

ENTREVISTAS

com realizadores



Edgar Pêra: “O imprevisto é exactamente aquilo com que eu lido”

Entrevista conduzida por Miguel Cipriano

EDGAR PÊRA nasce em Lisboa em 1960. Após frequentar quatro anos do curso de psicologia, ingressa na Escola de Cinema do Conservatório Nacional em 1981, terminando o curso na área de montagem em 1984. Realiza videoclips, escreve banda-desenhada e ficções para rádio, até que em 1990 vê a sua curta-metragem *Reproduzida Interditada* estrear no Fantasporto. Desde então já realizou perto de quarenta filmes, entre curtas, médias e longas-metragens. Os cine-concertos, as instalações, os proto-filmes e os cine-diários são uma parte significativa do seu trabalho, mas nem sempre encontram espaço próximo de um público.

Filmografia seleccionada: *A Cidade de Cassiano*, 23 min., Grande Prémio da Biennale International du Film D'architecture 1991. Prémio Crítica Festival Filmes de Arte Montreal 1991; *O Trabalho Liberta?*, Documentário-Ensaio 23 min. respondem Agostinho da Silva, Paulo Varela Gomes, Herman José, Paulo Borges. Encomenda canal franco-alemão ARTE, prémio Ensaio Fest. Film D'Art Paris Pompidou 1993; *SWK4*, 33 min ficção-manifesto Estreia Centenário de Almada Negreiros CCB 1993; *Manual de Evasão LX94*, 63 min. Ficção-Ensaio. Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura Depoimentos de Terence Mckenna, Rudy Rucker e Robert Anton Wilson, 1994; *Who Is The Master Who Makes The Grass Green? (Os Túneis de Realidade segundo Robert Anton Wilson e João Queiroz)* 7 min. 1996. Menção/prémio Fest.Tampere Finlândia. Impakt Festival Roterdão; *25 de Abril Aventura para a Democracia* documentário arquivista Prémios RTP e especial do Júri OvarVídeo. Prémio RTP Fest Int Malaposta Prémio do Público Festival Caminhos do Cinema Português Coimbra, 2000; *A JANELA (Maryalva Mix)* Ficção 104 min Festival de Locarno, 2001; *O Homem-Teatro* Documentário encenado, 53 min. Selecção oficial Festival de Locarno, 2001; *Oito oito*, Ficção SicFilmes 90 min, 2001; *Guitarra Com Gente Lá Dentro*, ficção da Saga Sudwestern. WorldwideVideoFestival Amsterdão e VideoVillage Milano Prémio Competição Nacional Videolisboa, 13 min. 2003; *És a nossa fé*, documentário sobre adeptos de futebol 41', 2004. Prémio Festival filmes de Desporto Lisboa 2006; *Impending Doom, Cinediários. Funerais do Papa e de Álvaro Cunhal* 7 min. 2006. Festival de Oberhausen Doc Lisboa, Vila do Conde, DocLisboa; *Movimentos perpétuos-cine-tributo a Carlos Paredes*, 70 minutos. Prémio melhor longa metragem portuguesa, melhor fotografia nacional, Prémio do Publico Festival IndieLisboa 2006. Shadow Festival, Miami Festival, Dokanema Moçambique. Provincetown

Festival USA; *Rio turvo*, Longa-metragem de ficção baseado no conto de Branquinho da Fonseca IndieLisboa 2007 Fantasporto 2008; *Arquitectura de peso*, com Nel Monteiro, 25 minutos DocLisboa, 2007; em preparação: *Crime Abismo Azul Remorso Físico*, Curta-metragem a partir da obra de Amadeo; *O Barão*, longa-metragem baseada na novela de Branquinho da Fonseca. Prémio Pasolini pela carreira, conjuntamente com Alejandro Jodorowsky, Agnes B. e Fernando Arrabal, Paris, 9 Outubro 2006. Prémio Pasolini pela carreira, conjuntamente com Alejandro Jodorowsky, Agnes B. e Fernando Arrabal, Paris, 9 Outubro 2006.

Miguel Cipriano – Como é que nasceram as ideias para os teus últimos filmes?

Edgar Pêra – Durante bastante tempo eu abandonei essa ideia de ter ideias, ou pelo menos a ideia de inventar histórias. Interessa-me ter ideias sobre como fazer as coisas e quais os temas, mas depois a formatação narrativa deixo para a interacção entre as minhas ideias e a prática dos actores. Pelo menos n'A *Janela* aquilo que aconteceu foi começar por abrir um ateliê, as pessoas entravam, eu estava ao computador, e assim que as pessoas me diziam qualquer coisa eu reconvertia. Até que um dia apareceu uma pessoa que anulou todo o meu trabalho anterior, porque encheu por completo o espectro – a Lúcia ao desdobrar-se a fazer todas aquelas personagens, obrigou-me a desdobrar também. Isto para te dizer que as ideias aparecem muito por ricochete, sendo mais um fenómeno reactivo do que pioneiro.

E porque é que eu abandonei essa ideia das ideias? Primeiro por questões práticas: tu fazes *n* projectos com as tuas ideias e eles são sistematicamente rejeitados, e comesas a pensar que mais vale nem sequer ostentares as tuas ideias. E acabei também por adaptar livros, que é o caso d'*O Barão*, que estou a preparar agora, baseado num conto do Branquinho da Fonseca. Aquilo que me preocupa mais é ter um parâmetro definido de conceitos e de matérias que estou a estudar e, portanto, é uma coisa muito mais abstracta ou académica, se quiseres.

MC – Quanto tempo demorou a preparação d'A *Janela*?

EP – As rodagens das minhas longas nunca tiveram mais de quatro semanas, o que acontece é que eu filmo muito antes e depois das rodagens, e sobretudo se usar suportes diferentes, como foi o caso d'A *Janela*. O grosso filme num período relativamente curto, filme muito, e os prazos servem para isso. É como fazer um exame: não vou levar a cábula, que é a planificação ou o guião, mas tenho que saber a matéria para saber responder. Tem que se ter aquilo na ponta da língua, ou seja, tenho que ser capaz de responder a qualquer tipo de questão, e não só aquelas a que decidi responder antes de rodar. Isto não é nenhum sistema pelo qual eu faça propaganda, porque tem tantos problemas ou mais do que os outros.

O que eu digo é que quando uma pessoa não sabe ainda lidar com os problemas ou com as questões que coloca, mais vale aceitar a sua luta da interacção com os outros do que propriamente estar a impôr uma coisa. Porque geralmente o que é que acontece: há actores e técnicos que ficam à toa, e há outras pessoas que não, que entram no jogo e que mudam o cenário na hora porque eu pedi. Isto é uma armadilha como outra qualquer e no meu caso torna-se uma armadilha durante a montagem, porque ao fazer as coisas no epicentro da tempestade acabo por filmar muito mais do que estou à espera. É preciso ter estaleca e acabo por ser eu a supervisionar a montagem, a decidir coisas que o montador não pode decidir porque são questões de escrita.

Isto até 2005 – aí peguei no texto do Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, e de alguma forma segui o texto. Não totalmente à letra, mas foi uma fonte narrativa que não existia nos outros filmes. Eu acho que é tudo uma questão de evolução: a partir de determinada altura passei a encarar as emoções como um factor importante, e quando isso acontece a narrativa vem quase por arrasto. Pode não ser o caso, mas no meu caso foi assim.

A partir do momento em que passei a acreditar no ecrã enquanto espaço de profundidade e não como espaço superficial onde tu pintas... A Janela tem muito de impressão, onde as personagens têm tanta importância como os materiais com que tu trabalhas. São fases pessoais e não só de trabalho.

MC – Que forma é que as ideias ganham, no início? Costumas escrever sinopses, caracterização de personagens?

EP – Odeio sinopses. Gosto de introduções ou notas de intenções. Até mesmo quando estou a adaptar um livro odeio sinopses, porque a sinopse é uma cristalização tão tremenda... É tão a antítese do que é o cinema. Mesmo em relação aos livros, é muito difícil perceber através da sinopse o que é o livro, então um filme ainda acho mais complicado. Acho-lhe uma traição, digamos assim, e tenho-lhe uma certa repugnância até. Mas sim, gosto muito de escrever sobre aquilo que quero fazer, como fazer, qual a maneira mais barata de fazer, como lidar com os elementos que me vão aparecer à frente...

Mas sobretudo é preciso muito *brainstorming* para perceber qual o interesse daquilo tudo, o interesse daquele tema. *O Trabalho Liberto?* foi uma encomenda para a ARTE. O tema era o trabalho e eu resolvi colocar essa questão. É evidente que eu posso ter um ponto de vista e, de alguma forma, defendê-lo no filme, mas tem que haver espaço para as outras ideias poderem vir ao de cima. Era incapaz de pôr as minhas ideias como se fossem propaganda. Não que eu tenha alguma coisa contra a propaganda, até muitos dos meus filmes, como o *Movimentos Perpétuos* ou o *Homem-Teatro*, são filmes de propaganda, ou seja, filmes que eu fiz sobre pessoas. Apesar de me terem convidado para fazer, aceitei porque achava que tinham uma personalidade e um trabalho com os quais eu me podia identificar de alguma forma.

MC – No caso d'A Janela trabalhaste com a Lúcia Sigalho na escrita.

EP – Nós tentámos escrever um guião, mas eu não consegui. Foi uma grande frustração, sobretudo para ela, porque estava sempre à espera que fossemos escrever uma história e eu recusava-me sempre. Não me interessavam as ideias... Não por serem dela nem por serem minhas; havia ali uma cristalização que não me interessava fazer antes da rotação. Tinha a certeza absoluta que tudo o que fosse imaginar ia ser inferior aquilo que ia acontecer, portanto eu não queria determinar o momento a um capricho - que era como eu entendia o guião, como um capricho.

MC – Fazes as repérages com elementos da equipa?

EP – É muito variável, não tenho bem uma fórmula para essas coisas. Mas foram as repérages que mudaram a minha maneira de fazer filmes. Os primeiros filmes que eu fiz foi em 16 mm e as repérages em vídeo, que é o que se costuma fazer. E depois no fim reparei que era muito mais interessante as repérages do que os filmes, ou seja, os planos em si interessavam-me muito mais. E, portanto, foi isso que me fez pegar na câmara e quase não distinguir uma repérage de uma rotação. Eventualmente, se o filme tiver só uma estética, é muito difícil depois incorporares as repérages, mas muitas das vezes acabo por levar essas primeiras impressões como matéria do próprio filme. E isso posso fazer com o director de fotografia, com o assistente de realização, com o cenógrafo, com o actor...

MC – Nestes filmes de que temos estado a falar, quais foram os maiores imprevistos com que te deparaste e como é que deste a volta?

EP – O imprevisto é exactamente aquilo com que eu lido. É quase tudo imprevisto. Por exemplo n'A *Janela*, onde eu tinha previsto fazer uma festa de casamento dos noivos: tínhamos comida, luzes, gastámos uma pipa de massa e depois choveu, choveu, choveu... Destruí tudo, ficámos sem nada, e a verdade é que não fizemos grande coisa nesse dia. Se a equipa está muito

formatada e entra em pânico não se arranjam soluções. A solução acaba por ser “Filmamos amanhã isto” e, portanto, não se resolve naquela altura.

MC – Portanto é uma forma de trabalhar um pouco mais livre, digamos, que permite uma adaptação mais fácil às dificuldades que aparecem.

EP – Exactamente, é daí que nasce muito da minha própria linguagem – lidar com as dificuldades sem me preocupar em ter a tal ideia que dita tudo o que vai acontecer naquele dia. E foi aí que descobri que é uma grande arrogância da minha parte escrever guiões, porque eu não sabia fazer aqueles filmes. Se és tu próprio a fazer então podes lidar com situações que vão aparecendo. Por isso é que eu te digo que o imprevisto está mais que previsto.

MC – Os teus filmes são muito feitos na pós-produção, tanto em termos de imagem como de som.

EP – Na pós-produção faço muito pouco de imagem, faço sobretudo montagem. Excepto os dois dias que geralmente tenho para controlar os negros e as cores. Pós-produção faço muito pouco porque aquilo a que podes chamar efeitos faço-os durante a rotação: na própria câmara, rebobinando e sobrepondo imagens, como *A Janela* que tem aquelas cenas de várias imagens numa só. Eu gosto de sentir que estou a filmar uma coisa real por muito transformada que seja. Aquilo que faço depois é sobretudo montagem, o trabalho do ritmo. No som sim, há muita manipulação, aí pode-se considerar que existem efeitos. Mas também é um leque pequeno de efeitos: reverberações, ecos, delays...

MC – Som directo é praticamente só os diálogos.

EP – E às vezes nem os diálogos. Mas sim, não há essa ideia do som ser totalmente escravo da cena ou da imagem. É como um disco: que um cego possa ouvir um som meu e que consiga durante o tempo em que está a acontecer o filme ter emoções. Nunca vai ficar a saber que filme é que esteve a ver, mas que possa estar a ouvir qualquer coisa e que faça um certo sentido.

MC – Há um intertítulo no início d'*A Janela* que anuncia “uma emyissão anti-dogma.” Há alguma relação com o movimento Dogma95, nomeadamente nesta questão do som ser trabalhado à parte?

EP – Acho que o Dogma95 é perfeitamente legítimo, sobretudo para quem é o despoletador do movimento. O que eu não acho legítimo é para os seguidores, a maior parte das vezes, sobretudo quando as pessoas se começam a copiar umas às outras. Aí, para mim, já não é um movimento sequer. Portanto, é nesse sentido de tudo o que está ali não tem de ser seguido. Não é nenhum dogma, apesar de ser o meu dogma e ter um prazo de validade.

Aquilo que me faz um bocado de urticária é a primazia que é dada a um certo tipo de cinema como se esse cinema fosse verdadeiro e o outro artificial, digamos assim. Sinto que há uma série de outros trabalhos que estão a ser renegados para um plano inferior, quando isso não acontece noutras artes. Ninguém vai dizer que um quadro que é fiel ao seu sujeito é melhor que um outro quadro que é uma interpretação daquela realidade. No cinema há essa ideia de que uma pessoa não pode fazer alterações, como se filmar não fosse a maior das alterações.

MC – Preocupas-te em fazer making-of dos filmes?

EP – Como te disse, eu nunca paro de filmar e, portanto, não existe muito aquela ideia de que há um período em que se está a filmar e outro não. E se não sou eu a filmar são outras pessoas. Tento sempre aproveitar aquela realidade que está a acontecer, quer seja para o próprio filme, quer seja para um documentário sobre o filme.

MC – As despesas com os materiais promocionais estão previamente orçamentadas?

EP – Isso já não é muito comigo. Umas sim, outras não, mas nunca me preocupei muito com o merchandising. Não é que não goste, mas quando tu fazes as coisas com uma estrutura mínima tens que prescindir de algumas coisas.

MC – São previstas versões para dobragem?

EP – Não, nunca fiz e recuso-me a fazer versões internacionais. Dou sempre a volta aos produtores, e sempre com o apoio dos misturadores, porque eles próprios reconhecem que é impossível fazer uma versão internacional dos meus filmes. ■

Alguns filmes de Edgar Pêra

Miguel Cipriano

A Janela (Maryalva Mix) (2001)

Longa-metragem de ficção 104'

35 mm, cor, stereo

Realização: Edgar Pêra

Monólogos: Lúcia Sigalho, Manuel João Vieira, Senhor Ego (Edgar Pêra)

Produção: Edgar Pêra, Paulo Branco (Madrageo Filmes)

Produção Executiva: Miguel Gomes da Costa

Direcção de Fotografia: Luís Branquinho

Guarda-roupa e Adereços: João Figueira Nogueira, Patrícia Dória

Caracterização: Jorge Bragada

Montagem: Pedro Machado, Inês Henriques

Banda Sonora: Tiago Lopes, Artur Cyanetto

Mistura: Branko Neskov

A *Janela* passa-se no bairro da Bica, em Lisboa, e conta a história de António a partir dos relatos das mulheres que com ele mantiveram relações amorosas. Todas essas personagens femininas são interpretadas por Lúcia Sigalho, mas em cada relato é-nos dado a conhecer um homem diferente.

O trabalho de escrita do filme passou pelo desenvolvimento das ideias em conjunto com os actores e com a equipa. A opção de ter vários actores a interpretar as diferentes facetas de António surge como fruto desse processo: “A Lúcia ao desdobrar-se a fazer todas aquelas personagens, obrigou-me a desdobrar também. Isto para te dizer que as ideias aparecem muito por ricochete, sendo mais um fenómeno reactivo do que pioneiro”(1). O realizador prescinde de guião e de planificação na maioria dos projectos, o que o obriga a estudar aprofundadamente os conceitos, de forma a conseguir reagir aquando da tomada de decisões criativas - seja a filmar, a montar, ou a orientar qualquer outra fase. Geralmente, as ideias materializam-se em notas de intenções.

Este método de trabalho determina o sistema de produção. Para o realizador, todos os contactos com os espaços sobre os quais o filme se debruça são oportunidades para captar imagens, “quer seja para o próprio filme, quer seja para um documentário sobre o filme” (2). Como tal, não existe um período restrito de filmagens, mas sim uma série de momentos que são aproveitados para fazer registos em diversos suportes de imagem. Neste contexto, a repérage assume um papel importante ao ser o primeiro momento em que o realizador se serve da câmara para filtrar a realidade alvo do seu estudo. Esse método não impede que se estabeleçam datas de rodagem, pelo que a maior parte do material é filmado num período calendarizado que nunca excede as quatro semanas.

A fase de preparação do filme começou em 1996, um ano antes das rodagens, e passou pelo registo em vídeo de histórias contadas pelos habitantes da Bica. À medida que se fazia essa catalogação de episódios reais, foram-se criando as personagens e os *enredos* do filme ganhando forma. O trabalho dos actores também começou nesta altura: improvisando à frente da câmara, Lúcia Sigalho foi moldando as diferentes personas que encarnaria no filme. Todos os diálogos são fruto de um trabalho que gira igualmente em torno da improvisação porque, tal como acima se expôs, apenas as linhas mestras do filme ganharam forma em suporte escrito. O guião era encarado pelo realizador como sendo um “capricho” (3).

Uma das personagens chama-se Júlia Bulldozer e é peixeira. Tem uma relação apaixonada com António (Nuno Melo) e não encara com leveza a concorrência feminina. Tal como maior parte das restantes personagens do filme, Júlia é retratada com exagero: o cabelo é loiro e volumoso, os brincos e um dos dentes são de ouro e toda a representação vai de encontro a uma imagem-tipo de mulher bairrista que não corresponde à postura dos próprios habitantes do bairro. Essa relação com a caricatura atribui às personagens uma certa superficialidade, aproximando-as do carácter predominantemente plástico do filme. Como o próprio realizador coloca: “A *Janela* tem muito de impressão, onde as personagens têm tanta importância como os materiais com que tu trabalhas” (4).

Como já se disse, é frequente Edgar Pêra fazer uso de diversos suportes em simultâneo. A *Janela* foi rodado em 35 mm, mas também possui imagens em Super 8, 16 mm e vídeo. O filme está marcado por uma manipulação intensa da imagem, que é conseguida pontualmente na pós-produção e sobretudo nas filmagens. Várias técnicas foram desenvolvidas pela equipa para conseguir esses efeitos: mudança de objectivas consoante a cena ou a personagem (Miguel Borges é frequentemente filmado com uma objectiva boroscópica, por exemplo); alteração da velocidade da câmara durante a filmagem; divisão do fotograma em pequenos rectângulos, criando uma espécie de banda-desenhada em movimento (isto faz-se filmando através de buracos feitos em cartão e rebobinando sucessivas vezes de forma a filmar na película já impressa); projecção de algumas cenas em paredes irregulares e em corpos despidos, para, dessa forma, serem filmadas em vídeo; e animação, sendo que alguma dela é feita riscando a película já revelada.

O trabalho de câmara varia entre câmara à mão, câmara fixa e travellings esporádicos feitos no elevador da Bica. O que torna possível a harmonização destes registos e formatos é o trabalho sobre o ritmo, do qual se falará mais à frente neste texto.

Apesar do filme ter sido rodado sobretudo em décors naturais (Rua da Bica de Duarte Belo e casas adjacentes) e sem planificação, não deixa de existir uma preocupação com o detalhe no que respeita à mise-en-scène: os décors interiores são berrantes e acumulam adereços (veja-se a cena do jacuzi com José Wallenstein, onde as paredes estão forradas com um quadriculado cor-de-rosa e dourado e um aquário cheio de peixes ocupa o primeiro plano), e o guarda-roupa, não raras vezes extravagante, acentua a natureza tipificada das personagens. A iluminação, filtrada por cores fortes, frisa ainda mais estas opções da direcção artística.

A representação dos actores está marcada pelo exagero do gesto, característica salientada pela forma como os planos são postos em câmara acelerada ou lenta. Só nos monólogos de Lúcia Sigalho e Manuel João Vieira (que servem como narração dos vários episódios que se passam no bairro) a câmara se mantém a uma velocidade normal. Graças a objectivas com pouca profundidade de campo, joga-se também com o perto e com o longe através do foco.

Trabalhando sobre a rede sem fundo que é o imprevisto, Edgar Pêra depara-se quase sempre com períodos de montagem muito demorados. *A Janela* chegou à montagem com 3547 planos filmados e 354333 sons gravados e alongou-se nessa fase por um período de três anos. Na montagem exerce-se um trabalho de aglutinação da imagem e do som. A découpagem frenética (são vários os planos que têm menos de um segundo de duração) faz uso da velocidade dos planos para criar transições. O som anda a par com a imagem na definição da textura – a montagem, aparentemente caótica, dá uma importância militante ao pormenor. Sendo inteiramente pós-produzido (à excepção dos monólogos captados aquando das filmagens), o som assenta em efeitos e é tendencialmente irrealista. Reverberações, ecos e alterações do pitch são exemplos de efeitos presentes ao longo de todo o filme. Algumas cenas são pontuadas por fado extra-diegético.

Numa alusão ao movimento Dogma95, é anunciado no início do filme que *A Janela* é “uma emysão anti-dogma 2000.” Edgar Pêra rege-se por um estilo demarcado e fácil de identificar, mas faz questão de não o impôr a ninguém: “(...) tudo o que está ali não tem de ser seguido. Não é nenhum dogma, apesar de ser o meu dogma e ter um prazo de validade”(5). Ao quebrar ostensivamente com algumas regras do *voto de castidade*, (6) *A Janela* é também uma reacção ao *mito da realidade no cinema*, questionando as convenções do cinema directo.

És a Nossa Fé (2004)

Documentário 42'

Betacam SP, cor, stereo

Realização: Edgar Pêra

Produção: Paulo Branco (Madragoa Filmes)

Direcção de Fotografia: Edgar Pêra

Montagem: João Dias, João Gomes

Som: Rodrigo Areias

Música: Victor Ruas

Depois de concluídas as filmagens d'*A Janela*, Edgar Pêra alia-se a Paulo Branco de forma a conseguir suportar os custos da montagem do negativo e da distribuição. Logo a seguir à estreia, em Outubro de 2001 no cinema King, o realizador começa a pensar em fazer um filme sobre futebol, por sugestão do colaborador Manuel Rodrigues. Juntos escrevem um guião chamado *Sorte Súbita*, com o qual concorrem ao subsídio do ICAM para longas-metragens, ficando na 16.^a posição. Sem o apoio financeiro, mas com a vontade de fazer um filme sobre “a emoção inerente a um desafio de futebol” (7), Pêra parte com Paulo Branco para um documentário com a mesma temática.

Ao ter começado por ser apenas um estudo para a compreensão do fenómeno (ainda com a longa-metragem em vista), *És a Nossa Fé* emancipou-se enquanto objecto cinematográfico e tornou-se num olhar sobre o clubismo. O seu conteúdo foi ditado pelos acontecimentos passados na final de uma taça de futebol: a chegada dos adeptos, a compra de adereços do clube, os piqueniques durante a espera, a entrada no estádio, a apresentação dos jogadores, a emoção provocada pelo jogo, os insultos ao árbitro, o jogo visto noutros espaços públicos e os momentos depois da derrota. A câmara centra a sua atenção nas bancadas e raramente se vira para o campo e para os jogadores.

É frequente alguns planos dos adeptos serem filmados com ramagens à frente da câmara, numa alusão aos documentários de vida selvagem. Sons de animais selvagens, introduzidos em pós-produção, acentuam essa referência. Também se tenta criar um paralelismo entre o fenómeno futebolístico e as concentrações religiosas (presente, antes de mais, no próprio título do filme), justapondo imagens feitas no estádio com sons gravados no santuário de Fátima. Estas referências foram também pontos de partida conceptuais que determinaram a feitura do filme, visto que, mais uma vez, o trabalho escrito consistiu apenas na explanação das ideias centrais.

O filme demorou um ano e meio a ser feito e, durante seis meses, as filmagens e a montagem decorreram em simultâneo. Tal como n'A *Janela*, mas desta vez apenas em vídeo, o número de planos filmados chegou aos milhares. A câmara foi operada pelo realizador, que nos locais era acompanhado por uma pequena equipa. O trabalho de câmara enaltece o entusiasmo do evento e o sentimento de festa, incidindo a objectiva no rosto dos adeptos, favorecendo o grande plano. A imagem é fortemente pós-produzida, principalmente a nível das cores, saturação e contraste. Todos os planos são acentuadamente distorcidos a partir desses efeitos.

Mais uma vez o realizador opta pela total pós-produção do som. O registo é semelhante ao d'A *Janela*, mas a total ausência de diálogos faz da banda sonora um objecto quase distinto, servindo sobretudo para tornar explícitos determinados conceitos. O som musicado do Victor Rua tem a presença forte de elementos do estádio, como os cânticos e exclamações dos adeptos. Tal como no filme anterior, aposta-se muito nos efeitos e na manipulação (como a criação de pequenos compassos musicais através da repetição de sons).

Para Edgar Pêra, cujos conhecimentos sobre futebol eram mínimos antes da rodagem do filme, “a grande vantagem de ter feito este trabalho é ter conseguido vencer certas barreiras comunicacionais” (8). Afastando-se do âmbito do cinema e encarando o seu filme como uma fonte de mais-valias para a sua vida quotidiana, Pêra constata: “Agora falo mais facilmente com um taxista, por exemplo, ou com o meu pai”(9). O lugar do espectador torna-se incerto.

25 de Abril – Uma Aventura para a Democracia (2004)

Documentário 16'

Betacam SP, cor, Stereo

Argumento: Edgar Pêra

Direcção de Fotografia: Luiz Carvalho e Kino-man

Música: Gue/Artur Cyanetto

Montagem: Edgar Pêra

Produção: Centro de Documentação 25 Abril e Madragoa Filmes

Uma Aventura para a Democracia partiu de uma encomenda do Centro de Documentação 25 de Abril e estreou em Portugal juntamente com *És a Nossa Fé*. O filme é quase inteiramente feito de imagens captadas durante a revolução de 1974 e traça um retrato do quadro sócio-político que conduziu à revolta das forças armadas e dos cidadãos.

O documentário abre com as comemorações do 25.º aniversário da revolução, mas rapidamente as imagens de arquivo tomam lugar e o filme ocupa-se delas até ao final. Como ambos estes registos são em Super 8 e mostram os festejos da população, a transição entre os dois só é perceptível porque as pessoas se vestem de forma diferente. Fica a ideia de que a exaltação da liberdade é um sentimento comum a diferentes gerações, capaz de resistir inalterado à passagem do tempo.

O trabalho do realizador neste filme foi, essencialmente, de selecção e montagem de imagens. O som, que novamente se caracteriza por ser intensamente pós-produzido, é eminentemente não-realista e determinante na própria concepção da montagem: é frequente as intervenções dos cidadãos serem colocadas em loop e fazer-se uso de sons para definir o ritmo.

Tal como *És a Nossa Fé, Uma Aventura para a Democracia* interessa-se pela expressão física da celebração, focando-se nas pessoas e nas suas manifestações de alegria, sendo essa razão que mais facilmente explica o facto de os dois filmes terem sido exibidos em conjunto.

Movimentos Perpétuos

– **Cine-Tributo a Carlos Paredes** (2006)

Documentário 70'

35 mm, cor, Dolby SR

Realização: Edgar Pêra

Produção: Corda Seca

Produtor: João Pinto Sousa

Direcção de Fotografia: Edgar Pêra

Montagem: Pedro Machado, Inês Henriques

Tal como *25 de Abril...*, *Cidade de Cassiano* (1991), *O Trabalho Liberta?* (1992), *SWK4* (1993), *Manual de Evasão LX97* (1997), *O Homem-Teatro* (2001) e *Arquitectura de Peso* (2007), *Movimentos Perpétuos* partiu de uma encomenda. Edgar Pêra aceitou a proposta de fazer um filme sobre Carlos Paredes pela mesma razão que se sentiu impelido a fazer os seus restantes filmes sobre artistas: "(...) aceitei porque achava que tinham uma personalidade e um trabalho com os quais eu me podia identificar de alguma forma"(10).

Movimentos Perpétuos está construído em torno dos longos discursos que Carlos Paredes proferiu durante um concerto no Auditório Carlos Alberto, no Porto, em 1984. Para complementar visualmente as histórias contadas pelo guitarrista, Edgar Pêra filma as ruas e praças de Lisboa com uma câmara Super 8 e usa imagens do arquivo da RTP. Opta também por entrevistar alguns amigos do músico, como José Carlos Vasconcelos, Paulo Rocha, Malangatana e Rui Vieira Nery. O filme está dividido em 17 *movimentos* que se fazem anunciar por intertítulos e que se relacionam com as histórias que Paredes conta: quando ele fala do seu envolvimento na banda musical *d'As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), dizendo que sobre as imagens do filme de Oliveira só conseguiu improvisar, Pêra *improvisa* imagens ao som da guitarra portuguesa do músico, usando essa ideia como mote para o resto do filme; depois de Paredes associar Lisboa a uma "melancolia dourada", o realizador constrói uma sequência com a cidade e o Tejo em tons de amarelo fortes; etc. Entre os vários episódios da vida do guitarrista, dá-se relevância àqueles que parecem revelar-nos mais sobre a sua maneira de ser, como quando, a seguir a um concerto, tocou para o recepcionista de um hotel depois de saber que este não conseguiu comprar bilhete para o ver actuar.

Também é referida a ligação entre o músico e o Cinema. Além da sua relação com Manoel de Oliveira, Pier Paolo Pasolini e Paulo Rocha também são mencionados - este por ter colaborado com Paredes n'*Os Verdes Anos* (1963), aquele por, pouco tempo antes de ter sido assassinado, ter manifestado interesse em trabalhar com o português na banda sonora de um dos seus filmes.

Embora filmado quase inteiramente em Super 8, o filme foi montado em ambiente digital e exibido comercialmente em 35 mm. Tal como já tinha feito em filmes anteriores, o realizador gravou com uma câmara de vídeo a projecção dos planos filmados em película Super 8, tornando, dessa forma, possível a importação do material para um software de montagem não-linear. A imagem sofre novamente muita manipulação, essencialmente a nível da saturação e da cor. O uso extremado deste tipo de efeitos torna alguns planos abstractos: são frequentes as sequências de montagem onde se concilia a música com padrões de luz e movimento criados a partir desse género de manipulação.

O trabalho de som de *Movimentos Perpétuos* é muito diferente do dos filmes já analisados. O filme está pontuado pela presença constante da música de Carlos Paredes, pelas suas intervenções faladas e pelas entrevistas. Neste filme as imagens que o realizador regista e escolhe são uma interpretação da música e das palavras do guitarrista e, portanto, há uma

inversão da forma de trabalhar – parte-se para a imagem com a referência do som e não ao contrário.

Apesar das opções de estilo que rapidamente associamos ao realizador, *Movimentos Perpétuos* é um documentário convencional na forma, recorrendo a entrevistas, recortes de jornal, fotografias, músicas e concertos do guitarrista para nos dar a conhecer a sua vida, trabalho e personalidade. A par com a diferente abordagem ao trabalho de som, este é um dos motivos que faz deste filme um dos mais acessíveis do realizador.

Segundo Pêra, em 2005 dá-se uma mudança na forma de trabalhar que corresponde a uma evolução pessoal: “a partir de determinada altura passei a encarar as emoções como um factor importante e quando isso acontece a narrativa vem quase por arrasto. A partir do momento em que passei a acreditar no ecrã enquanto espaço de profundidade e não como espaço superficial onde tu pintas”(11). É uma atitude que quebra com o método de trabalho que o caracterizou desde o início. *Rio Turvo* e *O Barão*, ao serem ficções com narrativas lineares, vêm justificar essa mudança. A não-objectificação das personagens é uma consequência direta dessa crença no “ecrã enquanto espaço de profundidade” (12) e já a encontramos muito presente em *Movimentos Perpétuos*, muito embora este ainda seja um documentário sem argumento.

Usando a cultura portuguesa como principal fonte de inspiração, Edgar Pêra já se debruçou sobre a vida e a obra de diversos artistas (além de Carlos Paredes, encontramos ainda os filmes sobre Almada Negreiros, Cassiano Branco e António Pedro), sobre fenómenos sociais como o futebol e o bairrismo e inclusivamente adaptou o conto *Rio Turvo*, de Branquinho da Fonseca, para fazer a longa-metragem homónima. Ao ser um dos primeiros e poucos realizadores portugueses a trabalhar sob o rótulo da experimentalidade, foi encontrando constrangimentos à exibição dos seus projectos. O território incerto onde muitos deles se encontram, que Pêra caracteriza como sendo um conflito entre o “festival de cinema e a bienal de arte” (fruto da inexistência de um espaço intermédio ou alternativo a estes dois), impede que muitas obras saiam das prateleiras de casa do realizador. Numa entrevista conduzida por Luísa Ramos, Pêra aborda a questão: “Tenho um problema bastante grave por resolver que é o próprio espaço onde eu me insiro. (...) São muitos filmes vistos e depois muitos filmes feitos, só que muitas vezes eles acabam por encontrar um local que lhes é adverso, que é a sala de cinema”(13). Com frequência, a precariedade dos meios e a dificuldade em subir nos rankings do ICA impedem a condução dos filmes a bom porto.

Notas

1. Ver entrevista em anexo.
2. Id. Ibid.
3. Id. Ibid.
4. Id. Ibid.
5. Id. Ibid.
6. No manifesto do movimento Dogma95, assinado por Lars von Trier e Thomas Vinterberg, presente em forma de anexo em KELLY, Richard, *The Name of this book is Dogme 95*, London: Faber & Faber, 2000, podemos ler: “I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by Dogme95: 1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found). 2. The sound must never be produced apart from the images, or vice versa (music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.) 3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (the film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place.). 4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (if there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.) 5. Optical work and filters are forbidden. 6. The film must not contain superficial action. (Murder, weapons, etc. must not occur.) 7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.) 8. Genre movies are not acceptable. 9. The film format must be Academy 35 mm. 10. The director must not be credited. Furthermore, I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a “work”, as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all means available and at the cost of any good taste and any aesthetic consideration. Thus I make my VOW OF CHASTITY.’
7. Edgar Pêra numa entrevista conduzida por Sónia Andrade – dossiê de imprensa de *És a Nossa Fé*, p. 8
8. Id. Ibid., p. 13
9. Id. Ibid., p. 13

10. Ver entrevista em anexo.

11. Id. Ibid.

12. Id. Ibid.

13. in *Edgar Pêra: herói independente*, 3.º Festival Internacional de Cinema Independente, org. Nuno Sena, ed. Zero em Comportamento, Lisboa, 2006



O barão, de Edgar Pêra