

ENTREVISTAS

com realizadores



Rita Azevedo Gomes: “Faço filmes sem dinheiro e os produtores viram-me as costas”

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias

ORIUNDA DE LISBOA, cidade onde nasceu em 1952, Rita Azevedo Gomes tem abraçado projectos na área do cinema, do teatro e da direcção artística desde os anos 70, actividades essas que tem desenvolvido em paralelo com a sua carreira de artista gráfica.

Filmografia: *O Som da Terra a Tremar* (1990), *O Cinema Vai ao Teatro* (1996), *Intromissões* (sobre a obra de Manoel de Oliveira) (1998), *King Arthur* (1999), *Frágil Como o Mundo* (2001), *Altar* (2002), *A 15ª Pedra: Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em Conversa Filmada* (2004), *A Conquista de Faro* (2005), *A Colecção Invisível* (2009).

Trabalha actualmente na Cinemateca Portuguesa como programadora e na vertente das publicações.

Vanessa Sousa Dias – Como nascem as ideias dos seus filmes?

Rita Azevedo Gomes – Na maior parte das vezes nascem de um texto, um texto que me sugere qualquer coisa. No caso do *Frágil [como o Mundo]* foi uma notícia de jornal, sobre uns miúdos adolescentes, um rapaz e uma rapariga, encontrados mortos muito compostinhos, deitados, sem sinais de violência, à sombra de uma azinheira num campo do Alentejo. Era uma daquelas histórias que ninguém percebia, dois miúdos que se matam: como é que morreram – porque, aparentemente, nas vidas deles estava tudo bem e nada sugeria que o pudessem fazer – foi isso que deu o *Frágil [como o Mundo]*.

No caso de *A Colecção Invisível*, foi outro acaso: comprei um livro num alfarrabista no Porto porque achei graça à capa – gosto muito de coisas gráficas – depois vi que eram contos do Stefan Zweig, e o livro ficou lá em casa durante imenso tempo até que um dia o li. Eu estava a ler um dos contos e já estava completamente no filme. Depois há sempre uma ligação entre textos: mesmo no *Frágil como o Mundo*, o script é composto por um bocado de texto daqui, outro dali, coisas de que gosto. Faço ali uma manta de retalhos – de algum modo trata-se de

roubar, mas as coisas estão lá e gosto delas, gostava de as ter dito eu, mas não me sinto uma patifa por ir lá buscá-las.

Há um filme em que se deu um caso diferente: *A Conquista de Faro* foi uma encomenda da *Faro Capital Nacional da Cultura 2005*; convidaram-me para fazer um filme sobre a cidade e pensei: “Não tenho nada a ver com Faro nem gosto especialmente da cidade”. Então telefonei à Agustina Bessa-Luís e perguntei-lhe se havia algum escritor algarvio, poeta, ao qual eu pudesse ir beber qualquer coisa e ela escreveu-me um texto original.

VSD – Qual foi o ponto de partida para fazer o *Altar*?

RAG – O *Altar* também começou com um texto que me obcecou, queria-o na íntegra, o que era impossível — 40 páginas para um actor sozinho. O que condiciona as coisas e as ideias iniciais são as possibilidades de as executar – que normalmente não são as que ambicionamos. Ora, eu não tinha subsídio (concorri mas nunca o tive) e sonhava fazer o filme nos Açores, tinha arranjado lá um sítio extraordinário e estava a ver-me a trabalhar ali. A falta de dinheiro obrigou-me a filmar numa casinha emprestada, no Montejunto, a fingir que era ao pé do mar. Quando foi preciso o mar lá fomos ter com ele, faz de conta que era logo diante do terraço da casa. Quer dizer: eu tenho uma certa elasticidade e consigo meter-me no que posso, não no que quero mas no que tenho, e é por isso que consigo fazer filmes. Se estivesse à espera de subsídios nunca mais filmava (apenas tinha perdido essas batalhas de que saímos humilhados). Cruzar os braços não faz o meu género, tenho de me manter em pé e de continuar a trabalhar. Se não me querem apoiar, paciência. Limito-me muito ao que posso: se só tenho quatro dias para filmar, tento filmar nesses quatro dias — e às vezes as dificuldades até dão coisas muito boas.

VSD – Ainda sobre as s ideias e o processo de escrita: trabalha sozinha, com outros?

RAG – Com outros só depois, porque tenho imenso pudor, incertezas: o que me acontece muitas vezes, por exemplo n’ *A Coleção Invisível*, é que desde muito cedo já estou a pensar no filme – o senhor que não vê e que tem aquelas imagens todas –, tudo é absorvido pelo filme que já tenho em mente, e é-me muito difícil chegar àquele ponto em que tenho que dizer “isto está aqui e tem que ficar na sequência; isto é muito interessante mas não está cá a fazer nada”. Isto aconteceu-me na primeira versão de *O Som da Terra a Tremar* e estive seis anos com o script... tudo o que eu gostava entrava para o script, mudei o script em casa, sozinha, e depois, quando finalmente fui fazer o filme, fui buscá-lo e ele estava atulhado, metade ficou de fora.

VSD – Seis anos num script é muito. Quanto tempo demora a consolidar uma ideia e a escrevê-la?

RAG – Demoro até poder fazer o filme – quem me dera que fosse amanhã, mas nunca é. Estamos em 2009 e *A Conquista de Faro* foi feito em 2005, quero dizer, não andei só a pensar neste filme [*A Coleção Invisível*, 2009]. Tenho mais dois com que ando há dez anos na cabeça. Preciso de tempo para arranjar condições técnicas e é muito difícil fazê-lo sem dinheiro. Não sou eu que o imponho, é-me imposto pela vida, mas depois desse tempo – que é terrível, custa muito e é desmoralizante –, olhando para trás, vejo que por alguma razão houve esse tempo. Isto não significa que prefiro as coisas assim, eu preferia trabalhar sem estar naquela angústia. A pessoa enfraquece: digo-me muitas vezes – porque são muitos anos – que se calhar era melhor acabar, mas não; acabar não é opção, portanto vai-se vivendo como se pode, vai-se andando. Sempre me fizeram confusão aqueles que ganham o subsídio e só começam a filmar daí a dois anos, ou nem fazem o filme. Como é possível? Nunca estive na situação de dizer “agora não vou filmar, não estou preparada”. A fome é tanta, que lá vou eu.

VSD – Escreve guiões técnicos? Como se materializam as ideias?

RAG – Faço sinopses porque me pedem, faço o script porque no princípio tinha de se apresentar um script no IPC (actual ICA). Não gosto de fazer guiões, reconheço que fazer

guiões é bom, ajudam porque arrumam as ideias, mas não tenho nada aquele preciosismo do script e da descrição de cenas. Quando faço essas tretas, e para mim são tretas, é porque mo exigem. Eu decido muito na altura, na filmagem mudo muita coisa, entra muita coisa que não estava prevista. O script é uma espécie de esboço, mas há várias formas de trabalhar com ele: há pessoas que têm tudo escrito, o Hitchcock até dizia que a rodagem era enfadonha porque já estava tudo feito, ele odiava fazer o filme, rodar; nada de imprevistos ou de coisas inesperadas; mas isso é o que me está sempre a acontecer: no *Frágil [como o Mundo]*, queria filmar em certo sítio e acabei por ir para Vila Franca de Xira, para cima da auto-estrada, numa casa horrível, tive de mudar tudo.

VSD – Quando está a escrever faz contactos com produtores?

RAG – Pode acontecer, mas normalmente os produtores viram-me as costas. Ou fazem como o Paulo Branco: “sim, sim, vamos submeter o seu projecto, concorra para o dinheiro”; nunca me defendem. Com as produtoras tenho tido, infelizmente, situações pouco gratificantes – e não digo que não haja pessoas que tenham feito coisas extraordinárias – porque normalmente os meus filmes são filmes sem dinheiro eles ficam afastados. Se tivesse muitos subsídios e dinheiro, tinha produtores.

VSD – A *Colecção Invisível* teve uma participação financeira da Fundação Gulbenkian.

RAG – Sim, a Gulbenkian foi simpática e participou, mas com menos de 15 mil euros. Os equipamentos, a câmara e o material de som, foram emprestados, por exemplo as luzes eram do Acácio [de Almeida]; o mesmo se passou na pós-produção, e depois vieram o Tiago de Matos e o Joaquim Pinto para as misturas som, foi o céu! Às vezes também me pergunto: se esta gente toda adere a mim, de certeza que não é porque sou bonitinha e tenho 20 anos, isso acabou. É porque querem fazer o filme. Devo-lhes isso. Não vou desistir porque é a única paga que lhes posso dar, é dizer “tanto me apoiaram que eu não posso dizer que já não me apetece, que me vou embora”.

VSD – Na folha da Cinemateca correspondente ao *Altar* os nomes das pessoas que trabalharam no filme surgem corridos (“filme feito por”), em vez de serem destacados cargos e funções. Os seus filmes pertencem, também, às pessoas com quem trabalha?

RAG – Sim, aparece isso assim mas é porque fizemos todos de tudo: o Jorge Lopes é um grande amigo e sabe imenso de Fotografia, mas ajuda-me no que há para fazer, se for preciso segurar na perche segura; se for preciso ir buscar alguém de carro vai. No som não tinha ninguém, mas um dia veio o [José] Barahona; no outro dia não havia ninguém e fazíamos nós; ou telefonava e vinha a Michelle [Chan] fazer uma perninha, mas só à tarde, e portanto era um aglomerado de coisas feitas em grupo. Ou o Edmundo [Díaz], que fez a Fotografia: no último fim-de-semana ainda tínhamos de fazer cenas à beira-mar com o René Gouzenne, e o Edmundo vira-se para mim e diz “Rita, desculpa mas isto não estava previsto, eu não posso mais, tenho a família e um filho que vai nascer”. Portanto fiz eu a câmara, mas sempre a telefonar ao Edmundo [Díaz]: “Qual é o botão? A câmara não liga!”, tudo isto no meio de ventania, o René [Gouzenne] aflitíssimo porque tinha o comboio para Paris (ele interrompeu os ensaios do Becket para vir fazer o filme) e era um senhor de idade, e estava naquelas ansiedades e a câmara não arrancava. Portanto o que eu podia escrever na ficha técnica? E até gosto, desses filmes que têm os nomes assim, todos seguidos.

VSD – Como costumam ser as suas *repérages*?

RAG – Faço imensas *repérages*. Quando estou com um filme na cabeça chego a um sítio e digo “podia ser aqui”, começo logo a adaptar-me ao local: “se tiver de filmar aqui, como é que faço?”. Em qualquer sítio começo a ver como é que seria. Quando tive a ideia de fazer o *Altar* nos Açores, tinha ideias muito concretas: tinha estado no Pico e queria aquele azul do Atlântico, a rocha preta e a floresta. Depois fui lá, encontrei edifícios e confirmei, “só pode ser aqui”. Mas

cada pessoa custaria 70 contos, mais a estadia... e acabou-se. Aconteceu-me pior com o *Som da Terra a Tremar* : três dias antes de começar a filmar telefonei para Nápoles, para o Antonio Orlando (actor), a dizer que finalmente tinha o bilhete de avião para ele vir, e responde um senhor com uma voz igual à dele (o pai), e em napolitano, que eu não entendia, diz-me que o Antonio Orlando tinha morrido num desastre de automóvel. Tinha-o conhecido no *Rei das Rosas* [Werner Schroeter, 1986]. Para o *Altar* eu tinha pedido um subsídio ridículo, contra todas as regras, de 6.500 contos ao ICA e deram-mo, à 5ª ou à 6ª vez. Aparentemente estavam a tentar subir a fasquia para 50 mil, e eu, armada em sirigaita, ia fazer o filme com 6500. Depois o Fernando Lopes deu-me película e lá se fez o filme, mas quando eu disse, “o actor não vem, não existe Antonio [Orlando]”, foi muito violento e eu só tinha três dias para encontrar outro. Estava tudo preparado para o filme, tinha equipa mas cheguei a perguntar-me “o que é que eu faço? Fecho o filme?” Foi o único script que escrevi a pensar num actor e de repente nada daquilo fazia sentido. Decidi avançar e fui para o Bairro Alto à procura de um actor, encontrei um rapaz a servir num bar, o Miguel [Gonçalves], ele veio fazer o filme e eu mudei tudo porque a personagem tinha acabado.

VSD – Salvo esse acidente, tem conseguido trabalhar com os actores e actrizes que quer?

RAG – Tenho. Às vezes há acasos, como a Anna Leppänen; fiz *A Conquista de Faro* com a Rita Durão e gostei muito de trabalhar com ela, e com a Leonor Baldaque também correu tudo muito bem – mas não sabia como é que ia fazer com o “rei”, por exemplo, e andava aflita à procura de um actor. Tenho muita dificuldade com os actores homens, não via nenhum; pus-me à procura na Internet, e de repente vejo o João Reis: não sabia quem ele era, mas deram-me um filme do Canijo onde ele entrava, e eu já estava outra vez na véspera de filmar. Pensei “vou experimentar, vou falar com ele” (ele tinha acabado de casar com a Catarina Furtado). Telefonei-lhe e ele estava em lua de mel, do outro lado do mundo, mas disse-me “mande-me o script por e-mail” e eu mandei-lho, e ele disse que sim. Chegou da lua de mel com *jet lag* mas às oito da manhã estava em Bucelas de fato, porque ainda por cima eu pedi-lhe para trazer uns casacos, e não ganhou um tostão! Gostei imenso dele. Mas está a ver o estado em que eu estava, era o primeiro dia e eu nunca o vira, e ele chegou completamente apardalado e com sapatos, calças e casacos para eu escolher, foi fantástico.

VSD – Costuma ensaiar com os actores?

RAG – Nunca tenho tempo suficiente para trabalhar com actores porque, como trabalho à pressão, numa semana, por exemplo, encontro-me quanto posso com eles antes da rodagem. Depois, no local, tudo muda: no caso particular d’ *A Conquista de Faro*, enquanto andavam para lá a pregar – porque eu também fazia isso tudo, o *décor*, mesmo neste [*A Colecção Invisível*] fui eu que fiz tudo, pintei, não havia outra hipótese – e n’ *A Conquista [de Faro]* era a mesma coisa, tive de improvisar ali algumas coisas... E enquanto se montava aquilo tudo eu meti-me numa sala ao lado com a Rita [Durão] e com o João [Reis] e lá discutimos, normalmente é assim.

VSD – Que dificuldades e limitações tem encontrado durante as filmagens?

RAG – Muitas, sobretudo imensas limitações de tempo. N’ *A Colecção Invisível* tive de tomar decisões brutais e todos os dias deitava fora quatro ou cinco cenas – e ainda bem, porque se calhar não estavam lá a fazer nada. Se calhar é problema meu porque eu delego, percebe, mas depois quando vejo o que está feito nunca fico satisfeita, portanto tenho que fazer e refazer, tudo, desde penteados a maquilhagem, mas isso é natural: a pessoa que fez interpretou de uma maneira, e eu também não tive tempo para lhe explicar o que queria. É complicado, porque pode ser ofensivo para as pessoas, mas não pode ser de outra maneira. Quando eu refaço e as pessoas vêm, entendem e até aderem. Mas nestes casos, com pouco tempo, acontecem coisas como esta: não conheço, por exemplo, o director de Fotografia, Jorge Quintela, que chegou na véspera de filmar outra coisa em Serralves e caía ao chão de cansaço; adormecia em pé, etc. E eu a ver que não tinha tempo, e então naqueles primeiros três dias de adaptação só ouço: “mas porque é que ela quer isto; porque é que este me põe a câmara aqui?” Mas ao quarto dia eles começam a

entender e a dizer “estou muito contente por ter vindo fazer este filme”. E dois dias depois acaba a rodagem, portanto não chega a haver formação da equipa, e quando ela começa a criar corpo já acabou tudo.

Eu acho que o trabalho primordial do realizador é a atenção, para não irmos atrás da primeira borboleta que nos passa à frente. Tem de haver uma atenção geral e pessoal, até nesses pormenores, “como é que vou falar com o Jorge Quintela sem ferir a pessoa?” Enfim, nunca houve problemas, mas é tudo muito mais difícil sem tempo de preparação, sem haver preparação.

VSD – As pessoas com quem tem trabalhado têm-se revelado competentes ou sente que por vezes algumas coisas falham?

RAG – Acontece falharem coisas mas isso é normal. Tenho tido sorte com os técnicos — com as pessoas que fazem som e imagem, etc. — mas há coisas que são complicadas no que toca à parte visual e estética: como é que eu posso explicar o *décor* que está ali? O melhor é fazê-lo eu; se quero umas flores artificiais, de papel com desenhos, tenho de as desenhar eu, senão nunca mais lá chegamos. Normalmente as pessoas, as melhores, partem do princípio que estão sempre a inventar e a reinventar e a fazer e a improvisar: o Acácio [de Almeida] está sempre à procura, nunca sabe tudo. Mas às vezes, é verdade, há muitas incompetências.

VSD – Já lhe aconteceu dispensar alguém da equipa por se ter revelado incompetente?

RAG – Por incompetência não, mas por questões de gosto sim – foi uma zanga que durou uns anos e hoje somos amicíssimas, foi uma questão com a pessoa que estava a fazer os *décors* do *Frágil como o Mundo*, uma pintora muito criativa, muito plástica, e que assumiu aquilo como um quadro dela e foi por ali fora. Um dia cheguei ao *décor* e disse “Ó Adriana, não é nada disto”, e ela levou a mal, ficou magoada porque veio trabalhar comigo no maior dos entusiasmos e eu tive de pensar “não se trata de mim, é o filme, é o que lá fica”. Mas tenho problemas normalmente com as pessoas da produção: estão ali e podiam nem estar. No *Frágil como o Mundo* foi terrível, porque de repente aparece o Paulo Branco e está ali aquele tempo todo e até é ótimo, mas muita gente estava ali no *set* a fazer não sei o quê, gente que nunca entra nem nunca sai, está ali com *walkie talkies*... essa parte nunca correu bem.

VSD – Relativamente à pós-produção: quando é que vê o material?

RAG – Vejo quando posso. Se puder ver durante a rodagem vejo, mas n’ *A Coleção Invisível*, por exemplo, não consegui por falta de tempo, tinha que lá estar cedíssimo ainda para fazer *décors* e não sei mais quê, e não tinha tempo para ver o material. No último dia pedi para ver tudo e, lá está, tinha uma pessoa que me estava a apoiar na produção – inclusivamente como produtor e foi muito feio – disse-me “não, agora o material não sai da minha mão” e reteve-me o material durante duas ou três semanas, portanto não consegui mais trabalhar com ele.

VSD – Porque motivo é que essa pessoa reteve o material?

RAG – Não sei, estava com medo que eu fugisse e não lhe desse o filme? Estava convencido que tinha ali a galinha de ovos de ouro porque pensava que o filme ia para Cannes? Queria que eu lhe desse o dinheiro da Gulbenkian? Não sei. No genérico aparece “A Produtora” porque me obrigam a ter uma produtora; não posso mandar um filme para Montreal, tem que ser uma produtora; e não vou abrir uma empresa de produção, não quero, não gosto nem sei. Tinha de haver um produtor portanto pus lá “A Produtora” e toca a andar.

VSD – Quando vê o material sente que fica muito material em falta, ou que devia ter repetido *takes*?

RAG – Eu tenho muito medo de ver o material, porque sei que vou querer mudar tudo, mas também não resisto a vê-lo. No *Frágil como o Mundo* o Paulo Branco só me deixava ver uma percentagem mínima do material por dia, ora eu tinha planos de dez minutos – filmava dois planos, um com dez e outro com quatro – e só podia ver um minuto.

VSD – E na montagem prescindes de muito material ou sentes que há coisas em falta?

RAG – Eu nunca penso no que está em falta, na montagem faço como faço para a filmagem. Acho que nunca me aconteceu poder fazer um plano que me faltasse, nunca tive essa hipótese: chamar toda a gente outra vez é impossível. Estar tudo disponível e junto durante uma semana já é um trabalhão: se acabou, acabou. Chego à montagem, e o que está, está.

VSD – Que tarefas ficam reservadas para a pós-produção áudio e imagem?

RAG – Depende do filme, mas normalmente com o som tenho dificuldades. No *Som da Terra a Tremar* não tinha ninguém fixo para fazer o som, um dia vinha o Victor [Ribeiro], no dia seguinte já não vinha; no *Frágil [como o Mundo]*, por exemplo – tinha tudo muito montadinho com o Paulo Branco – tinha o Philippe Morel — mas aquilo não correu nada bem. Já filmei sem som nenhum de referência e depois, quando tinha aquilo tudo feito, ter de dobrar diálogos, até de refazer textos que encaixassem nas imagens. A *Colecção Invisível* correu bem, porque o David Almeida Ribeiro veio de Madrid para fazer o filme, e depois o Olivier Blanc também fez som e dobragens, fez as vozes do [Jorge] Molder no corredor, aquele texto da Rita, etc... Mas é normal haver complicações.

VSD – Costuma participar no *design* da banda sonora?

RAG – Eu tenho umas ideias normalmente, mas no caso d’ *A Colecção Invisível*, por exemplo, para a cena final das panorâmicas eu tinha uma música e a cena foi filmado com essa música, só para dar a referência do movimento e para ajudar o [Jorge] Quintela – porque o chão era podre e quanto eles tiravam os móveis todos, aquilo abanava tudo – e portanto, a música é que dirigia, em parte. Faço isso às vezes, ponho música para dirigi-los e, na preparação, eu própria estou a ouvir música, a música dirige-me a mim também, “esta música é aquilo”, e às vezes até a levo para a rodagem e ponho-a a tocar para eles entrarem, ajuda imenso. Neste caso toda essa música que eu tinha na cabeça desde o início, que era uma coisa de Mozart, e também uma Sinfonia de Mahler, mas de repente o Joaquim Pinto disse-me “não pode ser, tens que mudar”, impôs-me aquela canção final: foi a primeira vez que veio muita coisa do Joaquim Pinto e do Nuno Leonel, porque eu costumava fazer tudo: cheguei a fazer música para o *Frágil como o Mundo*, fui com umas bolhas, vidro e cataplanas para fazer uns sons de que precisava, misturados com violino, e foi muito engraçado porque estava sozinha a gravar, ia para Sintra às três da manhã e levava um DAT. Acho que todas as pessoas que filmam deviam fazer som, porque o som, só por si, situa-nos face ao filme de uma maneira completamente diferente.

VSD – Que músicas são usadas no *Altar*?

RAG – O tema principal é uma canção em dinamarquês, que se chama “Altar”, e no fim do filme há uma coisa no Teatro São Carlos, na ópera, porque no fim pedi à Susana Moody, cantora em São Carlos, que me cantasse aquilo *a capella*, sem nada, o que é difícil – ela vinha de um espectáculo no Norte, em Trás-os-Montes, veio de camioneta, e quando chegou vinha quase sem voz – e o Nuno [Leonel] do som veio gravar aquilo. Ela aprendeu a letra em dinamarquês e cantou-me aquilo ali assim ao cru no Teatro São Carlos, com aquela acústica. E tenho coisas do Roberto Murolo, um italiano.

VSD – Nos projectos que apresentou para financiamento, foi a Rita que fez o orçamento?

RAG – Não sei fazer orçamentos, peço sempre ajuda – e depois há disparates, quando começam a pôr não sei quanto para não sei quê. Não sei fazer orçamentos, preciso imenso de ajuda, não

percebo nada dos preços, não tenho nenhuma noção. Uma vez ajudou-me a Maria Vaz da Silva, “dá cá o script e eu faço-te isso”. O único que fiz foi o do *Som da Terra a Tremer*: atirei para lá um valor e a coisa pegou à quinta tentativa. A pessoa que está a fazer o orçamento faz-me perguntas “mas aqui o que é que quer?”, Agora, por exemplo, o filme que gostava de fazer chama-se *A Portuguesa*, é um conto do Musil e tem um texto original da Agustina Bessa-Luís. É um filme de época, com comitivas, um castelo, mas não vou filmar num castelo, vou filmar numa casa, vou pintar um cenário, portanto esta conversa tem de ser tida com quem faz o orçamento...

VSD – Costuma pensar em materiais promocionais? E como tem sido a sua relação com os festivais?

RAG – Aí está uma parte em que também sou coxa: quando chega esta parte da promoção não sei fazer nada, não dá para divulgar nada. Queria ver se arranjava uma distribuidora que pagasse nisso, mandar para não sei quantos festivais, mas sou uma trouxa nesse aspecto e claro que, por exemplo, do festival de Montreal, um dia mandaram-me um e-mail a dizer “andamos há dez dias a tentar falar consigo porque queríamos o filme e você não responde”. Respondi “quero, quero” e cinco minutos depois recebo cinco e-mails de departamentos do festival a pedirem cartazes, trailer e eu não tinha nada.

VSD – E relativamente às cópias legendadas, teve algum apoio à parte?

RAG – Não. *A Conquista de Faro* era difícil de traduzir – não me vou pôr a traduzir Agustina [Bessa-Luís] para inglês – e pedi a uma pessoa, a um tradutor, que fizesse aquilo e paguei. No *Frágil [como o Mundo]*, como era o Paulo Branco o produtor, pagou a um tradutor. Neste caso eu fiz a tradução (francês) e depois tinha um amigo que é melhor a francês e pedi-lhe para ele rever tudo. Não é uma coisa de que goste, fazer a tradução.

VSD – Numa entrevista da internet, relativamente ao filme *O Som da Terra a Tremer*, vi que o filme não passou em circuitos comerciais, mas só em alguns festivais.

RAG – Eu pedi isso ao Paulo Branco, ele dizia-me sempre que sim, mas depois nunca acontecia.

VSD – Depois da sua primeira longa-metragem ficou dez anos sem filmar – o que motivou essa paragem?

RAG – Foi muito complicado porque fiz *O Som da Terra a Tremer*, e ele não saiu; depois houve uma grande divisão nas pessoas sobre o filme e também senti, da parte de cineastas portugueses, uma espécie de “está lá quietinha”, até de amigos que fazem cinema, “faz lá a tua vida mas não te metas nisto, não te queremos cá”. E o facto de eu ter feito um filme com cinco tostões também caiu mal, como se me estivessem a dizer “olha esta agora a estragar-nos tudo”. Acabei por fazer o *Frágil como o Mundo* sozinha, e o Paulo Branco (produtor) só entrou, quando já estava tudo preparado (castings, preparação, roupas, tudo). O subsídio só chegou depois da rodagem. Mexi-me tanto no *Frágil [como o Mundo]*, eu falava com directores de serviços florestais – e aquilo em Sintra é tudo pago ao preço de ouro e eu não paguei um tostão, o Paulo não pagou um tostão, porque eu fiz tudo sozinha, montei aquilo tudo: uma rua é 120 contos ou 200 ou 300 por dia ou à hora, depois vai a dar uma curva e ali já pertence a outra área, já não pertence ao Parque Natural, e eu ia para aquelas reuniões com aqueles senhores dizer “é aquela zona ali, onde há a curva”, e eles diziam “ah, mas isso já não é nosso”, mas enfim, lá consegui todos os *décors* à borla, menos uma praça, porque a Edite Estrela (então presidente da Câmara) descobriu que aquilo era uma produção da Madragoa, do Paulo Branco, e exigiu dinheiro.

VSD – Tem trabalhado com pessoas de nacionalidade estrangeira?

RAG – Trabalhei com o [William] Lubtchansky, que foi fabuloso, ele estava muito doente, a viver na província, fora de Paris, e um dia apanhei aqui o [Jean-Marie] Straub e a Danielle [Huillet] e estava aflita para a Fotografia – já não sei de que filme – e a Danielle [Huillet] disse “fala, fala com ele, que ele dá-te umas sugestões”, e pronto: de uma cabine telefónica telefonei-lhe e foi fabuloso, deu-me indicações, “eu não posso, infelizmente” – ele estava muito mal, mas deu-me indicações. E trabalhei com o [Antonie] Bonfanti no som do *Frágil como o Mundo*.

VSD – Há diferenças entre portugueses e estrangeiros, ao nível de métodos de trabalho?

RAG – Se calhar há um bocado essa ideia de que porque é estrangeiro é melhor, mas isto é a nossa mania portuguesa, e às vezes é verdade, outras vezes não. Há pessoas cá super talentosas, por exemplo o Acácio de Almeida é uma pessoa extremamente talentosa.

VSD – Qual a sua relação com o digital e com a película?

RAG – O meu último filme é mini dv. Eu não gosto de dv, acho que o dv não foi feito para ser projectado, é para ser vista no leitor, no ecrã de 70 cm. Ainda têm que arranjar uma coisa que seja projectável. E depois vai a cassette não sei para onde e aquilo é projectado e sai uma porcaria, já não tem nada a ver com o filme mas as pessoas não sabem. É muito estúpido, acho que as pessoas não exigem nada, qualquer coisa serve e portanto não percebo como é que não há recusas. Por exemplo, fui a Turim com o *Altar*, mas aquele não é o filme que eu fiz, a projecção era tão lastimável – o festival era o lançamento de toda a gente, na altura, agora já não – de repente vejo aquilo e parecia uma polaróide carregada de verdes e de amarelos; tentei ir ao projeccionista, simpatiquíssimo, e pronto, aligeirou-se um pouco a coisa, fiquei aterrada e não descansei enquanto não pus o *Altar* em película. A película inspira mais confiança porque fixa a coisa. Fiz uns testes com alta definição e aquilo também não em convenceu, eu punha a câmara nos Restauradores e aqui um cabelo de alguém, e o cabelo parecia nylon, aquelas cabeleiras de nylon, e do lado de lá da praça passava uma pessoa com a mesma nitidez. Depois houve outra coisa que me enervou, é que se filmasse em alta definição tinha que fazer em 16.9, ou então tinha que pôr depois um artifício na montagem, uns efeitos em que punha umas máscaras, mas isso já vai intervir a imagem.

VSD – Quais têm sido as suas influências em termos artísticos? Ontem, na antestreia d’A Coleção Invisível, houve um plano em particular (do Jorge Molder em primeiro plano, um plano longuíssimo) em que a expressão do actor parecia saída de Dreyer.

RAG – Não, não foi por isso mas gosto imenso de Dreyer, por exemplo, no *Frágil como o Mundo* citei o Dreyer de trás para a frente: o cachimbo, o senhor das barbas, a família. É engraçado porque ninguém me fala do Dreyer, e aquilo, na minha cabeça, era totalmente à beira do plágio – uma espécie de apropriação, não sei devida ou indevida, mas também não tenho esses pudores. No caso da expressão do Jorge Molder não, nem me passou tal coisa pela cabeça: aquilo foi mais uma vez um recurso que eu pensei na rodagem, aconteceu que nessa semana de rodagem todos os dias os actores, que não são profissionais, chegavam e diziam “olha, afinal amanhã não posso vir porque...”. Ora eu tinha ali o Jorge Molder, e cristalizei ali tudo na cara dele – e se calhar não foi má ideia.

As minhas influências são o Nicholas Ray, o [Carl Theodore] Dreyer, [Werner] Schroeter, [Robert] Bresson, mas se estou directamente com eles quando filmo, ou seja, se estou a pensar num deles, nunca consigo – quando quero fazer uma coisa de que gostei muito não consigo, sai sempre mal, é incrível: já me aconteceu isto com um plano qualquer de pormenor, quis fazê-lo de certa maneira mas não dava, era sempre mentira, artificial, não colou. A propósito d’ *O Som da Terra a Tremar*, disseram-me que estava ali o “universo de [Andrei] Tarkovsky”, e eu nunca tinha ouvido falar do Tarkovsky, nunca tinha visto filme nenhum dele e tive vergonha, mas imensa gente me falou do Tarkovsky, amigos, críticos. Quando finalmente vi filmes dele, por acaso nem fiquei apaixonada, acho muito açucarado, muito retocado. Não estou a dizer que não seja bom, mas não é ali que eu me revejo. ■

Os filmes de Rita Azevedo Gomes

Vanessa Sousa Dias

Frágil como o Mundo (2001)

Longa-metragem ficcional, 90´

Realização: Rita Azevedo Gomes

Argumento: Rita Azevedo Gomes

Produção: Madragoa Filmes

Produtor: Paulo Branco

Direcção de Fotografia: Acácio de Almeida

Direcção de Som: Antoine Bonfanti, Xavier Bonneyrat, John Fewell, Pedro Melo, Philippe Morel, Joaquim Pinto

Montagem: Rita Azevedo Gomes, Manuela Viegas

Direcção Artística: Paula Migalhada

Actores principais: Maria Gonçalves, Bruno Terra, Sophie Balabanian, Carlos Ferreira, Manuela de Freitas, Duarte de Almeida

Festivais: Festival de Veneza, 2001, secção Novos Territórios (estreia mundial)

A ideia para o filme nasce de uma notícia sobre o suicídio de um casal de adolescentes, no Alentejo: ao recuperar esse enunciado, a ficção tem por base a efabulação da relação entre Vera e João, dois adolescentes que se apaixonam e que vivem o seu amor em segredo. Mais do que uma efabulação, podemos dizer que *Frágil como o Mundo* é também um caminho para a percepção da fragilidade humana e para a extrema consciência da precibilidade do corpo, noções que só o amor é capaz de evidenciar.

Trata-se de um filme que contou com meios de produção extremamente reduzidos e que sobreviveu graças ao investimento exponencial da realizadora, sobretudo na fase de preparação, já que o financiamento e a produção entraram numa fase tardia do projecto (1). A ficha do filme denuncia esse traço de escassez de meios de produção, sobretudo pela pluralidade de nomes – a direcção de som encontrava-se essencialmente dependente da disponibilidade dos técnicos.

Frágil como o Mundo não procura convidar o espectador a mergulhar num estado de afectação através de intriga propriamente dita – os actores relembram modelos bressonianos – parecendo haver, em contrapartida, uma aposta na concentração, reelaboração e releitura de áreas artísticas. O argumento é então um objecto que tem por base um trabalho de apropriação e de aplicação de citações literais de poetas – Luís de Camões, Bernardim Ribeiro, Sophia de Mello Breyner, Rainer Maria Rilke –, que se articulam com a narrativa como se fossem organismos indissociáveis da mesma (2).

Na sequência das citações literárias e literais que a realizadora evidencia, verificamos que esse jogo de afinidades encontra eco na realização: “citei o Dreyer (...) o cachimbo, o senhor das barbas, a família (...), aquilo, que na minha cabeça, era totalmente à beira do plágio – uma espécie de apropriação, não sei se devida ou indevida, mas também não tenho esses pudores” (3). O filme destaca-se pela imagem a preto e branco suavizada, quase acinzentada; pela composição cuidada dos planos; pela simplicidade dos cenários (cenários oníricos, de uma estética quase pagã e de uma extrema comunhão com a Natureza), e por um rigor na representação (quase letargia de ser e de estar) e na acção, esta última lenta e pausada, desenvolvendo-se frequentemente no interior dos planos: é possível ilustrar estes traços identitários através do plano em que Vera e João fazem a promessa de nunca se separarem. Como contraste às tonalidades acinzentadas do filme, surgem planos de uma casa abandonada a corsa, parcialmente devorada pela vegetação, submersa, sem vida, exactamente como os corpos já vazios dos apaixonados.

O envolvimento da realizadora, longe de se esgotar na fase de preparação do projecto, prolongou-se à composição da banda musical: “cheguei a fazer música para o *Frágil como o Mundo*, fui com umas bolhas, vidros e cataplanas para fazer uns sons de que precisava,

misturados com violinos, e foi muito engraçado porque estava sozinha a gravar, ia para Sintra às três da manhã e levava um DAT” (4).

Por fim ressaltamos que a nível de pós-produção, e para além da passagem de cores para preto e branco, houve a necessidade de dobrar a voz dos actores para remediar a falta de som directo (e, com isso, a reescrita dos diálogos).

Altar (2002) (5)

Longa-metragem ficcional, 72’

Argumento, Realização e Produção: Rita Azevedo Gomes

Filme Feito por: Edmundo Díaz Sotelo, Leonardo Simões, Acácio de Almeida, José de Barahona, Tiago João Silva, Michelle Chan, Nuno Carvalho, Cristina Côa, Thomas Toutain, Jorge Lopes, Patrícia Saramago e Rita Azevedo Gomes.

Com o apoio de: Bazar do Vídeo, David e Golias, Lx Filmes, Abril em Maio, Ciência Gráfica, Concept, Tóbis Portuguesa

Actor: René Gouzenne

Participantes: Alice Lovelace, Thomas Toutain e Susan Moody

Prémios: 2º Festival de Cinema de Angra do Heroísmo – “Melhor Realizador”: Rita Azevedo Gomes, *Altar*

Festivais: 20º Torino Film Festival, secção European Perspectives

Altar reconduz-nos para a memória afectiva de um homem, interpretado pelo actor René Gouzenne, e em especial para a evocação de um episódio de enamoramento ocorrido na sua juventude.

Tal como acontecera com *Frágil como o Mundo*, o filme agora em análise sofreu limitações de produção e de execução: repete-se a impossibilidade de filmar nos locais escolhidos — Rita Azevedo Gomes pretendia filmar nos Açores mas “a falta de dinheiro obrigou-me a filmar numa casinha emprestada, no Montejunto, a fingir que era ao pé do mar” (6) — e enfatiza-se a extrema volatilidade das equipas artísticas e técnicas, limitação essa bem conhecida por Miguel Gonçalves Mendes na produção de *Autografia* (7).

O argumento é da autoria de Rita Azevedo Gomes e consiste na apropriação de excertos de obras, exactamente como acontecera dez anos antes com *Frágil como o Mundo*. A base do filme é composta por fragmentos imagéticos e literários, sendo que estes últimos tanto assumem a forma de discursos diegéticos (unicamente expressos pelo protagonista e na língua materna do actor, o francês) ou de vozes femininas em off, em português e inglês: deste modo não só as memórias do homem se tornam fragmentadas e fragmentárias, como também as frases exteriores à diegésis se vão repetindo, como ecos soltos e esquecidos, ao longo de todo o filme. O protagonista, um homem com aproximadamente 60 anos, encontra-se dominado pelo impulso de repetir infinitamente um episódio de enamoramento (8): esta é talvez a melhor formulação daquilo que é dado a ver ao espectador, mas é contraproducente assumir que estas premissas representam uma opção narrativa ou que forneçam alicerces sólidos e fiáveis que, em última análise, pudessem permitir ao espectador indagações sobre a interioridade das personagens ou sobre as suas motivações. Em alternativa, *Altar* pode definir-se como um recital de memórias e de evocação de imagens que comunicam estados de espírito, pensamentos e experiências sensoriais do mundo.

Há um dispositivo que se repete continuamente e que consiste na sugestão de ambientes e de cenários através da descrição dos mesmos – esses planos por onde o protagonista deambula e discursa continuamente, abrem para a dimensão temporal ao ponto de todas as camadas (a evocação e a acção) se sobreporem no momento final: é assim que, num movimento de *mise en abîme*, veremos uma criada a tocar na mão do protagonista enquanto este dorme, tornando real uma imagem que até àquele momento tinha apenas sido evocada/suscitada e que desafia a lógica espacial e temporal.

O filme começa a negro com uma música extra-diegética, mantendo-se assim até ao momento em que surge a primeira imagem, um homem sentado diante do mar, mas que é rapidamente devorada pelo negro: este início demarca claramente a noção de fragmento sobre a qual o filme se edifica.

A música que mais recorrente se ouve é homónima do filme e é uma canção dinamarquesa: “Pedi à Susana Moody (...) que me cantasse aquilo *a capella*, sem nada (...) Ela aprendeu a letra em dinamarquês” (9).

A 15ª Pedra. Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em Conversa Filmada (2005)

Documentário, 74’

Realização: Rita Azevedo Gomes

Produção: Lx Filmes

Produtoras: Paula Oliveira e Gabriela Lobo

Direcção de Fotografia: Leonardo Simões

Direcção de Som: Olivier Blanc

Montagem: Patrícia Saramago e Rita Azevedo Gomes

Festivais: DocLisboa, Mostra Internacional de Cinema de São Paulo – secção Perspectiva, Festival de Marselha, Procida Film Festival (edições de 2005)

A *15ª Pedra* consiste numa longa conversa entre o realizador Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa: abre-se espaço para uma entrevista livre, que se assemelha a uma conversa descontraída (ainda que perscrutada pela câmara), na qual Bénard da Costa vai lançando perguntas. De entre alguns dos temas abordados – todos eles remetem directa ou indirectamente para o cinema – estão a juventude e a beleza, a educação, o aparecimento da cor e do som no cinema, bem como histórias pessoais como aquela que dá nome ao documentário em questão (contada por Oliveira).

O aspecto mais singular deste documentário radica no rigor formal e estruturalizante em que assenta: é sobre o discurso e as flutuações deste que recaem todas as atenções, havendo como que uma organicidade na forma como o documentário é filmado e montado, quase matemática, e que depõe uma crença ilimitada no conteúdo do plano e na gestão da atenção dentro do mesmo. Para melhor ilustrar estes traços optamos desde já por enunciar as sequências que compõem o documentário: este abre com um plano que enquadra Oliveira e Bénard, num plano americano, sentados lado a lado – o primeiro à direita, o segundo à esquerda. Sem cortar, a câmara faz *zoom in* e reenquadra Oliveira, redefinindo o enquadramento (rosto de Oliveira no centro da imagem, $\frac{3}{4}$ de frente) e sem se interromper a conversa. Passado momentos a câmara faz uma panorâmica esqueda-direita, para Bénard da Costa, que está de perfil, e o plano mantém-se nele. Sem nunca cortar (reforçamos), há um *zoom out* e novo reenquadramento que dá origem ao primeiro plano do documentário.

O corte com esta primeira sequência – e podemos entendê-la como primeira sequência, ou segmento de um conjunto mais vasto, precisamente pelo assumir de uma separação na linearidade e eixo de continuidade promovido até então – dá-se com a introdução de *frames* a negro que, quando desaparecem, dão lugar ao ressurgimento do primeiro enquadramento do documentário. Nesta segunda sequência o sistema altera-se: são feitos cortes na imagem, orientados pela conversa (fins e inícios de temas), que centram a atenção ora num ora no outro interveniente.

Vai novamente a negro e reabre para uma terceira sequência: desta vez com uma ligeira mudança de ângulo, fechando mais sobre os dois (*two shot*), plano esse que é mantido até cortar para o plano aproximado de rosto de Oliveira; momentos depois é feita uma panorâmica esquerda-direita para Bénard e, posteriormente, um *zoom out* enquadra novamente os dois. Esta opção de montagem e de realização cria três sequências distintas entre si, sendo que a terceira congrega, em termos puramente formais, as duas sequências que a antecedem. Não obstante esses jogos de adição e de subtracção, gera-se igualmente um trabalho sobre o *off*, na medida em que ao fechar o plano sobre um interveniente se perdem acções e reacções.

Depois dessas três sequências dá-se um último e inesperado *zoom out*: nesse momento entram em campo elementos da equipa técnica para retirar os microfones dos intervenientes; começam a ouvir-se passos e vozes da equipa (parte dela nem sequer se torna visível), e os intervenientes saem de campo, evidenciando-se assim parte da “máquina do cinema”.

Notas do texto

1. Ver entrevista acima.
2. As longas-metragens ficcionais de Rita Azevedo Gomes destacam-se por uma extrema singularidade e por uma atitude (consciente ou inconsciente) de ruptura – isto é, ruptura com designações, com nomenclaturas, com conceitos que aprisionem e que permitam significar a criação cinematográfica –, neste sentido, é a própria realizadora que, em declarações a Gérard Grugeau, admite que “Moi, ça ne m’intéresse pas de faire un cinéma comme les autres”, deslindando ainda a sua visão pessoal em relação ao cinema e que transparece nos exemplos em análise: “Je ne suis pas certaine de ce qu’est le cinéma. Je cherche. Il y a dans cet art quelque chose que les autres n’ont pas. C’est comme un déclencheur du mouvement de nos âmes. Nous-mêmes en tant que personne et spectateur, nous sommes en attente de quelque chose. Nous nous cherchons dans des images qui sont en mouvement dans un temps donné.”, *in* 24Images, n.º 110, 2002, artigo “Vision de cinéaste Rita Azevedo Gomes”, Gérard Grugeau.
3. Ver entrevista acima.
4. Idem.
5. Optamos aqui por adular a ficha do filme, adequando-a às reais condições de produção/execução do filme.
6. Ver entrevista acima.
7. Veja-se, a este propósito, o texto “Os Filmes de Miguel Gonçalves Mendes”, de Vanessa Sousa Dias, incluídos no presente dossier de investigação.
8. Os monólogos – os seus discursos podem ser definidos como tal – têm sempre um interlocutor, seja sob a forma de alguém em *off* (quando René Gouzenne fala ao telefone) ou sob a forma de corpo que escuta atentamente, corpo que escuta mas que se abstém de intervir.
9. Ver entrevista acima.



A 15ª Pedra: Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em *Conversa Filmada*, de Rita Azevedo Gomes