

Novas & velhas tendências
no cinema português contemporâneo

ENTREVISTAS

com realizadores



Teresa Villaverde: “Precisamos das costas aquecidas lá fora para enfrentarmos Portugal”

Entrevista conduzida por René Alan e Helder Moreira

TERESA VILLAVERDE CABRAL nasceu em Lisboa em 1966 e surge no universo cinematográfico no início da década de 90. Filmografia como realizadora: *A Idade Maior* (também argumentista, 1991); *Três Irmãos* (também argumentista e montadora, 1994); *O Amor Não Me Engana* (1996); *Os Mutantes* (também argumentista, 1998); *Água e Sal* (2001); *A favor da clareza* (2004); *Transe* (2006). Actriz em *A Flor do Mar* (1986) e *Três Irmãos* (1994). Assistente de Realização em *Vertigem* (1991). Montadora de *Como Outros Serenidade* (1989).

René Alan e Helder Moreira – Como nasce a ideia inicial dos seus filmes?

Teresa Villaverde – É uma pergunta difícil, porque não é sempre da mesma maneira. No meu caso, sou eu escrevo os meus filmes. Normalmente começa por aparecer uma ideia, que pode ser visual, completamente vaga, eu própria não sei bem o que é, pode ser uma frase que alguém diz, é uma ideia que vai crescendo e só depois me apercebo que já estou a trabalhar, mentalmente, num novo filme. Nunca fiz um filme em que começasse por pensar primeiro no tema, mesmo que no resultado final possa parecer que tenha sido assim que começou, como uma ideia forçada. Por vezes há temas relacionados com a realidade e pode parecer que quero trabalhar um determinado tema, como aconteceu com *Transe*, mas nunca é bem assim. Há talvez uma excepção, que foi quando fiz *Os mutantes*. Durante quase um ano, estive a fazer um levantamento pelo país todo, para o que poderia vir a ser um documentário sobre a infância em Portugal. Então, percorri o país todo a entrevistar crianças e a visitar escolas, queria primeiro fazer essa investigação e só depois partir para o filme. Foi por volta de 1995, antes do boom dos documentários em Portugal. Era um enorme projecto, que englobaria a infância em todo país. Acabei por desistir de o fazer — foi talvez o único projecto de que desisti. Quando voltei a ele, mas já para fazer um filme de ficção, tinha na bagagem toda a pesquisa anteriormente feita.

AM – Quanto tempo gasta na definição da ideia?

TV – Varia imenso. Acho que o mais saudável seria por volta de um ano. Por vezes, por causa da produção, da situação financeira e de todas as condições necessárias para avançar, acabamos por arrastar o projecto e por estar sempre a modificá-lo à medida que avançamos para as filmagens. Por exemplo, podemos ter um guião pronto em seis meses, mas depois é preciso tempo para pré-produzir, encontrar financiamento, os sítios onde se quer filmar, e estamos sempre a alterar o guião. Acontece geralmente, no cinema, que o tempo de amadurecimento do projecto não é aquele que nós escolhemos, e portanto acaba por ser dura, esta incapacidade de fazer avançar o projecto no tempo que pretendíamos. É duro e é difícil viver com isso.

AM – Discute as suas ideias com alguém ligado ao desenvolvimento de projectos?

TV – De uma maneira geral não. Claro que posso falar com amigos ou pensar em voz alta, mas essa fase tende a ser muito solitária.

AM – E o produtor? É abordado nessa fase inicial? Discute as suas ideias com ele?

TV – No meu caso, excepto neste meu projecto actual, fui sempre ter com o produtor quando já tinha o argumento escrito e o apoio financeiro garantido. O que sempre fiz, foi escrever os filmes sozinha e concorrer aos apoios sem o produtor. Depois encontro um produtor, digo-lhe o que tenho preparado, e que pretendo um mínimo de condições para avançar. Dali para a frente terá sempre que haver uma grande base de confiança com o produtor. Por acaso, neste momento também estou envolvida na produção do meu novo filme. Mas normalmente limito-me a apresentar o guião a concurso e se ganhar, o resto do trabalho de produção é entregue ao produtor. No caso do meu projecto mais recente, estou inserida na produção, tenho uma produtora e começo agora a entrar num novo mundo.

AM – Todos os seus filmes foram escritos por si; é uma necessidade enquanto autora?

TV – Sim. Para mim a escrita é fundamental. Talvez pudesse um dia realizar um filme escrito por outra pessoa, mas vejo isso quase como um jogo, uma brincadeira. Começo sempre pela necessidade da escrita. Acontece que os meus guiões contêm já uma grande parte do filme lá dentro, embora não escreva nada de uma forma técnica, porque não tenho esse vocabulário técnico, tento ao máximo descrever como a cena vai ser filmada, o ambiente, a cor, etc. A própria direcção de actores já está presente na escrita. O cinema permite que se trabalhe de várias maneiras; por exemplo, certos realizadores pegam em guiões escritos por outros, e tornam-nos em filmes onde se reflecte a sua presença, uma voz de autor. Depende dos realizadores, não há uma regra geral, no meu caso gosto e preciso mesmo de escrever.

AM – Como lida com o guião durante a rodagem? É seguido a risca?

TV – O guião é uma ferramenta, que no fim pode ser deitada fora. A sua principal função é ser uma arma de sedução. É o objecto que vai decidir se vamos ter ou não o dinheiro para avançar, é ele que vai dar vontade ou não a toda uma equipa para trabalhar e também compreender o filme. Claro que é um instrumento de fixação de ideias, mas não deixa de ser um instrumento de pura sedução. Por exemplo, um guião com um bom português, bem escrito, é mais depressa financiado. Apesar de não ser o produto final do projecto cinematográfico, é algo que vai ditar o sucesso de todo o projecto. Se estivermos contentes com o guião e se acreditarmos nele, é bom que essa confiança seja transmitida para a equipa, até para estarmos abertos a novas ideias que surjam dos actores ou do resto da equipa. A rodagem é o momento de criação. Já me aconteceu ter de reescrever o guião na hora de rodagem para que a cena funcionasse. No caso do cinema português, temos muito pouco tempo para fazer melhorias do guião, temos de agir depressa caso seja necessário.

AM – Permitiria que o produtor interviesse no seu processo de escrita?

TV – Felizmente nunca me aconteceu ter um produtor a tentar intrometer-se no guião, até porque não faz sentido no meu trabalho. Eu digo sempre que gostava que a minha linguagem se vá aproximando o mais possível da poesia, da linguagem poética, portanto seria um pouco estranho intrometerem-se no meu processo de escrita. Não vamos dizer a um poeta o que ele deve ou não escrever. É evidente que no nosso caso, enquanto realizadores de cinema, isso poderá acontecer, e às vezes temos mesmo que dar o braço a torcer, mas felizmente no meu caso isso nunca aconteceu. Com os actores é diferente, porque eles é que dão corpo às personagens, e portanto aquilo que eles dão é de tal forma enorme e extraordinário, que às vezes dão coisas que não pedimos e ajudam a melhorar o projecto.

AM – Cria os seus personagens a pensar nos actores?

TV – Por vezes, ando um bocado perdida no início, por não ter a certeza de quem vai desempenhar o papel da personagem que escrevi, e isso para mim é péssimo. Se não souber quem vai ser a actriz ou o actor que irá desempenhar tal papel, não consigo dar o guião como finalizado. Penso que só houve um filme, desde do início, desde da primeira palavra, que foi escrito a pensar numa única actriz, a Maria de Medeiros em *Os três irmãos*. Mas no resto dos meus filmes, no início da escrita, nunca tive a certeza de quem iria desempenhar as várias personagens. Mas para dar o guião como concluído, aí tenho que ter a certeza de quem são os meus actores principais.

AM – Quem mais a influenciou no modo como conta as suas histórias?

TV – Não sei dizer com exactidão. Eu tive a sorte de começar a realizar muito nova, deveria ter 21 ou 22 anos, lembro-me de ter começado a escrever por volta dos 20, fui aprendendo sozinha como contar histórias. Se tivesse tido a orientação de algum mestre, teria com certeza evoluído muito mais depressa. Assim, fui aprendendo com as minhas asneiras e ao meu próprio ritmo. Como não tenho um percurso académico ligado ao cinema, a escrita foi aquilo que me ligou ao cinema e me permitiu entrar no seu mundo. Por vezes olho para trás, e penso que teria sido bom ter alguém que me obrigasse a questionar-me sobre a minha decisões. Alguém que me orientasse na procura do caminho mais correcto. As escolas deviam ter esse papel junto dos alunos. Sei que poderia ter feito mais e melhor, mas sinto-me aliviada por pensar que estou a melhorar e perceber como fazer melhor aquilo que quero. Já lá vão vinte anos e como em tudo na vida a experiência é fundamental.

AM – Que limitações têm marcado as suas *repérages*? Consegue sempre filmar onde queria?

TV – Não. Há sempre limitações, na sua maioria de ordem financeira. De uma maneira geral não temos dinheiro para filmar onde queremos. Há uns anos conseguia-se praticamente tudo sem pagar quase nada. Com o aparecimento da televisão e da publicidade, os preços inflacionaram. Nem sempre consegui filmar onde queria mas, por outro lado, temos que saber, em conjunto com a produção, explorar aquilo que está ao nosso alcance. Se aceitamos um local de filmagem, mesmo não sendo a nossa escolha inicial, passa a ser o nosso sítio, a nossa nova escolha e temos de o saber utilizar e aproveitar ao máximo a sua potencialidade. Penso que faz muita falta ao cinema português, principalmente sendo um sistema de baixos orçamentos, um maior diálogo entre realizador e produtor. Por vezes pedimos duas ou três coisas, por exemplo adereços ou material técnico, mas tudo custa muito dinheiro, e não podemos ter tudo.

O grande problema é que nem sempre há diálogo com o produtor, para que se encontrem as prioridades e se obtenha aquilo que é mesmo necessário. Por exemplo, eu nunca discuti orçamento nenhum com os meus produtores. No caso de *Os mutantes*, que foi o filme que fiz com mais meios, tinha um produtor francês e uma produtora portuguesa, da qual eu também era sócia, e aí houve algum diálogo para estabelecer prioridades e resultou optimamente. Quanto menos dinheiro há, mais diálogo tem de haver. para termos a certeza que o dinheiro é canalizado para aquilo que realmente é necessário. Para o realizador é sempre aborrecido estar preocupado

com orçamentos e não poder ter tudo o que quer, mas como isso não acontece, é obrigatório haver maior diálogo entre a realização e a produção.

AM – E quanto aos actores, pôde sempre contar com os que queria?

TV – Em geral, sim. Temos de saber ser realistas nas escolhas que fazemos, mas em geral sempre trabalhei com os actores que queria.

AM – Discute o guião em conjunto com a equipa?

TV – Sim. Durante a preparação das filmagens já se começa a formar uma equipa, e a serem distribuídas algumas tarefas por diferentes pessoas, de maneira a que o realizador se concentre mais no seu trabalho. Mas é importante o realizador tentar estar integrado em todas as etapas. Eu tento ao máximo estar em todo o lado e ver tudo, porque às vezes há coisas que passam ao lado da equipa. É difícil explicar a todos as ideias que temos na cabeça. Por exemplo, na primeira fase dos *castings* o realizador não costuma estar presente, mas eu gosto de estar e é bom podermos assistir, especialmente se é para um papel importante. É um disparate, porque perco imenso tempo, mas é o meu modo de trabalho. Foi assim que encontrei o Alexandre Pinto, de quem gosto muito; se não estivesse estado no primeiro casting, onde havia centenas de jovens, provavelmente ele teria passado despercebido.

AM – Que dificuldades tem encontrado nas filmagens?

TV – O principal problema é o tempo. Tem de haver uma negociação com o produtor para apurar quantas semanas iremos rodar, e não podemos ultrapassar os limites. É importante cumprir o plano de trabalho. Às vezes há um dia que corre mal e perdemos tempo, depois, noutro dia, temos de recuperar. É uma tarefa muito importante, a dos assistentes de realização, à qual não se dá a devida importância. Eles têm de fazer imensa ginástica para conseguir coordenar as tarefas entre realizador, produtor, equipa, e depois têm de saber gerir e negociar, de maneira que se faça uma “estimativa por cima” do tempo necessário, para que haja margem de manobra caso as coisas não corram como planeado. No meu caso, sou algo despreocupada nesse aspecto, por isso tenho necessidade de confiar plenamente nos meus assistentes.

Estas negociações são um dos aspectos engraçados do cinema. Por exemplo, o Tarkovsky partia sempre do princípio que o seu argumento ia ser censurado, por isso escrevia cenas a mais, cenas de que não precisava e que eram escritas propositadamente para a censura, e eles lá ficavam todos contentes por cortar aquelas cenas, e o Tarkovsky satisfeito por ficar com o que pretendia. No cinema estamos sempre a fazer este tipo de jogos, e claro que toda a gente sabe que isso se faz, é algo que faz parte dos processos cinematográficos.

Depois há outros tipos de problemas, como a gestão de película. Eu não gasto muita película, mas em determinados momentos alertam-me para ter cuidado. Felizmente nunca deixei de filmar por causa disso. O que é triste em Portugal, é que se está a fazer filmes cada vez com menos meios. Por exemplo, hoje temos de evitar, já no guião, as cenas de exteriores / noite, porque sabemos à partida que vamos ter problemas, por exemplo, para iluminar uma praça — não há material nem dinheiro para isso. Há uns anos ainda se conseguiam meios com alguma facilidade, hoje tende a ser mais difícil. Lembro-me de que no meu segundo filme, tínhamos um camião cheio de material, com tudo o que poderia querer. Hoje até temos de negociar as objectivas, que é algo que eu não consigo conceber, filmar sem um conjunto completo. Se na rodagem eu quiser filmar, por exemplo, com uma teleobjectiva, tenho de avisar previamente que o quero fazer, porque se não estiver programado, e se de repente me parecer melhor filmar com uma teleobjectiva, não o poderei fazer. É muito desmotivante, e isto só ao nível das objectivas, imagine gruas e outros equipamentos. Isto está muito complicado.

AM – Problemas como esses condicionam a forma de contar a história?

TV – Sim. Muitas vezes não temos os meios necessários para fazer a cena como tínhamos concebido, então temos de a adaptar, de uma maneira mais simbólica, mas a cena tem de funcionar na mesma. É preciso, de facto, ter sempre uma boa equipa, na qual possamos confiar, e que permita ao realizador ter a cabeça livre, de modo a poder resolver os problemas que possam surgir durante as filmagens. Nem sempre estas pressões são negativas, porque nos obrigam a encontrar soluções criativas. Outras vezes acaba por ser uma tragédia. Por exemplo, para uma determinada cena de exteriores, se eu precisar de sol, e se nessa semana estiver constantemente a chover, eu não tenho outro remédio senão filmar assim. Claro que o [Vittorio] Storaro não aceitaria uma situação destas. Esperaria uma semana ou mais até aparecer o sol. Claro, depois vemos a fotografia de Storaro e dizemos que é o máximo. Imagine que eu consiga convencê-lo a vir trabalhar comigo, que condições lhe poderia dar? Um tripé e filme! Se estiver a chover está a chover, se estiver sol está sol. Obviamente que não querem. Às vezes até temos possibilidade de trabalhar com pessoas interessantes, onde a questão nem é a remuneração, mas sim as condições de trabalho, que também não temos.

AM – **Como descreveria a sua relação com as competências técnicas requeridas, durante as filmagens?**

TV – Obviamente não se pode dissociar nada da técnica. Isto é ao mesmo tempo um trabalho artístico e técnico. No meu caso, como não frequentei nenhuma escola de cinema, deu-se o caso que, logo na primeira rodagem em que participei, foi já como realizadora. Tive de confiar bastante nas pessoas. Basicamente a escola que tive foi a cinemateca. Não me lembro de quantas sessões havia mas ia a todas, saltava de filme para filme. Então, quando fui realizar o meu primeiro filme, não tinha noção de toda a estrutura, dos cabos, das câmaras, não percebia nada das luzes, dos camiões, mas sabia o que queria. Por falta de linguagem técnica, a minha estratégia era explicar o que pretendia, isto é, o resultado final que procurava, os meus objectivos. Foi difícil, eu dizia o que queria e as pessoas olhavam para mim confusas.

AM – **Na maioria dos seus filmes, os directores de fotografia são estrangeiros. Há algum motivo especial para esse facto?**

TV – Varia. Como vivi uns anos fora, habituei-me a conhecer e conviver com pessoas estrangeiras. É mais uma relação casual do que calculada, não se trata directamente de parcerias com outros países, mas é evidente que isso é bom. Por exemplo, escrever ou realizar um filme só com subsidio português limita-nos bastante, porque temos que nos restringir ao que podemos fazer, ao que é acessível, que é bastante reduzido. Por isso é bastante aceitável obter financiamento externo, e trabalhar com técnicos estrangeiros.

AM – **Como caracteriza a sua relação com os actores?**

TV – Os actores são os principais elementos, nem sei que mais dizer sobre isso... é o grande prazer, é o grande desafio. São eles que dão a cara e isso é notável. Para mim é tão dura esta vida de fazer cinema, que por vezes temos vontade de desistir de tudo, é preciso gostar muito disto para continuar, e o que me dá força e vontade, é o prazer que tenho ao trabalhar com actores. Aquele momento, quando as coisas funcionam, em que estamos a criar uma coisa muito especial, como se fosse magia. Acontece naquele momento, único, e depois fica registado. Com os principais actores, tenho uma relação que poderia chamar de paixão, e durante todas aquelas semanas, desde da escolha dos actores à montagem, são as pessoas mais importantes das nossas vidas, e quanto mais for assim mais resulta e mais ganhamos deles. Por vezes é difícil desligar.

AM – **E gosta de voltar a trabalhar com os mesmos actores?**

TV – É uma relação muito intensa. No meu caso, gosto mesmo que seja uma relação íntima. Por exemplo, faz-me imensa confusão quando vejo realizadores que dirigirem os seus actores à

distância, não consigo conceber isso. Mesmo que esteja longíssimo, vou sempre ter com os actores para falar com eles na intimidade. Gosto da ideia de um canto secreto que tenho com os actores. O meu trabalho vai de encontro a essa intensidade. Não são precisas grandes conversas, é importante que eles se sintam completamente seguros. Por exemplo, eu pretendo uma relação tão forte, que se lhes pedir que se atirem pela janela, quero que eles se sintam seguros, confiantes, que sintam que nada de mal irá acontecer-lhes.

AM – Como controla os resultados das filmagens?

TV – Neste momento, temos um grave problema com a introdução do digital. Eu sempre filmei em película, e enquanto houver, irei continuar, mas não sei se irá durar muito mais tempo, a película está cada vez mais em desuso. Por exemplo, já não monto em película, e as *rushes* também não as vejo em película. O que acontece neste momento é terrível, porque temos que ver as *rushes* em DVD, e em geral a qualidade é muito má. Temos uma dificuldade muito grande em controlar a qualidade técnica da imagem, e dificulta imenso a relação que temos com o director de fotografia. Antes, quando se viam as *rushes* em película, havia todo um ritual, toda a equipa se encontrava numa sala de cinema, ao pé do sítio onde estávamos a filmar, e víamos as *rushes* em conjunto. Havia uma maior união entre a equipa, discutíamos o que tinha sido feito, e o que se ia fazer. Estes momentos serviam para melhorar todo o trabalho, e não havia tantos equívocos. Agora há muito mais equívocos porque não conseguimos controlar devidamente a qualidade de imagem.

AM — O seu produtor associa-se de algum modo a este controlo?

Os produtores estão com dificuldade em acompanhar a tecnologia. Se por exemplo, um realizador diz que um certo monitor não tem qualidade, que não dá para ver bem, os produtores não dão a devida importância e não resolvem o problema. Se hoje formos ao cinema, a quantidade de planos desfocados é inacreditável, e na maior parte das vezes não é culpa dos realizadores, ou da equipa, porque não se consegue ver isso na montagem. Por exemplo, em França é impensável cortar o negativo sem que antes se tenha feito uma cópia. Aqui não é bem assim. Depois aparecem planos com luz de que não estávamos à espera, ou maquilhagem que não vai bem com a luz e destrói o trabalho todo. Os norte-americanos tem tudo o que querem, e mesmo com o digital, continuam a trabalhar em película. Em relação à pós-produção do som, não há em Portugal um verdadeiro estúdio de som. Eu tenho tido a sorte de ir para o estrangeiro misturar o som dos meus filmes. Tem piada, porque durante muito tempo dizia-se que o som dos filmes portugueses era mau, mas as pessoas não sabiam que isso era um problema do laboratório, e não dos técnicos do filme. Só quem ia fazer o som no estrangeiro é que conseguia ultrapassar essa dificuldade. Por exemplo, o som dos meus primeiros filmes é simplesmente pavoroso, mas é injusto, porque o trabalho que fizemos na rodagem, antes de ir para o laboratório, foi bom, depois é que se alterava e passava a ser mau.

AM – Durante a montagem, já sentiu necessidade de filmar mais, por faltarem cenas, planos, sequências?

TV – Muitas vezes, inclusivamente, depois do filme estar montado, tive a oportunidade de voltar a filmar e de refazer o fim. No filme em que estou a trabalhar neste momento, o meu produtor associado perguntou-me se queria guardar, para depois da montagem, uma semana de rodagem, com o intuito de filmar planos adicionais. Eu respondi que não, habituei-me a não voltar a filmar depois do filme montado, gosto da pressão inicial, na rodagem, para que as coisas fiquem bem, e se tenho na cabeça a ideia que posso voltar a filmar depois da montagem, isso cria um certo desleixo.

AM – E sobra-lhe muito material filmado?

TV – Sobra sempre imensa coisa. Por vezes penso que é “desta” que irei aproveitar tudo o que filmei, que todo o material é imprescindível. Mas não é verdade, na montagem é que se decide isso.

AM – **Existe algum tipo de cuidado especial na promoção dos seus filmes? Em que fase é normalmente iniciada essa promoção?**

TV – Essa questão costuma estar na responsabilidade dos produtores. Por exemplo, em Portugal, não temos a tradição, numa fase inicial, de pré-vendas e de contractos de distribuição. No tipo de cinema que faço, também não é muito usual a fotografia de cena e o *making of*. Para um determinado tipo de cinema português, aquele que faz mais sucesso, essas estratégias têm mais lógica. Mas sei que se deveria tentar descobrir maneiras de cativar o nosso público. É importante chegar ao nosso público, e é difícil chegar lá. Houve uma altura em que eu fazia mais espectadores do que agora. Isto é, existe sempre a relação de espectadores nacionais e internacionais, e aí torna-se mais difícil contabilizar o número exacto de espectadores de um determinado filme. Há realizadores, que dentro de Portugal, até produzem bons números, e lá fora são uma desgraça, e também há o contrário. É muito importante recuperar o público que tínhamos, mas não acho que a estratégia seja mudar a nossa maneira de pensar e de criar, devemos-nos manter fiéis a nossa vontade, descobrindo uma maneira de chegar mais próximo do público. Por exemplo, não se pode promover um filme realizado por mim da mesma maneira que se promove *O Crime do Padre Amaro*, porque o público não é o mesmo. Assumo que não contribuo muito para a promoção dos meus filmes, por exemplo, não gosto e nem deixo que haja jornalistas no *set* de rodagem, mas reconheço que isso não é bom para a promoção do filme. Neste momento, como também sou produtora, terei que repensar nessas questões, mas mesmo para realizar um *making of*, especialmente dos meus filmes, terá que ser feito por pessoas da minha confiança, senão faz-me confusão.

AM – **Trabalha o orçamento em conjunto com o(s) seu(s) produtor(es)?**

TV – De facto, devia trabalhar-se os orçamentos em parceria com os produtores, mas em geral é praticamente da exclusividade destes. Faz falta maior colaboração entre realizador e produtor. Eventualmente isso irá acontecer, porque há cada vez menos condições para fazer cinema, e há cada vez menos fundos. Por vezes, sinto que realizador e produtor estão em campos opostos, mas na realidade estamos ambos a trabalhar para o mesmo objectivo.

AM – **De uma maneira geral, fica satisfeita com o modo como os seus orçamentos são geridos?**

TV – Nunca me meti em questões orçamentais. Mas penso que poderia ter dado um contributo positivo. Se tivesse havido várias discussões, ponto por ponto, sobre as decisões orçamentais, eu própria poderia ter abdicado de certas coisas e preferido outras, que na realidade são mais importantes. Nem sempre o produtor tem a noção das prioridades, e segue um caminho onde gasta o dinheiro até não haver mais.

AM – **Mas a gestão dos orçamentos tem-lhe permitido fazer os seus filmes como pretendia?**

TV – Sim, mas com muitas dificuldades, e dentro do contexto que falámos anteriormente. Temos de inventar muito, improvisar, encontrar soluções, falta sempre muita coisa. Mas se opto por filmar não tendo o que queria inicialmente, ou me adapto às novas circunstâncias ou não filmo, porque filmar algo para depois deitar o material fora, não vale a pena. Temos que lutar sempre para ter o máximo, mas depois joga-se com o que se tem, é como no futebol. Temos onze no campo, outros tantos no banco e joga-se com o que se tem, não há volta a dar. Talvez os realizadores de cinema tenham muito a aprender com os treinadores de futebol, ler uns livros do [José] Mourinho para aprender a gerir as circunstâncias.

AM – A distribuição, promoção e divulgação são consideradas no orçamento, ou são alvo de financiamento extra?

TV – Depende, tudo isso devia ser orçamentado logo de início, mas isso é da responsabilidade do produtor. Actualmente, em Portugal, quem distribui filmes portugueses é o Paulo Branco, que também é produtor, portanto está tudo dentro da mesma bola. É claro que estas questões preocupam-me, especialmente a questão das vendas internacionais. Alguns produtores não têm nenhuma estratégia. Por exemplo, não consigo perceber porque é que não entregam os filmes que produzem a um agente de vendas internacional. Normalmente, gostam de ser os próprios a vender os filmes para o exterior, mas isso é mau, porque já é difícil vender um filme, especialmente falado em português. Daí a importância de um agente internacional, porque quando negociam os filmes é em pacotes, numa plataforma repleta de pequenas negociações, e o nosso filme acaba também por se vender, inserindo-se nesses pacotes comerciais. Não estou com isto realçar questões de remuneração, mas antes de divulgação, até porque, estranhamente, o retorno financeiro perde-se pelo caminho.

Sobre a divulgação, descobri que na Sérvia se vendia o meu filme *Os Mutantes* no mercado pirata, com algum sucesso. Achei curioso, a divulgação, pirateada ou não, é muito importante para mim. Portugal é um país pequeno, por isso é fundamental que se encontrem agências, com um certo prestígio internacional, que queiram divulgar os nossos filmes. Muitas vezes são os produtores que não fazem nada nesse sentido, penso que têm medo de perder dinheiro. O próprio ICA devia ter uma palavra a dizer sobre essa questão. Da forma como estamos, não conseguimos sobreviver. Vou dar outro exemplo: eu só tenho um filme editado em DVD, é absurdo, o resto está tudo em negociações, porque os direitos estão espalhados por todo lado, e há mesmo interesse de várias pessoas. A culpa também é minha, porque tenho imensa coisa a tratar com os advogados, sobre muita coisa, e neste caso não ando para a frente.

AM – Existe algum tipo de associação, por parte dos exibidores, que exploram o circuito comercial das salas de cinema, aos seus projectos?

TV – Até agora nunca tive um acordo prévio com os exibidores, ou qualquer sala de cinema. Em Portugal, os meus filmes foram sempre distribuídos pelo Paulo Branco, que me produziu dois filmes. Hoje, o exibidor participa no financiamento, ou de outro modo, mas não foi o caso dos meus filmes. Hoje existe o FICA, e se não estou em erro, para concorrer a esse fundo, temos que ter um exibidor que nos garante a exibição do filme.

AM – Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, com vista à distribuição e exibição internacional? Essa necessidade foi orçamentada?

TV – A legendagem está prevista, mas a dobragem penso que não. Tenho ideia de que, se um filme português entrar num dos grandes festivais de cinema, a legendagem é automaticamente financiada pelo ICA, num fundo especial para esse efeito. Mas confesso que não tenho bem a certeza de como isso funciona.

AM – Qual a sua opinião sobre o circuito nacional de distribuição e exibição do cinema português?

TV – Primeiro, há cada vez menos salas no país, e esporadicamente, uma a uma, vão fechando as portas. Depois, não há uma boa promoção interna, todos os anos perdemos público. É preciso tentar descobrir porque é que isso acontece. Provavelmente é um problema geral da sociedade, por exemplo, também se compra cada vez menos livros. Os livros são caros, os DVDs são caros, e a internet é acessível. Os jovens estão mais virados para essas tecnologias. Provavelmente terá que ser por aí que temos que investir, para chegar a um maior número de pessoas. Neste momento já há um grande desencontro entre os autores e o público, não vale a

pena apontar culpas de um lado ou de outro, trata-se é de encontrar pontos comuns nestas duas estradas. Também é um pouco a culpa dos realizadores, porque preocupamo-nos mais com os lançamentos fora de Portugal do que cá dentro, valorizamos mais o exterior que o nacional. Por uma questão de preguiça ou desleixo eu própria falho muitas vezes, não é por mal, mas devia dar mais de mim ao que se faz cá dentro.

Hoje dou mais valor aos cineclubes, e aos seus esforços para a promoção e divulgação do cinema português, e nós nem participamos nas suas actividades. São tão poucos os que gostam de nós, que ao menos os deveríamos tratar bem. Temos que fazer esse esforço. Ao exterior, em geral, prestamos mais atenção, também acho que o próprio exterior nos presta mais atenção, veja-se o caso do Pedro Costa. No meu caso, se não fosse a projecção que tenho no exterior, seria muito mais difícil para mim cá dentro. Talvez nós, realizadores, precisemos de ter as “costas quentes” lá fora para enfrentar o nosso país. Quando fazemos filmes obscuros, e se não houver uma protecção do exterior — prémios ou boas críticas — é muito difícil continuar a realizar com financiamento português. Felizmente, o Pedro Costa já não depende só de Portugal para fazer os seus filmes. Eu ainda preciso bastante de Portugal, mas com orgulho; gosto do cinema português, gosto das pessoas, preciso imenso de Portugal. ■

Filmes de Teresa Villaverde

René Alan

Os Mutantes (1998)

Ficção, 113'

Realização: Teresa Villaverde

Argumento: Teresa Villaverde

Produção: Jacques Bidou

Direcção de Fotografia: Acácio de Almeida

Som: Vasco Pimentel, Joël Rangon

Montagem: Andrée Davanture

Principais actores: Ana Moreira, Alexandre Pinto, Nelson Varela

Prémios e Exibições: Un certain regard – Festival de Cannes, prémio ONU no MedFilmFestival Roma, prémio para melhor filme e melhor actriz no Taormina International Film Festival, prémio revelação no Seattle International Film Festival, Buenos Aires International Festival of Independent Cinema

O universo fílmico de Teresa Villaverde revela um desejo de libertação, quer pelas personagens principais, quer pelo contexto em que estas personagens se movem. Aliás, *movimento* é um conceito chave na obra de Villaverde. Não só pelos pontos de focagem da acção, e tão pouco pelos movimentos de câmara, mas antes porque a realizadora coloca o espectador numa posição desconfortável, fazendo-o querer sair “dali”, daquele penoso sonho. Mas a narrativa é fílmica, e o espectador sabe disso, então espera pelas personagens, para que estas encontrem a solução, o caminho da libertação. Esse *movimento*, aparece pelo referido desejo de libertação, num jogo de causa/efeito, e num outro sentido, efeito/causa. Sentimos esse desejo, e esse *movimento*, ao longo de todo o filme, desde dos cabelos de Andreia, uma das três personagens principais do filme, às incessantes fugas, e rupturas com a sociedade onde estão inseridos. Mas não é só neste filme, que está presente o conceito de *movimento* e libertação. Podemos encontrar estas referências nas principais obras de Teresa Villaverde, desde do *Transe*, ao segmento *Cold Wa(ter)* no filme *Visions of Europe*, como em *Água e Sal* e em *Três Irmãos*. Por exemplo, em *Transe*, a personagem principal decide abandonar a sua terra em busca de um sonho, acabando por sofrer pelas mãos de uma rede europeia de tráfico e prostituição. Em *Cold Wa(ter)* acompanhamos um grupo de imigrantes ilegais, que são capturados pela autoridade local. Em *Água e Sal*, há uma série de encontros e desencontros, uma das personagens parte por uns dias, e conseqüentemente, a outra divaga pela região acabando por salvar a vida de alguém. Mesmo

em *Três Irmãos*, com todo o amor e vontade que as personagens sentem uns pelos outros, separam-se, há essa necessidade de separação, desejos que não são saciados. Em todos estes filmes há *movimento*, há uma necessidade de mudança, não porque as personagens querem mais ou melhor, mas porque sentem uma necessidade para se moverem, sentem-se apertadas, e arriscam a própria vida como é no caso do segmento *Cold Wa(ter)*. Teresa Villaverde, nas suas narrativas, procura essa libertação, em personagens que se *movimentam* numa sociedade que não está disposta a “encaixar” estes vultos, por os considerar fruta podre, daí vem o título do filme em causa, *Os Mutantes*, bem que se poderia chamar *Os Mutantes que a nossa sociedade criou e não os quer de volta*.

As sementes d’*Os Mutantes* foram cultivadas quando a jovem realizadora andou pelas terras portuguesas, fazendo uma pesquisa sobre a infância em Portugal. Inicialmente, este projecto era para ser um documentário, mas após dois anos, a realizadora desistiu. Passado algum tempo voltou a pegar no projecto, mas desta vez para fazer uma ficção. O filme narra a história de três adolescentes, uns que deambulam pela cidade de Lisboa, procurando sobreviver através de pequenos actos criminosos ou de exploração, outros que procuram apenas uma sensação de liberdade, visto que provavelmente não compreendem este conceito e muito menos como atingir este fim. Andreia, Pedro e Ricardo, três personagens que se cruzam, numa sociedade que não está preparada para os acolher, exemplo disso são as sucessivas saídas de Andreia do centro de reinserção social, e os encontros de Pedro e Ricardo com a polícia. No entanto, Andreia tem um objectivo em concreto, procura um rapaz, os outros dois jovens, simplesmente estão lá, como se cada canto da rua ou um casa em ruínas fossem uma divisão da mesma casa. Não há, neste sentido, uma estrutura narrativa clássica, e com isto, a dimensão temporal cede perante a dimensão espacial, que carrega o peso do filme. As personagens estão quase sempre em movimento, ou num comboio, num carro, num barco, nas ruas a correrem, a saltarem. A montagem acompanha esse movimento, nem sempre o corte é lógico ou racional, mas antes emocional, de acordo com o tom, com o ritmo das personagens e das situações. A câmara de Villaverde acompanha também essa expressão emocional. Não há metáforas como nos filmes de Serguei Eisenstein, os planos e os cortes, d’*Os Mutantes*, são emocionais, para transmitir uma emoção que a personagem está a sentir, como os cabelos de Andreia que esvoaçam na força do secador de cabelo, provoca uma sensação de leveza, de liberdade, mas não é para relacionar com mais nada, a narrativa é directa, é curta.

Há poucas personagens a orientar estes jovens, que na pratica estão abandonados, e o espectador está neste ponto de vista, procurando uma libertação a par a par com eles. Uma cena que reflecte estas questões, do *movimento* e da libertação, dá-se quando Andreia está no hospital, de cama, ligada ao soro e o pai desta faz o habitual sermão. Nisto vemos um vulto, uma mancha branca, que se eleva do corpo de Andreia, como se fosse o espírito da personagem, e sai do corpo desta, caminhando com uma leveza anormal para a gravidade terrestre. Este espírito, está coberto com um vestido branco, que esvoaça num vento inexistente, visto estar a caminhar num corredor do hospital. A cena prossegue, e o espírito apenas foi buscar um cigarro, acendeu-o e voltou para a cama de Andreia, mas não se incorporou de volta, antes, encontra-se a fumar um cigarro simultaneamente com Andreia.

Podia pensar-se que a libertação vinha através de uma gravidez, a gravidez de Andreia, mas tal não é o caso, as personagens foram contaminadas pelo modo como vivem, e sobretudo, sobrevivem. A redenção social não é possível, porque como adolescentes que são, a fase de aprendizagem é agora, a fase de se moldarem com a sociedade começa agora, e há muito que se desviaram dos caminhos que a sociedade propõe, estão alterados, estão contaminados, são mutantes. A rejeição é tal, que é difícil imaginar uma cena tão explícita, como a da mãe de Andreia quando esta rejeita a filha, acusando-a de ser incapaz de tomar conta dela quanto mais de uma criança. A libertação era ilusória, não há libertação, a não ser por parte do espectador.

Ana Moreira e Alexandre Pinto não tinham experiência em cinema, são estreantes, mas isso não foi objecção para o reconhecimento do público, da crítica e dos festivais, da excelência das suas representações. Este filme veio numa altura de determinação por parte de realizadores portugueses, determinação em fazer vingar cada uma das suas vozes. Numa época de *Inquietude* de Manoel de Oliveira, onde tinha acontecido um *Corte de Cabelo* de Joaquim Sapinho, numa

sociedade de *Ossos* de Pedro Costa, como outras diversas obras, *Sapatos Pretos*, *Tentação*, *Em Fuga*, culminando com *As Bodas de Deus* e o *Inferno*. Era um Portugal aberto a todo tipo de produção cinematográfica nacional, um país que viveu, de 1995 à 1998, uma excelente estabilidade política, económica, financeira, cultural, um país que com a Expo98, abria as portas ao exterior para se mostrar, era uma época em que se mostrava, sem medos, onde os realizadores portugueses puderam culminar a longa caminhada da década de 80. Com isto, entrávamos num novo milénio, onde uma nova vaga de realizadores portugueses se afirmaram, com vozes diferentes, com necessidades diferentes. Mas a geração anterior continuou a trabalhar, como é o caso da Teresa Villaverde, e com a mesma expressão, mas numa altura em que muito coisa mudou em Portugal, e no mundo.

Cold Wa(te)r - Visions of Europe (2004)

Ficção, 5'

Realização: Teresa Villaverde

Produção: François d'Artemare, Maria João Mayer

Som: Vasco Pimentel

Montagem: Andrée Davanture

Esta curta-metragem, realizada pela Teresa Villaverde, faz parte de um conjunto de curtas-metragens do filme *Visions of Europe*. Um projecto, onde foi pedido a diversos realizadores europeus que expressassem em 5 minutos, e nas artes cinematográficas, os seus pontos de vista, tendo por base o estado da Europa actual e o seu futuro, de forma livre, e com um orçamento de 41,000\$. No caso de *Cold Wa(te)r*, a realizadora portuguesa pegou em imagens de arquivo da RTP, INA e ZDF, e montou um pequeno filme, onde retrata a chegada de imigrantes á costa italiana (presume-se pela língua), e a sua conseqüente captura por parte das autoridades locais. A presença do som das ondas é intensa no início do filme, mas numa determinada altura, já não se consegue distinguir as ondas, do vento. O vento também está presente, é forte, e é para se ouvir, técnicas recorrentes nos filmes da Teresa Villaverde. N' *Os Mutantes*, também há essa presença do som forte, manifestado em várias ocasiões, sendo a mais marcante, quando vemos e ouvimos, os cabelos de Andreia a voar ao vento pelo secador de cabelo, num plano muito aproximado e com um som muito forte. De novo, uma sensação de desejo e de libertação, uma ânsia de querer ir para um determinado sítio, seja ele físico ou mental. As personagens procuram, há acção, há *movimento*, estão irrequietas, mas este destino geralmente acabam em fracasso, em frustração, no caso deste filme, isso manifesta-se pela captura dos imigrantes pelas autoridades locais.

É este o estado da Europa da Teresa Villaverde, uma comunidade que não consegue encaixar todos os seus cidadãos. A palavra encaixar soa a um termo mecânico, físico, mas quando falamos da sociedade, será ela orgânica? O filme *Cold Wa(te)r* é orgânico, as imagens são geralmente em câmara lenta, o som das ondas ou do vento está sempre presente, a câmara está numa constante agitação, pelo facto das imagens terem sido captadas por operadores de televisão, o que realça a tonalidade emocional deste filme, que muito pouco tem de racional. No entanto, a autora poderá estar a alertar uma situação específica, e nesse caso, o filme tanto é emocional como racional. O filme não entra em mais pormenores, não entra na vida das personagens, que neste caso, não interpretam nada a não ser as suas próprias vidas. Podemos acompanhar o destino destas pessoas nas televisões europeias, Teresa Villaverde apenas realça as emoções através da presença de elementos recorrentes do universo temático da realizadora.

Transe (2006)

Helder Moreira

Transe é a quinta longa-metragem escrita e realizada por Teresa Villaverde. Nela, a realizadora volta, depois de *Água e Sal*, a focar-se no destino duma jovem personagem que acompanhamos durante todo o filme. Ana Moreira interpreta o papel de Sónia, uma jovem de nacionalidade russa que sente que o seu país já nada tem para lhe dar. Decide então cortar com as suas raízes e partir, porém, a viagem que empreende reserva-lhe um doloroso conflito físico e emocional, no

mundo da prostituição e do tráfico de mulheres.

Diz a autora: “A personagem central deste filme, vê o inferno de frente e de muito perto. (...) Este filme trata de uma parte que desmoronou.” Nele, somos introduzidos à condição humana de uma personagem que vai quebrando mentalmente ao longo do tempo, perdendo contacto com a realidade que a envolve. Tal como o título do filme indica, esta perda de lucidez da personagem, numa espécie de transe psíquico, funcionará talvez como defesa e fuga às situações que tendem a surgir-lhe, à medida que a sua inocência se desvanece. Todos os episódios que se desenvolvem no enredo tendem a fazer degenerar a sua condição.

A estrutura narrativa de *Transe* enquadra-se no cinema moderno europeu, ou seja, não obedece às bases normativas do cinema “clássico” ou de “Hollywood”, da estruturação de actos em sequência de princípio, meio e fim. Em *Transe*, a personagem principal apresenta-se como heroína relutante, que, à imagem da situação comumente associada à maioria dos imigrantes, parte para o desconhecido em busca de uma vida melhor. Contudo, vê-se submetida a circunstâncias adversas, às quais vai sobrevivendo, com um anormal distanciamento emocional, entre o tráfico de mulheres, os maus tratos físicos e mentais e a solidão, que, por fim, darão lugar ao esgotamento da sua resistência e a conduzirão ao devaneio. Quanto às personagens secundárias, os homens, que manipulam o destino de Sónia, são propulsores das circunstâncias que a envolvem.

A preservação, no enredo, da dinâmica dos ritos de passagem (separação, iniciação, regresso), estudada por João Maria Mendes (cf. *Culturas Narrativas Dominantes — o caso do cinema*), está presente, em *Transe*, na ruptura de Sónia com o mundo inicial em que a encontramos. Para além da distanciação geográfica (partindo de São Petersburgo, acabando em Portugal), a personagem encontra-se, igualmente, longe do estado psíquico com que iniciou a aventura. A condição da personagem no início do *plot*, é, contudo, pouco perceptível para o público, exceptuando alguns dados que nos são fornecidos, como o facto de Sónia ter um filho sobre o qual não detém a custódia, a existência de um suposto namorado com o qual não demonstra grande afectividade e uma amiga que, provavelmente, é a única pessoa em quem confia.

Do ponto de vista temporal, a autora optou por configurar momentos de ruptura com a exposição real da personagem de modo a realçar a sua profundidade psicológica e emocional. Somos levados, por alguns momentos, para o interior do imaginário de Sónia, ficando, o público, privado da localização temporal. Existem, no filme, momentos em que a fronteira entre fábula e enredo (*syhuzet*) se dilui, através de imagens, não concretas, da sua localização temporal e espacial, e da intervenção de personagens oníricas. Exemplos disso são o início e o final do filme, onde Sónia se apresenta esvaída, física e psicologicamente, e onde a acção do mundo real se funde com imagens e vozes interiores da personagem. *Transe* conta um itinerário trágico com um final aberto. Cabe ao espectador atribuir ao filme um rumo conclusivo que irá definir a fortuna ou o infortúnio de Sónia.

Água e Sal (2001)

Helder Moreira

Água e Sal é um filme complexo em todos os aspectos, carregando uma forte carga autoral. Não é fácil entender a motivação das suas personagens, nem a verdadeira relação entre elas. O filme conta-nos, através de fragmentos de uma fábula, a história de uma mulher que atravessa momentos de indefinição a vários níveis. O seu casamento parece condenado e luta agora com o marido pela tutela da filha. A sua situação profissional está igualmente ameaçada. E surgem situações paralelas que envolvem a personagem, directa ou indirectamente, noutros conflitos.

O filme inicia-se com um momento de introspecção da personagem (Ana) que se encontra sozinha à beira-mar. Um sentimento de solidão e indefinição. São-nos dados a conhecer, depois da cena inicial, o marido e a filha da personagem, por quem manifesta sentimentos opostos: de um lado a relação penosa com o marido, que está perto do fim, por outro a vontade de manter o contacto permanente com a filha.

Ana decide ficar em Cabanas durante a ausência da filha, que parte com o pai numa viagem a Milão, numa suposta visita a familiares, de forma a aproveitar essa ausência para se focar no seu

trabalho e tentar esclarecer indefinições da sua vida. Neste período de meditação de Ana, surgem novos personagens que irão dificultar a sua introspecção e aumentar a indefinição: um homem, por ela salvo de atropelamento por uma mota de água, e com o qual se envolve relutantemente ao longo do filme; uma amiga com quem partilha as ligações de um passado amoroso; um amante platónico que se desloca a Cabanas apenas para a ver; um jovem casal que se vê privado de contacto após um episódio de extravio de uma criança; e os pais da jovem que não permitem esse contacto.

Ana começa a sofrer as consequências psicológicas do afastamento da filha, que falha o dia previsto para o regresso de Milão por vontade do pai. Ana decide então partir para Milão ao encontro da filha, com o objectivo de a trazer de volta para Cabanas. De volta a Portugal, a intensidade dos conflitos directos e paralelos aumentam. Absorvem, psicologicamente, Ana entre a tentativa de ajudar o jovem Alex a reencontrar-se com a sua namorada e o esforço para esclarecer as suas situações amorosas. Por fim, o mistério do desaparecimento da criança é ininteligivelmente desvendado, afastando consigo as contradições que deixam Ana esgotada ao longo da história. O final do filme conduz-nos à re-identificação com o início. Ana volta à necessidade de ausência, para recuperar da densa teia em que se viu envolvida.

Do ponto de vista narrativo, o filme apresenta uma estrutura não convencional, mas adapta a sequência “separação, iniciação, regresso” dos ritos de passagem. A separação dá-se com a partida do marido e da filha em viagem, deixando Ana num mundo de divagação. As novas tramas paralelas envolvem a personagem em situações de desapego à realidade e de aumento de tensão. Por fim, assistimos à adaptação da transformação diligente que o mundo original da personagem sofreu.

Água e Sal é marcadamente um filme de autor, quer pelo seu estilo narrativo e cinematográfico, quer pelo carácter pessoal que a autora lhe imprime. Estilisticamente, é um retrato contemplativo das sensações da personagem, com prioridade para os intervalos entre as acções, o que, por vezes, dificulta a inteligibilidade do conteúdo e do próprio plot. ■



Água e Sal, de Teresa Villaverde, 2001