

Novas & velhas tendências
no cinema português contemporâneo

ENTREVISTAS

com realizadores



João Pedro Rodrigues: “O fundamental é o festival onde o filme é apresentado”

Entrevista conduzida por **Vanessa Sousa Dias, Carlos Pereira e Jorge Jácome**

JOÃO PEDRO RODRIGUES nasceu em Lisboa em 1966, tendo frequentado a Escola Superior de Teatro e Cinema entre 1985 e 1989. Começa a sua carreira como assistente de realização e montador em filmes de realizadores como Alberto Seixas Santos e Teresa Villaverde, entre outros.

Filmografia: *O Pastor* (1988), *Parabéns!* (1997), *Esta é a minha Casa* (1997), *Viagem à Expo* (1998), *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *China China* (co-realizado com João Rui Guerra da Mata), *Morrer como um Homem* (2009), estreado em Cannes.

Tem vindo a desenvolver a sua obra sob o signo da militância homossexual, dando protagonismo e centralidade a problematizações fora das teias de referencialidade da heteronormatividade. Os seus filmes têm sido produzidos e distribuídos pela Rosa Filmes.

Vanessa Sousa Dias — Como nascem as ideias para os teus filmes?

João Pedro Rodrigues — É uma coisa muito estranha e misteriosa: eu não tenho muitas ideias para filmes, normalmente até tenho dificuldade em saber o que vai ser o meu próximo filme e é sempre um caminho difícil — agora já tenho mais ou menos a ideia para o meu próximo filme, mas ainda não tenho bem a certeza daquilo que é; é um handicap meu, gostava que fosse diferente, gostava de ser mais rápido, mas não sou.

As ideias para os filmes vêm normalmente de lugares, de lugares em Lisboa (os meus filmes têm-se passado em Lisboa), embora o último também se passa no campo, num sítio que eu conhecia em miúdo. Portanto, as ideias vieram sempre de lugares que tenho vontade de filmar porque têm qualquer coisa misteriosa ou escondida, e eu talvez possa desvendar o mistério desses lugares numa cena ou parte do filme que lá se passe, mas depois não sei muito bem se o mistério sempre é revelado ou “passa” para quem vê o filme. Acho que consigo perceber o que me interessa nesse lugar, mas não sei se isso passa para as outras pessoas.

Depois dos lugares, há a vontade de filmar pessoas. Quando começo a escrever um filme, a primeira cena vem-me logo à cabeça e o filme parte dessa primeira cena; depois, o resto do *plot* (ou da história do filme) desenvolve-se a partir desse princípio, e vou escrevendo enquanto procuro pessoas com quem me apeteça filmar: percebo que quero filmar com esta ou com aquela pessoa, (actores ou não actores), e os lugares de que falava vão entrando na estrutura do filme, isto numa primeira fase, e depois vou construído a história.

Carlos Pereira – Lembro-me de uma vez ter lido uma entrevista referente ao *Odete* em que dizias que começavas com o primeiro e com o último plano.

JPR – Sim, isso normalmente acontece-me: no *Odete* tinha a primeira e a última cena, e depois a história desenvolveu-se entre esse princípio e esse fim; depois as coisas aparecem um pouco por intuição, por trabalho, é insistir — para mim a coisa mais difícil é escrever o argumento, é o momento mais desesperante e mais torturante, porque é ingrato e eu demoro tempo; normalmente não sou capaz de escrever sozinho e sinto que se trabalhar com outra pessoa o faço com mais disciplina.

VSD – O *Fantasma* e o *Odete* foram escrito com mais pessoas. E o *Morrer como um Homem*?

JPR – Também o escrevi com mais pessoas, como sempre. Normalmente tenho muitas versões do argumento e vou mudando; às vezes faço uma primeira versão com uma pessoa, depois começo a trabalhar com outra pessoa, falamos do trabalho e chegamos a uma espécie de esgotamento daquilo que podíamos fazer juntos e aí começo de novo a trabalhar com outra pessoa. Normalmente são amigos meus, sempre as mesmas pessoas; no estádio final, o argumento antes da rodagem está sempre *découpado* porque quero que na última fase do argumento já se possa ver o filme, até pelo lado prático das pessoas que trabalham comigo: saber o que é que é preciso para a decoração, para o guarda-roupa; essas indicações estão todas lá, mesmo para a luz e para o som.

Portanto: parto de uns lugares, encontro outros, alguns melhores, e a escrita acaba-se também nesses lugares, o que implica passar tempo lá, tentar perceber como os vou filmar, por isso vou para os *décors*, fico lá sozinho durante bastante tempo, e a última fase é a mais solitária comparativamente a outras fases da escrita em que estão mais pessoas. Não parto de uma ideia muito definida, ao princípio. Parto de vontades de ficção que se vão organizando numa ideia ou em várias linhas narrativas. Só no fim consigo dizer qual foi a ideia.

Na escrita, eu começo por fazer uma estrutura, uns papelinhos amarelos com uma frase, mas depois não quer dizer que isso seja exactamente assim; não há uma regra, não há receitas, ou pelo menos eu não as sei.

Jorge Jácome – A parte final do *Fantasma* estava mesmo escrita?, já tinhas pensado a deambulação?

JPR – Estava assim: “vai dali até ali, cai, depois levanta-se; depois derrapa; depois vomita; depois come o coelho”, mas não estava assim: “dá três passos, depois levanta uma orelha...”, mas esse final implicou também o facto de eu ter encontrado aquele sítio —o depósito do lixo.

VSD – Que forma ganham habitualmente as tuas ideias?, escreves *storyline*, *sinopse*; fazes, por exemplo, previsões dos custos?

JPR – Previsão dos custos não faço.

VSD – Mas o produtor é abordado nessa fase inicial?

JPR – Até agora tenho trabalhado sempre com a mesma produtora, excepto na *China China* [curta-metragem co-realizada com João Rui Guerra da Mata] em que trabalhei com amigos [*Blackmaria*], mas tenho trabalhado com a Rosa Filmes, portanto tem sido um processo sempre igual e na escrita não há normalmente nenhuma limitação financeira, nem penso nisso. Os meus filmes também nunca são muito caros, não implicam muitos meios; tento pensar que não terei muito dinheiro para fazer os filmes e não sou condicionado, mas acho que até agora os meus filmes têm-se adaptado; o *Morrer como um homem* foi o mais caro que fiz e não poderia ter sido feito com menos dinheiro; houve um momento em que julgávamos que tínhamos um financiamento e deixámos de o ter; pensei que teria que reformular o filme, mas já o tinha reformulado tantas vezes que não queria reformulá-lo mais vezes.

VSD – Sabes precisar o tempo do processo de escrita?

JPR – Há várias fases mas é normalmente um processo lento, de mais de um ano; a primeira fase às vezes (para escrever um argumento) demora uns oito meses, e depois reescrevo muito, mudo muitas coisas, volto ao princípio.

VSD – Trabalhas com amigos, mas também escreves com pessoas que integram a equipa, por exemplo o Paulo Rebelo?

JPR – Sim, que foi montador no *Odete*. Este último escrevi com o Rui Catalão, que foi jornalista do **Público** durante muito tempo; escrevo também com o João Rui mas não há uma regra, normalmente são pessoas que trabalham comigo.

JJ – Durante esses oito meses em que estás a criar o projecto não estás simplesmente a pensar no projecto, tens que ter outro tipo de trabalhos, ou não?

JPR – Normalmente não. Não sou capaz de trabalhar em várias coisas ao mesmo tempo e também é por isso que demoro tanto, mas não é só isso, são também as condicionantes financeiras — como arranjar dinheiro para os filmes (algo em que também demoro imenso tempo).

VSD – Normalmente na pré-produção, já na fase de *repérage*, quando vais aos locais costumam levar elementos da equipa técnica e artística (director de som, de fotografia, entre outros)?

JPR – Mais perto da rodagem sim; antes vou sozinho ou com o assistente de realização — depende dos filmes: n ‘*O Fantasma*, uma das condições era fazer o filme à noite e sem luz, e os *décors* também foram escolhidos conforme as condições de luz que tinham; por isso fui com o Rui Poças aos lugares para ver se dava, se não dava, e às vezes mudava porque não eram as luzes certas; existem certas coisas, por exemplo, a luz de uma rua por vezes tem que ser mudada porque fica muito amarela, ou então fica a piscar ou faz efeitos esquisitos na câmara, e tudo isso tem que ser previsto antes da rodagem para a EDP poder trocar as lâmpadas, ou tirar os candeeiros, ou esse género de coisas: mas costumam fazer isso, e com os actores também.

VSD – Costumas conseguir trabalhar com os actores e actrizes que habitualmente queres?

JPR – Sim, ainda por cima pouco trabalho com actores profissionais, por isso são pessoas que, quando as escolhi, já sabia que estavam interessadas, e depois têm mais disponibilidade do que actores. Interessa-me mais trabalhar com não-actores porque às vezes os actores chateiam-me: antes de fazer filmes trabalhei em filmes de outras pessoas e vi muitas manias e muitas coisas que me chateiam, e depois também acho difícil ver os mesmos que vejo nas telenovelas como actores dos meus filmes.

JJ – *O Fantasma* já tinha sido escrito antes do casting para o actor principal?

JPR – A primeira versão já tinha sido escrita mas foi adaptada para ele quando o encontrei, fui mudando umas coisas e experimentando outras. Era o meu primeiro filme e experimentei muito. Conheci o Ricardo ano e meio antes de começar a filmar, por isso pudemos ensaiar muito.

JJ – Pensei mesmo que o argumento tivesse sido escrito para aquele tipo de pessoa que ele era.

JPR – Não, este filme não é a história da vida dele, mas é sobre alguém que podia ter aquele *background*, o de ter chegado a Lisboa sozinho e estar completamente desamparado.

VSD – Durante as filmagens costumava encontrar dificuldades ou limitações?

JPR – Só se encontram dificuldades e limitações, mas é preciso saber lidar com elas.

VSD – Quais, por exemplo?

JPR – Coisas práticas, como não se poder filmar ali porque afinal está ali estacionado um carro, e ou se tira o carro ou lida-se com isso e inventa-se a cena à volta disso. Ou não se poder filmar em determinado sítio porque não deixam, e às vezes é muito difícil mudar porque as coisas foram pensadas para ali. Como parto muitas vezes de lugares, por vezes é-me difícil mudar – ou instala-se uma incerteza. Claro que a produção tem de garantir os lugares (e os cemitérios então!, é sempre um problema filmar em cemitérios) mas as autorizações demoram imenso, e depois há dificuldades financeiras, não se pode filmar exactamente com o material que se quer: tive de arranjar soluções com o Rui Poças para perceber como se filma determinada cena sem ter acesso a determinados equipamentos, por exemplo, para filmar noites existem agora uns balões que se põem no ar e que dão uma luz que parece luar, e esses balões são muito caros, nunca consegui filmar com eles; no *Odete* queríamos filmar com esses balões mas não se podia porque no *Rock in Rio* tinham-se partido todos — todos os que havia em Portugal tinham-se partido!

Já me aconteceu também ter pensado num actor e depois ele não querer, e isso é muito complicado, por acaso nunca me aconteceu com um papel principal mas n' *O Fantasma* tinha um actor para fazer de polícia e às tantas não quis fazer – e como tenho tendência para achar que os actores são insubstituíveis, não é evidente, para mim, encontrar uma solução.

VSD – Costumava trabalhar com algum assistente de realização em particular?

JPR – Costumo trabalhar com o Paulo Guilherme, nos dois últimos filmes; n' *O Fantasma* foi com o Álvaro Romão.

VSD – Sentiste que alguma competência técnica te falhava na rodagem?

JPR – Não, nunca me aconteceu isso porque escolho sempre as pessoas bem e trabalho sempre com os mesmos. Além disso as dificuldades são para se resolver, não são para se ficar bloqueados. Por acaso no *Morrer como um homem* tive um grande desentendimento com a produção e a dois terços do filme despedi toda a equipa da régie por causa de uma incompatibilidade grave, e isso foi um problema, foram incompatibilidades, fiquei desiludido com as pessoas, basicamente foi isso. Acho que isso não se reflectiu no filme, mas reflectiu-se no meu trabalho, eu não gosto de discutir, gosto de rodagens calmas com pessoas a falar baixo, e haver cenas mais extravagantes perturba-me.

JJ – Já sentiste algo como “não estou a ser capaz de transmitir isto”?

JPR – Estou sempre a duvidar do que faço. Gasto imensa película porque acho sempre que não está bem, depois lá fico satisfeito. No *Morrer...* há um plano final muito longo e que demorámos um dia inteiro a fazer (umas 13 *takes*) porque era um plano complicado, feito com uma grua, e eu estava super insatisfeito no final do dia: pensava que tinha falhado completamente; mas depois acho que até ficou bem. Olhando para muitas coisas do filme, acho que podiam ser melhores, mas também acho que há coisas que estão bem – e é importante ficarmos felizes com o que fazemos; é bom ter um sentido de auto-crítica e pensar que posso sempre fazer melhor, em vez de pensar que sou o melhor do mundo. Sou bastante inseguro e aprendi a lidar com a minha insegurança, mas é melhor ser-se um pouco inseguro do que acreditar que se está a fazer a melhor coisa do mundo, porque não se está.

VSD – Na fase do visionamento das *rushes*, ou durante a montagem, tens a possibilidade de poderes filmar mais se reparares que há material em falta?

JPR – Normalmente não, mas exijo ter hipótese de repetir coisas. No *Morrer...* houve uma cena que repeti três vezes e na montagem ficou a primeira!, mas as re-filmagens são sempre complicadas, porque há sempre o sentimento de estar a fazer outra vez a mesma coisa, e até para a equipa é desmotivante — às vezes as pessoas não percebem porque é que se está a repetir aquilo; mesmo durante a rotação repito coisas, não muitas, e às vezes quero repetir e não o posso fazer.

VSD – E o inverso: costumavas ficar com muito material não utilizado?

JPR – Os meus filmes na montagem ficam mais ou menos pela mesma ordem que foram escritos, nunca muda muito e também não me acontece deitar muita coisa fora. Tento ir para a rotação com uma ideia precisa, até para poder gastar película no que quero, para não estar a fazer coisas de que não tenho a certeza — mas às vezes faço coisas de que não tenho a certeza, No *Morrer...* estávamos a filmar uma cena num eucaliptal e havia uma teia de aranha, normalmente só filmo o que está escrito, e alguém me disse “olha esta teia de aranha”, e fiz um plano da teia de aranha que depois ficou no filme.

VSD – Que participação tiveste no design da banda sonora?

JPR – Eu trabalho sempre em conjunto, mesmo na montagem estou sempre presente, portanto as coisas são sempre feitas em conjunto: as ideias são encontradas em conjunto e eu sou muito obsessivo, estou sempre muito presente e quero controlar tudo.

CP – No *Odete* já tinhas as músicas pensadas?

JPR – O *Moon River* sim, até porque filmámos com essa música, mas muitas outras foram encontradas depois, mesmo até depois de o filme estar montado (quando tínhamos uma primeira versão da montagem). O *Morrer...*, por exemplo, só tem três momentos com “música” e tem também coisas que as pessoas cantam — mas que são apenas pessoas a cantar.

VSD – O *Odete* foi montado ao mesmo tempo que decorriam as rodagens: costumavas utilizar este processo habitualmente?

JPR – Só no *Odete* é que fiz isso, eu queria ter feito isso no *Morrer...* mas não consegui, neste caso só conseguimos começar a montar o filme depois de o termos acabado.

VSD – Relativamente aos materiais promocionais, não costumavas encomendar o *making of* dos teus filmes?

JPR – Não, não costumo encomendar *making of* e nunca penso nisso: acho que sou da geração pré-*making of*, se calhar é por causa disso, uma geração em que não havia a pressão dos *making*

of; eu nunca penso nisso e depois nunca se encontra uma pessoa para o fazer. Mas, por exemplo, no *Morrer...* ninguém filmou nada, não há nada filmado – há sempre pessoas na equipa que levam uma câmarazinha, há fotografias, mas não é coisa que me preocupe, não estou a dizer que esteja certo mas deve ser porque sou *pré-making of*. Quando comecei a fazer filmes com outras pessoas não havia tantas câmaras de vídeo, logo não havia a pressão de se filmar tudo o que se fazia.

VSD – E existem outros materiais promocionais?

JPR – Normalmente temos poucas fotografias, por acaso neste último filme houve um rapaz que fazia fotografia de cena e fez umas em Portugal. Acho que é um defeito português, o pensar-se pouco nisso: eu, por exemplo, estou de tal maneira a pensar no filme, que não me ocupo de outras coisas, e também lido mal com a minha imagem.

VSD – Dizes que ficas concentrado no filme mas se calhar uma parte da produção poderia ficar encarregue de tratar desses materiais promocionais.

JPR – Mas muitas vezes já há tantos problemas de produção (a falta de dinheiro, etc...). Mas é verdade que se pensares em realizadores mais antigos, do cinema clássico, às vezes há coisas interessantes, pequenas, deles a filmar – não estou a dizer que me compare a essas pessoas, estou a dizer, desse ponto de vista prático que é ver as pessoas a trabalhar, que é interessante. Pelo menos a mim interessa-me, mas depois também não sei porque é que as pessoas têm interesse em verem-se a trabalhar.

VSD – Depois do filme estar feito, como é feita a divulgação? Envolves-te muito nessa fase?

JPR – Relativamente à divulgação, para nós, em Portugal, o fundamental é o primeiro festival, essa é a coisa mais importante que existe; se conseguires ter o filme num dos festivais mais importantes: Cannes, Veneza, Berlim e Locarno, é meio caminho andado e a partir daí é uma espécie de bola de neve; eu acho que os filmes não são só para ficar em Portugal, mas sim para estrear lá fora, para serem vistos lá fora, no mundo, e até acho que há diferença entre os filmes que ficam em Portugal e aqueles que têm divulgação lá fora, e isto é o fundamental: a que festival é que os filmes vão é uma questão que me preocupa imenso. Agora, por exemplo, era importante o *Morrer...* ir a Cannes, mas não é fácil ir a Cannes e eles divulgam muito tarde os resultados, o que foi angustiante: acabei o filme e só tive a cópia legendada, já em Paris, no sábado em que o festival já tinha começado. Foi uma luta contra o tempo e não é uma experiência que queira repetir: a pressão de teres as coisas prontas para o festival, mas também o sentir que não tenho recuo em relação ao filme... Nunca me aconteceu estar a apresentar um filme pela primeira vez e estar já farto dele, tê-lo visto 200 vezes na semana anterior para ser apresentado, normalmente é preciso um bocado de tempo para arrumar o filme numa prateleira qualquer e depois pensar sobre ele. Senti que neste filme não tinha tido esse tempo. Estou muito contente com o filme, mas as coisas não devem ser feitas assim tão à pressa. Às vezes tem de ser, também nesta matéria não há regras.

VSD – Em relação às questões orçamentais: quem é que o costuma fazer?, tu participas nesses processos?

JPR – É sempre a produtora e eu não me costumo envolver nisso, porque um orçamento tem de se fazer quando se apresenta o projecto ao ICA (orçamento que às vezes é irrealista porque o filme precisa de mais dinheiro), e depois é a partir do “sim” do ICA e desse dinheiro que se pensa no que o filme precisa realmente. Isto não aconteceu com o *Morrer...*, porque este filme só se conseguiria fazer como eu queria com investimento estrangeiro, por isso é que foi complicado – às tantas, a meio do filme, pensámos que não íamos ter a co-produção.

VSD – Quem financiou estabeleceu com o teu produtor as formas de acompanhamento da execução orçamental?

JPR – Não sei como é que essas coisas se processam, mas acho que o ICA controla isso, há pessoas que tem que fazer relatórios (mas não sei como é que isso funciona, a produção é que sabe), mas isso está regulamentado: eles atribuem os subsídios e depois isso é regulamentado através de processos de controlo e relatórios sobre tudo. Desta vez também tive apoio do FICA (e todas as receitas do filme têm que ir para o FICA, não percebo bem porquê) e do Eurimages; já o *Odete* esteve para ser uma co-produção, mas não consegui e fazia sentido que este último filme fosse uma co-produção, até porque o sítio onde os meus filmes têm tido mais divulgação tem sido em França e nos EUA (na França é mais fácil do que nos EUA). Pensámos que o *Morrer...* teria que ser uma co-produção, porque não se conseguiria fazer só com o subsídio do ICA. Não é ter dinheiro só por ter dinheiro: os orçamentos que têm sido feitos para os meus filmes têm sido mais ou menos realistas (ficam sempre aquém, fazemos sempre as coisas com algum dinheiro a mais), mas vão-se fazendo — não se fazem é nas condições ideais. O fundamental é que essas limitações não condicionem a criação do filme: quero ter sempre tempo de filmagem e muita película, e isto são condições que ponho à partida e das quais não prescindindo, por isso o dinheiro tem de ser arranjado para essas condições, até porque os meus filmes não têm actores muito conhecidos e pode-se poupar muito dinheiro nisso.

VSD – Relativamente à distribuição e exibição, foi orçamentada em conjunto com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores via Internet?

JPR – Não sei, acho que no princípio é claro que deve ser levada em conta a distribuição e a exibição. Mas depois o dinheiro que há para o filme nunca chega: chega mais ou menos para acabar o filme (e mal!), e mais dinheiro tem de ser arranjado depois com a distribuidora. Um exemplo é este meu último filme que tem um *Sales Agent*, um vendedor internacional, que vende o filme no estrangeiro e a outros distribuidores e à televisão; acho que o dinheiro tem de ser arranjado, mas penso que a preocupação com a distribuição devia existir desde o início, devia haver um planeamento ou previsão disso tudo, até mesmo das despesas com a estreia, tudo isso é importante. Por exemplo, este meu filme agora só estreou em Setembro de 2009 porque foi difícil estreá-lo antes e o Verão nunca é boa altura.

VSD – Na altura em que são debatidas as questões da distribuição e da exibição internacional, a necessidade de legendagem é orçamentada?

JPR – Nem sempre, mas por exemplo, eu quero sempre que nos contratos de distribuição a opção de ser feita uma versão dobrada seja discutida comigo: não quero que façam uma versão dobrada só porque eles querem, mas normalmente exigem uma versão internacional da mistura, portanto uma versão sem diálogos em que podem pôr outras pessoas a falar, e sou bastante contra versões dobradas dos filmes — até agora nenhum filme meu foi dobrado. No Japão, às vezes querem uma versão internacional. Eu nunca vi nenhum filme meu dobrado e exigiria sempre que isso fosse discutido comigo.

VSD – Nos últimos anos trabalhaste com equipas estrangeiras?

JPR – Só no *Morrer...*, por ser uma co-produção e a pós-produção do filme foi feita em França: o filme foi filmado em 16 mm, depois foi feito um *blow-up* para 35 que foi posteriormente passado para digital, e todo esse processo foi feito lá fora por estrangeiros. Eram pessoas que eu não conhecia e fui com o director de fotografia [Rui Poças], depois na mistura de som trabalhei com um misturador francês — e sobre o reflexo disso no filme, bem, em relação ao *blow-up* o processo a que nós tivemos acesso em França não foi muito vantajoso para o filme porque na Tóbis já há um processo melhor, há uma máquina melhor, mas ao nível das misturas, não há auditórios de misturas decentes em Portugal, por isso, tivemos um auditório de mistura decente

e um misturador extraordinário, que foi o Jean-Pierre Laforce — que faz as misturas do Pedro Costa e do Straub, e isso foi muito positivo para o filme.

Estes são os benefícios da co-produção; neste caso, a co-produção serve para uma coisa que beneficia o filme. As co-produções hoje são mais reais do que antes eram, antes havia muitos filmes feitos em co-produção só para as pessoas ganharem dinheiro, mas agora também já não é possível fazer as coisas dessa maneira e as coisas têm que ser mesmo reais, têm que servir para o filme, têm que ser usadas no filme.

VSD – No que respeita ao trabalho com equipas estrangeiras, achas que pode abrir portas para experiências ou para que se percebam diferenças entre diferentes formas de trabalho?

JPR – Sim. Mas no meu caso, por exemplo, quanto às pessoas que encontrei e que são a minha equipa principal, não me apetece mudá-las até porque tenho dificuldade em ter confiança nas pessoas, sou muito desconfiado. Já tenho com eles uma relação de confiança e de amizade, por isso uma das coisas que me inquietava neste filme era ir lá para fora e trabalhar com gente que não conhecia de lado nenhum, como é que elas seriam, iria ou não entender-me bem com elas... Há gente que tem mais facilidade de relacionamento do que eu, e que gosta de mudar: se calhar isso é muito mais vantajoso, mas acho que não há regra nenhuma na maneira de trabalhar, e eu tenho a minha, aquela com que me sinto satisfeito.

CP – Qual é a tua relação com o digital?

JPR – O primeiro filme que fiz foi filmado com uma Mini DV. Gosto mais de película e a coisa que mais me inquieta no digital é que é demasiado perfeito, é demasiado limpo e não tem a textura da película; e pode ser uma coisa enganadora, no sentido em que parece que é fácil fazer filmes. Acho isso perigoso porque toda a gente faz filmes e põe-os no *youtube* (não é que eu veja muito e se calhar até fazem coisas incríveis, mas parece-me que não, que é sempre pela graça); a facilidade joga contra o digital, acho eu, e depois com aquelas câmaras novas, com a *Red* e não sei quê, já não é qualquer pessoa que a utiliza. Eu gostava de continuar a fazer filmes em película, até haver película. Há muitas condicionantes e gosto de viver condicionado, acho que não se devem ter todos os meios, acho que isso pode funcionar ao contrário: é preciso ter os meios certos, não se deve poder ter tudo, porque tudo não serve para nada, ou pode não servir para nada. É a minha maneira de ver as coisas, não quer dizer que seja a maneira certa. n

Os filmes de João Pedro Rodrigues

Vanessa Sousa Dias

O Fantasma (2000)

Longa-metragem ficcional, 90'

Realização: João Pedro Rodrigues

Argumento: João Pedro Rodrigues, José Neves, Paulo Rebelo e Alexandre Melo

Produção: Rosa Filmes

Produtor: Amândio Coroadó

Direcção de Fotografia: Rui Poças

Direcção de Som: Mafalda Roma

Montagem: Paulo Rebelo e João Pedro Rodrigues

Direcção Artística: João Rui Guerra da Mata

Actores principais: Ricardo Meneses, Beatriz Torcato, André Barbosa

Distribuição: Rosa Filmes

Prémios: Melhor Filme Estrangeiro – Entrevues, Festival Internacional de Cinema de Belfort, em 2000; Melhor Filme – The New Festival (New York Lesbian and Gay Film Festival) de Nova Iorque, em 2001.

Outras nomeações: Melhor Actor: Ricardo Meneses – Globos de Ouro, em 2001. Integrou a Competição Oficial do 57º Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 2000.

Festivais: Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa (Portugal), Plano XXI - Portuguese Contemporary Art Glasgow 2000 (Reino Unido), Mostra Internacional de Cinema de S. Paulo (Brasil), Festival de Cine Ibero-Americano de Huelva (Espanha), Festival de Cinema de Salónica (Grécia), Verzaubert 2000 (Alemanha), Festival de Cinema Gay e Lésbico de Paris (França), Palm Springs Film Festival (EUA), Mardi Gras Film Festival (Austrália), Hong Kong Film Festival (China), Mix Mexico Film Festival (Mexico), 17º Gay Film Festival of Freiburg - Schwule Filmwoche Freiburg, Mercado do Filme de Cannes 2001 (França), Inside Out Toronto Film Festival (Canadá), 27th Seattle International Film Festival (EUA), New York Lesbian & Gay Film Festival (EUA), Wiener Festwochen "You are the World" (Áustria), 25th San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival (EUA), XXIII Moscow International Film Festival (Rússia), Karlovy Vary Film Festival (República Checa), Outfest - Los Angeles Film Festival (EUA), Philadelphia International Gay and Lesbian Film Festival (EUA), Festival International Nouveau Cinéma – Nouveaux Médias Montréal (Canadá)

Podemos indagar que as ideias que deram origem ao filme se encontram alojadas algures entre a ansiedade e o desespero que impregnam as tentativas humanas no sentido de criar uma ligação afectiva e sexual que escape à frugalidade e à dispersão (1). É o que sucede ao protagonista, Sérgio, um rapaz na casa dos 20 anos que trabalha à noite na recolha do lixo e que vive numa pensão – é num isolamento e reclusão sentimental que Sérgio passa os seus dias, incapacitado de criar ligações afectivas significativas (exceptuando talvez aquela que mantém com Lord, cão de guarda), até à noite em que é assombrado pela existência de João. Este último tornar-se-á objecto de desejo de Sérgio, no entanto todas as tentativas para o alcançar se revelarão infrutíferas, arrastando o protagonista para uma conduta de ruptura com a pouca estabilidade que conhecia: Sérgio veste o seu fato de látex e vagueia pelas ruas vazias, na calada da noite, seguindo posteriormente para a lixeira. Depois de se deparar com a impossibilidade do amor nada lhe resta senão a resignação e entrega a uma deambulação errante e despropositada (2).

Estamos diante de um drama com raízes no universo do fantástico porque, se por um lado é certo que começamos a seguir a vida quotidiana de Sérgio (relativamente mundana), somos aos poucos convidados a perceber a amplitude da sua paixão e da transformação operada pelo desejo: Sérgio veste os calções de banho do homem amado e trepa para o telhado, onde fica encolhido, ao sol, como um réptil; veste o fato de látex, anda curvado pelas ruas e em *quatro patas* na lixeira, desprendido já de qualquer ligação ao mundo real.

Trata-se de um argumento original da autoria de João Pedro Rodrigues, José Neves, Paulo Rebelo e Alexandre Melo, sendo patente um nítido exercício de exposição sem desenlace: a narrativa de *O Fantasma* expõe até ao limite os dilemas com os quais Sérgio se depara, introduz o seu objecto fetichista e a forma como é gerida essa obsessão, deixando ao espectador um final irresolúvel. Tal exercício passa claramente pela exposição de conteúdos que permanecem mais ou menos ambíguos, sobretudo no que respeita ao plano das motivações que impulsionam o protagonista para a acção. Também a palavra é reduzida a um mínimo essencial.

A expressão da banda musical neste filme é praticamente nula, sendo que as músicas se encontram apenas em dois momentos, na introdução e no genérico de fim. As acções são maioritariamente desenvolvidas no interior dos planos

(que são, usualmente, de longa duração), os movimentos de câmara não desempenham funções narrativas, limitando-se apenas a acompanhar as movimentações das personagens.

Em concordância com o ambiente e contextos do filme, predomina um trabalho sobre as sombras e silhuetas que se passeiam pela noite, estando o som primordialmente preocupado em criar o fora de campo: da mesma forma que a escuridão tende a confundir as formas e a atordoar os nossos sentidos, também o som vem reforçar esse sentimento – aqueles que se aproximam, são trazidos à nossa presença por via dos ruídos que emitem, havendo sempre associado o factor de imprevisibilidade face a tudo o que se encontra submerso na escuridão. O design de som

evidencia igualmente uma insistência em criar ambientes que transportam o espectador para o centro nevrálgico das acções (3).

A *art direction* tem uma participação consciente e concentra-se em reforçar as características das personagens: tenhamos o quarto de João como exemplo, que se encontra sempre pouco iluminado, mas no qual podemos encontrar uma prateleira com troféus, o que permite fazer a ligação com o desporto praticado por João (natação). Desta forma, mesmo que a sua presença seja discreta, a *art direction* consegue introduzir informações sobre as personagens.

Odete (2005)

Longa-metragem ficcional, 97'

Realização: João Pedro Rodrigues

Argumento: João Pedro Rodrigues e Paulo Rebelo, com colaboração de Francisco Frazão e João Rui Guerra da Mata

Produção: Rosa Filmes

Produtora: Maria João Sigalho

Direcção de Fotografia: Rui Poças

Direcção de Som: Nuno Carvalho

Montagem: Paulo Rebelo

Direcção Artística: João Rui Guerra da Mata

Actores principais: Ana Cristina Oliveira, Nuno Gil, João Carreira

Distribuição: Rosa Filmes

Prémios: Mention Spéciale Cinémas de Recherche – 37^a Quinzena dos Realizadores de Cannes, em 2005; Círculo Precolombino de Bronze para Melhor Filme do XXII Festival de Cinema de Bogotá, em 2005; Prémio Janine Bazin de Melhor Interpretação para Ana Cristina Oliveira – Entrevues; Festival Internacional de Cinema de Belfort, em 2005; Menção Especial Longa-Metragem do 20^o Festival de Cinema Gaylesbico e Queer Culture de Milão, em 2006; Menção Especial do Júri no Festival de Milão (2006); Coimbra Caminhos do Cinema Português – Melhor Longa-metragem (2006); Festival Lagos – Melhor Actriz Secundária (Teresa Madruga)

Outras nomeações: Círculo Precolombino de Ouro para Melhor Filme do XXII Festival de Cinema de Bogotá, em 2005; Grande Prémio – Bratislava International Film Festival, em 2005; Globos de Ouro: nomeações para o prémio Melhor Actriz (Ana Cristina Oliveira) e Melhor Filme, ambos em 2006; Contemporary World Cinema – Seattle International Film Festival (2006)

Outros festivais: Festival do Rio (Brasil, 2005); Bangkok International Film Festival (2006); Mostra Internacional de Cinema São Paulo.

Odete é um filme que tem por base o princípio de que o amor é a única resposta possível face às disrupções e fatalidades que possam acometer a vida dos seres humanos. Odete e Rui vivem envoltos numa relativa estabilidade, com os seus sonhos e ambições e, de um momento para o outro, verão o seu mundo destruído: o namorado de Odete negligencia os desejos de maternidade desta e Pedro, namorado de Rui, morre um acidente de viação. As personagens perdem as coordenadas geográficas, vagueiam, tentam apegar-se a elementos fugazes e será só a partir do momento em que Odete se aproxima de Rui, na tentativa de perpetuar o elo amoroso existente entre ele e Pedro (tendo Pedro na fase final do filme *reencarnado* no corpo de Odete), que lhes será possível retomarem um caminho conjunto, rumo à felicidade e estabilidade.

É inegável a aposta em dispositivos do cinema clássico, como a montagem invisível e trabalho de câmara e de design de som que privilegiam a narrativa. Estamos perante um drama com raízes profundamente melodramáticas, estando esse trabalho sobre o melodramatismo inscrito nas flores do cemitério (que emolduram vários dos planos filmados no cemitério) ou na densa chuva que alude ao filme de Blake Edwards, *Breakfast at Tiffany's* (1961).

O argumento original, da autoria de João Pedro Rodrigues e Paulo Rebelo, com a colaboração de Francisco Frazão e João Rui Guerra da Mata, e podemos reconhecer em *Odete* uma estrutura que não se encontra muito distante do *itinerário do herói*: há uma clara ruptura com o mundo em que as personagens viviam, andam posteriormente à deriva por um período de meses, incapacitados de fazer o luto, até que reencontram um caminho, desenlace esse que é

conseguido graças à metamorfose de Odete. Odete está em busca de uma estabilidade que perdera e, no reencontrar dessa estabilidade, permitirá que Rui se restabeleça na promessa de um amor conjunto. O protagonismo assume, portanto, forma na personagem feminina, sendo em função desta que a narrativa se estrutura: é ela quem se dirige ao velório; é ela quem, por uma necessidade de transferência de dor, se apega à fantasia de que engravidou; é ela, por fim, quem cria uma ligação artificial com Pedro.

Ao invés de se limitar a lançar as bases para o contexto narrativo do filme (a morte de Pedro), o prólogo concentra em si uma operação simbólica que se estende à temática da separação, abrindo caminho para um universo cujas forças perpetuam um movimento endógeno e auto-referencial: Odete irá ocupar o lugar de Pedro e dará seguimento ao vínculo amoroso existente no começo do filme.

Tal como n’*O Fantasma* (2000), também em *Odete* há um meio-termo entre o realismo e o fantástico, ainda que no presente caso, essas linhas se entrecruzem constantemente como a gravidez, as constantes aparições do fantasma de Pedro na terra e ainda a metamorfose de Odete. Temos, uma vez mais, a temática de transformação: *devir animal*, no caso de *O Fantasma* e *devir-homem* no caso de *Odete*).

Predomina uma atmosfera que pretende ir de encontro à representação realista do mundo, ainda que exista um segundo plano em que se insurge o território do fantasmático. Como vimos, neste filme deparamo-nos com técnicas de montagem invisível, com um trabalho de câmara e de som que sustentam a narrativa: desta forma, os movimentos de câmara têm uma função primordialmente narrativa, estando o trabalhado sobre o som orientado para um certo “classicismo” – a música extra-diegética pontua emoções, por vezes reforçando-as, por vezes contradizendo o estado de espírito geral das personagens. Outro elemento importante é o som do vento falseado (pós-produzido) que se torna uma peça narrativa fundamental, na medida em que articula a presença de Pedro junto de Odete e de Rui. Entende-se assim que a pós-produção de som ocupa uma centralidade exponencial (ao contrário da pós-produção da imagem), tendo sido igualmente frutífero o facto de se montar o material à medida que o filme ia sendo rodado (4).

Os *décors* são maioritariamente naturais embora a ala do hospital e o cemitério tenham sido reconstruídos. Os quartos comportam elementos que caracterizam as personagens, inscrevendo um espaço em *off* (dados sobre as vivências anteriores das mesmas), nos objectos e espaços que as rodeiam.

Morrer como um homem (2009)

Longa-metragem ficcional, 133’

Realização: João Pedro Rodrigues

Argumento: Rui Catalão e João Pedro Rodrigues

Produção: Rosa Filmes

Produtora: Maria João Sigalho

Direcção de Fotografia: Rui Poças

Direcção de Som: Nuno Carvalho

Montagem: Rui Mourão e João Pedro Rodrigues

Direcção Artística: João Rui Guerra da Mata

Actores principais: Fernando Santos, Alexander David, Gonçalo Ferreira de Almeida, Jenni La Rue, Miguel Loureiro, Chandra Malatitch, Cindy Scrach

Distribuição: Rosa Filmes

Prémios: Melhor Filme – Festival Gay e Lésbico Mezipatra (República Checa), 2009; Melhor Filme – Prémios Autores 2010 da Sociedade Portuguesa de Autores e da RTP (2010).

Festivais: 13ª edição do Queer Lisboa; Festival de Cannes – secção Un Certain Regard (2009); Festival Internacional de Cinema de Toronto (2009); 33ª edição da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Toronto International Film Festival (2009); Vancouver International Film Festival (2009); Vienna International Film Festival (2009); Göteborg International Film Festival (2009); 12º BAFICI – Buenos Aires Internacional de Cine Independiente (2010); London Lesbian and Gay Film Festival (2010); Palm Springs International Film Festival (2010).

Morrer como um homem, terceira longa-metragem do realizador, é uma co-produção e o filme mais caro de João Pedro Rodrigues (5). O argumento deste drama foi escrito pelo realizador e por Rui Catalão e, tal como acontecia n’*O Fantasma*, o protagonismo está assente numa personagem apenas. Embora estejamos diante de uma estrutura aparentemente linear, há um interessante mecanismo de ruptura face aos exemplos anteriormente analisados e que se manifesta no aparecimento tardio da protagonista: em *Morrer como um Homem* vamos aflorando terreno até chegarmos à personagem que passará a conduzir a acção: o primeiro rosto que aparece é o de Zé Maria, filho de Tonia – um Grande Plano de um rosto masculino que está a ser camuflado –, e só mais tarde aparecerá a protagonista, num espaço e tempo que não estabelecem nenhuma ponte com as cenas que abrem o filme. Podemos indagar se este começo não tentará, de alguma forma, estabelecer um paralelismo com a temática central do filme (e que é, como fomos supondo nas análises anteriores, uma temática transversal às longas-metragens de João Pedro Rodrigues), a transformação ou mutação de um corpo, uma transmutação da identidade do “eu”, através de uma camuflagem ou de uma alteração externa e perceptível, que nos torna “num outro”.

Tonia encontra-se em queda livre e sem saber a quem ou onde se agarrar: os problemas com o namorado acentuam-se, o seu tempo áureo no show de travestis terminou sem que se tivesse apercebido; não sente que os seus amigos mereçam a sua confiança. Ao posicionar-se junto da protagonista, a câmara reforça a solidão de Tonia, uma personagem que nunca perdemos de vista e que canaliza as atenções para si. Relativamente à *art direction*, denota-se um rigor em todos os objectos: a classe social e crenças de Tonia estão espelhadas nos objectos que lhe são associados, como os pequenos objectos decorativos que estão em cima de uma cómoda quando se ajoelha para rezar. Rosário, seu namorado, procura copiar o estilo do futebolista Cristiano Ronaldo, usando brincos de diamantes e colares (também no camarim de Tonia se encontra um recorte de jornal do jogador em questão).

Em *Morrer como um Homem* vão despontando pontos de fuga sob forma de canções (com ou sem acompanhamento instrumental, diegético ou extra-diegético) ou de momentos como o arranjo do cabelo de Tonia (no quintal) e a caça aos gambozinos: nestes dois últimos casos há uma alteração repentina nas cores (ruptura com as temperaturas de cor e texturas; criação de uma plasticidade diferente) que parecem assemelhar-se em termos de simbolismo – são dois breves episódios que coincidem com a desconstracção da protagonista, com a inscrição de um instante de libertação e de desprendimento face aos problemas práticos que a atormentam.

Interessará por fim acrescentar que no final da vida de Tonia há como que um regresso aos devaneios de Rui [no filme *Odete*], quando Tonia crê falar com o filho, Zé Maria, mas que a opção da realização passa por romper com as barreiras entre fantasia e realidade (identificadas nos textos antecedentes) criando um precedente na ligação entre vida e morte: ao mesmo tempo que a narrativa termina com a morte do corpo surge, quase em continuidade, a existência da personagem para além dos limites que conhecemos. Tonia, já depois de morta e presenciando o próprio funeral, olha e actua para a câmara.

Notas do texto

1. Numa entrevista dada ao *Independente*, pouco antes da estreia de *O Fantasma* em Portugal, a força motriz do protagonista parece ser como que uma incógnita, difícil de limitar. Mas de uma coisa estamos certos: encontra-se algures entre o amor e o desejo. [Independente] “Ninguém pode viver sem amor”, diz o *spot* promocional de “*O Fantasma*” (...)

[João Pedro Rodrigues] “É uma frase que existe depois do filme estar feito. (...) Eu acho que o filme é uma história de dois amores impossíveis – o amor de Sérgio pelo rapaz da mota e o da colega, Fátima, por ele. É um filme que não tem muitos sentimentos.” (...) [Independente] “«*O Fantasma*» é sobre a procura do amor?” [João Pedro Rodrigues] “Acho que o filme é mais do que isso. É como se a personagem principal tivesse um desejo compulsivo, incontrolável, que tinha de satisfazer – é-lhe inato” in *Independente*, 20 de Outubro de 2000, entrevista a João Pedro Rodrigues por Cláudia Marques Santos.

2. Esta deambulação é aqui qualificada como sendo “despropositada” tão-somente pelo facto de ser errante, não contendo essa expressão nenhum juízo de valor ou apreciativo implícito.

3. Como na cena em que Sérgio masturba o polícia que se encontra algemado no carro: 1) temos o ruído dos carros ao fundo, criando uma moldura, 2) depois os latidos do cão, 3) os burburinhos de vozes do *walkietalkie* do polícia, 4) as respirações com presença, 4) o roçar dos tecidos à medida que Sérgio acaricia o pénis. 4. A informação pode ser encontrada nos Extras do dvd *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2000), na secção “Comentários áudio ao filme pelo realizador e equipa técnica”.

5. Ver entrevista acima.



Morrer como um homem, de João Pedro Rodrigues