

Novas & velhas tendências
no cinema português contemporâneo

ENTREVISTAS

com realizadores



Miguel Gomes: “Faço dos argumentos o que me apetece”

Entrevista conduzida por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

MIGUEL GOMES nasce em Lisboa, em 1972. Estuda na Escola Superior de Teatro e Cinema e trabalha como crítico de cinema na imprensa portuguesa entre 1996 e 2000. Realiza várias curtas-metragens premiadas em festivais como Oberhausen, Belfort ou Vila do Conde e exibidas em Locarno, Roterdão, Buenos Aires ou Viena. Realiza, em 2004, a sua primeira longa-metragem, *A Cara que Mereces*. Em 2008, *Aquele Querido Mês de Agosto* estreia na Quinzena dos Realizadores em Cannes, posteriormente exibido em mais de quarenta festivais internacionais onde recebe mais de uma dezena de prémios. São efectuadas mostras integrais dos filmes do realizador na Viennale (Áustria) em 2008, no Bafici (Argentina) e no Centro de Artes e Imaxes da Corunha (Espanha) em 2009. Prepara actualmente um novo projecto de longa-metragem, *Aurora*.

Carlos Pereira – De onde nascem as ideias para os teus filmes?

Miguel Gomes – As ideias para os meus filmes não são propriamente ideias. Nascem de histórias que ouvi, da vontade de filmar alguém, de sítios concretos. Por exemplo, a primeira curta-metragem que fiz, bastante fracota, que se chama *Entretanto*, nasceu de um momento em que eu estava a ver uma imagem enquadrada pela vigia de um avião – umas nuvens – e estava a ouvir, pelos headphones, a Doris Day a cantar o “Que Sera Sera”. E esse filme nasceu da junção dessa música com aquela imagem que eu estava a ver. Decidi que queria começar um filme assim. Mas é sempre diferente de filme para filme. Não há propriamente uma base racional. Dizer “agora vou desenvolver um tema” – isso é uma coisa que não se passa comigo.

CP – Como é o processo de escrita dos teus guiões? Quanto tempo demora, em média?

MG – Varia. Na primeira versão do argumento não sou muito lento, escrevo depressa. Por exemplo, *Aquele Querido Mês de Agosto* demorou cerca de duas semanas. Embora para mim os argumentos tenham um valor meramente utilitário, ou seja: servem de base de trabalho e depois

eu faço o que me apetece com eles. No caso de *A Cara que Mereces*, a minha primeira longa, foi diferente, porque eu não tinha dinheiro para começar a filmar – um hábito meu –, e apesar de tudo pagavam-me um salário. Digamos que a primeira versão do argumento foi rápida, um mês ou um mês e meio, e depois durante vários meses eu e o Manuel Mozos trabalhámos aquele argumento. Também porque não tínhamos grande coisa para fazer.

Vanessa Sousa Dias – Relativamente ao processo de definição da ideia e de escrita, vais discutindo com alguém da equipa técnica ou com amigos?

MG – Sim, vou falando das coisas. O meu processo de trabalho é geralmente por acumulação, portanto até chegar a uma coisa como um argumento vou falando dele, mas não tem que ser com pessoas da equipa. Desde que não aborreça muito os meus amigos vou falando disto com eles. Há sempre uma altura em que falo muito com o Rui Poças, que trabalha comigo como director de fotografia. Com o Vasco Pimentel é mais difícil falar porque ele é uma pessoa especial. Depende muito. Eu sinto que poderia escrever argumentos sozinho, que poderia montar sozinho – que dizer montar sozinho desde que alguém mexesse nos botões, porque eu não sei mexer nos botões. Mas nessas duas fases prefiro ter algum feedback, ter alguém a dizer: “Oh Miguel, que disparate!”. É importante perceber como é que aquilo passa para os outros.

CP – Os teus produtores costumam acompanhar as ideias desde o início ou apenas se envolvem numa fase mais avançada?

MG – Às vezes é um perigo que eles se envolvam muito. Eu acho que é importante que eles se envolvam antes, na fase de arranjar capital. Depois, no processo, obviamente que tenho que explicar o que ando a fazer. No caso de *Agosto*, na primeira rodagem de 2006, havia um representante da produção, uma espécie de chefe de produção – nem havia director de produção. Éramos seis nessa rodagem. A produção estava em Lisboa, e eu estava zangado com eles porque não havia dinheiro para filmar. Por exemplo, eu podia ter apontado a câmara para o buraco da sanita e ter filmado o magazin inteiro. É obviamente perigoso, para eles, não estarem lá. Mas apesar de tudo acho que eles acreditam que eu não ia fazer uma coisa dessas. De facto, nessa fase, eu não precisava deles para nada. Mas é importante que pelo menos exista um mínimo de cumplicidade com a produção.

CP – É verdade que costumam abdicar dos teus planos mais caros?

MG – Sim, isso é um hábito que eu tenho, que é certinho. Aquilo que eu filmar que custar mais dinheiro vai para o lixo na montagem. Por exemplo, no *A Cara que Mereces* filmei um plano com uma *steadycam*. Um plano longo, que era um epílogo do filme e que acabei por não utilizar, com cem figurantes – nunca tive tantos figurantes na vida. Um dia inteiro a filmar, e depois não usei o plano. Não porque o plano estivesse muito mau, mas porque achei que o filme devia terminar noutro sítio. E também no *Agosto* andámos para lá a filmar num helicóptero, e depois ebi que aqupercilo não resultava. Disse ao produtor: “Olhe, tenho muita pena, mas o filme vai ficar melhor sem isto”. E eles não se queixaram.

VSD – Costumas envolver-te nos orçamentos e montagem financeira, ou deixas para a produção?

MG – Só me envolvo nos orçamentos se estiver a desconfiar muito. Geralmente, não desconfio. Não vejo orçamentos. Discuto, tenho uma ideia geral de quanto é que as coisas custam. Por exemplo hoje em dia falo com o Luís Urbano, que está na produtora, e que tem a cargo a gestão dos orçamentos, bem como tentar agregar mais dinheiro de fora, e eu acho que ele faz isso bastante bem. No filme que eu agora vou filmar cheguei ao pé dele e disse: “Tenho duas propostas, uma é cara outra é barata. Qual é que tu queres?”. Ele disse: “Quero a cara”. Isso quer dizer que provavelmente nos vamos todos lixar, mas isso também não é novidade. A partir

daí a gente há-de improvisar. Era porreiro, como diria o José Sócrates, que por uma vez se conseguisse ter condições para ter exactamente aquilo que se tinha pensado.

VSD – Então sentes que os orçamentos com os quais aceitaste trabalhar acabam sempre por não ser suficientes...

MG – Sim. É uma questão de natureza. Está na natureza dos realizadores gastar dinheiro, e está na natureza dos produtores poupar dinheiro. Portanto, é inevitável o choque. Acho que faz parte eu confiar no produtor, vou ter que ceder numas coisas e ele noutras.

VSD – E em que é que costumavas ceder?

MG – Nos argumentos, por exemplo, como foi o caso do *Agosto*.

CP – Disseste uma vez que em *A Cara que Mereces* tinhas uma equipa quase perfeita. O que é que valorizas nas tuas equipas e como as constróis?

MG – No *Agosto*, por exemplo, trabalhei com gente com quem já trabalho há muito tempo. Alguns deles trabalham comigo quase desde o início. Tanto o meu assistente de realização, o Bruno Lourenço, como o Rui Poças, o Vasco Pimentel, ou o Miguel Martins na montagem de som e na mistura. Como no processo de fazer os filmes improviso algumas coisas, é importante que alguém, independentemente de saber como é trabalhar numa rodagem, perceba exactamente que filme é que está a fazer e com quem é que está a trabalhar, e isso facilita-me o trabalho. Às vezes eles esquecem-se. Por exemplo, no primeiro dia de rodagem do *Agosto*, estávamos a filmar uma cena que aparece no filme, com o Paulo Moleiro a fazer de nadador-salvador numa praia fluvial. Havia do lado esquerdo do enquadramento uma toalha de praia que nós tínhamos colocado para fazer uma cortina. E a meio de plano eu tive um impulso irresistível em que entrei em campo e arranquei a toalha, para tentar abrir o quadro. E o Vasco Pimentel, apesar de já ter trabalhado comigo, disse: “Cortou!”. Eu fiquei a olhar para ele. Nem lhe disse nada. E ele em dois segundos disse: “Desculpa, enganei-me. É que fiz uns filmes normais agora, e já não estava habituado a isto”. É isto que eu digo que é a cumplicidade com as pessoas. Ou a Mariana Ricardo, por exemplo, que trabalha comigo nas músicas e que escreveu o argumento do filme que eu vou filmar para o ano. São pessoas que me conhecem, e é importante conhecer as pessoas, inclusivamente fora do meio do cinema, que pode ser uma coisa completamente estúpida e mecânica. Estupidamente mecânica.

CP – Quando vais em repérage, quais os membros da equipa que te acompanham?

MG – Depende do filme. Por exemplo, no *Agosto* não foi uma repérage. Aquilo era a minha vida. Era lá que eu ia passar férias, e eu conhecia aquilo. Nesse filme, fui com a Mariana enquanto estávamos a escrever o argumento, e fizemos um mês a ir a três bailes por dia, quase todos os dias. Com o Bruno, o meu assistente de realização, também, mas não gosto muito de ir assim em carneirada. Isso é para o fim.

CP – Relativamente ao casting dos actores nas tuas duas longas-metragens, o processo parece ter sido distinto. Podes clarificar as diferenças e as semelhanças entre ambos?

MG – De semelhante teve o facto de eu achar que a ideia base é a mesma. Apesar do registo ser diferente, a ideia base é pôr uma série de pessoas que não são actores a brincarem ao cinema. Um bocado como crianças brincam: pô-las a fazê-lo de uma forma séria, pô-las a representar e a tentar acreditar naquelas coisas, sabendo que aquilo é uma coisa falsa. Não há nenhuma intenção de ter um registo naturalista, nem num caso nem no outro. São quase documentários sobre como é que as pessoas podem representar. São filmes também sobre isso. O que foi diferente foi que no primeiro caso, *A Cara que Mereces*, o filme foi escrito para eles, porque eu queria trabalhar com pessoas que eu conhecia, e que tinham determinadas características. Havia

o Ricardo Gross que só pensa em comer, o João Nicolau que só consegue acordar a partir das três da tarde, o Manuel Mozos, que pode ser um bocado cínico e conspiratório. Enfim, como se fossem os sete anões da Branca de Neve, personagens que têm, cada um, uma característica base. Eu tentei transpor isso para pessoas que conhecia, e trabalhar com elas. Portanto eles estavam já no argumento. Alguns têm inclusive o mesmo nome: o Nicolau, o Gross.

No caso do *Agosto* foi menos claro. Fizemos um casting normal, e alguns dos actores surgiram desse casting. O casting dizia que nós queríamos pessoas que soubessem cantar ou tocar um instrumento, ou que fossem daquela zona, e isso reduziu as opções. A ideia era trabalhar com pessoas daquele sítio. Eu não queria actores, de todo, nem pessoas a fingir sotaques. Queria que dissessem coisas como “Adeus, amor”, coisas assim – e isso é impossível um actor fazer. Portanto alguns deles, como os protagonistas, – o Helder e a Tânia –, foram escolhidos por esse casting. Depois muitos dos outros que apareceram foram pessoas que nós filmámos nessa primeira rodagem, que fizemos em 2006, e portanto quando os estávamos a filmar não sabíamos que os iríamos convidar para a segunda rodagem, em 2007. Como é o caso do Armando, que canta o karaoke, ou do Manuel Soares, o tipo que tem a hérnia discal, e que depois foi convidado para fazer de pai do Helder. Filmámos uma cena com o Fábio e outra com a Sónia, ele a jogar hóquei e ela no posto de vigia, e na montagem foi como se os tivéssemos descoberto também, como os outros. No caso do outro protagonista, o Joaquim Carvalho, que faz de pai da Tânia, ele de facto era o meu director de produção, que entretanto como o filme foi adiado por não haver dinheiro... há quem diga que ele foi despedido, há quem diga que ele se despediu. Eu nessa altura já dizia que ele era uma boa opção para a personagem, e ele achava que eu estava a gozar com ele, que não queria fazer o filme, que estava a querer apertar com o filme com “uma manobra à César Monteiro”, com o qual ele tinha também trabalhado num filme, *As Bodas de Deus*. E ele desvinculou-se do filme quando fomos filmar com a equipa pequena, mas eu continuei com a mesma ideia e ele foi recontratado, já como actor.

CP – Como é a tua relação com os actores?

MG – É sempre diferente, varia de actor para actor. Se eu falar da mesma maneira com o Armado que canta o karaoke como falar, por exemplo, com a Gracinda Nave, quer dizer que eu sou pouco inteligente. Ainda por cima a maior parte das pessoas com quem eu trabalhei são não-actores. Por exemplo, no *Agosto*, com a Sónia e com o Fábio, eu trabalhei com eles durante quatro meses ou cinco meses. Dois dias por semana ia a Arganil ensaiar com eles. Havia dias em que íamos jogar mini-golfe – isso para mim é um ensaio –, como havia dias em que batíamos texto, ou que inventávamos texto diferente. Enfim, eu ia-os testando, para tentar ver como é que eles funcionavam. Com o Joaquim Carvalho quase não quis ensaiar com ele, porque a personagem do Domingos tinha uma determinada fragilidade. Como se a personagem andasse um bocado à toa, que é o que se passa com a personagem no filme. E eu queria que o Joaquim Carvalho andasse à toa. Primeiro porque achava divertido, depois porque achava que lhe fazia bem, e depois, principalmente, porque achava que podia fazer bem ao filme. Mas isso varia muito. Mesmo na rodagem há alturas em que eu quase não faço ensaios. Ou então há alturas em que eu faço ensaios filmados sem eles saberem. Mas o trabalho de direcção de actores é basicamente saber falar com as pessoas. E por isso deve haver um trabalho prévio para tentar perceber quem é que elas são, para perceber se é preciso falar muito ou falar pouco. As pessoas são todas diferentes.

VSD – Nessa fase em que vais ensaiando, vais continuando a reescrever os diálogos?

MG – Sim. Depende muito de cada filme, mas sim. Basicamente tem que haver espaço para isso. Depois pode ser que não, que o que esteja escrito seja de facto o melhor, e que eles ao dizerem essas frases sejam suficientemente bons para me servir a mim.

VSD – Costumas pegar em características das próprias pessoas para desenvolver personagens. Há da tua parte o desejo de manter um registo de autenticidade?

MG – A ideia de autenticidade passa por coisas como eu disse. Eu prefiro uma pessoa que faz parte de um sítio, por ter determinado sotaque. Acho falso se houver um actor a tentar fabricar um sotaque. Mas eu também tenho a noção de que as pessoas são complexas, e por isso é sempre diferente. Quando se fala de autenticidade há sempre um perigo, quase ideológico, de dizeres: esta pessoa é desta classe social, e portanto deve ser isto, e portanto isto é que é autêntico. Isso é um perigo, uma armadilha. É uma autenticidade imposta, quase sociologicamente. Ou seja, as pessoas têm que ser aquilo que tu achas que elas devem ser, por viverem num sítio qualquer, por terem determinado dinheiro no banco e coisas assim. E portanto eu sinto que como as pessoas são diferentes e às vezes bastante contraditórias, que essa autenticidade não tem que ser uma coisa unívoca. A autenticidade a que me reporto num filme é a autenticidade da minha interpretação de quem é aquela pessoa. E há sempre um jogo de forças.

Por exemplo, provavelmente o filme português que eu mais gosto dos últimos dez anos é o *No Quarto da Vanda*, e é o meu filme favorito do Pedro Costa, porque é precisamente um filme em que há uma espécie de confronto entre ele e a Vanda. Aquilo é quase uma luta de *wrestling*, porque a Vanda tem uma força brutal, tem uma personalidade forte. E nenhuma das personagens, antes e depois desse filme, tinha aquele espaço, que o Costa resolveu dar nesse filme. O filme é também esse confronto, entre eles os dois. Há momentos em que ele está a controlar e há momentos em que ele deixa de controlar, e isso é interessante no filme. Tens sempre de dar uma oportunidade às pessoas com quem estás a trabalhar, para elas também poderem assumir o controlo.

Apesar de tudo, o realizador é o realizador, portanto depois o realizador decide. Mas eu acho que ele tem que dar essa oportunidade, se não as pessoas são marionetas. Uma das minhas curtas-metragens, o *31*, é um filme para contrapor o *Entretanto*, que é o tal filme de que não gosto. No *Entretanto* faziam exactamente aquilo que eu lhes dizia, eram marionetas minhas, e peguei nos mesmos actores no *31* para lhes restituir um bocado essa liberdade. E portanto improvisávamos tudo. Eu propunha uma situação, nós íamos filmando. Eu filmava em vídeo, com uma handycam, e podíamos filmar o que quiséssemos.

CP – Qual é a tua relação com as limitações e com os imprevistos?

MG – É uma relação efectiva. Efectivamente passa-se isso e não há nada a fazer. Basicamente foi algo que eu aprendi ao longo do tempo, porque eu não era assim quando saí da escola de cinema, não era assim quando comecei a filmar. Fui aprendendo com o tempo. Foram-me acontecendo vários imprevistos e eu tinha de lhes responder. Fui aprendendo a sentir que isso faz parte do processo de um filme. Às vezes até os desejo, aos imprevistos, porque há uma coisa no cinema que me aborrece, e que é a seguinte: como se demora tanto tempo a fazer um filme, há um entusiasmo no momento em que se pensa numa ideia, que o tempo se encarrega de tornar mais ténue.

E portanto a energia que se dispensa é geralmente mais produtiva quando acontece qualquer coisa nova, e nessa altura estás a responder, estás a reagir, com essa energia que é equivalente àquela que se tinha quando, um ano antes, se escreveu aquela cena. Depende de realizador para realizador, mas no meu caso é produtivo. Tem de haver uma abertura para se possam passar coisas que não são de todo aquelas que estavam pensadas. Um filme tem de ter abertura para as acolher. Obviamente não pode ser tudo, porque a liberdade é muito bonita mas também dá azo aos maiores disparates, como se vê profusamente no cinema, Inclusivamente no cinema português.

CP – Costumas prescindir de muito material filmado?

MG – “Os planos caros para o lixo”, não é? Não há nenhuma regra. No caso do *Agosto* tínhamos uma margem muito grande. Na primeira rodagem sabíamos que podíamos utilizar um determinado número de latas por dia, mas ainda andávamos à procura da estrutura do filme. O risco era grande, e houve de facto muita coisa que filmada que não entrou no filme. Normalmente não tenho problemas em deitar coisas fora.

VSD – **Vais montando os filmes à medida que vão sendo filmados?**

MG – Isso só aconteceu em dois casos. Aconteceu no *Agosto*, em que filmámos metade, montámos e reescrevemos o argumento do filme. E no caso do *31*, em que era apenas eu e dois actores. Íamos sempre ao mesmo décor, que era o Estádio Nacional, filmávamos, e depois no dia seguinte montávamos. Experimentávamos coisas.

CP – **Relativamente à promoção do filme, costumava envolver-te? Por exemplo, algumas vez encomendaste um making of?**

MG – Se eu encomendasse um making of para o *Aquele Querido Mês de Agosto* deviam internar-me num hospício. O filme já inventa o seu próprio making of. A questão se é um verdadeiro making of ou um falso making of fará eventualmente parte da natureza do filme. Ter um verdadeiro making of era quase estragar tudo. E para o nosso mercado acho disparatado. Se as pessoas querem saber quantos quilómetros de auto-estrada foram criados para o *Matrix*, talvez isso ajude a vender o filme. Mas o que é que vai vender um making of de um filme meu? Nada. Os making ofs são feitos exclusivamente por razões comerciais, e acho que no nosso mercado não fazem muito sentido. O produtor não vai ganhar muito dinheiro por fazer um making of. E a nós vai-nos incomodar um bocado. Não me agrada muito o formato, acho que só perturba e não acrescenta grande coisa.

CP – **Mas com os festivais de cinema já é diferente? Já são fins obrigatórios?**

MG – No último ano fui a muitos. É importante para os filmes. Por exemplo a primeira passagem do *Agosto* em Cannes, porque despoletou uma série de outros festivais, o que por sua vez fez com que houvesse contratos de distribuição do filme em vários países. Os festivais funcionam como uma montra de filmes, há uns melhores, outros piores. O *Agosto* já fez 52 festivais e já recebeu 17 prémios. E eu encontrava sempre as mesmas pessoas, alguns deles são meus amigos: realizadores que eu conheço e críticos. E ao mesmo tempo comecei a sentir que aquilo pode ser uma espécie de prisão também, porque é um circuito fechado.

Os festivais criam uma espécie de imagem dominante de um realizador, e isso pode ser perigoso porque ele pode ficar preso a ela. Eu pessoalmente julgo que não tenho esse problema, porque gosto muito de fazer coisas diferentes. O próximo filme será com certeza muito diferente deste, e as pessoas que anunciam essa imagem vão ficar certamente um bocado baralhadas, mas isso tem sido habitual. E não é uma estratégia, é assim mesmo. Gosto de coisas muito diferentes, e sobretudo fico cansado de ficar a fazer a mesma coisa. Quero uma coisa nova, quero passar para outra coisa. Provavelmente tive demasiados brinquedos quando era criança.

CP – **Já trabalhaste em co-produção com outro país?**

MG – Sim, o *Agosto* foi minoritariamente co-produzido por franceses. Foi uma produtora que é também distribuidora, a Shellac, que tinha distribuído já *A Cara que Mereces*. Meteram uma percentagem, que não é muito grande, da montagem financeira do *Agosto*, e esse dinheiro fazia parte de uma pré-venda, ficando já com os direitos de distribuição comercial para o território francês. E agora aquilo que escrevi para o próximo filme – não sei bem se é o que eu vou filmar – tem uma parte que se passa em África. Por isso será sempre mais caro. O meu produtor pediu-me um ano para arranjar dinheiro para o fazer, e eu aceitei uma vaga de professor numa escola de cinema na Suíça para ganhar a vida, enquanto espero o dinheiro do meu produtor. E por isso

ele sabe que terá eventualmente de fazer uma co-produção com três países: Espanha, França, Alemanha.

CP – Como vê o estado actual do cinema português?

MG – Com a preocupação de sentir que existe uma redução cada vez maior do número de filmes apoiados pelo ICA, apesar dos novos meios – digital e materiais de pós-produção – serem caseiros e mais baratos. Apesar de tudo, para se fazer determinados filmes, não há outra maneira senão eles serem apoiados. E nós temos, vinda do senso-comum, a ideia de que esse dinheiro vem dos contribuintes, e não vem – dinheiro de uma coisa que neste momento está em risco.

Com a crise, esse dinheiro ainda vai descer. Não sabemos quantos filmes irão ser feitos em 2010, por exemplo, portanto é uma coisa muito frágil que precisa de ser apoiada, porque está a decompor-se. Cada ano vai-se perdendo orçamento, cada ano se fazem menos filmes. O que acho espantoso é que, apesar de se fazerem tão poucos filmes, haja filmes portugueses interessantes. n

Os filmes de Miguel Gomes

Carlos Pereira

A Cara que Mereces (2003)

Longa-metragem ficcional, 108'

Realização: Miguel Gomes

Argumento: Miguel Gomes, Manuel Mozos, Telmo Churro

Produção: Ângela Cerveira

Direcção de Fotografia: Rui Poças

Direcção de Som: Vasco Pimentel

Montagem: Telmo Churro, Miguel Gomes

Direcção Artística: Luísa Perdigoto e Silvia Grabowski

Actores principais: José Airosa, Gracinda Nave, Sara Graça, Miguel Barroso, João Nicolau, Ricardo Gross, Rui Catalão, António Figueiredo, Manuel Mozos, Carloto Cotta, Pedro Caldas

Distribuição: O Som e a Fúria

Prémios: IndieLisboa 2004 [Portugal, 2004] Prémio Melhor Fotografia para um Filme Português; Prémio da Crítica; Festival de Cinema da Covilhã 2004 [Portugal, 2004] Menção Honrosa

Outras nomeações: Entrevues Belfort – Selecção Oficial Competição [França, 2004]; Roterdão – Selecção Oficial Cinema of the Future [Holanda, 2005]; Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira [Portugal, 2005]; Caminhos do Cinema Português [Coimbra, Portugal, 2005]; 13ª Quinzaine du Cinema Portugais [Estrasburgo, França, 2005]; Roma Film Festival [Itália, 2005]; BucharEST International Film Festival [Roménia, 2005]; Montevideo Film Festival [Uruguay, 2005]; 11ª Gala dos Globos de Ouro SIC/ Caras [Portugal, 2009]; Viennale – Vienna International Film Festival – Retrospectiva Miguel Gomes [Áustria, 2008]; 11º BAFICI – Festival Internacional de Cinema de Buenos Aires, Retrospectiva Miguel Gomes [Argentina, 2009]

Gesto radical do cinema português, a primeira longa-metragem de Miguel Gomes assenta na atitude arriscada com que nos conta uma história sobre as dificuldades de passagem para a idade adulta. Construído em universo quimérico e sob uma ambiência profundamente intimista, *A Cara que Mereces* é um *filme de amigos*, embora o olhar eminentemente cinematográfico que o atravessa, bem como o desejo expresso de *contar uma história*, o transforme em mais do que um *filme para amigos*. Diz Miguel Gomes que as suas duas longas-metragens são “quase

documentários sobre como é que as pessoas podem representar”. O argumento, escrito a pensar em amigos como João Nicolau, Ricardo Gross ou Manuel Mozos, é estruturado como um sonho. Não podemos, no entanto, falar de dispersão narrativa, visto que *A Cara que Mereces* inventa a sua própria estrutura e é sempre coerente no seu desenvolvimento. Partindo da uma analogia com o conto infantil *Branca de Neve e os Sete Anões*, o filme de Miguel Gomes mescla o retorno à infância com a amargura adulta, povoando o mundo da candura com impudência e sarcasmo. Denuncia-o logo o primeiro plano, onde um espelho, similar ao espelho mágico da *Branca de Neve*, serve de fundo a uma frase, escrita e narrada: “*Até aos trinta anos tens a cara que Deus te deu, depois tens a cara que mereces*”. Introdução certa para um filme sobre o crescimento forçado e sobre os tormentos do que significa ser adulto.

Observemos a estrutura narrativa de *A Cara que Mereces*. Dividido em duas partes explicitamente distintas – *Teatro* e *Sarampo* –, o filme de Gomes começa por nos introduzir a personagem de Francisco (José Airosa), no dia em que completa trinta anos de idade. Personagem obsessivamente à procura de um sentido, expressa abundantemente a sua revolta interior e os seus constantes amuos. Manifestação de sentimentos declarada na infantilização das situações que cria: empurra, como vingança, um rapaz de 13 anos na rua; compete com uma criança no hospital sobre quem é que levou mais pontos após respectivas fracturas; recusa incessantemente as sucessivas chamadas da mãe. Não é acidentalmente que a sua personagem surge, no primeiro plano, mascarada de *cowboy*, embora uma festa carnavalesca numa escola seja o motivo do disfarce. Curioso paradoxo: embora despreze crianças, Francisco não parece conseguir existir fora de um contexto em que elas existam. Viajando sozinho até uma casa de campo, acaba por apanhar sarampo. Passagem súbita para o segundo acto, onde Francisco passa a ser uma personagem fora-de-campo e nos mantemos, até ao fim do filme, com os sete anões (da *Branca de Neve*, claro) que têm por objectivo *cuidar do doente*. E principia-se um cosmos louco, com o qual nos vamos gradualmente familiarizando

É a principiar nos diálogos, longe de qualquer registo naturalista, que o filme se distancia de quaisquer formas de realismo quotidiano. Não é por acaso que o filme começa com um momento musical de Marta (Gracinda Nave), intercalado com um constante protesto, acriançado e redundante, de Francisco, que também tem, posteriormente, um momento musical onde é protagonista. Não voltamos a largar o universo do fantástico e do delírio, embora a frase final – “*Adeus, amigos*” –, dita em *off* por Francisco, denuncie o término da *era infantil* e o início da *era adulta*. Após tão enigmático rito de passagem, é possível afirmar que o filme, de final semi-aberto, se auto-dissolve em atmosfera crepuscular. Como numa história de encantar.

Aquele Querido Mês de Agosto (2008)

Longa-metragem ficcional, 150’

Realização: Miguel Gomes

Argumento: Miguel Gomes, Mariana Ricardo, Telmo Churro

Produção: Luís Urbano

Direcção de Fotografia: Rui Poças

Direcção de Som: Vasco Pimentel

Montagem: Telmo Churro, Miguel Gomes

Direcção Artística: Bruno Duarte

Actores principais: Sónia Bandeira, Fábio Oliveira, Joaquim Carvalho

Distribuição: O Som e a Fúria

Prémios: 15º Festival Internacional de Cinema de Valdivia [Chile, 2008]: Melhor Filme Internacional e Prémio da Crítica; Viennale – Festival Internacional de Cinema de Viena, Retrospectiva Miguel Gomes [Áustria, 2008]: Prémio FIPRESCI; 32º Festival Internacional de Cinema de São Paulo [Brasil, 2008]: Prémio da Crítica para Melhor Filme; 12º Festival de

Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira [Portugal, 2008]: Prémio Especial do Júri, Prémio da Crítica, Prémio do Público, Prémio dos Cineclubes; Festival Internacional de Cinema de Las Palmas [Gran Canaria – Espanha, 2009]: Prémio Lady Harimaguada de Prata, Prémio José Rivero para Melhor Jovem Realizador; FICG 24 – Festival Internacional de Cinema de Guadalajara – Competição Ibero-Americana [México, 2009]: Prémio Especial do Júri, Menção Especial para o Som; 11º BAFICI – Festival Internacional de Cinema de Buenos Aires, Retrospectiva Miguel Gomes [Argentina, 2009]: Melhor Filme (Competição Oficial Internacional); 14ª Gala dos Globos de Ouro SIC/ Caras [Portugal, 2009]: Melhor Filme; Filminho – Festa do Cinema Galego e Português [Portugal, Espanha, 2009]: Grande Prémio Filminho

Outras nomeações: 40ª Quinzena dos Realizadores [Cannes – França, 2008], Doc’s Kingdom [Serpa – Portugal, 2008]; 19º Festival International du Documentaire de Marseille, Competição Internacional [França, 2008]; 16º Curtas Vila do Conde, Work In Progress [Portugal, 2008]; 20º États Généraux du Film Documentaire de Lussas [França, 2008]; 24º Rencontres Cinéma de Gindou [França, 2009]; 2º Festival de Cinema de Chungmuro, Celebrating 40th Director’s Fortnight [Coreia, 2008]; Reprise de la Quinzaine des Réalisateurs au Théâtre Poitiers (França, 2008); Corsica.Doc – Festival International du Documentaire [França, 2008]; Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro [Brasil, 2008]; 27º Festival Internacional de Cinema de Vancouver [Canadá, 2008]; 11º Festival de Cinema Lusófono [Nantes – França, 2008]; 3º Rencontres Cinématographiques de Carros – Cinálma 2008 [França, 2008]; 30º Festival du Cinéma Méditerranéen de Montpellier [França, 2008]; CPH:DOX – Copenhagen International Documentary Film Festival [Dinamarca, 2008]; 49º Festival dei Popoli [Itália, 2008]; Filmer À Tout Prix [Bélgica, 2008]; 21º Festival Transméditerranée [Grasse – França, 2008]; 25º Festival de Bastia – Arte Maré [França, 2008]; Bucharest French Film Festival – Director’s Fortnight [Roménia, 2008]; 17º Festival du Film de Vendôme [França, 2008]; 11º Istanbul International Meeting of Cinema & History [Turquia, 2008]; 38º Festival Internacional de Cinema de Roterdão [Holanda, 2009]; Festival Internacional de Cinema de Wisconsin [EUA, 2009]; EuroCine 27: Bruxelas e Roma [Bélgica e Itália, 2009]; 52º Festival Internacional de Cinema de São Francisco [EUA, Maio 2009]; 35º Festival Internacional de Cinema de Seattle (EUA, Maio 2009); 11º Festival Internacional de Cinema de Provincetown [EUA, Junho 2009]; European Film Promotion apresenta 4 Novos Filmes Europeus na edição de Verão no New York Industry Screenings [EUA, Junho 2009]; 15º Festival Internacional de Cinema de Los Angeles [EUA, Junho 2009]; 27º Filmfest München [Alemanha, Junho 2009]; 7º Festival de Cinema de Quito “Cero Latitud” [Equador, Julho 2009]; 41º Festival Internacional de Cinema de Auckland [Nova Zelândia, Julho 2009]; 38º Festival Internacional de Cinema de Wellington [Nova Zelândia, Julho 2009]; Retrospectiva Miguel Gomes CGAI (La Coruña, Julho 2009); 57º Festival Internacional de Música e Filmes de Jecheon [Coreia do Sul, Agosto 2009]; 4º Festival Internacional de Cinema Cinematik [Eslováquia, Setembro 2009]; Princeton Documentary Film Festival [EUA, 2009]; 19º Festival Internacional de Cinema de Ljubljana [Eslovénia, Novembro 2009]; Instituto Francês de Londres – Programação Indielisboa [UK, 2009]; 23º CINEUROPA – Festival de Cinema de Santiago de Compostela [Espanha, 2009]; Tomorrow’s Cinema – SPOT Cinema [Taiwan, Jan 2010]; 13º Punta Del Este [Uruguai, Abril 2010]

Diz Miguel Gomes que o seu filme português favorito dos últimos dez anos é, provavelmente, *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa. “*Há uma espécie de confronto entre o Costa e a Vanda. Aquilo é quase uma luta de wrestling (...)*”. Pois é profusamente esse o confronto que se faz anunciar, analogamente, no filme de Gomes, sendo as forças de oposição a realidade e a ficção – e a aptidão de Gomes na gestão desse combate interno, dos seus *timings* e hegemonias. Observemos a primeira cena, onde uma raposa rodeia um galinheiro. A porta aberta implica-nos num efeito de suspense – e, por conseguinte, de ficção –, embora a situação exista num ambiente incontrolável, primordialmente documental. É assim, numa contaminação de mundos, entre o fabricado e o existente, que *Aquele Querido Mês de Agosto* se constrói.

Talvez possamos dividir o filme de Gomes em três actos, embora as fronteiras não sejam absolutamente cristalinas. Num primeiro acto apresenta-se o Portugal serrano durante as festas

populares de Verão, sendo aldeias como Arganil, Góis, Oliveira do Hospital ou Tábua apresentadas enquanto lugares que, como todos os outros, têm histórias para ser contadas. E são tantas as histórias dos seus habitantes: a história de fé de um homem que se curou aquando do cruzamento, numa procissão, com a Nossa Senhora da Saúde; a história de um homem que matou a mulher; ou a história de Paulo Moleiro, nadador-salvador, que todos os anos, pelo Carnaval, se atira da ponte. Narradas por um conjunto de não-actores, são estas pequenas histórias, a espaços incoerentes, que servem para nos iniciar àqueles espaços, juntamente com um agregado de imagens quotidianas – da rádio local, da tiragem do jornal regional, da preparação de um baile, etc. Como acréscimo encontramos a exposição da equipa cinematográfica, que durante todo o filme assume a própria rodagem como parte integrante do objecto final. Nesse sentido, *Aquele Querido Mês de Agosto* cria o seu próprio *making of*, reinventando-o. No segundo acto somos introduzidos no mundo dos três protagonistas: Sónia Bandeira, jovem dedicada à vigia florestal nas férias de Verão; Fábio Oliveira, jogador inveterado de hóquei em patins e aluno exemplar; e Joaquim Carvalho, director de produção do próprio filme que acabou por não assumir o cargo. Curiosa passagem para um terceiro acto em que, gradualmente, os três protagonistas de situações verídicas se metamorfoseiam em personagens de ficção: Sónia Bandeira transforma-se em Tânia, súplica de candura e fragilidade; Fábio Oliveira no determinado primo Hélder – com quem Tânia irá viver uma história de amor proibida –, e Joaquim Carvalho transfigura-se em Domingos, pai de Tânia, homem amargurado por um passado no qual viu a sua mulher ser raptada por alienígenas, e que no seu olhar perdido prefere dizer que foi abandonado a ser encarado como louco. Além disso, a personagem de Tânia é apresentada como detentora de um corpo igual ao da desaparecida mãe, criando-se entre ela, Hélder e Domingos um estranho triângulo amoroso, afamado entre a população local.

Para além da relação familiar que surge na transição progressiva para o mundo da ficção, os três protagonistas de *Aquele Querido Mês de Agosto* existem enquanto membros da banda de música popular *Estrelas do Alva*, grupo que vai tocando entre os diversos bailes locais. É também numa selecção musical atípica que se destaca o filme de Miguel Gomes, numa escolha de músicas populares portuguesas que vai de *Baile de Verão*, de José Malhoa a *Meu Querido Mês de Agosto*, de Dino Meira, esta última na origem do título ao filme. O que é curioso é como Miguel Gomes consegue encontrar, de forma tão produtiva e coerente, um espaço para estas canções de amor e saudade, aproveitando a redundância da sonoridade *pimba* para comunicar mensagens pivotais no interior do filme. Por exemplo, a forma como *Sonhos de Menino*, de Tony Carreira, surge de um desenho de uma criança onde se desvenda um carro de bombeiros – uma obsessão com o regresso à infância que vem da obra anterior, nomeadamente de *A Cara Que Mereces* –, cortando posteriormente para um carro de bombeiros local que seguimos em plano-sequência; ou então a utilização de *Morrer de Amor*, de José Cid, escutada na íntegra em apenas dois planos, que serve de motor à exteriorização dos sentimentos de Tânia, personagem que a interpreta num dos habituais concertos.

Com argumento do próprio Miguel Gomes, juntamente com Mariana Ricardo e Telmo Churro, *Aquele Querido Mês de Agosto* encontrou a sua estrutura entre duas rodagens – a primeira em 2006, a segunda em 2007, já com uma reescrita do argumento. O filme poderá nascer de situações quase *plotless* – Gomes é o primeiro a afirmar que dispensa argumentos inteiramente assentes e que valoriza o cinema enquanto processo e improvisação – mas se lermos o primeiro acto como extensa introdução espaço-temporal ao cosmos das personagens principais, é possível encontrar no filme de Miguel Gomes ideias narrativas cirurgicamente organizadas, tanto nas relações entre personagens como na sua respectiva evolução. Existe inclusivamente uma preocupação pela exposição intensa dos três protagonistas, bem como pelo tratamento não-superficial das personagens secundárias.

Podemos falar de uma *mise-en-scène* naturalista, que vai beber ao registo documental – em alguns planos de câmara à mão, nas conversas com os habitantes locais ou na filmagem dos acontecimentos quotidianos –, mas não sem frisar a sua colisão permanente com o desejo de

controlo ficcional (nos enquadramentos, no tratamento dos diálogos, na imagem quente que percorre todos os planos). Parece existir, a espaços, uma evolução do primeiro registo para o segundo, mas as ambiguidades e indefinições não permitem clarificar tipologias de género ou narrativa. ■



Aquele querido mês de Agosto, de Miguel Gomes