

Novas & velhas tendências
no cinema português contemporâneo

ENTREVISTAS

com realizadores



Marco Martins: “Gosto de trabalhar o orçamento para decidir onde gasto o dinheiro”

Entrevista conduzida por Rosário Oliveira

MARCO MARTINS nasceu em 1972, fez estudos em cinema na ESTC e em escrita criativa nos EUA, e tem trabalhado em publicidade, sendo fundador da produtora Ministério dos Filmes. Entre as curtas que precederam *Alice*, realizou *Mergulho no Ano Novo* (1992), *Não basta ser cruel* (1995), participou em *Mesa à Portuguesa* (série de TV, 1996) e fez *No caminho para a escola* (1998). Depois de *Alice* realizou *Um ano mais longo* (2006) e *Como desenhar um círculo perfeito* (2009), estreado em 2010. Foi assistente de produção em *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) e *Casa de Lava* (Pedro Costa, mesmo ano). Com *Alice*, sua primeira longa-metragem, com Carlos Lopes como director de fotografia (2005, prémio Regards Jeunes no festival de Cannes de 2005 — melhor filme da Quinzena dos Realizadores para um júri de espectadores jovens, não-profissionais do cinema), afirmou-se como realizador, gerando uma forte empatia entre o público cinéfilo.

Rosário Oliveira — Como nascem as ideias para os teus filmes?

Marco Martins — Depende muito de cada projecto. O meu ponto de partida é temático. Em vez de ter uma história e depois procurar o tema, escolho um tema que me interesse e vou pesquisar sobre ele. Daí começo a desenvolver uma história que se adapte. Nem sempre é só um tema. No *Alice* não era só falar das crianças desaparecidas. Talvez fosse mais para falar do isolamento das pessoas nas grandes cidades, dos fluxos de pessoas do exterior para o interior da cidade, de uma certa visão de Lisboa que eu queria transpor para o filme — quase uma cidade desertificada.

Neste segundo filme (*How to draw a perfect circle*) é a ideia do incesto. Queria fazer um filme muito mais interior. *Alice* era um filme de exterior em que a cidade era quase uma personagem. Agora quis fazer uma coisa radicalmente diferente e fechar um filme dentro do espaço de uma casa. Neste caso, é uma quinta no centro de Lisboa, uma quinta de há cem anos, das que ficaram rodeadas de prédios. E construí ali uma relação incestuosa entre dois irmãos, irmão e irmã. Este é o ponto de partida. Depois tenho três ou quatro cenas fortes que normalmente têm muito mais a ver com imagem do que com texto. Foram os pontos fundamentais na escrita e já sabia que

essas cenas iam mesmo existir. Não precisavam de ter a estrutura clássica. Não passam por ser cenas de clímax ou a cena final do filme, às vezes são cenas do meio. Por exemplo, no *Alice* era a cena do Nuno a distribuir os papéis numa auto-estrada. A ideia das câmaras de vigilância e dos monitores. A cena em que ele está a ver as aquelas câmaras todas, era uma cena para mim fundamental, que eu tinha na cabeça, quase como uma peça isolada, como uma instalação. Aquilo podia viver só por si.

Em *How to draw a perfect circle* são duas as cenas fundamentais. Neste caso queria fazer um filme muito mais carnal e erótico. Portanto, há uma cena de sexo, que dura 15 minutos no filme, que é quase o centro dramático de toda a obra.

RO — Discutiste a ideia com alguém? Com quem?

MM — Não discuto. Nestes últimos cinco anos desde o *Alice*, tive a curiosidade de ter um processo de colaboração de escrita com outras pessoas. Com o Tonino Guerra, numa curta que fiz sobre Lisboa, com o José Luís Peixoto na peça que fiz para o S. Luís e nesta longa-metragem com o Gonçalo M. Tavares. São escritores de que gosto, achei que havia pontos de contacto no nosso imaginário e colaborações possíveis. As três foram diferentes. O Gonçalo queria que eu fizesse o *Jerusalém* (o livro dele) em filme, mas a ideia não me cativou. Basicamente, nesta longa, o que eu fiz com o Gonçalo foi: quando acabei as primeiras versões de *Como desenhar um círculo perfeito* entreguei-lhas para ele ler e perguntei-lhe se queria colaborar na escrita. O que ele fez foi reescrever sobre o meu guião, não foi um processo tipo “agora vamos discutir”, não discutíamos muito. Foi sendo feito por fases distintas, ele escreveu outra versão por cima da minha, depois eu agarrava nas cenas de que gostava e reescrevia, ele escrevia outra, e assim sucessivamente.

RO — Quanto tempo demorou esse trabalho?

MM — Não sou escritor, e creio que todos os realizadores que o não são devem ter este problema. Não escrevo regularmente. Portanto, quando se começa a escrita de um guião, é um processo relativamente doloroso no primeiro mês. Para mim, a escrita de um guião demora cerca de seis meses desde que começo a ter as ideias até conseguir uma versão com que fique mais ou menos satisfeito. Entreguei ao Gonçalo uma primeira versão do guião ao fim de três meses, depois começámos a colaborar. Há uma coisa muito importante que aconteceu nos dois filmes (no *Alice* e no *Como desenhar um círculo perfeito*): depois do casting, durante os processos de ensaios que são relativamente longos — quer no *Alice* quer neste — foram três meses de ensaios com os actores, e antes de começar a filmar surgiram novas versões do guião, pelo menos duas. Eu testo muito as cenas. Como funcionam elas, como funciona a dinâmica das personagens... Também adapto bastante as personagens aos actores que acabo por escolher. No *Como desenhar um círculo perfeito*, o actor que escolhi para fazer a personagem do irmão era extremamente forte, enigmático e introspectivo. Estas características do personagem não estavam no guião original, e adaptei o guião ao actor que tinha.

RO — A narrativa, quando se chega à montagem, sofre por vezes alterações. Foi este o caso?

MM — Sim. Tenho um método particular que usei nos dois filmes, no *Alice* e neste, mas não sei se o vou manter pois pode tornar-se extremamente doloroso. É que tenho guiões extremamente longos e sei, à partida, que não cabem na montagem final. Tenho uma tendência para filmar muito mais que aquilo que já sei que vou utilizar. Quase como um lado documental a falar daquela história. Além disso, durante os ensaios e durante a rodagem, continuo a escrever. E às vezes a história cresce em demasia. O equilíbrio do filme, o equilíbrio narrativo, só o encontro na montagem, nunca na escrita. Na escrita tenho ideia do que é a história, mas não do peso que terá cada parte do filme. No caso de *Alice* existia uma grande sequência que filmei e não usei. Existia no guião inicial uma introdução — 25 páginas escritas, cerca de 25 minutos de filme — que era a vida dos pais com a criança. Depois percebi que não precisava da criança pois era um filme sobre a ausência. Era mais interessante não mostrar a criança no filme.

RO — E voltou a suceder isso agora?

MM — Agora, neste filme, existe uma história de amor entre irmão e irmã. A dada altura o irmão descobre que a irmã tem outro namorado e eles passam a viver isolados. Ele vai viver para casa do pai e a irmã continua a viver na antiga casa. Esta parte da separação, e a altura em que ele vai viver para a casa do pai, começou a interessar-me mais e no filme eles passam mais tempo separados do que juntos. Havia uma série de cenas deles juntos no guião, foram filmadas, mas desapareceram na montagem. Curiosamente, muitas vezes volto às primeiras ideias — a versão inicial do guião, mais simples — mas tenho necessidade de experimentar outras coisas. Há a ideia que o filme é isto, mas também pode ser outra coisa. Não me interessa nem seria capaz de fazer uma história que não me permitisse, durante a rodagem, ter a liberdade de fazer cenas que não estavam previamente escritas. Como por exemplo um *thriller*. Por exemplo, o último filme do Michael Anka é daqueles onde é impossível fugir à métrica do guião. É escrito de uma forma impecável, quase como uma sinfonia. A mim interessa-me muito mais o lado orgânico das personagens e do guião.

RO — **Que limitações marcaram as repérages? Que competências técnicas (art direction, produção executiva, direcção de fotografia, direcção de som, outras) estiveram envolvidas na preparação?**

MM — A fase de preparação do filme para mim é sempre extremamente longa. Quero encontrar os *décors* certos para as personagens e isso pode demorar muito tempo. Por outro lado, muitas vezes eles são muito distantes uns dos outros. Por exemplo a casa principal do filme são quatro casas diferentes, o quarto do irmão é num sítio, o da irmã é noutra, o jardim é outra casa... para mim é muito fácil esse jogo de falsear e cruzar *décors*. Prefiro ter exactamente os *décors* de que gosto e depois cruzá-los, em vez de ter só uma casa e adaptá-la a todos os *décors* de que preciso. Isso obriga a uma procura muito grande. Aconteceu ter uma casa exactamente como queria como base, e depois as negociações não chegaram a lado nenhum. As pessoas vêem que estás muito interessado e pedem balúrdios. Foi um grande revés e tive de ir à procura de outra casa. Tal como os personagens [actores] alteram a escrita do guião também os *décors*, as características arquitectónicas de um sítio, mudam o guião. Por exemplo, tinha muitas cenas numa cozinha, porque gostava do *décor*, mas depois fui para outra casa em que não já gostava da cozinha e adaptei-as ao pátio de trás. Há essa fase em que se começa a construir a imagem do filme, a planificação, a fotografar os actores num sítio... Porque eu tenho os actores muito antes, por isso quando estou em repérage, às vezes, também faço ensaios nos locais. Assim posso trabalhar o meu imaginário sobre coisas muito concretas. É importante para os actores poderem ensaiar nos locais, ou pelo menos visitá-los, para que eles passem a fazer parte do seu imaginário enquanto personagens.

RO — **Mas há gente a trabalhar contigo na preparação?**

MM — Na minha equipa tenho uma pessoa que faz repérage para mim há doze anos. Tem uma cabeça muito próxima da minha. Mostro-lhe o guião, imagens do que procuro, e ele faz um trabalho base e tira as primeiras fotografias. O director de fotografia também trabalha comigo há doze anos, está sempre desde o início do projecto e acompanha tudo: as primeiras repérages, segundas, terceiras... Tudo. A direcção de arte também é feita por pessoas que trabalham comigo há muito tempo. Não tenho que os contratar, digamos, para eles trabalharem comigo. Há uma relação de amizade e sempre que acabo um guião entrego-lhes. Este trabalho de equipa existe mesmo desde o início. Quando vou ver um *décor* vamos todos juntos. Quanto ao som, não o tenho, de todo. E contra mim falo, porque também sou um pouco responsável. Continua a ser marginal a ideia do director de som nos filmes. É alguém que entra já muito tarde, vai ver os *décors* quando já não há nada para mudar. Se não serve então dobra-se, não há a preocupação com o som nos *décors* escolhidos. A responsabilidade é dos dois lados: por um lado eles não criam essas condições, por outro os realizadores acabam por não lhes dar esse espaço.

RO — **Encontraste limitações e dificuldades durante as filmagens? Quais?**

MM: Filmar é sempre um processo doloroso e de constante adaptação, ainda que eu planifique tudo exaustivamente. Tanto eu como o Director de Fotografia, o Assistente de Realização (que entrou no filme nove meses antes da rodagem), todos estão muito dentro do processo. A

rodagem é difícil e acontecem modificações constantes. Eu gosto muito de rodar. Não sou como o Hitchcock, que dizia que quando se tem um filme preparado, qualquer pessoa pode fazê-lo. Os meus filmes não são assim. Eu faço câmara, gosto do trabalho diário de *plateau* que continua a ser uma parte criativa. Tenho pouca tendência para criar dificuldades e imprevistos nas minhas rodagens, mas posso querer fazer aquela cena maior ou continuar a rodar, e elimino outras. À medida que o filme se vai fazendo, vou reequacionando uma série de coisas. Sei, à partida, que aquele mapa de trabalho na rodagem não vai ser exactamente assim.

RO — Como caracterizas o teu trabalho com os actores?

MM — Começa muito antes da rodagem. Os actores são elementos criativos no processo de construção de um filme. Faço com que tragam novas ideias e sugestões para as personagens. E é juntos que construímos o personagem. Tenho de gostar do trabalho deles, e tem de haver uma partilha de referências e universos muito próximos. Neste filme eram dois actores adolescentes, portanto era ainda mais necessário todo esse trabalho de preparação. Por muito que eles tenham participado em filmes ou séries, acho que não estão, no início, preparados para fazer uma longa-metragem. Sobretudo tão exigente como esta. Eram papéis com uma grande exposição, daí a necessidade de criarmos a nossa “bolha”, eu e os actores do filme, para existir uma grande abertura para partilhar todas as angústias e questões. Para além desses dois actores existia a mãe, que é a Beatriz Batarda, com quem trabalho desde sempre. Somos amigos de infância, há um lado muito orgânico na nossa relação. O trabalho com os actores é a base de toda a preparação, é daí que nasce tudo.

RO — E com a produção?

MM — Eu gosto muito que as pessoas saibam o que estão a fazer e que fiquem entusiasmadas com o projecto. Quando recebo o DVD com as *rushes*, parte de mim a exigência que estas sejam entregues no dia seguinte aos produtores, para que eles as vejam. Neste caso não houve um controlo do tipo “não filmes isto ou não filmes aquilo”, aliás em Portugal é difícil isso acontecer. É um universo muito autoral, e há respeito pelas escolhas do realizador. Há, sim, controlo a nível orçamental, — “estás a gastar muita película...”; eu gasto muita película, e vem a conversa “gastaste doze latas hoje, amanhã só vais gastar seis”. Também houve controlo das horas de filmagens, das horas extraordinárias. Mas a nível criativo não.

RO — Que tarefas ficaram reservadas para a pós-produção? Durante a montagem, sentiste necessidade de filmar mais, por faltarem cenas, takes, sequências que a preparação não previa? E sobrou-te material inútil?

MM — Sim, tinha coisas a mais, tenho sempre, filmei muito e depois, quando cheguei ao fim, não gostava do fim, e ainda filmei mais, re-filmei o final, mais dois dias, muito depois da montagem. O que se passa é que há pouco dinheiro em Portugal para fazer filmes. Fazer filmes é cada vez mais caro e o dinheiro não chega. O que fica reservado para a pós-produção é sempre muito pouco. Estava orçamentada toda a parte de montagem, transferência do *arrilaser*, porque eu filmei em super 16mm e depois ampliei para 35mm, a correcção de cor, as misturas... Esse processo laboratorial está obviamente orçamentado. Mas tudo aquilo que surge depois, como a música — a ideia de teres um compositor que entre cedo num filme, que depois precisa de um estúdio, precisa de intérpretes para a música dele, neste caso foi outra vez o Bernardo Sasseti, e era uma música quase barroca, com muitas cordas, violoncelos — isso não está nada orçamentado. Porque obviamente o orçamento não chega para tudo. Não é uma questão de má orçamentação, é uma questão de poucos meios. Havia música que eu queria pôr no filme, que tinha a ver com o filme, francesa, brasileira, *Serge Gainsbourg* e Chico Buarque, etc... e não havia dinheiro.

RO — E quanto à promoção?

MM — Para a promoção também não há nada orçamentado. Existe a tendência, e eu como produtor acabaria por fazer a mesma coisa, de investir tudo na rodagem. E depois, já com o filme, procurar outros meios de o financiar. Para o terminar, para ter os acabamentos que desejamos.

Há uma função, para mim fundamental, o Montador de Som. Temos um Montador de Imagem e um Montador de Som. Tanto em *Alice* como neste filme, o design de som acabou por ser feito pelo Montador e não pelo Director de Som. O director de som em Portugal, pelo menos nas experiências que tenho, é alguém que faz a captação, e depois o Montador é que cria o design sonoro do filme, os ambientes. É com a Elsa que discuto o que é que vamos captar, como é que vai ser cada um dos ambientes. Eu até discuto com ela quem é que vai ser o director de som, tudo isto antes da rodagem.

RO — Fizeste ou encomendaste um *making of* do filme?

MM — Não, o *making of* acaba por ser uma coisa supérflua. Basicamente eu tinha uma câmara de vídeo que deixei nas mãos da produção e quem não estivesse ocupado ia filmando. Não havia ninguém “responsável pelo *making of*”. Aliás esse material continua intacto, sem ser montado. Há uma instituição responsável pela promoção e divulgação do cinema europeu, a Cineuropa (<http://cineuropa.org>) e eles oferecem essas imagens em troca de poderem usá-las, no vídeo que colocam no site. Levam uma equipa grande, vão lá três dias que nós escolhemos por serem os mais importantes, filmam e entrevistam os actores. Não existe controlo da nossa parte.

RO — Outros materiais promocionais foram previstos, planificados e dotados de orçamento suficiente?

MM — Não, é a principal lacuna quando se pensa num filme — não pensar nos materiais e estratégias promocionais, na distribuição, na exibição, na forma como o vais promover. Faz-se isso tudo de uma forma muito amadora. O ICA devia ter mais atenção a isso, e criar um fundo específico para os produtores poderem utilizar na promoção dos seus filmes. Quando chegas ao fim da produção já não há dinheiro nenhum. Eu, como venho da publicidade, tenho uma preocupação maior em relação a isso, convido criativos e mostro o filme e juntos discutimos sobre o que ele é, qual o público a que se destina... Mas isso é feito por mim, porque me interessa promover o filme. Não é um trabalho feito pelo produtor.

RO — Foi o que fizeste com o “Music Around Circles” no São Luiz?

MM — Sim, a ideia era essa. O filme devia estrear logo a seguir a esse espectáculo, mas a Lusomundo não quis. Acabou por ficar uma coisa meio “alienígena”, porque se relacionava com o filme mas não era o filme. Eram imagens dum filme que ainda ninguém tinha visto. O filme só vai estrear em Maio de 2010.

RO — O orçamento foi trabalhado em conjunto com o produtor?

MM — Sim, discutimos e analisámos o orçamento em conjunto. Gosto de controlar exaustivamente o orçamento e os gastos, para poder escolher onde e como aplicar melhor o dinheiro. Pessoalmente, gosto de ter mais dias de rodagem, e o meu esforço vai todo nesse sentido. Neste filme eu tinha um actor francês, porque inicialmente também tinha um coprodutor francês que desistiu. Assim, passou a ficar muito mais caro que os outros actores o que me obrigou a ter menos uma semana de rodagem. Acho que todos os realizadores deviam ter a preocupação de entender e acompanhar o orçamento para melhor gerir o seu trabalho, ou seja, para perceber onde o dinheiro pode ser mais útil.

RO — O financiamento do projecto acompanha e controla a execução orçamental?

MM — Tanto quanto sei, sim, mas não sei como isso se processa.

RO — Já disseste que o orçamento não chega para tudo.

MM — Para a realização do projecto sim, rodagem, condições de rodagem, os actores que eu queria, localizações, tudo... Para a pós-produção, não. Há sempre a ideia, e sobretudo neste filme, de encontrar um distribuidor que se interesse pelo filme e que ajude a terminá-lo da maneira que desejávamos, mas neste caso isso não aconteceu e por isso tive alguma dificuldade em o terminar.

RO — 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?

MM — Para além do dinheiro do ICA e do Fundo (FICA) havia também o dinheiro da Lusomundo. Os direitos de distribuição (Salas de Cinema, Vídeo, DVD, televisão) ficaram para a Lusomundo.

RO — **Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, com vista à distribuição e exibição internacionais? E essa necessidade foi orçamentada?**

MM — A dobragem e legendagem são da competência dos países que recebam o filme e estejam interessados em dobrá-lo. Os “filmes de autor”, mesmo em países que tenham a tradição da dobragem, normalmente não são dobrados. Todos os filmes têm uma banda sonora internacional e isso está logo assegurado.

RO — **Os Exibidores que exploram o circuito comercial das salas de cinema associaram-se de algum modo ao projecto? Em que fase do seu desenvolvimento e de que forma?**

MM — A Lusomundo mostrou-se interessada pelo projecto logo do início. Tinham gostado muito do *Alice*, que é ainda o DVD mais vendido.

RO — **Nos últimos anos, contactaste com os teus pares internacionais, para poder comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção? Em que âmbito? Estás ligado a organizações internacionais que propiciem uma reflexão actualizada sobre os problemas e oportunidades do sector, com vista à selecção de melhores práticas de criação artística e de produção?**

MM — A partir de uma determinada fase, o espaço onde isso pode acontecer, são os festivais. E há festivais de âmbito mais pedagógico, profissional, e há os que são mediáticos, que estão mais direccionados para o público. Onde há poucos debates, poucas conferências. A seguir à estreia de *Alice*, que foi a vários festivais, eu fui pessoalmente a 19 ou 20. Nesse tempo, há cerca de dois anos, fiz imensos contactos, falei com realizadores, troquei muitas experiências. Tive oportunidade de ver o cinema que se faz no mundo inteiro, que não passa cá e nem chega a DVD. Por isso é muito importante. Se tens a sorte de ter filmes que vão a festivais, pelo menos durante esse tempo não tens de ficar muito preocupado com formação. Logo de seguida fiz a curta com o Tonino Guerra [*Um ano mais longo*, 2006], que foi seleccionada para Veneza, o que me permitiu prolongar essa experiência. Nestes últimos dois anos, tento sempre ir pelo menos a Berlim, Veneza ou a Cannes. Mesmo que o meu filme não esteja lá, arranjo forma de ir. Vejo os filmes e tento ir as conferências. Eu sempre fiz *workshops* e pós-graduações, mas a certa altura comesas a dá-las tu, e não a recebê-las. Daí a importância dos festivais. Por outro lado, a minha actividade na publicidade permite-me filmar fora de Portugal: Argentina, Roménia, em Londres, Marrocos... O caso da Roménia é muito importante, é a pequena cinematografia mais importante dos últimos três, quatro anos. Dos meus últimos filmes favoritos, dou-me conta que três são romenos. Não o filme que ganhou Cannes, mas o *The Death of Mr. Lăzărescu*. A Roménia tem muitas parecenças com Portugal; há dois anos, quando fui lá pela primeira vez filmar, apercebi-me de outra forma de produzir filmes, muito mais barata.

RO — **Tens projectos em mãos? E só por curiosidade, porque não fez o filme num suporte mais económico, como por exemplo o digital?**

MM — Para além do filme, tive um subsídio para filmar no Japão um mês e meio, um documentário sobre fotografia Japonesa. Aí, como era uma equipa de apenas três pessoas, aprendi a carregar *magazines* e levei uma câmara de 16mm. Não tenho grande relação com o Digital, para mim não é “real”, é uma palavra muito forte, mas não me consigo relacionar com o Digital. Mas a ideia de produzir um filme de forma mais barata é bastante atractiva. Estou a estabelecer as primeiras relações com ele agora. Neste momento tenho um projecto, não é bem um documentário, é um projecto a longo prazo sobre a comunidade cigana de Santa Maria da Feira, convidei vários artistas a fazer lá *workshops* e vai dar origem a um espectáculo a estrear em Maio de 2010 no Festival Sete Sóis Sete Luas, com uma grande componente vídeo. Era impossível fazer em filme, porque o *budget* era muito reduzido. Estou a experimentar a K7, e agradavelmente surpreendido. São tecnologias que, apesar de parecerem simples, requerem

aprendizagem como qualquer outra. No *master class* que o Jonas Mekas deu no Doc Lisboa ele dizia: “passei sete anos para saber trabalhar com a minha Bolex e outros sete para começar a filmar em vídeo”. Por exemplo, os nossos directores de fotografia vêm todos da película, não fizeram uma formação digital e provavelmente não têm muito tempo para parar e fazer essa reaprendizagem. Então o que sinto é que essa aprendizagem é feita no processo, já estás a filmar, mas ainda a descobrir coisas. Na minha produtora há quem filme, eu não filmo, por isso acompanho muito o processo e interessa-me. Mas quando vais pôr o material dentro da máquina surgem vários problemas de *time code*, ou outros, a correcção de cor também não é linear, ainda é muito experimental... Todos os dias surgem novas máquinas, e por exemplo, quando a Kodak lança uma película nova, convoca os directores de fotografia de cada país para a experimentar. Em digital isso não existe, as pessoas agarram numa câmara, e ainda não sabem o que aquela câmara faz. Não vim do digital e é-me complicado pensar nisso. Acima de tudo, começo a gostar muito mais da imagem do que gostava. Já é muito mais texturada, mais orgânica, o facto de poderes usar objectivas fixas intermutáveis faz com que tenhas uma relação já muito diferente com a câmara.

Mais Marco Martins: “Na montagem reflectes sobre o que andaste a filmar”

Entrevista conduzida por Rosário Oliveira

A presente continuação de entrevista com Marco Martins, realizador de *Alice* e de *Como desenhar um círculo perfeito*, foi feita em 2004, durante a pós-produção de *Alice*, mas manteve-se inédita até hoje — razão porque decidimos incluir extractos dela na presente investigação, apesar de não seguir o guião das restantes. Leia-se portanto o que segue como um complemento da entrevista anterior — um complemento seis anos mais velho.

Rosário Oliveira — Vieste das artes, da António Arroio. Como chegaste ao cinema?

Marco Martins — Cinema era muito óbvio para mim, dentro das artes. A minha família está ligada às artes plásticas – à pintura. O meu pai tem duas galerias de artes plásticas em Tavira. Mas dentro das artes, do que eu sempre gostei mais foi Cinema. Mas só a partir de determinada idade é que tu te apercebes que podes fazer cinema em Portugal, até lá é uma coisa meio utópica. Estava na António Arroio, a fazer o 11º ano e pensava seguir para arquitectura, quando me disseram que havia o Conservatório, pessoas a fazer cinema e que havia principalmente um caminho para fazer cinema. Tipo: sabes que existe o Manoel Oliveira e o César Monteiro, que era o que havia na altura. Depois apareceu o Pedro Costa e o João Mário Grilo. Pensava que, se fosse da família, faria cinema mas que não havia um caminho. Mas depois percebi que havia uma Escola, que havia ali um caminho que me podia levar a fazer filmes. E quando eu percebi que havia o Conservatório e comecei a falar com pessoas que trabalhavam em cinema foi muito óbvio que eu queria realizar filmes. A nossa geração é talvez a primeira que vai para a escola de cinema tendo, desde os 10, 12 anos uma câmara de vídeo nas mãos. Lembro-me que as minhas brincadeiras com os meus amigos eram fazer filmes. Outras artes como a pintura ou a literatura podiam ser iniciadas desde pequenos, cinema não. Mas desde pequeno que eu filmo.

RO — Começaste por cinema. Mas depois, quando seguiste para a publicidade, sentiste que levavas o cinema para a publicidade? E trouxeste algo da publicidade para o cinema?

MM — Sim. Uma das coisas que me fez ir para publicidade, foi o meu percurso pessoal. Continuar no cinema a fazer assistência de realização e assistência de produção não ia ajudar em nada no meu projecto de fazer o que queria, que era realizar. Paralelamente a isso, ia fazendo as minhas curtas metragens, mas a maior parte do tempo tinha de fazer as outras coisas. E o caminho de assistência não é claramente o caminho que leva a realizar. É quase burocrático e menos artístico. Ou seja, tu por exemplo és assistente de câmara e nessa qualidade aprendes uma

série de coisas técnicas, mas o caminho para fotografar mesmo é outro, quem sai da Escola e faz um curso de fotografia de cinema está tão apto como tu. Porque depois os procedimentos técnicos são muito simples de aprender e rápidos. Por um lado foi isso que me levou a fazer publicidade, por outro, perceber que também tem muito a ver com cinema — no sentido em que tens de contar histórias, tens de trabalhar com actores — não é só fazer *pack shots*.

RO — Aquela ideia de “contar uma história” em tão pouco tempo, na publicidade, como é que se resolve? Em termos de realização é complicado?

MM — Não. O problema da publicidade é quando não tem história nenhuma para contar, o que acontece muitas vezes.

P — Mas vives pelo cronómetro...

MM — Sim, vives. Mas acho que o problema do tempo é um problema comum a qualquer pessoa que queira realizar filmes. Sejam longas-metragens, sejam curtas, sejam publicidade, ou videoclips. Tens que contar uma história e um dos factores que te limitam é o tempo - o tempo que tens para a contar. Eu estou-te a falar disto porque, em relação à minha longa, tinha um argumento relativamente grande, 130 páginas, e a minha primeira montagem — não o alinhamento, a montagem do filme mesmo — tinha quatro horas. Aí tinha um problema de tempo realmente grave. A minha terceira curta tinha na primeira montagem trinta minutos, o que para alguns festivais não interessa, e eu gostava que tivesse vinte. E não é só isso, o problema do tempo é muito mais um problema de equilíbrio daquilo que se faz. Se demoras muito tempo a contar pouca coisa, possivelmente precisas de menos tempo para ser mais eficaz. E isso aplica-se a tudo, a não ser que estejas a trabalhar sobre o tempo. No Straub ou no Oliveira o tempo é um assunto. Se não é, o tempo é mais uma ferramenta que tens de saber gerir. Tens de saber usar o tempo que tens — as duas horas ou os trinta segundos — para contares a tua história.

RO — Mas na publicidade e no cinema os valores estéticos são diferentes.

MM — Isso são. As pessoas da publicidade optam por filmar comigo porque tenho uma linguagem cinematográfica — de uma forma ou de outra sabem que eu venho de cinema — mas quando estou a fazer cinema e com uma equipa de cinema, as pessoas tendem a achar que tenho uma linguagem de publicidade. Portanto estou sempre ali no meio. Invariavelmente trazem-se coisas de um lado para o outro, não são campos estanques. Mas obviamente se vais fazer uma longa-metragem estás à procura de uma coisa completamente diferente de quando estás a fazer publicidade.

RO — A publicidade vive muito em função dos enquadramentos e da luz perfeita, tudo no seu sítio. Quando fazes uma longa, não sei até que ponto é que tens meios para poderes fazer isso.

MM — Não tem nada a ver. Havia um realizador meu amigo, espanhol, que costumava dizer que é a diferença entre estar correr os cem metros ou a maratona. Em publicidade nem é os cem metros, é os cinquenta. É sempre a abrir, enquanto na maratona vais gerindo o teu esforço até ao final. Há um problema unitário também. Quando tens um guião divide-lo por cenas, e é essa — a cena — a tua unidade. No fim, se tiveres de acrescentar alguma coisa, o filme avançou ou recuou... através do plano, que é só um pequeno elemento da cena. Quando fazes publicidade e tens trinta segundos, tão pouco tempo, a tua unidade passa a ser o plano. Não podes lá pôr um plano que não diga nada. Em publicidade, uma pessoa a pousar um copo é uma cena. É um plano mas é uma cena. Tem sempre de dizer alguma coisa, e obviamente, com impacto. Mas o impacto hoje em dia, felizmente, e isso é uma das razões que torna a publicidade mais atractiva para quem faz cinema, já não é aquela coisa dos *beauty shots* onde parece tudo muito

glamoroso; a boa publicidade passou a ser uma coisa muito mais real. Vê os filmes da Addidas, ou da Nike.

RO — E a narrativa também está mais presente.

MM — Também, há um lado narrativo mas que agora é quase documental, tenta parecer *real life*.

RO — Falemos do Alice.

MM — É sobre um casal, sobre um pai a quem a filha desaparece, não se sabe bem como, e isso não é muito importante para a história. O filme começa seis meses depois do desaparecimento. Trata da forma como esse casal lida com todo o processo, e dos mecanismos que a personagem principal — que é feita pelo Nuno Lopes — criou para procurar a filha. Não sei se sabes, mas quando desaparece alguém é uma coisa estranha, aparentemente não acontece nada, nenhuma investigação se prolonga. E é isso. Eu queria fazer basicamente um filme sobre a procura, que só por si é um género. Há cineastas que fazem toda a obra sobre um tema como esse, *the search*. O tema da ausência e da procura é um tema que eu gostava de trabalhar, por isso criei este guião. Por exemplo, todos os filmes do Kieslowski são sobre a procura, é nele um mecanismo muito forte. No Wim Wenders também, são filmes sobre a procura de qualquer coisa ou de alguém que anda perdido; não é só o *Paris Texas*, ou o *Alice nas cidades*. Os filmes mais interessantes, para mim, são assim. Como trabalhava em publicidade com *budgets* muito grandes, de repente vi-me com um *budget* muito pequeno. O último filme que fiz em publicidade antes do *Alice*, os “trovões da Optimus”, tinha o mesmo *budget* que teve o *Alice*. Na rodagem eu costumava dizer isto, e as pessoas não acreditavam.

RO — Quanto tempo de rodagem teve o Alice?

MM — Onze semanas. Ninguém filma durante onze semanas, principalmente uma primeira obra. Mas a minha ideia era aquela: criar uma história muito à volta de uma ou duas personagens, com um ou dois actores, e que me permitisse filmar em Lisboa. Que fosse uma série de esforços concentrados, porque eu tinha pouco dinheiro. Tinha de ser uma história muito simples. Há uma coisa que não me interessa nada no cinema, e o cinema de que eu gosto cada vez se afasta cada vez mais disso, que é a *intriga*. Não é a questão de teres *plots* e *sub-plots*, ou primeiro acto, segundo acto, porque isso tens sempre. Mas uma intriga, um enredo muito complicado com muitas confusões e relações — é disso que não gosto. Preciso que, quando vou para o *plateau* filmar, possam surgir novas coisas, e não ter de filmar esta cena porque a seguir tens a outra, e assim por diante.

RO — No Alice, até que ponto deste espaço aos actores para contribuir para a tua história? Isso aconteceu?

MM — Aconteceu. Eu tinha dois actores principais, o Nuno Lopes e a Beatriz Batarda. Com a Beatriz, por razões pessoais (somos amigos desde pequenos) tinha uma relação bastante próxima. E, basicamente, o trabalho de preparação do filme foram conversas e algumas entrevistas que fizemos a mães a quem as crianças tinham desaparecido. Por uma questão de tempo, não podíamos ensaiar muito. Ela estava também a fazer um filme em Moçambique e vinha de lá para o *Alice*. Em relação ao Nuno Lopes ensaiámos o filme todo — ele estava presente da primeira à última cena, ensaiámos dois meses e meio e discutimos tudo antes de começar a filmar, para ambos estarmos seguros do que queríamos do filme e daquelas personagens. Com os outros actores ensaiámos três, quatro vezes com cada um até definirmos a personagem. Acho que há um cinema em que o realizador está sempre num ponto de vista privilegiado em relação ao actor, porque por um lado tens a visão global do filme, quando estás a ensaiar e quando chegas à cena sabes qual é a *découpage* que vais fazer, sabes de que forma queres que ele se mova no espaço. Quando o actor chega ao espaço, o espaço é-lhe

completamente estranho, nunca o viu, e diz-se-lhe ‘olha, agora isto é a tua casa.’ Por isso é muito importante o dirigir do realizador. É muito importante para o actor perceber que o realizador tem uma ideia clara sobre a cena e sobre o filme. Depois é abrir ao máximo. As pessoas ficavam muito admiradas porque eu sou muito aberto. Dizia que era assim e assado, e a seguir perguntava: ‘o que é que acha?’. Esta pergunta é importante, para deixar uma porta aberta a que surjam coisas novas. Acontece várias vezes que trabalhas até à exaustão, conheces a *découpage*, e quando comesças a filmar a coisa não resulta, não resulta de todo, perdeu o ritmo já não faz sentido. Se isso acontece, de repente tens de mudar.

RO — Os meios de que dispuseste influenciaram as tuas decisões criativas? Situações de recurso, se surgiram, acabaram por ser positivas? Por questões de produção tiveste de alterar coisas num ou noutra sentido?

MM — Logo á partida, e é uma coisa que também me acontece na publicidade, é que eu filmo muito, muitos metros. E o meu ponto de batalha com o produtor era que precisava de muito mais semanas de rotação. Em troca abdicaria de muitas coisas, teria menos maquinaria, uma equipa reduzida... para poder ter mais tempo. O tempo é muito valioso: já que não tens dinheiro, o tempo passa a ser a coisa mais valiosa. O problema foi que ao fim de seis semanas acabei a película. Tive uma grande discussão com o produtor, tive de reorganizar tudo na minha cabeça e começar a fazer muito menos *takes*. Mas acabou por ser positivo: ao fim de seis semanas, ou o actor está dentro da personagem, ou não está. Então deixamos de fazer dez *takes* para passar a fazer três. Portanto alguma coisa mudou em mim que fez com que esse material feito só com três *takes* fosse melhor.

RO — Quais foram então os teus maiores problemas no Alice?

MM — Com orçamentos pequenos há sempre problemas. Certa personagem devia ter montes de gatos em casa, 19 ou 20 gatos, e quando cheguei para filmar tinha três ou quatro. Uma coisa que tu aprendes muito nas longas-metragens é relações humanas. Ali as pessoas estão a ganhar muito menos dinheiro do que ganham em publicidade, e parte delas está ali porque acredita no projecto. No meu caso isso aconteceu. Há casos em que, toda a gente sabe, ao fim de algumas semanas estão todos a dizer mal do realizador. Ali também falavam mal de mim porque eu vinha da publicidade, mas as pessoas estavam lá porque acreditavam no projecto e acreditavam que o filme ia resultar. E sobretudo não há dias para deitar fora. Eu só tinha onze semanas e nessas onze semanas tinha de filmar tudo. Normalmente tem-se têm seis, sete semanas, mas depois negociam mais uma. Mas eu queria manter-me fiel ao combinado. Depois também acabei por ter mais uns dias. As grandes limitações foram essas. O *Alice* passa-se, em tempo fílmico, em quatro dias de céu nublado. E eu queria filmar Lisboa. Como sabes, gosto mais de filmar no Inverno do que no Verão, por causa da luz, etc. E houve muitos dias em que estava sol. Como não há dinheiro para teres *décors* de *back up*... Filmas num exterior em que querias céu nublado e está sol. Tinha vários interiores, mas não havia nenhum que tivesse disponível, os actores não tinham datas, o *décor* não estava preparado, não havia dinheiro para o *décor* de *back up*.

RO — Como trabalhaste com o director de fotografia? Algum de vocês renunciou a alguma coisa?

MM — Não há renúncias. Nunca podes sentir que estás a ceder, o que estás é, perante determinada circunstância, a tomar a melhor decisão. Porque, às vezes, insistir numa certa coisa pode ser péssimo. Importante era as linhas principais do filme estarem muito bem definidas: o que é que vamos fazer, que material vamos usar, quantas semanas vamos filmar. A partir daí sabes que tens um grande leque de coisas que vão resultar no filme, e tens de as gerir, não te podes agarrar só a uma. E tens de ter confiança nas pessoas, porque elas de facto são competentes, não podes entrar em conflito, ou então substituis alguém, se tem de ser.

RO — Depois do Alice, sentes alguma distância quando olhas para os projectos passados? Sentes que eles pertencem a determinado espaço e que já estás noutro?

MM — Sim, completamente. Mas houve uma curta, *Umbigo*, que já tinha tudo a ver com a longa. Preparou o *Alice* quer em termos estéticos, quer em termos narrativos. Os outros não tinham nada a ver... mas também houve uma curta que fiz quando saí do Conservatório, que ganhou o festival de Vila do Conde, e que era sobre uns tipos que fugiam de casa...

RO — Trabalhas com uma planificação rigorosa? Em publicidade tens sempre ali o story board com os planos todos pré-definidos.

MM — Eu fiz um *story board* do *Alice*. Detalhado, cena a cena. Não o usei para nada, mas fi-lo, porque não podia sair da publicidade e entrar de chofre na longa, precisava de um período de preparação muito grande. Estive cinco meses a prepará-la. Cheguei a uma altura em que já não tinha nada para fazer, não havia actores, e eu ia planificando. Como a pessoa que trabalha para mim para fazer o *shooting board* é meu amigo, ele ia lá para o escritório e íamos fazendo a planificação. Foi útil, mas depois não fiz nada igual. As pessoas, normalmente, nas longas nem lêem os guiões; há quatro ou cinco pessoas que lêem, as outras não.

RO — Facultaste-o a toda a equipa?

MM — Sim, e acho que quase toda a gente do filme o leu. A história tinha bastantes décors, 180 cenas, e as pessoas começaram a ficar curiosas e começaram a ler o guião. E no fim acho que toda a gente leu. Mas no início perdes se tanto quinze minutos a olhar para um *shooting board*. A equipa via-me como um realizador que preparou o seu filme do princípio ao fim e que sabia o que ia filmar — o que é mentira, porque nunca sabes o que vais filmar — mas pelo menos passou essa imagem.

RO — Tinhas feito o teu trabalho de casa. Mas não tens mais liberdade numa longa do que em publicidade? Os clientes e o produtor não te massacram?

MM — O Paulo Branco impôs-me limites a nível orçamental. Mas a minha experiência em termos criativos é de total liberdade. Em publicidade estás habituado que as pessoas te dêem opiniões, porque é que não fazes isto, porque é que não fazes aquilo. Talvez seja também porque ficas mais velho, tens outro estatuto, podes por a câmara de pernas para o ar. A liberdade é total. Quanto ao Paulo Branco, o que ele fez foi tentar que eu visse novos ângulos, novas coisas. Já te disse, comecei com quatro horas de montagem. Tinha de reduzir para duas... e entretanto já se tinham passado três meses e meio que eu ainda estava a montar o filme

RO — Como produtor, ele foi às rodagens?

MM — Nunca lá apareceu. Ao fim de três meses e meio de montagem foi ver o filme e gostou, mas sentiu, como eu sentia, que a montagem ainda não estava acabada. Arranjou-me um novo montador, Roberto Perpignani, que montou com o Bertolucci, para vir acabar o meu filme. E isso foi óptimo.

RO — Em trabalho, qual é a fase mais cativante para ti? A rodagem, a montagem, ou cada qual tem o seu fascínio, são coisas diferentes?

MM — Do que gosto mais é da rodagem. É na rodagem que se decide tudo. Mas neste caso específico, se eu não tivesse passado três meses e meio a montar, acho que não tinha servido de nada a rodagem. Para mim, a montagem é um período de reflexão sobre aquilo que andaste a fazer. De repente deixas de ter uma visão de trezentos e sessenta graus sobre os planos, e já te esqueceste dos problemas que tiveste, do sítio onde estavas. E só estás a olhar para o plano. E aprendes imenso. O que eu disse sobre o ritmo ser essencial numa longa-metragem é mesmo fundamental. Também só aprendes isso na montagem.

RO — Apesar da preparação, só defines o ritmo na montagem.

MM — A preparação é ótima porque tudo parece possível, mas ao mesmo tempo já sabes que não podes filmar em tal casa porque é muito cara, queres filmar no Metro — isso aconteceu-me — mas no Metro só podes filmar seis horas, vais cortando cenas porque afinal não tens tempo para as filmar. É um período muito teórico. E eu gosto muito das coisas práticas, gosto mais da prática que da teoria.

RO — Estás agora na parte final da tua montagem.

MM — Estou a fazer a música. Depois tenho mais oito semanas de som.

RO — E depois é o regresso à publicidade?

MM — De repente a publicidade deixou de ser o meu foco, deixou de ser a coisa mais importante. Quer queiras quer não, quando estás a fazer publicidade ela é a coisa mais importante. E de repente não, tens o teu filme que é a coisa mais importante. Tens de aprender a relativizar as coisas. n

Alice, Marco Martins (2005)

Rosário Oliveira

“Por exemplo em *Alice* lembro-me da cena do Nuno a distribuir os papéis numa auto-estrada. Da ideia das câmaras de vigilância e monitores. A cena em que ele está a ver as aquelas câmaras todas, era uma cena para mim fundamental, que eu tinha na cabeça, quase como uma peça isolada, como uma instalação” (Marco Martins, 2010).

O filme: Um homem procura a filha, Alice, que desapareceu, e quando desiste, temos um final aberto em que o espectador é livre de pensar se a menina que vemos no fim é ou não Alice. A história é simples, mas a forma que em que Marco Martins decidiu contá-la, não obedece a esta ordem, e não tem apenas estes elementos. A vida de Mário, actor de profissão, é repetir cada noite uma mesma história. E quando a sua vida é alterada é a uma repetição, situação em que se sente confortável, e que por definição não avança, a que ele recorre. Enquanto revive o dia em que Alice desapareceu, não tem de ver o dia seguinte, que recusa encarar.

Como actor que é, trabalha numa peça de teatro que, em momentos chave do filme, vamos vendo, reflectindo a peça, à medida que vemos mais pormenores, os estados de espírito e a recusa de Mário de encarar a vida. O realizador usa poucos diálogos e não recorre a um narrador, mas faz-nos ver e sentir tudo. A esperança de Mário abriga-se na repetição. O filme também usa a mesma estratégia. É na repetição de planos idênticos, ou mesmo sequências de planos, e nas suas pequenas diferenças, assim como a aparência física de Mário e na forma como se movimenta, que o realizador passa ao espectador muita informação. Mas diversas são as formas exploradas no filme a vários níveis, que em seguida explicamos mais detalhadamente.

Exemplos do filme: Mário na “ponte” cheia de carros, repetido nos momentos [0.03.15]; [0.55.45]; [1.31.19]. Nas nuances entre as repetições vemos como tudo está igual, mas Mário muda, caminha mais devagar, mais desanimado. Na última vez que o plano é repetido, inicia com um novo ponto de vista, que estranhámos, e que depois se justifica, com um a acção também diferente. Algo mudou radicalmente, Mário perdeu a esperança de encontrar Alice, não era a menina do casco azul. A mulher tentou o suicídio, ele não acredita mais no seu sistema. Mário olha os carros e pondera o suicídio.

Corredor da saída do comboio completamente cheio de pessoas. [0.06.17]; [1.38.12]. Inicialmente Mário tenta aproveitar a multidão para entre tantos alguém lhe dar notícias de Alice. No final, é entre a multidão que surge para logo ser “absorvida” de novo na multidão a

criança, que podemos considerar ou não ser Alice. A cidade ganhou a Mário, o corredor continua viver como todos os dias, mas Mário já não procura mais entre eles.

Ponto de vista de quem vai no comboio, e vê a “cidade a correr”, plano de pormenor do bilhete a ser obliterado, plano geral picado do metro [0.18.19]; [1.00.56]; [1.14.31]. Neste caso a primeira vez em que acontece, é um pouco mais longa e tem a questão do tempo, do coelho, de que falaremos mais tarde. Mas os outros planos são aparentemente repetidos, para reforçar a ideia do tempo que não anda. Outro dos casos de repetições: pequenas diferenças passam informação: os planos de Luísa (a mãe de Alice) na cama cada vez com maior número de comprimidos à sua beira, os cães de papel, as imagens captadas “frame sim, frame não”, agora mais rápidas.

Efeito de estranheza no tempo: 0.14.14 - 0.17.34: Mário começa por explicar o sistema de captura das cassetes, “frame sim frame não, aos saltos”. E esta cena está construída de uma forma semelhante, a conversa de Mário a explicar em que consiste o seu dia, é dada um discurso quase continuo mas as acções e os espaços vão-se modificando a uma velocidade superior ao discurso.

O som e o silêncio: Apenas para dar dois exemplos do trabalho narrativo do som neste filme, começo por falar na sequência que inicia [0.17.35] na casa de “Jack” depois de Mário lhe explicar como são os seus dias. *Fade out* em imagem, *fade in* do som de um tic-tac do relógio. Ao logo de todo o percurso ouvimos o relógio. Os coelhos de *Alice no país das maravilhas* da estação do Cais Sodré tomam lugar de destaque. Voltamos a Mário com o tic-tac sempre de fundo, a reforçar a sua corrida diária que explicou a “Jack”. O som do relógio para quando chega ao colégio, apesar de ter mais uns segundo, pois ele já chegou [0.19.29]. O silêncio está presente em várias alturas do filme, tem particular significado, quando Mário pondera o que fazer perante as desilusões que a vida-lhe trouxe. O silêncio que começa na sua concentração enquanto em cima da ponte olha os carros e cola com a cena seguinte. Onde é quebrado pela destruição do “muro” de fotografias. Mário decide desistir da busca.

Câmaras a crescer por toda a cidade: Mário tem a ideia de usar câmaras e espalhá-las pela cidade para tentar encontrar Alice. Uma vez mais sem recorrer a qualquer explicação por palavras, Marco Martins conta ao espectador tudo, mas só com imagens a ideia que Mário tem, e ele a pô-la em prática.

Loja de imagem, Mário vê-se em vários monitores que reproduzem as câmaras que o captam [0.58.36]; a sequência de imagem de câmaras espalhadas pela cidade [1.00. 57]. No filme, em certos momentos, as câmaras são tratadas quase como se tivessem personalidade. Mário retira uma câmara da casa de Lurdes para reforçar o ponto de observação da loja de Mónica. “Ela esgueira-se “ entre as outras duas câmaras já colocadas e só depois Mário entra em campo [1.10.25].

Caracterização dos personagens:

Mário é um contador de histórias a quem o “poço da fantasia vai secando” ao longo do filme. A sua profissão é actor, alguém que repete diariamente uma história, uma ficção. Ao tornar repetidos os seus dias, ele passa a estar num mundo que lhe é mais familiar, e num mundo, que por ser repetido pode “tornar-se em mais uma peça” que ele não vive, mas apenas representa. Desde do início do desaparecimento de Alice que ele toma um papel activo na busca, sem o auxílio da mulher, a quem tem de dar apoio. Não se preocupa com a própria saúde, anda à chuva, alimenta-se mal (enfia um pacote de açúcar pela boca a baixo, e leva uma sandes para comer). Perante a primeira grande desilusão (a menina encontrada pela polícia), Mário procura consolo na bebida, mas ao deambular pela cidade vê uma loja de material vídeo e agarra-se à ideia de, com câmaras, encontrar a filha. Apesar de o deixarem usar espaços para colocar as câmaras, nem os amigos, nem Luisa acreditam no sucesso de tal operação. Diz Luísa, a esposa: “ penso que estás doido”. Lurdes, a senhora dos gatos, olha incrédula para a câmara. Pergunta Mónica, que trabalha na loja: “Como é que tens a certeza que era a Alice, se nem lhe viste a

cara?” Pergunta “Jack”, colega actor: “E se ela estiver fora de Lisboa, do país?” Responde Mário: “As pessoas não desaparecem no ar... quando ela voltar eu vou estar lá”. Diz a empregada doméstica: “Há gente muito má.” Diz Ricardo, amigo que lhe mostra ideias na net: “Sabes que isso não vai dar em nada, não sabes?”

Mário recusa qualquer opção diferente daquela que o mantém vivo. À excepção de “Jack”, nunca responde, mas o seu olhar é claramente contra, sendo mais ou menos duro em relação ao interlocutor. A única reacção mais violenta que vimos nele é perante a perda de uma câmara, e uma reacção dúbia de Margarida, que o beija, e ao sair da casa parte o que sobrou da câmara.

“Jack” é a personagem que cuida de Mário. Tenta fazer-lhe ver que ele não está a viver, nem a descansar o suficiente. Faz-lhe chás, coloca-lhe o açúcar, diz-lhe para ele se vestir. Apesar de não também acreditar no sistema de vídeos de Mário, sabe que é ali onde Mário se sustenta, e deixa-lhe espaço para ele poder continuar com esse apoio. É também a “Jack” que, mesmo em cima do palco, Mário se agarra. Apenas “Jack” se apercebe, o publico bate palmas.

O estado de espírito de Mário é muito exteriorizado pelo actor, bem como pela forma como o argumento se repete.

Luísa é uma mulher que se apoia muito no marido. Começamos logo por vê-la ainda meio a dormir, numa frase rotineira da altura em que Alice ainda não tinha desaparecido, a dizer a Mário para levar o leite à filha. São várias as cenas em que solicita a Mário ajuda, como na polícia: “Tens de falar com eles”, ou quando diz a Mário que não consegue estar sozinha em casa. Também na cena da piscina, ele assume um papel protector: “Seca o cabelo, está frio lá fora”.

Duas das senhoras que guardam câmaras a Mário referem-se a Luísa como alguém frágil: Lurdes pergunta por ela e manda-lhe bolinhos, a empregada doméstica diz que “uma mãe sofre sempre mais”.

Luísa diz mesmo a Mário que ele está doido com “a história dos vídeos”. O relacionamento com o marido torna-se estranho, eles não conseguem falar normalmente no jantar do aniversário de Alice; ele fala da procura e depois usam o tema das batatas para aparentemente não falarem mais do assunto. A relação deles está com problemas. À saída do restaurante, quando se despedem também vimos a reacção negativa, ainda que discreta, dela aos beijos do marido.

Ao contrário de Mário, ela pensa logo de forma negativa: “Pode estar por baixo de um carro” e como não consegue tomar parte activa na busca, aceita a solução que lhe dão e começa a recorrer a medicamentos, que deixam de fazer efeito (na cama aparenta dormir, mas está acordada e visivelmente cansada, e o número de medicamentos que toma vai aumentando). Toma por fim a opção mais fácil e tenta o suicídio; uma vez mais, é a Mário que caberá resolver a questão.

Teatro: A peça de teatro é também um reflexo da história principal, e o frigorífico que ninguém suporta muito tempo aberto por causa do cheiro a podre representa a verdade que Mário se recusa a ver, a possível perda definitiva da filha. Depois do Jantar no aniversário de Alice, em que tudo ficou por dizer, voltamos ao teatro: “Estou bem, tenho só um sabor metálico na garganta que não sai.” Quando Mário descobre a menina do casaco azul, fica com esperança, mas também medo da verdade, e na peça diz-se: “O cheiro está com pressa, quer sair”. Depois da primeira tentativa falhada à procura da menina do casaco azul: “Agora a sério, tens de acabar com isto de uma vez por todas, estás preparado?” O excerto da peça termina com Bobby (o personagem) e mais que ele, Mário nos braços de “Jack”.

Mário é uma pessoa metódica: No início da busca, sai à procura da filha de mãos a abanar; numa segunda fase, leva com ele uma foto, e por fim já tem panfletos específicos. O realizador recorre ao personagem “Jack” como confidente do protagonista, para explicar o ritual diário de Mário. Desta forma entendemos porque leva o casaco à lavandaria, porque compra tantos cães de papel, porque vai até ao colégio, e porque apanha sempre os mesmos transportes às mesmas horas. Tem as paredes de um quarto cheias de fotografias alinhadas, e é por essa normalização que percebemos que algo está diferente para Mário, quando coloca a foto da menina do casaco azul, desalinhada e centrada em relação às outras. Mário tem também o cuidado de actualizar o

atendedor de chamadas com o número de dias que se passaram, e a descrição da filha no dia do desaparecimento. Os cães de papel que vai comprando estão também muito alinhados com os móveis da casa. A identificação e visionamento das imagens estão otimizados (ex: com as câmaras em fila, para a esquerda coloca cassetes, no movimento seguinte fecha as câmaras). Comandos agrupados juntos.

Ponderação do suicídio: A mulher no hospital, o fracasso da sua grande esperança, na tentativa de encontrar a filha com a ajuda da câmara. A necessidade de agora assumir que não funciona, (eu penso que ele tinha consciência disso, mas sacava do seu poço a esperança até à última gota, pois ele nunca corre para a menina, ele quer que seja a filha, mas também não quer que a esperança termine) e nada mais pode fazer, leva-o a pensar em terminar tudo. Por isso desta vez o plano conhecido do espectador está diferente, e ele olha os carros de forma nova. Mas depois de uma reflexão em silêncio, que se prolonga até à cena seguinte, ele decide pôr fim à procura, e não à vida.

A cidade: Enevoada, chuvosa, fria. Cheia de carros que entram na cidade ao mesmo tempo que Mário, e formam filas como formigas. Carros que poucas vezes param, dificultam o percurso de Mário, em especial, nas tentativas frustradas de encontrar a filha (menina do casaco azul). Também as pessoas que se deslocam em Lisboa, como os carros, fazem múltiplas filas para entrar nos transportes, saem deles como “manadas”, ignoram a ansiedade de Mário, e também elas são um bloqueio no seu caminho. Uma cidade com poucas crianças, cheia de adultos que se comportam como uma mancha uniforme. É possível associar esta ideia ao discurso estranho que se passa durante o “jantar de aniversário”: “As batatas são todas iguais, onde estão as pequenas? “ ”É uma máquina que as faz” [0.31.10].

Uma cidade sem brilho, sem sons positivos, (não vimos a ponte, nem ouvimos a água) o som da cidade é desagradável. A música, tocada aparentemente por um dos pedintes de Lisboa, está associada ao décor Loja da Mónica (ouvimo-la nas duas primeiras vezes que vemos a loja) é básica e repetitiva.

Uma cidade que não deixa Mário parar, mesmo quando ele está parado. Escadas rolantes que o levam “para baixo”, tapetes rolantes deslocam-no enquanto ele, parado, tenta ganhar tempo para si próprio. E quando está à espera de que o comboio ande, o resto da cidade anda, vê da janela que logo outro parte, marcando que tudo continua a andar. Cidade decorada com o “coelho” perseguido pelo tempo.

Alice é um filme que incomoda, faz-nos sentir mal. A imagem sem definição, quase sem cor. Toda a banda sonora nos angustia, quer no silêncio quer no som. A pouca música, original do filme, que ouvimos, é triste e circular. A música que é tocada pelos que estão em Lisboa soa mal, é desagradável. O ambiente da cidade é pesado, a chuva cai constantemente. Mário é indefeso mas lutador. Uma situação em que, como na vida real neste tipo de casos, nada muda, a partir de certo momento não há novidades, mas o tempo passa. E a cidade permanece indiferente a tudo. ■



Nuno Lopes em *Alice*, de Marco Martins