

LES AÇORES DE MADREDEUS / 1995

Um exercício de estilo

«Os Madredeus são um caso isolado, tão isolado como os Açores no meio do Atlântico.» Assim fala Pedro Ayres Magalhães, um dos fundadores do grupo de músicos portugueses Madredeus, um grupo de facto isolado na cena musical contemporânea. Os Madredeus, que tomaram o nome do bairro de Lisboa onde começaram a atuar, renovam o *fado* tradicional português (canto, guitarra dedilhada e violoncelo) ao temperá-lo com a *bossa nova* brasileira e ao envolver a voz doce e hipnótica de Teresa Salgueiro em sonoridades ora clássicas, ora populares ao acordeão, e contemporâneas ao teclado. Uma música melodiosa tingida de *saudade* (a nostalgia, a falta, a esperança que cantam os poetas portugueses) mas sem a tristeza do *fado*, com o ritmo sustentado pelas notas graves do violoncelo. Canções escritas para a língua portuguesa, que Magalhães reduz a substantivos e a muitas vogais, para lhes acentuar a musicalidade.



Já com êxito em Portugal, o grupo adquire reputação internacional depois de Wim Wenders lhe ter pedido para criar a música original do seu filme *Lisbon Story* (1994). Na mesma altura, Rob Rombout prepara um filme que deverá ser rodado no Porto. Também ele se dirige aos Madredeus para a música do seu filme, mas o projeto acaba por ser abandonado. O grupo propõe então ao cineasta que filme a sua digressão em Espanha. Rombout recusa, porque um filme assim, puro produto de televisão, o submeteria aos imprevistos de uma sucessão de acontecimentos impostos e o obrigaria a improvisar, coisa que detesta. Aceita, no entanto, fazer um filme sobre os Madredeus, na condição de o grupo estar à sua inteira disposição durante um período determinado, num lugar escolhido de comum acordo mas longe dos estúdios de gravação e das salas de concerto. A escolha recai sobre os Açores, um arquipélago português perdido no meio do oceano, composto por nove ilhas vulcânicas, de paisagens grandiosas como Rombout as aprecia, e cuja cultura local, que Magalhães conhece bem, conservou tradições portuguesas muito antigas, em sintonia com aquilo de que falam as canções que escreve. Uma vez obtido o acordo (não sem dificuldades), Rombout sente-se livre para fazer o que quer: nem um filme

musical, nem um documentário sobre os Açores, mas um ensaio cinematográfico que associa os Madredeus às festas e tradições populares que os inspiram e às majestosas paisagens vulcânicas que exprimem visualmente a beleza da música. A dualidade do objeto será sublinhada por duas maneiras diferentes de filmar: planos fixos das paisagens e do grupo a interpretar as suas canções em mises en scène ao ar livre cuidadosamente orquestradas; e planos muito móveis, filmados com a câmara ao ombro, para deixar florescer as cores vivas das festas das aldeias, dos trajes tradicion-

nais, dos objetos de culto em procissão, do pão e do vinho que se distribuem, do fogo de artifício que se lança. Dois estilos distintos, um sombrio, lento e majestoso, o outro colorido, agitado e alegre. Entre os dois, sequências mais serenas serão filmadas no carro, com Teresa e Pedro a percorrer as ilhas e a falar do seu trabalho [QR14].



A liberdade de criação de que goza permite a Rob Rombout fazer um filme sem se preocupar demasiado com o que quer dizer, uma vez que deixa a Magalhães e a Salgueiro o cuidado de contar a história dos Madredeus e de explicar a sua relação com a cultura popular dos Açores. Já não é preciso procurar personagens que contem a sua história, nem construir um discurso social, como nos filmes anteriores. Liberto dessas preocupações, o cineasta vai entregar-se ao prazer do exercício de estilo, tomando opções estéticas radicais e lançando-se em experiências que surpreendem até a sua equipa técnica. Para reforçar a picturalidade do filme, decide saturar as cores das paisagens colocando filtros na objetiva da câmara, em vez de as modificar em pós-produção, correndo assim o risco de não poder voltar atrás se o resultado não for satisfatório. Para certas sequências que encenam o grupo completo a interpretar as suas canções, desenha um storyboard muito preciso, composto exclusivamente por planos gerais, e recusa que o seu operador de câmara faça planos de corte que facilitariam a montagem.

Rombout tinha ficado impressionado com a teatralidade hierática dos Madredeus em concerto: os músicos vestidos de fato preto, cada um sobre um estrado, sob uma luz azulada, e Teresa de pé, em primeiro plano, imóvel. Desses concertos, guarda a teatralidade, a fixidez e os fatos, mas coloca o grupo ao ar livre, em lugares insólitos. A mise en scène da canção «*A Vaca de Fogo*» é particularmente audaciosa. É concebida em torno do número quatro. Rombout parte do tempo da música, escrita a quatro tempos. Escolhe um lugar, à entrada de uma aldeia, onde convergem quatro estradas e onde um poste de madeira pintado de branco foi plantado no meio do cruzamento. Prevê quatro planos, nem um a mais, cada um filmado no eixo de uma das quatro estradas. Salvo alguns pormenores laterais, o único elemento comum aos quatro planos é o poste, situado sempre no mesmo sítio da imagem, assegurando um rudimentar *raccord* de contexto entre os planos. As variações de luz implicadas pelas mudanças de eixo são atenuadas com filtros que amarelecem um pouco a atmosfera da cena e acentuam a sua estranheza. Os músicos estão dispostos com precisão no enquadramento, um em primeiro plano, dois sentados um atrás do outro à direita e um à esquerda, junto ao poste. Só que, a cada plano, mudam de lugar, como num jogo das cadeiras. À vez, o músico cujo instrumento se ouve em primeiro plano na música toma lugar no primeiro plano da imagem. A ancoragem dos elementos sonoros e visuais é reforçada pela montagem, que alterna os quatro planos ao ritmo da música e segundo a prevalência do canto ou de um instrumento sobre os outros. Sobre esta armação solidamente estruturada, que sustenta plenamente a música, Rombout acrescenta fantasia. Crianças correm em segundo plano a rir, aldeões trocistas passam entre os músicos e, quando a música termina, motas passam entre as cadeiras vazias. Ações em nada fortuitas, evidentemente, que recordam o enraizamento dos Madredeus na cultura popular portuguesa [QR16].

O cinema, como a música, é uma arte do tempo. Mal são percebidas, as suas imagens desaparecem. «Fecho os olhos, dizia Roland Barthes, depois volto a abri-los, já não é a mesma imagem no ecrã.» Como nos seus filmes anteriores, Rombout faz-nos ver a substância evanescente do cinema. Filma dois planos cujo enquadramento se mantém fixo, um com personagens, o outro sem. Um fundido encadeado entre os dois faz desaparecer progressivamente as personagens da imagem [QR19]. O efeito não é gratuito: «A música é uma presença fugaz», diz Pedro Ayres Magalhães, insistindo no prazer efémero que ela produz. Mas o verdadeiro





problema não é a fugacidade da música, é a sua *presença*, aquela que se sente inevitavelmente num concerto, quando se é envolvido por ela. O cinema, arte das imagens projetadas (lançadas *para a frente*), dificilmente pode restituir essa presença, mesmo com os meios sofisticados do som dolby. É preciso encontrar subterfúgios. Rombout filma uma bonita estradinha ladeada de hortênsias. Ouve-se o ruído de um carro que passa, mas não o vemos. O carro afasta-se, o plano continua fixo. Não vimos o carro, mas sentimos a sua presença.

Para a canção «*Maio Maduro Maio*», Rombout leva o grupo para a encosta escarpada de uma colina coberta de cinzas vulcânicas. É a *Ponta dos Capelinhos*, na ilha do Faial, cujo cume culmina em segundo plano, recortando uma curva graciosa no céu nublado. Os músicos estão dispostos em triângulo. Os planos sucedem-se ao ritmo da música. O primeiro mostra apenas o guitarrista situado no vértice do triângulo, que inicia o tema; o segundo alarga o anterior, acrescentando o segundo guitarrista à esquerda do primeiro; o terceiro plano deixa ver o violoncelista à direita dos dois primeiros, no momento em que começa a tocar; por fim, o quarto plano mostra os cinco músicos e Teresa, enquadrada de busto em primeiro plano, que entoa a sua canção. O alargamento progressivo do enquadramento prossegue de maneira surpreendente: o grupo, isolado na encosta sombria e desértica, é filmado a partir da vertente da colina oposta. Filmado de ainda mais longe, em grande plano geral, o último plano mostra o grupo minúsculo, perdido na imensidão da paisagem vulcânica [QR16].

Podemos interrogar-nos sobre o que motiva o cineasta a realizar uma tal mise en scène. A canção foi composta por um poeta português, José Afonso. Fala de uma certa revolta, do despertar dos sentidos, diz Teresa, que ela compara ao da primavera no mês de maio. Mas na encosta negra coberta de cinzas,

nenhuma flor cresce, nenhum pássaro canta, nada evoca a primavera. Só a música emerge deste território lunar e, com ela, a esperança que transporta. A paisagem, grandiosa mas inquietante, tenebrosa, quase apocalíptica, é o fundo telúrico sobre o qual esta palavra podia desabrochar e despertar os nossos sentidos.

Segundo uma lenda local contada por um jovem poeta amigo de Teresa, os Açores seriam os vestígios da antiga Atlântida, o continente desaparecido cujo destino funesto é relatado por Platão. Os dois grandes rochedos que se erguem ao largo da costa seriam tudo o que subsiste da muralha da cidade antiga submersa pelas águas. «O mar é o infinito e também o olhar sobre o infinito, é a aceitação total do sonho. Podemos continuar a olhar para o mar e a imaginar o que quisermos. Podemos mesmo lembrar-nos do que quisermos. É talvez nesse sentido que se pode também falar de nostalgia», diz Teresa, de frente para o mar que ela canta em «*Ao Longe o Mar*» [QR17]. Do mar, do infinito que ela contempla, vêm o sonho, a recordação, a nostalgia dos tempos longínquos. Com ela, a câmara de Rob Rombout contempla o oceano sombrio, as ondas que erodem os recifes, os vulcões milenares perdidos entre as nuvens que se formam e se desfazem ao sabor do vento. As paisagens dos Açores, cuja beleza nos submerge, falam-nos dos tempos imemoriais, do carácter efêmero das coisas e daquilo que subsiste depois de elas terem desaparecido, fazendo nascer no mais profundo de nós uma *saudade* que, no entanto, não é a nossa. A força do encontro entre a paisagem e a música, que nos fazem sair de nós próprios, nos transportam para longe, para além das nuvens, até ao infinito [QR15]. *Les Açores de Madredeus* é um filme romântico que nos vem recordar que, como a música, como o cinema, a paisagem é uma arte do tempo.





COMENTÁRIOS

❑ Os Açores são um arquipélago; o filme, o retrato de um grupo, os Madredeus, a quem eu tinha pedido uma música para um filme sobre o Porto que acabou por não se fazer (a produção em Portugal parece-se por vezes com areias movediças).

Eram seis, entre os quais a cantora, Teresa Salgueiro, e o líder e compositor, Pedro Ayres Magalhães.

Sugeriram-me que fizesse antes um filme sobre eles, e a France Supervision (France 2 & 3) mostrou-se interessada na ideia de um filme em 16:9, formato que começava a impor-se.

Não era propriamente uma encomenda, antes um projeto de trabalho em comum.

❑ O grupo previa uma digressão pela Península Ibérica. Fui a um concerto em Amesterdão, encontrei-me com eles, conversámos. Seguir uma digressão, seguir artistas em geral, estar à mercê deles: era o inverso que

eu queria. Escrevi um argumento. Não lhes agradou.

Queria filmar nos Açores: tinha a ideia de um *road movie* pelas ilhas, que pusesse em destaque duas personagens (Teresa e Pedro). Também não os convenceu. Mas quando acrescentei que, pela minha parte, também podia muito bem não fazer o filme, que não precisava dele, aderiram à minha proposta, e fiquei com as mãos livres... durante dez dias. Estavam retidos numa ilha, portanto disponíveis a qualquer momento, o que me permitiu realizar um trabalho mais construído.

Consegui que a EMI (a editora deles) me deixasse escolher as músicas, e não me limitar à promoção de um álbum.

❑ Era preciso decidir que língua se usaria. Eles pensavam no inglês, como no filme *Lisbon Story* (1994, Wim Wenders), onde tinham participado, mas falavam-no bastante mal, enquanto o seu francês me parecia perfeito. Decidi: nas tomadas de som direto, eles



falariam em francês, e quando trabalhássemos em som *off* – com melhor qualidade sonora –, sobre coisas mais pessoais, mais íntimas, falariam em português (que eu falo pouco), mas tudo o que se dissesse teria sido decidido de antemão. É o meu lado diretivo, não muito simpático. A simpatia fica para depois, quando o filme está acabado. Eles olhavam para mim como para um marciano, estavam habituados a ser seguidos e não dirigidos.

❑ A sua encenação em concerto tinha um lado muito teatral – todos de preto, sem cumprimentos, poucos movimentos – que eu queria conservar e transpor para uma paisagem real. Procurava imagens muito teatrais, até pictóricas. Eventualmente usando um filtro na objetiva, coisa que nunca mais voltarei a fazer. É certo que permite ver diretamente o efeito na rodagem, mas já não se pode mudar nada em pós-produção. É irreversível. Neste filme, não há nenhuma intervenção sobre a imagem em pós-produção. Mas estar perante

as minhas próprias escolhas agrada-me bastante.

Nós acrescentámos luz artificial. Vem de parte nenhuma e reforça o efeito pictórico e artificial.

E para que a paisagem parecesse ainda mais teatral (alguns julgaram que eu tinha filmado em estúdio), fixámos uns pesos no tripé, para que nada mexesse, mesmo que houvesse vento.

❑ No reconhecimento de locais, tinha encontrado um sítio bastante banal, onde me apetecia organizar uma sequência. Um cruzamento, quatro ruas, um enorme e horrendo poste de iluminação. A canção «A Vaca de Fogo» é a quatro tempos. Quatro estradas e quatro tempos. Queria fazer algo que sempre nos ensinaram a não fazer: passar de um plano geral para outro plano geral sem passar por um grande plano... como se ensina nas escolas de cinema. Mas o enorme poste incomodava e não era possível removê-lo.



Previ, portanto, quatro planos, cada um com um fundo diferente, cada um com um músico diferente em primeiro plano, nas mesmas proporções, e o poste sempre no mesmo sítio da imagem. Quando o grupo chegou... tinha-me esquecido de que eram seis! Não me convinha nada. Tive de excluir, para esta sequência, o teclista Carlos Maria Trindade e o guitarrista José Peixoto.

❑ Em cada plano, a cantora está de pé, os músicos sentados. Para manter as proporções e ficarem à mesma altura, estavam empoleirados em caixas. Para se chegar finalmente a uma imagem que parece muito natural, é preciso por vezes passar por processos totalmente artificiais.

❑ As sequências encenadas de forma teatral alternam, de maneira brusca, numa montagem muito seca, com as rodadas de forma mais natural, câmara ao ombro, durante uma festa de aldeia.

❑ Poderíamos hoje, num filme sobre um grupo musical, contentar-nos com longos planos fixos que duram? Não seriam precisas rápidas mudanças de imagem?

FICHA TÉCNICA

Argumento e realização: Rob Rombout.

Direção de fotografia: Jean-Paul Dezaytjij.

Conceção sonora e captação de som: Paul Heymans.

Assistente de realização: Olga Baillif.

Montagem: Adriana Moreira de Oliveira.

Montagem de som e misturas: Jean-François Gosselin.

Produtor executivo: Mona Lisa Films (Jean-Paul Puljiz, Thierry Dory).

Produtor delegado: Morgane Production (Gérard Lacroix, Gérard Pont).

Produzido por: Morgane Production – Mona Lisa Films – União Lisboa – France Supervision.

Coprodução: RTBF (Benoît Jacques de Dixmude, Roch Bosquée), com o apoio do plano de ação para o 16:9 da União Europeia.

Suporte: Beta-digit 16:9.

Duração: 40 minutos.











