

## Uma conversa com Paula Gaitán

No penúltimo dia da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 27/1/2023, os editores da **Abismu**, Marcelo Miranda e Pedro Henrique Ferreira, sentaram-se numa padaria com a cineasta Paula Gaitán para uma conversa sobre “O Canto das Amapolas”, um de seus novos filmes, exibido na seção Olhos Livres. O filme saiu premiado pelo Júri Jovem com o Troféu Carlos Reichenbach. Na conversa, Gaitán, uma das artistas mais completas, instigantes e talentosas da produção audiovisual latino-americana, fala ainda sobre seus processos de trabalho e como pensa a realização de cada filme.

**Marcelo Miranda - De imediato posso dizer que “O Canto das Amapolas” me remeteu em vários momentos ao “Diário de Sintra”.**

**Paula Gaitán - Sério?**

**MM - Me refiro a alguns elementos. Memória, vida, afetividades. Um tinha Glauber (Rocha), tinha sua estadia em Portugal, esse tem sua mãe, a vida dela, a arte. Olhar para trás e reconfigurar aquelas coisas pela memória, pela imagem, pelos sons.**

**PG -** São experiências tão diferentes. Claro, eu gosto muito de “Diário de Sintra”, de uma experiência familiar, da relação com a memória. Mas lá trabalho muito a ideia da memória involuntária. E lá eu conecto os materiais de arquivo. No “Canto das Amapolas” o único material de arquivo é o material sonoro. E tem uma distância de ter feito aqueles materiais de Super-8 em 1981 e regressar em 2007, quando voltava a Lisboa, e nisso são os mesmos dispositivos de fato. Mas no “Diário de Sintra” as fotos são mais instalativas, na água, nas árvores, há relação com a natureza. E levo fotos do Glauber e coloco nas mãos de pessoas das regiões onde eu vou, e aí elas tentam identificar a imagem do Glauber, um pensa que é um camponês, outro pensa que ele é um ator de cinema... Dar um novo sentido, multiplicar essa ideia do Glauber na reconstrução de uma nova ficção. Aquela casa onde se diz que era nossa casa não era, toda aquela sequência que eu vou subindo as escadas e que tem a voz do Glauber falando um monte de coisa em espanhol sobre marxismo, e a câmera entra... Cara, tô lembrando, há muito tempo não pensava nisso, a câmera vai pelo quarto como se fosse a casa da gente. Então aí tem “fake news” (risos), tem uma coisa que não importa se é a mesma casa, não se trata disso. É um filme através do Glauber, mas fica mais próximo da memória involuntária que fala mais de mim que do Glauber, né? Em “O Canto das Amapolas” o movimento é outro. De fato, as fotos têm sido permanentes nos meus outros filmes, uma coisa meio obsessiva de trabalhar com esse dispositivo. Eu acho que “O Canto das Amapolas” tem mais diálogo com “Vida”, meu filme com a Maria Gladys, com a questão, por exemplo, de identificar, dentro de um espaço circunscrito a um apartamento, alguns pontos, como cortinas, janelas, que vão servir de narrativa. Não vejo filmes em relação ao tema, vejo muito mais através dos dispositivos e através do que me interessa que seja protagonista do filme. Para mim, os espaços são tão importante quanto os humanos. As janelas, os vazios, as fotos... E ali (no “Canto das Amapolas”) foi o apartamento onde eu vivi na Alemanha. Quando eu fui para a residência, eu levei um punhado de fotos da minha mãe. De fato, existiu uma intenção de fazer alguma coisa com a minha mãe, que morreu durante a pandemia, e eu não pude enterrá-la. Mas isso eu não falo no filme, ia parecer que tô pedindo pro público aderir, mas o filme não está interessado nisso e eu não trabalho nessa lógica. Falo que é uma conversa com minha mãe, mas evidentemente algo aconteceu nesse meio-tempo. Eu queria ouvir a voz da minha mãe, foi o primeiro movimento meu para o filme. Isso era material de arquivo, são dois materiais de momentos diferentes. Um, que ela mesma diz que eu tinha 52 anos (na verdade eu tinha 54, mas ela queria diminuir também a ideia dela). Eu gravei com o celular, quando estava na Alemanha eu não tinha esses planos que aparecem no filme, tudo foi filmado no ano passado (2022), absolutamente tudo, inclusive as imagens em Super-8. As fotos eu fiz todas com essa “camarinha” [segura uma pequena câmera fotográfica nas mãos] de 30 euros e um negativo. Exceto as fotos (antigas) que aparecem no álbum da minha mãe, claro. Eu usei o material integral, com todos os fora de foco, as interrupções, os acidentes, não tem manipulação nenhuma, nem mesmo os azuis do final do filme, o material veio daquele jeito, houve um erro e não manipulei. Então essa relação com o material é bem diferente do “Diário de Sintra”. Lá eu conectava os materiais por associação num exercício mais apolíneo e deli-

cado, enquanto aqui no "Canto das Amapolas" não tem nenhum tipo de rigor na manipulação, é uma coisa mais brutal, com outro procedimento. É interessante que a minha mãe, num certo momento, fala do (Jackson) Pollock, da questão do "action painting", e o filme sugere uma atitude mesmo mais brutal com os materiais e um aproveitamento do momento, de um cinema direto, de verdade.

**Pedro Henrique Ferreira - Então teve muita coisa que você filmou sem saber necessariamente se ia entrar no filme.**

**PG** - Tudo. Tudo, tudo. Eu pensei como filmaria, mas não defini qual plano usaria no filme. Filmei 50 planos das cortinas sem saber qual entraria, obviamente tinha alguns pontos do espaço que eu estava investigando, mas nunca um determinado plano, as escolhas se davam na montagem. Para a sequência das papoulas, eu saí para caminhar e de repente passamos por aquele lugar, a equipe foi filmar e obviamente eu sabia que ia entrar em algum filme (risos). É tudo muito fugidioso, muito rápido, é mesmo um 'cinema réalité' (risos), um filme como "O Canto das Amapolas" tem a materialidade daqueles registros, como se fosse uma escultura de placa de ferro, seguindo a minha lógica. Existe dramaturgia nesse método, que é a dramaturgia do momento. E quando filmo, eu de certa maneira já estou montando, só não sei exatamente... No caso de "O Canto das Amapolas" tudo que vinha da casa, aqueles objetos inanimados, ia modular o filme e ganhar algum movimento a partir do personagem da Betina. Tem momentos, então, que foram acasos do destino e outros mais planejados.

**PHF - Fiquei pensando no numa questão multicontinental que eu acho que tem em "O Canto das Amapolas" e em outros filmes seus. "Luz nos Trópicos", por exemplo, tem espaços multicontinentais e multilinguísticos.**

**PG** - Eu sinto que a sonoridade do texto era interessante, em "O Canto das Amapolas", é um texto do (filósofo alemão) Friedrich Hölderlin. Como esse filme foi feito na Alemanha, eu pensei que poderia ter um público alemão. E na hora da tradução para o português, eu achei que a incompreensão do dito ali, depois daquela longa conversa sobre idiomas, linguagem, as diferenças sutis entre o alemão e iídiche e o hebreu, e a insistência minha de entender essa sutileza... durante todo o filme a Dina fala de incomunicabilidade ou da errância pela linguagem, por causa dos territórios ocupados. Foi uma decisão estética mesmo, de deixar esse texto como camada sonora, na qual a gente não tem acesso, nem eu. Ela fala, por exemplo, do meu avô, que ele era de uma região que foi ocupada e dividida, e ele falava alemão, e ela se surpreende quando eu digo que não sabia (risos). Isso é fantástico, porque de fato é uma discussão sobre o não-saber. Sinto que muitas coisas que ela conta no filme eu continuo não entendendo, é muito louco isso. A questão de ir pra uma coisa mais hermética, aquela discussão sobre som, está ali, cru, não precisa de mais tradução.

**MM - A certa altura do filme entra uma música do Bernard Herrmann, da trilha sonora de "Um Corpo que Cai" (Alfred Hitchcock, 1958).**

**PG** - Eu senti um certo receio de usar, por respeito, mas também achei que seria interessante. Foi uma decisão meio estranha, mas é assim, eu senti. Porque, de certa maneira, eu vou perseguindo minha mãe (como o personagem de James Stewart faz com a personagem de Kim Novak em "Um Corpo que Cai" na cena em que toca a música), eu persigo ela pela natureza morta do apartamento até chegar ao ápice do rosto dela. E ela fala muito da fuga da irmã, das histórias de terror que ela ouvia nos jogos lúdicos da irmã. Senti que essa música era também uma experiência de amor com minha mãe. Depois vem uma música judia nos créditos, e tem aquela do começo, do Béla Bartok. E tem uma música eletrônica da minha filha Maíra, que ela escreveu para as minhas mãos. As mãos são sempre personagens dos meus filmes, né, sempre tem uma mão minha, porque fica algo muito expressivo.

**MM - As misturas sonoras dos seus filmes são sempre muito inesperadas.**

**PG** - É... É um pouco irresponsável, né? (Risos)

**PHF - Uma provocação que você fez há pouco, de esconder no filme a perda da sua mãe, pra não apelar a isso e trabalhar os materiais a partir disso. Como você vê o seu**

**filme ou, na verdade, o seu cinema, dentro dessa linhagem, desse panorama de trabalhos que eventualmente apelam para o sentimentalismo dos acontecimentos.**

**PG** - Eu tenho horror a esses filmes (apelativos). Horror, primeiro porque toda memória é antes de tudo uma ficção. Inclusive os filmes de entrevista. Aparentemente a pessoa está lá tentando reconstruir o passado, contando anedotas de alguém que se foi, mas é sempre aquilo que o entrevistado quer falar e que interessa a ele. É falar mais sobre ele que sobre a pessoa que partiu, então é muito perigoso isso, né? Eu prefiro perambular, atravessar esses espaços de morte e vida de uma maneira mais sutil e mais pensando em como fazer a pessoa retornar à vida, renascer, que é o que eu faço com os materiais mortos, por exemplo, fotografias, objetos inanimados, pela fotografia, pelas imagens. Por exemplo, a sequência do mar, com o texto do Hölderlin, são frames depois cobertos pelos movimentos das mãos. Essas passagens do movimento para a imobilidade, isso me interessa muito, como se você pudesse retornar à vida. Os momentos da minha mãe no apartamento são como se ela de fato estivesse lá, eu sinto ela lá caminhando comigo, vendo as imagens, às vezes a presença vira um mistério. Muita gente acha que ela está ali comigo, tem gente que diz 'é tão bonito quando ela caminha e abre a janela', e eu digo que não é ela ali, sou eu. Então tem quem pense que as imagens subjetivas são materiais de arquivo que minha mãe filmou. É estranho, porque eu também senti essa ambiguidade fazendo o filme.

**MM** - **Tenho a impressão de que os seus filmes, se pensados em conjunto, têm três linhas mais preponderantes, e todas se misturam: uma linha ensaística-visual, que seriam seus trabalhos com as fotografias, a memória, a nostalgia, os arquivos; os filmes de perfis, que tratam artistas que você filma, como Maria Gladys, Negro Léo, Marcélia Cartaxo, Arto Lindsay, pessoas que você adota como seus personagens; e as ficções de cunho mais poético ou histórico. Isso faz algum sentido pra você na criação? Você muda a postura quando vai fazer um ou outro?**

**PG** - Não mudo. É o mesmo exercício, a dificuldade é a mesma, é sempre um laboratório de imagens. É algo que eu faço diariamente, não é uma coisa tipo 'me torno editora', 'me torno diretora'. É como uma pintora num ateliê todos os dias, ou um escritor, que não pára. O cinema, por seus processos de produção serem tão difíceis e tomar muito mais tempo, faz você se distanciar da sua matéria de trabalho. Você fica muito tempo tentando encontrar recursos. Mas é uma produção imagética constante, de investigação de materiais com as imagens, de leitura, de pesquisa, de coletar sons... Tem, claro, um pensamento anterior para definir linhas de procedimento de estrutura, sinto que isso vem muito das artes plásticas, da instalação, de entender seu conceito e como articular. E tem a questão estética, de entender a cor, o enquadramento, a composição, e acho que isso eu domino muito bem. Numa boa, não é vaidade, mas isso eu sou craque, eu sinto essa facilidade, habilidade, segurança, eu sei o que vai funcionar trabalhando com os olhos. Sei exatamente o que eu quero. Digo, não é que eu sei, e sim eu entendo como funciona na câmera. É uma relação que estabeleço entre os espaços e a imagem. Meu corpo sente e faz uma espécie de coreografia com a câmera, é uma coisa que eu fui adquirindo habilidade. Sei me equilibrar, sei respirar, sei entender quando devo parar no plano.

**MM** - **Interessante porque isso ilustra muito bem justamente a diferença entre os filmes. A sua aproximação com cada material se dá nessa relação criada no momento de cada situação e o que faz sentido dentro daquele projeto.**

**PG** - Tem decisões que eu chamo de conceituais, que não vêm ao acaso. Algumas coisas eu improviso e entendo no momento, que é particular, ter algum controle e aproveitar as oportunidades, andar com uma câmera e saber que qualquer material de pesquisa poderá se tornar, em algum momento, um plano do filme.

**PHF** - **E estruturas de produção, como são as diferenças nos seus filmes? Como você pensa trabalhar em projetos grandes, como "Luz nos Trópicos", que teve vários núcleos, e outros bem domésticos, como "É Rocha e Rio, Negro Léo", mantendo a mesma unidade de trabalho de imagens.**

**PG** - Acho que eu deveria ter mais dinheiro para filmar projetos grandes porque eu faria muito

bem, tenho projetos de ficção bem ambiciosos, coproduções com a Colômbia e tudo isso. Tenho lido o Edouard Glissant, filósofo da Martinica, e quero fazer um filme naquela região, onde meu pai morreu, num acidente aéreo. Tem existido um movimento intelectual contemporâneo muito forte de arte nessa região. E comecei a ler muito o Glissant, que é um nome lindo, né, significa "deslizar". E ele tem um texto que fala do "pensamento arquipélago", que já estava no "Luz nos Trópicos", que trata de vários espaços simultaneamente e como você passa de um espaço geográfico a outro. Eu tenho muita vontade de continuar esses projetos que conectam geografias distantes. Mereceria ter uma produtora interessante, inteligente, para essa pesquisa. Talvez na Colômbia haja essa possibilidade, eu sou colombiana também e foi um lugar aonde retornei no ano passado e meu nome ficou mais evidente. Porque é isso, sabe, sou estrangeira aqui no Brasil, sou estrangeira na Colômbia, sou estrangeira na França... Eu ainda me penso como uma diretora que conquiste um espaço internacional, não desisti disso. Porque acho que eu mereço e tenho as habilidades possíveis. Lembro muito do Adirley Queirós falando que é muito confortável apontar 'ah é latino-americano, é periférico, então fica aí', mas a gente faz cinema desejando oferecer o máximo da nossa capacidade criativa em experiências que possam extrapolar fronteiras.

**MM - Você é uma diretora, cineasta, mulher, que já foi atriz, é escritora, roteirista, montadora, e está inserida num momento histórico brasileiro em que mais mulheres enfim estão atuando no cinema. Imaginamos que você seja perguntada sobre isso constantemente o que significa ser uma diretora no cenário do cinema brasileiro. E você sempre teve opiniões um pouco mais críticas nesse assunto.**

**PG** - É muito bonito ver isso, mulheres ocupando espaços, escrevendo críticas, dirigindo. Mas isso não basta, né? Ocupar espaços são atos poéticos que acompanham novas percepções do mundo, novos imaginários, e não adianta ter tanta ideologia e virem filmes conservadores. Nesse sentido é minha crítica: não adianta ser diretor ou diretora, que tenha toda uma série de questões politicamente corretas ou muita assertividade, quando os filmes vêm e são conservadores... O mais importante é o projeto em si, o que vai acontecer, como ele se manifesta. É natural, as mulheres que estão ocupando são extraordinárias, mas não deveria vir por tabelinha, ou fica muito burocrático, apenas. Isso no caso de mulheres. Em relação a cotas raciais, já acho muito diferente, há uma questão de lutas de classes e de regionalismo.

**REVISTA ABISMU - Tiradentes, 27/1/2023**