

# Sons amb els ulls oberts (o continui descriuint perquè jo vegi millor). Entrevista a Rita Azevedo Gomes

Sounds with open eyes (or keep describing so that I can see better). Interview to Rita Azevedo Gomes.

---

Álvaro Arroba

## RESUM

En aquesta conversa, Rita Azevedo Gomes –cineasta i programadora a la Cinemateca Portuguesa– analitza des de la seva pròpia pràctica i la seva experiència d'espectadora la relació entre la veu en off i la imatge, seguint la idea de Manoel de Oliveira que la paraula és imatge, i el so ha d'obrir els ulls o fomentar la visió, que exemplifica en *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000). La cineasta se centra després en les seves pel·lícules *A Vingança de uma Mulher* (2012) i *Frágil Como o Mundo* (2002) per comentar, a partir de diferents exemples, l'ús de la paraula poètica o el procés de creació sonor. Després, Rita Azevedo aborda el treball del sonidista, cineasta i col·laborador seu, Joaquim Pinto, i finalment la relació entre Manoel de Oliveira i João Bénard da Costa a partir del documental que va realitzar sobre ells, *A 15ª Pedra* (2007).

## PARAULES CLAU

Voz en off, sonido directo, sonido / imagen, cine portugués, conversación filmada, Manoel de Oliveira, João Bénard da Costa, Joaquim Pinto, João César Monteiro.

## ABSTRACT

In this conversation, Rita Azevedo Gomes –filmmaker and film programmer at Cinemateca Portuguesa– analyzes from her own practice and experience as a spectator the relationship between the voice-over and the image, following Manoel de Oliveira's idea that the word is an image, and that sound should open the eyes or encourage vision, which is exemplified in *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000). The filmmaker, then, focuses on her films *A Vingança de uma Mulher* (2012) and *Frágil Como o Mundo* (2002) to explain, with different examples, the use of the poetic word or the creation process of a soundtrack. Later, Rita Azevedo approaches the work of the sound technician, filmmaker and colleague Joaquim Pinto and, finally, the relationship between Manoel de Oliveira and João Bénard da Costa from the documentary that she directed about them, *A 15ª Pedra* (2007).

## KEYWORDS

Voice-over, direct sound, sound / image, Portuguese cinema, filmed conversation, Manoel de Oliveira, Joao Bénard da Costa, Joaquim Pinto, João César Monteiras.

L'ús de la veu en off és una tendència del cinema portuguès molt més pronunciada potser que en qualsevol altra cinematografia. En aquest sentit, podríem començar parlant de *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000), que probablement sigui l'apoteosi d'aquesta tradició.

A *Branca de Neve* ja no només és veu en off: la veu és la pel·lícula. La vaig anar a veure a una sala de cinema i ho vaig fer amb els ulls oberts. Mirant la pantalla me'n recordava d'en João César explicant que havia tingut un problema en fer l'etalonatge dels negres. I, de sobte, hi ha una escena en què la Blancaneu està parlant amb el Príncep i veu la madrastra ben lluny besant el caçador sota un arbre. El Príncep li està descrivint l'escena («vegi ben lluny, l'altra està besant el caçador...») i li diu «Mira cap allà», i ella respon «No, no vull mirar, continua descrivint perquè jo vegi millor». Aquesta escena és, per mi, clau a *Branca de Neve*. La Blancaneu dient «No, no vull veure, continua explicant-me, continua dient-me, perquè jo pugui veure millor». És un joc extraordinari! Quan vaig escoltar allò, de sobte, vaig veure realment la brisa, el pont... fins i tot vaig veure els colors: la madrastra de grana (no sé si realment era grana), però estava veient tots els colors. I de sobte ella diu, «No em facis mirar cap allà, no vull obrir els ulls, continua parlant, continua parlant». La veu en off és una mica això. A més, quan de petits escoltem històries, veiem tot el que sentim. Quan ens expliquen una història, la veiem immediatament. Si en el film hi ha una veu en off, a més del que les persones estan veient, la veu, la narració, addiciona una altra imatge que ve del que se sent. I, d'alguna manera, per a l'experiència de l'espectador, sembla estar creant una tercera cosa per sobre del so, del diàleg i fins i tot de la pròpia pel·lícula, gairebé com si anés més enllà del film, creant per exemple un personatge absent, algú que no hi és, com si hi hagués una altra persona... La veu en off em pot portar cap a una cosa més onírica. Com si el cinema tornés als principis del cinema, com si fos algú que ja està comentant la pel·lícula o que

està proposant una altra visió de la pel·lícula. Per això m'agrada tant la veu de la narració, la veu que es posa per sobre o per darrere de la pel·lícula, o que surt d'ella.

D'aquesta manera, la veu en off pot fins i tot crear un cert to de fantasia i nostàlgia. I la nostàlgia és una cosa molt nostra, dels portuguesos, encara que jo la intenti evitar cada vegada més. Però hi ha una mena de fixació, de somni, no sé...

En qualsevol cas, com diu Manoel de Oliveira, la paraula és una imatge en si. I tinc aquesta idea molt present perquè crec que el que està en el text, de vegades, no és necessari mostrar-ho a la imatge. Per exemple, en el meu darrer film, *A Vingança de uma mulher* (2012), vaig arribar a la idea que seria una redundància posar la portuguesa com una absent, una boja o histriònica, ja que crec que el text és tan convulsiu, tan visual, que ni era necessari que elles gesticulessin. Per tant, hi ha sempre una línia entre aquesta veu i el que s'està veient, la qual, crec necessari no traspasar... No duplicar les coses, saps? I la veu en off, de vegades, pot portar aquestes conseqüències.

**De vegades, com a *Frágil Como o Mundo* (Rita Azevedo, 2002), fas servir la veu i la cita literària. Com se't va ocórrer posar els textos d'Agustina Bessa Luis, Camões, Rilke o el de Ribeiro?**

A *Frágil Como o Mundo* va succeir que, un cop ja rodat el film, vaig estar llegint Bernardim Ribeiro. I, de sobte, vaig sentir una sintonia enorme entre *Menina e Moça*, que és el millor poema de Bernardim, i *Frágil Como o Mundo*, que em va remetre immediatament a la veu del narrador. Allí, la narració és com si fos una altra capa de la pel·lícula; és la pel·lícula explicada d'una altra manera. Tot aquell poema que es va desenvolupant al llarg de la pel·lícula és com si fos un vel damunt de tot allò. Crec que la veu en off, en aquest cas, funciona una mica com si fos una música. Però la música és una cosa abstracta i la veu en off, en canvi, fa que la imatge passi a ser subjectiva.

És a dir, la càmera objectiva la imatge, posa les coses més properes d'una realitat o d'una imatge de la realitat, mentre que la veu en off les fa subjectives.

**Has arribat a triar algun actor o actriu per la veu que té o com pronuncia un idioma? No em refereixo només per a la veu en off, sinó també pel que aporta la veu al seu cos.**

És clar! Sempre estic buscant aquella veu. En el cas de *Frágil Como o Mundo*, Mário Barroso té una veu que jo crec que és perfecta. Té un portuguès molt bonic. Exactament en un film d'Oliveira, el de Camilo Castelo Branco...

**O *Dia do Desespero* (Manoel de Oliveira, 1992)?**

Sí, la mort de Camilo, exacte. Hi ha allà un pla, després que mori Camilo, en què hi ha tres espelmetes en un cementiri i de sobte la veu de Mário Barroso diu «quin fred, però quin fred insuportable» i aquella veu és extraordinària: està en el més enllà del món. Realment, crec que això succeeix perquè és la veu de Mário Barroso: té un portuguès increïble.

I, després, és clar, m'encanta Luís Miguel Cintra, quan el sento no aconsegueixo separar la veu del seu cos, de la persona, i això fins i tot potser dificultaria que fes una veu en off en una pel·lícula meva, o almenys no podria ser una veu anònima. És un actor molt valent perquè accepta fer totes aquelles coses que li demana Manoel de Oliveira i es lliura totalment, entenent perfectament el que està passant allà. Per exemple, a *Cristóvão Colombo – O Enigma* (Manoel de Oliveira, 2007) quan, de sobte, comença a dir aquell poema... Hagué de ser una cosa totalment incòmoda per a l'actor, però ell ho fa extraordinàriament. Sigui com sigui, al llarg del cinema hi ha moltes veus que m'hagués agradat filmar, com la de Margaret Sullavan o la de James Mason, que per mi és la veu del cinema, són el seu to de sarcasme, el seu anglès increïble... Hi ha veus que ens transporten immediatament.

El que em sembla molt interessant, en aquest sentit, és anar a la recerca d'un personatge o una persona que només existeixi per la veu, com va succeir amb Mário Barroso a *Frágil Como o Mundo*. Ell no entra a la pel·lícula, només parla. I em sembla un gran descobriment el d'una veu que no està lligada a la persona i que es queda a l'aire i, de sobte, obre el relat: és com si hi hagués dues pel·lícules, dos relleus o una cosa per sobre de si mateixa.

**Alicia Mendoza ha observat que en les teves pel·lícules la paraula que més usen els personatges, i també sols dir-la tu mateixa, és *espantós*. I ella em deia que a Portugal és una paraula infreqüent ara, que es diuen d'altres sinònims, com magnífic. En certa manera, es podria definir el teu cinema a partir d'aquesta paraula.**

*Espantós* és una cosa meravellosa i encantadora. *Espantós* és que et quedes completament bocabadat d'admiració. No és que sigui antiquada, sinó que mai va ser molt usada. João Bénard da Costa la deia moltes vegades: quan alguna cosa o una pel·lícula l'enlluernava totalment, era un *espant*. Les persones tenen més tendència a dir coses com és una *meravella* o és *fabulós*... *Espantós* és allò que absorbeix tota la teva atenció. Et quedes completament *espantat*, no veus res més. *Espantós* és més que meravellós. Però és graciós que ella se n'hagi adonat. Mai m'hi havia fixat...

**Parlant del so, és impossible que no et preguntis per Joaquim Pinto que, en certa manera, recorre tot el cinema portuguès –si seguim el so de les pel·lícules... Com treballa ell? Com s'enfronta a la banda de so com a relleu de la pel·lícula?**

Creo que Joaquim Pinto és el millor sonidista que hem tingut. I amb una cultura musical infinita i una creativitat *espantosa*. En relació a *A Vingança de uma Mulher*, molt honestament, el meu concepte de banda sonora a la pel·lícula estava molt lluny d'allò que va acabar sent. Tenia,

al meu cap, músiques completament diferents. Quan vaig mostrar la pel·lícula a en Joaquim (crec que a més de tenir un gust increïble, sap molt tècnicament) i a en Nuno, ells es van girar cap a mi i em van dir que era una pel·lícula ultramoderna, no una pel·lícula d'època. Realment volia que, encara que fos una pel·lícula d'època, toqués els nostres dies, d'aquí el narrador i totes aquestes coses. Però llavors, ells van començar a veure que això no podia tenir tot el romanticisme que jo havia pensat. I realment tenien raó; no es podia posar a la banda sonora el que ja està a la imatge. Per tant, es va partir cap a una proposta totalment inesperada, que era la segona escola de Viena. Però és clar, quan van aparèixer aquells sons, jo em vaig quedar una mica descol·locada a la pel·lícula. La coincidència entre imatge i música era, d'una banda, perfecta, però em desconcertava: estava habituada al que tenia al cap. Van passar uns dies fins que vaig aconseguir entrar en aquell projecte i, després, va ser un deliri amb cada cosa que apareixia. Si en Joaquim i en Nuno no haguessin entrat, el film seria molt diferent. I m'agrada aquesta deconstrucció.

**Per què creus que va triar música dodecafònica per a una història tan romàntica? Encara que també tingui una posada en escena una mica distanciada, una mica brechtiana, una mica Schroeter.**

Aquella història que sembla inversemblant en els nostres dies, no ho és tant. De sobte, es converteix en una cosa composta, hi ha una composició per arribar fins allà. Crec que el cinema té molt d'això: té a veure amb la música, és necessari compondre, posar unes coses amb les altres. I, en aquest cas, la música, que no és una música de l'època, és més recent, li addiciona alguna cosa artificial a la pel·lícula. Crec que ho enriqueix perquè sí, realment i com havia previst, hagués posat per exemple Mozart a l'escena del teler, seria un altre film. Per això al principi vaig sentir un desajustament i després vaig entendre que no: que, amb les músiques i sons de Pinto i Nuno, en comptes de patinar damunt de la imatge, el so obria la imatge.

**D'altra banda, quina és la principal aportació de Pinto a l'hora de registrar i concebre una banda de so?**

Quan està en un film proposa moltes coses, és molt imaginatiu i té una capacitat extraordinària de veure coses en el so que nosaltres no veiem. Per exemple, a l'escena d'*A Vingança de uma Mulher*, en el sarau musical, quan aquesta noia es queda al final i hi ha un pla de les seves mans... de sobte, Joaquim Pinto hi va posar el so d'un carruatge allunyant-se. I a mi, que em va semblar estrany, després em va resultar *espantós*. Són petits detalls molt creatius, molt inventius... Té idees extraordinàries.

D'altra banda, recordo que a *Fragil Como o Mundo* vaig tenir problemes en el rodatge i vaig acabar sense so. Ho tenia tot molt previst, però el sonidista se'n va anar i vaig haver de filmar moltes escenes amb diàlegs sense gravar el so, ni tan sols un so de referència. Després, durant el muntatge vaig haver de reconstruir-ho tot, ni jo sé ben bé com m'ho vaig fer, perquè no tenia experiència. En moltes parts de la pel·lícula, per tant, no hi ha ni un sol so del rodatge. I després, vaig fer doblatges i moltes més coses i fou un treball de bojós: hi havia algunes coses dites pels actors, que eren molt joves, que després en el doblatge resultava molt difícil d'entendre o endevinar. En comptes de dir «Vaig a berenar», deien «Vaig a menjar»... i després havíem d'inventar les paraules. Per això, des de la meua experiència, el so directe és meravellós, però el so artificial també. Tinc la idea que, igual que en la filmació d'una imatge, en el registre de so qualsevol mètode pot valer. El fet és que en aquell rodatge també vaig anar a gravar els sons dels ocells, dels boscos... molts dels ambients estan fets per mi i anava cridant a en Joaquim perquè em digués com es feia això. I ell m'anava dient coses pel telèfon i jo, de sobte, entenia el so.

**És interessant aquesta qüestió del so directe o doblat, perquè penso que el cinema portuguès és molt straubià.**

Ho és a partir d'un determinat moment, quan alguns cineastes molt bons comencen a fascinar-se per ell, però no sempre fou així. Me'n recordo de veure els primers Straub a Lisboa, perquè hi havia un director de l'Institut Alemany que programava coses extraordinàries i va fer alguns cicles de Straub. Així que anàvem tots a l'Institut Alemany per veure un cinema que cap de nosaltres havia vist abans. I també hi va ser Straub, va ser una cosa molt important per a nosaltres, amb aquells debats finals... En fi, era una cosa mai vista i era molt forta. Crec que va ser decisiu per a algunes persones del cinema portuguès. Per la meua banda, i justament perquè m'agrada moltíssim Straub, em costarà dir el que vaig a dir, però crec que si el món fos com el veu Straub, jo no seria feliç. Però Straub és granític, és diamant. Una vegada vaig sortir commogudíssima de *Sicília!* (Danièle Huillet i Jean-Marie Straub, 1999) pensant que mai abans m'havia caigut una llàgrima en una pel·lícula seva. Allí, realment, sembla que el diamant abocà una llàgrima. És un film molt commovedor, igual que aquests últims que ha fet. Crec que, de sobte, hi ha allà una altra cosa, d'una solitud enorme, ara sense Danièle. Són preciosos.

**Tu creus que alguna vegada hi ha hagut contagi entre Oliveira i Straub? Sobretot en la manera de tots dos de dirigir els actors, ja que sembla que hi hagi una mena de comunicació entre *O Acto de Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962) i *Crónica de Anna Magdalena* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968, Danièle Huillet i Jean-Marie Straub, 1968). Precisament pel que dius, per com de granítics i diamantins són.**

No sé si ha arribat a existir aquest contagi. En Manoel té una cosa molt seva, que li ve de dins. No és per casualitat que va filmar així la primavera, amb la cerimònia, el ritual, el teatre... Ell diu moltes vegades que el cinema és el teatre filmat. Jo no sé si ho és. Jo crec que el cinema és el cinema. Però ell parteix molt d'aquesta representació. Una vegada, vaig tenir una conversa amb ell per a una pel·lícula que vaig fer i em va dir

que la representació de la vida, cosa que també diu a *A 15ª Pedra* (Rita Azevedo, 2007), és allò que ens distingeix: tenim la necessitat de representar la nostra vida, no hi ha una altra bestiola que es vulgui representar. Tenim aquesta necessitat d'explicar, que ve dels Grecs, de l'oratoría i l'escriptura... La necessitat de narrar fets heroics o dels déus, la necessitat de transmetre la vida és una cosa extraordinària i d'allà ve tot. En Manoel ve d'aquesta línia directa: de la representació, primer l'oratoría, d'explicar la història. Després, de representar la història amb actors representant papers, en comptes de ser només un orador. Després ve el teatre i després el cinema. Crec que per a ell és una cosa després de l'altra. I, per tant, la seva relació és abans de res amb aquest origen.

**M'agradaria que ens parlessis d'*A 15ª Pedra* (2007) i, en concret, de la diferència que hi ha en la pronunciació del portuguès entre João Bénard da Costa i Manoel de Oliveira. Es diria que en Manoel té una espècie de dicció molt més acadèmica, mentre que en João té una pronunciació molt tancada. Què t'aportava en João en aquest sentit? La seva veu, el seu cos i, sobretot, la diferència de dicció amb Oliveira.**

La veu de João Bénard da Costa és una d'aquelles veus que són *saudades*. La veu i la manera de parlar. Sentia un plaer a parlar que enlluernava. Tinc la impressió que el gran talent d'en João era parlar.

**Més que escriure?**

No ho sé... Almenys, sí en relació al que comunicava cap a fora. En João tenia dues fases: una molt tancada, en una cantonada, amb el bolígraf (sempre amb un retolador), fent una lletra que ningú aconseguia llegir, era una mena de cosa secreta. Però, després, l'alegria amb què parlava amb les persones... No conec una altra persona així. Venia a presentar una pel·lícula i, de sobte, era una explosió d'intimitat amb les persones: ens situava tan propers que gairebé em sentia a la seva falda quan parlava amb nosaltres. I, després, tenia una particularitat

(que està una mica present en la pel·lícula): era molt familiar, com si estigués parlant amb els seus néts al costat de la xemeneia o asseguts a la taula. Deia coses molt importants, però amb el mateix aire de qui parla sobre el que es menjarà o del passeig que farà... I tenia aquesta alegria de posar totes les coses en un mateix nivell, ho creuava tot. En Manoel, per la seva banda, és una persona del Nord. I aquí s'ha de, també, diferenciar entre el portuguès del nord i el del sud. En Manoel té una manera de parlar molt religiosa, molt de jesuïta. De vegades amb dificultat en la cerca de les paraules, però molt encertat i també amb molta ironia. I ells s'entenen d'una manera extraordinària. Per això em va agradar tant fer aquesta pel·lícula: perquè vaig assistir a les seves diverses trobades, i els veia aparèixer-se l'un a l'altre amb la mateixa estima i admiració (que no és una cosa fàcil de mantenir). No eren persones que s'estimaven o relacionaven en el sentit d'anar-se'n plegats de vacances. Eren persones que s'admiraven amb una estima profundíssima, però sempre cadascun al seu lloc. Per tant, mai va haver-hi aquella intimitat entre iguals. En Manoel era vint anys més gran, és un senyor, en João era un nen. Així doncs, hi havia una cerimònia en la seva relació que es va mantenir intacta i sempre en aquell to, al llarg dels vint anys en què els vaig veure junts. I jo volia captar la relació entre els dos, com mantenen aquest agradar-se l'un a l'altre, aquesta estima que és infrangible fins a la fi. I aquesta era la idea de la pel·lícula. I, d'altra banda, sóc vint anys més jove que en João. Per tant, hi havia tres graons... I, de sobte, els mirava als dos, amb aquella alegria d'haver-se trobat. Ara que hi penso, me n'adono que era com si ells volguessin, per sobre de tot, donar valor a la seva amistat. Havien de conservar-la intacta, i així ho van fer.

**Em sembla que Oliveira representa una mena de gòtic pur quan parla i, en canvi, João Bénard és com molt barrocs, no? Amb totes les**

**seves inflexions, el que fa amb la veu, també la tonalitat... En Manoel és molt més de formes pures. És molt graciós com es van combinant.**

També hi ha un aspecte important i és que en João mai contradiu en Manoel, mai es permet posar en qüestió el que ell diu, per respecte. Quan vaig fer la pel·lícula no volia fer preguntes ni entrar a l'escena, com és obvi. Però la dificultat en aquest rodatge era que la conversa no tractés única i exclusivament sobre l'obra d'en Manoel. Aquesta tendència podria haver estat molt natural: la gran entrevista a Manoel de Oliveira, el director. Però no era aquesta la meua idea. Volia captar la relació entre tots dos i, per a això, vaig haver, d'alguna manera, d'anar suggerint els temes amb els quals conduir la conversa. O sigui, que parlessin de pintura, del Japó... perquè no es quedessin només parlant de les pel·lícules d'en Manoel. És una cosa que es va aconseguir més o menys a la pel·lícula: expliquen històries, anècdotes, parlen del cinema, parlen de la vida, en fi... En João té aquest aire molt col·loquial de parlar, és com si estigués menjant assegut a taula i parlant amb tu, saps? En canvi, en Manoel no. En Manoel està sempre amb més atenció al que diu, sempre amb humor, també. A més, crec que en Manoel, quan escolta a en João, ja està pensant en el que dirà a continuació. És molt perspicaç perquè, de vegades, si te n'adones, el que diu a continuació no complementa. Ell pensa en el que és important dir a continuació i així porta la conversa per on vol. Però és tot això que jo vaig deixar desenvolupar, que no es calcula. I després, també hi ha una cosa de la qual no ens podem oblidar i és que ells estan farts de parlar durant tota la vida de les mateixes coses. No obstant això, de sobte, el que és interessant en el film, és que acaben per dir coses que ni tan sols havien previst, sigui la qüestió de la *15<sup>a</sup> Pedra*, o la dels signes de Dreyer i el temps. I l'altre diu «Ah, és veritat, mai hi havia caigut!». •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

DA COSTA, João Bénard (1986). “50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois”, a *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

### ÁLVARO ARROBA

Llicenciat en Filologia Anglesa. Fundador de la revista *Letras de cine* juntament amb Daniel V. Villamediana. Col·laborador del suplement *Culturals* de *La Vanguardia*, *So Film*, *Diario de Sevilla*, *Archivos de la Filmoteca*, *Panic*, *Rouge*, *Sight & Sound*, *Cinema Scope* o *Lumière*. Editor del llibre *Claire Denis, fusión fría* (2005) per al Festival Internacional de Cine de Gijón. Programador dels cicles «Abierto por reforma. Ficciones tras la muerte del cine»

(ZINEBI, 2011) i «Gonzalo García Pelayo» (Viennale, 2013). Ha contribuït en diversos llibres, entre els quals destaquen *El batallón de las sombras*, *La mirada del vampiro*, *Movie Mutations* (edició espanyola), i a diversos congressos, entre d'altres el MICEC (Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani), o en la taula rodona «Zero en conducta» en el CGAI.