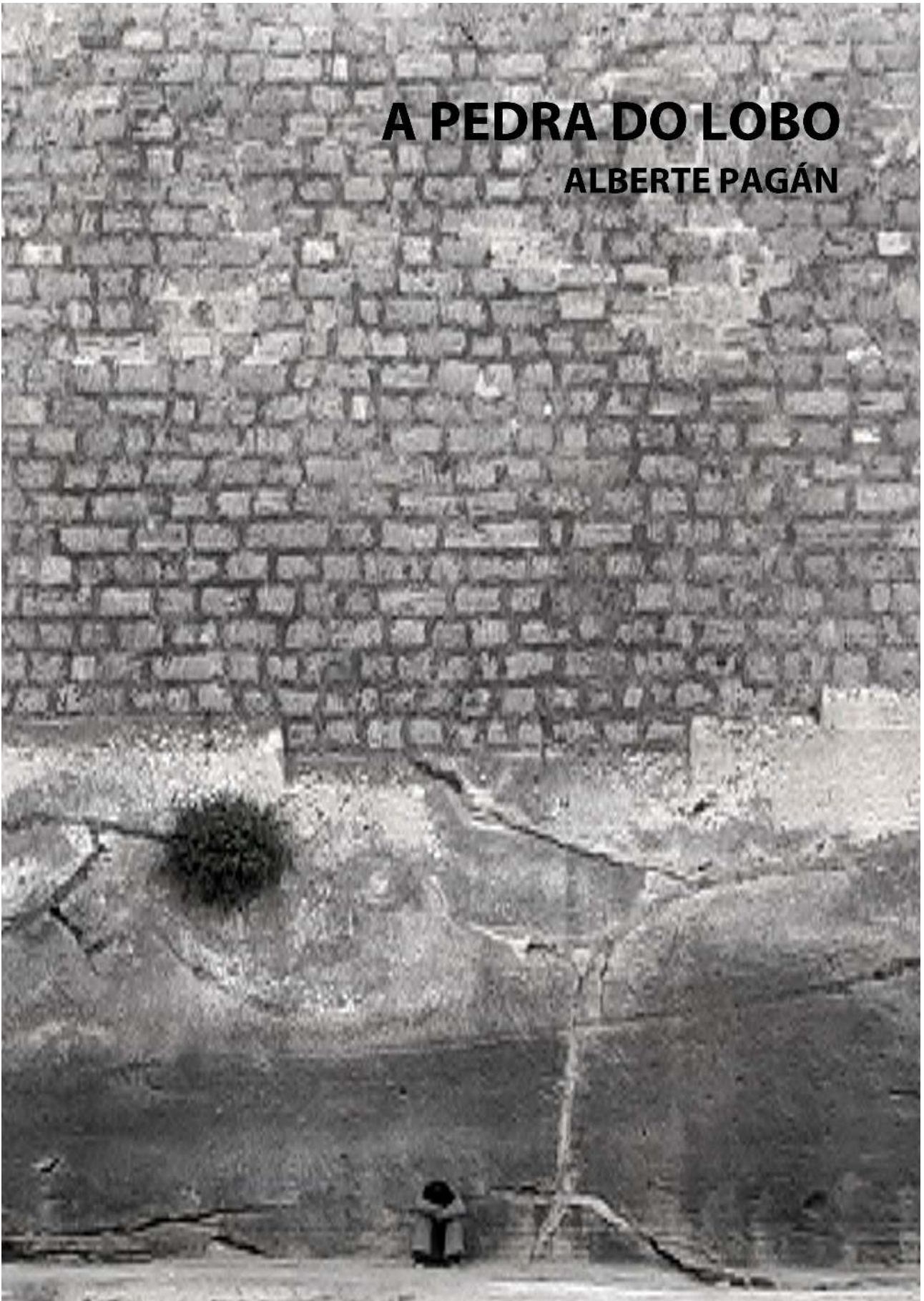


# **A PEDRA DO LOBO**

**ALBERTE PAGÁN**



# **A PEDRA DO LOBO**

**umha película de Alberte Pagán**

<b>TÍTULO:</b>	<b>A PEDRA DO LOBO</b>
<b>AUTOR:</b>	<b>ALBERTEPAGÁN</b>
<b>ANO:</b>	<b>2010</b>
<b>PAÍS:</b>	<b>GALIZA</b>
<b>FORMATO DE RODAGE:</b>	<b>MiniDV (4:3)</b>
<b>FORMATO DE PROJECCOM:</b>	<b>DIGIBETA(4:3)</b>
<b>SOM:</b>	<b>ESTÉREO</b>
<b>COR:</b>	<b>SI</b>
<b>RODAGE:</b>	<b>GALIZA, MALTA, PANAMÁ</b>
<b>DIÁLOGOS:</b>	<b>GALEGO</b>
<b>COM A PARTICIPAÇOM DE:</b>	<b>SUSI SOMOZA</b>
	<b>AMARO FERREIROA</b>
	<b>CARLOSPAGÁN</b>
	<b>GONZALO PAGÁN</b>
	<b>L.A.R. LEGIDO</b>
	<b>PABLO SAX</b>
	<b>MÍQUI RESUA</b>
<b>MÚSICA:</b>	<b>URRO, AMARO FERREIROA,</b>
	<b>2M10, PLUMB and PLUMBER,</b>
	<b>UVEAELE, XESÚSVALLE,</b>
	<b>ERIKSATIE</b>
<b>DURAÇOM:</b>	<b>115 MINUTOS</b>

# ***A PEDRA DO LOBO***

## **MEMÓRIA DE ACTUAÇOM**

### **ÍNDICE DE CONTIDOS**

- 1. O nascimento d'*A Pedra do Lobo***
- 2. Argumento (“Qual é a história?”)**
- 3. A image e a voz, a pedra e o lobo, o espaço e o tempo**
- 4. Inspiraçoms: As raíces experimentais**
- 5. Evoluçom do projecto: Que ficou polo caminho**
- 6. A rodage, a equipa, os lugares**
- 7. Alguns comentários sobre a subvençom**
- 8. Distribuioçom**
- 9. “Como empeçou todo”, por Susi Somoza**

# **A PEDRA DO LOBO**

## **MEMÓRIA DE ACTUAÇÃO**

### **1. O nascimento d’*A Pedra do Lobo***

*A Pedra do Lobo* nasce de tres seqüências filmadas há tres anos: senlhos retratos temporais do e da protagonista, um longo beijo entre eles e vários planos de detalhes do corpo dela. Estes planos acabárom conformando o cerne da película actual. A idea era realizar umha obra sobre a parelha, sobre as relações entre umha mulher e um home, partindo de elementos experimentais nom narrativos directamente nacidos de Andy Warhol (*Screen Tests, Kiss, Sleep*). Graças à concessom da subvençom à criaçom audiovisual para o desenvolvimento e promoçom do talento do audiovisual galego este velho projecto foi resuscitado. Este é o aspecto positivo. O aspecto negativo foi a premura temporal: afeito como estou a trabalhar sem nengum tipo de ataduras nem compromisos, com total liberdade, a breve marge temporal concedida para a realizaçom da película provocou-me duas reacçoms encontradas. Num primeiro momento cheguei a sentir pánico, pois o projecto apresentado era tam amplo e livre que necessitava de moitos meses de maduraçom para acadar a súa realizaçom material, seguindo o curso criativo natural. Mas por outra banda as poucas semanas das que dispunha servírom-me de acicate para a elaboraçom de ideas, planos, textos e diálogos, que em definitiva resultam necessariamente crus e bastos, brutos e viscerais, em sintonia



O nome da aldea, *Pedra do Lobo*, dá título à película.

co apurado processo criativo e em sintonia co próprio contido da obra (unha obra “real visceralista”, com permiso de Roberto Bolaño).

O título surgiu repentinamente ante a urgência de dar-lhe nome para a solicitude de subvençom. A Pedra do Lobo é o nome (real) do lugar onde transcorre a história. (Um plano recolhe o letreiro que nomea a aldea, ainda que por desgraça, e polas circunstâncias históricas e culturais que todos e todas conhecemos, castelhanizado). Ao mesmo tempo é um nome com

resonâncias míticas e cinematográficas. Em certo sentido é a versom espacial (pedra=espaço, na terminologia de James Joyce em *Finnegans Wake*) que se contrapom à concepção temporal d'*A Hora do Lobo*, de Bergman. A referência a Bergman nom é mais que umha casualidade derivada da coincidência de títulos, mas ao mesmo tempo serviu-me para fazer umha homenagem à película do cineasta sueco, ou mais bem à lembrança que eu tinha da película. Num momento dado o protagonista de Bergman comenta o longo que pode ser um minuto; a continuação um plano de detalhe oferece-nos a esfera dum relógio ao longo duns eternos 60 segundos. Ou polo menos era assi como eu lembrava a cena. Quando mais recentemente volvim ver *A Hora do Lobo* decatei-me de que a realidade era diferente, e esse plano dum relógio ao longo de todo um minuto nom existia mais que na minha memória falseada. Para corrigir esse erro inserim na minha própria película o plano que eu queria ver na fita sueca.



Isto é o que somos. Os monges do barroco tinham sobre a mesa umha caveira para nom esquecerem o frágil que é a vida.

Se a “pedra” é o espaço, o “lobo” alude à vida, e por tanto ao tempo. Já desde um princípio o elemento natural estava presente no projecto, e som abundantes os planos protagonizados por animais, vivos e mortos, no momento do nascimento ou no momento da morte. O ser humano, e a parilha protagonista, nom podem substraer-se ao feito de que eles tamém formam parte da natureza, de que nadem, vivem e morrem como qualquer animalinho que habita na sua horta. Esta presença natural nace como ramificação do meu trabalho imediatamente anterior, *Eclipse*, no que filmei

umha pereira ao longo dum ano (entre a noite de Sam Joám de 2009 e a noite de Sam Joám de 2010, data tamém presente no texto e nas imagens d'*A Pedra do Lobo*). Em *Eclipse* nom só está presente o devir natural da árvore, senom a abundante fauna que habita os seus arredores: liscánceros, víboras ou gatos parindo permitirom-me algumha metáfora bíblica. Alguns destes planos encontrárom um lugar na montagem (e na conceição original) d'*A Pedra do Lobo*. A banda sonora de *Eclipse* escoita-se na cena do berro d'*A Pedra do Lobo*, o que dá a entender que a protagonista está a ver num monitor essa peça nesse momento dado.



## 2. Argumento (“Qual é a história?”)

*A Pedra do Lobo* nasceu como uma película de ficção sem argumento. Não é uma película surrealista, ainda que utiliza algum dos mecanismos dos surrealistas: a escrita automática (lea-se “improvisação”), a justaposição de elementos disjuntos para criar uma nova entidade (lea-se “montagem”), a inspiração onírica (alguns dos textos recitados nascem directamente de sonhos dos seus protagonistas). Seguindo as lições de Larry Jordan (quem em *Sophie’s Place* cria uma série



de planos não para ilustrar uma narração, senão para que a narração, o relato, surja dessa montagem de planos em princípio inconexos) e de José María Zabala (quem faz algo semelhante em *Axut*, buscando romper a continuidade narrativa entre um plano e o seguinte), tentei produzir uma série de planos e imagens inconexas, desvinculados entre si, com a esperança de que a mera justaposição deles provoque o relato, a história.

Ao não rodar as seqüências com a intenção de ilustrar uma história, cada um dos planos, dentro do conjunto, mantém-se livre e independente: não há clímax, não há evolução, e portanto cada plano é uma entidade autónoma que mantém todo o seu peso, por muito que também, inevitavelmente, forme parte dum conjunto.

Que não se entenda ao homem como “representante” de todos os homens, nem à mulher como “símbolo” de todas as mulheres. A própria película leva incluído um antídoto para evitar interpretações de género: o homem repete acções da mulher, a mulher recita frases ditas anteriormente pelo homem (e viceversa); o homem funde-se com a mulher em numerosas ocasiões: o homem é a mulher, a mulher é o homem, ambos são um só ente dividido. Onde está a mulher podemos pôr ao homem, onde vive o homem podemos situar a mulher, sem que nada mude na história. De feito, chegado o final da película, não sabemos quem abandona a quem. Essa é a ambigüidade que me interessa reflectir.

### 3. A image e a voz, a pedra e o lobo, o espaço e o tempo

Se num princípio a voz nasceu como elemento unificador das imagens, como narração, pronto abandonou essa função para distanciar-se da banda da image e manter a sua autonomia. Existe um breve relato, uma pequena história (uma história com as suas variantes, quiçá várias histórias diferentes), que é narrada por uma polifonia de vozes, que por momentos convoca algum paralelismo com a virtual história depositada nas imagens. À hora de montar a película busquei a maneira de distanciar o máximo possível a narração oral da narração visual. É o público, que



Este plano bíblico procede da minha obra anterior *Eclipse*.

necessariamente tem de ser activo, o que deve buscar os paralelismos e enlazar uma frase dita em certo momento com uma image que pode aparecer uma hora depois.

Ao mesmo tempo a voz é testemunha da impossibilidade da narração, ironiza sobre a nossa capacidade fabuladora (pois somos quem de construir uma história sobre quatro images dispare, lea-se

“efeito Kuleshov”) e serve à vez tanto de âncora narrativa como de antídoto fabulador: o narrador (uma das vozes narradoras) aparece em pantalha para reivindicar-se como personagem, como ficção, atacando a onisciência divina que lhe atribuímos a qualquer voz narrativa não especificada. Neste jogo dialéctico entra também a música: a partitura extradiegética que escitamos encarna-se, num plano contra o final, num par de músicos de jazz tocando em directo: a música extradiegética de pronto faz-se diegética, os anónimos músicos convertem-se em personagens.

A voz (as vozes) recolhe(m) uma meditação sobre a image, e ao mesmo tempo a image dá-lhe sentido à voz. O homem projecta as images da mulher e o enquadre recolhe-o como espectador (das relações sexuais da mulher com outro homem e de si mesmo). Mas essa image projectada que o protagonista contempla é um reflexo da própria película que nós, como público, vemos na pantalha. Nesses poucos planos a pantalha como janela ao mundo converte-se explicitamente em lenço, em image criada, em objecto artístico; feito que, implicitamente, nos leva a interpretar *A Pedra do Lobo* no seu conjunto não como uma obra realista (a pantalha como janela) senão como uma proposta materialista (a pantalha como lenço).

#### 4. Inspirações: As raízes experimentais

Alguma frase de *Der Amerikanische Freund* volto le-la anos depois em Edgar Allan Poe, algum tema recorrente de William Burroughs tem as suas raízes no Velho da Montanha, Hassan Ibne Sabbá. Nom há nada original, nada há novo baixo o sol. Pretender ser original nom é mais que isso, umha pretensom. Todo é cópia, todo é plágio. Somos o resultado da nossa cultura, de anos (persoais) e séculos (históricos) de transmissom cultural. Que alguém venha cobrar-nos direitos de autor por umha frase usada centos ou milheiros de vezes ao longo da história nom deixa de ser um absurdo. *A Pedra do Lobo* tem como tema a impossibilidade de contar umha história (de fazer história?) assi como (ou precisamente por) a impossibilidade de sermos originais. *A Pedra do Lobo* é produto das suas circunstâncias históricas, políticas e económicas. O seu criador nom pode ser consciente de todas as influências que se coam no texto, na textura. Porém, é possível adivinhar as pegadas de Burroughs, Kurt Vonegut, *Les Chants de Maldoror*, Peter Gidal, Andy Warhol, *Le Ballet mécanique*, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Poe, Wenders, a Revoluçom Francesa, *Heart of Darkness*, Tanyaradzwa, Celso Emilio Ferreiro, *Le Retour à la raison*, Ulrike Meinhof, Vicente Huidrobo, Charles Dickens, Tricky, *Der Steppenwolf*, Ingmar Bergman, John Giorno, Erik Satie, Michael Wallin, David Bowie, Brian Eno, *Moby Dick*, Marcel Proust, Tindersticks, The Incredible String Band, Mia Couto, Bertolt Brecht, Luis Buñuel, Albert Einstein, Rui Mingas, a Génese ou *The Catcher in the Rye*.

Em quanto ao aspecto visual, já mencionei a clara inspiraçom de Warhol (*Screen Tests*, *Kiss* e *Sleep*), reutilizado em chave narrativa. *Sleep* leva-nos à poesia de John Giorno (o seu protagonista), cuja voz pode ouvir-se ao princípio da película, e indirectamente às *Vexations* de Erik Satie,



Homenage a *Sleep*, de Warhol.

interpretadas em New York mentres Warhol montava laboriosamente a película e cuja estrutura repetitiva e serial inspirou ao cineasta. As *Vexations* interpretadas no Cabo Fisterra o 20 de junho de 2010 ao longo de 18 horas nom podiam deixar de terem cabida n' *A Pedra do Lobo*.

Existem duas seqüências directamente inspiradas na obra de Peter Gidal: Os dous “passeios” desenfocados polo interior da vivenda som umha



homenage à sua *Room Film 1973*, sobre a que Michael Snow dizia que parecia feita por um homem cego, por alguém que tenta ver. E o contrapicado fixo interior, com insertos de detalhes do mesmo enquadramento, cópia dum jeito genérico a montagem da sua *Hall*. De novo, a intenção era aplicar as tácticas material-estruturalistas a uma estratégia narrativa (uma estratégia pelo demais tentativa, interrogativa, e nesse sentido também experimental; agora que escrevo venhem-me à cabeça propostas similares de Malcolm LeGrice como *Emily – Third Party Speculation*).

## 5. Evolução do projecto: Que ficou pelo caminho



“Se che oferecem uma arma não a rejeitam.”

Durante os meses de rodagem (junho, julho, agosto, setembro e outubro) acumulei 18 horas de gravações. Desde a ideia inicial, concisa e ao mesmo tempo vaga, foram-se incorporando elementos narrativos nascidos do próprio processo de rodagem e das improvisações da atriz e o ator. A história foi-se expandindo até o ponto de que, chegado o momento da montagem, tivemos que prescindir de grande parte do desenvolvimento narrativo criado ao longo dos meses. Uma primeira

montagem, provisional e muito incompleta, dava-me uma duração de três horas em pantalha, à que haveria que engadirmos quicá uma hora mais de metragem de seguir por esse caminho. Não por razões de duração, senão mais bem porque uma duração tal implicava muito mais trabalho e, portanto, muitos mais meses de montagem (algo do que não dispunha), decidimos eliminar a maior parte das seqüências que não considerava centrais.

Explico-me: O relato ia-se ramificando em longas seqüências narrativas em Malta e Panamá, numa festa em Compostela a noite do 24 de julho, a manifestação nacional na Quintana do dia seguinte, a homenagem às vítimas do franquismo que teve lugar na ilha de San Simón o 18 de julho, um concerto de Patti Smith essa mesma noite em Vigo e outro de Tricky em Caldas de Reis uns dias antes, a noite de San Joam numa praia do Barbança e uma visita a Fisterra durante a interpretação das *Vexations* de Satie. Apenas nada disso se conserva na montagem definitiva. Segundo essa versão, a mulher, sozinha, não sabemos se abandonada ou abandonante, ou quicá simplesmente à espera do homem, busca algo de vida social tanto em festas privadas como em

acontecimentos políticos (o elemento político tinha muita mais presença nesta primeira montagem). Decide emprender umha viagem a Malta, na que tem relações sexuais esporádicas e anónimas (esta secção conserva-se, mas bastante mutilada com respeito à primeira montagem). Regressa à casa, soa e baleira. O home aparece entom, também só, nom sabemos se antes da separação, ou numha situação paralela, noutra vivenda. A secção central é a do encontro, cum longo beijo que resume toda a película. Finalmente ela decide abandonar o home e viajar a Panamá, a terra onde nasceu, para nom regressar mais.

Que fica de todo isto? Da rodagem em Panamá só fica um plano, da vida social e militância política da mulher apenas queda umha referência vaga às datas (Sam Joám, homenagem em Sam Simom, concerto de Patti Smith —coas suas explícitas manifestações políticas— e dia de Galiza), a homenagem e passeio por Sam Simom desaparecerom completamente. É dizer, optei por eliminar os aspectos mais directamente narrativos, tanto no contido como na montagem, pois eram seqüências filmadas pensando numha continuidade narrativa coa intenção de montá-las segundo um esquema de montagem clássica. Fica algum resto desta montagem clássica e académica nalgumhas cenas: o



“Na selva nom há horizontalidade.” Este é o único plano que se conserva de todo o material rodado em Panamá.

ataque do transbordador na ilha de Gozo, a comida, o “assassinato” da mulher ou a entrega da pistola. Mas a tendência foi a de eliminar as seqüências cumha montagem consecutiva ou causal (montagem longitudinal) e conservar aquelas cumha montagem adversativa ou transversal; é dizer, conservar os planos autónomos, aqueles nom pensados para enlazá-los com outros, aqueles que temem vida própria além da possível trama.

Fica em definitiva a essência da relação entre o home e a mulher estruturada em vários blocos: um primeiro (de 20 minutos), a jeito de introdução musical ou abertura, na que se nos oferece umha instantânea da mulher. O segundo bloco (22 minutos) está constituído pola viagem a Malta, bem diferenciada do resto polo seu carácter mais narrativo e por estar emarcado por planos acuatícos (e fundidos a negro) que ilustram a viagem de ida e a de volta. Após um interlúdio de 10 minutos no que o home espera e desespera, no terceiro e definitivo bloco a mulher regressa à casa e produce-se o encontro co home. A partir de aqui convivem dous relatos paralelos: um real ou realista e outro mítico, que discórrerem em paralelo, às vezes entrecruzando-se e confundindo-se um co outro. A mulher decide regressar à terra, à sua terra: na pantalha só vemos como se funde coa terra chamuscada polos incêncios. Mas se temos boa

memória lembraremos o seu recitado, no que fala de ficar “nesta terra” (é dizer, Chitré, Panamá) para sempre. Conjugam-se assi tres, talvez mais, tipos de relatos: o oral dela, e os dous visuais paralelos (o real e o mítico ou onírico).

## **6. A rodage, a equipa, os lugares**

Realicei *A Pedra do Lobo* como qualquer outro projecto meu (a excepção das contingências temporais). Nesse senso é umha película completamente “caseira”, sem plano de rodage nem horários nem ajuda exterior (agás a música, oferecida desinteressadamente por Urro e cobrada por 2M10 e Xesús Valle, quem é tamém o artista que está detrás de Plumb and Plumber e Uveaele). A equipa humana consistiu em Susi Somoza e mais eu, com algumha colaboraçom mui esporádica doutras persoas. A equipa técnica constava dumha cámara Panasonic NV-GS500, umha gravadora de minidisc e um computador. Dado o tipo de projecto que tinha entre maos seria impensável umha rodage industrial: as cenas fórom-se rodando segundo se nos ocorriam as ideas, fosse dia ou noite, fim de semana ou segunda feira. O lugar de rodage foi, mormente, a minha vivenda e arredores. Para poder trabalhar nestas condições com actores e actrices profisionais teriam que vir viver comigo, para te-los sempre a mao.

Para entender um pouco como foi a rodage: Se tomamos a seqüência final, no monte queimado, que agora forma parte essencial da película e lhe dá todo o sentido (se é que tem algum), temos que lembrar que é completamente improvisada. Fomos ao monte coa intençom de buscar algum bosque queimado, mas sem umha idea clara do que queríamos fazer. Umha vez ali fórom surgindo ideas, tanto por parte minha como por parte da protagonista (dela foi a idea de subir-se a umha rocha cos brazos extendidos, ou de projectar a sua sombra sobre o pequeno altar de pedras, ou o de manchar a cara com cinza). À hora da montage nom é que estas images lhe dessem sentido à história que traíamos entre maos, que nom existia, senom que permitírom que a história surgisse a partir delas, o que é mui diferente. As images nom estão ao servizo do relato, senóm que é o relato o que nace das images.

Na montage é onde surge a película e onde eu, persoalmente, me sinto mais cómodo, seja com images pre-existentes ou images próprias. Foi um labor persoal feito na casa co meu computador persoal. Os DVDs, desenho do cartaz e todos os demais elementos de posproduçom tamém fórom um labor próprio.

# A PEDRA DO LOBO

## ELA SOA

- Vermes
- PP Susi <sup>quadro PPel</sup> (interiores 1) <sup>quadro ch</sup> am sofa
- Sleep Susi (M am musto, pé, cū) 1
- + Gatos parindo (M)
- Nubes, e contrapicado Susi
- ~~Quadro~~ (P control) <sup>amatin gato</sup>
- Hamaca figueira <sup>seto colgado</sup> ch despois d chora
- Bairotas
- Caminha entre pombos
- bambistaco lonxe
- Caminha (continua com)
- bambu-se way caminha
- Debulha An'claros
- Gatos 2 (colgado)
- ~~am sofa~~
- ~~Flora e fauna am Susi~~
- Nubes
- interiores 2
- sleep 2
- quadro teto
- Elu curunchu
- lee em camo
- Fistera e Soca do rio

Montaxe: longitudinal (resta)  
e a dispersativa (transversal)

- + Fato Daze Daze
- gato curu laguto
- + gato curu am wais
- + " " v'bona
- + gato pelico (1, 2 e 3)
- + pinto geishe
- + insecto palo
- concertos
- + wani
- + waquea-x
- [ - waisca ]
- + morejos
- [ - peli Marcos, Susi toca ]
- pistola
- + S. Joan
- + colhem cabaco
- + vexatium

Algumas das poucas notas utilizadas para a montagem. Grande parte dos planos mencionados não tiveram cabida na montagem final.

## **7. Alguns comentários sobre a subvenção**

*A Pedra do Lobo* nom existiria sem a subvenção da AGADIC, ou polo menos nom existiria agora. Quiçá teriam que passar uns poucos anos antes de poder materializar-se. Mas este aspecto positivo leva aparelhado o aspecto negativo do pouco prazo concedido para a entrega da obra. Quiçá um prazo maior (digamos seis meses desde a resolução das ajudas) pudesse dar como resultado obras mais redondas e acabadas.

Em quanto à soma de dinheiro concedida, sem meter-nos a valorar a quantia, deveria ser ingressada tam pronto como se concede a ajuda para permitir investi-la na obra a realizar.

E por último: resulta um tanto absurdo que este tipo de subvenção, que concedem as administrações públicas, tenha que ser declarado a Fazenda com posterioridade: dá-se-nos um dinheiro do que logo temos que devolver umha substancial percentage. No caso de que esse dinheiro seja investido em equipa técnica e humana na sua totalidade, temos como resultado umha situação na que o ou a cineasta tem que pór quartos do seu peto para poder pagar a Fazenda.

## **8. Distribuição**

*A Pedra do Lobo* é umha película experimental que dificilmente terá cabida na distribuição comercial em salas. Como tenho feito até agora, o meu âmbito de exibição serám os festivais (aos que eu pessoalmente envio cópias da película), o CGAI corunhês, o Cineclube de Compostela e todos aqueles locais e asociações que tenham interese na obra (outras películas minhas tenhem-se projectado em concelhos, no Cineclube de Pontevedra, em locais sociais alternativos (Lalim, A Corunha), numha cafetaria do Carvalhinho, etc. A nível estrangeiro nom só existem festivais que podam ter interese na peça, senom Universidades (a CUNY de New York projectará *Tanyaradzwa* em Novembro de 2010) ou organismos como o Instituto Cervantes.



as ideias que temo dos devans só  
 sem os nomes próprios

\* ~~"praticamente impossível", repetido em vários~~  
~~"isso é o que eu queria dizer"; " "~~  
~~"meu só, meu só" (ca) "devemos só" (ch)~~  
 "acho basta matar alici hata matar  
 acho hata matar" ---  
 [repetir ler seguido]

~~Pa que veja os lembanças diferentes~~  
~~dos mesmos fatos separados?~~

\* ~~"ela me ama, eu amo ela, amamos nós"~~  
 narrar o contrário do que vemos;  
 "ela promete amor eterno" (e vem  
 apunhalando-o com pistola)

\* ~~"Devo-te e muito aze e sanduche,"~~  
~~de ch, puto-llé e pes e~~  
~~significando~~

Hall: 40" / ~~det/det~~ / ~~det/det~~ / ~~det/det~~ / ~~det/det~~ (11, 21)  
 56" → 80" / det. / det. / (ca. visto Hall) [1ª parte detela, 2ª = 60, 80"]  
 90" → 105" / det / det ( " " )  
 + 215 - 2177

Notas com instruções para a montagem da alguma seqüência e fragmentos de textos para a narração. As tachaduras nos indicam ideias desbotadas senão todo o contrário: aquelas que já foram incorporadas à obra nesse momento concreto.

## 9. Como começou todo, por Susi Somoza

*O começo é a parte mais importante de qualquer trabalho (Platom)*

Como começou todo?

De repente paro-me a pensar e não topo uma resposta rápida a esta pergunta. Começo a esculcar na memória e tenho que remontar-me anos atrás. Si, agora lembro: um quarto, uma câmara e duas pessoas. Daquela desejava, entre outras coisas, demonstrar que a nudez é o nosso estado natural. Estes serão os primeiros planos do que hoje é *A Pedra do Lobo*.

Cada momento da película é único. A espontaneidade foi o nosso método de trabalho, formando parte da própria experimentação da rodagem; nunca repetimos uma cena, com qual o entorno, a luz, o som, o estado de ânimo, são também únicos.

A improvisação foi um aspecto fundamental da película. Os movimentos não estavam calculados: simplesmente deixávamo-nos levar e assim as ideias levavam a outras ideias, a outras sensações, a outras situações...

Pessoalmente *A Pedra do Lobo* é uma espécie de diário audiovisual, uma pessoal olhada sobre a minha própria vida, sobre as lembranças da minha estância em Panamá e, sobre todo, uma reflexão do que supuxo regressar ali 25 anos depois.

Realidade e ficção solapam-se. A realidade está aí, e digo realidade porque a minha voz é a voz dos meus pensamentos reais (os meus medos, as minhas angústias, as minhas dúvidas), pelo que tinha muito claro que também devia reflectir esse “cansaço” através da entoação do texto. Por outra parte estão aquelas imagens mais estranhas que surgiram de sonhos (cenas míticas, oníricas, simbólicas...) nas que a fronteira entre a realidade e a ficção desaparece.

Em quanto à montagem, podem comprovar o importante que é à hora de dar forma a todas essas horas de gravação, de como, pouco a pouco, algo que ao princípio parece não ter consistência se vai transformando para dar passo a um resultado final coerente que nada tinha que ver com as minhas primeiras impressões. Assombroso!

Para mim foi uma oportunidade excepcional que me permitiu entender e experimentar o processo criativo desde dentro e enfrentarme a esse “olho avexante” que é a câmara.