

“CADA FILME, MESMO QUE O REALIZADOR
NÃO O TENHA CONSCIENCIALIZADO,
VEICULA UMA DETERMINADA IDEIA DE HISTÓRIA”:
ENTREVISTA A SUSANA DE SOUSA DIAS

por Nuno Lisboa (Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha/Doc’s Kingdom)
e Susana Nascimento Duarte
(Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha/IFILNOVA)

Com três filmes — Processo-Crime 141/53: Enfermeiras no Estado Novo (de 2000), Natureza Morta (de 2005), 48 (de 2010) — e uma tese de Doutoramento defendida em 2014 (“Abrir a História: Imagem de Arquivo e Movimento Desacelerado”), a tua obra tem sabido integrar as inquietações que a têm atravessado, à medida que estas se foram tornando inseparáveis de uma interrogação maior sobre o próprio cinema enquanto meio de representação da História, num movimento em que a teoria não explica a prática, nem esta é a ilustração daquela. Podes falar do modo como para ti o cinema se foi progressivamente insinuando como forma de pensar a História, a partir do teu trabalho sobre as imagens em movimento do período da ditadura e do Estado Novo português?

Trata-se de um processo que se inicia de forma casual, com um convite que me é feito nos anos 1990 para realizar um documentário para uma série televisiva sobre o cinema português. Propuseram-me o período que corresponde ao apogeu da ditadura, dos anos 1930 a 1945. Foi nessa altura que comecei a investigar a história do cinema português da época e que mergulhei nos arquivos do ANIM [Arquivo Nacional das Imagens em Movimento]. Ao longo deste processo, conheci de uma forma mais aprofundada a nossa própria cinematografia (eu fiz a Escola Superior de Cinema, mas a verdade é que se falava do cinema português essencialmente a partir dos anos sessenta) e olhei atentamente para o período do Estado Novo, interessando-me sobretudo pela forma como cinema e política (e portanto, História) estavam articulados, inclusive nas comédias aparentemente mais inocentes que nós consumíamos desde crianças.

Pouco tempo depois, a minha mãe começou a fazer um mestrado em estudos sobre as mulheres e a trabalhar sobre a história de duas enfermeiras que foram presas durante os anos 1950, por irem contra uma lei que as impedia de casar, uma lei sem paralelo nas outras

ditaduras europeias. Achei esta história insólita, muito reveladora das idiossincrasias do regime e sobretudo da sua violência. Comecei a trabalhar este assunto, agora sim, com um interesse assumido pelo período do Estado Novo. A minha vontade era contextualizar historicamente o processo e, com essa finalidade, para além das protagonistas, entrevistei também historiadores, recorrendo amplamente a imagens de arquivo. Mas durante o processo de feitura do filme comecei a sentir uma série de contradições. E quando entrei no arquivo do Exército, o CAVE (Centro de Audiovisuais do Exército), tive um choque. Isso obrigou-me a reflectir de uma forma mais profunda sobre a nossa própria História.

Porquê?

Porque quando eu entro no arquivo do Exército, começo a ver filmes dos anos 60, muitos deles sobre a Guerra Colonial. Este é já um período que me diz respeito directamente, pois eu vivi 12 anos em ditadura e tive familiares, particularmente dois tios direitos, que estiveram na guerra colonial. Chego ao arquivo com um objectivo pré-determinado de utilização das imagens e de repente tudo se altera. Ou seja, há uma guerra colonial, eu consigo analisá-la histórica e teoricamente, mas de repente há qualquer coisa que me vem tocar e obrigar a olhar para as imagens de uma forma diferente. Constató que esta guerra, aparentemente longínqua, afinal sempre esteve dentro da minha família, apesar de nunca ter sido falada e muito menos pensada. A consciencialização deste paradoxo leva-me a pensar numa série de questões, sobretudo históricas. E é aqui que se anuncia a inversão que se daria com o filme seguinte: deixar de fazer filmes com temáticas históricas para começar a pensar a história por meio do cinema e através das suas imagens.

Outro momento crucial foi a entrada no Arquivo da PIDE/DGS, o encontro com as fotografias dos prisioneiros políticos, o facto delas me perturbarem imenso e de eu não saber porquê. Na verdade, só percebi o porquê depois de ter feito o 48; toda a inquietação e o fascínio provocados pelos arquivos não tiveram repercussão no filme *Processo-Crime 141/53: Enfermeiras no Estado Novo*. Eu estava a fazer o filme com uma produtora que me impunha uma série de constrangimentos: “Tens que acabar em tal data, o filme tem de ter esta duração, não podes usar mais imagens de arquivo por razões de orçamento,” etc. E acabei por utilizar a imagem de arquivo de uma forma completamente contraditória em relação ao que eu já estava a pensar sobre ela. Para além disso, utilizei modelos narrativos convencionais, enquadrados numa lógica aristotélica de causa-efeito. Era como se estivesse “naturalmente” dentro

de um sistema. Ora, é preciso perceber o que há de errado nesse sistema, pois estamos a perpetuar ideias de História e de Cinema e a utilizar formas padronizadas.

O facto da componente narrativa promover um discurso teleológico, fechado, com a imagem de arquivo utilizada como mera ilustração, não se prende unicamente com estratégias cinematográficas. A questão deixa transparecer um problema mais fundo, o dos modelos de concepção da História que lhes estão subjacentes, muito ligados a uma abordagem de cariz positivista, neste caso. É preciso ver que cada filme, mesmo que o realizador não o tenha consciencializado, veicula uma determinada noção de História que transparece não só na maneira como os temas são abordados, mas igualmente nos recursos cinematográficos que são utilizados. No fim, saio deste filme [*Processo-Crime*] com três grandes interrogações: O que é um documentário? De que formas pode a História ser contada? O que é uma imagem de arquivo? Numa imagem que tem valências tanto estéticas como históricas, como articulá-las, como pensá-las? Este filme marca um ponto de ruptura ainda que a consciencialização deste processo tenha surgido *a posteriori*, durante a realização de *Natureza Morta*. Na verdade, este meu interesse mais aprofundado pela relação entre Cinema e História nasce de uma frustração e de todas estas condicionantes.

Como se a forma cinematográfica não estivesse à altura das inquietações...

Os arquivos podem ser uma coisa terrível, lançar-nos num verdadeiro turbilhão, perturbar tudo: quer a nossa história pessoal, quer a própria História tal como até então a entendíamos. Como conciliar a memória pessoal com a História colectiva? Quais os mecanismos que fazem com que determinados assuntos caiam num limbo durante décadas? Na altura do *Processo-Crime*, eu tinha uma nuvem de interrogações e muito poucas, ou nenhuma, conclusões. Estas chegam mais tarde, ainda que nunca deixem de ser parcelares, pois tudo isto está em movimento. No meu caso em particular, o processo passa por procurar encontrar aquilo que eu designo por “forma justa,” a forma que melhor se adegue aos assuntos que estou a tratar. Esta será sempre uma “forma que pensa,” para citar Godard e as suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) — uma “forma que pensa” e não um “pensamento que forma,” apanágio dos maus filmes, como ele diz; e, de facto, se pensarmos nos modelos narrativos convencionais, trata-se de um pensamento formativo *a priori*, a coisa é dada ao espectador já pensada, já triturada. E é também dada de imediato: a minha preocupação em *Natu-*

reza Morta e, sobretudo, no 48, é integrar todo um espaço de reflexão dentro do próprio filme, instaurando-o através da temporalidade.

A “forma justa” é portanto uma questão de realização?

Passa também pela questão menos falada dos meios de produção, pois estes acabam por influir na própria conceptualização do filme. Não foi por acaso que eu decidi abrir a minha própria produtora depois do *Processo-Crime*. A ideia inicial para este filme passava por criar um universo visualmente fechado, uma espécie de *huis-clos* fílmico, em que os *travellings* nos espaços prisionais se entrecruzavam com os *travellings* nos hospitais, tornando ambos os espaços indiscerníveis. Mas não houve dinheiro nem para os dias, nem para os metros de *charriot* que eu precisava. Houve uma altura em que eu não conseguia deixar de atribuir a responsabilidade à produção pela insatisfação que eu sentia com o filme. Mas depois tornou-se evidente que eu não podia continuar a responsabilizar terceiros pelo que tinha sido eu, afinal, a fazer. Foi quando decidi fundar a minha própria produtora. Tratava-se de ter o total controlo sobre o tempo de produção e a duração do filme, sobre o material de arquivo e sobre a respectiva gestão: como empregar os meios financeiros disponíveis em prol do filme e das pessoas que trabalham nele e não de uma estrutura de produção. Foi por isso que a Kintop nasceu sob a forma de associação sem fins lucrativos. Também o fiz por uma questão de responsabilização: se o filme falhar, eu assumo plenamente essa falha mas sei que fiz tudo para criar as melhores condições para o fazer. É por isso que demoro tanto tempo a fazer os filmes: tento chegar aos limites, ir o mais longe possível dentro daquilo que me propus.

Como é que nesse caminho, da nuvem de interrogações às conclusões parcelares, os filmes se foram respondendo uns aos outros?

Natureza Morta nasce do *Processo-Crime*, directamente. E porquê? Porque nasce do momento em que eu entro no Arquivo da PIDE e vejo as imagens dos prisioneiros. Mas também da insatisfação que referi. No *Processo-Crime* utilizei as imagens de arquivo de uma forma puramente ilustrativa, subsumindo-as ao texto; mas a minha vontade, mal as vi, era a inversa, era dá-las a ver sem a pressão das palavras. Na génese do *Natureza Morta*, estão as imagens do arquivo do Exército, estão algumas que tinha visto também no ANIM e, claro, as dos prisioneiros políticos. Sabia que queria dar espaço às imagens, que lhes queria dar tempo, tudo aquilo que não tive no outro filme. Mas não sabia, por exemplo, se ia utili-

zar texto ou não. Estava completamente perdida no filme, o que coincidiu com uma altura em que estive em Paris a frequentar um atelier em *La Femis*. Tinha de explicar o projecto, mas não sabia ainda como é que o ia resolver. Até que uma noite, pus um CD com músicas do meu irmão [António de Sousa Dias] e ouvi uma composição electroacústica, de oito minutos, intitulada *Natureza Morta com ruídos de sala, efeitos especiais e claquette* (curiosamente é uma homenagem ao cinema), que é extremamente espacial: fechamos os olhos e somos transportados para espaços físicos. E tive um clique. Subitamente, apareceu-me toda a solução para o filme. Decidi organizá-lo com base na noção de exposição na sua acepção mais lata, não só como exposição de trabalhos, mas também como forma de expor alguma coisa à luz, como revelação. E comecei a pensar a estrutura narrativa do filme através da ideia de “salas,” com base numa narrativa não-linear, já não de causa-efeito como tinha sido no *Processo-Crime*. E foi aí também que nasceu a ideia de fazer o filme sem palavras. Trabalhei muito no projecto, na sua fundamentação, na abordagem visual e sonora e na estrutura narrativa; e também naquilo a que chamo a estrutura vertical (e que depois percebi melhor quando fiz o 48), ou seja, os conceitos de base que vou trabalhar, a maneira como vou tratar a questão da ditadura, as problemáticas que vou abordar e como o vou fazer, o lado mais subterrâneo do filme.

Como se desenvolve o trabalho sobre essa “estrutura vertical” do filme?

É um processo dialéctico entre um pensamento mais ligado à prática, a decisão sobre os princípios formais, por exemplo, e um pensamento teórico que surge através de um outro tipo de investigação. Walter Benjamin foi muito importante para mim, a ideia da História a contra-pêlo e a sua noção de passado, um passado inacabado, aberto e actualizável, que rompe com a concepção determinista da história. O passado deixa de ser um ponto fixo, homogéneo, que se procura determinar, sendo preciso fazer o contra-movimento para ver como esse passado chega até nós: é a revolução copernicana da História de que fala Benjamin, e que depois Didi-Huberman retoma, ao dizer que a revolução copernicana de Benjamin se traduz na ideia do passado não ser já entendido como facto objectivo, mas como facto de memória. Este foi para mim um dos fundamentos mais relevantes na construção do *Natureza Morta*, mas também na maneira como vou trabalhar os testemunhos, não só no 48, mas no filme que tenho entre mãos. Esta ideia de História permite-me utilizar o anacronismo como princípio fundador do filme [*Natureza Morta*]. E permite-me ter toda uma outra

abertura para a própria imagem de arquivo, não estar só a ver o que ela representa do ponto de vista histórico, documental, no sentido mais estrito do termo, mas estar consciente dos múltiplos tempos que a atravessam e da sua plasticidade intrínseca. Finalmente, a fórmula extrema do Didi-Huberman foi a chave fundamental para o filme: «saber sem ver ou ver sem saber». Trata-se de permanecer num dilema entre ver ou saber. Porque quando se lançam imagens de arquivo ao público, a vontade, num primeiro momento, é explicar, ou seja, utilizá-las como recurso para explicitar alguma coisa ou apresentá-las de tal forma que elas sejam auto-explicativas. Por exemplo, no *Processo-Crime*, eu tinha essa ambição. Depois houve essa contradição que passou pela experiência pessoal e também pela compreensão de que uma imagem é muito mais do que um mero objecto visual. Na verdade, eu consegui fazer o *Natureza Morta* porque já tinha explicado muita coisa no filme anterior. A questão foi assumir o dilema: eu posso dar a ver alguma coisa ao espectador sem que ele tenha de saber tudo; ele próprio pode situar-se entre aquilo que eu estou a propor e o seu próprio conhecimento. Obviamente, há toda uma estrutura, a imagem não é aberta livremente a todos os sentidos, é trabalhada, é enquadrada mas mantendo uma abertura; e tudo isto é feito com muito cuidado. É muito complexo trabalhar com imagens de arquivo e sobretudo com imagens de arquivo de propaganda. É preciso ver que eu estava a trabalhar sem palavras e a tentar mostrar o avesso de imagens que, na sua maior parte, foram produzidas pelo próprio regime que eu queria desmontar.

Quando é que percebeste que querias usar o cinema para suspender um saber sobre as imagens? Como é que, no Natureza Morta, se desenvolve a metodologia que te permite trabalhar imagens de propaganda contra o regime de produção dessas mesmas imagens?

A ideia foi sendo desenvolvida através dos próprios visionamentos nos arquivos (era eu quem operava a moviola, parava, revia, tornava o movimento mais lento) e através das reflexões de carácter teórico, cujo resultado se traduziu no projecto do filme que era acompanhado por uma exemplificação prática de 3 minutos. Mas quando acabo a investigação, ou melhor (porque a investigação não acaba propriamente, a não ser no final do filme), quando consigo o [apoio do canal de televisão] ARTE e me dizem — “agora faça o filme” —, eu vou para a mesa de montagem e afinal não sei que filme é que tenho. E foi assustador, porque se tem o projecto todo desenhado, as ideias desenvolvidas e não se sabe por onde começar.

Foi preciso lidar com o efeito caleidoscópico provocado por todas aquelas imagens que eu tinha quando comecei a montar. Porque pode pôr-se uma imagem de arquivo a dizer uma coisa mas também se pode dizer exactamente o seu contrário. Basta mudar um plano e todo o filme se pode inverter. De súbito, está-se a fazer passar de novo a mensagem do regime. A montagem foi extremamente complexa mas eu utilizei recursos muito simples no *Natureza Morta*: o *ralenti*, a fusão a negro e o reenquadramento. O som também teve um papel primordial, muitas vezes de separador. É muito fácil justapor dois planos e pô-los a fazer passar visualmente aquilo que nós pretendemos. Ora eu não queria — e essa foi outras das dificuldades — extrapolar a natureza da própria imagem. Queria virar, sem deturpar. Não queria dar sentidos à imagem que não estivessem latentes nela própria. Obviamente que isto tem os seus limites, daí a importância das fusões e dos planos negros. No fundo, há princípios que parecem estéticos ou plásticos, mas que não o são. Isto foi uma das problemáticas desenvolvidas na minha tese de doutoramento: o *ralenti* não é usado como mero efeito plástico, mas sim como uma entidade que permite abrir o pensamento, abrir o conhecimento.

Como decorreu o processo de trabalho com o ARTE?

Tive grandes dificuldades com o ARTE, mas se não fosse o ARTE não teria feito o filme que fiz. No início, eles queriam legendas: “Agora, para esta imagem, temos de saber se é Angola, se é Moçambique, se é de 62, se é de 66...”; queriam tudo especificado, sugeriram uma *voz off*. Portanto, todo o trabalho com os *commissioning editors* foi explicar-lhes que era possível fazer o filme sem palavras e sem as legendas. Aliás, a situação era mais drástica: o filme que estava a propor não poderia existir com legendas explicativas. Isto implicou que eu tivesse de lutar por cada plano que está no filme e fez com que chegasse ao final de todo o processo com muitas certezas em relação ao filme. Entretanto, eles não aceitaram a primeira versão do filme. Disseram: “Não, isto pode ir mais longe. Queremos ver outra versão.” Aí é que começou o verdadeiro trabalho de construção do filme. Porque a primeira versão tinha 45 minutos de imagens de arquivo e a versão final incluía apenas 12 minutos de imagens de arquivo. O *Natureza Morta* conta a história da ditadura a partir de 12 minutos de imagens de arquivo. Se não fossem eles a pressionar-me, se eu não tivesse tido de lutar constantemente por cada ideia, cada plano, eu não teria ido tão longe.

Portanto, no final dessa primeira versão, já havia uma série de batalhas ganhas. O que se passou depois, na redução dos 45 para os 12 minutos de imagens de arquivo?

Sim, a primeira versão já não tinha palavras, por exemplo. O meu co-produtor francês estava a pressionar-me para entregar logo a primeira versão, enquanto o *commissioning editor*, pelo contrário, dizia que esta tinha de ser apurada. Na sequência deste episódio, comecei a trabalhar sozinha (até aí tinha trabalhado com uma montadora, sendo que depois a montagem durou mais um ano) e a pensar que me tinham dado tempo e, nesse sentido, não tinha condicionantes. Na reunião seguinte, quando a ideia era apresentar ao ARTE a nova versão já concluída, cheguei a Paris apenas com seis minutos de filme. Esses seis minutos, que correspondem ao início do filme, tinham já todos os princípios que eu iria mobilizar no futuro. O meu produtor francês ficou em estado de choque: quando viu um dos planos iniciais do filme, uma bomba a rebentar, achou-a ridícula, disse que parecia um foguete, um efeito especial do Georges Méliès; depois, acerca do soldado que aparece ferido, agarrado à mão, comentou que parecia alguém a lamentar-se — “mamã, tenho um dóidói na mão....” Ele estava realmente assustado — “Como é que vou mostrar isto ao ARTE?” Mas, por outro lado, disse que estava inteiramente do meu lado, que me ia defender (tivemos uma longa discussão sobre estes seis minutos) e lá fomos. E o *commissioning editor* adorou, achou fantástico, reconheceu que o filme estava lá.

E o que é que este excerto tem? De facto, a primeira imagem é o rebentamento de uma bomba a que as pessoas podem não dar grande importância devido à sua dimensão. Mas é uma verdadeira bomba. É uma imagem anódina, a que ninguém à primeira vista vai ligar. No entanto, a explosão tem um impacto de tal ordem que apesar de ocorrer lá ao fundo, toda a câmara balança. E para mim era importante colocar este plano a abrir uma das primeiras sequências do filme: a bomba explode e afecta todo o nosso horizonte, que balança, revelando-nos que entre nós e a imagem há a mediação de uma câmara. E o soldado que caminha agarrado à mão — a mão é aquilo que opera, a mão está ligada ao pensamento — não é um soldado grandiosamente ferido, é o humano que está ali. Há toda uma série de potencialidades naquela imagem que me interessam muito mais do que as grandes imagens do regime, as grandes encenações.

É a partir daí que todo o processo se desenrola de uma forma muito mais consciente: deixo de precisar de muitas imagens de arquivo para fazer passar uma ideia. Tenho, por exemplo, dez planos numa determinada sequência e percebo que num único plano tenho

tudo o que preciso. E começo a montar na vertical, em profundidade, e já não na horizontal. A montar por dentro da imagem. E tudo isto vai transformar a própria temporalidade do plano e a própria estrutura do filme.

Através dos procedimentos que referiste - a desaceleração e o reenquadramento?

A desaceleração, os reenquadramentos, as fusões a negro, a não utilização da palavra, a presença da música — que é um factor muito importante porque a música é utilizada como recurso para, por vezes, criar separações entre planos. Para mim, era importante não colar planos, criar interstícios entre eles. A música teve aí um papel muito importante; foi-me dada em sequências e também tive alguns sons avulsos (portas, etc.) que eu podia montar como quisesse e experimentar as sonoridades que melhor se adaptavam às imagens. Ou seja, tinha “planos” musicais, que ia articulando com os planos visuais, operando da mesma forma: *ra-lenti*, corte, encadeado, etc. Fiz a montagem de imagem e som em simultâneo, não se pode separar uma da outra. Por fim, a própria estrutura narrativa foi muito trabalhada.

Queres detalhar em que consiste a “desaceleração”? Por entre esses vários procedimentos, talvez seja o que define melhor o teu gesto de cineasta.

A desaceleração não é apenas o *ralenti*, é mais vasto do que isso. Quando passo para o 48, esse *ralenti* é extremo: o filme tem 93 minutos, mas se colocasse a banda de imagem à velocidade normal com que filmei, o filme só teria 7 minutos. Há aqui um paradoxo, pois eu estou a estender o tempo de uma fotografia — como é que se estende o tempo de uma fotografia?

Percebi que a desaceleração extravasava a questão do *ralenti* com os testemunhos e com o facto de procurar pensar o que é o testemunho e qual é a importância que habitualmente se lhe confere — está é uma reflexão que me ocupa actualmente e que comecei a consciencializar nessa altura. Trata-se duma “narrativa certificada,” como refere Ricoeur, citando Dulong. Eu parti para o 48 com uma ideia de dispositivo muito clara: mostrar as imagens de cadastro acompanhadas pela voz dos testemunhos. E pensei que ia fazer o filme muito rapidamente, mas não foi nada assim. Demorou imenso tempo a fazer e foi extremamente complexo. Um dos aspectos complicados foi precisamente a voz, o discurso, a questão do testemunho. Lembro-me de ter dito a alguém, no início do processo de realização do filme, que queria fazer no som aquilo que tinha feito na imagem do *Natureza Morta*. A pessoa respondeu-me: “Mas que

ridículo, então agora vais pôr as pessoas a falar ao *ralenti*?” Não, obviamente que não era isso que queria fazer, mas o processo é, de algum modo, similar a outro nível: fazer aquilo que fiz às imagens, abri-las, estendê-las e poder penetrar nelas, abrir, estender e modelar o tempo, indo ao coração daquilo que é dito.

Novamente, isto passa também por um processo de consciencialização do que é mais importante. Neste caso, não é reproduzir a história que é contada — “Eu vim daqui, aconteceu-me primeiro isto, depois aquilo...” Trata-se antes de perceber como é que a história é contada, que palavras são ditas e que noções vão surgindo através delas. É preciso ouvir bem aquilo que é dito para além da história que é narrada. Isto foi a chave do trabalho sobre os testemunhos no *48*, que se prende com a desaceleração de que falava: é preciso desacelerar, abrir pausas; nalguns momentos são as pessoas que as fazem, noutros sou eu que as abro para que a articulação com a imagem possa ser devidamente trabalhada e para que possa haver tempo de integração e reflexão por parte do espectador. Ouvir bem um suspiro que foi emitido, ouvir bem o som que a pessoa fez quando vê pela primeira vez a fotografia de cadastro: tudo isto vai fazer com que a própria linguagem seja entendida de uma outra forma. A linguagem está ligada àquilo que revela. A linguagem não transmite apenas, ela própria é meio. É quase trabalhar a linguagem como gesto, no sentido de Agamben, tornando visível um meio enquanto tal. A desaceleração é assim fundamental para trabalhar não só a imagem, através do *ralenti*, mas também os próprios testemunhos e a sua articulação com a imagem, bem como a própria inserção de tempo dentro do filme para que o espectador possa pensar naquilo que está a ver e a ouvir.

Trabalhar desta forma traz duas implicações. Por um lado, uma mesma imagem, mediante a duração que lhe é dada e a respectiva interligação com os testemunhos, vai variando de estatuto dentro de um mesmo plano; tanto pode ser vista da forma mais imediata, como fotografia de cadastro, mas também como imagem de memória; como imagem familiar, mas também como imagem imbuída de estranheza. Por outro lado, formalmente, a condição do plano também se altera, modificando a percepção do espectador. Este tanto pode observar as imagens através do seu próprio olhar, como através da mediação das palavras dos prisioneiros; o espectador passa também de observador a observado, pois tentei criar momentos em que a imagem se transfigura de campo em contra-campo do espectador, tomando este o lugar do fotógrafo, um lugar incómodo pois corresponde ao olhar simbólico do carrasco. Procurei, desta forma, quebrar a sua neutralidade.

Há uma questão fundamental no testemunho: quem fala não ser despossuído da sua voz no processo de testemunhar. Como é que isso se passa na relação que tens com quem fala, especificamente no 48? Como é que a questão da autoridade — que tem evidentemente a ver com o Arquivo — é articulada com a questão da voz, nos seus vários sentidos? A quem pertence a voz de quem fala?

Sobre a questão da autoridade, não há nada a fazer: uma pessoa pode dizer que dá a voz ao outro, ter toda uma série de cuidados, mas no fim é o realizador que decide, é ele quem escolhe e monta os excertos. O problema, quanto a mim, coloca-se mais em relação à quebra de pactos entre realizador e deponente, à eventual desvirtuação dos sentidos da palavra que, dessa forma, deixa de ser pertença de quem a proferiu.

Eu tenho várias regras nas entrevistas: uma é nunca cortar a palavra, mesmo que a pessoa se desvie do assunto que mais me interessa. Mais uma vez, a questão do tempo e da desaceleração: a pessoa tem que ter tempo para ela própria falar, viajar. As minhas perguntas vão conduzindo, vão à procura de uma série de coisas, mas nunca cortando a palavra. Outra regra: se a pessoa diz alguma coisa que não quer que depois eu utilize, eu não utilizo. Isto é um pacto que faço com as pessoas: a partir do momento em que elas me “dão,” tem de haver uma troca. E, para mim, é fundamental esta relação de confiança. Diria que estas são as duas regras fundamentais.

A questão da relação é complexa, porque as pessoas são muito diferentes. No 48 há pessoas que nunca tinham falado e que expuseram as suas vivências pela primeira vez. Por exemplo, houve uma a quem eu fiz uma pergunta e a primeira resposta durou uma hora, o tempo da cassete. Por outro lado, há pessoas que já falaram muitas vezes e isso coloca outras questões: já têm um discurso, já não é a memória ao vivo, em acto, que está ali. E eu tento ir para além desse discurso construído. Como é que isso se faz? Tem de se perceber, pois é diferente para cada pessoa. Há depois pessoas que têm um discurso muito descritivo. Como é que se ultrapassa este tipo de discurso? Eu tento várias abordagens. Há o caso de uma pessoa cuja mãe já tinha morrido (era presa política) e eu perguntei — “Como é que era o rosto da tua mãe?” — e a pessoa começou a lembrar-se do rosto da mãe, a descrevê-lo, e a partir daí todo o discurso mudou. Ou, por exemplo, perguntar qual era o cheiro da prisão ou qual era a cor. Há uma pessoa que me respondeu, “era branca” e a resposta morreu ali. Outra pessoa referiu: “era branca — e aquele branco cegava...” e depois começou a elaborar toda uma série de ideias sobre essa brancura; no fundo, uma pessoa tem de encontrar a chave que destranca aquela memória.

É uma relação muito delicada porque começamos a indagar-nos se temos direito de perguntar certas coisas. Porque há limites. Por exemplo, eu entrevistei uma pessoa que nitidamente não queria falar, mas que por uma questão de generosidade, por achar que era importante transmitir a experiência, sentia-se obrigada a fazê-lo. Tudo isto coloca questões de foro ético: nesta nossa vontade de transmitir estas vivências a terceiros, até onde podemos ir? Quando estou em filmagens, estou sempre neste conflito interno. No *48*, a Alice conta que a mãe esteve à beira do suicídio e ela mesma afirma “eu não quero dizer.” E acaba por contar não contando, ou seja, ela não vai dizer as palavras todas que clarificam a história. E lembro-me que, quando estava ainda na fase de montagem, mostrei esta parte a algumas pessoas que me sugeriram que a eliminasse porque não se percebia nada. Mas é ao contrário, percebe-se tudo, precisamente através do que não se diz e de toda a comunicação paralinguística. Isto é que é a matéria, não a história estritamente narrada. Na altura da entrevista, ela disse-me: “Nunca contei esta história a ninguém, estou a contá-la pela primeira vez.” Nunca me disse que não a podia usar, mas trata-se de um material tão delicado que eu decidi telefonar-lhe a perguntar se o podia usar, uma vez que foi um episódio contado num estado de grande emoção. Ela disse-me que sim. Estes são limites que temos de ter sempre presentes. Não é só as pessoas dizerem uma dada coisa naquele momento, é depois perceber que tipo de material se tem e se temos o direito a usá-lo.

No 48, ficou muita coisa de fora?

Ficou imensa coisa de fora. E tenho coisas extraordinárias. Mas trata-se da questão da forma, do risco, das escolhas. No *Natureza Morta*, tive de fazer o luto das muitas imagens que não usei. Uma em particular, que me persegue e ainda não a consegui usar, foi particularmente dolorosa, porque estava na base do filme e acabou por não entrar. Pô-la era não dar o lugar justo àquela imagem. No *48*, num certo sentido, foi menos difícil, por já ter passado pelo processo do *Natureza Morta*. E também por saber que vou dar continuidade a alguns aspectos que não couberam no filme. No fundo, tenho estado, eu própria, a construir um arquivo e há aspectos que vão ser desenvolvidos noutros filmes.

Mas vais usar material que já recolheste, por exemplo, para o 48?

Sim, já falei com as pessoas sobre isso. Tanto é que no *48*, a última pessoa que fala é a pessoa de um outro filme meu, que é anterior ao *48*, mas que só agora é que vou conseguir

acabar. A primeira pessoa que fala também foi filmada para um outro filme, mas como já tinha em mente o *48*, fiz as filmagens a pensar nas duas coisas. As pessoas vão cruzando vários filmes. No fundo, percebi, como dizia, que neste processo estou a construir um arquivo. E isso dá-me liberdade. Posso ser muito estrita num filme, pois sei que há aspectos que posso desenvolver noutra.

Aliás, tenho uma regra: quanto menos, melhor. Poderia dizer que a minha ambição, no limite, é fazer um filme com uma imagem e a uma palavra. Porque acho que não é pelo excesso, mas pela rarefacção que se chega ao âmago das coisas. Essa é a questão das fotografias de cadastro, a que nunca ninguém tinha prestado verdadeiramente atenção. Aquelas imagens, na verdade, têm imensa coisa lá dentro: não são apenas imagem, não são apenas retratos; todo o tempo que elas contêm lá dentro, tudo aquilo que elas nos revelam é imenso. É preciso saber olhar essas pequenas coisas. É a questão da micro-história.

Mas essas regras, que resultam num método, são determinadas por ti enquanto realizadora. És tu que decides, não um produtor.

Sou eu. Isso é fundamental. Não há ninguém, neste momento, que me possa impor seja o que for. Tanto é que no *48* - e aí foi um risco assumido — eu não fui chamar ninguém para co-produzir, porque sabia que ninguém ia aceitar o filme. Lembro-me que estava com o Ansgar [Schäfer], que é o meu produtor e marido, a ver *As praias de Agnès* [de Agnès Varda] no Cinema [City] Alvalade e de lhe ter dito: “Podia estrear o *48* nesta sala,” ao que ele me respondeu: “Mas estás doida, achas que alguém vai querer ver este filme?.” E ele adorava o filme, e eu própria nunca teria feito o filme sem ele, mas de facto era um filme que podia ter ido directamente para a gaveta. Mas era aquele filme que eu queria fazer e não era outro.

Ainda em relação ao 48, como constróis a relação dos tempos? Como se articulam o passado e o presente e, por extensão, a imagem e a palavra? Tu chegaste a filmar as pessoas, mas só ficou a voz...

A ideia do filme era não mostrar o rosto das pessoas, apenas as fotografias, embora não soubesse se o dispositivo funcionaria ou não. Por outro lado, havia uma questão ética: tenho o direito de pôr as pessoas a falar sem mostrar o rosto delas? Por isso, mantive em aberto a possibilidade de usar a imagem. Ao longo do processo, fui percebendo que não precisava de incluir a imagem porque todo o som deixava adivinhar a presença do corpo. De início, pedia

às pessoas para não fazerem barulho, para não mexerem em nada, mas depois comecei a pensar que os sons que as pessoas faziam tinham uma motivação, que eram importantes. Então comecei a prestar atenção a todos esses ruídos e a perceber que a pessoa passava muita informação através deles, que eles eram indicadores duma corporalidade, duma sensorialidade, de um estar, que é aquilo a que um espectador não liga se estiver a ver o rosto da pessoa a falar. Todos estes sons, juntamente com o som ambiente, criam a espacialização do próprio filme, que é aquilo que faz com que o 48 seja um filme e não um álbum de fotografias comentado.

Este aspecto liga-se à questão da relação entre os diferentes tempos: eu queria que o espectador se confrontasse com o preso político e não com o ex-presos político. E a condição da pessoa que fala hoje é a de ex-presos político. Portanto, das duas, uma: ou mostrava ao espectador o ex-presos político que fala das histórias do passado tentando reproduzi-las no presente, ou não o mostrava de todo. Mostrá-lo implicaria que quando a imagem de arquivo aparecesse, ela seria automaticamente relegada para o passado, no sentido em que iria estar a funcionar como ilustração do que era esta pessoa na altura dos acontecimentos relatados. Palavra e imagem fechar-se-iam num tempo restrito. Ora, esta questão, que passa pela temporalidade, é também uma questão eminentemente política. Eu quero confrontar o espectador com o preso político e não com o ex-presos político e quero que ele perceba como é que estas memórias são actualizadas e pensadas no presente e não entendidas estritamente como histórias do passado. Há toda uma transversalidade com o que se passa na actualidade mas também com toda a construção daquilo que há-de vir, com o nosso futuro. Estamos perante uma série de temporalidades heterogéneas que se imbricam umas nas outras e os múltiplos sentidos políticos que daí advêm dependem da maneira como estas são trabalhadas. No 48, toda esta pregnância temporal, tanto das imagens como das palavras, vive porque o rosto da pessoa não aparece.

Neste momento, estou a ter um problema que tem precisamente a ver com o facto de estar a fazer um filme onde quero mostrar o rosto das pessoas. É um filme sobre os filhos dos presos políticos. Um preso político é a ponta dum iceberg. Por cada um deles, qual é a rede familiar que foi apanhada pelas malhas policiais do regime? Este projecto começou a ser pensado logo a seguir ao *Processo-Crime*, portanto ainda antes de *Natureza Morta* — comecei a trabalhá-lo em 2001, chama-se *Luz Obscura* — e na altura pensei quer iria fazer um filme observacional, precisamente para quebrar o modelo estanque do filme expositivo e como tentativa de fuga da entrevista: como é que vou resolver o problema dos *talking heads*, da narrativa

teleológica, dos usos limitados da imagem de arquivo? Entretanto, fiz o *Natureza Morta*, e quando comecei a filmar para o *Luz Obscura* tudo se tinha transformado. Eu já estava a trabalhar de uma forma completamente diferente, tinha-se dado um ruptura total com tudo o que fizera anteriormente. Retomei o *Luz Obscura* e não o consegui resolver. Passei então para o *48*, que foi um filme que naturalmente nasceu de *Natureza Morta*.

A questão, neste momento, é precisamente a de como articular palavra e imagem integrando os rostos, ou seja, como ultrapassar a dicotomia entre passado e presente. O que é curioso é que eu pensei que o filme ia ser sobre a vida dos filhos, mas os mortos começaram a irromper com grande força. É impressionante, porque os pais, mães, tios e tias que foram presos, e também os avós que tomaram conta destes filhos, estão mortos. E o que tenho agora são fotografias de cadastro destes prisioneiros, mas mediadas pela memória das pessoas que os conheceram. Como é que posso pôr uma pessoa a falar hoje, o rosto dela, e a imagem de arquivo de outra, sem relegar tanto palavra como imagem de imediato para o passado? Outro problema é o dos *talking heads*. Eu tenho um método, em relação à entrevista: quero que a pessoa esteja sentada no sítio que lhe pareça o mais confortável, e que fale descontraída e concentradamente, não quero que faça outras coisas ao mesmo tempo. Preferencialmente, o lugar é escolhido por ela própria. O que é que isto produz em termos de imagem? Produz uma *talking head*. Claro que poderia usar uma iluminação específica, colocá-la num determinado décor, etc., mas não quero criar um aparato que depois artificialize a situação. É um problema complexo, pois existe uma escolha metodológica que vai chocar com os próprios princípios estéticos do filme. Por outro lado, ainda há a própria condição da entrevista que encerra um paradoxo em si própria: por vezes, o facto de estarmos a ver o rosto de uma pessoa apaga aquilo que está a ser dito - não se está a ouvir tão bem aquilo que está ser proferido; por vezes, sucede o contrário, aquilo que está a ser dito é muito forte, apagando o que o rosto deixa transparecer. São estes problemas que estou a trabalhar de momento, que já extravasam a questão da imagem de arquivo em si (que foi o cerne de *Natureza Morta*), ou da própria voz (como em *48*). É um conjunto de questões que se tornou mais vasto.

Neste momento, pensei que tinhas concluído algumas questões: fizeste os filmes, acabaste a tese... mas na verdade, com este teu sistema, cada vez que fazes um filme, ficas com mais por fazer...

É exponencial e esse é o drama. Por cada filme nascem vários. Dos que nascem, escolho um e depois desse nascem outros tantos. E à medida que me vou consciencializando de

todas estas questões, vão nascendo outras. Ao resolver um problema, surgem outros que eu anteriormente não entrevira.

A natureza do que está a ser perscrutado por ti, ao nível do testemunho, não configura outro modo de palavra que não aquele que uma entrevista permite?

Claro. Eu uso a palavra entrevista mas acho que a palavra é mal empregue. Talvez “recolha de testemunhos” seja mais apropriado, embora em termos cinematográficos essa recolha se faça sob o aparato da entrevista. O que é uma entrevista? É provocar a palavra com um propósito. Eu não vou, com um microfone, como faz por exemplo o Wiseman, captar aquilo que é dito *in situ*. Há uma palavra que é desencadeada para o efeito.

Referiste já que há elementos muito específicos que permitem tornar possível o testemunho e que tens de instalar a pessoa num certo estado para que essa palavra, que não é uma palavra qualquer, possa nascer. Neste sentido, a questão não era tanto de terminologia, mas relativa à possibilidade de tal palavra transformar o próprio dispositivo da entrevista, o próprio dispositivo de filmagem. No teu caso, e até em relação ao que dizias sobre o carácter problemático da imagem que a entrevista determina, este modo da palavra não obriga a romper com o sistema da entrevista?

Rompe completamente e a contradição é essa: este método para mim é aquele em que eu consigo instalar e gerir todo este sistema para romper com a palavra típica da entrevista (mas não com a imagem, que de algum modo corresponde aos *talking heads* de que falámos). O fundamental é que o testemunho e as perguntas permitam que as palavras nasçam. A pergunta na verdade não tem uma resposta que se feche. Serve para desencadear outras coisas.

Falaste de algumas referências de natureza teórica que te tinham ajudado a pensar os teus problemas cinematográficos. Encontras algum tipo de interlocutor idêntico ao nível dos cineastas?

O Yervant Gianikian e a Angela Ricci Lucchi foram uma das grandes referências, sobretudo *Dal Polo All'Equatore (Do Pólo ao Equador, 1986)*. É claro que vi muita coisa, Ken Jacobs, Bitomsky, Farocki... Se me perguntas outros? O Chris Marker, sobretudo *La jetée (1962)*. E Godard, Tarkovski, até o Bill Viola pela questão do som, entre outros.

Há um caso interessante: uma vez fizeram uma programação em Orléans, com a *Natureza Morta* e o *Jaime (1974)*; eu fui aluna do António Reis, um dos professores que mais me mar-

cou — o amarelo mais belo que alguma vez vi num filme foi no *Ana* (1984) — e cheguei lá e senti uma conexão que para mim foi surpreendente, pela primeira vez senti uma pertença a alguma coisa. Porque, sobretudo até ao 48 ter sido reconhecido, sempre estive e sempre me senti de fora.

Como é que vês o teu próprio gesto no contexto do cinema português? Há certezas que se vão ganhando?

Não penso nisso. Quando comecei a ter algum reconhecimento, com o Grande Prémio do [Festival] *Cinéma du Réel* [2010], podia ter começado a sentir alguma segurança em relação ao trabalho. Há pessoas a quem um prémio desta natureza pode modificar. A mim não me modificou. Poderia ter-me dado certezas, mas não. Claro que ao longo de todo este processo se ganha uma mestria, uma destreza, uma organização de pensamento, mas as angústias, o não saber, são rigorosamente idênticos. A pessoa está sozinha com o seu próprio filme. Há aquele momento crítico, para um cineasta, em que se quer resolver um determinado ponto do filme, aquela peça que falta para o todo se formar, e se percebe que se está sozinho consigo próprio. Não há ninguém que possa chegar à solução a não ser o próprio e esse é um momento de uma solidão incrível. Acho que só quando se chega a esse momento é que qualquer coisa pode verdadeiramente nascer, e para isso é preciso ir muito ao fundo sabendo que se correm sempre riscos.