

A GULBENKIAN E O CINEMA PORTUGUÊS II

Ensaio e ficção

THE GULBENKIAN AND THE PORTUGUESE CINEMA II

Essay and fiction



PARTE I PART I

A Toca do Lobo [CATARINA MOURÃO]

PARTE II PART II

Lei da Gravidade [TIAGO ROSA-ROSSO]
Despedida [TIAGO ROSA-ROSSO]
Zootrópio [TIAGO ROSA-ROSSO]
Pathos [TIAGO ROSA-ROSSO]

PARTE III PART III

Nshajo (O jogo) [RAQUEL SCHEFER]
Avó (Muidumbe) [RAQUEL SCHEFER]
Não-Filme em Três Actos
e Um Prelúdio [RITA MACEDO]
Implausible Things [RITA MACEDO]
This particular nowhere – Part 1
– Some of Wigner's friends
[RITA MACEDO]

PARTE IV PART IV

Câmara Nova [ANDRÉ MARQUES]
Yulia [ANDRÉ MARQUES]
Luminita [ANDRÉ MARQUES]

CURADOR CURATOR Ricardo Vieira Lisboa

A GULBENKIAN E O CINEMA PORTUGUÊS II

Ensaio e ficção

THE GULBENKIAN AND PORTUGUESE CINEMA II

Essay and fiction

CURADOR CURATOR Ricardo Vieira Lisboa

TEXTOS TEXTS Rui Vieira Nery | Ricardo Vieira Lisboa | Sabrina D. Marques

Índice

<u>00:00:07</u>	<u>NOVOS OLHARES SOBRE O CINEMA PORTUGUÊS</u> Rui Vieira Nery
<u>00:00:10</u>	<u>ENSAIO E FICÇÃO</u> Ricardo Vieira Lisboa
<u>00:00:12</u>	<u>NADA NO ECRÃ, ETC.</u> Sabrina D. Marques
<u>00:00:22</u>	<u>PARTE I</u> A Toca do lobo [CATARINA MOURÃO]
<u>00:00:29</u>	Entrevista Catarina Mourão
<u>00:00:46</u>	<u>PARTE II</u> Lei da Gravidade [TIAGO ROSA-ROSSO]
<u>00:00:48</u>	Despedida [TIAGO ROSA-ROSSO]
<u>00:00:50</u>	Zootrópio [TIAGO ROSA-ROSSO]
<u>00:00:52</u>	Pathos [TIAGO ROSA-ROSSO]
<u>00:00:59</u>	Entrevista Tiago Rosa-Rosso
<u>00:00:76</u>	<u>PARTE III</u> Nshajo (O Jogo) [RAQUEL SCHEFER]
<u>00:00:78</u>	Avó (Muidumbe) [RAQUEL SCHEFER]
<u>00:00:82</u>	Não-Filme em Três Actos e Um Prelúdio [RITA MACEDO]
<u>00:00:84</u>	Implausible Things [RITA MACEDO]
<u>00:00:86</u>	This particular nowhere – Part 1 – Some of Wigner’s friends [RITA MACEDO]
<u>00:00:94</u>	Entrevista Raquel Schefer
<u>00:00:106</u>	Entrevista Rita Macedo
<u>00:00:124</u>	<u>PARTE IV</u> Câmara Nova [ANDRÉ MARQUES]
<u>00:00:126</u>	Yulia [ANDRÉ MARQUES]
<u>00:00:128</u>	Luminita [ANDRÉ MARQUES]
<u>00:00:135</u>	Entrevista André Marques
<u>00:00:147</u>	<u>Conclusões</u> Ricardo Vieira Lisboa

Contents

<u>00:00:08</u>	<u>A NEW LOOK AT PORTUGUESE CINEMA</u> Rui Vieira Nery
<u>00:00:11</u>	<u>ESSAY AND FICTION</u> Ricardo Vieira Lisboa
<u>00:00:15</u>	<u>NOTHING ON SCREEN, ETC.</u> Sabrina D. Marques
<u>00:00:22</u>	<u>PART I</u> The Wolf’s Lair [CATARINA MOURÃO]
<u>00:00:29</u>	Interview Catarina Mourão
<u>00:00:46</u>	<u>PART II</u> Law of Gravity [TIAGO ROSA-ROSSO]
<u>00:00:48</u>	Farewell [TIAGO ROSA-ROSSO]
<u>00:00:50</u>	Zoetrope [TIAGO ROSA-ROSSO]
<u>00:00:52</u>	Pathos [TIAGO ROSA-ROSSO]
<u>00:00:59</u>	Interview Tiago Rosa-Rosso
<u>00:00:76</u>	<u>PART III</u> Nshajo (The Game) [RAQUEL SCHEFER]
<u>00:00:78</u>	Grandmother (Muidumbe) [RAQUEL SCHEFER]
<u>00:00:82</u>	Non-Film in Three Acts and a Prelude [RITA MACEDO]
<u>00:00:84</u>	Implausible Things [RITA MACEDO]
<u>00:00:86</u>	This particular nowhere – Part 1 – Some of Wigner’s friends [RITA MACEDO]
<u>00:00:94</u>	Interview Raquel Schefer
<u>00:00:106</u>	Interview Rita Macedo
<u>00:00:124</u>	<u>PART IV</u> New Camera [ANDRÉ MARQUES]
<u>00:00:126</u>	Yulia [ANDRÉ MARQUES]
<u>00:00:128</u>	Luminita [ANDRÉ MARQUES]
<u>00:00:135</u>	Interview André Marques
<u>00:00:147</u>	<u>Conclusions</u> Ricardo Vieira Lisboa

NOVOS OLHARES SOBRE O CINEMA PORTUGUÊS

Rui Vieira Nery

—

Diretor – Programa Gulbenkian Cultura

A iniciativa de apresentação do ciclo “A Gulbenkian e o Cinema Português” corresponde, por um lado, de algum modo, a uma prestação pública de contas do que tem sido, ao longo dos anos, a ação da Fundação Calouste Gulbenkian neste domínio, sob a forma de apoios multifacetados à criação, à internacionalização, à formação ou à reflexão teórica neste domínio. Mas desde a sua primeira edição tem-se afirmado, por outro lado, como parte integrante e estrutural dessa intervenção contínua, ao viabilizar, não só o visionamento consecutivo de mostras muito significativas da nossa criação cinematográfica contemporânea, selecionadas pelos olhares e escolhas de diferentes curadores, mas também o debate sempre muito rico entre os próprios criadores, os críticos e o público. A publicação das fichas técnicas detalhadas, das folhas de sala das sessões e das transcrições dos debates destes ciclos, mais do que o simples registo formal do evento, fornece, assim, um conjunto relevante de materiais de trabalho para os Estudos de Cinema em Portugal.

Na primeira edição do ciclo, que deu origem ao volume *A Gulbenkian e o Cinema Português I*, já publicado em 2018, o curador responsável, Miguel Valverde, escolheu como fio condutor da sua programação os “Territórios de Passagem”, incidindo nos percursos de descoberta e de experimentação dos cineastas representados e na relação desses itinerários artísticos e pessoais com as respetivas raízes identitárias. Para a segunda, de que agora se lança a versão impressa, o novo curador, Ricardo Vieira Lisboa, optou pela linha temática geral “Ensaio e Ficção”, introduzindo ainda alterações no próprio formato original da iniciativa, ao considerar na sua escolha o espectro total das obras dos realizadores abrangidos, e não apenas aquelas obras específicas que foram apoiadas pela Fundação.

“Ensaio e Ficção” é, pois, uma abordagem a uma dimensão narrativa do Cinema Português que muitas vezes parece não ser suficientemente reconhecida e analisada – a sua forma muito particular de contar histórias, sejam elas extraídas da vida real ou de um universo imaginado, com um ritmo por vezes inesperado, fragmentário, ou até mesmo, em alguns casos, incómodo, mas frequentemente de uma eficácia discursiva e dramática última que escapa às soluções mais rotineiras da narração linear convencional.

Este ciclo e este livro não seriam possíveis sem o esforço e a dedicação da equipa do setor de Artes Performativas e Cinema do Programa Gulbenkian Cultura, em particular do seu Coordenador, António Caldeira Pires, e de Helena Vaz da Silva, que não posso deixar de sublinhar. Mas dirijo igualmente uma saudação muito especial a Ricardo Vieira Lisboa, pela lucidez das suas escolhas e dos seus textos de apoio, a todos os realizadores presentes no programa e aos críticos que participaram nos debates.

Como escrevi na introdução ao volume precedente, “a Fundação Calouste Gulbenkian e o Cinema Português são parceiros de longa data”. O presente livro é, pois, mais um testemunho dessa cumplicidade de mais de seis décadas.

A NEW LOOK AT PORTUGUESE CINEMA

Rui Vieira Nery

—

Director – Gulbenkian Culture Programme

The initiative to present the cycle “The Gulbenkian and Portuguese Cinema” corresponds in a certain way to making the Calouste Gulbenkian Foundation’s action in this area over the years publicly accountable. This action has taken the form of multifaceted support and funding for film production, international circulation, training and theoretical reflection in this field. However, ever since the first edition, the initiative has also proved to be an integral and structural part of this continuing intervention by enabling not only the consecutive screening of very significant examples of our contemporary creative cinema production, selected and chosen by different curators and their gaze, but also debates, always very enriching, involving the creators, the critics and the public. Instead of being merely a simple formal record of the event, the publication of detailed credits, room sheets for each session and transcripts of the debates from these cycles also provides an important set of working materials for Film Studies in Portugal.

The cycle’s first edition led to publication of the volume *Gulbenkian and the Portuguese Cinema I* in 2018. The curator responsible for this cycle, Miguel Valverde, chose “Territories of Passage” as the guiding thread for his programming. This focused on the paths of discovery and experimentation of the film-makers represented and the relationship between their artistic and personal itineraries and their respective identitary roots. For the second edition, the printed version of which is now being launched, the new curator, Ricardo Vieira Lisboa, opted for the general thematic line “Essay and Fiction”. He introduced some alterations to the

original format of the initiative as, when making his selection, he considered the whole spectrum of works of the directors involved and not only the specific works that had been financially supported by the Foundation.

“Essay and Fiction” deals with the narrative dimension of Portuguese Cinema which, it would seem, is often not sufficiently recognised and analysed – it has a very particular way of telling stories, whether taken from real life or from an imagined universe, at a pace that is at times unexpected, fragmentary or even, in some cases, disturbing, but frequently with an ultimate discursive and dramatic efficacy that avoids the more routine solutions of conventional linear narration.

This cycle and this book would not have been possible without the effort and dedication of the team in the Gulbenkian Culture Programme’s Performing Arts and Cinema sector and in particular its Coordinator, António Caldeira Pires, as well as Helena Vaz da Silva, who I must certainly mention. But I would also like to pay a very special tribute to Ricardo Vieira Lisboa for his enlightened choices and supporting texts, to all the directors present in the programme and to the critics who took part in the debates.

As I wrote in the introduction to the preceding volume, “the Calouste Gulbenkian Foundation and Portuguese Cinema have been partners for many years”. The present book thus serves as yet another witness to this partnership, one that has lasted over sixty years.

ENSAIO E FICÇÃO

Ricardo Vieira Lisboa

—

Curador

Na mais recente edição do programa “A Gulbenkian e o Cinema Português”, programa em que a Fundação Calouste Gulbenkian vem exibindo os filmes que resultaram dos apoios dados à produção e à internacionalização do cinema português contemporâneo, opta-se por uma via diferente. Não se limitando a mostrar exclusivamente as obras apoiadas, preferiu-se neste ciclo “A Gulbenkian e o Cinema Português – Ensaio e Ficção” dar destaque a realizadores que tenham usufruído desses apoios, mesmo que de forma pontual. Isto porque se crê que um apoio a uma determinada obra é também, e fundamentalmente, um apoio a um autor. Deste modo organizou-se um ciclo que pretende demonstrar a amplitude do olhar dos cineastas em destaque. Para isso, no caso dos realizadores que só trabalharam o formato da curta-metragem, programaram-se várias das suas obras (se não todas) numa mesma sessão. Pretende-se assim descrever, de forma sucinta, a sensibilidade de cada realizador e traçar as suas evoluções e revoluções estéticas.

“Ensaio e Ficção” é o tema aglutinador deste programa que se organiza em dois fins-de-semana consecutivos. Aos sábados o cinema de ensaio: no primeiro, a longa-metragem de Catarina Mourão, *A Toca do Lobo*. Viagem pessoal por memórias familiares labirínticas onde o arquivo se verte em matéria fílmica sensível; no segundo, as explorações pela antropologia visual de Raquel Schefer que questionam os modos da reescrita histórica e os gestos disruptivos do cinema de Rita Macedo, que reflectem sobre a natureza do próprio cinema, da revolta punk aos mecanismos da consciência, passando pela reapropriação autoral. Para os domingos fica o cinema de ficção: no primeiro, quatro filmes de Tiago Rosa-Rosso (o último dos quais em estreia, *Pathos*) que exploram a relação entre o cinema e o palco, através de formatos como o *sketch*, a performance, o *loop* ou a adaptação teatral; já no segundo somos conduzidos ao universo de André Marques que encontra no seio das relações humanas – ora familiares, ora amorosas – um território aberto à devastação do real.

ESSAY AND FICTION

Ricardo Vieira Lisboa

—

Curator

For the most recent edition of “Gulbenkian and the Portuguese Cinema” programme, in which the Gulbenkian Foundation shows films that have been produced with grants given to support the production and international circulation of contemporary Portuguese cinema, a different path has been chosen. This cycle “Gulbenkian and the Portuguese Cinema – Essay and Fiction” was not restricted to showing only works that had received support but instead preference was given to highlighting those directors who have benefitted from this support even on an ad-hoc basis. This is because it is believed that support given to a specific work is also, and fundamentally, support for an author. And so a cycle has been organised that aims to show the breadth of the gaze of the film-makers featured. To do this, in the case of directors who have only worked with the short film format, several (if not all) of their works were programmed in the same session. The objective is to describe tersely each director’s sensibility and trace his or her aesthetic evolutions and revolutions.

“Essay and Fiction” is the unifying theme of this programme which has been organised over two consecutive weekends. On Saturdays, the essay film genre: on the first Saturday Catarina Mourão’s feature film, *A Toca do Lobo* [*The Wolf’s Lair*], is a personal journey through a labyrinth of family memories where the archive is turned into sensitive filmic material. The second Saturday brings us explorations through Raquel Schefer’s visual anthropology which question the modes of historical rewriting, and also the disruptive gestures of Rita Macedo’s films, which reflect on the nature of film itself from the punk revolution to the mechanisms of consciousness, but passed through authorial reappropriation. Sundays bring the cinema of fiction: on the first Sunday, four films by Tiago Rosa-Rosso (with the last one, *Pathos*, enjoying its première) that explore the relation between cinema and stage through such formats as the sketch, performance, the loop or theatrical adaptation; on the second Sunday we are transported to the universe of André Marques who finds within human relationships – now family, now romantic – an open territory to the devastation of the real.

Nada no ecrã, etc.

Sabrina D. Marques

—

Investigadora e programadora de Cinema

A imagem é felicidade mas ao seu lado fica o nada. E o poder total da imagem só pode exprimir-se apelando ao nada. (...) A imagem capaz de negar o nada é também a que olha o nada dentro de nós. Ela é tão leve como imensamente pesada. Ela brilha e é a espessura difusa onde nada se mostra.

Jean-Luc Godard reconstruindo uma citação de Maurice Blanchot (de *L'Amitié*) na parte 4B das *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999)

Na campa do emblemático cineasta japonês Ozu está inscrito apenas um caractere japonês, *Mu*, que significa *Nada*. O Nada, como nos demonstrou o existencialismo heideggeriano, não é a negação do Ser. Falar do Nada é o princípio de toda a metafísica “na medida em que nos força a enfrentar o problema da origem da negação” [*Ser e Tempo*, 1927].

Porquê algo em vez de nada? Ao ver em série os filmes que compõem o programa “A Gulbenkian e o Cinema Português – Ensaio e Ficção”, interpela-nos o mais fundamental fio que antecipa o gesto criador: se todo o artista cria como quem se insurge contra o Nada, a pregnante particularidade da arte contemporânea é a de criar contra o Nada usando o Nada como matéria-prima. Desenvolvamos.

Tiago Rosa-Rosso traz o Nada à boca de cena. Pessoaas que são as personagens de *Lei da Gravidade* (2014), poderiam ouvir-se a debitar os famosos versos: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.” Numa meditação auto-reflexiva sobre a sua breve existência, estas personagens definem-se face à plenitude das suas possibilidades por cumprir: ao assumirem-se enquanto representações, recusam-se enquanto pessoas, libertando-se assim do fardo da personalidade, num exercício de negação que alicerça o tom cómico do filme. No limite, recordam-nos as nossas expectativas por preencher defronte de um filme e das suas personagens enquanto agentes, defraudando-nos – em resposta – com o moderníssimo gesto de procurar uma expressão para o Nada. Se as personagens do inaugural *À bout de souffle* (*O Acochado*, 1960) dirão que *não estão a pensar em nada mas gostavam de estar*, as de *Pierrot le fou* (*Pedro, o Louco*, 1965) dirão que *não querem fazer nada, simplesmente existir*. E é no existencialismo desta interrupção (de onde as leis da verosimilhança se ausentam) que o cinema moderno se funda: de Bergman a Rohmer, de Pasolini a Yoshida, quantas personagens não passaram o tempo a dizer que não desejam rigorosamente nada?

No lugar em que a interrupção intencional da acção adquire um valor político, o cinema estuda-se como palco onde o Nada se põe em cena, daí fazendo nascer realidades alternativas. Argumenta-se assim, como no tempo-movimento do cinema, que o propósito de uma acção equivale simultaneamente à possibilidade

desta se interromper. Da mesma forma que as mesmas palavras se podem reordenar para exprimir um novo sentido, como nos explica *Instruções Para Uma Revolução* (2018), os mesmos gestos podem ser instrumentos de um projecto revolucionário da ressignificação. Na esfera da intenção, a individuação é o primogénito dos valores existencialistas. Assim, a autonegação de *Inês Marcha* (2017) acontece, precisamente, na disjunção entre a sua acção (e a sua potência consequente, sintoma de juventude) e as quatro privadas paredes em que se encerra. A sua *inteligência revolucionária* não intervenciona precisamente porque não se dirige à estrutura colectiva – esvai-se no ar entre as palavras ditas a sós como quem pensa alto. No interior de um todo que explora os limites da fisicalidade, Rosa-Rosso encara os corpos como ferramentas de uma intervenção possível. *Pathos* (2017) alonga a fenda entre *corpo real* e *corpo inventado* em que a *performer* se situa e preenche o vazio deixado pela coreografia que se interrompe com as palavras que descrevem o corpo impossibilitado de a cumprir. Em suma, a relação entre cabeça e corpo apresenta-se como base da função dialéctica entre compreender e agir, com a mudança em vista.

Rita Macedo regressa do princípio. Ícone de modernidade, Yves Klein só se preocupou com o Nada. Despiu-se de todas as cores para fixar a sua obsessão monocromática. Intitulou-se *pintor do espaço* e anunciou as suas *pinturas invisíveis*, inaugurando instalações que se encerravam entre paredes rigorosamente esvaziadas. Apresentou vitrinas sem artefactos dentro. Esvaziou casas para que os seus compradores experienciassem o vácuo. Compôs uma sinfonia monotónica. E, em 1958, protagonizou um *Salto no Vazio* (*Saut dans le vide*), uma impressionante encenação fotográfica com que procurava angariar empatia para com o seu mote: o de que a experiência subjectiva define a atribuição de significado. Movida pelo mesmo princípio desintegrador, Rita Macedo assume uma relação directa com a arbitrariedade da criação. Em *This particular nowhere* (2015), somos largados na negra imensidão de um vácuo, alheio a coordenadas espaciais ou temporais, que prolonga o mistério proposto por *Implausible Things* (2014). Deslocando intencionalmente as expectativas, surge o “hiper-caos como absoluto primário” e a ilógica comanda este exercício de implausíveis que faz irradiar a leitura até ao infinito, impossibilitando que a obra se feche em interpretações. *Não-Filme em Três Actos e Um Prelúdio* (2010) declara-se em negação desde o título, auto-propondo-se, ao invés, como um problema ontológico. Na sucessiva cisão entre forma e conteúdo, está esquematizada a questão existencial do gesto criador: criar é, simultaneamente, responder à questão “Porquê criar?”. E o sucessivo regresso de Rita Macedo ao binómio Caos-Cosmos (cruzando, até à confusão, micro e macro-escalas) redesenha uma caligrafia cinematográfica contra pré-formatações, recuando até um princípio inaugural como quem procura uma devolução à linguagem, pujante de energia e de obscuridade, de estranheza e de confusão, de primeiras cores e de formas constitutivas, de visões do futuro e de testemunhos do mais remoto dos passados.

Catarina Mourão resgata um nome à extinção. Assim como Rothko, mestre abstraccionista entre os modernos, povoou de cores os grandes monocromos de onde a figura se ausentou, foi com esta falta que aludiu ao vazio essencial que a todos

inquieta, inaugurando um projecto refundador de espiritualidade. Faltam fotografias às páginas dos pesados álbuns fotográficos que Catarina folheia. Em *A Toca do Lobo* (2015), as legendas manuscritas descrevem uma ausência: PAI. Nesses lugares onde antes estiveram coladas fotografias, hoje sobram rectângulos negros de cartolina como silêncios. Se um álbum de fotografias é um índice da vida feliz, aqui não descobrimos apenas as *pequenas falsificações* que as fotos encerram mas também o significado da sua falta: a figura ausente deste álbum familiar é a de um pai que faltou à função de pai. No entanto, por via de vestígios que se encontram como presságios, o passado fala profeticamente ao presente e o pai que não o foi começa a existir como avô. A distância insufla-se de um sentido mágico de predestinação. Reconstituído pelas possibilidades do cinema, o antigamente famoso escritor revive à hora o que já tinha sido esquecido. A arqueologia preenche as faltas salvando ao esquecimento: desenterram-se as fotografias e os registos médicos, os filmes no extinto formato 9,5 mm e os livros que já ninguém lê, as cartas que restam e os arquivos domésticos, os documentos desclassificados da PIDE e a anteriormente apreendida propaganda da insurreição revolucionária. Combatendo o derradeiro Nada que se associa à morte, o filme-inquérito e a narrativa familiar mesclam-se num suspense operativo e a investigação flui em plano contíguo entre passado e presente.

Raquel Schefer costura os buracos da memória. Reconstituindo as imagens encontradas com vestidos feitos à medida e chapéus de aba larga, a realizadora-protagonista dá corpo literal a esta evocativa da fantasia colonial (de que os pequenos filmes domésticos são uma fraca e deturpada amostra). Em *Avó (Muidumbe)* (2010) o vídeo documental contrapõe-se ao Super 8 e a reencenação expressiva dos gestos e palavras (anteriores à existência da realizadora) revela uma apropriação afectiva, interessada em perceber como a personagem extinta do *colono*, na medida da sua generalização possível, se mescla à personagem particular da avó, presença de proximidade.

Em *Nshajo (O Jogo)* (2011) descasca-se uma maçã com faca e garfo como quem começa a civilização pela mesa, numa alusão ao próprio movimento colonizador; trata-se de um pequeno episódio por várias vezes recontado pela avó e que a realizadora guarda até à idade adulta, quando decide materializá-lo em filme, preenchendo activamente essa *ausência de imagens*. À distância da recordação fixamos, entre os vestígios e as memórias dos que lhe sobreviveram, pistas sobre o colonialismo português tardio – e essa luta contra o esquecimento adquire, por contradição, a força declarativa de um manifesto anticolonialista.

André Marques filma o filme por dentro. À medida que experimenta a sua *Câmara Nova* (2017), suspende-se atentamente enquanto observador sobre a realidade que flui à sua frente. Enfatizando estilisticamente as marcas de espontaneidade e de realismo, este filme nega-se enquanto tal, sendo – aparentemente – um filme que não precisa dos artificios do cinema (nem de equipa, nem de técnicos, nem de cenários, nem de direcção). Assim se constrói uma ficção *found footage* que esculpe o próprio olhar do cineasta, observador de um mundo em permanente acontecimento. As curtas *You Suck Me Dry* (2012) e *Brother* (2016) fundam-se nessa missão de capturar o inesperado enquanto a “Trilogia dos Miúdos” composta por *João e o Cão* (2007), *O Lago* (2008)

e *Schogetten* (2010), narra a impossibilidade endógena (devido aos condicionalismos sócio-económicos) de cumprir a idade adulta em pleno. Imagens e sons são o laboratório de uma sucessiva experimentação formal: do documentário observacional à narrativa clássica, do microfilme à ficção *found footage*, do *sketch* experimental ao videoclipe. Esta enérgica reinvenção tem o pulso da juventude: à imagem do realizador que enfrenta a escassez de *budgets*, criando a partir de uma maximização dos seus meios, a construção deste corpo cinematográfico traduz, tematicamente, uma luta contra as estreitas contingências do real.

Nas suas diversas linguagens, o cinema enquanto ensaio traduz as fecundas potencialidades de uma uníssona atitude de não-resignação. E é porque cada título existe enquanto projecto em si, alheio às tendências comerciais que excitam o mercado audiovisual, que ciclos como os promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian são vitais para salvar estes objectos do esquecimento. Num país onde a potência criativa está em permanente debate com as dificuldades do criar, o cinema de autor trava a sua luta contra o Nada, que é como quem diz: *cada filme que se faz é uma espécie de milagre que acontece*.

Nothing on the screen, etc.

Sabrina D. Marques

—

Researcher and program advisor in Cinema

Yes, the image is joy – but close to it lies nothingness. And all the power of the image cannot be expressed except by calling to nothingness.(...) The image, capable of negating nothingness, is also the gaze of nothingness upon us. It is light, and it is immensely heavy. It shines, and it is the diffuse thickness in which nothing reveals itself.

Jean-Luc Godard reconstructing a quote from Maurice Blanchot (from *Friendship*)
in Part 4B of *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999)

The tombstone of the emblematic Japanese filmmaker, Ozu, has only one Japanese character engraved on it, *Mu*, which means *Nothingness*. Nothingness, as heideggerian existentialism has shown us, is not the denial of the being. To speak of nothingness is a principle of all metaphysics “in that it forces us to confront the problem of the origin of negation” (*Being and Time*, 1927).

Why something instead of nothing? When watching the series of films that make up the programme “Gulbenkian and the Portuguese Cinema – Essay and Fiction”, we are assailed by the most fundamental thread that anticipates the creative gesture – if every artist creates like one who rises up against nothingness, the salient, or *prägnant*, particularity of contemporary art is that of creating against nothingness using nothingness as the raw material. Let us develop this further.

Tiago Rosa-Rosso brings nothingness frontstage. The characters in *Lei da Gravidade* [*Law of Gravity*] (2014) are like Fernando Pessoa's and they could almost be heard mechanically reciting the famous verses: "I am nothing. / I'll always be nothing. / I can't want to be something. / But I have in me all the dreams of the world." In a self-reflective meditation about their brief existence, these characters are defined in the face of the full complement of possibilities they must fulfil – by accepting themselves as representations, they refuse themselves as people, thereby liberating themselves from the burden of personality in an exercise of denial that underpins the comic tone of the film. At the outside, they remind us of the expectations we would like satisfied when watching a film and of its characters as agents, defrauding us – in response – with the very modern gesture of searching for an expression for nothingness. If the characters in the inaugural *À bout de souffle* (1960) said that "they are not thinking about nothing but would like to", those in *Pierrot le fou* (1965) would say that "they want to do nothing, simply exist". And it is on the existentialism of this interruption (from which the laws of verisimilitude are absent) that modern cinema is based. From Bergman to Rohmer, from Pasolini to Yoshida, how many characters have films given us who say they desire absolutely nothing?

In that place where intentional interruption of the action acquires a political value, cinema is studied as a stage where nothingness performs, and from there gives birth to alternative realities. Thus, as in the time-movement of cinema, it is argued that the purpose of an action is simultaneously equal to the possibility of its being interrupted. In the same way that the same words can be reordered to express a new meaning, as *Instruções para Uma Revolução* [*Instructions for a Revolution*] (2018) explains, the same gestures can be the instruments of a revolutionary project of resignification. In the sphere of intention, individuation is the first-born of existentialist values. Thus, self-denial in *Inês Marcha* [*Inês Marches*] (2017) happens specifically at the disjunction between her action (and her consequent power, a symptom of youth) and the four private walls inside which she has enclosed herself. Her 'revolutionary intelligence' does not intervene precisely because it is not directed at the collective structure – it vanishes in the air among the words spoken alone like one who is thinking aloud. Inside a whole series of work that explores the limits of physicality, Rosa-Rosso views bodies as tools for possible intervention. *Pathos* (2017) widens the gap between the *real body* and the *invented body* inside which is the performer and fills the vacuum left by the choreography, which is interrupted by the words that describe the body that is unable to perform it. In sum, the relationship between head and body is presented as the basis of the dialectic function between understanding and acting but with change in sight.

Rita Macedo has come back from the beginning. Yves Klein, an icon of modernity, only concerned himself with nothingness. He did away with all colours in order to fix on his monochromatic obsession. He called himself a 'painter of space' and announced his 'invisible paintings', inaugurating installations that were enclosed between walls that had rigorously been emptied of everything. He presented vitrines with no artefacts inside. He emptied houses so their buyers

might experience emptiness. He composed a monotone symphony. And in 1958 he was the protagonist in *Saut dans le vide* (*Leap into the Void*), an impressive photomontage with which he sought to raise empathy for his notion – that subjective experience defines the attribution of meaning.

Inspired by the same principle of disintegration, Rita Macedo assumes a direct relationship with the arbitrariness of creation. In *This particular nowhere* (2015), we are thrown into the black immensity of a void, alien to spatial and temporal coordinates, which prolongs the mystery proposed by *Implausible Things* (2014). Intentionally displacing expectations, “hyperchaos as primary absolute” emerges and the illogical takes command of this exercise in implausibles that makes its reading radiate as far as infinity, rendering it impossible for interpretations to close the work. The very title of *Non-Film in Three Acts and a Prelude* (2010) declares that it is in denial, with the film being self-proposed, on the contrary, as an ontological problem. In the following schism between form and content, the existential question of the creative gesture is schematised – to create is to simultaneously answer the question “Why create?”. And Rita Macedo’s successive return to the Chaos-Cosmos binomial (intersecting micro and macro scales until they become confused) redraws a cinematographic calligraphy against pre-formats, retreating to an inaugural principle like someone searching for a return to language, robust with energy and obscurity, strangeness and confusion, primary colours and constitutive forms, visions of the future and witnesses to the most distant of all pasts.

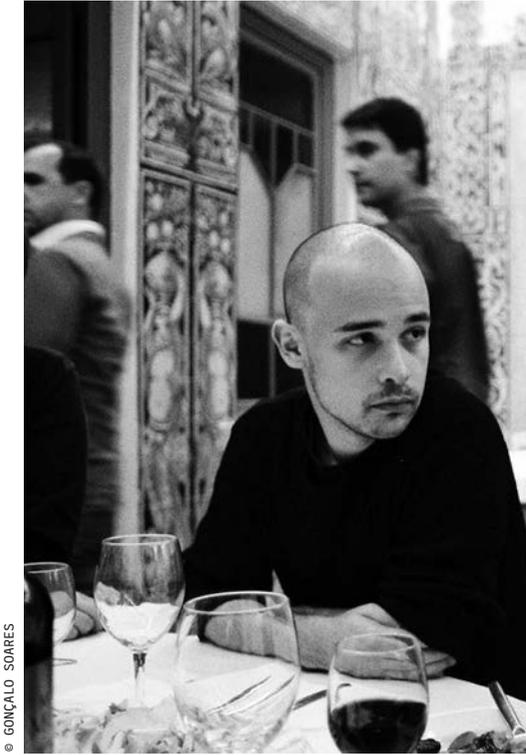
Catarina Mourão rescues a name from extinction. Just as Rothko, abstractionist master among the moderns, peopled his large monochromes with colours from which the figure was absent, it was with this missing element that he alluded to the essential emptiness that troubles everyone, inaugurating a project that re-founded spirituality. There are photographs missing from the heavy photo albums that Catarina leafs through. In *A Toca do Lobo* [*The Wolf’s Lair*] (2015), the handwritten captions describe an absence: FATHER. In the spaces where photos had once been stuck, today only black cardboard rectangles remain like silences. If a photograph album is an index of a happy life, we do not discover here only the ‘little falsifications’ that the photographs embody but also the meaning of their absence – the figure missing from this family album is that of a father who failed in his duty as a father. However, through traces that are found like omens, the past speaks prophetically to the present and the father who was not a father begins to exist as the grandfather. Distance is filled with a magic feeling of predestination. Reconstituted by the possibilities of cinema, the once famous writer lives again the time when he had already been forgotten. Archaeology fills the gaps saving him from oblivion: photographs and medical records are dug up along with films in the now defunct 9.5mm format and books nobody reads today, letters that are still here and household files, declassified PIDE [political police] documents and internally apprehended propaganda of the revolutionary insurrection. Fighting the final nothingness that is associated to death, the film-cum-inquiry and the family narrative merge into operative suspense and the investigation flows between past and present on an adjacent plane.

Raquel Schefer stitches up the gaps in memory. Reconstituting the found footage with made-to-measure dresses and wide-brimmed hats, the protagonist-director gives body, literally, to this evocation of colonial fantasy (of which the short home movies provide a weak, distorted sample). In *Grandmother (Muidumbe)* (2010), the documentary video contrasts with the Super 8 mm film and the expressive re-enactment of the words and gestures (before the director even existed) reveals an affective appropriation interested in understanding how the now extinct character of the *colono*, or colonial settler, in terms of his possible generalisation, merges with the particular character of the grandmother, a presence of proximity.

In *Nshajo (The Game)* (2011) an apple is peeled with a knife and fork as if civilisation begins at table in an allusion to the colonising movement itself. This concerns a short episode recounted on a number of occasions by Schefer's grandmother and which she holds onto until she is an adult when she decides to materialise it in a film, actively filling that 'absence of images'. To the distance of memory we attach clues about late Portuguese colonialism among the remaining vestiges and memories of those who outlived it – and this fight against oblivion acquires, by way of contradiction, the declarative force of an anti-colonialist manifesto.

André Marques films the film from inside. While he is experimenting with his *Câmara Nova [New Camera]* (2017), he is suspended as a close observer of the reality that flows around him. Stylistically emphasising the marks of spontaneity and realism, this film negates itself as such by being, apparently, a film that has no need of the artifices of cinema (neither crew, nor technicians, nor sets, nor direction). And so a found footage fiction is constructed that moulds the very eye of the filmmaker, observer of a world in a state of permanent happening. His short films, *You Suck Me Dry* (2012) and *Brother* (2016), are based on this mission to capture the unexpected while the "Kids Trilogy" made up of *João e o Cão [John and the Dog]* (2007), *O Lago [The Lake]* (2008) and *Schogetten* (2010) narrates the endogenous impossibility (owing to socio-economic conditioning factors) of complying fully with adulthood. Images and sounds are the laboratory for successive formal experimentation: from observational documentary to classical narrative, from microfilm to found footage fiction, from the experimental sketch to the video clip. This energetic reinvention has the drive of youth – like the director who faces a lack of budgets, creating by maximising his own resources, the construction of this cinematographic body reflects, thematically, the struggle against the narrow contingencies of the real.

In its various languages, the cinema as essay reflects the productive potential of a concordant attitude of non-resignation. And it is because each title exists as a project in itself, outside the commercial tendencies that so excite the audiovisual market, that cycles like those promoted by the Calouste Gulbenkian Foundation are vital to save these objects from oblivion. In a country where creative power lives in a state of permanent discussion with the difficulties of creating, the cinema of the auteur is engaged in its fight against nothingness, which is as if to say: *each film that is made is a sort of miracle that happens.*



© GONÇALO SOARES

RICARDO VIEIRA LISBOA

(Lisboa, 1991) É licenciado e mestre em Matemática Aplicada e Computação pelo Instituto Superior Técnico (IST, Lisboa) e é também mestre em Cinema na área de Realização e Dramaturgia pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC, Lisboa). É programador no IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema de Lisboa, desde 2013, e crítico de cinema no site À pala de Walsh, que cofundou e co-edita desde 2012. Tem produzido comunicações e artigos académicos nas áreas da história do cinema português e do restauro e preservação cinematográfica, assim como organizado programas dedicados aos novos nomes do cinema nacional, na Sociedade Guilherme Cossoul, Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva e Cinemateca Portuguesa. Como realizador assinou algumas curtas-metragens experimentais em contexto escolar e vídeo-ensaios, que foram exibidos em festivais nacionais e internacionais. Co-editou, em 2017, o livro *O Cinema não Morreu. Crítica e Cinefilia À Pala de Walsh*.

RICARDO VIEIRA LISBOA

(Lisbon, 1991) He has a first degree and a Masters in Applied Mathematics and Computation from Instituto Superior Técnico. He also has a Masters in Film (Directing and Dramaturgy) from the Escola Superior de Teatro e Cinema. He has been a programmer for IndieLisboa – Lisbon International Film Festival since 2013 and is a film critic for the website À pala de Walsh, which he co-founded and has co-edited since 2012. He has written academic papers and articles in the areas of the history of Portuguese cinema and film restoration and conservation as well as organizing programmes dedicated to new names in Portuguese cinema in the Sociedade Guilherme Cossoul, Arpad Szenes-Vieira da Silva Museum and the Cinemateca Portuguesa. As a director, he has directed some experimental short films in an educational context as well as video essays, which have been shown at both national and international festivals. In 2017 he co-edited the book *O Cinema não Morreu. Crítica e Cinefilia À Pala de Walsh*.



© VASCO VASCONCELOS

SABRINA D. MARQUES

(Paris, 1988) Trabalha para cinema e televisão nos âmbitos da pesquisa, escrita, realização, crítica e programação. Licenciada em Ciências da Comunicação (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/FCSH - UNL), especializada em Cinema (Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa), é presentemente doutoranda em História da Arte (FCSH-UNL), investigando na sua tese as ligações entre fotografia e memória.

SABRINA D. MARQUES

Works for cinema and television in the areas of research, writing, directing, criticism and programming. She has a degree in Media Studies (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/FCSH - UNL) with a specialisation in Cinema (Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa) and is currently doing a PhD in Art History (FCSH - UNL). Her thesis research focuses on the links between photography and memory.

PARTE I – PART I
Catarina Mourão

A Toca do Lobo

Portugal, 2015, cor, 103 min.

Catarina Mourão



The Wolf's Lair

Portugal, 2015, colour, 103 min.

Catarina Mourão

CATARINA MOURÃO Realização e argumento
JOÃO RIBEIRO AIP, CATARINA MOURÃO Imagem
ARMANDA CARVALHO Som
PEDRO DUARTE Montagem
BRUNO PERNADAS Música original
MARIA RIBEIRO SOARES Direção de produção
LARANJA AZUL Direção de produção
Cópia cedida por Portugal Film – Agência
Internacional de Cinema Português

APOIOS Filme apoiado para a Internacionalização, em 2015, pelo Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian, para participar na 3.ª edição da Semana de Cine Português no MALBA – Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires, e em Montevideo, na Cinemateca Uruguaya

SINOPSE Todas as famílias guardam segredos. A minha mãe não é exceção. Primeiro descubro um velho filme de 9,5 mm, depois redescubro os velhos álbuns de infância da minha mãe onde as fotografias me parecem todas ilusões óticas. Mais tarde o meu avô, que nunca conheci, revela-se e fala comigo num estranho programa de televisão. Nesta viagem quero desvendar os segredos da minha família durante a ditadura, que envolvem mistérios que foram passando de geração em geração. Entre passado e presente procuro reinterpretar velhas memórias e descobrir novas verdades, lutando contra o silêncio e as portas fechadas.

CATARINA MOURÃO Screenplay and director
JOÃO RIBEIRO (AIP), CATARINA MOURÃO Cinematography
ARMANDA CARVALHO Sound
PEDRO DUARTE Editing
BRUNO PERNADAS Original music
MARIA RIBEIRO SOARES Production director
LARANJA AZUL Production director
Copy provided by Portugal Film –
Portuguese Film Agency

SUPPORT Film supported for International Circulation in Cinema in 2015 by the Portuguese Language and Culture Programme/Calouste Gulbenkian Foundation to take part in the 3rd edition of Portuguese Film Week at MALBA – Museo de Arte Latinoamericano in Buenos Aires and at the Cinemateca Uruguaya in Montevideo.

SYNOPSIS Every family has its secrets. Mine is no exception. First I discovered an old 9.5 mm film, then I re-discovered some old albums from my mother's childhood where all the photographs seem like optical illusions. Later, my grandfather, who I never knew, reveals himself and speaks to me through a strange television programme. On this journey, I want to unravel the secrets of my family during the dictatorship, secrets that involve mysteries that were passed down from generation to generation. Between the past and the present, I try to reinterpret old memories and discover new truths, fighting against silence and closed doors.





CATARINA MOURÃO

Estudou Música, Direito e Cinema (Mestrado na Universidade de Bristol). Fundadora da Apordoc (Associação pelo Documentário). Professora de Cinema e Documentário desde 2002. Fundou com a realizadora Catarina Alves da Costa a produtora independente de documentário Laranja Azul. Em 2016 conclui o doutoramento em Cinema, pela Universidade de Edimburgo, no Edimburgh College of Arts.

FILMOGRAFIA

Fora de Água 1997
A Dama de Chandor 1998
Desassossego 2004
Malmequer, o diário de uma encomenda 2005
À Flor da Pele 2006
A minha aldeia já não mora aqui 2006
No Caminho do Meio 2009
Mãe e Filha 2009
Pelas Sombras 2010
Lisbon Ground 2012
A Toca do Lobo 2015

CATARINA MOURÃO

Catarina Mourão studied Music, Law and Cinema (MA University of Bristol). She founded Apordoc (Portuguese Documentary Association) and has been teaching Film and Documentary since 2000. With another film-maker, Catarina Alves da Costa, she co-founded Laranja Azul, an independent documentary film production company. In 2016 she was awarded a PhD in Film by the University of Edinburgh, Edinburgh College of Arts.

FILMOGRAPHY

Fora de Água 1997
A Dama de Chandor 1998
Desassossego 2004
Malmequer, o diário de uma encomenda 2005
À Flor da Pele 2006
A minha aldeia já não mora aqui 2006
No Caminho do Meio 2009
Mãe e Filha 2009
Pelas Sombras 2010
Lisbon Ground 2012
A Toca do Lobo 2015

» Parece-me conveniente antes de olhar para *A Toca do Lobo* (2015), fazer um pequeno percurso pelo reino do ensaio (fílmico) e da forma como este veio sendo descrito por vários dos seus praticantes. Aldous Huxley afirmou que “the essay is a literary device for saying almost everything about almost anything” e que pode ser encarado a partir de três polos de referência: (1) o pessoal e autobiográfico; (2) o objectivo, factual, particular-concreto; (3) e o universal-abstracto. Já Timothy Corrigan apura esta trindade do ensaio como a combinação da expressão pessoal, da experiência pública e do processo de pensamento. Max Bense fala do ensaísta como um combinador, aquele que produz configurações em torno de um objecto específico — “Configuration is an epistemological arrangement which cannot be achieved through axiomatic deduction, but only through a literary *ars combinatoria*, in which imagination replaces strict knowledge”. E do mesmo modo, já Theodor W. Adorno havia afirmado que o ensaio está afinal verdadeiramente preocupado com aquilo que é oculto nos seus objectos de estudo. Assim, e tendo em conta que o filme de Catarina Mourão preenche todos os requisitos referidos, a pergunta que convirá colocar é, que objecto é esse sobre o qual a realizadora ensaia?

O filme centra-se em Tomaz de Figueiredo, avô que Catarina Mourão nunca conheceu e sobre o qual nada sabia antes do filme. Um dos primeiros trunfos de *A Toca do Lobo* (título homónimo de um dos romances de Figueiredo) é construir-se numa aparente candura investigativa que nos vai revelando, numa cronologia construída, o processo da realizadora no sentido de descobrir quem foi essa figura familiar algo oculta da sua mitologia genealógica. Assim o filme replica os passos do investigador mas fá-lo na medida dos tempos fílmicos e dos arcos narrativos. Posto doutro modo, uma das habilidades de Catarina Mourão é a descoberta e introdução do McGuffin das saquinhas que passa todo o filme.

Recuo. A realizadora ouvira dizer que o seu avô Tomaz havia surgido nos anos 1950 na RTP,

» Before watching *The Wolf's Lair* (2015), it would seem appropriate to take a short journey through the realm of the (filmic) essay and the way in which it has been described by several of its practitioners. Aldous Huxley claimed that “the essay is a literary device for saying almost everything about almost anything” and that it can be viewed from three poles of reference: (1) the personal and autobiographical; (2) the objective, factual, concrete-particular; and (3) the abstract-universal. Timothy Corrigan meanwhile claims that this trinity of the essay is the combination of personal expression, public experience and the process of thinking. Max Bense speaks of the essayist as a combiner, one who produces configurations around a specific object: “Configuration is an epistemological arrangement which cannot be achieved through axiomatic deduction, but only through a literary *ars combinatoria*, in which imagination replaces strict knowledge”. And in the same vein, Theodor W. Adorno had already said that the essay is, ultimately, truly concerned with what is hidden in its objects of study. Therefore, taking into consideration that Catarina Mourão’s film fills all these requirements, the question that should be asked is the following: What is the object about which the director is composing her essay?

The film centres on Tomaz de Figueiredo, the grandfather who Catarina Mourão never met and about whom she knew nothing before the film. One of the first trump cards of *The Wolf's Lair* (the homonymous title of one of Figueiredo’s novels — *A Toca do Lobo*) is that it is constructed with an apparently investigative candour that progressively reveals to us, in a constructed chronology, the director’s process in the sense of discovering who this somewhat secret family figure from her genealogical mythology was. Thus the film replicates the researcher’s steps but does so in line with the filmic moments and narrative arcs. Put another way, one of Catarina Mourão’s abilities is the discovery and introduction of the McGuffin of the small pouches that runs throughout the whole film.

num programa dedicado ao colecionismo, no qual apresentara um conjunto de saquinhas de cachimbos que vinha acumulando. Nessa entrevista Tomaz de Figueiredo acrescenta que ficaria encantado se um dia as suas netas viessem a brincar com aquele espólio, enchendo as saquinhas de conchas, e já agora, uma dessas netas poder-se-ia chamar Catarina, que era um nome que ele muito apreciava. O efeito surreal dessas imagens de arquivo, que parecem comunicar directamente com a realizadora antecipando-lhe o nome, é a força motriz da investigação que o filme apresenta e será através da recuperação desse objecto aural que o arco narrativo se fechará.

Há neste mecanismo narrativo uma proximidade grande com o dispositivo por detrás de um filme de Ross McElwee, *Bright Leaves* (2003) – outro cineasta do ensaio pessoal. Neste, o realizador também encontrava um filme – denominado como um *home movie* surreal dentro de uma produção de Hollywood – que iniciava uma investigação sobre o seu bisavô. Aliás, as proximidades entre os dois títulos são enormes: ambos os antepassados foram figuras com alguma importância na sua época mas que hoje estão quase totalmente esquecidos (Mourão visita as ruas secundárias em homenagem a Tomaz de Figueiredo e McElwee visita o pequeno jardim McElwee onde apenas existem dois bancos e algumas ervas daninhas); ambos se iniciam na temática do sonho (Mourão recorre uma e outra vez ao subconsciente como fonte, em sonhos seus, do seu filho ou da sua mãe, e McElwee começa o seu filme sonhando com o verde alienígena das folhas de tabaco da Carolina do Norte); ambos acabam por se transformar em álbuns de família contemporâneos; e ambos usam, no fundo, o gancho emocional da investigação familiar para falar sobre outros assuntos. McElwee interessa-se pela indústria do tabaco, pela dependência e pelas consequências dos cigarros para a saúde (e moderadamente por questões de urbanismo e de cinefilia), ao passo que para Catarina Mourão são os silêncios de uma família, o salazarismo e a polícia política, a clandestinidade comunista, a doença mental do

But I must backtrack a bit. The director had heard it said that her grandfather, Tomaz, had appeared in the 1950s in a programme on RTP [the Portuguese state television company] dedicated to collectionism in which he presented a series of small pipe pouches he had been collecting. In this interview, Tomaz de Figueiredo adds that he would be delighted if one day his granddaughters came and played with the collection, filling the bags with shells, and also if one of those granddaughters were to be called Catarina, a name he liked greatly. The surreal effect of these archival images, which seem to communicate directly with the director by predicting her name, is the driving force behind the investigative research the film presents and it is through the recovery of this aural object that the narrative arc closes.

This narrative mechanism bears a close proximity to the device behind a film by Ross McElwee, *Bright Leaves* (2003) – another filmmaker of the personal essay. Here, the director also found a film – termed a surreal home movie within a Hollywood production – which started him researching his great-grandfather. In fact, there are very close similarities between the two films: both ancestors were figures of some importance in their time but who are almost completely forgotten today (Mourão visits the side streets that pay homage to Tomaz de Figueiredo and McElwee visits the small McElwee Park where there are only two benches and a few weeds); both begin with the theme of a dream (Mourão makes use from time to time of the subconscious in her dreams or those of her son or her mother as a source, and McElwee begins his film dreaming of the alien-looking green of tobacco leaves in North Carolina); both end up being transformed into contemporary family albums; and both basically use the emotional hook of family research to talk about other subjects. McElwee is interested in the tobacco industry, addiction and the health consequences of cigarettes (and, to a moderate extent, in issues of urbanism and cinephilia) while for Catarina Mourão the keys to her research are family silence, Salazarism and the political police, the Communist

avô e o modo como lhe trataram da saúde, as disputas familiares e o esquecimento as chaves da sua investigação.

No entanto, o filme de Mourão é particularmente mais interessante do que o filme de McElwee na medida em que, ao contrário do primeiro, este questiona-se constantemente sobre as possibilidades do próprio processo de investigação e das suas limitações. À imagem do que citei anteriormente de Max Bense, *A Toca do Lobo* é um filme que compreende as limitações da construção histórica e, como tal, preenche os conhecimentos lacunares, que uma investigação sempre produz, com a imaginação e a interpretação romântico-especulativa, revelando desse modo o lado oculto do real. Ou melhor, construindo uma verdade estritamente pessoal que não deixa de possuir uma transversalidade emocional. Mourão faz isto quando encontra, por exemplo, paralelos entre os documentos que manipula e as narrativas que constrói: a associação entre a cena do filme de 9 1/2 mm dos dois tios encenando um bando de gatunos e a sua mãe resolvendo a situação e os eventos futuros que oporiam as duas filhas de Figueiredo no conflito da partilha do espólio; a associação entre a janela gradeada a ferro forjado da imaginada casa de Casares e o *trompe-l'œil* do hospital psiquiátrico do Telhal que metaforiza a prisão do espólio como a continuação do tormento do avô; ou ainda a biblioteca Tomaz de Figueiredo, um simples armário de canto sem nenhum livro do escritor.

O modo como trabalha com as imagens de arquivo e como constrói associações simbólicas entre as diferentes vertentes da sua investigação parecem ter origem numa relação háptica com essas mesmas imagens de arquivo e com a própria memória feita matéria fílmica. A sequência em que a investigação se materializa nas paredes da casa da realizadora e se articulam documentos dos mais variados suportes, incluindo as imagens em movimento que se projectam pelos corredores, é uma das mais belas, por aí se revelar poeticamente o

underground, her grandfather's mental illness and the way he was treated, family disputes and the fact of being forgotten.

However, Mourão's film is much more interesting than McElwee's in that, unlike the latter, it is constantly questioning the possibilities of the research process itself and its limitations. Like what I quoted above from Max Bense, *The Wolf's Lair* is a film that understands the limitations of historical construction and, as such, fills in the knowledge gaps that any research produces with imagination and romantic-speculative interpretation, thus revealing the hidden side of the real. In other words, it constructs a strictly personal truth that possesses emotional transversality. Mourão does this when she finds, for example, parallels between the documents she manipulates and the narratives she builds: the association between the scene in the 9.5 mm film of her uncle and aunt enacting a gang of thieves and her mother resolving the situation and the future events that will set the two Figueiredo daughters against each other in the conflict when dividing up the legacy; the association between the window with its wrought iron bars of the imagined house in Casares and the *trompe-l'œil* of the Telhal psychiatric hospital that metaphorises the prison of his legacy as the continuation of her grandfather's torment; or even the Tomaz de Figueiredo Library, a simple corner cupboard holding none of the writer's books.

The way in which she works with the archival images and how she constructs symbolic associations between the different aspects of her research seems to originate from a haptic relationship with these same archival images and with memory itself made into filmic material. One of the most beautiful sequences is the one in which the research is materialised on the walls of the director's home and documents in the most varied types of support, including moving images projected down the corridors, are interwoven because this is where the research method

método da própria investigação. Mas, como depois acaba Catarina Mourão por confessar, “os arquivos provocam mais uma ausência do que uma presença”. Por isso se estende a sombra da realizadora por sobre as imagens da RTP, preenchendo essa ausência dos materiais de arquivo, manipulando-os e apropriando-se deles. E desse modo, actualizando memórias familiares e nacionais a partir daquilo que antes era apenas um celulóide inane.

Ricardo Vieira Lisboa

itself is poetically revealed. But, as Catarina Mourão ends up confessing: “the archives cause more of an absence than a presence”. For this reason, the director’s shadow is cast over the RTP images, filling in this absence of archival materials, manipulating them and appropriating them, and in this way updating family and national memories starting from what was before merely an empty celluloid.

Ricardo Vieira Lisboa

PARTE I: ENTREVISTA

Catarina Mourão (Realizadora)
Ricardo Vieira Lisboa (Curador)

Se olharmos para alguns dos teus filmes anteriores ao *A Toca do Lobo*, nomeadamente *A Dama de Chandor* e o *Pelas Sombras*, há um motivo recorrente que se torna muito evidente nos teus filmes: a casa. Mas não é necessariamente uma casa qualquer, uma casa museu. Aliás, há um estranho efeito reflexo entre *A Dama de Chandor* e *A Toca do Lobo*, uma vez que o primeiro é sobre uma casa museu, e o segundo sobre outra casa museu, mas à qual não tens acesso. Há um efeito de complementaridade entre os dois filmes, onde um ilumina as zonas escuras do outro (e vice-versa).

É engraçado, porque nunca tinha pensado nisso até ontem. Claro que tenho consciência que a casa é um ponto comum no meu trabalho. Não é algo que busque ativamente, mas depois de feitos os filmes torna-se evidente que essa é uma linha que atravessa os filmes todos: a obsessão pelo espaço fechado. Agora, essa rima entre *A Dama de Chandor* e *A Toca do Lobo* é algo de que só me apercebi há muito pouco tempo. Faz poucas semanas estive de novo na Casa de Chandor, depois de ter realizado *A Toca do Lobo*, algo que ainda não tinha acontecido. E por isso, esse regresso revelou-me coisas que não tinha percebido nas visitas anteriores. Passaram-se vinte anos sobre a altura da rodagem e agora voltei lá com outros olhos. Além disso também estou a restaurar o filme, pelo que tenho olhado para ele com uma renovada atenção (foi filmado em Betacam e as cores já estavam a ficar completamente esbatidas). Mas de facto, isso foi algo que só me ocorreu ontem numa conversa. Acho que o recurso ao arquivo do meu avô, n' *A Toca do Lobo*, funciona um pouco ao contrário do que os arquivos costumam oferecer, é

PART I: INTERVIEW

Catarina Mourão (Director)
Ricardo Vieira Lisboa (Curator)

If we look at some of your films before *A Toca do Lobo* [*The Wolf's Lair*], especially *A Dama de Chandor* [*The Lady of Chandor*] and *Pelas Sombras* [*Through Shadows*], there is a recurrent theme that is very evident in your films – the house. But it is not necessarily any house, a museum house. In fact, there is a strange echo effect between *A Dama de Chandor* and *A Toca do Lobo* since the former is about a museum house and the latter about another museum house but which you don't have access to. There is an effect of complementarity between the two films where one illuminates the dark zones of the other (and vice versa).

It's funny because I had never thought about this until yesterday. I am of course aware that the house is something that is common to all my work. It's not something I actively seek but after having made the films it becomes clear that this is a line that runs through all my films: an obsession with the closed space. However, that echo between *A Dama de Chandor* and *A Toca do Lobo* is something that I only figured out a very short while ago. A few weeks ago I was back once again in Chandor House after having directed *A Toca do Lobo*, and it was something I still hadn't realised. And for that reason that return visit revealed to me things I hadn't understood on my previous visits. Twenty years had gone by since the time the film was shot and now I went back there with other eyes. Besides this, I am restoring the film and so I've been looking at it with renewed attention. (It was shot in Betacam and the colours are already beginning to be extremely faded.) But in fact this was something that only occurred to me yesterday during a conversation. I think using my grandfather's archive in *A Toca do Lobo* works in a way that is slightly contrary to what archives normally

um arquivo para o futuro (ele está a dialogar com uma neta que ainda não tinha nascido). E agora talvez esteja a delirar, mas olho para *A Dama de Chandor* e é como se o filme fosse o futuro d'*A Toca do Lobo*. Como se a Dona Aida fosse a minha tia. Só que vinte anos antes. Nos meus filmes a questão da temporalidade é engraçada, e sei que é sempre possível construir-se uma constelação em redor da obra de qualquer criador, mas eu só agora é que comecei a aperceber-me disso. Talvez porque tive primeiro que fazer vários filmes e deixar passar os anos para que isso se comesse a tornar evidente.

E no que respeita ao *Pelas Sombras*, a casa da Lourdes Castro está repleta de objetos e trabalhos artísticos que iluminam a personalidade da artista. Já n'*A Dama de Chandor* isso também acontece, mas de uma forma mais subliminar, através do modo como se percebe, por entre o discurso formatado da “visita guiada”, a história daquela senhora. As casas revelam aqueles que nelas habitam.

No caso d'*A Dama de Chandor* há de facto um lado *performativo* naquelas visitas. Mas acho que foram abordagens muito diferentes, também porque são proximidades muito distintas daquelas que estabeleci com cada uma delas. Com a Lourdes Castro, ela estava muito consciente do filme que estávamos a fazer e foi quase um objeto realizado a quatro mãos. Já com a Dona Aida, a Dama de Chandor, foi diferente, ela aceitou fazer o filme com a ideia de que este podia ajudar a manter viva a casa. E foi algo que aconteceu: depois do filme a casa passou a estar incluída nos guias turísticos e, pelo menos de Portugal, houve muita gente que a foi visitar. Fiz um outro filme, o *Desassossego*, que é um título um bocado escondido e acho que está lá tudo sobre o meu cinema (e, às vezes, esqueço-me dele). É um filme meio assimétrico. Isso, pelo menos, era o que o Fernando Lopes dizia, que era um filme assimétrico e que eu era uma realizadora assimétrica. É um bocado isso, acho. O *Desassossego* foi feito em forma de

offer; it is an archive for the future (as he is dialoguing with a granddaughter who hasn't been born yet). And maybe now I'm deluding myself but I look at *A Dama de Chandor* and it's as if the film was the future of *A Toca do Lobo*. As if Dona Aida was my aunt. Only my aunt twenty years earlier. In my films the question of temporality is funny, and I know it's always possible to construct a constellation around the work of any creator, but with me it's only now that I've begun to understand this. Maybe it's because first I had to make several films and let the years go past for this to begin to become clear.

And in relation to *Pelas Sombras*, Lourdes Castro's house is full of objects and art works that throw light on the artist's personality. In *A Dama de Chandor* this also happens, but in a more subliminal manner, through the way the lady's story is understood via the formatted discourse of the “guided tour”. Houses reveal the people who live in them.

In the case of *A Dama de Chandor* there is a performative side to those visits in fact. But I think they were very different approaches and also the close relations I established with each one are very distinct. Lourdes Castro was very aware of the film we were making and it was almost an object realised with two pairs of hands. But with Dona Aida, the lady of Chandor, it was different. She agreed to do the film with the idea that it could help to keep the house alive. And this was something that did happen: after the film, the house began to be included in the tourist guidebooks and many people went to visit it, at least from Portugal. I made another film, *Desassossego* [*Restless*], which is a rather obscure title, but I think everything about my cinema is in there (and at times I forget about it). It's a semi-asymmetric film. This is, at least, what Fernando Lopes said, that it was an asymmetric film and that I was an asymmetric director. It's a bit like that what I reckon. *Desassossego* was made in the form of a triptych and each of the three stories were built around a house. It's curious but with the current property speculation situation the film

tríptico e cada uma das três histórias foi feita à volta de casas. É curioso que, com a situação atual da especulação imobiliária, o filme ganhou uma nova urgência, já que o primeiro capítulo é sobre o quotidiano de vendedores de casas. De qualquer modo, a questão dos objetos, da domesticidade, é algo que me atrai sempre – é a minha praia. Perceber de que forma os objetos falam sobre as pessoas que os adquirem e guardam. É curioso isto porque não tenho nada esse perfil de acumuladora, pelo contrário, deito tudo fora. Mas encanta-me a forma como as pessoas se projetam nas coisas e nos espaços.

Outra ponte curiosa entre os teus filmes prende-se com o facto d’A Toca do Lobo, apesar de ser sobre o teu avô Tomaz de Figueiredo, é muito mais sobre duas mulheres (a tua mãe e a tua tia) que têm uma relação complicada. E n’A Dama de Chandor focas-te também em duas mulheres que tiveram um passado comum, naquela casa, mas que hoje em dia praticamente não têm qualquer tipo de relação.

É diferente, apesar de tudo. Não houve qualquer conflito entre elas. São duas mulheres afastadas, é certo, mas o filme serviu até para as tentar juntar. E estão presentes as duas. Não tinha pensado nisso assim. Nessa cena em que eu as junto, em que até dizem, “só mesmo a Catarina para nos voltar a juntar”, se calhar é a minha mãe e a minha tia que já ali estavam, vinte anos antes. Talvez. Parece-me, no entanto, que a coincidência prende-se mais com o meu interesse por personagens femininas.

É curioso que nestes filmes que temos estado a referir, as personagens femininas são presentes e as personagens masculinas são ausentes (a começar pelo teu avô).

É possível. Talvez um pouco psicanalítico... No próximo filme que estou a terminar, a curta-metragem *O Mar Enrola na Areia*, acho que as coisas são mais complexas. Porque as personagens femininas estão também ausentes. No entanto, elas ao menos têm voz,

has gained a new urgency as the first chapter is about the everyday’s life of a real estate agent. Anyhow, the question of objects, of domesticity, is something that has always attracted me – it’s my cup of tea. To understand in what way objects speak about the people who acquire and keep them. This is curious because I don’t have the profile of a hoarder at all; on the contrary, I throw everything away. But the way in which people are projected in their things and spaces enchants me.

Another curious aspect about your films has to do with the fact that *A Toca do Lobo*, despite being about your grandfather Tomaz de Figueiredo, is much more about two women – your mother and your aunt – who have a complicated relationship. And in *A Dama de Chandor* you also focus on two women who had a shared past in that house but whose relationship is practically non-existent nowadays.

In spite of everything, it’s different. There was no conflict between them. They are two women who have grown apart, that’s true, but the film even served to try to bring them together. And both of them are present. I hadn’t thought about it in this way. In that scene where I bring them together, in which they even say: “Only Catarina could get us together again”, maybe it is my mother and my aunt who were there, twenty years before. Perhaps though it seems to me though that the coincidence has more to do with my interest in female characters.

It is curious that in these films we have been talking about the female characters are present and the male characters are absent (beginning with your grandfather).

It’s possible. But maybe a bit psychoanalytical... In the next film, the one I’m finishing now, the short *O Mar Enrola na Areia* [*The Hissing of Summer Sands*], I think things are more complex. This is because the female characters are also absent. However, they at least have a voice, they have some type of agency, while the male character who is the centre of the narrative only has a whistle.

têm algum tipo de agência, enquanto que o personagem masculino que é o centro da narrativa só tem um apito.

Se temos estado a falar de continuidades e recorrências entre os teus filmes, há algo que tem vindo a mudar: a tua presença. De filme para filme tens-te exposto mais, aparecendo de corpo inteiro e voz presente n’A Toca do Lobo. Nos outros percebíamos que estavas por detrás da câmara, as pessoas dirigiam-te a palavra ou os olhares, ou tu comentavas algo ou fazias uma pergunta. Na Toca comesças logo com a narração (e depois acrescentas tudo o resto, o pessoal, o confessional, o lado íntimo). Gostava de perceber de que modo foi diferente para ti esta estratégia e se foi complicado adaptares-te a um esquema narrativo destes.

Foi completamente diferente, é óbvio. E a razão principal pela qual eu entro em cena prende-se, fundamentalmente, com sentir que não podia deixar a minha mãe sozinha naquela viagem às memórias do meu avô, pai dela. Eu estaria sempre ao lado dela, do outro lado da câmara, mas achei que era mais justo eu também me expor, uma vez que ela também se estava a expor. Claro que foi difícil, mas ao mesmo tempo, pareceu-me muito natural. A partir do momento em que decido que vou falar do meu avô (talvez como pretexto para falar de conflitos de famílias, tabus, silêncios, coisas das quais não se fala, usando a minha família como mote), só podia estar lá dentro, de corpo presente. Além disso, foi um filme que no seu modelo de produção foi muito diferente de qualquer outro. Demorou muito tempo, e sobretudo, havia uma dança constante entre a rodagem e a montagem. Não foram, de todo, coisas separadas com períodos distintos de trabalho. Foi um processo muito cauteloso: não filmámos tudo de uma vez e depois fomos para a sala de montagem com fé que ali estaria um filme. Ia afinando e experimentando passo a passo. Se todos os meus filmes falam de casas, este foi um filme muito feito em casa. Depois, claro, está

If we have been talking about continuities and recurrences in your films, there is something that has been changing – your presence. From film to film you have started exposing yourself more – your full body appears in *A Toca do Lobo* and your own voice is present. In the others, we realised you were behind the camera, people addressed you with words or looks, or you commented on something or asked a question. In *Toca*, you immediately begin with the narration (and then add all the rest, the personal, the confessional, the intimate side). I would like to understand how this strategy was different for you and if it was complicated for you to adapt to such a narrative scheme.

It was completely different, that’s obvious. And the main reason why I come into the film basically has to do with the feeling that I couldn’t leave my mother all alone on that journey back to the memories of my grandfather, her father. I would always be with her, on the other end of the camera, but I thought it was fairer if I also exposed myself as she too was exposing herself. Of course it was difficult, but at the same time it seemed very natural. From the moment I decided I was going to talk about my grandfather (perhaps as a pretext to talk about family conflicts, taboos, silences, things that aren’t talked about, using my family as a theme), I could only be inside the film, be bodily present. Besides, it was a film whose production model was very different from any other. It took a long time and above all there was a constant waltzing between the filming and the editing. They weren’t at all separated things with different periods for working on them. It was a very cautious process: we didn’t film everything all at once and then go to the editing room in the belief there would be a film there. We were fine-tuning and experimenting step by step. If all my films talk about homes, this was a film very much made at home. Afterwards, of course, it was very constructed and there was a lot of work and a fantastic team who helped me make it. But it’s a very home-made object and this helped because I was entering unknown

muito construído e houve muito trabalho e uma equipa fantástica que me ajudou a fazê-lo. Mas é um objeto muito caseiro e isso ajudou, porque estava a entrar num território desconhecido (um cinema mais na primeira pessoa) mas na segurança da casa. No fundo não era algo assim tão desconhecido.

Do ponto de vista propriamente imagético, o filme é também muito diferente das coisas que tinhas feito: inclui imagens digitais com efeitos do *Photo Booth* de captura de ecrã de computador. E apesar de ter imagens de arquivo, como os outros, tem uma atmosfera e uma estética diferentes: uma câmara mais fixa, uma luz mais carregada... Não tem tanto aquela câmara de documentário mais tradicional que sai porta fora para filmar o mundo a acontecer lá fora.

Já não era sem tempo. Gosto imenso de todos os meus filmes e acho que fazem todos sentido no tempo em que foram feitos. Mas a verdade é que esse olhar sobre o outro – que foi sempre algo sobre o qual refleti bastante e que sempre me preocupou – não me permitia explorar certas coisas. Isto porque sempre entendi esse gesto de dar voz ao outro como “passar a bola para o outro lado.” É certo que é sempre o meu ponto de vista e que isso sempre foi algo que assumi mas, ainda assim, funcionava muito na base desse passar a bola em que te tens que sujeitar àquilo que o outro te quer devolver. Ainda tenho muito esse entendimento do cinema, de que os filmes se fazem perante as circunstâncias que nos são dadas. Mas a verdade é que cheguei a um ponto em que isso já não me chegava, que ficava um pouco frustrada com a direção que era obrigada a tomar: queria controlar mais o objeto filme. E em particular no documentário que se debruça sobre o outro, estás muito dependente dessa relação, do modo como a constróis e daquilo que o outro te está disposto a dar. Nunca paguei aos meus personagens (claro que púnhamos dinheiro na caixinha da Dona Aida, como os turistas que visitavam a casa; e com a Lourdes Castro não houve uma parte do orçamento para lhe pagar, mas como foi

territory (a more first-person cinema) but in the security of the home. Basically, it wasn't something so unknown.

From the actual imagery point of view, the film is also very different from the things you have done before – it includes digital images with *Photo Booth* effects of computer screenshots. And despite having archive images, like the others, it has a different atmosphere and aesthetics – a more fixed camera, a more heavily charged light... It doesn't have so much of that traditional documentary camera that goes out the door to film the world that's happening outside.

It was about time. I really like all my films and I think they all make sense in the time in which they were made. But the truth is that this gaze over the other – which was always something I reflected quite a lot about and which has always concerned me – did not let me explore certain things. This is because I always understood this gesture of giving voice to the other as “passing the ball to the other side”. Of course it's always my point of view and this is always something that I assumed but, even so, I functioned a lot on the basis of this ball passing in which you have to subject yourself to what the other wants to give back to you. I still very much have this understanding of the cinema, that films are made in the circumstances that we are given. But the truth is that I reached a point in which this was no longer enough for me, and I was a bit frustrated at the direction I was forced to go in: I wanted to control more the film object. And particularly in the documentary, which deals with the other, you are very much dependent on this relation, on the way you construct it and on what the other is willing to give you. I have never paid my characters (of course we put money into Dona Aida's little box like the tourists who visited the house; and with Lourdes Castro there wasn't any budget to pay her but as it was a jointly made film, I feel that *Pelas Sombras* is also another of her works). Maybe, if I understood the documentary in this way, I would have a different relationship with it. I began to feel more into fiction, and when

um filme feito em conjunto, sinto que o *Pelas Sombras* é, também, mais uma das obras dela). Se calhar, se entendesse o documentário dessa forma, teria uma relação diferente. Começou-me a apetecer a ficção, e quando trabalhas sobre ti tens mais liberdade para isso. Também é verdade que a minha mãe, com todos os seus tabus, confiou totalmente em mim e deixou-me guiar. Porque no fundo é isso, eu é que vou ali a guiar a história.

Pegando no que dizias, a forma como encaro a ficção nos teus filmes prende-se muito com a forma como trabalhas o arquivo. Algo que é um bocado a contracorrente do modo como o arquivo é usado em abordagens mais tradicionais do cinema documental, como elemento de prova ou como porta de acesso directo (e ilustrativo) de uma época. Para muitos realizadores o arquivo é quase o contrário da ficção. A forma como introduzes o arquivo n’A *Toca do Lobo* (mas também n’A *Dama de Chandor* e no *Pelas Sombras*, onde a sua introdução é muito incisiva e nada inocente) tem uma função acima de tudo narrativa, constrói um vínculo emocional com o espectador. Gostava de perceber se o arquivo é algo que espoleta um projeto e com o qual lidas mais na fase de escrita, ou se é algo que acabas por incluir a *posteriori*, na montagem?

O arquivo não está lá para informar, está lá como elemento de construção dramática. Quanto à segunda pergunta, é caso a caso, e depende muito. Na fase de pesquisa vou à procura de todos os materiais de que me posso socorrer. E nessa medida, se encontrar materiais que me abrem uma janela sobre o filme, naturalmente isso ajuda-me muito na escrita. Outras vezes descubro apenas na montagem, mas muitas vezes já sei previamente que vou usar aquele arquivo de certa forma, em certo sítio e qual a função que este terá no filme.

N’A *Toca do Lobo* há uma dimensão quase surreal naquelas imagens de arquivo do teu avô que antecipa, em 1967, a tua existência e o teu nome. Há uma potência emocional

you work on yourself you have more freedom to do this. It’s also true that my mother, with all her taboos, trusted me completely and let herself be guided. Because basically it’s that, it’s me who is guiding the story.

Picking up on what you have said, the way in which I view fiction in your films has a lot to do with the way you work with the archive. This is something that goes a bit against the tide of how the archive is used in more traditional approaches of documentary cinema as an element of proof or as the direct (and illustrative) entrance to an era. For many directors, the archive is almost the opposite of fiction. However, the way in which you introduce the archive in *A Toca do Lobo* (but also in *A Dama de Chandor* and *Pelas Sombras*, where your introduction is very incisive and not at all innocent) has a function that is, above all, narrative. It constructs an emotional bond with the spectator. I would like to understand if the archive is something that is the initial spark of a project, something that you deal more in the writing phase, or if it’s something you end up including a *posteriori* at the editing stage?

The archive isn’t there to inform; it’s there as an element of dramatic construction. As to the second question, it is on a case by case basis and depends on many things. In the research phase, I look for all the materials that I can to help me. When I find materials that open up a window into the film, then naturally it helps me a lot with writing. Other times I find it only when I’m editing, but very often I already know beforehand that I’m going to use that archive in a certain way, in a certain place and which function will it have on the film.

In *A Toca do Lobo* there is an almost surreal dimension in your grandfather’s archive images that foretells back in 1967 your existence and your name. There is an emotional power in these images that we only relate with fiction. These images of a public television broadcast are transformed into a type of home movie that could be shown at family parties, that the father

nessas imagens que só associamos à ficção. Ali, aquelas imagens de uma transmissão da televisão pública transformam-se numa espécie de *home movie*, que podia ser mostrado em festas de família: que o pai mostra às filhas e estas às suas netas e... N'A *Dama de Chandor* isso também acontece, ainda que numa escala mais limitada, quando a Maria vê atualidades de propaganda da União Indiana na altura da Libertação de Goa e comenta como se aquilo lhe pertencesse de facto. Sendo que isto são arquivos públicos, produzidos com intuítos ideológicos ou comerciais, realizados de forma impessoal.

Isso leva-nos a uma outra grande questão: o que é isso do arquivo? Por que razão atribuímos esse valor de prova ao arquivo quando ele, no fundo, é apenas o que se guardou, aquilo que teve “a sorte” de ir parar ao arquivo. Há muita coisa que não está no arquivo e foi igualmente (ou mais) importante do aquilo que ficou. Esse material, embora invisível também existe. Por que razão aquilo que está no arquivo tem maior veracidade ou mais valor que aquilo que não está lá? Esse é um ponto de partida que permite inverter as posições de autoridade. A partir daqui, do momento em que tomas consciência de que existe uma discricionarietà no ato de fazer arquivos e de arquivar, também podes partir do princípio de que o arquivo, quando foi feito, não foi pensado para servir como alicerce de exercícios de memória. Podem argumentar que eu manipulo o arquivo, e sim, faço-o, porque acredito que é através dessa manipulação que se poderão encontrar outras coisas.

Um dos aspetos mais curiosos que me aconteceu quando vi o arquivo de 1967 do meu avô feito pela RTP foi o de aquela ser apenas uma das muitas vezes que eu já tinha consultado os arquivos da RTP pelas mais variadas razões. Só que até àquele dia nunca tinha tido o rasgo de associar aquele contexto com aquilo que a minha avó paterna me tinha contado. E quando pesquisei e encontrei o material, além de ficar arrepiada e ter caído

shows to his daughters and them to his granddaughters and so on. In *A Dama de Chandor* this also happens although on a more limited scale when Maria watches the Indian Union's propaganda news at the time of the Liberation of Goa and comments as if that actually belonged to her. But these are public archives, produced for ideological or commercial purposes and made impersonally.

This leads us to another major question, which is: What is this all about the archive? Why do we attribute this proof value to the archive when, basically, it is merely what was kept, what was “lucky” enough to end up in the archive. There is a lot of stuff that's not in the archive and was as important (or more) than what remained. This material, although invisible, also exists. Why is it that what is in the archive has more veracity or more value than what is not there? This is a starting point that allows the positions of authority to be inverted. From then on, from the moment when you become aware that there is a discretionary element in the act of making an archive and of archiving, you can also start from the principle that the archive, when was made, was not thought of as something as the cornerstone of the memory exercises. You can argue that I manipulate the archive, and yes, I do it because I believe it is through such manipulation that other things could be found.

One of the most curious things that happened to me when I saw the archive in 1967 made by RTP about my grandfather was that this was only one of the several times I had consulted the RTP archives for a wide variety of reasons. Only, until that day, I had never thought of associating that context with what my paternal grandmother had told me. And when I searched and found the material, besides feeling shivers running down my spine and falling into a kind of trance – I was no longer in the archive but I was suddenly with my grandfather who was talking to me – I started wondering about how those images had been made. I was interested in understanding the *mise en scène* of the film: who directed it, was it my grandfather who

numa espécie de transe – já não estava no arquivo, estava de repente com o meu avô, que conversava comigo –, questionei-me sobre como é que aqueles imagens tinham sido feitas. Interessava-me perceber a *mise en scène* daquilo: quem realizou, foi o meu avô que sugeriu que fossem as saquinhas de cachimbo, foi ele que escreveu o texto, houve várias *takes*, houve ensaios...? Interessava-me a concretude do material. Isto porque o meu avô era um escritor, um escritor de ficções muito inspiradas na sua própria vida (como todas, no fundo), e aquelas imagens, aquela situação, aquele discurso têm uma componente muito ficcional. A acrescentar a isso, estes arquivos que eu tenho utilizado nos meus filmes são coisas que estavam esquecidos nos fundos dos catálogos, já ninguém se lembrava daquilo. Se eu não os trouxesse ao de cima, para fora do arquivo, eles provavelmente nunca seriam vistos. Têm um estatuto diferente daquelas imagens que estão inscritas na nossa memória coletiva, que todos conhecemos. Eu quase diria que o facto de eu os resgatar me dá algum direito de trabalhar sobre eles. Eu resgato-os porque eles têm que entrar na minha construção, e por isso tenho de meter a mão na massa. Tenho de trabalhar sobre eles, não os posso deixar desprotegidos, caso contrário eles não dialogam comigo, nem se calhar com outras pessoas. Claro que no meu próximo filme, muito construído com imagens de arquivo, esta discussão vai dar pano para mangas.

Pelo que percebi, esse novo filme tem uma origem semelhante à d'A Toca do Lobo, isto porque era uma história que já tinhas ouvido contar várias vezes, mas depois houve um momento em que estavas no arquivo e descobriste esse homem, o "Catitinha", em movimento num filme caseiro de uma família dos anos 1950. Antes de teres encontrado essas imagens no arquivo, não havia filme, apenas um desejo de contar essa história.

Aconteceu durante a rodagem d'A Toca do Lobo. Fiz uma série de entrevistas e há uma pessoa que, a certa altura, me fala deste homem

had suggested they'd film the pipe pouches, was it him who wrote the text, were there various takes, were there rehearsals...? I was interested in the concreteness of the material. This is because my grandfather was a writer, a writer of fictional stories that were very much inspired by his own life (as all basically are) and those images, that situation, that discourse has a very fictional component. Added to that, the archives I have used in my films are things that had lain forgotten at the bottom of the catalogues; nobody remembered them. If I hadn't brought them to the surface and out of the archive, they would probably never have been seen. They have a different status to those images that are inscribed in our collective memory, those we all know. I would almost say that the fact of my rescuing them gives me the right to work with them. I rescued them because they had to be part of my construction and so I had to become physically involved with them. I have to work with them, I can't leave them unprotected; if not, they wouldn't dialogue with me, nor perhaps with other people. Of course in my next film, which is constructed with lots of archival images, this discussion will arise lots of topics.

From what I can understand, this new film has a similar origin to that of A Toca do Lobo in that it was a story you had heard a couple of times, but afterwards there was a moment when you were in the archive that you discovered this man "Catitinha", moving around in a home movie of a 1950s family. Before you've found those images in the archive, there wasn't a film, only the desire to tell this story.

It happened when we were shooting A Toca do Lobo. I conducted a series of interviews and at a certain point there was someone who talked to me about this man who was known by everyone who frequented a number of beaches in Portugal and who, according to this witness, lured children to him with his whistle and abused some of them. There is a witness, but is that sufficient proof? How do you work this subject? Only by fabricating a story around

que era uma figura conhecida de toda a gente que frequentava algumas praias do país, e que segundo esse testemunho atraía crianças com o seu apito e abusava de algumas delas. Há um testemunho, será prova suficiente? Como é que trabalhas este assunto? Só efabulando. O que aconteceu foi que estava no ANIM [Arquivo Nacional da Imagem em Movimento], à procura de imagens de praias ainda para *A Toca do Lobo* (porque nessa altura ainda tinha a ideia de que a praia de Moledo, que é a minha praia de infância, ia entrar no filme), e dou de caras com este personagem. Por mero acaso. Portanto, descobri-o e deixei-o guardado até acabar o outro filme. E quando resolvo fazer um filme inteiro em volta daqueles quatro segundos, inicio uma pesquisa exaustiva e acabo por encontrar outras aparições deste homem, noutras imagens de arquivo. Houve algumas discrepâncias entre diferentes testemunhos sobre ele, e ao longo da minha pesquisa percebi que certas coisas que se diziam sobre ele não eram verdade. É uma daquelas personagens quase mitológicas. Um homem meio mítomano por si, que recria a sua história e que se transforma num mito das praias que é impossível de saber quem foi realmente.

Estas personagens inacessíveis, como o é, de certo modo, o teu avô, embora não sejam fáceis de compreender ou conhecer profundamente, são muito boas como reflexo de um tempo. Em particular, dos anos da ditadura. Vários dos teus filmes focam-se nesse período, direta ou indiretamente. Na *Dama de Chandor* o passado colonial e a nostalgia pelos tempos da ditadura está muito presente, e mesmo no *Pelas Sombras* há umas imagens de arquivo que desencantaste, em que a Lourdes Castro explica por que razão decidiu abandonar o país, na juventude.

É impossível fugir a isso. E interessa-me isso porque se reflete muito hoje em dia. Ainda estamos muito reféns desse passado. Claro que se começa a falar cada vez mais das coisas, mas ainda há uma série de não-ditos que precisam de ser explorados e um passado

it. What happened was that I was in ANIM [Arquivo Nacional da Imagem em Movimento / The National Archive of the Moving Image] still looking for images of beaches for *A Toca do Lobo* (because I still had the idea at that time that the beach at Moledo, which is my childhood beach, was going to come into the film) and I came face-to-face with this character. Merely by chance. So, I discovered him and I set him aside until I finished the other film. And when I decided to make a whole film around those four seconds, I began to carry out some detailed research and found the same man appearing in other archival images. There were some discrepancies between different accounts of him and during my research I realised that certain things that were said about him were not true. He is one of those almost mythical characters. A man who is a kind of mythomaniac by himself, who recreates his own story and becomes myth of those beaches, and turns out impossible to know who he really was.

These inaccessible characters, as your grandfather is to a certain extent, although they are not easy to understand or to know in-depth, are very good as a reflection of a time, in particular of the dictatorship years. A number of your films focus on this period directly or indirectly. In *A Dama de Chandor*, the colonial past and nostalgia for the dictatorship era are clearly present and even in *Pelas Sombras* there are some archive images you dug up in which Lourdes Castro explains the reason why she decided to leave the country in her youth.

It's impossible to get away from this. And I'm interested in it because this is reflected today. We are still very much a hostage to that past. Of course, people are beginning to talk more and more about things but there are still a whole lot of unspoken things that need to be explored and a dark past that needs to be brought into the light. Speak to anybody and they'll say: "Ah, her father was PIDE [the political police]." It was a society of snitches and police informers. This is something that runs through one of my

obscuro que precisa de ser iluminado. Falas com qualquer pessoa e dizem, “ah, o pai dela era PIDE.” Esta era uma sociedade de bufos e denunciadores. Isto é algo que atravessa um dos meus próximos projetos. E não tenho apenas um interesse pela componente histórica, é também sobre a questão do tempo, e de como isso entra no cinema: de que forma o passado se imiscui no presente. Ou seja, os arquivos são para mim um instrumento para andar para trás e para a frente no tempo: cápsulas de viagem. E a partir daí têm uma função dramática, mas são acima de tudo uma forma de trabalhar o tempo. Porque é assim que nós somos: o nosso passado e aquilo que perspetivamos para o nosso futuro (que são sempre uma construção).

Mas os teus filmes além de refletirem sobre o passado e sobre a História, em particular a história de Portugal, são também filmes que refletem sobre a própria escrita da História. Como dizias, resgatar materiais de arquivo esquecidos é introduzir uma adenda, uma nota de roda-pé, no cânone histórico.

Ou desencadear novas coisas. Os arquivos têm várias funções e uma delas é funcionarem como catalisadores, provocarem novas reações.

No caso d’A Toca do Lobo deparas-te várias vezes com zonas inacessíveis e esconsas do discurso histórico e completas essas lacunas através dos sonhos. Aí recusas a linearidade dos processos científicos que pretendem descrever o passado a partir dos factos.

Assim como eu sinto que posso mexer no arquivo à minha vontade porque é desse modo que posso descobrir algo mais profundo do que os meros materiais (só mexendo no arquivo é que se lhe dá utilidade e só assim é que podemos realmente aprender; só mexendo no arquivo é que se gera conhecimento), também encaro o sonho como uma fonte de conhecimento. É algo que, para mim, tem uma enorme importância, que me faz pensar nas minhas questões, que me faz alterar comportamentos, que me ajuda a antecipar

next projects. But I’m not only interested in the historical component but also in the question of time, and how this comes into cinema. How does the past intervene in the present? In other words, for me archives are an instrument for moving backwards and forwards in time – time travel capsules. And because of that they have a dramatic function, but above all they are a way of working with time. That’s how we are – our past is what we envision for our future (which is always a construction).

But your films, besides reflecting on the past and on history, in particular the history of Portugal, are also films that reflect on the very writing of history. As you were saying, to rescue forgotten archive materials is to introduce an addendum, a footnote, in the historical canon.

Or to set new things in motion. Archives have various functions and one of them is to work as a catalyser, to trigger new reactions.

In the case of A Toca do Lobo, you’ve come across several times unreachable and hidden zones of the historical discourse and these gaps are completed through dreams. Once there you refuse the linearity of scientific processes that seek to describe the past starting from the facts.

As well as I feel that I can play around with the archive at my own will because this is how I can find something more profound than the mere materials (only playing around with the archive it is useful and only like this we can really learn, only by playing around with it, knowledge is generated). I also see dreams as a source of knowledge. They are something that is of great importance to me as they make me think about my issues, make me change behaviours and help me anticipate problems. In A Toca do Lobo I tried to work on this, especially in relation to the archive, but also giving value to the question of the sensitive and subjective archive. If we think a bit, memory is also like this. Are memory and dreams so very different? The dream, at least, is not filtered

problemas. N'A *Toca do Lobo* procurei trabalhar isso, especialmente na relação com o arquivo, mas valorizando a questão do arquivo sensível e subjetivo. Se pensarmos um pouco, a memória também é isso. Será que são assim tão diferentes a memória e o sonho? O sonho, pelo menos, não está filtrado pelo consciente. É algo mais em bruto, só falta saber interpretá-lo (como a memória, aliás). Focamo-nos muito na recolha de testemunhos e de memórias, mas a verdade maior dessas recolhas está na emoção que essas memórias transportam. Vendo o *Shoah* o que é importante não é só a minúcia das descrições (também é, claro), é que essa minúcia é uma forma de as pessoas se libertarem do peso daquelas vivências. Mas há também uma dimensão emotiva muito grande nesses momentos. N'A *Toca do Lobo* ponho as coisas todas ao mesmo nível, mas a verdade é que quando vou para os arquivos oficiais, pesquisar documentos, não encontro lá muito mais verdade do que aquilo que encontro num arquivo mais subjetivo/sensível. Há sempre tantas incongruências... Fico sempre pasmada com os interrogatórios dos arquivos da PIDE. São relatórios muito extensos e exaustivos, e perguntas-te: "será que eles extraíam todas as informações nos interrogatórios aos presos?" Há ali também um enorme trabalho literário, um exercício de novelização. Não é uma fonte isenta, claro. E n'A *Toca do Lobo* o exemplo mais paradigmático disto é o arquivo clínico do meu avô, que é uma confusão de registos: a certa altura já não sabes se estás a ler a opinião do médico ou o testemunho do meu avô, as vozes dos dois entram numa dança e deixas de saber identificá-las. O importante é que a dança entre essas vozes cria uma nova voz, compósita, que serve de facto para nos colocar dentro do hospital e dar-nos o ambiente que lá se vivia. Agora os factos? Isso nem sempre se pode conhecer.

Estamos a falar sobre o que o arquivo permite ou não, mas em muitos casos a questão maior é mesmo o acesso ao próprio arquivo: conseguir passar toda a burocracia para poder ler certos documentos que se

by consciousness. It's something rougher, rawer; we only need to know how to interpret it (like memory, in fact). We focus a lot on gathering testimonies and memories, but the greater truth of such collecting lies in the emotion these memories bring. When we watch *Shoah*, what is important is not only the detail in the descriptions (although of course this is too) but that this detail is a way for people to free themselves from the weight of those experiences. But there is also a very big emotive dimension in these moments. In *A Toca do Lobo* I put everything on the same level but the truth is that when I go to the official archives to research documents, I don't find much more truth there than what I find in a more subjective or sensitive archive. There are always so many incongruences... I am always amazed at the interrogations in the PIDE archives. They are very long and detailed reports, and you ask yourself: "Do they really get all this information from the interrogation of prisoners?" There is an enormous literary work there too, an exercise in novelisation. It's not an unbiased source, naturally. And in *A Toca do Lobo* the most paradigmatic example of this is my grandfather's clinical dossier which is full of confusing records. At a certain moment, you don't know if you're reading the opinion of the doctor or the testimony of my grandfather as both their voices engage in a kind of dance and you stop being able to identify them. What is important is that the dance between these voices creates a new composite voice, which does in fact serve to place us inside the hospital and gives us the atmosphere that people lived there. But the facts? These are things you can't always know.

We are talking about what the archive allows or not, but in many cases the biggest question is really getting access to the archive itself, and manage to overcome all the bureaucracy until being able to read certain documents that are closed, far from the eyes of the world. First stage is therefore, to find out that a certain archive exists, then manage to get access to (and only then you can make

encontram encerrados, longe dos olhares de toda a gente. Passa portanto por primeiro descobrir que certo arquivo existe, e depois por conseguir chegar-lhe (e só aí é que se poderão fazer abordagens narrativas ou estéticas). Que arquivos pesquisas com mais frequência e como é a facilidade de acesso ao que está arquivado?

Isso que descreves é o processo de pesquisa. N'A *Toca do Lobo* o acesso ao arquivo do Hospital do Telhal onde o meu avô esteve internado foi uma dor de cabeça (e isso está, em parte, no filme). Houve uma altura em que achei que o filme ia ser apenas sobre as minhas tentativas de acesso às coisas e as portas fechadas que ia encontrando – e de certa forma até é. Mas o caso do Telhal foi um romance. A direção do hospital não queria dar acesso ao processo clínico do meu avô porque dizia que só o próprio podia autorizar, ora o próprio já tinha morrido há anos. Depois disseram que podiam facultar os documentos com autorização dos descendentes. Pedi à minha mãe, mas quando apresentei a autorização voltaram com a palavra atrás e disseram que só podia mesmo ser o próprio, ou então era necessário decorrer uma série de anos, um número altíssimo. E tudo isto depois teria ainda que passar pela famosa Comissão de Proteção de Dados. As horas que eu passei a ouvir música ao telefone enquanto esperava por ser atendida! Dava para fazer um documentário sobre a burocracia envolvida em fazer um documentário. Depois de muito insistir lá me disseram que se eu invocasse que a minha investigação era de interesse público, e que o meu avô autorizaria, que me podiam facultar o acesso ao processo clínico. O que é uma loucura. Mas foi isso que fiz, usei o meu escasso conhecimento de direito e escrevi um parecer a argumentar que o meu avô queria que eu chegasse ao arquivo clínico dele. Usei a história do arquivo da RTP, mas fundamentei-me principalmente nos sonetos que ele escreveu. Isto porque se o meu avô não quisesse que uma neta dele soubesse do seu internamento, qual era a sua doença e o seu estado de saúde, não teria escrito os

narrative or aesthetic approaches). What archives do you research most frequently and how easy is it to access what is archived there?

What you are describing here is the research process. In *A Toca do Lobo*, access to the archives of the Telhal Hospital where my grandfather was interned was a real headache (and part of this is in the film). There was a time when I thought the film was only going to be about my attempts to get access to things and the closed doors that I kept finding – and in a certain way it really is. But the case of Telhal would make a novel. The Hospital management didn't want to give me access to my grandfather's clinical file because they said that only the person himself could authorise it, but the person had died years before. Then they said they could provide the documents with authorisation from his descendants. I asked my mother but when I handed in the authorisation they went back on their word and said it could only be the person himself or after a really large number of years had passed. And all of this would then have to go before the famous Data Protection Commission. The hours I spent listening to music on the phone while I waited for someone to answer! All this would make a documentary about the bureaucracy involved in making a documentary. After pushing further, they told me then if I could claim my research was in the public interest and that my grandfather would have authorised it, they would provide me access to his clinical records. This was madness! But this is what I did. I used my scant knowledge of the law and wrote an opinion arguing that my grandfather would want me to see his clinical records. I used the story of the RTP archive, but I primarily based my arguments on the sonnets he wrote. This was because if my grandfather did not want a granddaughter of his to know about his internment, what his illness was and his state of health, then he would not have written the sonnets he wrote where he talks publicly of this. A legal opinion with poetry extracts. In fact, afterwards I wrote a text for a book which was called "Poesia na

sonetos que escreveu onde fala publicamente disso. Um parecer jurídico com excertos de poesia. Aliás, depois escrevi um texto para um livro que se chamava “Poesia na Burocracia”, que é um pouco a questão que atravessa todo o filme: como trabalhar e transformar a burocracia em algo interessante.

Depois, ainda n’A Toca do Lobo, há um outro documento que assumes que não conseguiste alcançar, que é uma página do arquivo da PIDE do teu tio, que estará inacessível por vários anos no âmbito do direito ao bom nome. É uma lacuna no teu mapeamento desta história. Gostava de perceber até que ponto essa falha, esse buraco, é, afinal, produtivo.

Os buracos por vezes tornam-se fantásticos. O filme existe, em grande medida, porque não tive acesso ao arquivo maior que é a Casa de Casares, mas isso deu-me uma liberdade imensa. E todas as lacunas me dão essa liberdade. Mas nesse caso não resisti a brincar com esse buraco, em deixar no ar uma especulação.

Relacionando o Pelas Sombras e o A Toca do Lobo: são ambos filmes sobre artistas cujo trabalho ao longo dos anos revela muito da sua biografia. No filme da Lourdes Castro vais-nos apresentando alguns trabalhos que ela foi realizando ao longo dos anos e isso revela as várias fases da sua vida. Mas no caso do teu avô, Tomaz de Figueiredo, escolheste não dar muita atenção à obra dele, aos livros e à poesia que ele escreveu. Isso está lá, mas numa segunda linha.

Ao início pensei focar-me mais na obra dele. Tenho muito material para isso. Pensei e ainda penso que podia fazer esse filme. Mas ali, essa não era a questão primordial. E há que fazer escolhas nos filmes; se me debruçasse mais sobre esse aspeto, ou sobre a história do meu tio, o filme perdia foco. Além disso, o livro é um objecto diferente, com uma componente visual reduzida e, talvez por isso, tenha abandonado esse caminho. No entanto, a literatura e as cartas são e sempre foram uma enorme fonte para o cinema. Mas

Burocracia” [“Poetry in Bureaucracy”] which is a bit the idea that runs through the whole film: how to work and transform bureaucracy into something interesting.

Then, still in A Toca do Lobo, there is another document you accept you didn’t manage to get hold of. This is a page from the PIDE archives about your uncle, which will not be accessible for a number of years still under the protection of the right to a good reputation. It is a gap in your mapping of this story. I would like to understand up to what point this missing element, this hole, is ultimately productive.

Holes can sometimes become fantastic. The film exists, to a large extent, because I didn’t have access to the largest archive, which is the one at Casa de Casares, but this gave me a huge amount of freedom. And all gaps give me this freedom. But in this case I couldn’t resist playing with this hole by leaving some speculation in the air.

Relating Pelas Sombras to A Toca do Lobo – they are both films about artists whose work over the years reveals a lot about their life story. In the film about Lourdes Castro, you present us with some of the works she did over the years and this shows us the various phases of her life. But in the case of your grandfather, Tomaz de Figueiredo, you chose not to pay much attention to his work, to the books and poetry he wrote. It’s there, but on a secondary level.

In the beginning I thought to focus more on his work. I’ve got a great deal of material to do this. I thought, and I still think, I could make that film. But here, that wasn’t the main question. You have to make choices in films; if I had dealt more with this aspect, or with the story of my uncle, the film would have lost its focus. Besides, the book is a different object with a reduced visual component and, maybe because of that, I abandoned that path. However, literature and letters are, and always have been, a huge source of material for the cinema. But I still haven’t worked out exactly how to make

ainda não percebi exatamente como fazer esse filme sobre o lado literário do meu avô. Ou melhor, eu até sei... Não sei é se algum dia vou ter acesso a esse material. Queria trabalhar isso através das cassetes que o meu avô gravava enquanto trabalhava, mas estão todas guardadas na Casa de Casares. São uma série de gravações que se aproximam da pesquisa etnográfica, que ele fazia em torno da linguagem, com entrevistas que realizava junto das pessoas que ia conhecendo.

Já falámos sobre aquilo que ficou de fora do filme por impossibilidade de acesso ou necessidade de foco, mas gostava de saber a que coisas é que tiveste acesso, que filmaste, mas que depois acabaste por deixar de fora, na montagem.

Tanta coisa! Muita coisa sobre o meu avô e a sua ambiguidade política. Histórias incríveis de pessoas que o conheceram, especialmente em Estarreja, e que ficaram marcadas por ele. Tenho uma conversa incrível com um caçador, que é escritor autodidata nas horas vagas, e para o qual o meu avô foi muito importante. Tenho muito material: fui às pensões onde o meu avô viveu, algumas delas entretanto em ruínas, outras transformadas em postos bancários. Cheguei a ter uma versão com tudo isto, com todos estes personagens, mas era gigante. Também não podes contar todas as histórias. Tenho momentos incríveis que tenho imensa pena de não ter usado. Sobretudo uma cena que adoro, que era totalmente ficcionada, mas que infelizmente não funcionou. E que eu acabei por incluir no filme de modo inconsciente. As pessoas, quando vêem o filme, na cena final, quando os meus filhos estão a brincar com as saquinhas, a certa altura cai uma conchinha, um beijinho. E as pessoas acham aquilo muito bonito, “um beijinho do avô para o neto”. Não é, ou melhor, não era para ser: também fiquei surpreendida quando aquilo apareceu. O que aconteceu é que andava obcecada em como entrar, fisicamente, no arquivo. E a certa altura sonhei, uma noite, que estava mesmo dentro da cena do arquivo da RTP, a brincar

that film about my grandfather’s literary side. Or rather, I do in fact know how but... What I don’t know is if one day I’ll have access to the material. I wanted to work on this via the cassettes my grandfather recorded while he was working, but they are all kept in the Casa de Casares. There are a series of recordings that are similar to ethnographic research, which he did around language, with interviews he made with the people he met.

We have already spoken about what was left out of the film because of it being impossible to get access or because of what the focus needed, but I would like to know what things you did have access to and filmed but afterwards ended up leaving out at the editing stage.

So much! So many things about my grandfather and his political ambiguity. Incredible stories from people who knew him, especially in Estarreja, and who were marked by him. I’ve got an amazing conversation with a hunter, who is a self-taught writer in his free time, for whom my grandfather was very important. I’ve got a lot of material – I went to *pensões* where my grandfather lived, some of them now in ruins, others transformed into bank branches. At one point I had a version with all this, with all these characters, but it was huge. Also you can’t tell all the stories. I have incredible moments when I’m very sorry not to have used it. There is especially one scene I adore that was totally fictionalised but that unfortunately didn’t work, but which I ended up including in the film unconsciously. It’s in the final scene when my children are playing with the pouches and at a certain moment a tiny shell, a cowrie [a *beijinho* or kiss], falls out. And people think when they see the film that it’s very cute – “a kiss from the grandfather to his grandson”. But it isn’t, or rather, it wasn’t meant to be. I was also surprised when the shell appeared. What happened is that I was obsessed with how to physically enter the archive. And at a certain moment I dreamt one night that I was actually inside the scene in the RTP archive playing with the pouches. And afterwards I realised

com as saquinhas. E percebi, depois, que aquele móvel onde ele guardava as saquinhas era das poucas coisas que a minha mãe tinha herdado do pai. Estava em casa dela, pedi-lhe autorização, levei o móvel para uma sala vazia do Palácio Marquês de Pombal, falei com o José Manuel Mendes, da Cornucópia, que de costas parecia o meu avô. Fizemos então uma cena inteira, completamente ficcional, em que ele surge de costas, a brincar com as ditas saquinhas, só que agora tudo a cores e com um ambiente um pouco assustador, e eu entro no arquivo e vou brincar com ele. Só que depois, ao arrumar as saquinhas, ficou lá aquele beijinho perdido. E numa das versões do filme essa cena entrava, mas era um registo tão diferente que achei que levava o tom para um lado que não me interessava ir.

E depois há aquela cena em que projetas essas imagens na parede de tua casa e aí entras de facto no arquivo.

Claro. Fui pensando em alternativas, e essa foi a maneira menos barroca de fazer o que queria.

Mas ainda sobre a questão da ficção, há aquelas imagens filmadas em película de 9 ½ mm que é um filme familiar com ladrões e pistolas. É uma pequena ficção que entra no documentário. Depois, encontras nesse filme reflexos da futura relação dos teus tios e da tua mãe enquanto adultos. Esse significado surgiu por efeito de contágio da história que estavas a contar? Eram imagens que já conhecias há muito tempo e que agora ganharam um novo sentido?

Foi um primo da minha mãe que tinha aquelas bobinas e que queria saber o que tinham e que queria também digitalizá-las. Pediu-me ajuda e eu fiz isso com o Laurent Simões. Foi cerca de um ano antes de ter tomado a decisão de fazer o filme sobre o meu avô, que só tomei em 2012. Houve um intervalo entre descobrir essas imagens e começar a fazer o filme; nessa altura estava a fazer pesquisa para um filme sobre sonhos, que era a questão que mais me interessava: podem os sonhos ser um motor do cinema

that the piece of furniture where he kept the pouches was one of the few things my mother had inherited from her father. It was in her house so I asked her permission, took the desk to an empty room in the Marquês de Pombal Palace and spoke to José Manuel Mendes of Cornucópia, who looked like my grandfather from the back. We then shot an entire scene, completely fictional, in which he appears with his back to us playing with the pouches, but only now everything is in colour and with a slightly scary atmosphere, and I come into the archive and go and play with him. Only afterwards, when putting the pouches away, that little lost cowrie shell stayed behind. In one of the versions of the film, this scene was in it, but it was such a different register that I thought it took the tone along a path I wasn't interested in going down.

And then there is that scene in which you project these images onto the wall of your house and there you in fact enter into the archive.

Of course. I spent time thinking about alternatives and that was the least Baroque way to do what I wanted.

But still on the question of fiction, there are those images filmed in 9.5 mm which is a home movie with thieves and pistols. It's a small piece of fiction that comes into the documentary. Afterwards, you find reflections in this film of the future relationship between your uncle and aunt and your mother when they are adults. Did this meaning appear as a result of contagion from the story you were telling? Were they images you already knew from a long time ago and that now took on a new meaning?

It was a cousin of my mother's who had those reels and who wanted to know what was on them. He also wanted to digitise them. He asked for my help and I did this with Laurent Simões. It was about a year before I made the decision to make the film about my grandfather, which I only decided to do in 2012. There was an interval between discovering

documental? Comecei a falar com muita gente sobre sonhos e foi nesse processo que falei com a minha mãe e ela me descreveu o processo de regressão pela hipnose que ela teve. E foi isso que desencadeou a minha vontade de explorar a história do meu avô. Nesse momento resolvi mostrar-lhe esses filmes, em que percebi que ela tinha entrado ainda muito pequenina. Foi a partir das coisas que a minha mãe me ia dizendo que me apercebi da dimensão muito ficcional que o arquivo e a memória podem ter. Isto porque ela me disse que se lembrava de ter visto estes filmes quando era criança e que havia um momento em que ela e o pai, de mão dada, corriam para o mar. Nunca encontrei essas imagens. É muito interessante perceber como é que as pessoas cristalizam as memórias, e o papel que as imagens fotográficas, filmes ou sonhos têm nesse processo. Por vezes reinventam o seu próprio arquivo para acomodar os seus desejos ou esconder as suas mágoas.

these images and making the film as at that time I was doing some research for a film about dreams, which was the subject that interested me the most – can dreams be an engine for documentary cinema? I began to talk to a lot of people about dreams and it was during this process that I talked to my mother and she described the regression by hypnosis she had done. And it was this that set off my desire to explore the story of my grandfather. At that moment, I decided to show her the films, which I realised she had been in while still very small. It was from things my mother told me that I understood the very fictional dimension that archives and memory can have. This is because she said she remembered having seen the films when she was a child and there was a moment when she and her father were running into the sea hand-in-hand. I never found those images. It is very interesting to see how people crystallise memories and the role that photographic images, films or dreams have in this process. At times they reinvent their own archive to accommodate their desires or to hide their hurts.

PARTE II – PART II
Tiago Rosa-Rosso

Lei da Gravidade

Portugal, 2014, cor, 12.30 min.

Tiago Rosa-Rosso

Law of Gravity

Portugal, 2014, colour, 12.30 min.

Tiago Rosa-Rosso



TIAGO ROSA-ROSSO Realização, fotografia e montagem

ANDRÉ TORRES e RealFicção Produção

TIAGO ROSA-ROSSO Argumento

IVO VIEIRA Assistente de realização

JOÃO BRUNO SOEIRO Música

NUNO LOPES Som

ALICE NOCIONI Catering

JOANA DE VERONA, PEDRO GOMES e ZÉ BERNARDINO Atores

APOIOS Filme apoiado para a Internacionalização em Cinema, em 2015, pelo Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian, para participar nos festivais de Cinema de Guadalajara (México), de Lanzarote (Espanha), ClujShorts (Roménia) e IndieLisboa (Portugal).

SINOPSE Dois personagens de um filme português questionam a sua breve existência.

TIAGO ROSA-ROSSO Director, photography and editing

ANDRÉ TORRES | RealFicção Producer

TIAGO ROSA-ROSSO Scriptwriter

IVO VIEIRA Assistant director

JOÃO BRUNO SOEIRO Music

NUNO LOPES Sound

ALICE NOCIONI Catering

JOANA DE VERONA, PEDRO GOMES, ZÉ BERNARDINO Cast

SUPPORT Film supported for International Circulation in 2015 by the Portuguese Language and Culture Programme/Calouste Gulbenkian Foundation to take part in the cinema festivals of Guadalajara (Mexico), Lanzarote (Spain), ClujShorts (Romania) and IndieLisboa (Portugal).

SYNOPSIS Two characters from a portuguese film question their brief existence.



Despedida

Portugal, 2015, cor, 13.03 min.

Tiago Rosa-Rosso

Farewell

Portugal, 2015, colour, 13.03 min.

Tiago Rosa-Rosso

TIAGO ROSA-ROSSO Realização, fotografia
e pós-produção

TIAGO ROSA-ROSSO Produção

ANTÓNIO DENTE, MIGUEL PLANTIER e ZÉ BERNARDINO

Argumento

ANTÓNIO DENTE, MIGUEL PLANTIER, ZÉ BERNARDINO,

VASCO CHAVEIRO Atores

PORTUGAL FILM Agência

SINOPSE Três amigos estão na praia. É o último dia de verão e a lua está a nascer. Um deles decide sus-ter a respiração até que a lua apareça por completo no horizonte.

TIAGO ROSA-ROSSO Director, photography
and post-production

TIAGO ROSA-ROSSO Producer

ANTÓNIO DENTE, MIGUEL PLANTIER, ZÉ BERNARDINO

Scriptwriters

ANTÓNIO DENTE, MIGUEL PLANTIER, ZÉ BERNARDINO,

VASCO CHAVEIRO Cast

PORTUGAL FILM Agency

SYNOPSIS Three friends are at the beach. It is the last day of summer and the moon is rising. One of them decides to hold his breath until the moon appears completely over the horizon.



Zootrópio

Portugal, 2016, cor, 13.57 min.

Tiago Rosa-Rosso

Zoetrope

Portugal, 2016, colour, 13.57 min.

Tiago Rosa-Rosso

TIAGO ROSA-ROSSO Realização, fotografia e pós-produção

TIAGO ROSA-ROSSO e RealFicção Produção

ANTÓNIO DENTE, TIAGO ROSA-ROSSO Argumento

IVO VIEIRA Assistente de realização

ANTÓNIO DENTE, ANA MONTEIRO, INÊS CARTAXO

e MIGUEL PLANTIER Atores

SINOPSE Zootrópio é um brinquedo óptico da era pré-cinema. Consiste num cilindro com sucessivas janelas dispostas verticalmente. Ao girar o cilindro a rápida sucessão de imagens produz uma ilusão de movimento.

TIAGO ROSA-ROSSO Director, photography and post-production

TIAGO ROSA-ROSSO | RealFicção Producer

ANTÓNIO DENTE, TIAGO ROSA-ROSSO Scriptwriters

IVO VIEIRA Assistant director

ANTÓNIO DENTE, ANA MONTEIRO, INÊS CARTAXO,

MIGUEL PLANTIER Cast

SYNOPSIS A Zootrópio, or zoetrope, is an optical toy from the pre-film era. It consists of a cylinder with parallel slits arranged vertically. When the cylinder is turned, the rapid succession of images produces the illusion of motion.



Pathos

Portugal, 2017, cor, 12.30 min.

Tiago Rosa-Rosso

Pathos

Portugal, 2017, cor, 12.30 min.

Tiago Rosa-Rosso

TIAGO ROSA-ROSSO Realização
ANA PAULA GUSMÃO, TIAGO ROSA-ROSSO
e Real Ficção Produção
ANA PAULA GUSMÃO Argumento
INÉS CARTAXO Assistente de realização
MARTIN BÜRKL Música
ARTUR PISPALHAS, TIAGO ROSA-ROSSO Fotografia
ANA PAULA GUSMÃO Atores

SINOPSE Uma dançarina debate-se com a sua performance em palco.

TIAGO ROSA-ROSSO Director
ANA PAULA GUSMÃO, TIAGO ROSA-ROSSO,
Real Ficção Producers
ANA PAULA GUSMÃO Scriptwriter
INÉS CARTAXO Assistant director
MARTIN BÜRKL Music
ARTUR PISPALHAS, TIAGO ROSA-ROSSO Photography
ANA PAULA GUSMÃO Cast

SYNOPSIS A dancer talks to herself about her performance on stage.





TIAGO ROSA-ROSSO

(Lisboa, 1984) Estudou arquitetura durante dois anos até que descobriu que a sua verdadeira paixão era o cinema. Licenciou-se pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Cinema e Comunicação Multimédia. Desde então tem realizado várias curtas-metragens. Nos seus últimos filmes, *Lei da Gravidade*, *Despedida*, *Zootrópio* e *Pathos*, trabalhou com dançarinos e atores amadores realizando um trabalho onde o cinema se aproxima das artes performativas.

FILMOGRAFIA

Peixe Azul 2011
Deus Dará 2013
Lei da Gravidade 2014
Despedida 2015
Zootrópio 2016
Inês Marcha 2017
Pathos 2017

TIAGO ROSA-ROSSO

Tiago Rosa-Rosso (Lisbon, 1984) studied architecture for two years until he discovered that his real passion was cinema. He has a degree in Cinema, Video and Multimedia Communication from Lisbon's Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Since finishing, he has made several short films. In his last few films, *Lei da Gravidade*, *Despedida*, *Zootrópio* and *Pathos*, he has worked with dancers and amateur actors producing a body of work in which film comes closer to the performing arts.

FILMOGRAPHY

Peixe Azul 2011
Deus Dará 2013
Lei da Gravidade 2014
Despedida 2015
Zootrópio 2016
Inês Marcha 2017
Pathos 2017

» A tentação de olhar para o primeiro filme de um realizador e encontrar nele um postal de visita de uma obra é recorrente e nem sempre sadia. Isto porque, pelo espartilho apertado que esse olhar coloca, nem se vê a obra de estreia com olhos de ver, e logo se condiciona um enquadramento enquiçado dos filmes seguintes. Podendo portanto estar a cometer um erro crasso diante dos filmes de Tiago Rosa-Rosso, sinto-me tentado a salientar *Peixe Azul* (2011), a sua primeira curta-metragem. Erro ainda mais evidente quando o espectador pode não conhecer o filme e, pior, não terá oportunidade de o ver nesta sessão. Ainda assim, peço paciência. Ouve-se nesse filme, ainda sobre os créditos de abertura, dois rapazes conversando: “Puto, abanca aí” ao qual o outro responde “Estou bem de pé”. Logo depois, no primeiro plano, um casal de desconhecidos aguarda numa paragem de autocarro e mete conversa para melhor lidar com o desconforto do silêncio. Pouco mais adiante um senhor de idade repete-se e alguém comenta “queres ver que o disco riscou?”. Estas parecem ser as fundações da obra de Rosa-Rosso: a *verticalidade* de um corpo levantado, a *espera* e o desconforto dos silêncios e a *circularidade* do discurso que parece tomar vida própria (por vezes até disjunta da acção ou da dramaturgia).

Diria que estes três pilares descrevem, de forma muito sumária – é certo –, os filmes que compõem esta sessão. E em todos estes filmes o realizador explora estas ideias num sentido de aprimoramento (ou simplificação) que caminha para a quase abstracção formal: o longuíssimo plano fixo que constituiu a quase totalidade de *Pathos* é disso demonstração clara. Mas antes disso, e regressando a *Peixe Azul*, há nesse filme inaugural uma série de outros aspectos que se tornariam marcas de uma certa visão lúdica do que é o cinema para Rosa-Rosso. Uma oposição muito vincada entre uma certa teatralidade barroco-recitativa onde os actores cospem o texto em torrentes de palavras e, por outro lado, um naturalismo que procura retratar uma certa vivência lisboeta no que de mais típico ela tem (convivendo sob um mesmo tecto a fixidez

» The temptation to look at a director’s first film and find within it a visiting card for his work is frequent but not always healthy. The reason is that because of the tight corset it puts you in, you do not look at this first work with eyes that see, just as afterwards, it conditions a warped context for the films that follow. Therefore, although I might be about to make a huge mistake in relation to Tiago Rosa-Rosso’s films, I feel tempted to mention *Peixe Azul* [*Blue Fish*] (2011), his first short film. This is obviously an even bigger error when you, the spectator, might not know the film and, even worse, will not have the chance to watch it in this session. Even so, I call for your patience. In this film you can hear two boys talking over the opening credits: “Sit down!” to which the other replies: “Nope, I’m fine standing”. Straight afterwards, in the first shot, a couple of strangers are waiting at a bus stop and start a conversation to deal with the uncomfortable silence. A bit later on, an elderly man repeats what he’s saying and the boy remarks: “You’re starting to sound like a broken record.” These would seem to be the foundations of Rosa-Rosso’s work: the *verticality* of a body standing up, the *waiting* and discomfort of silence and the *circularity* of the discourse that seems to take on a life of its own (even being at times disconnected from the action or dramaturgy).

I would say that these three pillars describe, albeit very summarily it’s true, the films that make up this session. In all these films the director explores these ideas with the idea of improvement (or simplification) which moves towards almost formal abstraction: the very long fixed shot that constitutes almost the whole of *Pathos* is a clear demonstration of this. But before this, and returning to *Peixe Azul*, in this inaugural film of his there is a series of other aspects that have become marks of a certain playful view of what cinema is for Rosa-Rosso. There is a very pronounced opposition between a certain recitative Baroque theatricality where the actors spew out the text in a torrent of words and, on the other hand, a naturalism that seeks to depict a certain Lisbon way of life in terms of what is most typical

de palco de Manoel de Oliveira, a verborreia policromática da fase pré-maoísta de Jean-Luc Godard e o realismo social de câmara ao ombro pelas ruas de Alfama). Esta leitura dicotómica do trabalho de Rosa-Rosso fará tanto mais sentido na medida em que, se *Peixe Azul* tinha essa multiplicidade de registos, o seu filme seguinte, *Deus Dará* (2013), se ficará apenas pelo retrato duro desses vigaristas de bairro, da precariedade laboral e de um “país em tanga”, e os filmes posteriores (apresentados nesta sessão) são já reflexões sobre o palco dentro do cinema, ou melhor, do cinema como palco.

Percebe-se agora porque é então *Peixe Azul* um filme charneira na obra deste realizador. E não referi ainda a presença da cultura popular ou da reflexão metacinematográfica que perpassam muitos dos seus filmes (se não todos). Por exemplo, em certo momento erótico de *Peixe Azul*, a cena é interrompida pelo cartão que anuncia os filmes para maiores de 18 anos da MPAA (associação norte-americana que faz a classificação etária nos EUA). Daí em diante surgirão ao longo dos seus filmes uma blusa com o cartaz de *Tubarão* (1975) de Spielberg em versão lusa – *Bacalhau* –, outra com as marcas de curiosas empresas de telecomunicações – Tnm, TP e neo –, *Lei da Gravidade* será todo um tratado sobre o metafilme e os clichés, sobre a cultura popular e a erudita, *Despedida* referenciará inúmeras séries da televisão dos anos 1980 e 1990, *jingles* televisivos e canções infantis (como aliás *Pathos* o faz também) e *Zootrópio* é, logo a começar pelo título, uma reinterpretação dos mecanismos do pré-cinema algures entre a vídeo-arte e a escrita automática (como é igualmente *Inês Marcha*).

Perante uma crise que o cinema manifestou com a desmaterialização do objecto filme, o crítico Adrian Martin (baseando-se numa proposta do crítico e realizador Luc Moullet) propôs uma reavaliação do aparato fílmico, onde o termo cunhado pela nova crítica francesa dos anos 1950 – *mise-en-scène* – deveria ser substituído por outro – *dispositif*. Este câmbio procurava melhor descrever (e logo, compreender) uma série de estratégias

about it (bringing together under the same roof Manoel de Oliveira’s stage fixedness, the multi-coloured verbiage of Godard’s pre-Maoist phase and the social realism of the shoulder-held camera in the streets of Alfama). This dichotomous reading of Rosa-Rosso’s work makes much more sense inasmuch as, although *Peixe Azul* has this multiplicity of registers, his next film, *Deus Dará* (2013), keeps only to the harsh portrayal of neighbourhood swindlers, job precariousness and a “país em tanga” [penniless country] whereas his later films (shown in this session) are already reflections of the stage within cinema, or rather, the cinema as stage.

We can now understand therefore why *Peixe Azul* is a key film in this director’s work. And I have still not mentioned the presence of popular culture or the meta-cinematographic reflection that runs through many of his films (if not all). For example, in a certain erotic moment in *Peixe Azul*, the scene is interrupted by a card issued by the MPAA (the Motion Picture Association of America which sets the age classification in the USA) announcing films for the over-18s. After that, in his films we find a sweatshirt with the Portuguese version of the poster for Spielberg’s *Jaws* (1975) – but saying *Bacalhau* [Codfish] – and another with the brand names of strange telecommunication companies – Tnm, TP and neo [in Portugal, Tmn, PT and meo are all companies] – while *Lei da Gravidade* [Law of Gravity] is a whole treatise on meta-film and the clichés of popular and erudite culture, *Despedida* [Farewell] refers to numerous television series from the ‘80s and ‘90s, television jingles and children’s songs (as in fact *Pathos* does too) and *Zootrópio* [Zoetrope], beginning with the title, is a reinterpretation of a pre-film mechanism somewhere between video art and automatic writing (as is his film *Inês Marcha* [*Inês Marches*]).

In the face of a crisis that cinema underwent with the dematerialisation of the film object, the critic Adrian Martin (based on a proposal by the critic and director Luc Moullet) proposed a re-evaluation of the filmic apparatus in which

cinematográficas que eram próprias da *avant-garde* (Michael Snow, Chantal Akerman, Hollis Frampton *et al.*) e que entretanto, no virar do milénio, se tornaram comuns no cinema de autor.

Faço este breve desvio apenas para melhor justificar e contextualizar a ruptura (se é que a violência do termo é apropriada) que divide os dois primeiros filmes de Tiago Rosa-Rosso dos seguintes. Essa dita ruptura funda-se pois numa mudança de paradigma que vai da *mise-en-scène* ao *dispositif*. Isto é, os seus filmes deixaram a dramaturgia clássica, que se guia por princípios narrativos mais ou menos aristotélicas ou por opções estéticas de enquadramento que procuram reflectir ora a interioridade dos personagens ora uma visão do mundo, e passaram a traduzir uma postura de princípio formal (a mais óbvia, no trabalho de Rosa-Rosso, a equivalência entre tempo diegético e tempo filmico). A saber: em *Despedida* temos um filme que dura o tempo que um personagem aguenta sem respirar, entre o cair do sol e o subir da lua; em *Lei da Gravidade* temos uma situação brechtiana de espera que termina na resignação auto-paródica da “poesia do plano fixo”; *Zootrópio* é de todos o que melhor literaliza esta mudança de perspectiva, reinterpretando o *dispositif* como dispositivo mecânico; e *Pathos*, ao filmar uma *performance* sobre um palco através de um longo plano fixo, remete para a espacialidade e materialidade do próprio corpo da protagonista – que é aliás o centro de tudo, no filme – e do seu posicionamento enquanto acto cénico.

Não é pois por acaso que os personagens de *Lei da Gravidade* – o filme que inaugura esta mudança – começam exactamente por afirmar ironicamente: “porque estão a cair penas?/ É conceptual.” Não que a conceptualização dos últimos filmes de Rosa-Rosso seja uma desculpa para um vale-tudo cinematográfico, pelo contrário. O *dispositif* é, antes de mais, um grilhão formal que contém em si a ontologia do objecto. Posto doutro modo, é um esquema que ao mesmo tempo que se justifica contém as

the term forged by the new French criticism of the 1950s – *mise-en-scène* – should be replaced by another – *dispositif*. This change of term sought to better describe (and so understand) a series of cinematographic strategies which were specific to the *avant-garde* (Michael Snow, Chantal Akerman, Hollis Frampton *et al.*) and which, meanwhile, at the turn of the millennium, became common in the cinema of *auteur*.

I am making this short digression only to better justify and contextualise the rupture (if the violence of the term is appropriate) that divides Tiago Rosa-Rosso's first two films from the rest. This so-called rupture is founded on a change of paradigm that moves from *mise-en-scène* to *dispositif*. That is, his films departed from classical dramaturgy, which is guided by more or less Aristotelian narrative principles or by aesthetic choices of framing that aim to reflect sometimes the interiority of the characters, sometimes a view of the world, and began to introduce an attitude of formal principle (the most obvious, in Rosa-Rosso's work, being the equivalence between diegetic time and filmic time). For example, in *Despedida* we have a film that lasts the same length of time as a character managing to hold his breath between the sun setting and the moon rising; in *Lei da Gravidade*, we have a Brechtian situation of waiting that ends in the self-parody resignation of the “poetry of the fixed shot”; *Zootrópio* is the film that of all his films best literalises this change of perspective, reinterpreting the *dispositif* as a mechanical device; and in *Pathos*, filming a performance on a stage through a long fixed shot takes us to the spatiality and materiality of the protagonist's own body – who incidentally is the centre of everything in the film – and her position as a scenic act.

It is not therefore by chance that the characters in *Law of Gravity* – the film that starts off this change – begin precisely by stating ironically: “Why are feathers falling?/ It's conceptual.” Not that the conceptualisation in Rosa-Rosso's last films is an excuse for a cinematographic free-for-all. On the contrary. The *dispositif* is, first and

próprias limitações formais (a mais evidente, o término, ou a sua destruição pelo *loop*). O que o realizador tem feito amiúde é co-escrever os filmes com os seus actores/*performers*, trabalho esse que explora – quase sempre – os jogos de palavras, a escrita automática ou a aleatoriedade da improvisação. Este trabalho exploratório da palavra dentro do filme remete para a condição do *dispositif* que comanda o objecto – condição que é naturalmente automatizada e, como já aludi antes, essencialmente lúdica. Aqui se encontra o cerne da referida *circularidade* – o tal disco riscado – que resulta ou na repetição do texto, ou no fechamento da forma, ou em ambas.

E se parece que tudo isto poderia ser uma espécie de virtuosismo formal exacerbado, desengane-se. Nem as regras do mecanismo são sempre seguidas à risca – o realizador tem jogo de cintura para quebrar o próprio brinquedo –, como são postas em acção com um propósito claramente desconstrutivo, mais exactamente: a própria falta de propósito. Todas as personagens da sessão de hoje conversam sem com isso quererem dizer o que quer que seja – “não há conflito nenhum”. Falam simplesmente porque os ditames do *dispositif* as colocou num dado espaço com um tempo para preencher. Falam para ocupar o silêncio, esse que é o grande vilão destes filmes (à imagem do conhecido embaraço de dois vizinhos num elevador). São filmes feitos do aguardar, do fazer tempo, do intervalo entre uma coisa e outra. Um cinema que marca passo. E essa *espera* é acentuada pela postura dos seus actores/*performers* que, na *verticalidade* da sua figura, aguentam o tempo do filme, de pé, estóicos. É então, também, um cinema feito à medida do corpo, que muitas vezes é enquadrado do chão à nuca. Ou seja, Rosa-Rosso não esquece que toda a acção se faz sobre um palco que pode ser literal, como em *Pathos*, como figurado, um *hall*, uma praia, uma sala de casa (ou mesmo o tal elevador), mas sempre... com os pés no chão.

Ricardo Vieira Lisboa

foremost, a formal shackle that contains within itself the ontology of the object. In other words, it is a scheme that at the same time as it justifies itself contains its own formal limitations (being the end the most evident, or its destruction by the *loop*). What the director has frequently done is co-write his films with his actors-performers. This work explores – almost always – word games, automatic writing and the randomness of improvisation. This exploratory work of the word within the film alludes to the condition of the *dispositif* that controls the object – a condition that is naturally automated and, as I mentioned earlier, essentially playful. Here the core of this *circularity* – that scratched, broken record – is to be found and either results in the repetition of the text or in the closing of the form, or in both.

And if it seems that all this could be a type of exaggerated formal virtuosity, don't let yourself be disillusioned. Not even the rules of the mechanism are always followed to the letter – the director is able to bypass the difficulty in order to break the toy itself – as they are brought into play with a clearly deconstructive purpose or, to be more precise, a specific lack of purpose. All the characters in today's session talk without, in fact, when doing so, saying anything, whatever it might be – “there's no conflict at all”. They simply speak because the dictates of the *dispositif* placed them in a given space with a time to fill. They speak to fill the silence, which is the great villain of these films (like the well-known embarrassment of two neighbours together in a lift). They are films made of waiting, of killing time, of the interval between one thing and another. A cinema that marks time. And this *waiting* is emphasised by the posture of his actors-performers who, in the *verticality* of their figures, endure the time of the film, standing upright, stoic-like. It is also, therefore, a cinema made to fit the body, which is often framed from floor to neck. In other words, Rosa-Rosso does not forget that all the action takes place on a stage, which can be literal, as in *Pathos*, or figurative (a hall, a beach, a room in a house, or even that lift) but always... with his feet on the ground.

Ricardo Vieira Lisboa

PARTE II: ENTREVISTA

Tiago Rosa-Rosso (Realizador)
Ricardo Vieira Lisboa (Curador)

Há uma característica dos teus filmes que me impressiona muito e que se prende com o facto de ser muito marcante a presença de uma figura humana vertical, que se encontra de pé e é, muitas vezes, enquadrada dos pés à cabeça, de corpo inteiro. Naquele que é o teu primeiro filme, *Peixe Azul*, há um diálogo em que se ouve algo como “Abanca aí!” e a resposta é “Não, obrigado. Estou bem de pé.” Parece-me que logo aí se encontra um sinal de algo que se cimentaria no futuro. No *Lei da Gravidade* eles estão de pé o tempo todo, no *Despedida* a ação só começa quando um dos personagens se levanta, no *Pathos* o mesmo. É uma figura recorrente dos teus filmes. O que te motiva a observar o corpo humano deste modo?

Por acaso nunca tinha pensado nisso. Talvez tenha que ver com o facto de, quando estás de pé, estares menos relaxado, mais alerta. E essa premonição do *Peixe Azul* é curiosa, mas já nem me lembrava. Quando faço a *mise-en-scène*, isso depende muito do espaço, após a *repérage*. Durante a escrita não penso muito no modo como os atores se vão movimentar, foco-me mais nos diálogos e nas situações. Mas depende muito, claro. Há cenas que escrevo e que são elaboradas à volta do movimento das personagens, mas é raro. Quando chego aos sítios das filmagens funciona muito por... instinto (não gosto muito desta palavra...). Além disso, gosto muito de casas e das particularidades de um sítio: o chão torto, as janelas, a forma como a luz entra, como ocupamos o espaço... No *Lei da Gravidade* fazia todo o sentido eles estarem de pé, quase de sentinela, naquele sítio, à frente daquelas escadas. Foi por instinto, senti que fazia sentido com o texto, com aquela espera. Já no *Inês Marcha* isso

PART II: INTERVIEW

Tiago Rosa-Rosso (Director)
Ricardo Vieira Lisboa (Curator)

One of the characteristics of your films that greatly impresses me has to do with the fact that what is very striking is the presence of a vertical human figure who is standing up and often framed from head to foot, the whole body. In your first film *Peixe Azul* [*Blue Fish*], there is a dialogue in which you hear something like “Sit down!” and the answer is “Nope, I’m fine standing”. It seems that right there there is a sign of something that will become cemented in the future. In *Lei da Gravidade* [*Law of Gravity*] they are standing the whole time, in *Despedida* [*Farewell*] the action only begins when one of the characters gets up, in *Pathos* the same thing. It is an ongoing element in your work. What motivates you to observe the human body in this way?

In fact I’d never thought about this. Maybe it has to do with the fact that when you’re standing you are less relaxed, more alert. And this premonition in *Peixe Azul* is curious, but I didn’t even remember it. When I do the *mise-en-scène*, a lot depends on the space after the location scouting. During the writing I don’t think much about the way the actors are going to move. I focus more on the dialogues and the situations. But it does depend a lot, of course. There are scenes I write that are developed around the movement of the characters, but it’s rare. When I get to the film locations, I work very much by... instinct (but I don’t like much that word though...). Besides this, I like houses a lot and the specific features of a place: the crooked floor, the windows, the way the light comes in, how we occupy the space... In *Lei da Gravidade* it makes total sense for them to be standing almost like sentries in that space opposite the stairs. It was instinctive. I felt it

também aconteceu, uma vez que quando ela chega àquela casa nem sequer há onde se sentar, não há qualquer mobília. E a atriz joga muito com o espaço, com o movimento que o espaço permite, e isso faz-se tendencialmente de pé. No *Despedida*, como dizias, o filme parece que só começa mesmo quando uma das personagens se levanta e as outras duas ficam sentadas, a recusar-se a entrar no jogo do outro, a argumentar sobre se o desafio é possível. E quando se levantam inicia-se uma espécie de ritual. Acontece também que trabalho com atores que exploram muito o corpo e o seu movimento: o António Dente faz a Oficina de Voz e Corpo com o Jorge Parente, e o Zé Bernardino também é um ator muito físico (está sempre a andar de um lado para o outro), a Inês Cartaxo e a Ana Paula Gusmão são de dança, do Forum Dança. Portanto, quando estamos a fazer a *mise-en-scène*, eles percebem, por instinto, quando alguma coisa faz sentido ou não.

Acho que esta questão da verticalidade do corpo está ligada também à forma como lidas com o chão como se fosse um palco. No *Pathos*, por exemplo, é literalmente um palco, mas no *Despedida* dás muita atenção à praia, às pegadas que os atores deixam na areia, e mesmo no *Lei da Gravidade* o chão aparece muitas vezes enquadrado. Daí que a minha relação com os teus filmes surja sempre de uma tensão entre a teatralidade (no modo como trabalhas a dramaturgia, os enquadramentos, e por vezes também nos próprios diálogos) e o naturalismo (o quotidiano, uns amigos na praia, pequenos encontros entre desconhecidos, etc.). Há uma combinação de dois registos que muitas vezes são tidos como opostos.

Aproveito a pergunta para traçar um pouco o meu percurso e que me parece que pode ajudar a perceber essas duas forças. Fiz a universidade e o *Peixe Azul* foi o típico filme de quem acaba de estudar cinema: um filme cheio de ideias, com uma equipa construída a “cravar” favores aos amigos e colegas, e onde tentas emular aquilo que aprendeste.

made sense with the text, with that waiting. This also happened in *Inês Marcha* because when she arrives at the house there is not even anywhere to sit down, there’s no furniture. And the actress plays a lot with the space, with the movement the space allows, and this tends to be done standing up. In *Despedida*, as you said, the film seems to only really begin when one of the characters gets up and the other two remain sitting down, refusing to take part in the other person’s game, arguing about whether the challenge is possible or not. And when they do get up, a sort of ritual begins. It also happens that I work with actors who explore the body and its movement a lot: António Dente does the Workshop of Voice and Movement with Jorge Parente and Zé Bernardino is also a very physical actor (he’s always walking from one side to the other) while Inês Cartaxo and Ana Paula Gusmão are dancers from Forum Dança. Therefore, when we are doing the *mise-en-scène*, they understand, instinctively, when something makes sense or not.

I think this question of the verticality of the body is also linked to the way you deal with the ground as if it were a stage. In *Pathos*, for example, it is literally a stage, but in *Despedida* you give a lot of attention to the beach, to the footprints the actors leave in the sand, and even in *Lei da Gravidade* the floor often appears in the frame. That’s why the relationship I have with your films always comes from a tension between theatricality (in the way you work the dramaturgy, the framing and at times also in the dialogues themselves) and naturalism (everyday life, some friends at the beach, brief encounters between strangers, etc.). There is a combination of two registers that are often taken to be opposites.

I’m going to take advantage of the question to trace a bit of my own journey as it seems to me that might help you understand these two forces. I went to university and *Peixe Azul* was the typical film of someone who has just finished studying cinema: a film full of ideas, made with a team built by “begging” favours

E o resultado final que tinha, os brutos, era um desastre. Não conseguia montar nada daquilo e as ideias que me tinham parecido espetaculares na altura não tinham resultado de todo. Nessa altura percebi que não podia emular a estrutura tradicional de uma equipa de cinema sem ter os meios para isso. Quando estás a trabalhar com amigos estás dependente da disponibilidade deles, o que é naturalmente muito volátil. Não podes exigir que fiquem oito horas a trabalhar contigo. Além disso, muitas vezes tínhamos de filmar sem licença, e isso obriga-te a ser rápido, não há tempo para ensaiar, muito menos para experimentar. Percebi nessa altura que tinha que arranjar outra forma de trabalhar. A primeira coisa que fiz no meu segundo filme *Deus Dará* foi reduzir a equipa e isso deu-me mais flexibilidade. Fiz esse filme com um amigo meu. E foi mesmo feito só por nós os dois, nem sequer havia alguém para fazer o som. Continuávamos com o problema das licenças, de filmar nos espaços públicos. Tínhamos uma cena num parque de estacionamento que era imprescindível para o filme, mas nunca a conseguimos filmar onde queríamos nem como queríamos. Mesmo assim acho que esse esquema resultou melhor, apesar de, hoje em dia, achar o filme muito bruto. Não tinha muita experiência. Mesmo assim gosto dele. É uma memória de quem eu era, do quão amador eu era. Dito isto, a experiência que tivemos a fazer o filme, apesar de estarmos a trabalhar com o mínimo (tripé, uma câmara, um microfone, um ou dois atores e um carro) foi muito cansativa. Tens sempre que pensar em imensas coisas de logística. E por isso eu fui sempre reduzindo, reduzindo, reduzindo. E acabas no teatro: um *décor*, um ator num espaço vazio, de pé... Acho que fui encontrando a minha forma de fazer porque não tinha os meios de manter uma equipa e um sistema de produção tradicional.

Em muitos dos teus filmes estás a filmar o tempo de uma espera. O *Despedida* dura o tempo em que uma personagem aguenta sem respirar, e filmas o que fazem os outros nesse intervalo de espera. Só que a graça é que as

from friends and colleagues, and where you try to emulate what you have learned. And the final result, the raw cuts, was a disaster. I couldn't put any of that together and the ideas that had seemed spectacular at the time hadn't worked at all. At that moment I realised I couldn't emulate the structure of a traditional film crew without having the means to do so. When you are working with friends, you are dependent on their availability, which is naturally very unpredictable. You can't demand that they stay for eight hours working with you. And besides this, we had to film without a licence and this forces you to be quick and there's no time to rehearse, much less to experiment. I realised at that time that I had to find another way to work. The first thing I did in my second film *Deus Dará* was to reduce the size of the team and this gave me more flexibility. I made that film with a friend of mine. And it was really made just by the two of us, and there wasn't even anyone to do the sound. We continued with the problem of licences though, filming in public spaces. We had one scene in a parking lot that was absolutely essential for the film but we were never able to film it where we wanted nor how we wanted. Even so, I reckon this scheme worked better although today I think the film is very crude. I didn't have much experience. Even so, I like it. It's a memory of who I was, of how amateur I was. That said, the experience of making the film, even though we were working with the minimum (a tripod, one camera, a microphone, one or two actors and a car), was very tiring. You always have to think about a huge number of logistical things. That's why I was always reducing, reducing, reducing. And you end up in theatre: one *décor*, one actor on an empty space, standing... I think I was gradually finding my own way of doing things because I didn't have the means to maintain a team and a traditional production system.

In many of your films you are filming a time of waiting. *Despedida* lasts for as long as one of the characters manages to hold his breath, and you film what the others are doing in this waiting interval. But what is funny is

tuas personagens não aguentam o silêncio, e por isso têm que ocupar aquele tempo com palavras, com conversa fiada.

Isso está ligado ao estar de pé... Lembro-me da premissa do meu primeiro filme, o que dizia às pessoas quando lhes queria descrever o projeto, era “este é um filme sobre o que as pessoas fazem quando não têm nada para fazer.” Aquele momento morto em que estás em suspenso, ainda hoje é algo que me fascina. Porque acabas a fazer sempre alguma coisa. Gosto também da preguiça como tema, apesar de ainda não a ter abordado como mais desejava. Gosto muito da escrita do Albert Cossery e desses anti-heróis que não querem fazer nada. Há um livro seu, *Mandriões no Vale Fértil* [*Les Fainéants dans la vallée fertile*], que é genial. Três irmãos que só dormem e um deles, o mais novo, decide que devia ir trabalhar, o que é uma desonra para a família, “o quê? Vais trabalhar, para quê? Tu não sabes o que é o trabalho, deixa-te estar aqui a dormir.” E aquilo é muito cru, há um pai com uma hérnia gigante que também não sai da cama, um dos irmãos que dorme o tempo inteiro e que só acorda para comer e fazer as necessidades, quando o faz. Tenho algum fascínio por estas personagens lânguidas, sonolentas, que não querem fazer nada. Gosto da ideia de alguém que se dedica a escrever um livro sobre uma série de pessoas que estão a tentar ao máximo não fazer nada. Há ali uma crítica ao Homem, e o Cossery tem um fascínio por estas personagens que se recusam a fazer, por acreditar que sempre que o Homem faz qualquer coisa destrói, de uma forma ou outra. Há uma linha no livro que para mim é muito marcante, quando o irmão mais novo fala em progresso, respondem-lhe “progresso é aquilo que te dizem quando te querem escravizar.” E o Paul Lafargue também diz isso n’*O Direito à Preguiça* [*Le Droit à la paresse*], que a revolução industrial, por exemplo, não serviu para o Homem trabalhar menos, pelo contrário, serviu para que trabalhasse mais. Mas regressando, tenho um enorme fascínio pelas personagens que estão no ócio. Isso está também presente no *Lei da Gravidade*, e é algo que está, de certo modo, presente no cinema português. Eu, como

that your characters can’t stand the silence and so they have to fill that time with words, with small talk.

This is linked to the standing thing... I remember that the premise of my first film, which I told people when I wanted to describe the project to them, was that “this is a film about what people do when they have nothing to do”. That dead moment when you are on hold is something that still fascinates me today because you always end up doing something. I also like laziness as a theme despite not having dealt with it yet although I would very much like to. I like Albert Cossery’s writing a lot and those anti-heroes that don’t want to do anything. There is a book of his, *Laziness in the Fertile Valley* [*Les Fainéants dans la vallée fertile*], that is amazing. There are three brothers who only sleep and one of them, the youngest, decides he should go to work, which is a dishonour to the family. “What? You’re going to work? Why? You don’t know what work is. Just stay here and sleep.” It’s very raw. There is a father with a huge hernia who doesn’t get out of bed, and one brother who sleeps the whole time and who only wakes up to eat and go to the toilet when he does. I have a certain fascination for these languid, dozy characters who don’t want to do anything. I like the idea of someone who dedicates himself to writing a book about a series of people who are trying their very best to do nothing. There is a criticism of humans there and Cossery is fascinated by these characters who refuse to do anything because they believe that whenever a person does something, they destroy something one way or another. There is a line in the book that I find very striking, which is when the youngest brother speaks about progress and they answer him that “progress is what they tell you when they want to enslave you”. Paul Lafargue also said this in *The Right to be Lazy* [*Le Droit à la paresse*] and that the Industrial revolution, for example, did not mean that man worked less but, on the contrary, it meant that he worked more. But going back to what we were talking about... I have a great fascination for characters who are idle. This is also present in *Lei da Gravidade*

realizador, também sou um exemplo desse ócio, “para que é que me vou estar a cansar, a esgotar meios, a pedir licenças e dinheiro se posso fazer isso aqui, de forma mais simples.” E isso leva-me a lugares interessantes e a seguir caminhos, menos extenuantes, que não teria tomado doutra forma.

O *Pathos* é uma espécie de cristalização desse modo de fazer: um plano, um cenário, uma atriz. É difícil ser mais minimal.

É a redução total. Eu cheguei a esse filme porque ia analisando o que ia fazendo e a certa altura pensei: “já não estou a fazer cinema, estou a filmar teatro.” O *Lei da Gravidade* é muito teatral, mais até do que o *Despedida*, que, apesar de ser baseado numa peça, tem aquele momento em que eles saem daquele espaço, no final. Foi algo que me perguntei muito durante a rodagem do *Despedida*: “Estou a fazer cinema? Estou a fazer teatro? Qual a diferença?” Nessa altura comecei a questionar-me sobre a fronteira entre estes dois registos, mas no caso do *Pathos*, se olhar para a carreira de festivais que o filme fez (que foi muito reduzida), se calhar passei para o outro lado, para o teatro filmado. Apesar de não o ser, de todo. Não há público, fizemos dobragens, há movimentos de câmara e repetição, coisas que não se fazem numa peça de teatro: dissimulações típicas do cinema. Embora agora ache que as últimas coisas que estou a preparar (estou a escrever vários projetos, incluindo uma longa) não têm nada a ver com este registo. Gosto muito do formato da curta para experimentar coisas. Nem é bem experimentar, no sentido do cinema experimental, é mais no sentido de laboratório. Explorar os limites do que sou capaz de fazer. Gosto do formato, logo a começar por causa da imposição do tempo. Essa limitação implica um constrangimento da narrativa. No *Lei da Gravidade* acho que funciona, há um pequeno arco. O problema é que a curta-metragem, por ser curta, corre o risco de se tornar algo anedótico: premissa, desenvolvimento e *tchau!* Isso irrita-me um bocado e no *Lei da Gravidade* acho que consegui evitar isso, mas

and it’s something that to a certain extent exists in Portuguese cinema. As a director, I am also an example of this idleness – “Why should I tire myself out, use up my resources, ask for licences and money if I can do this here, in a simpler way.” And this takes me to interesting places and leads me to follow less strenuous paths I wouldn’t have taken otherwise.

***Pathos* is a sort of crystallisation of this way of doing things: one shot, one set, one actress. It’s hard to be more minimal.**

Yes, it’s total reduction. I arrived at this film because I was analysing what I was doing and at a certain moment I thought: “I’m not doing cinema; I’m filming theatre”. *Lei da Gravidade* is very theatrical, even more than *Despedida*, which, despite being based on a play, has that moment when they leave the space at the end. It was something I asked myself a lot during the filming of *Despedida*: “Am I doing cinema? Am I doing theatre? What’s the difference?”. At that time, I began to wonder about the boundary between these two domains but, in the case of *Pathos*, if you look at the film’s career in festivals (which has been very small), maybe I’ve passed over to the other side, to filmed theatre, even though it is not at all. There is no audience, we dubbed it, there are camera movements and repetition, things that are not done in a theatre play: typical film dissimulations. However, I think now that the latest things I’m preparing – I’m writing a number of projects including a full-today’s length film – have nothing to do with this register. I very much like the format of short film to experiment with things. It’s not really experiment in the sense of experimental cinema but more in the sense of a laboratory. To explore the limits of what I am capable of doing. I like the format, starting with the time imposition. This means there are restrictions on the narrative. In *Lei da Gravidade* I think it works; there is a small arc. The problem is that the short film, as it is short, runs the risk of becoming something anecdotal: premise, development and *ciao!* This slightly irritates me and in *Lei da Gravidade* I think I managed to

a condensação da narrativa leva muitas vezes a que as personagens não tenham tempo de ser desenvolvidas e pareçam bonecos. Apesar de tudo, gosto do constrangimento e que te vejas obrigado a procurar alternativas.

À medida que os teus filmes se foram reduzindo, também é verdade que se foram tornando cada vez mais interiores. Parece-me que há uma progressão em que te vais fechando dentro de casa.

Sim, é possível. Em primeiro lugar, é mais fácil trabalhar em casa do que trabalhar fora. É mais fácil de controlar, do que um espaço aberto e público (onde circulam pessoas, carros e tudo o mais). Isso permite ensaiar e repetir a *mise-en-scène* de uma forma mais precisa. Muitas vezes, quando estou a escrever, penso logo que será mais “fácil”. Um espaço fechado e um registo teatral permitem mais concentração e foco. Depois, eu gosto muito de filmar em espaços interiores: há barreiras, a luz é recortada pelas janelas, e é possível explorar as variações dentro dessas limitações.

No *Inês Marcha* há uma parede que bloqueia o acesso a certas partes do apartamento e que oculta algumas das ações da personagem, e depois há um espelho, encostado a uma parede, que revela um ângulo morto que as paredes haviam criado. E no *Zootrópio* há uma janela, e é ela que condiciona o nosso acesso à ação; há muita coisa que acontece fora do campo de visão do espectador.

É o espaço que fica por imaginar... Eu adoro essa casa, onde já filmei mais que um filme (ainda que em divisões diferentes). É a casa do Zé Bernardino, adoro-a, tem uma luz incrível. Por acaso filmei lá sempre de noite, não sei porquê... Mas o próximo projeto que tenho para lá vai passar-se de dia. O espaço dá-me ideias. Gosto de partir do lugar. Um próximo filme que estou a terminar, *Sem Janelas*, partiu de eu ter estado alojado numa casa mesmo muito, muito pequena, no Norte do país. Era antigamente um celeiro que servia para secar cebolas, e por baixo tinha um lagar de vinho. Apesar de ser minúsculo, os donos decidiram

avoid this but condensing the narrative often means the characters don't have enough time to become developed and seem that way like dolls. Despite everything though, I like the constraint and that you find yourself forced to seek alternatives.

At the same time as your films were becoming more reduced, it is also true that they were becoming increasingly more indoors. It seems there is a progression in which you are closing yourself up inside the house.

Yes, that's possible. First of all, it's easier to work inside than outside. It's easier to control than a space that's open to the public (where people, cars and everything else move around). This allows the *mise-en-scène* to be rehearsed and repeated in a more precise way. Often, when I'm writing, I immediately think it will be “easier”. A closed space and a theatrical register allow for more concentration and focus. And then I love filming in interior spaces: there are barriers, the light is intersected by the windows, and it's possible to exploit the variations within these limitations.

In *Inês Marcha* there is a wall that blocks off access to certain parts of the apartment and hides some of the character's actions, and then there is a mirror, leaning against a wall, that shows a blind spot created by the walls. And in *Zoetrope* there is a window and that is what restrains our access to the action; there is a lot that happens outside the spectator's field of vision.

It's the space that has to be imagined... I love that house and I've already filmed more than one film there (although in different rooms). It's Zé Bernardino's house. I love it, it's got an incredible light. Though by chance, I always filmed there at night. I don't know why... but the next project I have for it is going to happen during the day. The space gives me ideas. I like to start from the place. The next film I'm finishing, *Sem Janelas* [*No Windows*], started from the fact that I'd been staying in a house that was really really small in the north of Portugal. Before, it had been a barn that was

fazer daquele espaço uma casa, com uma casa de banho, um quartinho e uma salinha muito pequena. Assim que entrei lá, gostei logo da casa e comecei a escrever um diálogo. Às vezes é assim, apaixonas-te por um espaço, sentas-te, e começas a pensar no que lá podes fazer.

Em vários dos teus filmes coassinas o argumento com outras pessoas, mas ainda assim há uma característica que é recorrente nos teus diálogos e que tem que ver com as associações livres e com uma certa “automação” da escrita. Aliás, o *Inês Marcha* parte de um exercício de escrita automática. Há sempre, nos teus filmes, rimas internas dentro do texto e imagens e diálogos absurdos, em que as personagens falam umas com as outras, mas não comunicam. Gostava de perceber qual a origem disto: é como um novelo, em que pegas numa ponta, puxas, e começa a surgir um texto, ou é algo que esculpes demoradamente, ou ambos, ou nenhuma das coisas?

Eu leio muito teatro. E leio de tudo, tanto o Harold Pinter ou o Samuel Beckett, como o Sam Shepard ou o John Patrick Shanley, coisas mais naturalistas. Gosto muito do Pinter, da forma como ele consegue criar tensões sem que percebas muito bem de onde vêm aquelas pessoas. Há um processo pelo qual tens que passar e que se prende com a habituação àquelas pessoas, e nem sempre chegas a conseguir perceber quem são e donde vêm, talvez descortines o estrato social ou outro dado sobre elas, mas pouco mais. Por exemplo, *O Serviço* [*The Dumb Waiter*], em que há dois tipos que estão num quarto de hotel, cada um na sua cama, e entre eles há um elevador, daqueles para levar comida e loiça, que tipicamente ligam o restaurante a uma cozinha, tem momentos completamente absurdos, falhas de comunicação e jogos de palavras. São momentos que me fascinam porque aí sai-se da função narrativa, sai-se da estrutura aristotélica, o que é cada vez mais raro no cinema. Todos os filmes querem contar uma história, e há uma série de regras para conseguir isso. Adoro os filmes que conseguem

used to dry onions and underneath there was a wine press. Despite being tiny, the owners decided to turn that space into a house with a bathroom, a small bedroom and a very small sitting-room. As soon as I went in, I immediately liked the house and began to write a dialogue. It's like that at times. You fall in love with a space, you sit down and you begin to think about what you could do there.

In a number of your films you co-sign the script with other people, but even so there is a characteristic that is recurrent in your dialogues and that has to do with free associations and with a certain “automation” of the writing. In fact, *Inês Marcha* starts from an exercise in automatic writing. In your films there are always internal rhymes within the text and images and absurd dialogues in which the characters talk to each other but don't communicate. I would like to understand what the origin of this is. Is it like a ball of wool in which you take hold of one end, pull and a text begins to appear, or is it something that you take your time moulding, or both, or neither of these things?

I read a lot of theatre plays. And I read everything be it Harold Pinter or Samuel Beckett, or Sam Shepard and John Patrick Shanley, more naturalistic things. I really like Pinter and the way he manages to create tensions without you understanding very well where those people come from. There is a process you have to go through and that has to do with getting used to those people, and you don't always end up managing to understand who they are and where they've come from. Perhaps you discover their social status or some other fact about them, but not much else. For example, *The Dumb Waiter*, in which there are two guys who are in a hotel bedroom, each lying on his bed, and between them is a service lift, one of those things that brings food and plates and typically links the restaurant to the kitchen. This play has completely absurd moments, communication breakdowns and word plays. These are moments that fascinate me because here you get away from the

fazer isso mesmo bem. Vi agora um filme dinamarquês, *O Culpado* [*Den skyldige*], que é uma manipulação completa e impecavelmente feito, tem uma certa mestria que te puxa para dentro. Eu gosto, na curta, de explorar o contrário – como já tinha dito. Quando entras nos jogos de palavras, o que segura a linha do que estás a ver deixa de ser a narrativa e passa a ser um jogo de palavra-puxa-palavra, torna-se muito engraçado. Também gosto disso na literatura, li um livro do Gonçalo M. Tavares *O Torcicologologista, Excelência*, em que ele faz muito esses jogos de torcer a lógica de uma palavra. Tive logo vontade de trabalhar com aquele texto. Mas depende de curta para curta a forma como trabalho a escrita. Com a *Inês Marcha* foi a escrita automática: tudo o que sair durante um tempo cronometrado de um ou dois minutos escreves e vai ser o guião. Claro que acabou por ser editado. Mas achei que era interessante que o filme começasse com um registo naturalista, dela a chegar a uma casa, que percebemos que vai habitar, com a sua mala e a sua bicicleta, algo banal, para depois criar um efeito de surpresa no espectador. O espectador é muito rápido a decifrar e a rotular o filme. E portanto, quando posso, gosto de enganar. Se começasse logo com o caos daquele texto, o espectador já estava à espera de tudo e se estás à espera de tudo... É importante dizer que apesar de aquilo ser muito desconexo, foi muito duro de fazer. Porque ainda que pareça improvisado e despropositado, tudo aquilo é coreografado. Para nós era importante que houvesse uma coerência, mesmo que só nós é que a víssemos. Se por vezes essa relação texto-ação-dramaturgia é muito literal – ela diz “marcha” e depois marcha – noutros momentos as associações são mais obscuras. Parece muito improvisado, mas não é. Se pedires hoje a Inês para ela repetir a coreografia, ela consegue fazer exatamente igual.

O melhor exemplo deste estilo de escrita, no teu trabalho, é a meu ver o *Zootrópio*. Porque há nele uma dimensão hiper-conceptual – não é por acaso que o filme acabou por vencer o *Loops* no festival Temps d’Images para videoarte em loop. Há uma janela, filmada em

narrative function, you get away from the Aristotelian structure, which is increasingly rare in cinema. Every film wants to tell a story and there is a set of rules to achieve this. I adore films that manage to do this really well. I’ve just seen a Danish film, *The Guilty* [*Den skyldige*], which is a total manipulation and impeccably done. It’s got a certain mastery that pulls you into it. What I like in shorts is to explore the opposite, as I said earlier. When you get into playing with words, what maintains the line of what you’re seeing is no longer the narrative but a game with one word leading to the next. It becomes really amusing. I also like this in literature. I read a book by Gonçalo M. Tavares, *O Torcicologologista, Excelência* [*His Excellency, The Circumlucologist*], in which he uses a lot of these games that twist the logic of a word. I immediately wanted to work with that text. But the way I work the written text depends from short to short. With *Inês Marcha* it was automatic writing: everything that comes out in one or two minutes, timed with a chronometer, you write down and it goes into the script. It ended up being edited of course. But I thought it was interesting that the film begins with a naturalist register, a shot of her arriving at a house, which we realise she’s going to live in, with her case and her bike, something banal, so as to later create an effect of surprise in the spectator. The spectator is very quick at decoding and labelling the film. And therefore, when I can, I like to mislead them. If I were to begin straight away with the chaos of the text, the spectator would already be expecting it and if you are expecting it... It’s important to say that despite it being very disconnected, it was very hard to make because, even though it seems improvised and aimless, it is all choreographed. For us it was important that there was a coherence, even if it was only us who saw it. If this relation between text and action and dramaturgy is very literal at times – she says “march” and then marches – in other moments the associations are more obscure. It seems to be very improvised, but it isn’t. If you were to ask Inês to repeat the choreography today, she could do exactly the same.

plano fixo que depois é posta a rodar, como as ranhuras dos aparelhos de pré-cinema como aquele que dá o nome ao filme. E depois, à medida que o dispositivo roda, rodam também as personagens entre os atores, e rodam também as palavras umas nas outras, e tudo se repete, como as imagens de um zootropo. Uma série de níveis de complexidade. Como desenvolveste esse filme?

Primeiro, o título só veio depois. Depois, o conceito de *loop* também não era um *a priori*. Nós nem sabíamos da existência do festival, era apenas a segunda edição, e depois percebi que quem concorre para aquela competição são mais da vídeo-arte do que do cinema. Na verdade, começou com uma peça de teatro do António Dente, numa proposta que ele fez de organizar teatro em casa dele, porque tinha ficado frustrado com uma série de tentativas falhadas de encontrar um espaço próprio. Assim, a ideia foi fazer a peça em casa, com os amigos, mas como ele é muito disciplinado, conseguiu gerir tudo: fez uma lista de contactos, combinávamos os ensaios em casa dele e depois tivemos uma semana de apresentações, de segunda a sexta-feira, sempre à mesma hora, duas sessões ao sábado e uma matiné no domingo. As pessoas entravam, pagavam o que queriam (deixavam na caixa de correio) e depois sentavam-se. A casa é muito pequenina, na Vila Berta (uma das vilas operárias de Lisboa, muito bonita), um rés-do-chão com um pé-direito muito alto e por isso com uma *mezzanine* (baixa, não dá para estar de pé) e umas escadas muito íngremes. A história da peça era sobre um hotel-cápsula, em que os clientes podiam alugar cápsulas de sonhos e iam lá para dormir. Só que aquilo era altamente viciante e como o número de cápsulas era limitado (apenas três) ficava sempre alguém cá em baixo à espera. E depois alternavam, quando um saía outro entrava. Gostei muito desse lado circular, dessa repetição de movimentos, subir escadas, descer escadas. E acho que por termos repetido aquilo tantas vezes, o texto às tantas perdeu algum sentido. Às vezes, quando começávamos a improvisar sobre o texto, começavam a surgir esses jogos de palavras. A ideia original era

The best example of this style of writing in your work is, in my opinion, *Zootrópio*. This is because there is a hyper-conceptual dimension in it – it's not by chance that the film ended up winning the *Loops* award in the Temps d'Images festival for video art in loop. There is a window, filmed in a fixed shot, which later is made to rotate like the slits in the pre-film device that gives the film its name. And then, as the device rotates, the characters also rotate between the actors, and the words also rotate in each other, and everything is repeated like the images of a zoetrope. A series of levels of complexity. How did you develop this film?

First of all, the title only came later and the idea of the loop wasn't *a priori* either. We didn't even know the festival existed – it was only the second edition – and then I realised that the people who take part in that competition come more often from video art than from cinema. As a matter of fact, it all began with a play by António Dente, and when he decided to organise theatre in his own house because he had become frustrated with a series of failed attempts to find a proper space. Thus, the idea was to perform the play in his house, with friends, and as he is very disciplined, he managed to organise everything: he made a list of contacts, we arranged the rehearsals in his house and then had a week of performances, from Monday to Friday, always at the same time, two sessions on Saturday and a matinee on Sunday. The people came in, paid what they wanted to pay (they left the money in the mailbox) and then sat down. The house is very small. It's in Vila Berta (one of the working-class quarters in Lisbon, very pretty), a ground floor with a double-height ceiling and because of this there's a *mezzanine* (low and you can't stand upright) and some very steep stairs. The story of the play was about a capsule-hotel in which the clients could rent dream capsules and they would go there to sleep. But it was highly addictive and as the number of capsules was limited (only three), there was always someone waiting down below. And then they changed over and when one

filmar a peça, com cortes e com a linguagem do cinema, mas o que aconteceu foi que devido ao cansaço começámos a desambiguar o texto e a reparar nas repetições que existiam. Além disso, vimos nessa altura uma curta-metragem de animação polaca muito conhecida chamada *Tango* (de Zbigniew Rybczyński), em que numa casa vão entrando elementos, um a um, e em repetição, até que aquela divisão está cheia de pessoas num caos de movimentos repetitivos. E depois vi também a peça para televisão do Beckett, o *Quad*, que foi uma forte inspiração sobre como podes fazer algo só a partir do movimento repetido. E a partir disto tudo, o *Zootrópio* começou a desenvolver-se. A meio das filmagens, percebemos a dimensão conceptual do filme e a relação com o brinquedo do pré-cinema. Começámos logo a fazer alguns testes com o movimento. Peguei no texto do António, nas improvisações que tínhamos feito com os atores, retirei todos os elementos narrativos e só ficou o jogo. Claro que há alguns elementos que vêm da peça, como a personagem com quem não consegues falar porque está sempre ao telemóvel. Elementos que fui deixando ficar e davam força ao filme e encorpavam o *loop*. Claro que tivemos pena de deixar cair certas coisas, tivemos pena de parar, porque tínhamos de fazer um filme e não podíamos ficar ali para sempre.

Como dizias, o *Zootrópio* parte de uma peça de teatro que já existia. Mas, antes, o *Despedida* e, depois, o *Pathos* existiam primeiro como peças e foste tu que os transformaste em filme. Nestes dois casos a tua intervenção no texto foi inferior à que descreveste agora no *Zootrópio*. O que procuro saber é: qual a tua relação com o texto de outros e como geres com os autores a adaptação? Mais ainda quando os autores são por vezes os próprios atores ou *performers* que estás a filmar. Como funciona essa dinâmica? Isto porque apesar de haver no teu trabalho uma voz muito singular, é muito evidente que surgem de uma forma de trabalhar muito colaborativa.

came out, another one went in. I very much liked this circular aspect, the repetition of movements, going upstairs, coming downstairs. And I think that as we had rehearsed it so many times, at a certain moment the text lost some of its sense. At times, when we began to improvise with the text, these word plays started to appear. The original idea was to film the play, with cuts and film language, but what happened was that because we were tired, and began to disambiguate the text and notice the repetitions in there. Besides this, at that time we saw a very well-known short animated Polish film called *Tango* (by Zbigniew Rybczyński) in which people, repeatedly, go into a house one by one until the room is full of people in a chaos of repeated movements. And after that I also saw Beckett's television play *Quad*, which inspired me a lot as to how you can make something just by using repeated movement. So *Zootrope* from all this began to gain shape. In the middle of filming, we began to see the film's conceptual dimension and the relation with the pre-film toy. We then started to carry out some tests with the movements. I got hold of António's text and the improvisations we'd made with the actors, took out all the narrative elements and only the game remained. Of course there are some elements that come from the play such as the character who you can never talk to because he is always on his mobile phone, elements that I allowed to stay that gave the film a certain force and fleshed out the loop. Of course we were sorry we had to leave certain things out, we were sorry to stop, but we had to make a film and we couldn't stay there forever.

As you said, *Zootrópio* grew out of a play that already existed. But before that, *Despedida* and then *Pathos* existed first as plays and it was you who transformed them into film. In these two cases, your intervention in the text was less than what you have now described for *Zootrópio*. What I am trying to find out is what your relation is to other people's texts, and how you handle the adaptation with the authors. Even more when the authors are sometimes the very actors or performers you are filming. How does this dynamic work? I

No *Pathos* não alterei nada. Retirei apenas um momento inicial de *performance* em que a Ana Paula Gusmão fazia uma batida de sevilhana na cara. E já não me lembro se fui eu, ou ela, ou ambos, que decidimos fazer essa pequena alteração.

Mas respondendo à tua pergunta: muitas vezes gostaria de assinar em conjunto. Noutros filmes faria menos sentido, mas no *Despedida* e no *Pathos* isso faria sentido. Acabou sempre por não ser assim, também porque eles me dissuadiram disso, “é o teu olhar sobre a coisa”. E sim, acaba sempre por haver o olhar do “realizador” (com aspas!). No caso do *Despedida* eu nem vi a peça ao vivo (porque estava a filmar o *Lei da Gravidade*), vi apenas uma gravação em vídeo. Mas gostei logo imenso e disse ao Zé Bernardino, “isto dá um filme.” Ele ficou entusiasmado e aceitou, disse apenas, “tenho que falar com o António [Dente]” e com o Miguel Plantier e depois encontrámo-nos os quatro, porque eles tinham escrito a peça os três juntos, e fomos vendo filmes que cada um gostava ou que lhes tinham servido de inspiração. E acho que nesse sentido o filme podia ser assinado por todos. Há coisas que eu digo logo que não, como bom realizador ditador, mas também há coisas que eu sugiro e que eles me negam. A assinatura coletiva teria feito sentido. Mas, por outro lado, toda a componente técnica que o cinema sempre acarreta sou eu que trato, sou eu que monto e tudo o mais. Por isso é que eles sentem que aquele objeto lhes pertence menos, porque sou eu que decido os enquadramentos e pós-produção. Ainda que essas decisões resultem de longas discussões com todos em que procuramos definir a forma justa de filmar.

No *Despedida*, a ideia de filmarmos nos minutos de luz exatamente posteriores ao pôr-do-sol implicava uma série de condicionantes: teríamos que filmar em plano sequência e se falhássemos só poderíamos voltar a tentar no dia seguinte (e voltámos lá várias vezes, até que eles acertassem e eu acertasse com eles). Mas muito do que foi

am asking this because although there is a very singular voice in your works, it is quite obvious that they are the result of a very collaborative form of working.

In *Pathos* I didn’t change anything. I only took out the initial moment of the performance in which Ana Paula Gusmão was tapping a Flamenco beat on her face. And I can no longer remember if it was me, or her, or both of us, who decided to make this small change.

But as an answer to your question – I would like to sign together more often. In other films it would make less sense, but in *Despedida* and in *Pathos* it would have made sense. It always ended up though not being done but also because they dissuaded me from doing this, saying “it’s your eye looking at the thing”. And yes, it always ends up with it being the eye of the “director”. In the case of *Despedida* I didn’t see the play live (because I was filming *Lei da Gravidade*); I only saw a video recording but I liked it immensely right away and said to Zé Bernardino: “This would make a film”. He became very enthusiastic and accepted, saying only: “I have to talk to António [Dente]” and Miguel Plantier, and afterwards the four of us met because the three of them together had written the play, and we looked at films each of them liked or had served as inspiration for them. And I think that in this sense the film could have been signed by all of us. There were things that I immediately said no to, like a good dictator-director, but there were also things that I suggested and they said no to. The collective signature would have made sense. But, on the other hand, it’s me who deals with the whole of the technical component that cinema always involves; it’s me who edits and does everything else. This is why they feel that the object belongs less to them, because it’s me who decides the framing and post-production even though these decisions are the result of long discussions with everyone in which we try to decide the right way to film.

In *Despedida*, the idea of filming in the light in the minutes immediately after the sunset

decidido acabou por não se conseguir fazer exatamente, em resultado dessas dificuldades técnicas. Era impossível filmar o que tínhamos idealizado naquele espaço de tempo. Houve uma série de ideias que tive que descartar no momento e substituir por outras. E aí entra o tal instinto. O *Despedida* foi muito, muito pensado, mas na altura, o melhor *take* acabou por ser um em que não cumprimos à risca o que tínhamos planeado.

O mesmo aconteceu com o *Inês Marcha*, em que criámos uma série de regras que deviam mimetizar o automatismo da escrita e dos movimentos dela para a própria câmara, como, por exemplo, sempre que ela se levanta ou baixa deveria haver um corte, mas, claro, é daquelas regras que nos impomos para depois as quebrarmos. Fazemos uma regra, mas não vale sempre. Criámos essas regras para nos orientar. Essas restrições condicionam o objeto, isso pode ser bom, mas também pode não funcionar e obrigar-te a voltar a filmar.

Há um aspeto dos teus filmes que se tem vindo a perder, e que tem que ver com as referências à cultura popular. Nos teus primeiros filmes, *Peixe Azul*, *Deus Dará* e também no *Lei da Gravidade*, há uma série de graças com marcas (Tnm, neo), com filmes de culto (como o *Tubarão* que surge na camisola de um dos protagonista do *Lei da Gravidade* como *Bacalhau*), com a televisão (os diálogos do *Despedida*) ou com imagens conhecidas (como o cartão dos filmes *R-rated*). Isso foi-se expurgando do teu trabalho, como se te tivesses tornado, progressivamente, mais sério.

Talvez... No *Despedida*, uma das coisas que quis imediatamente alterar do texto original foram os diálogos do jogo de palavras, porque começa com marcas e não com cidades, como acabou por ficar no filme. “Marcas não...” Para mim não fazia sentido que esse diálogo fosse à volta de marcas, as cidades eram algo que remetia muito mais para um possível passado deles, para os lugares que eles tinham visitado, e isso fazia sentido porque sempre pensei no filme como uma reflexão sobre a memória. Mas

implied a series of constraints. We would have to film a sequence shot and if we failed, we could only try again the next day (and we went back there a number of times until they got it right and I got it right with them). But a lot of what was decided ended up with us not being able to do it exactly as a result of these technical difficulties. It was impossible to film what we had idealised in that space of time. There was a series of ideas I had to get rid of at the very last moment and replace with others. And that’s where instinct comes into play. *Despedida* was very well thought out, but at the time the best take ended up being one in which we didn’t follow exactly what we had planned.

The same happened with *Inês Marcha* in which we created a series of rules that should have mimicked the automation of the writing and her movements for the camera, such as, for example whenever she stands up or gets down, there should have been a cut, but of course that was one of those rules we set to break later. We make rules that aren’t always valid. We created those rules to guide us. These restrictions condition the object, which can be good but it can also not work and oblige you to go back and film again.

There is an aspect in your films that has gradually been lost, which has to do with references to popular culture. In your first films, *Peixe Azul* and *Deus Dará*, and also in *Lei da Gravidade*, there is a series of jokes with brand names (Tnm, neo), cult films (such as *Jaws*, which appears on the sweatshirt of one of the protagonists in *Lei da Gravidade* as *Bacalhau* [Codfish]), television (the dialogues in *Despedida*) or with well-known images (such as the card for R-rated films). This has slowly been expunged from your films as if you had become progressively more serious.

Perhaps... In *Despedida*, one of things I immediately wanted to change in the original text were the dialogues in the word game because it begins with brands and not with cities as it ended up being in the film. “Brands, no...” For me it didn’t make any sense for

tudo isto foi sendo depurado, com o contributo de todos, uma vez que certas referências só um ou outro é que tinha, por causa das diferenças geracionais que existem entre nós. O *Bonanza*, por exemplo, é uma série que referimos nesses diálogos e que eu nunca vi, mas que estava no imaginário do Zé Bernardino.

No entanto, se esse lado *pop* foi desaparecendo nos filmes, ele continua cá. Há um guião que tenho, de uma longa, com que ando a candidatar-me ao ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual) há vários anos (sem nunca ganhar) e que foi sendo melhorada com os vários chumbos. Neste guião há imensas referências, como por exemplo uma situação em que uma personagem acorda de manhã e bebe uma Coca-Cola, mas antes fica algum tempo com uma colher a retirar o gás. A rapariga que está com ele faz um comentário acerca daquele hábito, ao que ele responde “se pensares bem, isto é como um café com muito açúcar.” E esse diálogo desencadeia um longo diálogo sobre as múltiplas variedades de Coca-Cola, *light*, sem cafeína, sem açúcar, zero, e o facto de ainda não existir uma Coca-Cola sem gás de origem. Eles estão à volta daquilo uns dois minutos, é um diálogo longo com referências ao nosso quotidiano. Esse tipo de coisas ainda me interessa. Na verdade, as pessoas têm uma ideia um pouco deturpada do meu trabalho, porque só conhecem aquilo que eu consegui ir fazendo ao longo dos anos, sem apoios quase nenhuns. Há um ano, estava à porta do Cinema São Jorge, encontro o Diogo Allen, e ele comenta, “Olha, lá está o Tiago, o tipo que faz filmes sem dinheiro. És como o Patrick Mendes.” E essa imagem cola-se a uma pessoa. Os meus projetos de curtas que precisam de financiamento e agora o da longa (que estou a acabar de escrever) remetem para um universo muito mais cosmopolita. Tenho preocupação em ir beber às coisas do dia-a-dia, que é naturalmente infetado pelo lado *pop*, com o qual nos relacionamos inevitavelmente. Esta longa que estou a escrever agora é sobre uma jovem *performer* e passa-se em Lisboa num universo cosmopolita – muitos *performers* e bailarinos são hoje uma espécie de nómadas

this dialogue to be about brands; cities was something that referred much more to their possible past, to the places they had visited, and this made sense because I always thought of the film as a reflection on memory. But all this was gradually purged, with everyone contributing, as only one or other of us had certain references because of the generational differences between us. *Bonanza*, for example, is a series we refer to in the dialogues but that I’ve never seen, but that was part of Zé Bernardino’s imaginary.

However, if this popular culture, or pop, aspect has been disappearing from my films, it still continues here. I’ve got a script for a full-length film with which I’ve been applying to the ICA (National Audiovisual Institute) for several years (without ever being successful), but it has improved with the various rejections. In this script, there are numerous references, like for example the situation in which a character wakes up in the morning and drinks Coca-Cola but, before that, he spends some time stirring with a spoon, removing the gas. The girl who is with him makes a comment about this habit and he replies: “If you think about it, this is like a coffee with lots of sugar in it”. And this dialogue triggers a long dialogue about the various types of Coca-Cola – light, caffeine-free, sugar-free, zero – and the fact that there is still no original Coca-Cola without gas. They talk about it for about two minutes; it’s a long dialogue with references to our everyday’s life. This sort of thing still interests me. In fact, people have a rather distorted view of my work because they only know what I managed to do over the years, with almost no support. A year ago, I was at the door of the São Jorge Cinema in Lisbon and I met Diogo Allen, who commented: “Oh, look, there’s Tiago, the guy who makes films with no money. You’re like Patrick Mendes.” And this image sticks to a person. My short film projects that need financing and now my full-length one (which I’m just finishing writing) point to a much more cosmopolitan universe. I take care to go and imbibe of everyday things, which are naturally infected by the pop aspects we inevitably relate to.

precários burgueses, movendo-se pelo mundo em função das oportunidades (residências e outras oportunidades de trabalho); estão constantemente a congelar as suas relações numa cidade antes de partirem para a próxima, e quando voltam têm que as descongelar e reconstruir a rotina (rever amigos, amantes, namorados, ex-namorados) e o filme é sobre isso. Há uma cena em que uma colega da protagonista interrompe a residência artística que está a fazer para ir trabalhar na apanha da fruta na Alemanha. Isto é a realidade, isto acontece, e é um sinal da precariedade que há neste sector das artes. No entanto o que é paradoxal, e engraçado nisto, é que esta pessoa que por constrangimentos financeiros tem que ir fazer a apanha da fruta, vai para Alemanha de avião pela Lufthansa; só faltava ir em primeira classe. E quando alguém lhe aponta a contradição, ela responde, “Não sei se sabes, mas a fruta também te chega de avião.” São os dias de hoje e é também, de certa forma, *pop*.

O *Lei da Gravidade* é o teu filme sobre cinema. E há um momento, num dos diálogos, que para mim resume um pouco a tua atitude no cinema, pelo menos no formato curto em que tens trabalhado – e se calhar resumir é demasiado forte, não quero simplificar. É aquela altura em que a personagem diz: “Não há conflito nenhum!” Nos teus filmes nunca há conflito, pode haver uma fricção entre personagens, mas não há essa estrutura em arco, como descrevias, que se baseia num conflito que é apresentado logo no início da narrativa.

Curiosamente o *Lei da Gravidade* é o meu único filme com conflito: o conflito é não haver conflito. Quando fiz esse filme passavam-me várias coisas pela cabeça, uma delas é esta ideia (sem querer generalizar) de que o cinema português é muito solene e sério. Eu não sei se isso me vai acontecer quando tiver a possibilidade de ter uma equipa inteira, e começar a iluminar o cenário todo e poder tomar imensa atenção a certos pormenores da câmara e da *mise-en-scène*. Não tem mal nenhum, eu gosto muito de certos filmes e

This feature film I’m writing now is about a young performer and takes place in Lisbon in a cosmopolitan universe – many performers and dancers belong today to a species of precariously employed, bourgeois nomads, moving around the world according to the opportunities (residencies and other work opportunities); they are constantly putting on hold their relationships in a city before leaving for the next one, and when they come back they have to unfreeze them and rebuild their routine (and see friends, lovers, girl/boyfriends and ex-girl/boyfriends again) and the film is about this. There is a scene in which one of the protagonist’s colleagues interrupts the artistic residency she’s doing to go fruit picking in Germany. This is reality, this happens, and it is a sign of the precarious nature of this sector of the arts. However, what is paradoxical and amusing about this, is that this person, who is going due to financial difficulties, is flying to Germany with Lufthansa, all that was missing was flying first class. And when someone points out the contradiction, she replies: “I don’t know if you are aware that fruit also comes to you by plane.” That’s what it’s like today and it’s also *pop* in a certain way.

***Lei da Gravidade* is your film about cinema. And there is a moment in one of the dialogues that for me summarises a little your attitude to the cinema, at least to the short format you have been working with – but maybe summarise is too strong, I don’t want to simplify. It’s that moment when the character says: “There is no conflict at all!” In your films, there is never any conflict. There might be some friction between the characters but the structure based on a conflict presented right at the beginning of the narrative is not in the arc, as you have described.**

Curiously, *Lei da Gravidade* is my only film with a conflict: the conflict is the absence of conflict. When I made this film, various things were going through my head, and one of them was the idea (without wanting to generalise) that Portuguese cinema is very solemn and serious. I don’t know if this will

realizadores. Mas o nosso cinema tem essa característica (ainda que haja exceções...). Parece que temos medo de nos rir, de nos ofender com um qualquer retrato. Somos muito respeitosos, temos medo de entrar... não sei se é medo, ou se é o peso da máquina que te obriga a arriscar menos. O mais importante é que dê prazer a filmar. Neste novo filme, que é baseado na vida de uma série de amigos, o processo foi muito colaborativo e divertido. Porque escrevi com base em conversas, por vezes trocas de mensagens do WhatsApp. Uma amiga enviou-me umas conversas dela e ficou meio envergonhada, “agora tens que me contar algo íntimo sobre ti, porque isto que te mandei é demasiado forte...” Gosto que no processo de escrita, quando mostras aos amigos e às pessoas visadas (nas quais me inspirei), que elas leiam e riam. E que nos ensaios ocorram gargalhadas incontrolláveis porque a cena é cómica. Claro que há fases e fases, e certos assuntos têm uma carga e pedem uma abordagem mais pesada. Mas mesmo em assuntos assim é possível encontrar um lado mais lúdico. De qualquer modo, o importante é descobrir o tempo certo das coisas. O que eu gostaria era ter o tempo suficiente e o domínio suficiente para explorar a fundo as intenções dramáticas de uma cena, o peso de cada gesto, o subtexto, tudo o que se está a passar ali, o tempo justo de cada coisa.

happen to me when I have the chance to have a full crew, and can begin to light the whole set and be able to pay great attention to certain details of the camera and *mise-en-scène*. It's not bad though. I really like certain films and directors. But our cinema has this characteristic (even though there are exceptions...). It seems as if we're afraid to laugh at ourselves, to offend ourselves with some portrait or other. We are very respectful, we are afraid to enter... I don't know if it's fear, or if it's the weight of the whole machine that obliges you to risk less. The most important thing is that filming gives you pleasure. In this new film, which is based on the life of a group of friends, the process was very collaborative and fun as I wrote it based on conversations, exchanges of WhatsApp messages. A friend of mine sent me some conversations of hers and was a bit embarrassed. “Now you have to tell me something intimate about yourself because what I sent you is too powerful...” What I like in the writing process is that when you show your friends and the people you've targeted (who I got my inspiration from), they read it and laugh, and that in rehearsals people laugh hysterically because the scene is comic. Of course there are phases and phases, and certain subjects have a certain charge and demand a heavier approach. But even in subjects like this it's possible to find a more playful side. Anyway, what is important is to discover the right time for things. What I would like is to have sufficient time and sufficient mastery to explore in depth the dramatic intention of a scene, the weight of each gesture, the subtext, everything that is happening there, and the right time for each thing.

PARTE III – PART III

Raquel Schefer

Rita Macedo

Nshajo (O Jogo)

Portugal/França, 2010,
cor, 7.54 min.

Raquel Schefer

RAQUEL SCHEFER Realização, guião e produção
JORGE FLORES VELASCO Montagem, fotografia
e sonoplastia

JOSÉ MANUEL MONTEIRO Material de arquivo
MARIA DELFINA MONTEIRO e JORGE DIAS Textos
MARIA DELFINA MONTEIRO, RAQUEL SCHEFER Locução
ANDEC FILMTECHNIK (BERLIM) Laboratório

APOIOS Filme apoiado para a Internacionalização em Cinema, em 2016, para participar na mostra “África. Cinema e Revolução”, S. Paulo, Brasil, pelo Programa de Língua e Cultura Portuguesas/ Fundação Calouste Gulbenkian.

SINOPSE Entre 1957 e 1961, o antropólogo Jorge Dias, uma das figuras da etnografia colonial portuguesa, realiza estudos de campo no Planalto dos Macondes, no Norte de Moçambique. O material recolhido dará origem à extensa monografia *Os Macondes de Moçambique* (1964-70). Em 1960, Jorge Dias permanece durante alguns dias na residência da minha família, no Mucojo, onde o meu avô era então administrador do posto.

Nshajo (O Jogo) entrelaça o relato de um episódio prosaico da estadia de Jorge Dias no Mucojo com uma tentativa de reflexão visual sobre os limites da representação antropológica e os processos de observação empírica.

Nshajo (The Game)

Portugal/France, 2010,
colour, 7.54 min.

Raquel Schefer

RAQUEL SCHEFER Director, scriptwriter
and producer

JORGE FLORES VELASCO Editing, photography
and sound design

JOSÉ MANUEL MONTEIRO Archive material
MARIA DELFINA MONTEIRO, JORGE DIAS Texts
MARIA DELFINA MONTEIRO, RAQUEL SCHEFER
Narrator

ANDEC FILMTECHNIK (BERLIM) Laboratory

SUPPORT Film supported for International Circulation in Cinema in 2016 by the Portuguese Language and Culture Programme/ Calouste Gulbenkian Foundation to take part in the exhibition “África. Cinema e Revolução”, São Paulo, Brazil.

SYNOPSIS Between 1957 and 1961, the anthropologist Jorge Dias, one of the greatest figures of Portuguese colonial ethnography, carried out field studies on the Maconde Plateau in the north of Mozambique. The material he collected gave rise to the extensive monograph *Os Macondes de Moçambique* (1964-70). In 1960 Jorge Dias stayed for a few days in my family’s house in Mucojo where my grandfather was the local administrator at the time.

Nshajo (O Jogo) interweaves the account of a prosaic episode of Jorge Dias’ stay in Mucojo with an attempt at visual reflection on the limits of anthropological representation and the processes of empirical observation.



Avó (Muidumbe)

Portugal, 2009, cor, 11 min.

Raquel Schefer

RAQUEL SCHEFER Realização e guião
PROGRAMA GULBENKIAN CRIATIVIDADE E CRIAÇÃO

ARTÍSTICA Produção

JORGE FLORES VELASCO, RAQUEL SCHEFER

Fotografia

JOSÉ MANUEL MONTEIRO Material de arquivo

MARIA DELFINA MONTEIRO, JOSÉ MANUEL MONTEIRO,

e RAQUEL SCHEFER Textos

JORGE FLORES VELASCO Montagem e sonoplastia

JORGE FLORES VELASCO, MÓNICA LIMA GOMES Som

ANDEC FILMTECHNIK (BERLIM) Laboratório

PEDRO MAIA Telecinema

APOIOS Filme apoiado para a Internacionalização em Cinema, em 2016, para participar na mostra "África. Cinema e Revolução", S. Paulo, Brasil, pelo Programa de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian.

SINOPSE Moçambique, 1960, pouco antes da eclosão da guerra, retrato de uma família colonial.

Uma sequência de material de arquivo filmada pelo meu avô, antigo administrador colonial em Moçambique, é o ponto de partida de um documentário experimental sobre a história da descolonização portuguesa e a sua memória.

Grandmother (Muidumbe)

Portugal, 2009, colour, 11 min.

Raquel Schefer

RAQUEL SCHEFER Director and scriptwriter
THE GULBENKIAN CREATIVITY AND ARTISTIC

CREATION PROGRAMME Producer

JORGE FLORES VELASCO, RAQUEL SCHEFER

Photography

JOSÉ MANUEL MONTEIRO Archive material

MARIA DELFINA MONTEIRO, JOSÉ MANUEL MONTEIRO,

RAQUEL SCHEFER Texts

JORGE FLORES VELASCO Editing and sound design

JORGE FLORES VELASCO, MÓNICA LIMA GOMES Sound

ANDEC FILMTECHNIK (BERLIN) Laboratory

PEDRO MAIA Telecine

SUPPORT Film supported for International Circulation in Cinema in 2016 by the Portuguese Language and Culture Programme/ Calouste Gulbenkian Foundation to take part in the exhibition "África. Cinema e Revolução", São Paulo, Brazil.

SYNOPSIS Mozambique, 1960, shortly before the outbreak of war, portrait of a colonial family.

A sequence of archive material filmed by my grandfather, a former colonial administrator in Mozambique, is the starting point for an experimental documentary about the history of Portuguese de-colonisation and its memory.







RAQUEL SCHEFER

Raquel Schefer (Porto, 1991) é investigadora, realizadora e programadora. Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 com uma tese dedicada ao cinema revolucionário moçambicano, é mestre em Cinema Documental pela Universidad del Cine de Buenos Aires e licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Publicou a obra *El Autorretrato en el Documental* (2008) na Argentina, bem como diversos capítulos de livros e artigos em Portugal e no estrangeiro. Foi Professora Assistente na Universidade Grenoble Alpes, docente nas Universidades Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris Est – Marne-la-Vallée, Rennes 2, na Universidad del Cine de Buenos Aires e na Universidad de la Comunicación, na Cidade do México, e investigadora convidada na Universidade da Califórnia, Los Angeles. É bolsista de pós-doutoramento da FCT no CEC/Universidade de Lisboa e na Universidade de Western Cape, onde realiza atualmente uma estada de investigação, e é co-editora da revista de teoria e história do cinema *La Furia Umana*.

FILMOGRAFIA

Outro Dia Feliz 2006
Carta de Paris 2009
Avó (Muidumbe) 2010
Videonovela 2010
Nshajo (O Jogo) 2011
Guide de l'architecture moderne à Paris 2012
Independência (em desenvolvimento)

RAQUEL SCHEFER

Raquel Schefer (Porto, 1991) is a researcher, director and programmer. She has a PhD in Cinematographic and Audiovisual Studies from the Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 with a thesis on Mozambican revolutionary cinema, a Masters in Documentary Film from the Universidad del Cine in Buenos Aires and a degree in Media Studies from Universidade Nova de Lisboa. Her publications include *El Autorretrato en el Documental* (2008) published in Argentina as well as various book chapters and articles. She was Assistant Professor at the Université de Grenoble Alpes and a lecturer at the University of Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris Est – Marne-la-Vallée, Rennes 2 and Universidad del Cine in Buenos Aires. Currently she has an FCT postdoc fellowship at CEC/Universidade de Lisboa and the University of the Western Cape and is an invited researcher at the University of California, Los Angeles. She is co-editor of *La Furia Umana*, a journal of history and theory of cinema

FILMOGRAPHY

Outro Dia Feliz 2006
Carta de Paris 2009
Avó (Muidumbe) 2010
Videonovela 2010
Nshajo (O Jogo) 2011
Guide de l'architecture moderne à Paris 2012
Independência (em desenvolvimento)

Não-Filme em Três Actos e Um Prelúdio

Portugal/Alemanha, 2010,
cor, 12.30 min.

Rita Macedo

Non-Film in Three Acts and a Prelude

Portugal/Germany, 2010,
colour, 12.30 min.

Rita Macedo

RITA MACEDO Realização, edição e texto
STEFAN BUTZMUHLEN, RITA MACEDO Câmara
STEFAN BUTZMUHLEN, VIKA KIRCHENBAUER,
STEFAN NEUBERGER Cinematografia
MANUEL VOGT, ROB SANTAGUIDA, VIKA KIRCHENBAUER
Som
RITA MACEDO Design de som

SINOPSE Como pode um filme ser um não-filme? Que lutas interiores o faz conscientemente revoltar-se contra o seu próprio nome ou contra categorias? Ter-se-à personificado de tal maneira que olha para a sua própria forma como os humanos olham para a sua humanidade, sem esperança? Filmado inteiramente em Super 8, *Não-Filme em Três Actos e Um Prelúdio* é uma viagem absurda conduzida por uma cabeça sem corpo, uma realizadora subjugada pelo seu próprio filme e duas criaturas solitárias com aparência de Virgem-Maria.

RITA MACEDO Director, editing and script
STEFAN BUTZMÜHLEN, RITA MACEDO Camera
STEFAN BUTZMÜHLEN, VIKA KIRCHENBAUER,
STEFAN NEUBERGER Cinematography
MANUEL VOGT, ROB SANTAGUIDA, VIKA KIRCHENBAUER
Sound
RITA MACEDO Sound design

SYNOPSIS How can a film be a non-film? What inner struggles make it consciously rebel against its own name and categories? Has it become so personified that it looks upon its own form as humans look at their hopeless humanity? Filmed entirely in Super 8, *Não-Filme em Três Actos e Um Prelúdio* is a journey of the absurd led by a bodiless head, two invisible characters who count stones as bodies, a director muffled by her own film and two solitary creatures that look like the Virgin Mary.



Implausible Things

Portugal/Alemanha, 2014, cor, 28.43 min.

Rita Macedo

Implausible Things

Portugal/Germany, 2014, colour, 28.43 min.

Rita Macedo

RITA MACEDO Realização, edição e texto
YAIR ELAZAR GLOTMAN, PEDRO AUGUSTO (GHUNA X),
NIGEM FARRELLY, KEVIN MACLEOD (INCOMPETECH.
COM), RITA MACEDO Música original
NIGEL FARRELLY, ANNIE GOH, JEAN-PHILLIPE,
VILLEMAIRE-QUINTIN Vozes
RITA MACEDO e YAIR ELAZAR GLOTMAN Design de som

SINOPSE *Implausible Things* é um laboratório de imagens construído através de *found footage* e materiais que são, por natureza, dispersos e aleatórios.

Tudo começa com uma caixa cheia de filmes de 16 mm encontrada ao acaso – material bruto do que estava para vir. Novos caminhos e possibilidades emergem à medida que os significados antigos se perdem e são abandonados ou substituídos.

Cada uma das sete partes apresenta características formais distintas e opera em diferentes territórios de lógica, resultando numa tapeçaria heterogénea tecida através de fios audiovisuais. Uma *assemblage* não hierárquica de imagem em movimento, som e escrita.

Inteiramente constituído por texto e som originais, *Implausible Things* define-se como uma espécie de *mise en abyme*, no qual repetições, redundâncias e loops distorcem a ideia de temporalidade linear e realidade intransigente.

RITA MACEDO Director, editing and script
YAIR ELAZAR GLOTMAN, PEDRO AUGUSTO (GHUNA X),
NIGEL FARRELLY, KEVIN MACLEOD (INCOMPETECH.
COM), RITA MACEDO Original music
NIGEL FARRELLY, ANNIE GOH, JEAN-PHILIPPE,
VILLEMAIRE-QUINTIN Voices
RITA MACEDO, YAIR ELAZAR GLOTMAN Sound design

SYNOPSIS *Implausible Things* is a laboratory of images constructed from found footage and materials that are, by their very nature, scattered and random.

It all begins with a box full of 16 mm films found by chance – the raw material for what was to come. New paths and possibilities emerge as the old meanings are lost, abandoned or replaced.

Each of the seven parts presents different formal characteristics and operates in different realms of logic resulting in a heterogeneous tapestry woven with audiovisual threads. A non-hierarchical assemblage of the moving image, sound and writing.

Constructed entirely using original text and sound, *Implausible Things* can be defined as a sort of *mise en abyme* in which repetitions, redundancies and loops distort the idea of linear temporality and intransigent reality.



This particular nowhere -
Part 1 - Some of Wigner's
Friends

Portugal/Alemanha, 2015, cor, 09.07 min.
Rita Macedo

This particular nowhere -
Part 1 - Some of Wigner's
Friends

Portugal/Germany, 2015, colour, 09.07 min.
Rita Macedo

RITA MACEDO Realização
MARTIN SULZER e VIRKA KIRCHENBAUER Câmara
e cinematografia
RITA MACEDO e MARTIN SULZER Edição
e pós-produção
RITA MACEDO Textos
MAUD Música
DANIEL JOHN BOYLE Mistura de som
DOUGLAS HENDERSON Mastering

APOIOS Filme apoiado para a criação em Cinema, 2014, pelo Programa de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian.

SINOPSE No ecrã, uma cabeça entre muitas.

Move-se como um planeta no vácuo do espaço. A cabeça fala. As palavras que ouvimos parecem referir-se ao espaço no qual nos encontramos — a sala escurecida; bem como à contemplação do que ocorre no ecrã — o início da peça. No entanto, através da progressão do texto, bem como dos movimentos reminiscentes de um imaginário espacial coletivo, somos transportados para conceitos menos definíveis de 'inícios', 'aquis' e 'agoras'. Conceitos que apontam de volta para nós mesmos, para o(s) nosso(s) universo(s), para os nossos seres.

RITA MACEDO Director
MARTIN SULZER, VIRKA KIRCHENBAUER Camera
and cinematography
RITA MACEDO, MARTIN SULZER Editing
and post-production
RITA MACEDO Text
MAUD Music
DANIEL JOHN BOYLE Sound mixing
DOUGLAS HENDERSON Mastering

SUPPORT Film supported for film production in 2014 by the Portuguese Language and Culture Programme/Calouste Gulbenkian Foundation.

SYNOPSIS On the screen one head amongst many.

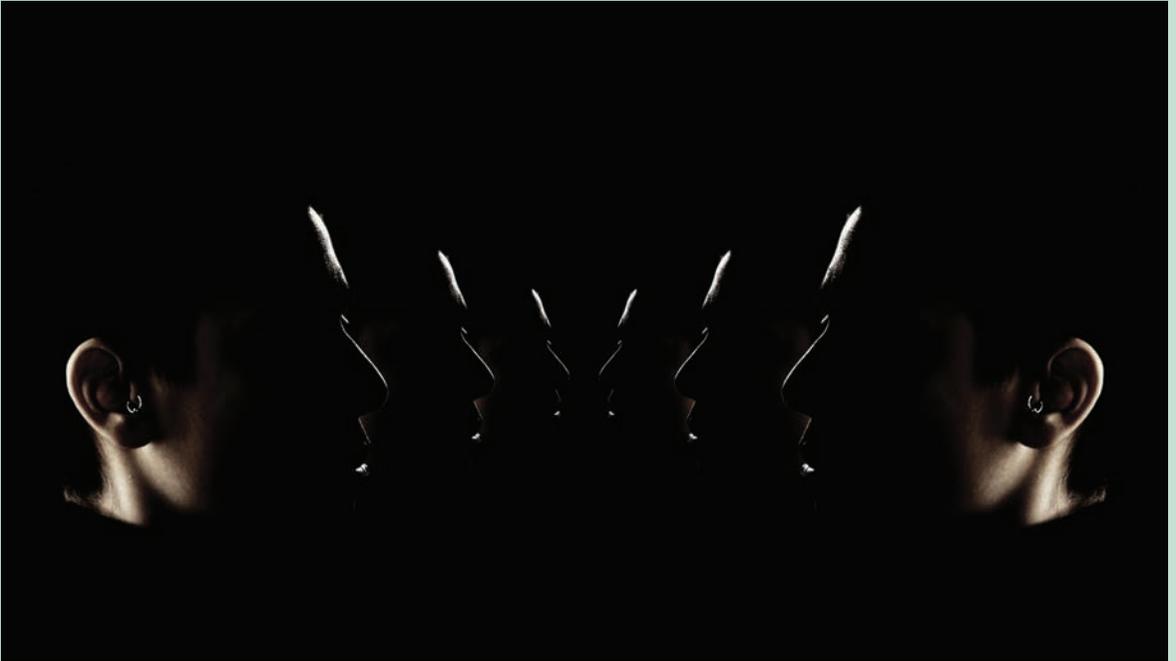
It moves like a planet in the vacuum of space. The head speaks. The words we hear seem to refer to the space in which we find ourselves – the darkened theatre – as well as to the contemplation of what is happening on the screen – the beginning of the play. However, through the text's progression and the reminiscent movements of a spatial imaginary collective, we are transported to less definable concepts of 'beginnings', 'heres' and 'nows'. Concepts that point back to ourselves, to our universes and our beings.

PARTE III

This particular nowhere - Part 1
- Some of Wigner's Friends

PART III

This particular nowhere - Part 1
- Some of Wigner's Friends





RITA MACEDO

(Lisboa, 1983) Reside e trabalha em Berlim. Fascinada pela afinidade entre imagens em movimento e a forma como processos de pensamento se constroem, o seu trabalho opera entre ficções especulativas, o questionamento de possibilidades humanas de criação de significado, bem como da análise de subjetividades diversas.

Em 2014 recebeu o prémio Novo Talento Fnac do Festival IndieLisboa, bem como Apoio à Criação de Cinema Experimental da Fundação Calouste Gulbenkian. Está atualmente a desenvolver o seu novo projeto, com um apoio do senado de Berlim (Film/Künstlerinnenprogramm 2017).

Foi uma das curadoras do coletivo XenoEntities Network (Berlim), cujos programas e eventos se focam na intersecção entre estudos queer-feministas e de género com tecnologias digitais.

Os seus trabalhos foram mostrados internacionalmente em várias galerias e festivais.

FILMOGRAFIA

Não-Filme em Três Actos e Um Prelúdio 2010

Implausible Things #1 2012

Implausible Things 2014

This particular nowhere — Part 1
—Some of Wigner's friends 2015

RITA MACEDO

Rita Macedo (b. 1983, Lisbon) lives and works in Berlin. Fascinated by the affinity between moving images and the way in which thought processes are constructed, her work operates between speculative fictions, the questioning of human possibilities for creating meaning and the analysis of diverse subjectivities.

In 2014 she won the FNAC New Talent award at the IndieLisboa Festival and was awarded a grant for "Film production (Experimental Cinema)" by the Calouste Gulbenkian Foundation. She is currently working on her new project with support from the Berlin senate (Film/Video Künstlerinnenprogramm 2017).

She was one of the curators of XenoEntities Network (Berlin), a collective whose programmes and events focus on the intersection between queer, feminist and gender studies with digital technologies.

Her works have been shown at a number of international galleries and festivals.

FILMOGRAPHY

Não-Filme em Três Actos e Um Prelúdio 2010

Implausible Things #1 2012

Implausible Things 2014

This particular nowhere — Part 1
—Some of Wigner's friends 2015

» Numa das últimas entrevistas que deu em vida, Almada Negreiros afirmou “ir ao encontro de um cânone. Eis a razão de todo o meu trabalho.” O multifacetado artista – que o Museu Calouste Gulbenkian retratou recentemente na mais completa exposição a ele dedicada, “José de Almada Negreiros, uma maneira de ser moderno” – caminhou de encontro a uma abstracção matemática. O próprio intitulava-a de “relação 9/10”: uma das várias representações do tal cânone que defendia (segundo ele) o labor artístico em todas as épocas e civilizações, das pré-sumérias às renascentistas, da Grécia antiga aos povos da América do Sul.

Este desejo de encontrar a essência – o sumo da imanência artística – conduziu-o a um apuramento geométrico que é evidente em diferentes obras dos anos 1960, em particular o painel *Começar* que dá as boas-vindas a todos os visitantes da Fundação. Refiro isto, a respeito desta sessão dedicada aos trabalhos de Raquel Schefer e Rita Macedo, porque me parece importante referir esta noção de que, para este artista, existia uma concomitância do conhecimento científico e do conhecimento artístico. Aliás, para ele um e outro complementavam-se. São as construções geométricas à grega que alimentam todo o seu trabalho final e é essa obsessão pela chave gráfica – e matematicamente inalcançável – da comunhão mística das Artes que o motiva.

Naturalmente, nem o trabalho de Schefer nem o de Macedo revolve directamente em torno de uma noção destas. No entanto, em ambas o conhecimento científico (as ciências sociais ou a física teórica, por exemplo) motiva-as a um prosseguimento desses tópicos pelos métodos da investigação artística. Isto é, em alguns dos filmes hoje exibidos as realizadoras recorrem a trabalhos científicos com vista a deles extraírem ecos pessoais – e por vezes íntimos – das suas experiências subjectivas.

Em particular, a monografia do antropólogo Jorge Dias, *Os Macondes de Moçambique*, inspira *Nshajo (O Jogo)* (2010) e a experiência

» In one of his last interviews he gave, Almada Negreiros said: “To go and find a canon. That is the reason for all my work.” This multifaceted artist – who the Calouste Gulbenkian Museum recently honoured in the most complete exhibition ever dedicated to him “José de Almada Negreiros, uma maneira de ser moderno” – journeyed down a path searching for a mathematical abstraction. He himself called it “relação 9/10”, or “9/10 ratio”, one of the various representations of that same canon that (according to him) underpinned artistic work in every age and civilisation, from the pre-Sumerian to the Renaissance, from Ancient Greece to the peoples of South America.

This desire to find the essence – the peak of artistic immanence – led him to examine geometry. This is evident in different works from the 1960s, in particular his panel *Começar* which welcomes all visitors to the Foundation. I mention this in regard to this session dedicated to the works of Raquel Schefer and Rita Macedo because it seems to me important to refer to the notion that there was a concurrence, for Almada, between scientific knowledge and artistic knowledge. In fact, for him they complemented each other. All of his final work is fed by Greek-style geometric constructions and it is this obsession for the graphic – and mathematically unattainable – key to the mystic communion of the Arts that motivates him.

Of course neither Schefer’s nor Macedo’s work revolves directly around a notion like this. However, scientific knowledge (social sciences or theoretical physics, for example) drives them both to pursue these topics through methods of artistic research. In other words, in some of the films shown today, the directors make use of scientific works with a view to extract from them personal – at times intimate – echoes of their subjective experiences.

In particular, the monograph of the anthropologist Jorge Dias, *Os Macondes de Moçambique*, was the inspiration for *Nshajo (O Jogo)* [*Nshajo (The Game)*] (2010) while

mental do físico Eugene Wigner, sobre o problema da consciência na medição dos processos da mecânica quântica, inspiram *This particular nowhere* (2015). E também à imagem do trabalho de Almada, nada desse conhecimento científico que aqui se versa é claramente explanado pelas cineastas. Pelo contrário. A qualidade poética – para não dizer hermética – de alguns dos filmes hoje apresentados procura de facto obscurecer a ideia de transmissão de conhecimento (como é encarada pela prática comum da ciência, na academia) em detrimento de um conhecimento próprio da intuição e da consciência não-lógica das coisas. A propósito, nessa mesma entrevista, Almada Negreiros refere: “vivo a analogia e a antinomia das figuras, razão da semelhança e oposição recíproca. E não vivo de mais nada. Basta-me. Sou da gente da arte”. Também Raquel Schefer e Rita Macedo são, neste sentido, “da gente da arte”.

E com quais dessas razões (de “semelhança e oposição”) se tecem as obras de cada uma destas criadoras? No caso de Raquel Schefer, o eixo de trabalho prende-se com o arquivo (fílmico, mas não só) na sua relação com memórias familiares. Tanto no já referido *Nshajo (O Jogo)* (2011) como em *Avó (Muidumbe)* (2010) experimentamos a textura granulosa e a plasticidade viva do Super 8 mm – sempre no sentido da qualidade testemunhal dessas imagens – para com eles prosseguirmos processos de resignificação dessas imagens do passado. Isto é, a realizadora recupera imagens de filmes caseiros, histórias familiares, lendas locais, estudos antropológicos e filmes etnográficos para com eles (e neles) encontrar novos sentidos. Sentidos esses que se prendem com a relação com a sua avó, num dos filmes, ou com o passado colonial português, noutro (aliás, as duas coisas em diferentes proporções, em ambos). Os modos destes processos de re-significação são complexos (e nem sempre lineares – veja-se a opção pelas imagens do jogo de petanca), mas acontecem, por vezes, em consequência de performances para

the thought experiment of the physicist Eugene Wigner relating to the problem of consciousness in measuring the processes of quantum mechanics inspired *This particular nowhere* (2015). But, like in Almada’s work, nothing of the scientific knowledge that is involved here is clearly explained by the film-makers. On the contrary. The poetic – not to say hermetic – quality of some of the films presented today seek in fact to obscure the idea of the transmission of knowledge (as the common practice of science is faced in academia) to the detriment of knowledge specific to intuition and the non-logical consciousness of things. Incidentally, in this same interview Almada Negreiros says: “I live by the analogy and antinomy of figures, the ratio of similarity and reciprocal opposition. And I don’t live by anything else. That is enough for me. I am one of the art people.” In this sense, Raquel Schefer and Rita Macedo are also “art people”.

And with which of these relations (of “similarity and opposition”) are the works of these creators woven? In the case of Raquel Schefer, the axis of her work is linked to archives (filmic, but not only) in her relation with family memories. Both in *Nshajo (O Jogo)* (2011) and in *Avó (Muidumbe) [Grandmother (Muidumbe)]* (2010), we experience the grainy texture and the lively plasticity of Super 8 mm film – always in the sense of the testimonial quality of these images – so that with them we might pursue processes of re-signification of these images of the past. In other words, the director has recovered images from home movies, family stories, local legends, anthropological studies and ethnographic films to find with them (and in them) new meanings. These meanings have to do with her relationship with her grandmother in one of the films and with the Portuguese colonial past in another – in fact both things are in both, albeit in different proportions. The modes of these processes of re-signification are complex (and not always linear – just look at the images chosen for the game of *pétanque*), but at times they

a câmara onde, ora se reencenam gestos, palavras e indumentárias (da Avó) como se descasca uma maçã de faca e garfo (em *O Jogo* – metáfora das condicionantes do poder colonial).

É dessa articulação entre imagens digitais e arquivo analógico, entre texto teórico e epístolas privadas, entre etnografia e performance que os filmes de Raquel Schefer encontram a sua razão de ser. A saber: pôr em causa a naturalidade das imagens do passado português em Moçambique, situando-as segundo um olhar que é simultaneamente memorial (os testemunhos familiares) e contemporâneo (os cliques do rato, as imagens em velocidade acelerada...). Essa dupla natureza do olhar, que olha para trás e para diante, serve afinal para questionar a suposta afabilidade de um passado nacional até há tão pouco tempo oficializado por uma linha histórica enviesada.

Quanto a Rita Macedo, o propósito do seu trabalho é, contrariamente, questionar a própria noção (ou necessidade) de propósito, na criação artística. Na versão “prematura” do seu projecto *Implausible Things* (2014), estreada em 2012, a realizadora descreveu o projecto do seguinte modo: “E se revertemos a nossa perspectiva sobre as coisas e admitimos um princípio ilógico e irracional? Um princípio baseado na ausência de razão, através do qual nada seria impossível, nem mesmo o impensável. Hiper-caos como absoluto primário.” Este é um bom mote para compreender a natureza do seu trabalho: o ilógico e o caos. Ao que se poderia juntar, sem qualquer prejuízo, a provocação.

Estes podem ser, de facto, considerados os três pilares de uma obra esquiiva. Os filmes de Rita Macedo, por tratarem das convenções (e da ontologia) do cinema – ou de modo mais lato, das próprias convenções e ontologia do pensamento –, negam-se a uma interpretação convencional. Várias vezes ao longo das suas três curta-metragens que hoje apresentaremos – e de modos distintos – advoga-se contra a visão geral das coisas, por oposição ao que é

happen as a result of performances for the camera where gestures, words and clothing (in *Avó*) are re-staged or an apple is peeled with a knife and fork (in *O Jogo* – a metaphor for the constraints of the colonial power).

It is from this interplay between digital images and analogue archives, between theoretical text and private letters, between ethnography and performance that Raquel Schefer’s films find their *raison d’être* – namely, to call into question the naturalness of the images of the Portuguese past in Mozambique, situating them according to an eye that is simultaneously memorial (family testimonials) and contemporary (mouse clicks, high speed images...). This duality of the eye, which looks both backwards and forwards, serves in the end to question the supposed amiability of a national past that, until a very short time ago, was formalised by a skewed historical narrative.

As for Rita Macedo, the purpose of her work is, on the contrary, to question the very notion of (or need for) purpose in artistic creation. In the “premature” version of her project *Implausible Things* (2014), premiered in 2012, the director described the project in the following way: “What if we reverse our perspective on things and admit an illogical and irrational principle? A principle based on the absence of reason, through which nothing would be impossible, not even the unthinkable. Hyperchaos as primary absolute.” This is a good maxim to understand the nature of her work: *the illogical and chaos*. To which could be added, without prejudice, *provocation*.

These could in fact be considered the three pillars of an elusive work. Rita Macedo’s films, as they deal with the conventions (and the ontology) of film – or in a broader sense, the very conventions and ontology of thought – reject any conventional interpretation. Several times – and in different ways – during her three shorts we present today, what is argued against is the general view of things, as opposed to the

específico. Negam-se as fórmulas que definem totalidades abstractas em favor do episódio particular. Daí que à explicação da realizadora em *Não-Filme em Três Actos e um Prelúdio* (2010) se sobreponha o próprio filme. Ou, no caso de *Implausible Things*, refere-se que uma vez (agora ou no futuro) alguém (que existe ou virá a existir) passará caminhando por um lugar (que podendo não existir ainda, existirá num momento específico) e que tudo isto acontecerá, eventualmente – e mais nada se poderá acrescentar com grandes certezas. E, finalmente, em *This particular nowhere* (2015) a especificidade encontra-se logo no título.

Esta tendência para o vago é, na verdade, uma tendência para o rigoroso: porque as generalizações, essas sim, tendem para a incorrecção (para o obscurecimento do que é particular – misleading rubbish como se ouve a certa altura). No entanto há uma qualidade cósmica – palavra que uso com as devidas medidas – na mundividência construída pelos filmes de Macedo. Como se por explorar o que é micro – único, particular – a realizadora encontrasse o que é macro – o tal cânone de Almada, a imanência das coisas. Por exemplo, os gestos *punk* de *Não-Filme* encaminham-nos para uma ideia de personificação do objecto fílmico, ao ponto da incomunicabilidade. Isto é, através do questionamento da natureza do trabalho artístico a realizadora chega aos dilemas da comunicação humana. Do mesmo modo, em *Implausible Things*, ao elevar a intuição afectiva e plástica a ferramenta de trabalho (“racionalizações baseadas no acidental aleatório”) a realizadora desemboca de novo no encapsulamento subjectivo – “E aqui estamos, mais uma vez, avançando como se fossemos chegar a algum lado”. E *This Particular Nowhere* é, afinal, a abstracção máxima dessa ideia solipsista do real.

E digo abstracção máxima não só porque é um filme de grande apuramento plástico e formal – reduzido ao mínimo –, mas também porque é uma (re-)interpretação poética das aragens vaporosas que constituem o

specific. The formulas that define abstract totalities in favour of the particular episode are negated. Hence in *Não-Filme em Três Actos e um Prelúdio* [Non-Film in Three Acts and a Prelude] (2010) the film itself is superposed on the director’s explanation. Or, in the case of *Implausible Things*, it is said that at some time (now or in the future) someone (who exists or will come to exist) will walk past a place (that possibly might yet no exist but will exist at a specific moment) and that all this will happen, possibly – and there is nothing more that could be added with great certainty. And, ultimately, note that in *This particular nowhere* (2015), specificity already exists in the title.

This tendency for the vague is in reality a tendency for the rigorous: generalisations do in fact tend towards inaccuracy (to obscure what is specific – misleading rubbish can be heard at a certain moment). However, there is a cosmic quality – a word I use carefully – in the worldview constructed by Macedo’s films. As if to explore what is micro – unique, specific – the director found what is macro – that canon of Almada’s, the immanence of things. For example, the punk gestures in *Não-Filme* direct us towards an idea of the personification of the filmic object to the point of incommunicability. In other words, through questioning the nature of the artistic work, the director arrives at the dilemmas of human communication. In the same way, in *Implausible Things*, by elevating affective and plastic intuition to being a working tool (“rationalisations based on the random accidental”), the director ends up once again in subjective encapsulation – “And here we are again, advancing as if we were going to get somewhere”. And finally, *This particular nowhere* is, in the end, the maximum abstraction of this solipsistic idea of the real.

And I say maximum abstraction because not only is it a film of great plastic and formal treatment – reduced to the minimum – but also it is a poetic (re-)interpretation of the vaporuous airs that make up the discourse

discurso da física quântica. Em particular, a interpretação da famosa extrapolação do Gato de Schrödinger no âmbito consciência humana. Esta proposta de Wigner (que dá o subtítulo ao filme) procura no fundo compreender a própria urdidura do tecido da realidade a partir da posição do observador humano. De forma simples, a leitura da teoria quântica, segundo Wigner, é de que é a própria consciência que define a realidade. Consciência essa que convoca outras consciências (e assim sucessivamente...), “numa série infinita de observadores e observados, testemunhas de pensamento (...), medidores incansáveis de processos generativos de significado e de matérias que tendem a sobrepor-se à matéria.” E de repente (e rompante) no tecido da realidade (na escuridão do cosmos individual) a realizadora reencontra-se com os problemas do sentido, das significações, do propósito das coisas.

Ricardo Vieira Lisboa

of quantum physics. In particular, the interpretation of the famous extrapolation of Schrödinger’s Cat in the context of human consciousness. This proposal of Wigner’s (which gives the film its subtitle) basically seeks to understand the very warp of the cloth of reality from the position of the human observer. To put it simpler, the reading of quantum theory, according to Wigner, is that it is consciousness itself that defines reality. This consciousness calls upon other consciousnesses (*and so on successively...*), “in an infinite series of observers and observed, witnesses of thought (...), indefatigable gauges of generative processes of meaning and matter that tend to superpose themselves on matter”. And suddenly (and violently) in the cloth of reality (in the darkness of the individual cosmos), the director re-encounters the problems of meaning, signification and the purpose of things.

Ricardo Vieira Lisboa

PARTE III: ENTREVISTA

Raquel Schefer (Realizadora)
Ricardo Vieira Lisboa (Curador)

Antes de qualquer outra coisa, os títulos. Nos dois filmes que foram apresentados, os títulos são compostos por duas palavras, em línguas diferentes, separadas por parêntesis. Só que num o português está dentro e no outro está fora: *Nshajo (O Jogo)* e *Avó (Muidumbe)* – apesar de Muidumbe ser uma região. Podias comentar um pouco esta inversão e o recurso – logo no título – a duas línguas?

No caso do título do primeiro filme, *Avó (Muidumbe)*, o uso das duas palavras, separadas por parêntesis, procura definir a posição – enunciativa e contextual – de um sujeito alterno – a minha avó – num espaço-tempo preciso – o Posto Administrativo de Muidumbe, no Norte de Moçambique, em 1960, quatro anos antes do início da Guerra de Libertação, ou, em termos mais gerais, no espaço colonial do Portugal fascista da década de sessenta. Os intertítulos de abertura, assim como as minuciosas descrições espaciais e temporais do texto lido em *voice-over* operam também nesse sentido. Ao identificar um sujeito outro e ao inscrevê-lo num espaço-tempo delimitado, não busco estabelecer uma oposição entre ambos, mas, melhor, forjar uma tensão produtiva, que remeta o espectador para o presente enunciativo e para mim própria enquanto sujeito de enunciação, assim como para os processos de re-significação que ocorreram ao longo de sucessivos horizontes temporais e de múltiplas deslocações geográficas. Esse sistema de tensões visa também identificar a operação estrutural do filme – o processo de construção e organização de um olhar, processo constitutivo do próprio ato cinematográfico, sobre o passado familiar, estreitamente ligado à história contemporânea

PART III: INTERVIEW

Raquel Schefer (Director)
Ricardo Vieira Lisboa (Curator)

Before anything else, the titles. In the two films that were screened, the titles are made up of two words in different languages, inside the brackets while the other is outside. Only in one the Portuguese is inside the bracket while in the other it's outside: *Nshajo (O Jogo)* and *Avó (Muidumbe)* – although Muidumbe is a region. Could you say something about this inversion and the use – right from the start in the title – of two languages?

In the case of the title of the first film, *Avó (Muidumbe)*, the use of the two words separated by brackets tries to define the annunciative and contextual position of an alternate figure – my grandmother [avó] – in a specific space and time – the Administrative Post of Muidumbe in Northern Mozambique in 1960, four years before the beginning of the War of Liberation, or in more general terms, in the colonial space of fascist Portugal in the 1960s. The opening intertitles as well as the detailed spatial and temporal descriptions in the text read in voice-over also operate in this way. By identifying an 'other' subject and by inscribing her in a delimited space and time, I am not seeking to establish an opposition between them, but rather to forge a productive tension that leads the spectator to the annunciative present and to me myself as the subject of the announcement as well as to the processes of re-signification that occurred during the successive temporal horizons and multiple geographical dislocations. This system of tensions also aims to identify the structural operation of the film – the process of constructing and organising a gaze, the constitutive process of the cinematographic act itself, looking at the family's past, closely linked to the contemporary history of Portugal.

de Portugal. Por outras palavras, trata-se de saber como trabalhar memórias e imagens de arquivo, filmadas quase meio século antes da produção do filme, num regime de “pós-memória”, invocando a expressão de Marianne Hirsch.

Ainda no caso do título do primeiro filme, o termo “avó”, como categoria geral, aponta, desde logo, para a questão intergeracional, funcionando também como um deítico — qual avó? a avó de quem? Interessava-me operar nesse espaço de definição e indefinição, de singularidade e pluralidade. Por um lado, pretendia explorar as especificidades da minha própria história familiar através de um processo de deriva enunciativa e identitária, de carácter dialógico ou polifónico, na medida em que eu própria assumo uma identidade alheia — a da minha avó — por outro, apontar para o facto de que essa história é transversal à história do colonialismo tardio, no sentido em que se repete, ainda que declinada de diferente maneira, em muitas outras famílias portuguesas (ou “coloniais”, pensando noutros sistemas coloniais).

Do ponto de vista gramatical, os parêntesis possuem um valor de intercalação, oferecendo possibilidades alternativas de leitura, aspeto que também me interessava explorar. Muito embora ainda de maneira inconsciente, tratava-se de interpor um lugar a um sujeito, tentar ver o “aqui”, aquilo que me é próximo, a partir “dali”, o distante, o desconhecido, o imaginário (no momento de produção do filme, nunca tinha ido a Moçambique e não conheço até hoje o Norte do país). Na penúltima sequência, ao intercalar imagens filmadas em Trás-os-Montes em Super 8 mm em 2008 e o som de registos videográficos da minha infância em Portugal nos anos oitenta e noventa com imagens de arquivo registadas em Moçambique em 8 mm e Super 8 mm entre o final da década de cinquenta e o início dos anos sessenta, procuro produzir uma tensão similar, uma tensão também intermedial. Essa tensão é indissociável de algo que continuaria a desenvolver no filme

In other words, it deals with knowing how to work with memories and archival images filmed almost half a century before the film was produced, in a “post-memory” regime to use Marianne Hirsch’s expression.

Still on the subject of the title of the first film, the term “grandmother” as a general category immediately points to the intergenerational question while also acting as deixis: What grandmother? Whose grandmother? I was interested in working in this defined and non-defined space of singularity and plurality. On one hand, I wanted to explore the specificities of my own family history through a process of annunciative and identitary derivation of a dialogic or polyphonic nature in that I myself assume a foreign identity – that of my grandmother – while, on the other hand, I wanted to point out the fact that this story is transversal to the history of late colonialism in the sense that it is repeated, although declined in a different way, in many other Portuguese families (or “colonials”, if thinking about other colonial systems).

From a grammatical point of view, brackets have the value of intercalation, offering alternative possibilities of reading, an aspect that I was also interested in exploring. Even though still in an unconscious way, it dealt with interposing a place to a subject, trying to see the “here”, that which is close to me, from “over there”, that which is distant, unknown, imaginary. (At the time the film was produced, I had never been to Mozambique and I still don’t know the north of the country.) In the penultimate sequence, by intercalating images shot in Trás-os-Montes in Super 8 mm film in 2008 and the sound of videographic recordings from my childhood in Portugal in the ‘80s and ‘90s with archival images recorded in Mozambique in 8 mm and Super 8 between the end of the ‘50s and the beginning of the ‘60s, I was trying to produce a similar tension, a tension that is also intermedial. This tension cannot be dissociated from something I continued to develop in my next film *Nshajo (O Jogo)* and that I would explore,

seguinte, *Nshajo (O Jogo)*, e que exploraria, do ponto de vista teórico, no meu trabalho acadêmico: uma operação de rotação do olhar. Deslocar o olhar para ver-me/-nos através da mirada do “outro”, para entrever o “aqui” a partir “dali”, o presente através do passado, um gesto dotado de uma grande força poética, política e epistêmica, em linha, aliás, com o interesse dos campos artístico e acadêmico pela questão do animismo nos últimos anos.

Ainda a propósito de *Avó (Muidumbe)*, considero importante remarcar a escolha aleatória da sequência central do filme – a dança ou a mímica da minha avó – de entre um vasto acervo de arquivos visuais familiares. Essa escolha, intuitiva, é importante na medida em que, tal como precisado na sequência final do filme, as imagens foram filmadas a escassos quilômetros de Mueda, onde, pouco tempo antes, tinha ocorrido aquele que é considerado como o mais importante ato de resistência protonacionalista em território moçambicano contra o colonialismo português antes do início da Guerra de Libertação, o Massacre de Mueda de 16 de junho de 1960. Ainda que obedecendo a uma escolha intuitiva ou emocional, a inscrição de uma posição enunciativa e contextual dentro desses parâmetros espaço-temporais revela-se, uma vez mais, como um aspeto fulcral do filme.

No caso de *Nshajo (O Jogo)*, a palavra “jogo” é a tradução portuguesa do termo “nshajo” do shimakonde, língua banta falada pelos Macondes do Sudeste da Tanzânia e do Norte de Moçambique. Quando iniciei o processo de produção do filme, pretendia encenar, em Paris, com a ajuda de amigos, um jogo da cultura maconde descrito por Manuel Viegas Guerreiro no quarto volume d’*Os Macondes de Moçambique*, de Jorge Dias, Margot Dias e do próprio Manuel Viegas Guerreiro. Estávamos em janeiro e, nesse dia, nevava. O parque onde pretendia encenar o jogo estava fechado. Dada a impossibilidade de encená-lo, decidi transformar o próprio filme num jogo, colocando em tensão camadas

from a theoretical point of view, in my academic work: an operation of gaze rotation. To displace the eye to see me-see us through the eyes of the “other”, to glimpse the “here” from the “over there”, the present through the past, a gesture endowed with a great poetic, political and epistemic force, which is in fact in line with the interest of artistic and academic fields in the question of animism in the last few years.

Still on the subject of *Avó (Muidumbe)*, I consider it important to underline the random choice of the central sequence in the film – my grandmother’s dance or mimicry – from among a vast collection of visual family archives. This intuitive choice is important in that, as is explained in the final sequence of the film, the images were filmed just a few kilometres from Mueda where, a short time before, what is considered the most important act of protonationalist resistance in Mozambican territory against Portuguese colonialism before the start of the War of Liberation had taken place – the Massacre of Mueda of 16 June 1960. Even though obeying an intuitive or emotional choice, the inclusion of an illustrative and contextual position within these spatio-temporal parameters is revealed, once again, as a fulcral aspect of the film.

In the case of *Nshajo (O Jogo)*, the word *jogo* [game] is the Portuguese translation of the term *nshajo* from Shimakonde, the Bantu language spoken by the Macondes of southeast Tanzania and northern Mozambique. When I started the process of producing the film, I wanted to stage in Paris with the help of friends a game from Maconde culture described by Manuel Viegas Guerreiro in the fourth volume of *Os Macondes de Moçambique* by Jorge Dias, Margot Dias and Manuel Viegas Guerreiro himself. It was in January and it was snowing that day. The park where I wanted to stage the game was closed. Given that it was impossible to do, I decided to transform the film itself into a game, putting temporal,

temporais, espaciais e materiais e diferentes sistemas de representação.

Quanto à inversão entre o português e o Shimakonde, creio que consubstancia o já referido processo de rotação do olhar. Em *Nshajo (O Jogo)*, mais do que a assunção de uma identidade alheia – a da minha avó, mas também a do antropólogo Jorge Dias –, verifica-se quase que um processo de auto-observação, próximo da auto-etnografia, acompanhado, como desenvolvo mais adiante, de um exercício de antropologia invertida. Procura-se entrever o colonialismo português e as relações coloniais a partir de uma perspetiva maconde.

Um dos aspetos que primeiro sobressai em *Nshajo (O Jogo)* é o formato 4:3 e a moldura arredondada que me remete para os primórdios do cinema. Já em *Avó (Muidumbe)* atuas para a câmara alguns gestos da tua avó, como se estivesses num filme mudo – uma série de momices que me remetem para os *gags* de filmes do cinema primitivo. Vês e interessa-te explorar esta relação com o cinema do início do século XX?

Interessava-me, sem dúvida, explorar a relação com o cinema do início do século XX, mas também, no quadro de uma conceção transversal da história da imagem em movimento e adotando uma perspetiva intermedial [*Avó (Muidumbe)* e *Nshajo (O Jogo)* foram filmados em Super 8 e em vídeo] com a história da vídeo-arte. A escolha do formato 4:3 inscreve-se, aliás, no meu grande interesse pela história da vídeo-arte e na influência de artistas pioneiros da autorreferencialidade nesse campo, como, por exemplo, Juan Downey e, em particular, *The Laughing Alligator* (1979), filme que transporta as problemáticas conceituais do autorretrato para o campo disciplinar da etnografia. Na mesma linha, na conceção de *Nshajo (O Jogo)*, interessava-me o trabalho de “artistas-etnógrafos” como Trinh T. Minh-Ha, cuja filmografia interroga, simultaneamente, os sistemas representativos e cognitivos da etnografia e do cinema documental.

spatial and material layers and different systems of representation in tension.

As to the inversion of Portuguese and Shimakonde, I believe it substantiates the gaze rotation process I mentioned earlier. In *Nshajo (O Jogo)*, more than just assuming a foreign, an “other”, identity – that of my grandmother’s but also of the anthropologist Jorge Dias – what is found is almost a process of self-observation, close to self-ethnography, accompanied, as I develop later on, by an exercise of inverted anthropology. The aim is to try to view Portuguese colonialism and colonial relations from a Maconde perspective.

One of the aspects that first stands out in *Nshajo (O Jogo)* is the 4:3 format and the rounded frame that reminds me of the early days of cinema. Already in *Avó (Muidumbe)*, you perform some of your grandmother’s gestures for the camera as if you were in a silent movie – a series of mummies that remind me of the *gags* in films from the early cinema. Do you see and are you interested in exploring this relation with the early 20th century cinema?

I was certainly interested in exploring the relation with the early 20th century cinema but also, in the context of a transversal conception of the history of the moving image and adopting an intermedial perspective [*Avó (Muidumbe)* and *Nshajo (O Jogo)* were filmed in Super 8 mm film and in video], with the history of video art. The choice of the 4:3 format comes in fact from my great interest in the history of video art and the influence of pioneering artists of self-referentiality in this field such as, for example, Juan Downey and in particular *The Laughing Alligator* (1979), a film that transports the conceptual problematics of the self-portrait to the disciplinary field of ethnography. Along the same lines, when I was conceiving *Nshajo (O Jogo)*, what interested me was the work of “ethnographer-artists” like Trinh T. Minh-Ha, whose filmography scrutinises simultaneously the representative and cognitive systems of ethnography and documentary cinema.

A moldura arredondada remete para os primórdios do cinema. Por um lado, procura evocar a história do cinema etnográfico e a sua estreita relação com a história do colonialismo moderno. Essa escolha assenta no reconhecimento de que a origem do cinema não pode ser separada das profundas transformações da percepção na segunda metade do século XIX, num contexto histórico de expansão do capitalismo e de consolidação do colonialismo. Por outro lado, ao trabalhar questões etnográficas através de formas fílmicas experimentais, pretendia apontar para as complexas relações históricas entre arte e etnografia, modernismo e primitivismo.

É certo que a mímica da minha avó remete para os gags dos filmes primitivos. Contudo, a escolha das imagens foi aleatória, intuitiva, guiada por um sistema de afetos. A minha avó sempre foi uma pessoa muito alegre e expressiva e essa mímica parecia-me demonstrativa da sua personalidade. Ao mesmo tempo, pretendia contrastar essa vívida e intensa gestualidade com a rigidez dos corpos colonizados na periferia do enquadramento. Já quando decidi repetir a mímica, pensei nos corpos burlescos do cinema mudo e, sobretudo, em Buster Keaton. Porém, a minha preocupação principal era saber como encarnar uma perspetiva alheia — e diferida temporalmente — através da incorporação e da introjeção, como pensar, através do meu próprio corpo, a herança colonial e, a partir dele, dar início a um processo de luto.

A tua investigação académica desenvolveu-se sobre as questões do colonialismo e em particular sobre questões ligadas ao povo Maconde (também visto através do cinema). De que modo estes filmes antecipam o teu trabalho de doutoramento, e de que modo vês o gesto artístico no processo de investigação?

Muito embora a minha investigação académica se tenha desenvolvido sobre as questões do colonialismo e tenha dedicado a minha tese de doutoramento ao estudo do cinema revolucionário moçambicano e um

The rounded frame refers back to the early years of cinema. On one hand it seeks to evoke the history of ethnographic cinema and its close links to the history of modern colonialism. This choice is based on the recognition that the origin of the cinema cannot be separated from the profound transformations of perception in the second half of the 19th century in a historical context of the expansion of capitalism and the consolidation of colonialism. On the other hand, by working on ethnographic issues through experimental filmic forms, I wanted to point out the complex historical relations between art and ethnography, modernism and primitivism.

My grandmother's mimicry certainly does take you back to the gags in early films. However, the choice of images was random, intuitive, guided by a system of affections. My grandmother was always a very happy and expressive person and this mimicry seemed to show what her personality was like. At the same time, I wanted to contrast this lively and intense gestuality with the rigidity of the colonised bodies at the edge of the frame. When I decided to repeat the mimicry, I was already thinking of the burlesque bodies of the silent movies and, above all, of Buster Keaton. Nonetheless, my main concern was to know how to embody a foreign perspective — and one deferred in time — through incorporation and introjection, and how to think, through my own body, about the colonial legacy and, from that, begin the grieving process.

Your academic research has developed around questions of colonialism and in particular issues related to the Maconde people (also seen through cinema). In what way do these films anticipate your doctoral work, and how do you see the artistic gesture in the research process?

Even though my academic research has developed around questions of colonialism and I devoted my doctoral thesis to the study of revolutionary Mozambican cinema and a third of it was an analysis of Ruy Guerra's

terço desta à análise de *Mueda, Memória e Massacre* (1979/1980), de Ruy Guerra, filme em que é crucial a representação e a autorrepresentação do povo Maconde, quando, em 2008, comecei a preparar *Avó (Muidumbe)*, no quadro do Curso de Vídeoarte do Programa de Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian, pouco ou nada sabia sobre a história do Planalto de Mueda. Uma vez mais, a intuição foi central nesse processo de descoberta. Foi quando me encontrava já no processo de montagem do filme que tive conhecimento do Massacre de Mueda e do filme de Guerra. Vieram-me, então, à memória certos rumores, conversas ouvidas na infância, um saber que sempre esteve lá sem realmente estar — e, por isso, remarco a importância de um sistema de afetos e de uma certa sensorialidade intuitiva na conceção do filme.

Quando me inscrevi no doutoramento, em 2008, o meu projeto debruçava-se sobre o autorretrato cinematográfico, tema ao qual já tinha consagrado a minha tese de mestrado. Depois, pouco a pouco, as linhas soltas começaram a coser-se e decidi mudar de tema. Percebi, então, com surpresa, que, desde os primeiros textos da faculdade, dedicados à apropriação de imagens de arquivo, tinha sempre trabalhado o mesmo tema sem sabê-lo. Na tese, acabei por escrever um capítulo sobre a viragem autorreferencial do cinema político na década de setenta, patente, por exemplo, na filmografia de Godard — e naquele que considero o seu filme de síntese sobre a experiência moçambicana, *Changer d'image – Lettre à la bien-aimée* (1982).

O gesto artístico é indissociável do meu processo de investigação, da mesma maneira que os processos de investigação são inseparáveis dos artísticos. Penso que são duas maneiras, complementares, de abordar as temáticas que estudo. Por um lado, o gesto artístico outorga aos processos de investigação uma vertente mais sensível, sensorial, mesmo, enquanto, por outro lado, as metodologias de

Mueda, Memória e Massacre (1979/1980), a film in which the representation and self-representation of the Maconde people is crucial, when I began to prepare *Avó (Muidumbe)* in 2008 when doing the Video Art Course of the Gulbenkian Creativity and Artistic Creation Programme, I knew little or nothing about the history of the Mueda Plateau. Once again, intuition was central in this discovery process. It was when I was already in the process of editing the film that I learnt of the Mueda Massacre and of Guerra's film. Then certain remarks, conversations overheard in childhood, flowed back into my memory, a knowledge that was always there without really being there — and that's why I underline the importance of an affection's system and a certain intuitive sensoriality in the film's conception.

When I enrolled in the doctoral programme in 2008, my project focused on the cinematographic self-portrait, a topic I had already devoted my masters thesis to. Afterwards, little by little, the loose threads began to come together and I decided to change my topic. I understand then understood, to my surprise, that ever since my first texts at the Faculty, all on the subject of the appropriation of archival images, I had always worked on the same theme without noticing it. In my doctoral thesis, I ended up writing a chapter on the self-referential turn of political cinema in the 1970s, which can be clearly seen in, for example, Godard's filmography — and in what I consider to be his film that sums up the Mozambican experience, *Changer d'image – Lettre à la bien-aimée* (1982).

The artistic gesture cannot be dissociated from my research process in the same way as research processes are inseparable from artistic ones. I think they are two complementary ways of approaching the themes I study. On one hand, the artistic gesture bestows a more sensitive, even sensorial, side on the research processes while,

investigação são fundamentais nos processos de articulação e montagem dos materiais fragmentários com que trabalho. Contudo, na medida em que são dois sistemas de pensamento diferentes, é-me, por vezes, muito difícil conjugá-los.

No filme *Nshajo (O Jogo)* há uma referência ao casal Dias (Jorge Dias – Antropólogo – e Margot Dias – realizadora-etnógrafa) e surgem algumas imagens de filmes etnográficos. Que depois se “misturam” com imagens de filmes de propaganda colonial do Estado Novo. De que modo encaras estes dois registos audiovisuais? Crês que ambos são fontes importantes para compreender o olhar colonial português? E a juntar a estes dois registos há ainda o dos filmes familiares (*home movies*)...

Nshajo (O Jogo) parte de um ensejo de interrogação dos sistemas representativo e cognitivo da etnografia e do cinema documental. Desde a minha primeira infância, a minha avó contava-me sem cessar histórias de Moçambique. Fui compondo imagens de substituição mentais desse território e desse tempo desconhecidos, que, mais tarde, viria a contrastar com as imagens de arquivo filmadas pelo meu avô. Por isso, nos dois filmes, a relação entre palavra e imagem é tão importante. Uma das histórias era a do episódio da maçã de Jorge Dias, relatado no filme. Quando, já adulta, li *Os Macondes de Moçambique* e vi os filmes de Margot Dias filmados no Planalto de Mueda, recordei imediatamente essa história prosaica, tantas vezes repetida pela minha avó. Parecia-me que o processo de imitação patente nesse episódio desconstruía, de alguma maneira, o paradigma antropológico e invertia a relação hierarquizada entre sujeito e objeto de representação e conhecimento, observador e observado.

Como disse anteriormente, *Nshajo (O Jogo)* foi concebido como um jogo. Queria colocar em tensão — e em fricção — materiais visuais e sonoros pertencentes a diferentes regimes de imagens. Queria que essa tensão produzisse

on the other hand, research methodologies are fundamental in the processes to put together and edit the fragmentary materials I work with. However, inasmuch as they are two different systems of thinking, it is very difficult for me to combine them at times.

In the film *Nshajo (O Jogo)* there is a reference to the Dias couple (Jorge Dias, anthropologist, and Margot Dias, ethnographer-director) and some images from ethnographic films appear which are afterwards “mixed up” with images from colonial propaganda films of the *Estado Novo*. In what way do you see these two audiovisual registers? Do you believe that both are important sources to understand the Portuguese colonial gaze? And added to these two registers there is also that of home movies...

Nshajo (O Jogo) started from the opportunity to interrogate the representative and cognitive systems of ethnography and documentary cinema. Ever since my early childhood, my grandmother used to endlessly tell me stories about Mozambique. I gradually composed mental replacement images of this unknown land and time, which later would come to contrast with the archival images filmed by my grandfather. This is why the relation between word and image is so important in the two films. One of the stories was the episode of Jorge Dias and the apple which is recounted in the film. As an adult, when I read *Os Macondes de Moçambique* and watched the films shot by Margot Dias on the Mueda Plateau, I immediately remembered this prosaic story that my grandmother had so often repeated. It seemed to me that the imitation process evident in that episode deconstructed in some way the anthropological paradigm and inverted the hierarchised relation between subject and object of representation and knowledge, observer and observed.

As I said earlier, *Nshajo (O Jogo)* was conceived as a game. I wanted to put visual and sound materials belonging to different

uma certa *jouissance*, algo de lúdico. Contudo, devo realçar que, além da sequência inicial, a sequência da petanca, e da cena em que como a maçã no Bosque de Bolonha, todas as outras imagens foram filmadas pelo meu avô. De facto, o acervo contém imagens de episódios familiares, mas também de rituais e atos políticos. Dada a heterogeneidade e a riqueza histórica das imagens filmadas pelo meu avô, insisto na importância do cinema amador e familiar para a constituição de uma história — pública e privada — do colonialismo português tardio. O cinema amador e familiar é fundamental para compreender o olhar colonial português em toda a sua complexidade.

Em paralelo à questão das diferentes formas de representação (filme etnográfico, filme de propaganda e filme familiar) há a questão do que não foi representado, em particular, o Massacre de Mueda, como referes. De que maneira lidas com essa ausência, enquanto realizadora que trabalha, necessariamente, com presenças?

Não há imagens fotográficas ou cinematográficas do Massacre de Mueda. Foram publicados vários relatos sobre o massacre, o primeiro dos quais por Alberto Joaquim Chipande, testemunha ocular, no jornal da FRELIMO em língua inglesa, *Mozambique Revolution*, em 1970. É importante dizer que o Massacre de Mueda é um episódio estruturante não só da história de Moçambique, mas também da história da própria FRELIMO e que, por essa razão, se verificam tão grandes discrepâncias em torno das circunstâncias desse acontecimento histórico. Mas, mais uma vez, realço que, quando preparava o filme, era guiada unicamente pela intuição.

Nos dois filmes, é fundamental a relação entre campo e fora de campo. Aquilo que não está na imagem e que é apenas evocado pela *voice-over* ou pressentido através da tensão entre sistemas de representação e camadas espaço-temporais é tão ou mais importante quanto aquilo que é visível: a

image regimes in tension – and in friction. I wanted this tension to produce a certain *jouissance*, something playful. However, I should stress that, besides the initial sequence, the *pétanque* sequence, and the scene where I eat the apple in the Bois de Boulogne, all the other images were filmed by my grandfather. In fact, the collection contains images of family episodes but also rituals and political acts. Given the heterogeneity and the historical richness of the images filmed by my grandfather, I insist on the importance of amateur and family films to constitute a history – both public and private – of late Portuguese colonialism. Amateur and family movies are fundamental to understand the Portuguese colonial gaze in all its complexity.

Parallel to the question of the different forms of representation (ethnographic film, propaganda film and home movie), there is the question of what was not registered, in particular, the Mueda Massacre as you mention. In what way do you deal with this absence as a director who works, of necessity, with presence?

There are no photographic or cinematographic images of the Mueda Massacre. Various accounts of the massacre were published, the first of which by Alberto Joaquim Chipande, an eye-witness, in FRELIMO's English-language newspaper, *Mozambique Revolution*, in 1970. It is important to say that the Mueda Massacre is a structuring episode not only in the history of Mozambique but also in the history of FRELIMO itself and that, for this reason, such huge discrepancies can be found surrounding the circumstances of this historical event. But, once again, I should stress that when I was preparing the film, I was guided only by intuition.

In the two films, the relation between on-screen and off-screen is fundamental. What is not in the image and is only expressed in voice-over or sensed through the tension between representation systems and spatial-temporal layers is as important as, or even more important than, what is visible: the

opressão do sistema colonial, a violência, o racismo, a guerra por vir, a indissociabilidade das relações de classe e de raça. Diria que trabalho tanto com presenças como com ausências, com uma spectralidade, no sentido derridiano.

Em *Avó (Muidumbe)*, trabalhas muito a questão da cópia e do original: a camisa “verdadeira” e a camisa recriada. Além do exercício de re-significação das imagens do arquivo familiar (atualizadas pelo teu corpo e pela conversão digital), vês neste gesto alguma metáfora sobre o próprio olhar colonial, sobre os processos de mitificação? Além disso, já no final do filme usas película Super 8 mm para “falseares” o arquivo e falas, em certo momento, de “memórias indiretas”. São estas “falsidades” uma forma de lembrares algo que não viveste?

A questão da cópia e do original é, de facto, central no filme. Em primeiro lugar, porque é através e ao longo desse processo artesanal de fabricação que vou forjando uma identidade alterna. Não diria que me vou convertendo na minha avó, mas, se é certo que trabalho os processos de incorporação e introjeção, trata-se, mais bem, de forjar uma identidade intersticial, entre mim e ela. Queria criar uma espécie de ponto de vista encarnado, transformar-me num dispositivo de visão que permitisse entrever tanto o passado e o presente, quanto o hiato entre essas duas posições temporais.

Como dizia antes, tratava-se de construir e de organizar um ponto de vista sobre o passado, mas também sobre o presente e esse tempo ainda em devir, já que não-estático, o tempo dos itinerários materiais, discursivos, culturais e ideológicos das imagens de arquivo. Como afirma Jameson, a história e a realidade não podem representar-se diretamente, mas apenas através da marca esquiva que deixam nos acontecimentos representados e na sua memória, uma memória, neste caso, como todos sabemos, idealizada e mitificada. Perguntava-me se esses processos de idealização e de mitificação

oppression of the colonial system, the violence, the racism, the war to come, the indissociability of class and race relations. I would say that I work as much with presences as with absences, with spectrality in the Derridean sense.

In *Avó (Muidumbe)*, you work a lot with the idea of the copy and the original: the “real” and the recreated. Besides the re-signification exercise of the images from the family archive (updated by your body and the digital conversion), do you see any metaphor in this gesture about the colonial gaze itself, about the mythification processes? In addition, at the end of the film you use Super 8 mm film to “falsify” the archive and at a certain point you speak of “indirect memories”. Are these “falsehoods” a different way to remember something you didn’t experience?

The question of the copy and the original is in fact central in the film. First of all, this is because it is through and during this artisanal fabrication process that I gradually forge an alternate identity. I wouldn’t say that I am turning myself into my grandmother but, if it is true that I work with processes of incorporation and introjection, then, rather, it deals with forging an interstitial identity between me and her. I wanted to create a sort of incarnate point of view, to transform myself into a visionary device that would allow me to glimpse not only the past and the present but also the hiatus between these two temporal positions.

As I was saying earlier, it was about constructing and organising a point of view about the past but also about the present and the time that is still to come, since it is not static, and the time of the material, discursive, cultural and ideological itineraries of archival images. As Jameson says, history and reality cannot be represented directly but only through the elusive mark they leave on the events represented and the memory of them, a memory in this case, as we all know, that is idealised and mythified. I used to ask myself whether these processes of

se deviam aos privilégios outorgados pelo sistema colonial e inacessíveis na “metrópole” ou ao facto de que a vivência colonial tenha coincido com o tempo da juventude dos meus avós. Questionava-me também sobre a “disjunção caótica” entre o sujeito e o objeto de representação colonial que, segundo Boaventura de Sousa Santos, constitui uma das especificidades do complexo campo de representações e autorrepresentações do colonialismo subalterno português. Tudo isso reiterava a minha vontade de trabalhar num regime de intersticialidade — e aqui venho ao segundo ponto.

Em segundo lugar, procurava transcender o sistema de oposições binárias da modernidade dos países centrais sobre o qual o sistema colonial se sustenta e que enforma também o sistema de representação do documentário. Categorias como “verdade” e “falsidade”, “objetividade” e “subjetividade” não me interessavam. Preocupava-me, sim, o espaço intersticial entre elas. Só dele poderia emergir uma “pós-memória”.

Nos dois filmes recorres à performance como um instrumento de dar vida a uma memória: descargas uma maçã à imagem daquilo que fora um testemunho da tua avó e vestes e comportas-te como a personagem de um filme familiar teu. Estas performances nunca são delegadas, é o teu corpo que enfrenta a câmara. E outro aspeto que acho curioso nos momentos performativos: a presença da fruta e o estares sentada à mesa. Era uma necessidade filmares-te por serem histórias pessoais?

Os dois filmes possuem, sem dúvida, uma importante dimensão *performativa*. Muito embora tenha pensado, a dada altura, na possibilidade de trabalhar com uma atriz, cheguei rapidamente à conclusão de que deveria ser eu própria a interpretar as personagens. Como dizia antes, só um ponto de vista encarnado por mim — e não delegado — viabilizaria a vontade de forjar uma pós-memória que animava os dois filmes. Devo, contudo, precisar que, apesar

idealisation and mythification were due to the privileges granted by the colonial system and inaccessible in the “metropole” or to the fact that the colonial experience had coincided with the time of my grandparents’ youth. I also asked myself about the “chaotic disjunction” between the subject and the object of colonial representation which, according to Boaventura de Sousa Santos, was one of the specificities of the complex field of representations and self-representations of the Portuguese subaltern colonialism. All of this reiterated my desire to work in a regime of interstitiality – and here I come to the second point.

Secondly, I was trying to transcend the system of binary oppositions of the modernity of the central countries on which the colonial system was sustained and that also shapes the representation system of the documentary. Categories like “truth” and “falsehood”, “objectivity” and “subjectivity” didn’t interest me. What concerned me instead was the interstitial space between them. Only from that could a “post-memory” emerge.

In both films you use performance as a tool to give life to a memory – you peel an apple in the same way as how your grandmother described it and you dress and behave like a character in your own home movie. These performances are not delegated to someone else; it is your body that is in front of the camera. And another aspect I find curious in the performative moments is the presence of the fruit and that you are sitting at table. Did you need to film yourself as these were personal histories?

Both films undoubtedly possess an important performative dimension. Even though at a certain moment I had thought of working with an actress, I rapidly came to the conclusion that it should be me playing the characters. As I said earlier, only a point of view embodied by me – and not delegated – would render viable the desire to forge a post-memory that animated both films. I should, however, specify that despite being

de ser o meu corpo a enfrentar a câmara, a personagem não é a minha avó, nem sou eu, mas algo de intermédio, de intersticial, um lugar de visão entre ela e eu, o passado e o presente, o colonizador e o colonizado.

Gosto muito quando, na banda de som, se ouvem os cliques do rato e as imagens dos filmes familiares param de correr, andam para trás e repetem um gesto. Quando o próprio processo da investigação digital do arquivo surge dentro do filme tomamos consciência da componente exploratória e ensaística do teu trabalho. Mais que isso, fazes-nos participar da própria investigação e há nisso algo de pedagógico. Seria errado dizer que, de certo modo, *Avó (Muidumbe)* é um vídeo-ensaio?

Parecia-me importante que o filme tivesse uma componente autorreflexiva. *Avó (Muidumbe)* é um filme que assume o seu caráter artesanal, fragmentário, processual e inacabado. Não queria abraçar uma lógica expositiva ou impor um ponto de vista. Inversamente, pretendia que o espectador retirasse as suas próprias conclusões e que relacionasse aquilo que o filme mostra com a sua própria história pessoal e/ou familiar.

Não hesitaria em definir *Avó (Muidumbe)* como um filme-ensaio, pensando mesmo nas características que Adorno atribui ao género ensaístico, em particular, a indeterminação de género e a transgressão das categorias de objetividade e subjetividade, bem como a fragmentariedade. Acresce-se ainda a *décalage* entre o “eu” narrativo e o “eu” real.

Um aspeto que me deixa sempre inquieto em *Nshajo (O Jogo)* é o prólogo com o jogo de petanca, aparentemente sem relação com o resto do filme. Seria esmiuçar demais se te perguntasse o que te levou a introduzir esse elemento?

As imagens do jogo de petanca foram filmadas em Paris, em 2010. Muito embora os intertítulos iniciais as apresentem como fazendo parte de um filme etnográfico “real”,

my body in front of the camera, the character is not my grandmother, nor is it me, but something in-between, interstitial, a place of vision between me and her, the past and the present, the coloniser and the colonised.

I really like it when, in the soundtrack, you hear the mouse clicking and the home movie images stop playing, rewind and then repeat a gesture. When the actual process of the digital research of the archive appears within the film, we become aware of the exploratory and essay-like component of your work. More than this, though, you make us take part in the research itself and there is something pedagogic in it. Would it be wrong to say that, in a certain way, *Avó (Muidumbe)* is a video essay?

It seemed important for the film to have a self-reflective component. *Avó (Muidumbe)* is a film that assumes its artisanal, fragmentary, procedural and unfinished character. I didn't want to embrace an expository logic or impose a point of view. On the contrary, I wanted spectators to draw their own conclusions and relate what the film shows to their own personal and/or family history.

I wouldn't hesitate to define *Avó (Muidumbe)* as a film essay, especially thinking about the characteristics Adorno attributes to the essay genre, in particular, the indeterminacy of the genre and the transgression of the categories of objectivity and subjectivity as well as the fragmentariness. In addition, there is the gap between the narrative “I” and the real “I”.

One aspect that always leaves me rather perturbed in *Nshajo (O Jogo)* is the prologue with the game of *pétanque* that apparently seems unrelated to the rest of the film. Would it be asking too much if I asked what led you to introduce this element?

The images of the game of *pétanque* were shot in Paris in 2010. Although the initial intertitles present them as being part of a “real” ethnographic film, it is an apocryphal film. Once again, I was trying to work in an

trata-se de um filme apócrifo. Uma vez mais, procurava trabalhar num espaço intersticial entre o “verdadeiro” e o “falso”, o “objetivo” e o “subjetivo”, colocando, paralelamente, em tensão diferentes sistemas de representação.

Como dizia antes, pretendia que o filme tivesse um caráter lúdico, quase cômico. As imagens de petanca substituem as imagens invisíveis do jogo maconde e, ao mesmo tempo, conformam uma espécie de exercício de antropologia invertida. O *filmeur* filma a classe trabalhadora branca da capital, Paris, de uma antiga potência colonial. Procurava, nesse sentido, operar a tal rotação do olhar de que falava, dando ao filme uma suposta perspectiva maconde. Como filmaria um maconde um jogo de petanca em França? A sequência procura, então, fabular esse olhar.

Pretendia, por outro lado, trabalhar o anacronismo, inscrevendo as imagens do jogo de petanca na mesma sequência temporal do resto das cenas e, dessa maneira, reforçar as tensões entre camadas temporais e espaciais.

interstitial space between the “true” and the “false”, the “objective” and the “subjective”, putting different representation systems simultaneously in tension.

As I said before, I wanted the film to have a playful character, almost comic. The *pétanque* images replace the invisible images of the Maconde game and, at the same time, form a type of inverted anthropological exercise. The person filming films the white working-class of Paris, the capital of a former colonial power. I was trying this way to operate that same gaze rotation I was talking about, giving the film an allegedly Maconde perspective. How would a Maconde film a game of *pétanque* in France? The sequence therefore aims to fabricate this gaze.

On the other hand, I wanted to work on anachronism, inserting the images of the *pétanque* game into the same time sequence as the rest of the scenes and, in this way, reinforce the tensions between temporal and spatial layers.

PARTE III: ENTREVISTA

Rita Macedo (Realizadora)
Ricardo Vieira Lisboa (Curador)

Nos teus filmes recorres muitas vezes à organização em capítulos, ainda que seja, por vezes, um modo de desorganização (com numerações aparentemente arbitrarias). Outras vezes apresentas um filme novo, antecipando já que esse projeto se desenvolverá mais adiante (tanto *Implausible Things* como *This particular nowhere* surgiram/surgem como “séries em desenvolvimento”). Esta é uma forma de estruturares o pensamento? E servem estes compartimentos como forma de experimentares diferentes abordagens sobre um certo assunto num mesmo filme? E já agora, como sabes quando parar? Uma vez que são séries segmentadas, podias ir acrescentado infinitamente novos capítulos...

De certa forma, sim, é uma forma de estruturar o pensamento. O pensamento raramente segue uma forma sequencial linear. Ou seja, não acho que um pensamento complexo ocorra como uma cadeia de causa e consequência, na qual uma conclusão simplesmente desencadeia a etapa seguinte da mesma linha de raciocínio. Isto parece-me uma descrição mais próxima de um método científico do que do desenrolar orgânico do pensamento no sentido sobre o qual falamos.

Parece-me que existem, normalmente, vários pensamentos que surgem à volta de um tema ou assunto, vários pontos de vista, várias maneiras de olhar para determinada coisa, várias abordagens possíveis. Lembra-me um pouco o método de composição sonora de síntese granular, no qual se trabalha com *samples*, mas estes são divididos em escalas de tempo muito breves (de 1 a 50 milissegundos), passando a ser grãos de som, dispostos com diferentes parâmetros em várias camadas. Esta sobreposição de grãos cria *paisagens sonoras*,

PART III: INTERVIEW

Rita Macedo (Director)
Ricardo Vieira Lisboa (Curator)

Your films are often organised into chapters although at times it is more like a disorganisation mode (with apparently arbitrary numbers). At other times, you present a new film but already anticipating that the project will be developed later on (both *Implausible Things* and *This particular nowhere* emerged as “series in progress”). Is this a way of structuring your thought? And do these compartments serve as a way to experiment with different approaches to a certain subject within the same film? And, finally, how do you know when to stop? Since they are segmented series, you could go on adding new chapters *ad infinitum*...

In a certain way, yes, it's a way to structure my thought. The thought rarely follows a linear, sequential line. Or rather, I don't think a complex thought happens as a chain of cause and effect in which a conclusion simply triggers the next stage along the same line of reasoning. This seems to me to be a description that's closer to a scientific method than to the organic progression of thought in the sense we're talking about.

I think normally there are a number of thoughts that come up around a theme or subject, various points of view, various ways of looking at a certain thing, various possible approaches. It reminds me a bit of the granular synthesis method of sound composition in which you work with samples, but these are divided into very short time scales (from 1 to 50 milliseconds) which become sound grains which are then arranged with different parameters in various layers. This layering of grains creates *soundscape*s in which it is not possible to make out an isolated tone, but rather what can be described as a type of auditory cloud.

nas quais não é possível distinguir um tom isolado, mas sim o que se pode descrever como uma espécie de nuvem auditiva.

Esta ideia encontra-se mais obviamente presente no *Implausible Things*, no qual cada capítulo ou sequência funciona como um grão (um macrogrão neste caso). Apesar de o trabalho ser inteiramente feito com *found footage* de 16 mm e, por essa razão, as sequências apresentarem similaridades umas com as outras em certos aspetos estéticos, cada sequência segue opções formais distintas. Mas todas juntas, apresentadas como um trabalho, criam uma nuvem de pensamentos e ideias à volta de um número de temas centrais. Claro que esta analogia tem limitações e não seria possível sobrepor temporalmente as sequências e ainda reter a criação de significado ao mesmo nível a que o trabalho efetivamente opera. Mas ainda assim, foi uma ideia que achei bastante útil e que contribuiu para a sugestão no espectador de uma estrutura aberta, possivelmente sem fim, aleatória.

A numeração arbitrária dos capítulos ou segmentos também está relacionada com esta sugestão. Como se o que estivéssemos a ver fossem sequências retiradas ao acaso de um banco interminável de possibilidades e combinações. Calhou que vimos estas, mas poderíamos ter visto outras diferentes (claro que as “outras diferentes” não existem – mas quem sabe se ainda virão a existir).

De certa forma, entre outras coisas, o *Implausible Things* surge como uma possível resposta (da infinidade de respostas possíveis) ao questionamento de como se trabalha com aleatoriedade num meio que, como a nossa percepção e interpretação, dificilmente escapa à construção inconsciente e automática de narratividade, ordem e causalidade. Pode perguntar-se: que aspeto tem um trabalho que procura aproximar-se deste conceito em conteúdo e forma, um trabalho cuja génese tem como base um evento aleatório do mundo fora do ecrã (neste caso, o encontrar literal da *footage* ao acaso)?

This idea is more obviously present in *Implausible Things* in which each chapter or sequence functions as a grain (a macro grain in this case). Despite the entire work being produced using 16 mm *found footage* and, therefore, the sequences present similarities with each other in certain aesthetic aspects, each sequence follows a different formal option. But all together, presented as one work, it creates a cloud of thoughts and ideas around a number of central themes. Of course this analogy has its limitations and it wouldn't be possible to superpose the sequences temporally and still retain the creation of meaning at the same level at which the work effectively operates. But even so, it was an idea I thought was quite useful and that helped to create the suggestion in the spectator of a random open structure, possibly with no end.

The arbitrary numbering of the chapters or segments is also related to this suggestion, as if what we are seeing are sequences taken randomly from an endless bank of possibilities and combinations. It just happened that we saw these ones, but we could have seen other different ones. (Of course the “other different ones” don't exist – but who knows if one day they might exist.)

Among other things, *Implausible Things* emerges in a certain way as a possible answer (from the infinite number of possible answers) to the question of how one works with randomness in an environment that, like our perception and interpretation, can escape only with difficulty from the unconscious and automatic construction of narrativity, order and causality. You can ask yourself: What does a work look like that seeks to come closer to this concept in content and form, a work whose origin is based on a random event from the world outside the screen (in this case, literally, finding the *footage*)?

The organisation (or disorganisation) into chapters, sequences or series as work in progress is, on the other hand, a strategy that opens up the space to succeed in making a

A organização (ou desorganização) em capítulos, sequências ou séries em desenvolvimento é, por outro lado, uma estratégia que abre espaço para conseguir um trabalho que, enquanto coerente no seu todo, não tem que necessariamente manter uma coerência interna contínua. A possibilidade de alteração de paradigmas estéticos e/ou formais, mantendo a coerência de ordem maior é algo que me interessa muito, já que a grande maioria dos temas com que escolho trabalhar são coisas em si indeterminadas (e indetermináveis) que escapam a uma única interpretação, ponto de vista ou abordagem.

Este género de construção é inspirada pelo conceito de metodologia “difrativa” (ao invés da mais comum metodologia “refletiva”), como formulada pela Donna Haraway e Karen Barad – enquanto que a reflexão se baseia num paradigma de representação; difração procura quebrar causalidades fixas e lineares, trabalhando em vez disso com padrões de interferência que atravessam várias disciplinas, abrindo o significado das coisas. Como o padrão de difração que surge na superfície de um lago ao se atirarem pedras à água, a construção de sequências/séries diferenciadas por uma lógica não-linear e não-refletiva, interage (e intra-age) consigo mesma de forma inesperada, idealmente resultando em padrões imprevisíveis.

Teoricamente poderia, sim, ir trabalhando até ao infinito em cada projeto – não fosse o meu tempo limitado, enquanto ser a trabalhar nos seus filmes. Na prática é um pouco diferente. Com o *Implausible Things* cheguei a um ponto em que achei que com as condições que tinha, o trabalho precisava de parar por ali. No entanto, nada me impede de voltar a trabalhar em mais sequências para o “banco interminável de possibilidades e combinações”. Quem sabe, talvez um dia.

O projeto em que estou a trabalhar neste momento poderá certamente emergir como um segundo capítulo ou episódio do *This Particular Nowhere*, mas como algo que, como este último, também funcione por si só.

work that, while coherent in its whole, doesn't necessarily have to maintain a continuous internal coherence. The ability to alter aesthetic and/or formal paradigms, while maintaining the overall coherence, is something that greatly interests me since the vast majority of the themes I choose to work with are things that are within themselves indeterminate (and indeterminable) and that escape a single interpretation, point of view or approach.

This type of construction is inspired by the concept of “diffractive” methodology as formulated by Donna Haraway and Karen Barad (rather than the more common “reflective” methodology). Whereas reflection is based on a paradigm of representation, diffraction seeks to break up fixed and linear causalities, working instead with patterns of interference that traverse various disciplines, opening up the meaning of things. Like the diffraction pattern that appears on the surface of a lake when you throw stones into the water, the construction of differentiated sequences or series using a non-linear and non-reflective logic interacts (and intra-acts) with itself in an unexpected way, ideally resulting in unpredictable patterns.

Theoretically, I could, yes, go on working ad *infinitum* in each project, if my time to work on my films weren't limited. In practice, it is a little bit different. With *Implausible Things* I reached a point when I thought that, given the conditions I had, the work needed to stop there. However, nothing can prevent me from going back and working on more sequences for the “endless bank of possibilities and combinations”. Who knows, maybe one day...

The project I am working on at the moment could certainly emerge as a second chapter or episode of *This particular nowhere*, but also as something that works on its own, like this one does.

In *Implausible Things* I find the image of a reel of film that unwinds by itself and seems to have a life of its own rolling around the floor a particularly strong image. You said

Em *Implausible Things* acho particularmente forte a imagem de um rolo de película que se desenrola sozinho e parece ter vida, passeando-se pelo chão. Dirias que quando trabalhas com imagens de arquivo, elas têm vida própria, que são elas que te sugerem a montagem? Ou o processo é muito mais penoso e trabalhoso do que eu estou a imaginar?

Também é uma imagem de que gosto muito e é a primeira que se vê, logo a seguir aos títulos. Pareceu-me uma imagem apropriada para anunciar, a vários níveis de leitura, aquilo a que se está prestes a assistir.

Com o material de origem do *Implausible Things*, tudo começou pelo processo de converter as imagens de um suporte analógico (16 mm) para um formato digital. A minha companheira de casa da altura tinha um projetor de 16 mm que, apesar de encravar e queimar um filme ou outro por acidente, funcionava o suficiente para visionamento e digitalização caseira. O som era bastante roufenho, por isso utilizar o som do material de origem foi uma hipótese que ficou logo excluída dadas as condições do equipamento que tinha disponível. Não quis fazer uma digitalização profissional porque teria sido demasiado cara e queria ter a experiência de trabalhar fisicamente com os filmes, por isso durante um certo período de tempo, cada vez que escurecia lá fora, sentava-me no meu quarto a projetar as imagens numa folha de papel A4 e a filmar a projeção com uma câmara HDV, enquanto ia tirando notas e ganhando uma visão geral sobre as imagens que tinha à minha disposição. Acho que devo ter visto e digitalizado umas 30 horas de imagens, o que soa a algo bastante penoso, mas foi um passo essencial para ter criado a minha própria biblioteca mental sobre o material existente.

Após ter tudo digitalizado e organizado no computador comecei então a construir sequências/capítulos. Ainda me faz sorrir a quantidade de organização que foi necessária para um projeto tão relacionado com a ideia de aleatoriedade.

that when you work with archive images, they have a life of their own, are they who suggest the editing? Or is the process much harder and more laborious that I am imagining?

That's an image I also like very much and it's the first image you see, right after the titles. I felt it was an appropriate image, on various levels, to announce what you are about to see.

As for the original material used in *Implausible Things*, it all began with the process of converting the images from an analogue support (16 mm) to a digital format. My housemate at the time had a 16 mm projector that, despite jamming and burning one or other of the films by accident, worked well enough to view the footage and make a homemade digitisation. The sound was quite rough, so using the original sound material was a possibility that was immediately excluded given the condition of the equipment I had available. I didn't want to have it digitised professionally because it would have been too expensive and I wanted to have the experience of physically working with the films. So, for a certain period, each time it got dark outside, I sat in my room and projected the images onto an A4 sheet of paper and filmed the projection with an HDV camera while I took notes and got a general overview of the images I had at my disposal. I think I must have watched and digitised some 30 hours of images which sounds rather tedious, but it was an essential step in order to create my own mental library of the existing material.

After having digitised and organised everything in my computer, I then began to construct sequences and chapters. It still makes me smile when I think of the organisation required by a project that was so related to the idea of randomness.

Each sequence was gradually constructed in a different way. In some cases I already had the text finalised and so the process moved to making a decision about what images and what sounds it would make sense to use. Or

Cada sequência foi sendo construída de forma diferente. Em alguns casos tinha o elemento textual finalizado e o processo passou por decidir que imagens e que sons faria sentido utilizar. Ou não utilizar, como no caso do #193 *Out of Focus*, no qual o texto está presente sobre um fundo preto sem imagem, ao som da banda sonora pelo Yair Elazar Glotman (que também fez a banda de som do #55 *The Last Human*). Noutros casos, as imagens foram o ponto de partida, num processo próximo ao que descreveste na tua pergunta. Noutros ainda, o processo da escrita do texto foi feito em simultâneo com o processo de montagem, uma espécie de escrita dupla simbiótica de texto e imagem. Tendo havido ainda sequências nas quais o som foi o elemento base que ditou o resto. O que foi comum a todas as abordagens foi que tentei sempre trabalhar de maneira a não estabelecer uma hierarquia entre os vários elementos (texto, imagem, som) que regulasse a totalidade do trabalho, mas tratar estas relações de forma flexível, mutável, difrativa.

Como tal, penso que no caso deste trabalho não é possível falar-se de um único processo de lidar com imagens de arquivo, mas numa pluralidade de processos. Na sinopse do filme escrevi que o *Implausible Things* é um “laboratório de imagens” estando esta definição enraizada neste processo de elaborar cada sequência num espírito de experimentação.

Ainda a propósito do uso do *found footage* (literalmente encontrado, não é?), explicas que os filmes que encontraste “tornaram-se na totalidade imaginária do universo”. Partes de um conjunto limitado de imagens e procuras falar de Tudo. Este é um aspeto que é recorrente no teu trabalho: uma exploração de algo micro, que se abre à infinidade. Por exemplo, o *This particular nowhere* vai da (tua) subjetividade para o mar de estrelas do céu. Dirias que este é o teu processo criativo, ou melhor, processo de investigação artística? Aquele que não generalizando encontra no específico um sinal do universal?

Sim, as bobinas foram literalmente encontradas num sítio inesperado!

not use, as in the case of #193 *Out of Focus*, in which the text is present on a black background without any image, just the sound of the soundtrack by Yair Elazar Glotman (who also did the soundtrack for #55 *The Last Human*). In other cases, the images were the starting point of a similar process to the one you described in your question. In others again, the process of writing the text was done simultaneously with the Editing process, a type of double symbiotic writing of text and image. There were also sequences in which the sound was the base element that dictated the rest. What was common to all the approaches was an attempt to work in such a way that an hierarchy would'n have to be established among the various elements (text, image and sound) that would govern the whole work, but to deal with these relations in a flexible, variable and diffractive way.

As such, I think in the case of this work it is not possible to talk about a single process to deal with the archive images, but a plurality of processes. In the film's synopsis, I wrote that *Implausible Things* is a “laboratory of images” and this definition is rooted in this process of elaborating each sequence in a spirit of experimentation.

Still on the subject of the use of *found footage* (literally “found”, isn't it?), you explain that the films you found “became the imaginary totality of a universe”. You start from a limited set of images and you try to talk about everything. This is a recurring aspect in your work – an exploration of something micro, which opens up to infinity. For example, *This particular nowhere* moves from (your) subjectivity to the sea of stars in the sky. Would you say this was your creative process, or rather, your process of artistic research? A process that – not generalising – finds in the specific a sign of the universal?

Yes, the reels were literally found in an unexpected place!

That first sequence of *Implausible Things*, #1 *Box* (where your quote comes from), is entirely

Essa primeira sequência do *Implausible Things, #1 Box* (de onde a tua citação tem origem), é inteiramente concebida para oscilar entre esta relação de micro e macro, partindo do evento “real” – do mundo fora do ecrã – de ter encontrado a caixa cheia de bobinas de 16 mm, passando pela invenção do gelado, pelo Big Bang, e pela “mudança de trajetória de uma singular partícula de pó cósmico na sua rota insignificante em qualquer que seja o caso do *multiverse* no qual existe”. Aqui uso o termo “real” com bastante cuidado, pois não acho que o trabalho (ou trabalhos em geral) não sejam “reais”, mas isto talvez seja uma discussão para outra altura...

A estrutura do texto desta sequência (tanto no original em inglês, como na tradução das legendas em português), está feito de forma a que cada frase se inicie com o termo ou ideia que acabou a frase anterior, assim, cada afirmação é um salto de pensamento para o nível seguinte e cada nível seguinte é construído sobre o caminho iniciado pela ideia anterior. A certa altura chega-se a uma frase mais longa, que é repetida uma segunda vez, criando um *loop* de segunda ordem, antes do final do texto, que termina como começou (com a linha “Encontrei uma caixa.”, com a mesma imagem da bobina, com o mesmo som de fundo), fechando, assim, o *loop* principal. A ideia era estabelecer estes saltos, não só de escalas dimensionais, mas também de escalas temporais e metafísicas, bem como anunciar uma espécie de estrutura não-linear que sugerisse, já, um *modus-operandi*-não-totalmente-determinável do trabalho.

No *This particular nowhere* esta relação do micro com o muito vasto estabelece-se de imediato na sequência de abertura que referiste, quando partimos do que é uma imagem que identificamos prontamente com o espaço e corpos celestes (o “lá fora”) e nos deslocamos para algo tão aparentemente minúsculo, mas tão expansivamente indeterminável como o existir subjetivo de uma entidade consciente (o “cá dentro”). No entanto, o *This particular nowhere* procura também trazer o subjetivo

designed to oscillate between this relation of micro and macro, starting from the “real” event – in the world outside the screen – of finding the box full of 16mm reels, then moving through the invention of ice-cream, the Big Bang, and the “change of trajectory of a single particle of cosmic dust on its insignificant journey in whatever *multiverse* it exists in”. Here I use the term “real” with quite a lot of care since I don’t think the work (or works in general) are not “real”, but this is perhaps a discussion best left for another time...

The structure of the text in this sequence (in both the English original and the Portuguese translation in the subtitles) is made in such a way that each sentence begins with the term or idea that ended the preceding sentence, and so each statement is a leap of thought to the next level and each next level is built on the path begun on the previous idea. At a certain moment you come to a longer sentence which is repeated a second time, creating a second order loop, before the end of the text which finishes as it began (with the line “I found a box”, with the same image of the reel, with the same background sound), thereby closing the principal loop. The idea was to establish these leaps not only with dimensional stages but also with temporal and metaphysical stages as well as to announce a type of non-linear structure that would already suggest the work’s not-totally-determinable *modus operandi*.

In *This particular nowhere* this relation between the micro and the extremely vast is immediately established in the opening sequence you mentioned when we start from what is an image that we promptly identify with space and celestial bodies (the “out there”) and move to something apparently so tiny but so expansively determinable as the subjective existing of a conscious entity (the “in here”). However, *This particular nowhere* also seeks to bring the subjective into the exhibition space itself, examining the place of the spectator as observer of third-party subjectivity, the spectator as a phenomenon in him/herself and the spectator as an active part of the existence

à sala de exibição em si, examinado o lugar da espectadora enquanto observadora de subjetividade alheia, a espectadora enquanto fenómeno em si mesma, a espectadora enquanto parte ativa da existência do trabalho até certa medida.

Estes saltos do aparentemente fora para o aparentemente dentro e vice-versa são fenómenos que me fascinam. Interessa-me muito pensar no que é elaborado como esse “fora” e este “dentro” porque, apesar de fundamentados em realidade material, também há algo de muito construído nestes conceitos. A grande frustração desta relação é que não podemos nunca sair do ponto de vista humano. Qualquer observação e articulação é sempre-já (*always-already*) inserida neste ponto de vista. O que não quer dizer que não me possa divertir a especular e a experimentar exprimir coisas em formas que ponham em evidência esta questão. Por exemplo, tanto na cena de abertura do *This particular nowhere*, como na sequência #3659 *The zooming do Implausible Things*, estamos perante um zoom em que começamos de longe, algures, e nos vamos aproximando de algo. Mas que espécie de zoom está a ocorrer realmente? Espacial? Temporal? De fora para dentro? O contrário? Quem está a aproximar o olhar atrás da lente/ecrã e para quê exatamente?

Como dizes, tudo isto faz parte tanto do meu processo criativo, como da minha investigação artística. Por vezes sinto que nunca se para de trabalhar, mesmo que “apenas” mentalmente. Cada coisa que se lê, vê, ouve ou com a qual se entra em contacto fornece pistas e ideias, ou simplesmente deixa uma pequena marca à qual se irá recorrer para a criação de coisas que se seguem. Algo que se escreveu há anos de repente faz sentido num contexto novo e adquire um significado diferente. Coisas que se leram dialogam umas com as outras. As fronteiras entre conceitos são permeáveis e estes derramam-se uns nos outros fluidamente. Qualquer questão, por mais pequena que seja, pode ser estendida a uma escala imensa, tal como a tarte de maçã do Carl Sagan.

of the work, to a certain extent.

These leaps from the, apparently, outside to the, apparently, inside and vice-versa are phenomena that fascinate me. I'm very interested in thinking about what is produced as that “outside” and this “inside” because, despite being grounded in material reality, there is also something very constructed about these concepts. The huge frustration of this relationship is that it can never escape the human point of view. Any observation or articulation is inserted *always-already* in this point of view. This doesn't mean I cannot have fun speculating and experimenting to express things in ways that highlight this issue. For example, in the opening scene of *This particular nowhere* as well as in sequence #3659 *The zooming in Implausible Things*, there is a zoom shot where we start from far away, somewhere, and we begin to draw closer to something. But what sort of zoom is in reality happening? Spatial? Temporal? From the outside to the inside? The opposite? Who is it that is bringing the eye behind the lens/the screen closer, and why exactly?

As you said, all this is part of both my creative process and my artistic research. At times you feel like you never stop working, even if “only” mentally. Everything you read, see, hear or come into contact with provides you with pointers and ideas, or simply leaves a small mark that you will make use of to create the things that come next. Something you wrote years ago suddenly makes sense in a new context and acquires a different meaning. Things that you have read dialogue with each other. The borders between concepts are permeable and they spelt over and blend with each other fluidly. Any question, however small it might be, can be stretched to a huge scale, just like Carl Sagan's apple pie.

Consciousness is something that greatly interests you. For example, the chapter *The Last Human in Implausible Things* and the whole of *This particular nowhere* about the physicist Eugene Wigner's thought experiment on Quantum Theory. Could

A consciência é uma questão que te interessa muito: o capítulo *The Last Human* em *Implausible Things* e todo o *This particular nowhere*, sobre a experiência mental do físico Eugene Wigner sobre a Teoria Quântica. Poderias explicar um pouco o teu interesse neste tema, e de que modo o procuraste desenvolver nos teus filmes?

Acho que o interesse pela questão da consciência é algo que teve origem na minha tanatofobia de infância. Quando era muito pequena assustava-me muito pensar na ideia da morte. A questão que me fazia mais impressão não era o ato de morrer, mas o conceito da morte em si, do nada, de não existir. Durante a infância (e bem até à adolescência tardia) esta questão assombrou-me e passei um bom número de noites a dormir muito pouco, com ataques de pânico, porque não tinha qualquer espécie de estratégia para lidar com estes pensamentos. Religião nunca me chamou nem fez grande sentido para mim. Psicanálise ajudou a delinear eventos que pudessem estar na génese do pânico e ansiedade, bem como a enquadrar o assunto de forma diferente. No entanto, o que trouxe a maior alteração à forma de lidar com a questão da morte foi começar a deixar de encará-la unicamente como espaço de terminação, que efetivamente é, mas também como espaço de especulação, isto é, como uma espécie de *playground* intelectual. Não estou a querer dizer que “curei” o meu medo da morte, mas sim que, com o passar dos anos, foi possível operar uma mudança paradigmática na forma de pensar o assunto e torná-lo em algo mais construtivo do que somente ansiedade extrema, algo sobre o qual me parece valer a pena pensar. No *The Last Human* é este triângulo relacional de ego-fobia-morte (enquanto exercício intelectual) que forma o conceito da sequência.

Morte, consciência, modalidades ontológicas, cenários especulativos... são questões que se encontram espalhadas pelo meu trabalho, desde o mais antigo *Não-Filme*, passando por outras sequências do *Implausible Things* e, como referiste, no *This particular nowhere*. Tenho a certeza que estarão também presentes

you explain a bit about your interest in this theme, and how you have sought to develop it in your films?

I think my interest in the question of consciousness is something that has its origin in my childhood thanatophobia, my fear of death. When I was very small, I used to get very frightened thinking about the idea of death. What made the most impression on me was not the act of dying but the concept of death itself, of nothingness, of not existing. During my childhood (and even until late adolescence) this question haunted me and I spent many nights sleeping very little, and having panic attacks because I didn't have any sort of strategy to deal with these thoughts. Religion never attracted me nor did it make any great sense to me. Psychoanalysis helped to trace events that could have been at the origin of the panic and anxiety as well as to contextualise it all in a different way. However, what brought the greatest change to my way of dealing with the question of death was when I began to stop seeing it only as a space of termination, which effectively it is, but also as a space for speculation, that is, as a sort of intellectual playground. I'm not trying to say I have “cured” my fear of death but rather that with the years passing, it was possible to operate a paradigmatic change in the way I thought about it and make it something more constructive than only extreme anxiety, something that I think is worth thinking about. In *The Last Human* it is this relational triangle of ego-phobia-death (as an intellectual exercise) that shapes the sequence's concept.

Death, consciousness, ontological categories, speculative scenarios... These are all issues that are scattered throughout my work, from the older *Não-Filme* to other sequences in *Implausible Things* and, as you said, in *This particular nowhere*. I'm sure they will also be present in the projects that are still to come as they are an intrinsic part of my way of thinking about things. They are also questions that have been thought about by human beings ever since humans have thought about such

em projetos que estão para vir, já que são parte intrínseca da minha forma de pensar sobre as coisas. São também questões que são pensadas por seres humanos, desde que seres humanos pensam sobre questões. Questões que apresentam uma transversalidade disciplinar ilimitada e que existem, por vezes, nas zonas cinzentas das divisões categóricas do saber, o que me agrada imenso.

Um livro que me influenciou muito, no qual a ideia de transversalidade funciona como pilar base e faz essa ponte para a física quântica, foi o *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* da Karen Barad (autora que referi anteriormente em relação ao conceito de metodologia “difrativa”), no qual ela define o seu monumental projeto teórico como algo que (entre muitas, muitas outras coisas) pretende resistir à frequente simplificação de conceitos fundamentais e disciplinas em dualidades ou oposições simples (um reflexo humano bastante comum que menospreza complexidades existentes com consequências muito reais). Para não entrar em detalhes demasiado exaustivos direi apenas que o projeto epistemológico-ontológico-ético da Barad me impressionou muito e levou a uma série de leituras satélites, numa das quais me deparei com a experiência mental de Eugene Wigner. A minha intenção com o *This particular nowhere* não é tanto explorar em profundidade questões de física quântica (aliás, não tenho conhecimento suficiente o para fazer), mas “levar emprestada” a experiência mental proposta por Wigner e transportar o que ele articula com esta para o contexto da sala de cinema, num jogo de observadoras/observadas com a audiência. *Heads watching heads, watching heads, watching heads.*

O interesse não se encontra em ilustrar determinada ideia no ecrã e dizer “Olhem só este conceito interessante!”, mas sim em transportar e adaptar ideias ao contexto com o qual se trabalha e apresentá-las numa forma que, idealmente, provoque vontade de pensar.

questions – that present unlimited disciplinary transversality and that exist at times in the grey areas of the categories knowledge is divided into, which pleases me immensely.

A book that influenced me a lot in which the idea of transversality acts as a cornerstone and makes a bridge to quantum physics was Karen Barad’s *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. (I mentioned this author earlier in relation to the concept of “diffractive” methodology.) In the book she defines her monumental theoretical project as something that (among many, many other things) is trying to resist the frequent simplification of fundamental concepts and disciplines into dualities or simple oppositions – a fairly common human reflex that underestimates existing complexities with very real consequences. To avoid going into too many details, I’ll just say that Barad’s epistemological-ontological-ethical project made a huge impression on me and led to a series of satellite readings in one of which I came across Eugene Wigner’s thought experiment. My intention with *This particular nowhere* is not so much to explore in depth questions of quantum physics (which I don’t in fact have enough knowledge of to do) but rather to “borrow” the thought experiment proposed by Wigner and transport what he articulates with this to the context of the cinema auditorium in a game of observers/observed with the audience. *Heads watching heads, watching heads, watching heads.*

My interest is not to be found in illustrating a certain idea on the screen and saying “Just look at this interesting concept!” but rather in transporting and adapting ideas to the context I’m working with and presenting them in a way that, ideally, makes one want to think.

At first glance I believe the strong sense of humour your films have comes across, especially in the way you use the soundtrack. You take away the sound of someone who is speaking, you add sound to a scene with a sound that doesn’t describe it exactly, and you find musical rhythms in the editing (of

A uma primeira vista creio que escapa o forte sentido de humor que os teus filmes têm, especialmente na forma como trabalhas a banda de som. Retiras o som de alguém que fala, sonorizas uma cena com um som que não a descreve exatamente, encontras ritmos musicais na montagem (de imagem e de som). O som é algo que trabalhas depois de montado o filme, é algo que surge *a priori* (como ideia de *gag* cómico) ou desenvolves em paralelo com a imagem?

All of the above. As decisões relacionadas com o som dependem muito do género de sequência ou projeto, pois cada uma terá exigências particulares e específicas. O que é comum a todas as sequências/projetos, no entanto, é não pensar o som como elemento secundário à imagem ou ao texto, mas pensar em cada um destes da forma menos hierárquica possível e tentar conseguir algo que seja mais do que a mera soma das partes. Acaba por pensar-se muito numa lógica de efeitos: como é que estes elementos se vão influenciar mutuamente? Qual é o significado que emerge quando se junta esta e aquela coisa? Como vai ser lido por alguém exterior a mim própria? E indo ao encontro da tua pergunta: como posso atingir um efeito x (cómico, dramático, solene, etc.)?

Não posso realmente oferecer uma resposta muito mais concreta a esta pergunta, já que é um processo que não se descola dos outros processos e a ordem de quando se faz o quê se altera de sequência para sequência.

Acho que não consigo evitar pôr bastante humor nas coisas que faço, mas concordo que este às vezes escapa um pouco. Penso que isto terá talvez a ver com o meu trabalho ter um aspeto mais grave e pesado à primeira vista. A audiência entra neste “contrato” comigo e é complicado alterar o modo de visionamento em partes distintas de um mesmo trabalho. Tanto no *Manifesto anti-auto-referencial do Não-Filme*, como no *#1097 Lost Minutes* do *Implausible Things*, por exemplo, os risos na sala começam quase sempre só passado um bocado e de forma insegura, como se as pessoas

image and sound). Is the sound something you work on after the film has been put together, or is it something that emerges *a priori* (like a comic gag idea), or do you develop it in parallel to the image?

All of the above. The decisions related to the sound depend a lot on the type of sequence or project since each one has its own specific requirements. What is common to all the sequences and projects, however, is to not think of the sounds as an element that is secondary to the image or the text, but to think of each of these in the least hierarchical way possible and try to achieve something that is more than the mere sum of the parts. One ends up thinking a lot about the logic of effects: How are these elements going to influence each other? What is the meaning that emerges when you join this thing and that? How will it be read by someone external to me? And, moving onto your question, how can I achieve a certain effect (comic, dramatic, solemn, etc.)?

I can't really give a much more concrete answer to this question since it's a process that can't be separated from the other processes and the order of when I do what varies from sequence to sequence.

I don't think I can avoid putting a certain amount of humour into the things I do, but I agree that this slips away a bit at times. This possibly has to do with my work having a more serious and heavy aspect at first sight. The audience enters into this “contract” with me and it's complicated to change the mode of viewing in distinct parts of the same work. Both in the *Manifesto anti-auto-referencial [Anti-self-referential manifesto]* in *Não-Filme* and in *#1097 Lost Minutes* from *Implausible Things*, for example, the laughter in the room starts only after a while, and somehow in an insecure tone, as if they needed other people's approval to laugh before they laugh by themselves.

In reality, it doesn't matter to me that the humour, or any other type of effect that I want to transmit, is not completely passed

precisassem da confirmação de outros risos antes de se rirem elas próprias.

Na realidade não me importo que o humor, ou qualquer outro género de efeito que tenha a intenção de transmitir, não seja completamente passado para a audiência em todas as circunstâncias. Acho mais importante a audiência trabalhar nas coisas que vê através da sua interpretação do que assumir um papel autoritário enquanto cineasta.

Há uma componente metacinematográfica em alguns dos teus trabalhos, a começar pelo *Não-Filme* ou pela inclusão de imagens de *L'Année dernière à Marienbad* no último capítulo de *Implausible Things*. De que forma te relacionas com os modos do cinema clássico/narrativo e com a história do cinema? São uma inspiração, são algo que procuras subverter? Gosto particularmente daquele *Manifesto anti-auto-referencial ou morte ao metadiscorso categórico*.

Antes de mais gostaria de apontar o facto de que as imagens que se vêem no *Le Jour avant hier à Marienbad* do *Implausible Things* não são imagens retiradas de *L'Année dernière à Marienbad*. São imagens de uma das bobinas que encontrei ao acaso, que era sobre castelos alemães e foi, possivelmente, filmada no Novo Palácio de Schleissheim e/ou no Palácio de Nymphenburg – locais onde o filme original foi filmado – ou em algum outro palácio alemão do período barroco.

A coincidência feliz é que *L'Année dernière à Marienbad* é um dos meus filmes preferidos em vários aspetos e ter encontrado estas imagens deu-me um pretexto mais que válido para fazer uma sequência tão claramente relacionada com essa obra.

Montei as imagens que encontrei de forma análoga às imagens que se vêem na abertura de *L'Année dernière*. A banda sonora excelente foi composta pelo Pedro Augusto (Ghuna X), também partindo da banda sonora original como ponto de referência, sendo a voz gravada em separado, de acordo com a descrição que

over to the audience in every instance. I think it's more important for the audience to work on the things they see through their own interpretation rather than for me to assume an authoritarian role as the film-maker.

There is a meta-cinematographic component in some of your works beginning with *Não-Filme* and by including images from *L'Année dernière à Marienbad* in the last chapter of *Implausible Things*. In what way do you relate with the modes of classical and narrative cinema and with the history of cinema? Are they an inspiration, are they something that you are looking to subvert? I particularly like the *Manifesto anti-auto-referencial ou morte ao meta-discorso categórico* [*Anti-self-referential manifesto or death to categorical metadiscourse*].

Before anything else, I'd just like to point out that the images you see in *Le Jour avant hier à Marienbad* in *Implausible Things* are not images taken from *L'Année dernière à Marienbad*. They are images from one of the reels I found by chance which was about German castles and possibly filmed in the New Schleissheim Palace and/or in the Nymphenburg Palace – locations where the original film was shot – or in some other German Baroque palace.

The happy coincidence is that *L'Année dernière à Marienbad* is one of my favourite films in a number of ways and finding these images gave me a more than valid pretext to make a sequence that so clearly relates to this work.

I made an assemblage of the analogue images I found with the images you see in the opening of *L'Année dernière*. The excellent soundtrack was composed by Pedro Augusto (Ghuna X), also starting from the original soundtrack as a point of reference, but the voice was recorded separately as per the description found in Alain Robbe-Grillet's original work. Everything is similar, but slightly different in a type of cinematographic *uncanny valley*. The text, in its turn, is also written to reflect the circular and labyrinthine structure of the

se encontra na obra original de Alain Robbe-Grillet. Tudo parecido, mas ligeiramente diferente numa espécie de *uncanny valley* cinematográfico. O texto, por seu lado, também está escrito para remeter à estrutura circular e labiríntica da obra original. No entanto é aqui que a diferença maior opera: enquanto que a abertura da cena original estabelece a estrutura labiríntica, não-linear, o alheamento subjetivo do personagem em relação ao espaço e tempo no qual está ambigualmente inserido, revelando, já, o que nos espera enquanto espectadoras, no *Implausible Things*, o texto remete para o que já foi visto e tem contido em si próprio pensamentos sobre aspetos fundamentais à imagem em movimento, ao meio cinematográfico em diferentes materialidades, e à relação de ambas estas coisas com memória e as nossas cronologias construídas.

Com isto não tenho a pretensão de comparar o meu trabalho ao trabalho de Alain Resnais de forma alguma! Foi algo elaborado por um lado numa lógica de homenagem, por outro fazendo uso de um pequeno jogo de referências. Quem conhece o *L'Année dernière*, automaticamente tem um contexto que eu como autora não preciso de fornecer – ou seja, pode funcionar como algo construído sobre o conhecimento cinematográfico alheio, já que parte da premissa desta sequência fica estabelecida pelo conhecimento da obra que é obviamente referida.

Tomando esta sequência como exemplo e para responder diretamente à tua pergunta: acho que posso dizer que modos do cinema clássico/narrativo servem a dupla função. São inspiradores (alguns), mas ao mesmo tempo objetos filmicos a subverter. Desde que me lembro de fazer e pensar em fazer filmes ocorre-me muito a questão de pensar os contextos nos quais eles são vistos e que género de 'contrato' é feito com as pessoas que se sentam numa sala escura a olhar para eles. Interessa-me quebrar a imersão passiva e a invisibilidade do aparato cinematográfico e acho que isto emerge exatamente nestes momentos metacinematográficos que referiste.

original work. However, it is here that the biggest difference lies. While the opening of the original scene establishes the non-linear, labyrinthine structure and the subjective distancing of the character in relation to the space and time in which it is ambiguously inserted, thus already revealing what awaits us as spectators, in *Implausible Things* the text refers to what has already been seen and has contained within itself thoughts about aspects that are fundamental to the moving image, the cinematographic context in different materialities and the relation of both these things to memory and our constructed chronologies.

I don't pretend to compare my work to the work of Alain Resnais in any way at all! It was something that was produced with the idea of homage on one hand while on the other making use of a little game of references. Whoever is familiar with *L'Année dernière* automatically has a context so that I, as the author, don't need to provide it – in other words, it can function as something constructed on separate cinematographic knowledge since part of the premise of this sequence is established by knowing the work that it so obviously refers to.

Taking this sequence as an example and to answer your question directly, I think I can say that modes of classical and narrative cinema serve a dual function. They (some) are inspirational, but at the same time they are filmic objects to subvert. Ever since I can remember making and thinking about making films, what has often occurred to me is the question of thinking about the contexts in which they are seen and what sort of 'contract' is made with the people who sit down in a darkened room to watch them. I'm interested in breaking this passive immersion and the invisibility of the cinematographic apparatus and I think this comes out precisely in these meta-cinematographic moments you refer to. Such ruptures, in my opinion, expand the space of the film solely from the screen to the cinema auditorium itself since they require

Estas quebras, na minha opinião, expandem o espaço do filme unicamente do ecrã à sala de cinema em si, já que exigem o reconhecimento da existência do espaço do lado de cá da tela.

Com o *Manifesto anti-auto-referencial ou morte ao metadiscursos categórico* tentei pôr esta relação em evidência a vários níveis, e admito aqui, sem dar informação a mais sobre o que se passa exatamente nessa sequência, que foi das coisas que me deu mais gozo criar e das coisas que me dá mais gozo ver em sala com uma audiência desprevenida.

***Implausible Things* termina com um convite a caminhar sem destino nem propósito, à procura de uma identidade perdida, que talvez nunca tenha sequer existido. Aliás, escreveste que procuravas, neste filme, um “princípio ilógico e irracional” onde “seria possível (...) o impensável”. Como pensar o impensável? É o exercício do cinema, para ti, um espaço de utopia? Fazes uma pergunta semelhante no *Não-Filme* quando literalizas uma metáfora e perguntas “como se contam pedras como corpos?” e se inicia uma discussão com “Tu não sabes falar logicamente / E tu não sabes contar logicamente...”**

Na altura em que estava a construir o *Implausible Things* deparei-me com algumas ideias do chamado “realismo especulativo”, principalmente com as ideias do Quentin Meillassoux em *After Finitude*, bem como em várias entrevistas e artigos. Aqui vou tentar simplificar tudo imensamente e focar-me unicamente no que acho relevante para a pergunta. Uma das coisas que me chamou a atenção no projeto teórico do realismo especulativo foi a tentativa de rejeitar o princípio correlacionista kantiano, segundo o qual investigação filosófica é limitada à correlação de pensamento e ser. Ou seja: tudo o que se encontra fora desta relação é incognoscível. Isto tem como consequência que os objetos do mundo existam apenas enquanto conformados à percepção humana. O realismo especulativo tenta argumentar a existência das coisas para além da perspetiva antropocêntrica e afirmar a que a existência ontológica dos

recognition of the existence of the space on this side of the screen.

With the *Manifesto anti-auto-referencial*, I tried to highlight this relationship on a number of levels and I’ll admit, without giving away too much about what exactly happens in this sequence, that it was one of the things that gave me the greatest pleasure to create and one that gives me the greatest pleasure to see in a cinema with an unprepared audience.

***Implausible Things* ends with an invitation to walk without any destination or purpose in a search for a lost identity, which maybe never even existed. In fact, you wrote that in this film you were looking for an “illogical and irrational principle” where “the unthinkable would be possible (...)”. How to think the unthinkable? Is making films a utopian space for you? You ask a similar question in *Não-Filme* when you literalise a metaphor and ask “how do you count stones as bodies?” and there is a discussion that begins with “You don’t know how to speak logically / And you don’t know how to count logically...”**

At the time when I was putting *Implausible Things* together, I came across some of the ideas of so-called “speculative realism”, primarily the ideas of Quentin Meillassoux in *After Finitude* and in various interviews and articles. Here I’ll try to only simplify everything immensely and focus solely on what I consider relevant to your question. One of the things that attracted my attention in the theoretical project of speculative realism was an attempt to reject the Kantian correlationalist principle according to which philosophical investigation is limited to the correlation of thinking and being. In other words, everything you find outside this relation is unknowable. The consequence of this is that objects in the world only exist when shaped to human perception. Speculative realism tries to argue for the existence of things beyond the anthropocentric perspective and states that the ontological existence of objects is not confined only to the relation of humans with these same objects. Basically, it is an attempt to paint a world that is not depleted

objetos não se esgota unicamente na relação de humanos com estes mesmos objetos. No fundo, é uma tentativa de pintar um mundo que não seja exaurido na subjetividade humana. Isto liga-se a algo que referi numa das perguntas anteriores, quando mencionei o “dentro” e “fora” que é por nós construído, bem como a impossibilidade de evadir o ponto de vista sempre-já (*always-already*) humano (não vejo isto como uma contradição, pois assumir esta impossibilidade de evasão não invalida a existência, à falta de palavra melhor, “objetiva” das coisas e esse mundo todo “lá fora”, tão distante e tão presente, que não podemos aceder). Claro que uma obra criada por um ser humano não tem forma de escapar a este sempre-já. Tem, sim, a possibilidade de tentar pensar a existência das coisas e objetos para além deste cá-dentro inescapável. Assim diria que o exercício do cinema, como disseste, é menos um espaço de utopia, e mais um espaço de especulação. Não é tanto o tentar chegar a esta objetividade – aliás, se calhar é mais interessante debater a questão da objetividade em toda a sua complexidade aplicada a coisas criadas por inteligência artificial, por exemplo – mas sim o “como pensar o impensável”, no sentido de tentar observar e localizar as nossas próprias estruturas de interpretação e construção de significado e especular como será o mundo para além destas.

Outra coisa que ressoou em mim e influenciou o meu trabalho, foi a ideia do hipercaos, também de Meillassoux. Ao contrário do que a denominação possa indicar, o hipercaos não é uma forma extrema ou mais desordenada de caos. O hipercaos é apresentado como um conceito omni-abrangente que engloba tanto ordem e estabilidade, como a destruição destas mesmas e o caos consequente. Existe através da não continuidade de uma lógica ou não-lógica. É como dizer que só porque as leis fundamentais de física se mantiveram estáveis e imutáveis desde que as conhecemos, nada implica que de um dia para o outro não mudem simplesmente, sem razão aparente. É uma ideia que abre a possibilidade ao ilógico e irracional perante a ordem aparentemente contínua que

by human subjectivity. This links to something I mentioned in one of my previous answers when I talked about the “inside” and “outside” that we construct as well as how it is impossible to escape the human, *always-already* point of view. (I don’t see this as a contradiction since to assume the impossibility of escaping doesn’t invalidate the “objective”, for want of a better word, existence of things and all the world “out-there”, so distant and yet so present, that we can’t reach.) Of course a work created by a human being doesn’t have a way to avoid this *always-already*. What it does have though is the possibility to try to think of the existence of things and objects beyond this inescapable in-here. I’d say therefore that the making of films is, as you said, less a utopian space and more a space of speculation. It is not so much the attempt to reach this objectivity – in fact, maybe it’s more important to debate the question of objectivity in all its complexity applied to things created by artificial intelligence, for example – but rather the “how to think the unthinkable” in the sense of trying to observe and locate our own structures for interpreting and constructing meaning and to speculate on what the world would be like beyond these.

Something else that resonated with me and influenced my work was the idea of hyperchaos, also from Meillassoux. Contrary to what the name might indicate, hyperchaos is not an extreme or more disorderly form of chaos. Hyperchaos is presented as an all-encompassing concept that includes order and stability as much as the destruction of these and the resulting chaos. It exists through the non-continuity of a logic or non-logic. It is as if to say that only because the fundamental laws of physics have remained stable and immutable ever since we have known them, there is nothing to imply that from one day to the next they will not simply change for no apparent reason. It is an idea that opens up the possibility for the illogical and the irrational before the apparently continuous order we think we know about some aspects of the world.

pensamos conhecer sobre alguns aspetos do mundo.

O *This particular nowhere* surge, entre outras coisas, como uma pequena brincadeira e subversão de algumas destas ideias. A experiência mental de Wigner confere à consciência um papel fundamental na determinação da existência (basicamente o contrário do que se falou até agora), já que, segundo ele, não é possível determinar as leis da quântica mecânica de forma consistente sem referência à consciência de uma observadora. O contexto desta afirmação torna-a mais justificada do que ela possa parecer à primeira vista, pois apresenta-se como uma possível resolução ao problema do gato de Schrödinger. A parte desta ideia que inspirou o *This particular nowhere*, no entanto, foi o raciocínio de que, seguindo esta lógica, eu como observadora de um fenómeno também só existiria se tivesse uma outra observadora a conferir-me a minha existência, e ela outra observadora e assim por diante *ad infinitum*. Torna-se bastante absurdo e implicaria, entre outras coisas, que este trabalho alternasse entre existir e não existir, dependendo do facto de estar a ser visionado ou não.

Suponho que tudo isto é um pensar sem destino, onde coisas como literalizar metáforas e outras ferramentas sirvam para escancarar lógicas que tomamos por garantidas sem questionamento. O objetivo não é chegar a nenhum género de verdade universal, ou conhecimento absoluto, mas sim de caminhar/pensar sem grande propósito pelas possibilidades infinitas de se olhar para as coisas.

A tua presença nos filmes, enquanto corpo e enquanto voz, não é de somenos. De que modo te dá a ver nos teu filmes? És tu que ali estás mas podia ser qualquer outra pessoa? Ou tinham mesmo que ser o teu rosto e a tua voz a preencherem o ecrã?

Eu acho que sou uma terrível *performer* ao vivo porque fico muito constrangida, mas não desgosto de trabalhar à frente da câmara com uma equipa de pessoas próximas.

This particular nowhere is, among other things, a little bit of fun and subversion of some of these ideas. Wigner's thought experiment endows consciousness with a fundamental role in the determination of existence (basically the opposite of what has been said until now) since, according to him, it is not possible to determine the laws of quantum mechanics in a consistent way without reference to the consciousness of the observer. The context of this affirmation makes it more justified than it might at first seem since it is presented as a possible solution to the problem of Schrödinger's cat. However, besides this idea that inspired *This particular nowhere*, there was also the reasoning that, following this logic, I, as an observer of a phenomenon, would only exist if there was another observer to confer my existence on me, and another observer for them, and so on *ad infinitum*. This all becomes rather absurd and would mean, among other things, that this work alternated between existing and not existing, depending on whether one was being watched or not.

I suppose all of this is a way of thinking that is going nowhere, where things such as literalising a metaphor and other tools serve to throw wide open those logics that we take for granted without questioning them. The objective is not to arrive at any type of universal truth, or absolute knowledge, but rather to walk and think with no great purpose through the infinite possibilities of ways of looking at things.

Your presence in the films, as a body and as a voice, is not small. In what way do you see yourself in your films? It is you who is there, but could it be anybody else? Or did it really have to be your face and your voice filling the screen?

I think I'm a terrible live performer because I get really constrained, but I don't dislike working in front of the camera with a team of people I'm close to.

In *Não-Filme* I made a point of having my image on the screen. I think that my presence as a film-maker 'within' the film is part of what

No *Não-Filme* fiz questão de ter a minha imagem no ecrã. Acho que a minha presença enquanto cineasta “dentro” do filme faz parte daquilo que o filme tenta alcançar. Para além disso quis muito fazer a cena do terceiro ato com a Vika Kirchenbauer, uma amiga muito próxima cuja presença nos meus projetos, numa ou noutra qualidade, é sempre crucial.

O *This particular nowhere* exigiu uma lógica um pouco diferente. Inicialmente gostaria de ter trabalhado com alguém que não eu como protagonista *on-screen* do trabalho. No entanto, quando chegou a altura de decidir com quem trabalhar a dificuldade de escolha tornou-se mais que aparente. Qualquer escolha que pudesse ter feito iria ser lida como uma escolha com significado: raça, género, particularidades físicas específicas, e por aí em diante. A solução que encontrei foi rapar o cabelo para a cabeça ficar mesmo com forma de cabeça e trabalhar com a minha própria imagem, já que as implicações de leitura desta escolha me pareceram as menos problemáticas no sentido de manter o foco do trabalho o mais próximo possível do que queria obter como efeito.

Tanto no *Não-Filme* como no *Implausible Things* questionas-te sobre o propósito do próprio filme: “dramaturgicamente falando não estou a ver onde é que isto pode conduzir” ou “E aqui estamos, mais uma vez, avançando como se fôssemos chegar a algum lado”. Uma vez terminados os filmes sentes que “chegaste a algum lado” ou valeu mais a experiência da caminhada?

Sinto ambas as coisas, acho eu. Cheguei a algum lado no sentido de ter conseguido fazer algo que articula as coisas em que penso de forma satisfatória o suficiente para as apresentar em público, mas o que me dá mais prazer é inegavelmente a experiência da caminhada. *Once upon a time there was a person walking somewhere...*

the film is trying to achieve. Besides this, I really wanted to do the scene in the third act with Vika Kirchenbauer, a very close friend whose presence in my projects, in one role or another, is always crucial.

This particular nowhere required a slightly different logic. Initially, I would have liked to have worked with someone who wasn't me as the on-screen protagonist in the work. However, when it was time to decide who to work with, the difficulty to choose became even more apparent. Whatever choice I could have made would be read as a choice with meaning: ethnicity, gender, specific physical characteristics, and so on and so forth. The solution I came up with was to shave my head so that my head really had the shape of a head and to work with my own image since the implications of the reading of this choice seemed to be the least problematical and so I could keep the focus of the work as close as possible to what I wanted to obtain as an effect.

In both *Não-Filme* and *Implausible Things* you wonder about the purpose of the film itself: “dramaturgically speaking, I can't see where this might be leading” or “And here we are again, moving forward as if we were going to get somewhere”. Now the films are finished, do you feel that “you have got somewhere”, or was it the experience of the journey that was more worthwhile?

I feel both things, I think. I got somewhere in the sense of having managed to do something that articulates the things I think about in a satisfactory way and sufficiently well enough to present them in public, but what gives me greater pleasure is undoubtedly the experience of the journey. *Once upon a time there was a person walking somewhere...*

PARTE IV – PART IV
André Marques

Câmara Nova

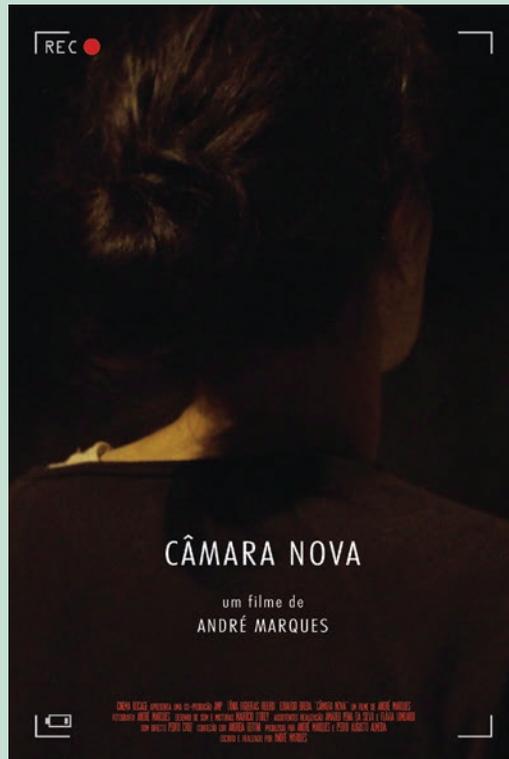
Portugal, 2017, cor, 9 min.

André Marques

New Camera

Portugal, 2017, colour, 9 min.

André Marques



ANDRÉ MARQUES Realização, guião, produção, fotografia e edição

PEDRO CRUZ Som direto

MAURÍCIO D'OREY Desenho de som e misturas

ANDRÉ MARQUES, TÂNIA FIGUEIRAS RIBEIRO,

EDUARDO BREDA Atores

APOIOS Filme apoiado para a Internacionalização em Cinema, 2017, pelo Programa de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian, para participação no Festival Internacional de Brest, França.

SINOPSE Rafa está a testar a sua câmara nova, Rui e Ana vão dar-lhe boleia. A câmara continua a filmar.

ANDRÉ MARQUES Director, scriptwriter, producer, cinematographer and editor

PEDRO CRUZ Direct sound

MAURÍCIO D'OREY Sound design and mixing

ANDRÉ MARQUES, TÂNIA FIGUEIRAS RIBEIRO,

EDUARDO BREDA Cast

SUPPORT Film supported for International Circulation in Cinema, in 2017, by the Portuguese Language and Culture Program/Calouste Gulbenkian Foundation to participate in Brest International Festival.

SYNOPSIS Rafa is trying out his new camera. Rui and Ana give him a lift. The camera continues filming.



Yulya

Portugal, 2015, cor, 21 min.

André Marques



Yulya

Portugal, 2015, colour, 21 min.

André Marques

ANDRÉ MARQUES Realização, guião, produção e montagem

ANDRÉ MARQUES e PAULO CASTILHO Fotografia

GONÇALO VERDASCA Som direto

MAURÍCIO D'OREY Desenho de som e misturas

JOANA DE VERONA, DAMIAN VICTOR OANCEA, MIGUEL

BORGES, JOÃO SABOGA, LUCÍLIA RAIMUNDO, MAFALDA

LENCASTRE, DIANA DE SOUSA, MANUEL SIMÕES,

ANDRÉ AGUILAR Atores

APOIOS Filme apoiado para a Criação, em 2015, e para a Internacionalização em Cinema, em 2017, pelo Programa de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian para participar no Festival Internacional de Cinema, Berlim, Alemanha e no Festival Frames, em Estocolmo, Suécia.

SINOPSE *Yulya* é um filme processo que, sem recurso a diálogos, se desenvolve como um movimento exploratório e sensorial que acompanha a viagem emocional de Yulya, uma frágil e preciosa jovem mulher.

ANDRÉ MARQUES Written, produced, directed and edited

ANDRÉ MARQUES E PAULO CASTILHO Photography

GONÇALO VERDASCA Direct sound

MAURÍCIO D'OREY Sound design and mixing

JOANA DE VERONA, DAMIAN VICTOR OANCEA, MIGUEL

BORGES, JOÃO SABOGA, LUCÍLIA RAIMUNDO, MAFALDA

LENCASTRE, DIANA DE SOUSA, MANUEL SIMÕES,

ANDRÉ AGUILAR Cast

SUPPORT Film supported for film production, in 2015, and for International Circulation in Cinema, in 2017, by the Portuguese Language and Culture Programme/Calouste Gulbenkian Foundation to take part in the Berlin International Film Festival, Germany, and in Frames – Portuguese Film Festival in Stockholm, Sweden.

SYNOPSIS *Yulya* is a process film with no dialogue that develops as an exploratory and sensorial movement that follows the emotional journey of Yulya, a fragile and precious young woman.



LUMINITA

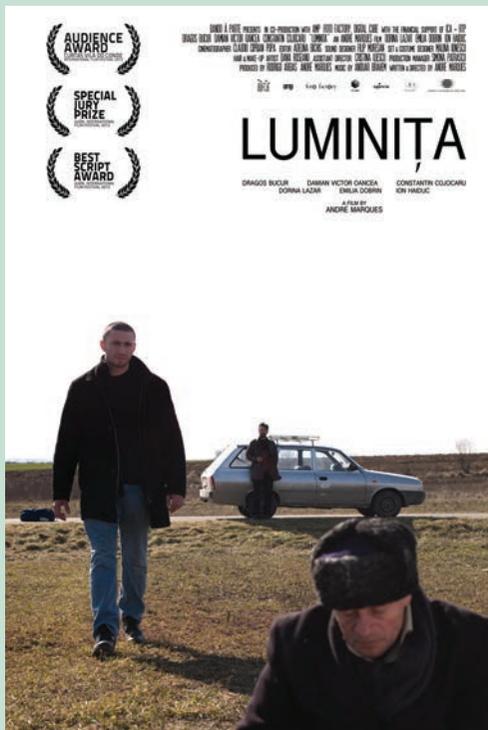
Portugal/Roménia, 2013, cor, 20 min.

André Marques

LUMINITA

Portugal/Romania, 2013, colour, 20 min.

André Marques



ANDRÉ MARQUES Realização, guião e produção

CLAUDIU CIPRIAN POPA Fotografia

FILIP MURESAN Som direto

FILIP MURESAN e VASCO CARVALHO Desenho de som e misturas

ADELINA BICHIS Edição

DRAGOS BUCUR, DAMIAN OANCEA, CONSTANTIN

COJOCARU, DORINA LAZAR, EMILIA DOBRIN, ION

HAIUDUC Atores

ANDRÉ MARQUES Written, produced and directed

CLAUDIU CIPRIAN POPA Photography

FILIP MURESAN Direct sound

FILIP MURESAN and VASCO CARVALHO Sound design and mixing

ADELINA BICHIS Editing

DRAGOS BUCUR, DAMIAN OANCEA, CONSTANTIN

COJOCARU, DORINA LAZAR, EMILIA DOBRIN, ION

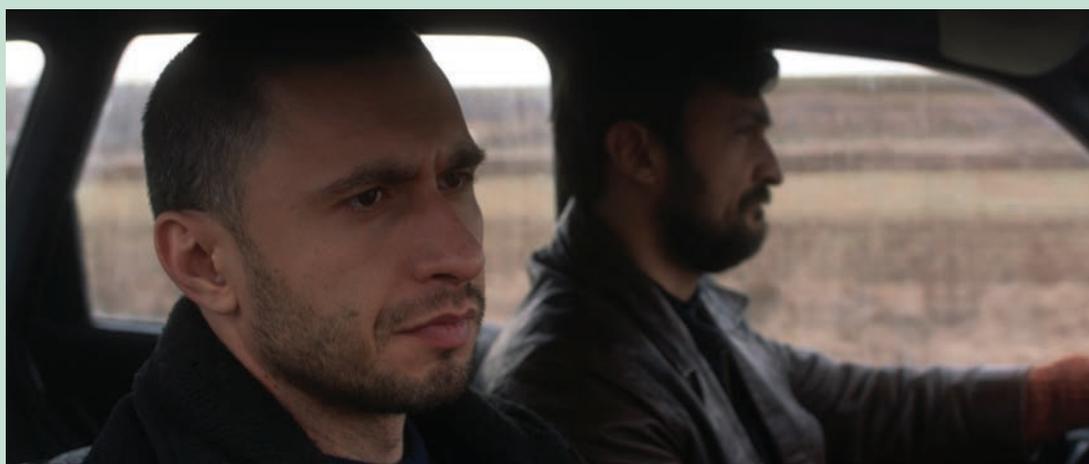
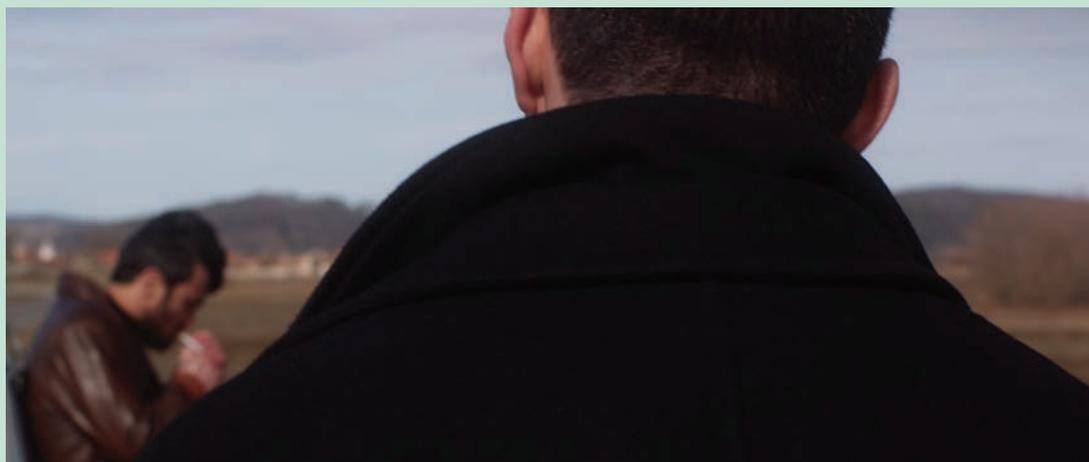
HAIUDUC Cast

APOIOS Filme apoiado para a Internacionalização, em 2015, pelo Programa de Língua e Cultura Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian para a retrospectiva na Cinemateca de Bucareste, Roménia.

SUPPORT Film supported International Circulation in Cinema, in 2015, by the Portuguese Language and Culture Programme/Calouste Gulbenkian Foundation for a retrospective at the Cinemateca in Bucharest, Romania.

SINOPSE Dois irmãos que não se comunicam há anos encontram-se no funeral da sua mãe, onde têm de lidar com a sua família de luto, as suas obrigações enquanto filhos e os seus próprios sentimentos de perda.

SYNOPSIS Two brothers who haven't spoken to each other for years meet at their mother's funeral where they have to deal with their grieving family, their responsibilities as sons and their own feelings of loss.





ANDRÉ MARQUES

Estudou cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema é um multipremiado argumentista/realizador português. O seu trabalho tem-se multiplicado em várias vertentes – ficção, experimental, documentário – com filmes e projectos seleccionados em festivais de renome internacional como o festival de Berlim, Biennale de Veneza, Palm Springs, Leeds, Curtas de Vila do Conde, Gijón, Doclisboa, entre outros.

Foi alvo de seis retrospectivas: pela Cinemateca de Bucareste (Roménia) em 2015, pelos canais NOS TVCine (Portugal) e Festival FicBuen (Espanha) em 2016, pelo Festival Burgas (Bulgária), Festival Ymotion (Portugal) e Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal) em 2017. Foi ainda seleccionado para o programa Berlinale Talents 2016.

FILMOGRAFIA

Going Blind 2006
João e o Cão 2007
Boris Ghost Dog 2008
O Lago 2008
Schogetten 2010
You Suck Me Dry 2012
Luminita 2013
Gareth Dickson – cara 2014
O Avô 2014
The Lazy Faithful – Frosted Glass 2015
Yulya 2015
Brother 2016
Gareth Dickson – Snag with the language 2016
Vaiapraia e As Rainhas do Baile – Snifa cola/ Kate winslet 2017
Câmara Nova 2017

ANDRÉ MARQUES

André Marques (b. 1984, Setúbal) studied film at the Lisbon Theatre and Film School [Escola Superior de Teatro e Cinema] and is an award-winning Portuguese scriptwriter and director. His work has multiplied into a variety of areas – fiction, experimental and documentary – with films and projects selected in internationally renowned festivals including the Berlinale, Venice Biennale, Palm Springs, Leeds, Vila do Conde Shorts, Gijón and Doclisboa.

He has been the subject of six retrospectives: at the Cinemateca of Bucharest (Romania) in 2015, on NOS TVCine channels (Portugal) and Festival FicBuen (Spain) in 2016, at the Burgas Festival (Bulgaria), Ymotion Festival (Portugal) and the Gulbenkian Foundation (Portugal) in 2017. He was also selected for the Berlinale Talents 2016 programme.

FILMOGRAPHY

Going Blind 2006
João e o Cão 2007
Boris Ghost Dog 2008
O Lago 2008
Schogetten 2010
You Suck Me Dry 2012
Luminita 2013
Gareth Dickson – cara 2014
O Avô 2014
The Lazy Faithful – Frosted Glass 2015
Yulya 2015
Brother 2016
Gareth Dickson – Snag with the language 2016
Vaiapraia e As Rainhas do Baile – Snifa cola/ Kate winslet 2017
Câmara Nova 2017

» André Marques é um realizador policromático. O seu cinema assume múltiplas tonalidades, matizando-se de projecto para projecto: da ficção de narrativa clássica à experiência plástica, passando pelo documentário observacional, pelo videoclipe, pela docu-ficção, pela comédia de *sketchs* ou a narrativa do *found footage*. E se as formas são muitas, já os temas partilham uma unidade surpreendente. As relações humanas – quase sempre à beira de desmoronar – preenchem quase todos os seus filmes. Nomeadamente em duas categorias: o encontro geracional dentro do território da família – que pode ser tanto violento, como em *João e o Cão* (2007) e *Luminita* (2012), como adocicado, em *O Avô* (2014) – e a falência amorosa – *O Lago* (2008), *Schogetten* (2010), *You Suck Me Dry* (2012) e *Câmara Nova* (2017). Em ambos os casos, a construção de tensão dramática parece ser o núcleo de todos os projectos. Tensão que Marques descobre tanto na oscilação da câmara ao ombro (e à mão), como na fixidez dos longos planos que compõem as suas experimentais investidas pelo documentário.

Independentemente do método, o que fica é esse desejo de tomar o pulso às coisas, de captar o ardor das emoções, o fervor eléctrico da juventude, em simples apontamentos de vida. E para conseguir isso o realizador trabalha minuciosamente com os seus actores o naturalismo dos gestos quotidianos, desenvolvendo com eles redondas personagens (até num filme de um minuto sem diálogos, como no referido *O Avô*). Não é portanto inocente que o seu “primeiro” filme – *João e o Cão* – abra com uma epígrafe atribuída a Park Cousins que canta: “A forma que as coisas aparentam ter fora de nós, depende de como elas são dentro de nós”. Essa relação entre a interioridade dos seus personagens e a exterioridade de um real (tendencialmente) devastador é-lhe igualmente própria. Daí que os seus personagens existam quase sempre em relação com um dilema social, que é tanto definidor da sua personalidade como espelho de um real que se impõe, perante a lente. Daí

» André Marques is a polychrome director whose films adopt multiple tonalities, changing shades from project to project – from classical narrative fiction to plastic experiment, moving through observational documentary, the video clip, docu-fiction, comedy sketches and found footage narrative. However, even though the forms are many and varied, the themes share a surprising unity. Human relationships – almost always on the brink of collapse – fill almost all his films. They fall primarily into two categories: the generational encounter within the family – which can be violent as in *João e o Cão* (2007) and *Luminita* (2012) or softly sweet as in *O Avô* (2014) – and romantic failure – *O Lago* (2008), *Schogetten* (2010), *You Suck Me Dry* (2012) and *New Camera* (2017). In both cases the construction of dramatic tension seems to be at the heart of all his projects, a tension that Marques finds in the wobbly movement of the shoulder-held (and handheld) camera as well as in the fixedness of the long shots that make up his experimental sorties into documentary.

Independently of the method used, what remains is this desire to take the pulse of things, to capture the passion of the emotions and the electric fervour of youth in simple life notes. To achieve this, the director works very closely with his actors on the naturalism of everyday gestures, developing round characters with them (even in a one-minute film with no dialogue such as *O Avô* mentioned above). It is not however innocent that his “first” film, *João e o Cão*, opens with an epigraph attributed to Park Cousins who sings “How things look on the outside of us depends on how things are on the inside of us”. This relationship between the interior of his characters and the exterior of a (potentially) devastating reality is also equally his. Thus his characters almost always exist in front of the lens in a relation with a social dilemma, which is as much a definer of their personality as it is a mirror of a reality that is imposed. And so a number of his films deal with such complex situations as domestic violence, alcoholism, sexually transmitted diseases, unplanned

que vários dos seus filmes tratem situações tão complexas como a violência doméstica, o alcoolismo, as doenças sexualmente transmissíveis, a gravidez não planeada, o tráfico humano, a precariedade, a pobreza e a exclusão social.

Mas atentando aos filmes que compõem este programa, o primeiro deles é também o mais recente – *Câmara Nova* – que é hoje apresentado pela primeira vez em Lisboa, depois de ter estreado há poucas semanas no Festival Européen du Film Court de Brest. Primeiro, um caso raro no panorama do cinema português, um filme de *found footage*, isto é, um filme que explora o efeito de realidade que surge de uma câmara que retrata a acção ficcional diegeticamente, em plano contínuo – apenas precedido, salvo erro, por *Nada Fazi* (2011) de Filipa Reis e João Miller Guerra. Segundo, a primeira vez que o realizador entra num filme seu também como actor, já que é ele mesmo quem enverga a câmara (nova) que tudo regista. Terceiro, em consequência das duas anteriores, o filme verte-se numa reflexão metacinematográfica sobre o próprio olhar do cineasta. Ou seja, com o personagem-realizador deparamo-nos com uma figura que afirma “é importante filmar para que vocês [o casal em arrufo] se vejam” – expressando a capacidade terapêutica do cinema no exercício de alteridade – servindo de intermediário entre dois amantes desavindos. Figura essa que ora está mais preocupada com o próprio gesto de filmar (em detrimento do mundo), como logo filma *voyeuristicamente* a fragilizada intimidade de um amor em ruínas. E aqui Marques parece expôr-se também: o seu processo, as suas pulsões e intenções, a sua visão das possibilidades do cinema.

Já o grande tema de *Yulya* (2015) é o perigo potencial em que o Outro se suspende, é a realidade do tráfico humano o que aqui reflectimos, na sua máxima crueza. De imediato, somos largados entre os gritos da jovem raptada que geme e se debate e, se até ao fim não se lhe ouvirá uma só palavra – esta

pregnancy, human trafficking, precarity, poverty and social exclusion.

But looking at the films that form part of this programme, the first of them – *New Camera* – is also the most recent. It is shown for the first time in Lisbon today after having been premiered just a few weeks ago at the Brest European Short Film Festival. First, it is rare in the Portuguese film scene (preceded only, if I’m not mistaken, by *Nada Fazi* (2011) by Filipa Reis and João Miller Guerra) as it is a found footage film, that is, a film that explores the effect of a reality that emerges from a camera that depicts the fictional action *diegetically* in a continuous shot. Secondly, it is the first time the director appears in one of his own films as an actor since it is he himself who carries the (new) camera that records everything. Thirdly, as a result of the two previous points, the film becomes a meta-cinematographic reflection on the eye of the film-maker himself. In other words, with the character-director we come face-to-face with a figure who says: “it is important to film so that you [the couple quarrelling] can see yourselves” – expressing the therapeutic ability of film to exercise alterity – thus serving as an intermediary between two angry lovers. This figure is now more concerned with the actual act of filming (at the expense of the world) as later he films *voyeuristically* the fragile intimacy of a love in ruins. And here Marques seems to expose himself too: his process, his impulses and intentions, his vision of the possibilities of film.

The major theme in *Yulya* (2015) is the potential danger in which the Other is suspended; what we see reflected here is the reality of human trafficking in all its terrible cruelty. We are immediately dropped in among the cries of the young kidnapped girl who moans and struggles and, even though not a single word is heard from her until the end, this is perhaps one of Joana de Verona’s most intense performances which we follow both in shock and in proximity. Violence is a constant in this place (which is unspecified as if to remind us that horror like this is

continua capaz de ser uma das mais intensas interpretações de Joana de Verona que acompanhamos em sobressalto e proximidade. A violência é uma constante neste lugar (que é incerto como quem lembra que terror deste há por todo o lado) e a depurada construção visual e sonora encerra-nos na tensão da protagonista que, permanentemente, planeia escapar. Recordamos aquele longo plano aéreo que corre ao ritmo desta evasão, impregnado pela esperança da fuga, e sentimos com a mesma fé a miragem do cavalo branco, aparecido como uma salvação que ainda não vai acontecer (acontecerá?).

Se esta dureza nos contrai e rouba o fôlego, o desafio sem desenlace é aliviado por uma proximidade do feminino ao feminino, numa nota final de redenção humana demonstrativa de um meticuloso argumento que, eliminando a necessidade de diálogos, é um exemplo acabado de eficácia narrativa. Apesar da maximização de meios, este alerta contra o flagelo global do contrabando humano (criticando a objectificação feminina e a violência contra a mulher) constrói-se com vistas para a longa-metragem, suspendendo em si a possibilidade de desenvolver, com maior contexto, a profundidade que esta questão exigiria.

Finalmente, em *Luminita*, a perda de uma mãe precipita um ciclo de mudanças no interior de um núcleo familiar. Tardam estes dias fúnebres de reunião e de luto, de velório e de funeral e os conflitos adensam-se e rebentam até encontrarem a sua expiação. A rotura atenuou-se pelas palavras escassas mas certeiras de um pai que, em meditação sobre a natureza universal dos laços, expõe o conflito entre a proximidade por índole ou por sangue, entre a realidade do que se tem e do que se escolhe. O desabafo confessional da tia acentua a aptidão modificadora das circunstâncias, não deixando de lamentar que seja “tarde para arrependimentos”.

A câmara ao ombro sucede-se, certa, em movimentação lenta e compasso respirado,

found everywhere) and the uncluttered visual and sound construction encloses us within the tension felt by the protagonist who is permanently planning to escape. We should recall that long aerial shot, impregnated with the hope of flight, that moves at the same pace as the escape and, with the same faith, we can experience the mirage of the white horse appearing as a salvation that is not yet going to (will it ever?) happen.

If this harsh reality constricts us and takes our breath away, the ending-less challenge is relieved by a proximity of the feminine to the feminine in a final note of human redemption that demonstrates a meticulous screenplay that, doing away with the need for dialogue, is a finished example of narrative efficiency. Although maximising the resources, this warning against the global scourge of human contraband (criticising female objectification and violence against women) is constructed with a view to being a feature film, holding within itself the possibility to develop, with more context, the depth this issue requires.

Finally, in *Luminita*, the loss of a mother precipitates a cycle of changes within a family nucleus. The funeral days of reunion and mourning, the wake and the burial, take time and so the conflicts grow then explode until they find expiation. The rupture is softened by the few, but true, words spoken by a father who, meditating on the universal nature of family bonds, exposes the conflict between being close by nature and being close by blood, between the reality of what one has and what one chooses. The aunt's confessional outburst emphasises how circumstances have the ability to modify things, while not ceasing to lament that it is too “late for regrets”.

The shoulder-held, well-targeted camera travels at a slow-moving and measured pace, preparing the take's length and making us feel the weight of the expressions studied in close-ups. Although the film moves fluidly between the few phrases, contracted faces, lengthy silences and uncomfortable car trips,

preparando a sua duração e dando a sentir o peso destas expressões estudadas a *close-up*. Se o filme flui entre frases escassas, rostos contraídos, silêncios demorados e incômodas viagens de carro, entrega-se, em consistência plena, ao desempenho dos actores que nos interpelam com uma força que desejaríamos – mais uma vez – ver desenvolvida pela longa-metragem. Nesta sua primeira co-produção internacional, o autor português (que viveu na Roménia) dirigiu um elenco exclusivamente romeno, consubstanciando um corpo de trabalho construído na procura pelo que há de essencial nas relações humanas.

Embora nesta sessão de menos de uma hora se exibam apenas três das suas curtas-metragens (todas ficções, ainda que resultantes de contextos de produção muito distintos), outras combinações de filmes seus seriam possíveis. E de cada uma o espectador sairia com uma ideia diferente do trabalho do realizador. Por exemplo, a “Trilogia dos Miúdos”, composta por *João e o Cão*, *O Lago* e *Schogetten*, daria a ver o realizador como um retratista de uma geração algo alheada da responsabilidade da idade adulta; outra sessão, composta por *You Suck Me Dry* e *Brother* (2016), revelaria um realizador de olhar atentíssimo, caçador do inusitado, nas ruas de grandes metrópoles europeias (Londres e Paris); e, por fim, uma sessão com os seus vários videoclipes, micro-filmes e alguns dos seus filmes experimentais pintariam a imagem de um realizador aventureiro, explorador das possibilidades estéticas do meio filmico. A verdade é que André Marques é tudo isso: um grande ficcionista, dono de um olhar atento ao mundo e sensível a todas as possibilidades da sua arte, o cinema.

Ricardo Vieira Lisboa
Sabrina D. Marques

it gives itself over fully to the performance of the actors who call out to us with a force we would like – once again – to see developed in a feature film. In this his first international co-production, the Portuguese film-maker (who lived in Romania) directed an exclusively Romanian cast, giving shape to a body of work constructed in a search for the essence of human relations.

Although in this session of less than an hour only three of his shorts were shown (all fictions, even though each is the result of a very different production context), other combinations of his films would be possible. And from each the spectator would leave with a different idea of the director’s work. For example, the “Kids’ Trilogy” made up of *João e o Cão*, *O Lago* and *Schogetten* would show the director as a portraitist of a generation that is somewhat estranged from the responsibilities of adulthood; another session, made up of *Suck Me Dry* and *Brother* (2016), would reveal a director with an extremely attentive eye, a hunter of the unexpected, in the streets of major European cities (London and Paris); and lastly a session with his various video clips, micro-films and some of his experimental films would paint him as an adventurous director, an explorer of the aesthetic possibilities of the film medium. The truth is that André Marques is all of these: a great fictionist, owner of an eye aware of the world and sensitive to all the possibilities of his art – film.

Ricardo Vieira Lisboa
Sabrina D. Marques

PARTE IV: ENTREVISTA

André Marques (Realizador)
Ricardo Vieira Lisboa (Curador)

No teu primeiro filme, *João e o Cão*, comesças com uma citação atribuída a Park Cousins, em que se lê: “A forma que as coisas aparentam ter fora de nós depende de como são dentro de nós.” Essa epígrafe podia estar em quase todos os teus filmes e faria sempre sentido. Isto porque trabalhas sempre a narrativa e centras-te muito em personagens cujos dilemas nunca são proferidos (por uma narração, por exemplo); são subentendidos através das ações e dos gestos dessas personagens

Essa frase é abstrata quanto baste para se aplicar a quase todos os filmes que existem... Mas sim, poderia ter aparecido noutros filmes, provavelmente não com o mesmo efeito que teve no *João e o Cão*, que era claramente um filme sobre um miúdo destroçado entre a violência do pai, que ele não conseguia contrariar, e o cão, que servia como substituto desse desejo de vingança. Nos outros, talvez se aplicasse melhor ao *Luminita*, em que os dois irmãos têm uma perceção muito própria daquilo que têm de fazer para aquela cerimónia fúnebre terminar e aproveitam para limpar-se de alguns dos traumas de infância, de forma mais ou menos ativa. Na verdade, é mais o irmão que tem o complexo de ter ficado para trás, com os pais, e por isso impõe ao irmão que vem as regras da casa, de forma rígida. O que é algo que identifico em muitas famílias que conheço: as regras da casa e a fricção que a sua imposição causa em alguns dos seus elementos. No *Yulya* já tenho menos certezas: é quase o retrato de um animal em fuga, e como tal estamos no território mais primitivo da sobrevivência e tudo se rege pela pirâmide das necessidades básicas e menos por ações conscientes na relação que estabelecemos connosco e com os demais. No *Câmara Nova*, também creio que sim. Percebemos logo que

PART IV: INTERVIEW

André Marques (Director)
Ricardo Vieira Lisboa (Curator)

In your first film, *João e o Cão*, you begin with a quote attributed to Park Cousins which says: “How things look on the outside of us depends on how things are on the inside of us”. This epigraph could be in almost all of your films and it would always make sense. This is because you always work the narrative and focus a lot on characters whose dilemmas are never uttered (by narration, for example); they are implied through the actions and gestures of these characters.

This quote is abstract enough to be applied to almost all the films that exist... But yes, it could have appeared in other films, but probably not with the same effect as it had in *João e o Cão*, which was clearly a film about a teenager torn between the violence of his father, who he could not fight against, and the dog, which served as a substitute for this desire for revenge. In the others, it maybe best applies better to *Luminita* in which the two brothers have a very *sui generis* perception of what they have to do for the funeral ceremony to end and take advantage of it to cleanse themselves of some of their childhood traumas in a more or less active way. In fact, this is more the case of the brother who has a complex from having stayed behind with his parents and who therefore sternly imposes on his brother who comes back the rules of the house. This is something I've identified in many families I know: the house rules and the friction that enforcing them causes in some family members. In *Yulya* I'm less sure. It's almost the portrait of an animal in flight and as such we are in the more primitive territory of survival and everything is ruled by the pyramid of basic needs and less by conscious actions in the relationship we establish with ourselves and others. In *Câmara Nova*, I also think it can apply. We realise straightaway

existe uma longa relação para trás, e que ali estamos a observar o seu fim (pela forma desbocada como eles discutem um com o outro). A citação aplica-se porque percebemos que eles têm perspetivas diferentes sobre a direção que querem dar à sua relação apenas através das meias palavras que atiram um ao outro.

Ao longo dos anos, durante a escrita dos projetos, ou em filmes que ainda não fizeste, nunca te ocorreu que para tratar certo assunto necessitavas de uma narração?

No cinema que me interessa fazer (não necessariamente no cinema que gosto de ver – que nem sempre são a mesma coisa) isso não me sai naturalmente. O que me é mais natural é pensar em gestos e movimentos, observá-los, com a noção de que cada ação representa uma ideia. Quando estive na escola de cinema apostavam muito nessa noção de que as ações é que deviam contar a história. E que será o público que retirará as ilações sobre a personagem, a partir desses gestos. Numa sala com sessenta ou seiscentas pessoas, todos temos pontos de vista diferentes e como tal a função do cinema é “obrigá-los” (entre aspas!) a reverem-se nos problemas dos outros, isto é, nos conflitos internos e externos das personagens e na viagem do herói. Isso é o que acho mais interessante, porque é uma oportunidade de observarmos a vida do outro, o que nos faz crescer enquanto seres humanos. Faz-nos pensar no nosso estado de espírito enquanto coletivo.

Perguntava-te isto um pouco por contradição, na medida em que tu, além de não nos dares acesso à voz interior das personagens, por vezes nem sequer nos dás acesso à sua voz exterior: no *Yulya* não há praticamente diálogos e no *Avô* também não.

O diálogo é algo com o qual podemos subjugar o espectador. Com os gestos e ações tudo depende da perceção de cada um, mais do que a perceção, são as conclusões que cada um tira, a partir do seu ponto de vista sobre o que está a acontecer. Com as palavras isso também

there is a long relationship behind it all and that we are observing its end (from the uninhibited way they argue with each other). The quote applies because we realise they have different views on the direction they want to give to their relationship but only through the indirect words they throw at each other.

Over the years, during the writing of the projects or in films you haven't yet made, did it ever occur to you that to deal with certain subjects you would need narration?

In the cinema I'm interested in doing (not necessarily in the cinema I like to see – which is not always the same thing), this doesn't come naturally to me. What is more natural for me is to think about gestures and movements, observe them with the notion that every action represents an idea. When I was at film school, they were really keen on this notion that it is the actions that should tell the story and it would be up to the public to draw their own conclusions about the character from those gestures. In a room with sixty or six hundred people, we all have different points of view and as such the function of the cinema is to “force them” (in quotation marks!) to see themselves in other shoes, that is to say, in the internal and external conflicts of the characters and in the hero's journey. This is what I find the most interesting because it's an opportunity to observe the life of the other, which makes us grow as human beings. It makes us think about our state of mind as a collective.

I asked you this a little out of contradiction in that, besides not giving us access to the inner voice of the characters, at times you don't even give us access to their outer voice – in *Yulya* there are practically no dialogues, nor in *Avô* either.

Dialogue is something we can overwhelm the spectator with. With gestures and actions everything depends on each one's perception, but more than perception, there are the conclusions each one reaches from their own point of view about what is happening.

acontece, mas de um outro modo. Nos meus filmes muitos dos diálogos são momentos em que as personagens se estão a enganar a si mesmas. Nem sempre o que sai da boca de cada uma delas é verdade, depende muito dos seus estados emocionais. É algo que acontece com toda a gente. Mas é exatamente por isso que quando falam verdade, como acontece no final do *João e o Cão* ou a conversa no final do *Luminita* entre os dois irmãos (que é amistosa e calma), é preciso preparar esse caminho. Para que não soe a falso. É um exercício em que o espectador vai ouvindo e vai filtrando aquilo que sabe que interessa e aquilo que é apenas um discurso que ajuda a construir a personagem pela negativa. Tem que ver com a verdade das coisas, tanto nas ações como nas palavras. No *Câmara Nova* aquela discussão não te leva muito mais longe do que o próprio confronto, até parece que estão combinados, na forma como dizem frases feitas, “sei que já não estamos bem, mas vamos tentar...” e dizem isso como se fosse um mantra, um terço. Mas as coisas não funcionam assim, como se sabe. Só no final, quando ela vai embora, é que sentimos que aquelas frases e aquelas ações correspondem de facto ao que ela está realmente a sentir. E não quer dizer que eles não voltem a juntar-se depois, é o que acontece muitas vezes com estes relacionamentos problemáticos, em que as pessoas vão e voltam até que a vida faça a escolha por elas.

Em todos os teus filmes, trabalhas sobre relações amorosas ou familiares quebradas, desmoronadas. Mas há uma exceção, que é o teu filme de um minuto, *Avô*, em que tudo encaixa, todos estão felizes e é a família perfeita. Parece que como tudo está tão bem com eles, só dava mesmo para ser um filme de um minuto.

É uma linguagem muito diferente. Esse filme foi feito com o objetivo de fazer um proto-anúncio – muitos realizadores fazem isso – para mostrarem trabalho e as suas capacidades. Mas eu queria fazer um exercício desses que fosse um pouco mais que isso, queria contar uma história que tivesse coração na mesma,

With words, this also happens, but in another way. In my films, many of the dialogues are moments when the characters are deceiving themselves. What comes out of their mouths is not always true; it depends a lot on their emotional state. It’s something that happens with everyone. But it’s exactly because of this that when they do speak the truth, as happens at the end of *João e o Cão* or the conversation at the end of *Luminita* between the two brothers (which is friendly and calm), it is necessary to prepare the path so that it doesn’t sound false. It’s an exercise in which the spectator hears and filters what he knows is of interest from what is only a discourse that helps to build the character negatively. It has to do with the truth of things, both in actions and in words. In *Câmara Nova* that argument doesn’t take you much further than the confrontation itself. It even seems as if they have pre-arranged it in the way they say ready-made phrases: “I know we aren’t good to each other. Let’s not fight any more...” and they say this as if it were a mantra, a rosary. But things don’t work like that as you know. Only at the end, when she walks away, do we feel that those phrases and those actions correspond in fact to what she is really feeling. But this doesn’t mean they won’t get back together again afterwards. That’s what often happens with these problematic relationships in which the people go away and then come back until life makes the choice for them.

In all your films you work on romantic or family relationships that are broken, that have fallen apart. But there is one exception, which is your one-minute film *Avô*, in which everything fits, everyone is happy and it’s the perfect family. It seems that as everything was so good there could only be a one-minute film.

It’s a very different language. The aim of the film was to make a proto-advertisement – many directors do this to show off their work and their abilities. But I wanted to do an exercise like this that was a little bit more than that. I wanted to tell a story that had a

o que é difícil de obter com as condicionantes todas da publicidade, as limitações de tempo e os modos como se filmam estes anúncios. Normalmente procura-se primeiro mostrar um produto e só depois uma ideia. Quis contrariar isso, e tratar primeiro a ideia. Se eu quisesse, podia colocar no final do filme uma marca qualquer e funcionava como anúncio: “TST levando as pessoas importantes da sua vida,” ou com a Coca-Cola, com o Kit-Kat ou até com a APORDOC. Foi uma tentativa de desconfigurar a plasticidade caricatural das personagens da publicidade, com pouco valor de conteúdo. Quis desvincular-me dessas ideias preconcebidas sobre as coisas, tentando criar um objeto que conseguisse um pouco de ambos, em tempo recorde. Não deixa de ter caricaturas, claro, num minuto é inevitável, mas o importante é dar momentos de autenticidade (movimentos e expressões mímicas de um ator que é uma pessoa e que faz as coisas à sua maneira, com a sua paciência).

Ainda sobre a questão das relações partidas, a forma como descreves essas realidades está muito relacionada com a representação da violência. Nos teus filmes a violência está presente, de forma explícita, ao contrário de muitos outros que aludem à violência sem nunca a representarem diretamente. E essa representação da violência está associada a momentos de catarse, que são transfiguradores para as personagens: elas saem diferentes no final.

Nos meus filmes tento acumular experiências. Acompanho muito da produção de cinema contemporâneo, especialmente o cinema de autor, um cinema de ideias, mas sempre à boleia de um elemento que fosse uma referência para toda a gente. Infelizmente a violência faz parte das realidades humanas, de uma sociedade que ainda estamos a tentar compreender (apesar disso ser algo inatingível, uma vez que nada é permanente e parece que cada um de nós está sempre em contra-mão). Quando estou a fazer filmes procuro que as personagens façam um percurso que as leve para um novo porto, só que esse porto

heart in it, which is hard to get with all the restrictions of advertising, the time limitations and the ways in which these adverts are filmed. Normally, one tries to first show a product and only after that an idea. I wanted to go against that and deal first with the idea. If I had wanted to, I could have put a brand or another at the end of the film and it would have worked as an advert: “TST – carrying the important people in your life” or with Coca-Cola, Kit Kat or even APORDOC. It was an attempt to the caricatural plasticity of the characters in advertising with little content value. I wanted to step aside from these preconceived ideas about things, trying to create an object that managed to do a bit of both in record time. Having caricatures in one minute is, of course, inevitable, but the important thing is to give moments of authenticity (movements and facial expressions of an actor who is a person and who does things in his or her own way, with patience).

Still on the question of broken relationships, the way in which you describe these realities is very much related to the representation of violence. In your films, violence is present explicitly, unlike many others which allude to violence without ever representing it directly. And this representation of violence is associated to cathartic moments which are transfiguring to the characters. They are different at the end.

I try to accumulate experiences in my films. I follow contemporary cinema production very closely, especially the cinema of *auteur*, a cinema of ideas, but always on the back of an element that might be a reference for everyone. Unfortunately, violence is part of human reality, is part of a society we are still trying to understand (despite this being somehow unattainable since nothing is permanent and it seems that each of us is always going the wrong way). When I’m making films, I try to get the characters to follow a path that takes them to a new port, only though this port might not be very pleasant. Tragedy is often a better fit

pode não ser muito agradável: a tragédia é muitas vezes mais justa que os finais felizes. Mas sempre com a vontade de que os meus personagens tenham uma possibilidade de salvação, e possam sempre saltar fora do sítio onde estão (seja um tumulto psicológico ou uma condicionante exterior).

Lembro-me de que quando estava a crescer vi filmes que me obrigaram a reconsiderar as minhas relações com as pessoas, com a minha família, com os meus amigos, com a sociedade em geral, e sobretudo com o autoritarismo; contra o fundamentalismo das ideias, do que é o certo e o que é o errado. Essa catarse que referes é um momento de choque em que as personagens têm que se inteirar delas mesmas e olhar para o que está à sua frente. É preciso ver o que é e não ver o que se quer, e nós, enquanto civilização, continuamos a olhar para o que queremos (o que pode ajudar a perspetivar o futuro) e não o que temos defronte. Mas a consciência de quem somos – como na frase do Park Cousins – é algo que trago no coração, e se há algo que sinto que é uma das minhas funções quando faço filmes é obrigar-me a estar em conflito com as minhas ideias e testá-las. Porque só assim podemos ver além do estereótipo.

Referias a tua função enquanto realizador e, de facto, olhando para o teu trabalho, muitos dos teu filmes são filmes de causas. São formas de abordar realidades complicadas, como a exploração sexual de mulheres, a transmissão de doenças por via sexual, a gravidez não planeada, a violência doméstica, o alcoolismo, entre outros.

É uma forma de retribuição. E esta palavra é estranha, porque embora me pareça descrever a minha relação com os filmes, pode parecer panfletária. As ideias são para ser partilhadas e de nada serve ter ideias equilibradas e inteligentes sobre o mundo se depois não as devolvemos aos outros. Para partilhar algo tenho que ser justo, uma vez que os outros fazem o esforço de estar diante do meu trabalho, com atenção e disponibilidade. Se eles dialogam com o filme, e com eles próprios,

than happy endings. But I always want my characters to have a chance of salvation and be able to always leap out of the place where they are (whether it is a psychological turmoil or an external conditioning factor).

I remember when I was growing up I saw films that forced me to reconsider my relationship with people, my family, my friends, society in general and especially authoritarianism; against the fundamentalism of ideas, of what is right and wrong. This catharsis you refer to is a moment of shock in which the characters have to find out about themselves and look at what is in front of them. It's necessary to see what it is and not see what you want to see, and we, as a civilisation, we continue to look at what we want to see (what could help to envision the future) and not at what we have before us. But the awareness of who we are – as in the Park Cousins quote – it is something I carry in my heart, and if there is something I feel it's one of my functions when I make films, it is to force myself to be in conflict with my ideas and to test them. This is because only like this can we see beyond the stereotyped.

You refer to your function as a director and in fact, looking at your work, many of your films are films about causes. They are ways for you to deal with complicated realities such as sexual exploitation of women, sexually transmitted diseases, unplanned pregnancy, domestic violence and alcoholism, among others.

It is a form of retribution. And this word is strange because although it might seem to describe my relationship with films, it would appear ironic. Ideas are made to be shared and it serves no purpose whatsoever to have balanced and intelligent ideas about the world if we don't pass them on to others. To share something, I have to be fair once others make the effort to be exposed to my work – watching, paying attention and being open. If they dialogue with the film and with themselves, I ought to do the same. It's also easier for me to work on certain causes that I know having a stronger connection with

eu também o devo fazer. É também mais fácil para mim trabalhar sobre certas causas que sei que terão um vínculo mais forte com a sociedade como um todo. Há coisas que estão mais escondidas, como a temática do tráfico sexual, que é algo que não está na mente das pessoas, de todo. A minha função enquanto realizador é colocar-me no lugar de uma pessoa que foi raptada para tráfico sexual e imaginar o que é que ela teve que fazer para conseguir libertar-se da rede e pedir ajuda. No fundo, ter a disposição e pôr-me à disposição para pensar e procurar humanizar todas as temáticas (para o bem e para o mal). As pessoas podem achar que o *Yulya* é o meu filme mais atento e mais alerta, na verdade eu diria que é o *João e o Cão*. Parece-me ser esse o filme que tem o efeito mais positivo. Qualquer pessoa depois de ver o filme – espero eu (é a minha ideia idílica) –, se vir alguém maltratar um animal ou uma pessoa, perceberá que esse tipo de violência resulta de uma falta de amor-próprio (aquela é uma reação a algo que já estava mal antes).

Por sua vez, o *Yulya* fazia parte de um projeto de longa-metragem em que ainda estou a trabalhar, e funcionou como uma espécie de filme-teste em que procurei experimentar uma linguagem e descrever o percurso da personagem antes de chegar ao filme (à longa). Entretanto as coisas mudaram e ela já não tem esse nome, já não tem a mesma idade e a relação entre as personagens principais também é outra. Foi portanto uma oportunidade de trabalhar esta personagem em modo de prólogo. Se tivesse conseguido financiamento logo depois da estreia da curta, teria sido um cinema muito mais direto, por oposição ao *Yulya* que é um filme contemplativo, de observação pura e dura. E foi algo muito difícil para mim: fazer um filme em que não mostrasse nunca o meu ponto de vista ou, pelo menos, em que tentei esconder ao máximo o meu ponto de vista em cada escolha que tomei. Não se percebe exatamente o que pretendo dizer, especialmente nas sequências finais, em que a personagem está à espera de alguma coisa mas não sabe o que é nem sabe para onde deve ir. Ela, naquele

society as a whole. There are things that are more hidden, such as the topic of sex trafficking which is something that isn't at all on people's minds. My role as a director is to put myself in the place of someone who has been kidnapped to be trafficked for sex and to imagine what she has to do to manage to free herself from the network and ask for help. Basically, I need to have the disposition and to make myself disposed to think and try to humanise all the themes (for better and for worse). People might think that *Yulya* is my most aware and alert film but I would in fact say that it's *João e o Cão*. It seems to me this is the film that has the most positive effect. After seeing the film, I hope (that's my idyllic dream) that if anybody sees anyone mistreating an animal or a person, they will realise that this type of violence is the result of a lack of self-love (as it's a reaction to something that was already bad before).

In its turn, *Yulya* was part of a feature film project on which I am still working and functioned as a type of test-film in which I tried to experiment with a language and describe the journey of that character before arriving at the film (the full-length one). Meanwhile things have changed and she no longer has this name, is no longer the same age and the relationship between the main characters is also different. It was therefore an opportunity to work this character in a prologue mode. If I had managed to get funding right after the short premiered, it would have been a much more direct film unlike *Yulya* which is a contemplative film of observation pure and hard. And something that was very difficult for me was to make a film in which I never gave my own point of view or, at least, in which I tried to hide as much as possible my point of view in each choice I made. You don't exactly understand what I want to say, especially in the final sequences in which the character is waiting for something but she doesn't know what it is nor where she should go. At that moment, she doesn't trust anybody and the film poses the question: "What should we do if we don't

momento, não confia em ninguém e o filme coloca-nos a questão: “o que fazer se não confiamos em ninguém nem em nós próprios?” Nessa perspetiva posso dizer que foi um filme experimental. Há uma frase que podia ter colocado no final, mas que preferi não o fazer, exatamente para evitar o lado panfletário, mas que faço questão de dizer sempre que falo sobre o filme em festivais: “este é um negócio de 35 mil milhões de euros.” Quis fazer um filme em que o espectador se sentisse na pele da personagem e não soubesse o que fazer, como ela não sabe. Mas sei que não vou mudar o mundo com um filme, especialmente uma curta-metragem.

Pegando nisso que referias sobre a dimensão puramente observacional do *Yulya*, esta é a ligação possível aos teus documentários (o *You Suck Me Dry* e o *Brother*) que são também quase destituídos de ponto de vista, puramente observacionais, quase como se fossem câmaras de vigilância. São filmes gelados. É algo que vem da tua experiência na ficção do *Yulya*?

Na verdade foi mais ao contrário, foi a experiência do documentário que influenciou a ficção. Quando fiz o *You Suck Me Dry* estava a viver em Londres, e foi um trabalho de investigação pessoal, que resultou num portfolio de fotografia, *Andava sozinho e andávamos todos ao mesmo* [Walking alone and all looking for the same] que has in the meantime already been exhibited, and makes a set together with these two documentaries. Isto porque surgiram num movimento sucessivo: primeiro as fotografias, quase ao mesmo tempo o *You Suck Me Dry* que é quase fotográfico (longos planos fixos) e depois o *Brother*, com uma estética semelhante. Tudo aconteceu entre 2010 e 2012 e só dois anos mais tarde é que eu faço o *Yulya*. Nos documentários tinha tentado ser o mais insolente e o menos caloroso possível, evitando a aproximação (porque o calor estava na própria aproximação das imagens, no tempo que elas demoravam nas pessoas e naquilo que eu tentei fazer com elas). Esses dois documentários são também filmes de causas, porque vêes ali pessoas que

trust anyone, not even ourselves?” From this perspective I can say it was an experimental film. There is a sentence I could have put at the end but that I preferred not to exactly so as to avoid the ironic side but that I always make a point of saying whenever I talk about the film in festivals: “This is a 35 billion euro business”. I wanted to make a film in which the spectators felt they were in the character’s skin and didn’t know what to do, as she doesn’t know. But I know I’m not going to change the world with a film, especially a short.

Picking up on what you’ve mentioned about the purely observational dimension of *Yulya*, this is the possible connection to your documentaries (*You Suck Me Dry* and *Brother*) which are also almost devoid of point of view and are purely observational, almost as if they were surveillance cameras. They are very cold films. Is this something that comes from your experience with the fiction of *Yulya*?

In fact it was more the opposite. It was the experience of the documentary that influenced the fiction. When I made *You Suck Me Dry*, I was living in London and it was a personal work of research that resulted in a photography portfolio, *Andava sozinho e andávamos todos ao mesmo* [Walking alone and all looking for the same] that has in the meantime already been exhibited, and makes a set together with these two documentaries. This is because they appeared one after the other: first the photographs, then almost at the same time *You Suck Me Dry*, which is almost photographic (with long, fixed shots), and after that *Brother* with a similar aesthetic. This all happened between 2010 and 2012 and I made *Yulya* only two years later. In the documentaries, I had tried to be the most impudent and the least warm as possible, avoiding proximity (because warmth was in the closeness of images itself, in the time images lingered on people and in what I’ve tried to do with them). These two documentaries are also films about causes, because you find people in them, who are

são exatamente como tu! A observação lenta e demorada de momentos plácidos, como quando vemos um senhor negro a adormecer de cansaço na praia. Essa humanidade no cansaço é transversal a todos. Quando chego ao *Yulya* sabia que tinha que subir a parada, e o que fiz foi aproximar-me ao máximo e ao mesmo tempo manter uma distância, quase como se houvesse um vidro que nos separasse na ação. Quando o vejo – e revejo os meus filmes muito raramente – tenho essa sensação de aquário. Esse vidro protege o espectador de uma realidade violenta, e aligeira a experiência. O que não quer dizer que várias pessoas não me tenham dito que acharam o filme muito pesado. Nesses casos lembro-as sempre de que no *Yulya* não há uma única morte, e em 90% dos filmes de ação norte-americanos há mortes e ninguém se incomoda. Isso é a desumanização; tentei foi fazer o oposto, fazer com que tudo o que acontece àquelas personagens fosse importante.

No *Brother* a ideia era a mesma, dar importância a pequenos momentos nas vidas daquelas pessoas, o senhor que adormece ou outro que pede dinheiro. E aí estás a observar a reação dele às pessoas e as reações das pessoas ao aspeto dele, à forma meio tresloucada como ele acende um cigarro. Neste filme nunca falei com as personagens que filmei, nem sabem que eu existo ou que foram filmadas, e por isso não tenho nenhuma influência no que acontece. Aí o documentário joga a seu favor, porque o real é sempre o real e toda a gente o acha fascinante. Já o construído peca, em comparação, exatamente por ser construído. No *Yulya* o meu objetivo é que as pessoas se esqueçam que estão a ver uma construção. No *Brother* sinto que posso fazer o que quiser com as personagens, porque foi tudo filmado com boa fé, e há um amor sereno por elas que é idêntico ao dos meus filmes de ficção.

A parte mais interessante do cinema é aquela de que não é possível falar, ou que é mais difícil falar, que é o nível energético, não só dos filmes mas da experiência de os

exactly like you! The long, slow observation of placid moments like when we see a black man falling asleep from exhaustion on the esplanade. The humanity in this exhaustion is transversal to us all. When I came to *Yulya*, I knew I had to raise the game and what I did was to get as close as possible but at the same time keep the distance, almost as if there was a glass separating us from the action. When I see it – and only rarely do I do re-watch my own films – I have this feeling of an aquarium. The glass protects the spectator from a violent reality and lightens the experience. This doesn't mean that there haven't been some people who said they found the film very heavy. In such cases, I always remind them that there isn't a single death in *Yulya* and in 90% of American action movies people die and nobody is bothered by that. That is dehumanisation. What I've tried to do was the opposite, to make everything that happens to those characters important.

In *Brother*, the idea was the same – to highlight small moments in the lives of those people, the man who falls asleep or the one who is begging. And then you are observing his reaction to people and the reactions of people to his appearance, to the crazy way in which he lights a cigarette. In this film I never spoke to the characters I filmed, nor do they know I exist or that they were filmed. And so I had no influence over what happened. The documentary works in their favour because the real is always the real and everybody finds it fascinating. What is constructed fails, by comparison, precisely because it is constructed. In *Yulya* my objective is that people forget they are watching a construction. In *Brother* I feel I can do what I want with the characters because it was all filmed in good faith and there is a serene love for them that is identical to that in my fiction films.

The most interesting part of cinema is what it's not possible to talk about, or is more difficult to talk about, which is the energy level of not only the films but also the experience

fazer: construí-los dentro de nós e, havendo possibilidade, libertá-los.

As tuas ficções, como é natural, parecem-me que implicam uma grande preparação: escrita, candidaturas, planeamento, ensaios. Ao passo que estes documentários dão-me a sensação de que te demoraste e acabaste por apanhar momentos que não sabias que ias apanhar. E que depois, na montagem, exploraste muito as elipses, deixando ao espectador o trabalho de criar as ligações entre os vários momentos. Gostava de saber qual a diferença de abordagens quando fazes documentário e quando fazes ficção.

Sempre houve e sempre haverá conversas sobre o sacrifício do artista, em particular nos casos em que a vida do artista foi maior que a sua arte. E pode parecer muito corriqueiro, mas é importante lembrar que o trabalho de fazer um filme é um trabalho de sacrifício e de uma presença que exige entrega. A diferença entre filmar um documentário e filmar ficção, isto é no caso do *Brother* e do *You Suck Me Dry* por oposição às ficções mais complexas como o *Luminita*, *Yulya* e, mesmo sendo mais simples, o *Câmara Nova*, é que filmar um documentário é muito mais amigável, é um processo justo e equilibrado em que cada um está à vontade e em colaboração. Mas em termos de entrega e de sacrifício não se compara com a ficção.

Depois, do ponto de vista da construção da narrativa, que acontece durante a montagem, é um processo muito dependente da memória. É tudo uma memória. E por isso não é necessário que tudo esteja perfeitamente acabado, bonitinho, pleno, fechado. Porque tudo é cíclico, e no caso desses dois filmes, podes vê-los primeiro um, depois o outro, ao contrário ou de trás para a frente, porque trabalham com a realidade que é rica em infinitos sentidos. Na ficção já é um pouco diferente, pede uma dedicação muito mais energética, e o realizador tem o filme na cabeça e tem que o fazer crescer ali, com os outros. Agora que sou professor, comparo a profissão de realizador com outras e aquela que acho mais justa, e os meus alunos riem-se, é que

of making them – constructing them inside ourselves and then, if it's possible, letting them go free.

Your fictions, as is natural, seem to imply a lot of preparation – writing, applications, planning, rehearsals – while these documentaries give me the feeling that you took your time and ended up catching moments you didn't know you were going to catch. And then afterwards, at the editing stage, you exploited the ellipses a lot, leaving the job of creating the links between the various moments to the spectator. I would like to know what is the difference in your approach when you make a documentary and when you make fictions.

There have always been and there always will be people talking about the artist's sacrifice, in particular in those cases in which the life of the artist was bigger than his or her art. And it might appear very banal but it's important to remember that making a film is a work of sacrifice and a presence that demands commitment. The difference between filming a documentary and filming fiction – this is in the case of *Brother* and *You Suck Me Dry* as opposed to more complex fictions like *Luminita*, *Yulya* and, even though simpler, *Câmara Nova* – is that filming a documentary is much friendlier; it's a fair and balanced process in which each person is at ease and collaborating. But in terms of commitment and sacrifice, it doesn't compare with fiction.

Then, from the point of view of narrative construction, which happens during editing, it's a process that is greatly dependent on memory. It's all a memory. And that's why it isn't necessary that everything is perfectly finished, prettified, complete, closed. Everything is cyclical and in the case of these two films you can watch one first and then the other, or the other way round, or backwards because they work with reality, which is rich in infinite meanings. In fiction it's a little bit different. It requires a much more energetic dedication; the director has the film in his

a pessoa mais parecida com o realizador é o maestro: está lá num canto, a abanar os braços, com pau ou sem pau, mas quem faz a música são todos os outros. Só que todos aplaudem o maestro e ele pode ser de facto maravilhoso, quando há entrega e se encontra uma sintonia perfeita entre os gestos dos músicos e as direções do maestro. É lindo. E quando isso acontece no cinema é maravilhoso, quando há uma entrega assim. Mas na verdade estamos a correr atrás de uma ideia e é normal que seja tenso e que seja árduo. E não se fazem filmes sem suar e sangrar.

Se te perguntava a diferença na tua abordagem à ficção e documentário, a verdade é que também tens explorado abordagens muito diferentes na ficção. No *Schogetten* fazes uma comédia de humor muito frontal e com cortes muito abruptos, no *Luminita* fazes uma narrativa aristotélica clássica, n' *O Lago* misturas documentário e ficção e na *Câmara Nova* brincas com o subgénero do *found footage*. O que surge primeiro, a vontade de explorares um género cinematográfico, ou é depois de teres uma história que percebes que há uma forma ideal para a contares? Ou é uma mistura dos dois?

Às vezes penso que se juntasse numa sala o realizador que fez o *Luminita*, o que fez o *Yulya*, o que fez o *Schogetten*, esses Andrés todos de vários anos diferentes, ia ser uma conversa surreal e eles iam discutir muito, uns iam gostar mais dos filmes de uns do que de outros. Isso acontece porque para mim a curta é um formato de experimentação, onde estou a explorar aquilo que me apetece fazer e aquilo que percebo que resulta (para mim, isto é, se foi uma experiência enriquecedora). E também porque o crítico mais voraz não é aquele que escreve nos jornais, é o tempo. Passados alguns anos já não se vê o mesmo filme; passados dez anos alguns filmes continuam a fazer muito sentido e outro nem por isso. Alguns filmes, vendo-os hoje, talvez tenham sido um passo atrás, outros resistem de pé. O *Schogetten* não é nem uma coisa nem outra, foi um filme que fizemos num fim-de-semana, entre amigos,

head and has to make it grow there along with others. Now that I'm a teacher, I compare the job of director with other jobs and the one I think is the closest, but my students laugh, and the person most similar to a director, is a maestro – there he is in the corner, waving his arms around, with or without a baton, but who makes the music are all the others. Only everyone applauds the maestro and he can in fact be wonderful when there is commitment and you find a perfect harmony between the musicians' gestures and the maestro's conducting. It's beautiful. And when this happens in the cinema, when there is such dedication, it's amazing. But in fact we're running after an idea and it's normal that it's tense and tough. You don't make films without sweat and blood.

If I asked you the difference in your approach to fiction and the documentary, the truth is that you have also explored very different approaches in fiction. In *Schogetten* you make a very direct comedy with very abrupt cuts, in *Luminita* you make a classic Aristotelian narrative, in *O Lago* you mix documentary and fiction, and in *Câmara Nova* you play with the sub-genre of *found footage*. Which appears first – the desire to explore a cinematographic genre, or is it after having a story that you realise that is an ideal way to tell it? Or is it a mixture of the two?

Sometimes I think that if you were to put together in a room the director who made *Luminita*, the one who made *Yulya* and the one who made *Schogetten*, all these Andrés from various different years, they would have a surreal conversation and they would argue a lot; some would like the films of each other more than others. This happens because, for me, the short is a format for experimentation where I'm exploring what I want to do and what I understand that works (for me, that is, if it was an enriching experience). And also because the most voracious critic is not the one which is written in the newspapers but the time. After a few years have gone by, you

tinha acabado de comprar uma câmara nova, estávamos a experimentar, e fomos filmando umas coisas. E depois, só em Londres, é que o montei. Sei exatamente qual o público que reage bem ao *Schogetten*, é mais para pré-adolescentes, já aconteceu um irmão mais novo ou um primo de um amigo pedir para ver o filme umas duas, três ou mais vezes seguidas. Já *O Lago* é um filme de amadurecimento, mas olhando hoje para ele percebo que o podia ter montado de forma diferente, podia ter cortado o início e a cena de Sines, e ser só um filme de 15 minutos, deles no lago. Mas isso é seguir as lógicas económicas impostas pelo mercado e pelos festivais. O filme tem 31 minutos e 24 segundos, nunca mais me esqueci, porque é um número esquisito, e muito complicado para fazer distribuição e encontrar janelas de exibição. Mas também não estava muito preocupado com a carreira do filme, queria era mostrá-lo às pessoas. Hoje teria um cuidado diferente. *O Lago* foi uma experiência em que misturei documentário com um narrativa ficcional pantanosa. Esse filme fecha a minha “Trilogia dos Miúdos” (com *o João e o Cão* e *o Schogetten*), depois há a fase que foi mostrada aqui na Fundação Gulbenkian (*Luminita*, *Yulya* e *Câmara Nova*), os documentários, e agora vai começar uma nova fase, creio, com os dois filmes que já tenho quase prontos. E depois, se calhar, tudo se mistura, e é uma só fase, e são só filmes que fui fazendo ao longo dos anos. Tudo histórias que daqui a cem anos talvez ninguém conhece, nem ouviu falar.

Se, como dizias, as curtas são para ti um território de experimentação, quem será o André que realiza longas, nessa reunião de Andrés que estavas a imaginar?

Os orçamentos fazem muita diferença. No *Luminita* tive um apoio e isso traduziu-se num filme que fez muitos festivais e que teve sucesso. Agora com a minha nova curta apoiada tive um orçamento à altura da ambição. E mesmo nos filmes feitos sem nada, como o *Câmara Nova*, fizemos o nosso melhor. E claro que não vou estar a discutir orçamentos quando vou apresentar um filme

don't see the same film any more; ten years later, some films continue to make a lot of sense whilst others don't really do anymore. Some films, watching them today, perhaps have been a step backward while others still hold up. *Schogetten* is neither one thing nor the other; it's a film we made during a weekend among friends. I had just bought a new camera and we were experimenting and filming a few things. Only later I did the edit in London. I know exactly who the public that reacts well to *Schogetten* is. It's more for pre-adolescents and it's already happened that the younger brother or the cousin of a friend has asked to see the film once, twice or three or more times one after the other. However, *O Lago* is a more mature film, but looking at it today, I realise I could have edited it differently, I could have cut the beginning and the scene in Sines, and it would only be a 15-minute film of them in the lake. But that is following the economic logics imposed by the market and by festivals. The film is 31 and minutes and 24 seconds long (I've never forgotten that), which is a funny number, and it's very complicated to distribute and to find exhibition windows. But I wasn't very worried about the film's career. What I wanted was to show it to the people. Today I would take more care. *O Lago* was an experiment in which I mixed documentary with a murky fictional narrative. This film closes my “Kids Trilogy” (with *João e o Cão* and *Schogetten*), after that there is the phase that was shown here in the Gulbenkian (*Luminita*, *Yulya* and *Câmara Nova*), the documentaries, and now a new phase is going to begin, I think, with two films that are almost ready. And afterwards, perhaps, everything will get mixed up and it will be just one phase, and they will be just films I made over the years. They all are stories that in hundred years from now, maybe no one will know or have heard of.

If, as you said, shorts are for you a territory of experimentation, who is the André who directs full-length films in this gathering of Andrés that you were imagining?

a um festival, como que a desculpar-me por não ter feito certas coisas exatamente como queria. O importante é que as pessoas gostem dos filmes (ou detestem, já me habituei), independentemente disso. Mas a longa-metragem será um espaço em que finalmente poderei construir um ambiente onde o poder catártico – como falávamos há pouco – é muito mais forte, porque o tempo faz diferença e noventa minutos dá tempo para que o espectador formate a sua experiência, trabalhando ideias que eu até agora tenho só experimentado nas curtas. O meu objetivo é que seja uma experiência destruidora. Mas claro, só se tiver condições financeiras para o fazer. Uma longa com o orçamento de curta é quase a mesma coisa que uma curta sem dinheiro. Mas estou aqui a falar como realizador e argumentista, não como produtor e por isso não me posso estar a prender com questões destas. Tenho que fazer o melhor que posso e continuar a filmar. Quando faço um almoço para a minha família e para os meus amigos, não lhes vou dizer quanto é que custaram os bifes, e nem é essa a ideia, o importante é a experiência. Se depois as pessoas quiserem saber se o tomate é *cherry* ou *chucha*, posso contar-lhes.

Budgets make a huge difference. In *Luminita* I had some support and this gave birth to a film that went to many festivals and was successful. Now, with my new funded short, I had a budget that was the same size as my ambition. And even in the films made with nothing, such as *Câmara Nova*, we just did our best. And of course I'm not going to argue about budgets when I'm presenting a film at a festival as if it was an excuse for not doing certain things exactly as I wanted. What's important is that people like (or hate – I've got used to that) the films apart from this. But the feature film will be a space where, finally, I will be able to construct an environment where the cathartic power – like we were saying earlier – is much stronger because time makes a difference and ninety minutes offers the spectator time to format his or her experience and I can work with ideas that until now I've been only experimenting within in shorts. My objective is to be a devastating experience. But, of course, only if have the financial conditions to make it. A full-length film with the budget of a short film is almost the same as a short film with no money. But I'm here to talk as a director and screenwriter, not as a producer, so I can't tie myself down with issues like this. I have to do the best I can and continue filming. When I make lunch for my family and friends, I'm not going to tell them how much the steak costs. That's not even the idea the important thing is the experience. If afterwards people want to know if they were *cherry* tomatoes or *plum* tomatoes, then I might tell them.

CONCLUSÕES

Ricardo Vieira Lisboa (Curador)

–

Talvez seja demasiado ousado – e factualmente incorrecto – afirmar que em português (de Portugal) “cinema” é sinónimo de “Gulbenkian”. É daquelas justaposições a que nos fomos habituando, como o caldo verde com o chouriço (que é como quem diz, “até pode ser sem, mas ficava melhor com”). Em boa verdade, não existiria Novo Cinema Português – na sua extensão e na sua representatividade (e diversidade) – se a Fundação Calouste Gulbenkian não tivesse financiado o Centro Português de Cinema (CPC), cooperativa de realizadores, em 1969, e encomendado diferentes filmes nos anos seguintes. Isto porque, no final da década de 1960, já as heranças familiares e as poupanças dos garimpeiros dessa geração se haviam esgotado.

Mas se havia cineastas “em desespero” era exactamente porque a Fundação havia financiado, anos antes, os estudos de muitos deles. No fundo, aquilo que me parece ter sido a função da Fundação Calouste Gulbenkian diante desse “grupo heteróclito” de criadores, como lhes chamou João Bénard da Costa, foi a de ajudar a construir (pela largura do seu escopo, por vezes demasiado estreito) a própria noção de geração que os agregou sob um comum desejo de singularidade autoral. Uma figura que colocou todos em roda da mesa e os fez conversar: promovendo o encontro entre os desavindos, e a cooperação entre os alienados. Aliás, a figura de Bénard da Costa, pessoa escolhida pela Fundação Gulbenkian e pelos membros da cooperativa para administrar os fundos do Centro, tornar-se-ia símbolo de uma certa cinefilia e inauguraria uma forma de ver e dar a ver o cinema em Portugal (com tudo o que de programático havia na sua cinefilia) através dos mais de trinta ciclos por ele organizados na Fundação, até 1992.

CONCLUSIONS

Ricardo Vieira Lisboa (Curator)

–

It might perhaps be too bold – and factually inaccurate – to say that in (European) Portuguese “cinema” is synonymous with “Gulbenkian”. It is one of those juxtapositions that we have grown accustomed to, like *caldo verde com o chouriço* [cabbage soup with a slice of sausage] (which is like saying “it could be without but it’s better with”). In truth, the New Portuguese Cinema – in all its range and representativity (and diversity) – would not exist if the Calouste Gulbenkian Foundation had not financed the Centro Português de Cinema [Portuguese Centre for Cinema – CPC], a cooperative of directors, in 1969 and commissioned different films the following years. The reason is that by the end of the 1960s, this generation’s family inheritances and gold-diggers’ savings had been exhausted.

But if there were filmmakers “in despair”, it was precisely because the Foundation had, years before, financed the studies of many of them. Basically, what seems to have been the role of the Calouste Gulbenkian Foundation towards this “heteroclitic group” of creators, as João Bénard da Costa called them, was to help them (by broadening their scope, at times too narrow) build the actual notion of a generation which brought them together under a shared desire for authorial uniqueness. Bénard da Costa sat them all down around a table and made them talk – he fostered agreement among those in disagreement and cooperation among the alienated. In fact, the figure of Bénard da Costa, the person chosen by the Gulbenkian Foundation and the members of the cooperative to administer the Centre’s funds, would become the symbol of a certain cinephilism and inaugurate a way of seeing and of letting people see cinema in Portugal (with what his love of cinema could programme) through the thirty plus cycles he

O CPC terminaria em 1978, marcando-se o início de uma nova geração no cinema português, à qual João Mário Grilo chamou (sabiamente) “Geração dos Produtores” e que veio, mais uma vez, agregar a fragmentação que o pós-25 de Abril havia causado nos esquemas de produção nacionais, estilhaçados em pequenas estruturas de produção colectivas. Sendo a figura de proa dessa “estabilização”, o produtor Paulo Branco que começa a estrear os frutos do seu trabalho exactamente em 1980. De qualquer modo, nesses anos seminais da relação da Fundação com o cinema português, já estavam traçados os eixos pelos quais a Fundação se guiaria nos anos presentes e futuros: formação de novos cineastas, nomeadamente no estrangeiro; apoio directo à produção através de concursos ou de encomendas; apoio na promoção e exibição das obras, em especial fora do país, mas também no âmbito da produção de digitalizações e restauros de filmes cujo suporte analógico impedia a sua máxima visibilidade. Estes são, aliás, os eixos pelos quais a Fundação se guia, procurando seguir, de modo contínuo, a linha que vai da formação à exibição pública dos frutos do seu investimento – através do corrente programa de internacionalização do cinema português, do regresso da programação no Grande Auditório nos últimos anos (com os ciclos programados por João Mário Grilo) e do ciclo iterativo para o qual fui convidado a programar, “A Gulbenkian e o Cinema Português”.

Mas repito: a função de todos estes apoios é a de ajudar a construir a própria ideia de geração. E isso era tão verdade em 1960 como o é para as mais recentes gerações de cineastas. Por exemplo, o Programa Gulbenkian de Criatividade e Criação Artística formou e agregou uma série de realizadores que hoje se encontram debaixo desse colectivo de produção, dos mais activos do país, de nome *Terratreme*. E é curioso que, de novo, a intervenção da Fundação pareça catalisar os sistemas em colectividade, onde os cineastas se encontram nos intentos comuns de fazer cinema em Portugal. Mais recentemente,

organised in the Foundation up until 1992.

The CPC came to an end in 1978. This marked the beginning of a new generation in Portuguese cinema which João Mário Grilo (sagely) called the “Producer Generation” and who were able to repair the fragmentation caused by the post 25th April upheaval in national production structures, which had split into small productive collectives. The figurehead of this “stabilisation” was the producer Paulo Branco who began showing his own work for the first time in 1980. In fact, in these seminal years of the Foundation’s relation with Portuguese cinema, the axes which the Foundation would follow in those and future years had already been drawn up: training of new filmmakers, primarily abroad; direct support of production through competitions or commissions; support for the promotion and screening of works, especially abroad, but also for funding the digitisation and restoration of films whose analogue support prevented them having maximum visibility. These then are the lines that guide the Foundation which tries to follow the continuous thread that runs from training to the public screening of the result of its investment through the current programme for the international circulation of Portuguese cinema, the return to a programme of screenings in the Main Auditorium in the last few years (with cycles programmed by João Mário Grilo) and the iterative cycle I was invited to programme, “Gulbenkian and the Portuguese Cinema”.

But let me say once more that the function of all this financial support is to help build the actual idea of a generation. And this was as true in 1960 as it is for the more recent generations of filmmakers. For example, the Gulbenkian Creativity and Artistic Creation Programme trained and brought together a series of directors who today work with *Terratreme*, one of the most active production collectives in the country. And it is curious that the Foundation’s intervention seems to have acted again as a catalyst for collective

através do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas financiou-se um conjunto de jovens cineastas – mesmo muito jovens – que estão, neste momento, anunciando uma nova movida cinematográfica, e que constroem aquilo que se poderá chamar a nova geração do cinema português: Pedro Cabeleira, Leonor Telles, Afonso Mota, Diogo Baldaia, Rúben Gonçalves, Rui Esperança, Madalena Fragoso, Margarida Meneses, Ana Mariz, e que mais. Todos estes apoios, por mais modestos que sejam, fazem-se a projectos de marcado fervor artístico e, sempre, de pequena dimensão (na sua maioria curtas-metragens). Isto permite o desenvolvimento de vozes autorais que abertamente exibem a sua independência, sem outro compromisso que não o próprio cinema. Só para referir alguns dos realizadores (já conceituados) apoiados nos últimos anos, e que não puderam figurar nesta 2.^a edição do programa “A Gulbenkian e o Cinema Português”: André Valentim Almeida, Filipa César, Gabriel Abrantes, Ico Costa, Joana Pimenta, Jorge Jácome, Patrick Mendes, Salomé Lamas, Rita Azevedo Gomes, Sílvia das Fadas...

Aqui se centra a importância da Fundação Calouste Gulbenkian: ter o condão de saber intervir financeiramente, sempre de forma pontual mas fundamental, no desenvolvimento das teias afectivas das quais se constroem as cumplicidades, esse que é o mais importante ingrediente do cinema. Com todo este encargo surgiu então o convite (inesperado e intempestivo) para programar um ciclo, de dois fins-de-semana (quatro sessões), que partisse dos títulos que a Fundação havia apoiado em anos recentes. Com o tempo limitado e a vontade de dar especial destaque ao formato curto, optei então por focar o grosso do programa em realizadores, dois homens e duas mulheres (Tiago Rosa-Rosso, André Marques, Raquel Schefer e Rita Macedo), que tivessem trabalhado única e exclusivamente no formato curto, quer por incapacidade de obter financiamento para projectos mais largos, quer por vontade de continuar a explorar um formato que está, tendencialmente, mais aberto à experimentação. Realizadores jovens, todos

systems where filmmakers find themselves together with the shared purpose of making cinema in Portugal. More recently, the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture funded a group of young – even very young – filmmakers who are at this moment announcing a new cinematographic movement and constructing what could be called the new generation of Portuguese cinema: Pedro Cabeleira, Leonor Telles, Afonso Mota, Diogo Baldaia, Rúben Gonçalves, Rui Esperança, Madalena Fragoso, Margarida Meneses, Ana Mariz and many others. All this financial support, however modest it might be, goes towards projects that are always small-scale (most being short films) and show a marked artistic fervour. This has allowed for the development of authorial voices that openly show their independence with no other commitments than to cinema itself. I'd like to mention just a few of the (already highly regarded) directors who have been funded in recent years but who could not be shown in this 2nd edition of the “Gulbenkian and the Portuguese Cinema” programme: André Valentim Almeida, Filipa César, Gabriel Abrantes, Ico Costa, Joana Pimenta, Jorge Jácome, Patrick Mendes, Salomé Lamas, Rita Azevedo Gomes, Sílvia das Fadas...

This is where the importance of the Calouste Gulbenkian Foundation lies – to have the gift of knowing how to intervene financially, but always in specific cases and a fundamental fashion, in the development of the affective webs on which complicit partnerships, the most important ingredient in cinema, are built. The invitation came (unexpectedly and suddenly) then with all this background and responsibility to program a cycle running over two weekends (four sessions) from the titles the Foundation had financially supported in recent years. With limited time and a wish to give particular emphasis to the short format, I therefore opted to focus most of the programme on four directors, two men and two women (Tiago Rosa-Rosso, André Marques, Raquel Schefer and Rita Macedo), who had worked uniquely and

na casa dos 30, que, através de percursos muito distintos, estabeleceram um olhar coerente sobre as possibilidades do “seu cinema”, e que ainda assim não receberam (ainda, ou da forma devida) a marca da celebração pública, com os prémios e as selecções para os renomeados festivais internacionais. A abrir a porta do ciclo: Catarina Mourão, realizadora de extensa carreira, nomeadamente no documentário, com o seu então mais recente título, a (sua quinta) longa-metragem, *A Toca do Lobo*.

Apesar de o desejo nunca ter sido impor um retrato de conjunto sobre estes cinco realizadores, como é sobejamente evidente pelo subtítulo do ciclo (“Ensaio e Ficção”), que é propositadamente amplo para melhor acondicionar a especificidade do trabalho de cada uma das filmografias apresentadas, o certo é que as ligações entre os filmes e os discursos de cada realizador se foram apresentando, inocentemente, como se houvessem sido antecipadas. Uma delas, a dicotomia que apresenta a “ficção” a ser trabalhada no masculino e o “ensaio” no feminino. Ou o facto de as questões relativas à utilização do material de arquivo serem comuns a todos os filmes ensaísticos, assim como a obsessão com o retrato do quotidiano e da naturalidade dos momentos efémeros ser uma recorrência nos filmes de ficção. Ou, de novo, o lamaçal incerto das memórias e da consciência, como material de exploração das realizadoras, por oposição à ligação concreta e unívoca com o real (e os seus pequenos e grandes dramas) dos realizadores. Nada disto foi tido como elemento programático e no entanto, no decorrer do ciclo, foi algo que se tornou sobejamente evidente para os que o puderam acompanhar na íntegra. Conexões que, certamente, têm mais que ver com a paridade dos dias de programação, das sessões e dos “géneros” (cinematográficos, mas não só).

De qualquer modo, o pretendido era a estandardização de cada sessão, promovendo um olhar em profundidade na abordagem de cada realizador. Ao contrário daquilo que foi a prática no ciclo anterior, “A Gulbenkian

exclusively in the short format, either because they were unable to obtain backing for longer projects or because they wished to continue exploring a format that tends to be more open to experimentation. Young directors, all in their thirties, who had established through very different paths a coherent way of looking at the possibilities of “their cinema” and who, even so, had not (yet, or in an appropriate form) received the distinction of being publicly recognised with prizes and selection for the more famous international festivals. To start off the cycle, we have Catarina Mourão, a director with a long career, notably in documentary, with her most recent title at the time, her (fifth) feature film, *A Toca do Lobo*.

The desire was never to impose a group portrait of these five directors as is absolutely clear from the subtitle of the cycle (“Essay and Fiction”) which is purposefully broad to better accommodate the specificity of the work of each of the filmographies screened. What is certain though is that the connections between the films and each director’s discourse were presented, albeit innocently, as if they had been premeditated. One of them is the dichotomy presented with “fiction” being the work of men and “essay” of women. Another is that the questions relating to the use of archive material are common to all the essay films while the obsession with depicting everyday life and the naturalness of ephemeral moments are recurrent in the fiction films. And yet another is the ill-defined lack of clarity of memories and consciousness as material to be explored by the directors as opposed to the concrete and unequivocal link with the reality (and its big and small dramas) of the directors. None of this was taken as a programming element, yet during the cycle it was something that became all too apparent to those who were able to follow the whole of it. These are connections that, certainly, have more to do with the parity between each days’ programming, the sessions and the “genres” (cinematographic but not only).

In any case, what was sought was that each

e o Cinema Português – Cinema em seis andamentos + 2”, e do ciclo seguinte deste programa, aqui o enfoque foi apresentar mais do que um filme (até ao máximo de quatro) de cada realizador de curtas-metragens.

Mais não seja, a metragem curta permite a fácil perspectivação de um olhar (ou um olhar em perspectiva), justapondo os filmes com o intuito de, a partir do conjunto, poder retirar conclusões sobre os intervalos que se estabelecem entre os diferentes títulos, isto é, que visão têm os cineastas sobre o mundo e o cinema. Mais do que receber cada filme por si, neste ciclo procurou-se distender na duração de cada sessão uma mundividência, nas suas recorrências e interrupções. Optando, ora pela ordem cronológica da estreia dos filmes, ora pela ordem inversa, construíram-se linhas de continuidade que são, antes de tudo, sinais da solidez da obra de cada autor. Sendo que aqui não se toma a autoria como modelo de observação do cinema, nem sequer como política (do olhar), antes pela inevitabilidade de lhe fugir, na realidade do cinema contemporâneo. Daí que as conversas, transcritas nesta publicação, permitam um panorama alargado e pormenorizado do percurso de cada um destes cinco realizadores, estabelecendo-se ligações entre os vários filmes e procurando destrinçar a natureza do olhar que define os “seus cinemas”.

No fundo, o que pretendi promover neste ciclo foi, antes de qualquer outra coisa, a visibilidade de um conjunto de jovens realizadores que, vistos na extensão das suas (cada vez menos) curtas filmografias, se apresentam como vozes do futuro. Essencialmente diferentes (mas não diferentes no essencial), eles representam a pluralidade e diversidade do cinema português contemporâneo (e muito mais exemplos dessa multiplicidade haveria para exhibir). Do *desktop* antropológico de Schefer ao realismo social de Marques, da exploração cósmica de Macedo ao domínio da palavra de Rosa-Rosso, passando pelo (melo-)drama *found footage* de Marques e a disrupção antimetacinetatográfica de Macedo, ou pela a circularidade teatral de Rosa-Rosso

session should be watertight, promoting an in-depth gaze at each director’s approach. Unlike what the practice had been in the previous cycle, “Gulbenkian and the Portuguese Cinema – Cinema in six movements + 2”, and the cycle following this programme, here the focus was to screen more than one film (up to a maximum of four) by each of these short film directors. Even if nothing more, the short film makes it easy to put a gaze into perspective (or perspective in a gaze), juxtaposing films with the purpose of being able to draw conclusions from the whole set about the intervals established between the different titles; in other words, what is the filmmakers’ view of the world and cinema. Rather than just receiving each film in its own right, what we sought in this cycle was, in each session, to expand a worldview, with its recurrences and interruptions. Opting first for the chronological order of when the films were premiered, then for the reverse order, lines of continuity were constructed which are, above all else, signs of the solidity of each auteur’s work. Here authorship is not taken as the observation model of cinema, not even as the politics (of the gaze), but rather as the inevitability of fleeing from it in the reality of contemporary cinema. Hence the conversations transcribed in this publication allow a broad and detailed overview of the path of each of these five directors establishing connections between the various films and seeking to disentangle the nature of the gaze that defines “their cinemas”.

Basically, what I wished to promote in this cycle was primarily the visibility of a group of young directors who, seen from the extent of their short (but increasingly long) filmographies, are presented as the voices of the future. Essentially different (but not different in the essential), they represent the plurality and diversity of contemporary Portuguese cinema (and there are many more examples of this multiplicity that could be shown) – from the anthropological desktop of Schefer to the social realism of Marques, from the cosmic exploration of Macedo to the

e a performatividade re-significante de Schefer... As antinomias são várias e (agora sim) programáticas, como aliás sempre foram no cinema português (ao contrário do que se procurou defender, com “escolas portuguesas” e outros desejos de catalogação e fechamento dos intentos artísticos de cada criador). O único ponto de fuga desta luta de opostos é, nem mais nem menos, a própria Fundação Calouste Gulbenkian que apoiou cada um destes realizadores, quer na formação, na produção ou na internacionalização (e agora, na visibilização do seu trabalho). De novo, uma acção que promove os encontros na diversidade, que ajuda a enformar (e a informar) uma geração.

domain of the word of Rosa-Rosso, passing through the (melo)drama of Marques' found footage or the anti-meta-cinematographic disruption of Macedo, or through the theatrical circularity of Rosa-Rosso and the re-significant performativity of Schefer. The contradictions are various and (yes) programmable as in fact they have always been in Portuguese cinema (contrary to what “Portuguese schools” and other people's inclinations to catalogue and enclose each artist's creative intents sought to defend). The only outlet of escape for this battle of opposites is none other than the Calouste Gulbenkian Foundation itself which has supported each of these directors either in their formative training, their production or their international circulation (and now in heightening the visibility of their work). Once again, this is an action that promotes encounters in diversity and helps to form (and inform) a generation.

CICLO A GULBENKIAN E O CINEMA PORTUGUÊS

CYCLE GULBENKINA AND THE PORTUGUESE CINEMA

CURADOR CURATOR

Ricardo Vieira Lisboa

CRÍTICOS CONVIDADOS GUEST CRITICS

Sabrina D. Marques

PROGRAMA GULBENKIAN DE LÍNGUA E CULTURA PORTUGUESAS GULBENKIAN PROGRAMME FOR PORTUGUESE LANGUAGE AND CULTURE SENIOR STAFF

Rui Vieira Nery Diretor **Director**

Maria Helena Melim Borges Diretora-Adjunta **Deputy Director**

António Caldeira Pires Consultor **Consultant**

Helena Maria Vaz da Silva Produção **Production**

Anabela Antunes

SERVIÇOS CENTRAIS CENTRAL SERVICES

António Repolho Correia Diretor **Director**

Paulo Madruga Diretor-Adjunto **Deputy Director**

Salomé Gonçalves Apoio técnico **Support**

EQUIPA DE DIREÇÃO DE CENA STAGE DIRECTION TEAM

Otelo Lapa

Helena Simões

EQUIPA DE AUDIOVISUAIS AUDIOVISUAL TEAM

Clemente Cuba Coordenação **Coordination**

APOIO SUPPORT

Lourisom (Pedro Ramos)

EDIÇÃO EDITION

TEXTOS TEXTS

Ricardo Vieira Lisboa*

Sabrina D. Marques*

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITING COORDINATION

António Caldeira Pires

Helena Maria Vaz da Silva

TRADUÇÃO TRANSLATION

Vanessa Boutefeu

REVISÃO DE TEXTO TEXT REVISION

Sandra Filipe

CONCEÇÃO GRÁFICA GRAPHIC DESIGN

playground.atelier

IMPRESSÃO PRINTING

AGIR Produções Gráficas

TIRAGEM

300 exemplares

ISBN

978-972-31-1621-2

* Estes autores escrevem segundo a antiga ortografia.

© Dos textos Fundação Calouste Gulbenkian

© Das imagens, direitos reservados

Copyright 2019 Fundação Calouste Gulbenkian

