

O Livro do Movimento 2002-2005. Entrevista a Daniela Paes Leão e João Sousa Cardoso

Ana Isabel Miranda

Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior - UBI
imiranda.ana@gmail.com

Entrevista a Daniela Paes Leão* e João Sousa Cardoso*

A entrevista que se apresenta centra-se, essencialmente, num projecto de dois artistas plásticos (*O Livro do Movimento 2002 - 2005*), que constitui um olhar crítico sobre o trajecto de dois territórios – Luz, a aldeia alentejana em fase de desocupação para ser inundada pelas águas da Barragem do Alqueva, e Vilarinho da Furna, aldeia minhota submersa em 1971, também devido à construção de uma barragem –, numa prática em que “trabalho de campo” e interdisciplinaridade são palavras de ordem.

Porto, 19 de Maio de 2008

Ana Isabel Miranda - Sendo a vossa formação académica em Artes Plásticas, gostava que nos falassem acerca dos caminhos que conduziram à vossa opção pelo audiovisual como instrumento de trabalho?

Daniela Leão - A escolha dos instrumentos que utilizo no desenvolvimento dos meus trabalhos está estritamente relacionada com as necessidades do projecto em si. O audiovisual é por excelência uma ferramenta de “registo” financeiramente acessível, que nos permite aceder ao passado e poder analisá-lo repetidamente. O trabalho nasce essencialmente da observação crítica do material recolhido, da forma como nos relacionamos com ele, e dos segredos que ele nos revela. O momento da recolha é sobretudo uma deriva pelo que nos rodeia.

João Cardoso - A conversa informal e a entrevista foram estratégias constantes de aproximação às comunidades com as quais nos propusemos trabalhar. Onde, o registo vídeo surge no nosso trabalho antes de mais por razões práticas, pois permitia a análise posterior das entrevistas e a sua transcrição (o que tem sido uma dimensão importante dos projectos, porque todos eles comportam a publicação como uma das formas em que se constitui o objecto final da investigação). Ao mesmo tempo, desde *Romaria da Autogénese*, acompanhávamos o dia-a-dia da comunidade em estudo e o vídeo permitia filmar várias horas, isto é, recolher informação audiovisual sem constrangimentos financeiros. Sabíamos que filmávamos material do qual se aproveitaria muito pouco.

AM - Que motivações residem no empreendimento deste projecto e, especificamente, na escolha como campo de investigação de dois territórios geograficamente “longínquos” – a aldeia da Luz, no Alentejo, e a aldeia de Vilarinho da Furna, no Minho?

JC - As questões da invisibilidade sempre me ocuparam. Com *Romaria da Autogénese*, por exemplo, procurávamos investigar as práticas do folclore, absolutamente discretas, em contexto urbano. Em *O Olho e a Lâmina*, o projecto realizado no Norte

de Itália, no contexto de uma residência artística na Fondazione Pistoletto, investigámos os *habitués* de um pequeno café de bairro, numa vila de província. Emigrantes nacionais e estrangeiros, desempregados e operários, este grupo de clientes formava as franjas animadas e secretas da pequena comunidade local. Com o *Livro do Movimento 2002 -2005*, pretendemos ir ao encontro desse filme secreto (porque raramente é exibido e quase nunca discutido) que é *Vilarinho das Furnas* do António Campos e um outro tipo de apagamento que é o da aldeia que serviu de modelo ao filme. A estreita associação entre o apagamento da memória e a privação de um território (e a consequente condição do exílio) foi o que nos conduziu até às paisagens do Gerês, às ruínas de Vilarinho da Furna e às localidades onde residem actualmente alguns dos antigos habitantes da aldeia desmantelada. Depois, quase por acaso, tomámos conhecimento do processo de desocupação da aldeia da Luz, no concelho de Mourão, no Alentejo. Eu e a Daniela julgámos, então, que seria muito produtivo para a nossa reflexão, alargar mais ainda o nosso campo de análise e incluir a Luz. O *Livro do Movimento 2002 – 2005* começou, assim, por um trabalho de campo alternado entre a região do Alto Minho e a aldeia da Luz, o que abriu portas, numa primeira fase, a um estudo comparativo entre as duas aldeias de culturas muito distintas e envolvidas em processos de submersão diversos (recorde-se que a Luz é replicada a dois ou três quilómetros acima da antiga aldeia, e todos os habitantes são aí reinstalados), em contextos políticos opostos (a ditadura no primeiro caso e a democracia no segundo), num intervalo de trinta anos. Era, precisamente, a lonjura entre estes dois episódios e a aparência de que a história se repete, que nos conduziu a uma interrogação profunda sobre o ideário do progresso e as representações imaginárias ligadas ao lugar.

DL - A construção ficcional da própria identidade é um tema que tem vindo a estar presente nos projectos que tenho desenvolvido. Este trabalho surgiu da necessidade de entender o que implica e significa a mudança de local onde se habita (no seu sentido mais lato e identitário). Em que se manifesta a perda de território numa colectividade e em relação ao ser individual. Quais as consequências deste acto nas relações interpessoais e na construção de uma identidade colectiva. Este foi o motivo para a escolha da Aldeia da Luz como objecto de estudo. O acréscimo de Vilarinho da Furna surgiu como um contraponto geográfico (Norte/Sul), temporal (30 anos de diferença) e político (Ditadura/Democracia).

AM - Em que âmbito foi concebido o projecto e com que recursos o levaram a cabo?

JC - Todo o trabalho de campo (entre Janeiro e Junho de 2002, em Vilarinho da Furna e na Luz) foi realizado sem quaisquer apoios financeiros e fora de toda a moldura institucional. Eu e a Daniela éramos professores contratados no ensino secundário e os nossos salários eram alegremente gastos no projecto, que voluntariamente não sabíamos onde nos conduziria. Não havia nenhum prazo nem nenhuma condição a priori a respeitar. Assim, o resultado final poderia ser – como foi – poliforme (um livro experimental e dois filmes específicos, destinado cada um à população de cada uma das aldeias) e o projecto prolongar-se no tempo sem constrangimentos. Em termos de apoio logístico, contámos, na Luz, com a cedência do espaço da cantina escolar e do talho para alojamento durante as estadias na aldeia. Só na fase de finaliza-

ção do projecto, contámos com o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, com uma verba de 3500 euros.

DL - O facto de o projecto ter surgido por iniciativa própria e o trabalho de campo ter sido inteiramente financiado por nós, proporcionou-nos uma liberdade criativa que se revelou posteriormente numa deriva temática. Para além do apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, tivemos alguns apoios logísticos pontuais para as apresentações.

AM - Qual é a vantagem de um trabalho a dois e como conciliaram os “papéis” de cada um no desenvolvimento do projecto.

DL - A principal vantagem de um trabalho a dois é ter a visão crítica do outro. No processo criativo é fundamental poder discutir as diferentes vertentes do trabalho e a necessária verbalização das reflexões em conjunto ajudam a sedimentar ideias e conceitos. Para além deste proveito, ainda se pode acrescentar o facto de que a partir do momento em que se trabalha com comunidades, a presença de duas pessoas ajuda ao desenvolvimento do contacto interpessoal. Os “papéis” entre mim e o João eram idênticos não só no que respeita ao processo criativo como ao registo de imagens. Com a diferença prática que eu estaria mais encarregue do registo fotográfico e o João do registo videográfico. Penso que a maior diferença entre papéis existe na edição do texto da publicação. Aqui o João teve um papel mais predominante visto a minha dificuldade e resistência em lidar com a palavra escrita. Na verdade acho que nunca definimos a priori “quem faria o quê”.

JC - A dois pensa-se melhor. A discussão das ideias e dos métodos é constante, conflituosa e fecunda. A distribuição de papéis foi orgânica (nunca aceitei o taylorismo e a especialização no que respeita a criação artística, seja no cinema seja noutras disciplinas), apesar de termos acordado tacitamente que, no decorrer da recolha de informação em campo, eu filmaria em suporte vídeo e a Daniela ocupar-se-ia do registo fotográfico. No entanto, a análise do material recolhido era realizada em conjunto, assim como a selecção dos elementos, assim como a elaboração conceptual e estética das três apresentações públicas havidas no decorrer do trabalho: o *Livro do Movimento* (Universidade de Pavia, Itália, em Setembro de 2002), o *Livro Negativo* (Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Porto, em Outubro de 2003) e o *Livro da Acção* (Locus 210, Países Baixos, em Fevereiro de 2004).

AM - A vossa procura é muito no sentido de (re)pensar a ligação entre o olhar do Cinema, da História, da Antropologia e da Sociologia, a partir do olhar sobre o presente. O que é que da experiência das Ciências Sociais e Humanas vos serviu de farol, que metodologias e (ou) paradigmas teóricos foram relevantes e de que forma os aplicaram ao longo do vosso processo de trabalho?

JC - A nossa formação académica inicial era em Artes Plásticas, pelo que todas as práticas das Ciências Sociais e Humanas nos chegaram por portas travessas: através de leituras fragmentárias e, sobretudo, pela via do cinema. A descoberta da obra do Jean Rouch teve, para mim, uma importância fundamental no contacto com concepções e métodos da antropologia visual, tanto no que se refere a estratégias no trabalho de terreno como na interpretação das representações e do imaginário de uma comunidade. No entanto, sempre me interessou a impureza disciplinar que posso definir como uma má consciência no uso das formas ortodoxas no seio de cada disciplina, cujo campo só pode ser renovado pelo empréstimo responsável mas desas-

sombrado das ideias e das práticas de outras áreas da experiência e do conhecimento aparentemente longínquas. “Chronique d’un été” do Jean Rouch e do Edgar Morin continua a ser um filme de referência, no cruzamento das formas próprias do cinema e as da investigação sociológica, na assunção de um projecto de reflexão estética e social, em aberto e desembaraçado da angústia da conclusão. A observação participante, tão importante neste filme (onde os realizadores dão a ver aos actores, numa projecção privada, uma montagem do filme que protagonizam, seguida de um aceso debate), serviu-me de princípio operativo em vários momentos de vários trabalhos. No *Livro do Movimento*, de um modo explícito, quando o filme apresenta os antigos habitantes de Vilarinho da Furna, a visionarem, aquando da sua reunião anual, o filme do António Campos, onde muitos reviram as suas imagens em crianças ou as de parentes entretanto falecidos. O debate que se seguiu é a convocação do legado do filme do Rouch e do Morin. Penso, assim, que não podemos falar de paradigmas perfilhados, mas de uma manta de retalhos feita da apropriação de diversas ferramentas propostas pelas várias disciplinas, num relativismo que privilegia as associações livres de ideias e de formas. Sabemos que, mesmo fazendo uso de práticas de algumas disciplinas científicas, o nosso campo de acção e o tipo de conhecimento produzido se situam no exterior do perímetro estabelecido pelas ciências sociais e humanas, como definidas actualmente.

DL - De facto, durante o nosso curso tivemos Sociologia e Antropologia como disciplinas, mas ministradas de uma forma muito superficial. No entanto para mim isso foi suficiente para suscitar um interesse por estas práticas. No primeiro projecto que desenvolvi com o João (*Romaria da Autogénese*) tivemos o apoio da antropóloga Eglantina Monteiro, que nos encontros que tivemos nos deu uma orientação bastante válida. Mas a principal orientação foi dada pelos filmes de Jean Rouch, que me foram dados a conhecer pelo João.

AM - É evidente que este desejo de experimentação interdisciplinar se estendeu à linguagem fílmica, onde são perceptíveis algumas marcas de um cinema e de um “cinema documental” que extravasa as concepções clássicas (de Dziga Vertov ou de Pedro Costa, *Onde Jaz o Teu Sorriso*). Que outras referências cinematográficas foram preponderantes no vosso percurso, e o que vos diz o cinema documental, como é vêm os produtos deste “género”, na actualidade, e de que forma o “documentário” habita o vosso trabalho.

JC - *O Homem da Câmara de Filmar* do Dziga Vertov (sobretudo) ou o filme do Pedro Costa rodado sobre a montagem do *Sicília!* dos Straub, que referes, são filmes que colocam o problema do trabalho de construção do filme no cerne do próprio filme. Há, nos dois filmes, uma explicitação materialista do trabalho de fazer cinema, onde o projecto, o método e a forma final se tornam matéria de reflexão dificilmente discernível porque se condicionam mutuamente e interagem constantemente. Interessa-me o cinema documental na medida em que, atendo-se às figuras do real e perseguindo o desejo duma fidelidade que restitua as formas reais, não se impede de as recriar livremente, como às condições objectivas da produção cinematográfica ou videográfica. O cinema documental é um modo de fazer de impulso artesanal que deverá, como o Vertov, o Rouch ou o Costa revelam, expor e problematizar a máquina do cinema industrial. É nessa medida que utilizámos o vídeo em *Livro do Movimento 2002 – 2005*:

uma forma justa de expor as condições e as relações de produção de um trabalho, onde o tempo e a duração ocupam um lugar central no desenvolvimento do problema (o das aldeias e o da evolução do nosso projecto) e que esse médium poderá mais fielmente restituir.

DL - Para mim, as práticas documentais são uma ferramenta de trabalho. É a partir delas que os meus projectos criam corpo e é delas que surgem as minhas dúvidas e as questões que me levam às construções conceptuais que tenho vindo a desenvolver. Observar o “outro” para encontrar o meu “outro” no sentido que Derrida lhe daria. Acredito num “cinema documental” de autor, que não caia na armadilha da representação fiel da realidade, visto que todo o “real” é construção pessoal e subjectiva.

AM - Vistos os filmes isoladamente, ficamos com uma visão parcelar dos acontecimentos. Um exemplo disso é a plateia que assiste a um filme incógnito e descontextualizada do momento em que ocorre – o Encontro Anual de Antigos Residentes de Vilarinho da Furna onde, por iniciativa vossa, foi exibido *Vilarinho das Furnas*, filme realizado por António Campos, em 1970. Podem lembrar como se processou o vosso “trabalho de campo”, quais as facilidades e entraves com que se defrontaram e, sobretudo, em que consistiram esses encontros periódicos com as populações?

DL - Na Aldeia da Luz a principal dificuldade com que nos deparámos foi com o sentido de mediatização em que a população estava embebida. Na altura em que iniciámos o projecto esta comunidade era quase mensalmente mencionada na televisão, e à medida que se aproximava a finalização da barragem a aldeia tornava-se cada vez mais numa atracção turística. Esta realidade criava na população uma resistência à nossa curiosidade e interesse, tornando-a fechada e com um discurso vicioso de vitimização. A imagem desfasada criada pelos media também fazia com que a população nos recebesse com desconfiança. Em Vilarinho a maior dificuldade prendeu-se com a dispersão da população e o distanciamento temporal dos acontecimentos. Os encontros com a população eram em formato de entrevistas isoladas. Os relatos misturavam-se com a lenda e eram pouco precisos. Na aldeia da Luz ouve um acompanhamento da população através das suas actividades colectivas. As entrevistas neste caso dependiam da (pouca) disponibilidade de cada indivíduo.

JC - Encontrávamo-nos quinzenalmente com cada uma das populações, sendo que na Luz os contactos pessoais eram continuados; e em Vilarinho da Furna, raramente as personagens que encontrávamos se repetiam. Na Luz, o buliço dos visitantes, as excursões turísticas e a incursão constante dos órgãos de comunicação social na aldeia, tornavam os nossos informadores geralmente reservados nos contactos havidos, apesar da sua regularidade. Os contactos singulares com os antigos habitantes de Vilarinho, revelavam-se, pelo contrário, conversas de grande abertura onde a confusão entre a história vivida e as narrativas míticas se provava uma importante força mobilizadora no encontro. As histórias relacionadas com a figura do ditador Salazar e os jogos de gato-e-rato entre a população e o governo em Vilarinho entusiasmavam vários dos nossos informadores e tornavam-se bons condutores da conversa. Na Luz, no entanto, as negociações (sobretudo económicas) com o poder central relacionadas com a saída da velha aldeia e a instalação na nova aldeia, representava uma preocupação que inibia a exposição dos problemas actuais e a partilha

das expectativas de vida. No que respeita à natureza dos contactos com a população, os encontros consistiam em entrevistas individuais junto das duas comunidades ou na participação em encontros colectivos (como a reunião anual dos antigos habitantes de Vilarinho da Furna, por exemplo) e festividades, como a Festa do Bacalhau (um rito de “iniciação”), os bailes, a procissão e as touradas, na Luz. Os primeiros eram importantes para estabelecer um contacto informal e fomentar as relações interpessoais de maior proximidade. A partir das primeiras entrevistas a figuras institucionais (o presidente da Junta, o pároco, o presidente da associação de jovens) os informantes eram escolhidos “ao correr da pena” consoante o leque de novos informantes proposto por cada entrevistado. A participação nos ritos colectivos, por seu turno, era importante, para uma mais efectiva integração dos investigadores – minha e da Daniela – no conjunto da comunidade, tirando partido de um contexto excepcional de *hebritas* social, de disponibilidade acrescida e da celebração da partilha colectiva. Esta participação era, sempre que possível, “em acto de trabalho”, sendo que, num jogo reversível de representações, nos dávamos a ver em trabalho, desdramatizando a presença das câmaras de filmar e de fotografar, ao mesmo tempo que o gesto de filmar e de fotografar eram sentidos pela comunidade como forma de honrar o momento de excepção na vida da comunidade instalado pela festa.

AM - O que torna diferente este projecto são os pressupostos conceptuais em que assenta, na medida em que propõe uma (re)questionação e (re)construção permanente, balizando amiúde uma série de enunciados a fazer, num caminho de procura constante. Se havia alguma estrutura de intenções definida à partida, que mutações sofreu no decurso do projecto.

JC - Antes de mais, a mutação do objecto de estudo: o projecto começou por ser um estudo comparativo sobre as duas aldeias sujeitas a um processo de submersão, devido à construção de barragens, empreendimentos que prometem o progresso tecnológico e, paradoxalmente, o bem-estar das populações; ao longo dos três anos de trabalho, o projecto veio a incluir o estudo das representações da conquista de terras ao mar nos Países Baixos (onde a Daniela passou a morar depois de 2003) e a ruína do centro urbano da cidade do Porto. Por fim, o trabalho tornou-se, atravessando todas estas questões ligadas aos diferentes territórios, numa reflexão pessoal sobre a experiência da emigração e o imaginário que as experiências de abandono de um território podem segregar. O projecto, inicialmente de cariz antropológico, documental e sistematizado, terminou por desaguar numa forma de ensaio poético, mesmo que intimamente comprometido com as questões do real.

DL - Iniciámos este trabalho (assim como os outros que fizemos) sem estrutura inicial. Na verdade a estrutura cresce com o processo criativo. Figura-se à medida que os problemas surgem e se desenvolvem. E são as necessidades que nos levam às formas ou formatos. Tal reflecte-se por exemplo no acréscimo posterior de mais dois pólos ao projecto: as cidades Porto e Roterdão. Esta necessidade surgiu da percepção de Vilarinho e Luz como histórias demasiado paralelas para formarem o contraponto uma da outra (apesar das suas evidentes diferenças). Ao iniciar o trabalho não sabíamos o seu resultado final, nem onde ele nos levaria. Estávamos abertos a todas as possibilidades, com os sensores radialmente configurados. Tínhamos sim, uma vontade de questionar e uma curiosidade em relação ao ‘outro’. Ao longo deste processo pen-

sámos em diferentes formas de apresentação, mas nunca nos deixamos cristalizar e sempre que era preciso começávamos o esboço de “novo”. O campo de possibilidades era imenso e assim o mantivemos. Os ‘pontos de situação’ que apresentámos ao longo deste processo funcionaram como laboratórios de ensaio necessários para a avaliação e consciencialização do processo. Eles foram o reflexo das possibilidades escolhidas em cada momento. Uns correram melhor que outros, mas todos foram válidos e importantes para uma auto-avaliação e análise crítica.

AM - Para dar corpo ao projecto decidiram fazer os filmes, e também um documento em papel, que denominam de mapa, em que a escrita é preponderante. O que é que procuraram na escrita que não encontraram na imagem; que afinidades e distanciamentos descobriram entre estas formas de comunicação, uma vez que a tendência é considerar o acto de criação cinematográfica acientífico? Acham que os filmes de Jean Rouch, por exemplo, fazem antropologia do mesmo modo que as análises teóricas dos antropólogos? Como vêem a possibilidade das ciências sociais trabalharem com a imagem audiovisual e abdicarem da escrita (sempre reinante nestas disciplinas)?

DL - A escrita (neste caso acompanhada por imagens fotográficas) e a imagem audiovisual (onde por vezes também a escrita aparece) formam dois discursos de natureza diversa. Ambos obedecem a diferentes requisitos tornando difícil a sua comparação enquanto discursos. No entanto não vejo diferença entre ambas no que diz respeito às suas qualidade estéticas e/ou científicas dentro das artes e/ou das ciências sociais. São meios diferentes de comunicação, ambos, conceptual e qualitativamente, válidos dentro destas premissas. A complexidade do projecto em si levou-nos ao longo deste processo à utilização de diferentes meios de expressão que não se substituem mas se complementam, e densificam a reflexão do objecto de estudo. Nesta pesquisa só estão referidas as duas últimas apresentações, mas gostava de relembrar outras formas escolhidas noutras mostras intermédias, como a palavra oral usada na apresentação *Livro Negativo*. Ou a instalação e o diagrama usados na primeira apresentação em Itália. A performance utilizada no *Livro da Acção*. Esta multiplicidade advém acima de tudo de necessidades sentidas e não de soluções premeditadas.

JC - O livro vive tanto das imagens (é, na verdade, um mapa de dupla face, onde se encontram assinalados diferentes elementos simbólicos, zonas territoriais e trajectos devidamente legendados) quanto os filmes vivem da palavra oral (os excertos das entrevistas realizadas, sobretudo) e da palavra escrita (no relato informativo ou no registo poético), que vêm condicionar ou mesmo curto-circuitar as sequências de imagens. A heterogeneidade da forma final (o livro experimental e os dois filmes) não vive de uma forma que viesse completar outra forma incompleta. Cada forma vem, antes, adensar o jogo intelectual e estético das questões que se pretendem explorar, procurando a complexidade de um sistema de exposição flexível e aberto. Nem a obra do Rouch nem a do Lévi-Strauss serão científicos, senso estrito, posto que as ciências sociais e humanas são uma falsa ciência a partir do momento em que não podem respeitar as condições da experiência em laboratório que possa confirmar ou desmentir a hipótese inicial. A estatística, por exemplo, é na sociologia, um método ingénuo que entra em falência se atendermos à rede complexa que existe entre o sentimento, o pensamento e o discurso. Assim, se quisermos encarar as ciências sociais e humanas, como um modo de investigação essencialmente aproximativo e compreensivo, onde a

literatura e a poesia concorrem para um conhecimento mais justo do comportamento do homem e das sociedades, então, a imagem também tem aí o seu papel activo por direito, quer ao nível de um património convocado quer ao nível de uma prática activa que produza novos objectos. A escolha entre texto e imagens parece-me uma falsa questão, porque o texto e a imagem historicamente não se excluem entre si (a tradição das iluminuras e da ilustração demonstram-no e relativizam o primado do livro na tradição escolástica); a meu ver, é precisamente a complexidade do saber e a especulação estética que devem ser promovidas, onde a heterogeneidade dos métodos e das formas ocupam um lugar fundamental.

AM - Percebemos o valor que tem para vocês o pensamento retroactivo, pois as imagens estão sempre a pensar o passado, tanto as do vosso discurso sobre as imagens que filmaram, como no privilégio que dão à rememoração por parte da população, despoletada pela entrevista, ou ao recuo “histórico” que constitui a mostra do filme de António Campos à população. Não vos interessa como as pessoas vivem no presente, mas aquilo que elas sentem e exteriorizam relativamente ao que passou e os seus modos de relação com a imagem. Gostava que falassem que princípios estão inerentes à selecção da matéria a filmar, ou seja, se crêem que só o distanciamento, que decorre da análise da evolução comparada, permite uma verdadeira compreensão dos fenómenos, à semelhança da História?

JC - Há quem diga que só se filma o passado ou o tempo que passa sobre as coisas. Por isso, o dirigir-me no sentido do passado equivale, para mim e num certo sentido, a um respeito pela natureza primeira do gesto de filmar e do fenómeno filmado. Por outro lado, o “estranho” que é o passado permite desvendar “o estranho” actual, seja o do presente seja o que, vindo de trás, permanece. Analisar a relação das populações com as suas imagens é um modo essencial de aproximação às suas construções mentais e ao imaginário colectivo que elas sustentam. Por outro lado, acredito muito, com os cineastas modernos russos, na montagem como o momento decisivo na construção de sentido de um filme. A recolha das imagens no terreno, mesmo que criteriosa, exige uma análise das sequências isoladamente e em termos comparativos de modo à realização de uma selecção de imagens que produzissem um novo sentido no discurso final dos filmes. O *Livro do Movimento 2002 -2005*, que talvez tenha nascido da vontade de, na exploração do fenómeno do apagamento da memória, dar voz às populações, acabou assumidamente por se modelar num registo ensaístico onde são os discursos dos investigadores os que prevalecem na tecedura que realizam a partir dos múltiplos discursos recolhidos. O distanciamento relativamente ao material videográfico recolhido (através do exercício analítico e da organização sistematizada dessa informação) foi-nos importantíssimo. Como aliás o próprio tempo prolongado em que decorreu a investigação que permitiu integrar as crises (um certo “esgotamento” dos objectos de estudo; a emigração da Daniela para a Holanda; etc.) no processo de investigação e revertê-las em matéria de (auto-) reflexão no objecto final.

DL - A imagem filmada torna-se imediatamente passado. A questão aqui não é tanto sobre “a matéria a filmar” mas sim sobre a matéria filmada. No acto da filmagem, estou ainda suspensa na procura do objecto. As referências são ainda escassas e a deriva pelo que me rodeia leva-me a registar e a absorver o máximo possível. Para

mim o mais importante é estar-se atento e aberto ao mar de potencialidades que nos rodeia. É no momento da edição que o discurso é construído e que o olhar se torna conscientemente crítico em relação ao que foi filmado. O distanciamento é pois essencial a esta análise. E assim como na História, escolhemos no momento da edição, uma das muitas construções possíveis. Optamos pela que nos traz uma nova perspectiva crítica da existência que nos rodeou. A construção deste discurso é sempre referente ao passado.

AM - Notamos que a montagem é claramente determinante, muito para lá do efeito estético. No livro, a “montagem” da mensagem permite uma leitura sempre autónoma, pois pode ler-se o conteúdo, literalmente, em todas as direcções e estabelecerem-se infinitas ligações reflexivas a partir do vosso mapa de intercepções. Assumem-no assim como uma, entre as diversas possibilidades de representação do “real”, dando lugar a uma ampliação da leitura do mundo?

DL - O momento da edição é para mim o momento da criação do discurso. E isto também está patente no livro. A criação de um discurso reside nas ligações e associações que se estabelecem entre os diferentes momentos ou eventos. Nesse sentido torna-se o observador também criador da própria obra porque esta vai para além das associações estabelecidas no seu interior. É também as relações que o espectador faz com as suas próprias experiências. No Livro Movimento esta abertura é ainda mais acentuada. A não linearidade permite a quem o utiliza uma infinidade de percursos e composições. Penso que é um objecto de estrutura radial para se ser lido e descoberto várias vezes.

JC - O livro é uma publicação experimental inspirada no “le livre” de Stéphane Mallarmé. O projecto do escritor francês consistia num livro cujas páginas não se encontram numeradas e caberia ao leitor inventar livremente a articulação entre as páginas, sendo que não havia nenhuma ordem pré-estabelecida e as possibilidades são idealmente infinitas. O *Livro do Movimento 2002-2005* aparentava ser um amontoado de folhas impressas, sendo que havia uma ordem de composição (dois mapas frente-e-verso) sem haver uma ordem de leitura (são mapas atopófilos, isto é, podem ser lidos a partir de qualquer lado e não há uma hierarquia entre o centro e as periferias). Propusemo-nos mapear a informação recolhida na Luz, em Vilarinho da Furna, no Porto e em Roterdão, além dos registos das três apresentações públicas (já referidas) e classificar os elementos em grupos autónomos, sistematizar áreas de ressonância, percursos que associam elementos aparentemente dispares de modo a permitir uma leitura em rede. Mas, o quadro taxinómico é só aparente: as classificações são aproximativas, as associações entre elementos são de ordem semântica tanto quanto de natureza poética e a montagem de conjunto recusa a simplificação que explique. O livro pretende restituir o fenómeno da privação de um território e o do exílio na sua complexidade, capaz de, através da especulação das formas, fazer emergir elementos latentes e “textos” inusitados, para a compreensão ampla do “real”.

AM - Nos filmes, a preocupação maior é inventar um “outro” tempo em que, através de uma interpretação fragmentária do “real” e da intenção de desmontagem (ao acedermos ao protocolos da construção de sentido, de revelação do pensamento crítico que estrutura a montagem), é a vossa visão que predomina, orientando um discurso que nunca se torna abstracto, em que não há lugar a equívocos. Há uma

forma de abordagem tendencialmente objectiva, em que o discurso apresentado – a verbalização da construção de um sentido; os intertítulos com uma frase poética mas igualmente explícita (porque integrada nessa sequência); o testemunho dos habitantes, integrados na entrevista – não encerra dúvidas. A ligação das duas aldeias ao longo do processo de investigação, acabou por resultar numa bifurcação, ou seja, na realização de dois trabalhos fílmicos diferentes, para apresentar, cada um, a cada população, num momento de partilha, uma vez que as vossas imagens delas a elas retornam. Dão larga margem de manobra raciocinante ao “habitante-espectador de si”, explorando ao máximo a imagem-pensamento, mas a palavra final é a vossa, na montagem. Desta direcionalidade podemos depreender que vêem no filme, mais que um campo de experimentação artística, possibilidades “pedagógicas”, um instrumento intelectual de agitação e de transformação?

JC - Absolutamente. Acredito, com o Brecht ou o Godard, que a arte deve cumprir uma função pedagógica. Não no sentido autoritário, de uma lição que é passada de professor a aluno, mas de proposta de uma visão do mundo que é decomposta nos vários elementos que a compõem, à vista do espectador e aspira a fazer do espectador um agente activo que deseja produzir, a partir daí, o que consumiu. Os melhores filmes são aqueles que nos fazem desejar filmar. Os melhores livros são os que nos convidam a escrever. E por aí fora... A pedagogia é esta exposição desassomburada das ferramentas e das instâncias de produção, acompanhadas do exercício generoso da transmissão do prazer singular que é construir pensamento. “Agitação” e “transformação”, como bem referes, são noções que reconheço na função social primeira das artes. Toda a experimentação artística deve nascer do incómodo e da incoincidência com a realidade e deverá idealmente promover o sobressalto e a transmutação das consciências do indivíduo e das sociedades.

DL - Não sei se o termo “pedagógico” é o mais apropriado, mas eu acredito num trabalho que desenvolva um discurso crítico em relação ao objecto que se propõe analisar. É esta análise crítica que constitui o tal “instrumento intelectual” que referes. Penso que existe no trabalho criativo uma responsabilidade que vai para além da construção estética. Que ao devolver uma nova perspectiva traz consigo uma consciencialização e conseqüentemente um novo entendimento, desvendando de uma forma mais clara problemas inerentes. Não cabe no entanto a esta prática a proposição de soluções.

AM - Não acreditam numa montagem sequencial, mais aproximada do tempo “real”, no sentido baziniano: deixar que o “real” se revele por si mesmo, com o mínimo de intervenção possível?

DL - O ‘real’ é por si próprio uma construção que se forma no campo das ideias e que não existe independente da nossa consciência enquanto observadores. A aproximação que fazemos nestes filmes dizem respeito à nossa vivência e relação com o objecto de estudo no momento da montagem. Vilarinho e Luz eram não apenas aquelas paisagens, aquelas pessoas e aqueles locais geográficos mas também tudo o que eles significaram para mim no decorrer deste processo. Os diferentes conteúdos que lhes atribuí em relação com outras paisagens geográficas, políticas e culturais. Nesse sentido, estes filmes estão mais próximos do ‘real’ do à partida pode parecer. São

mais fiéis ao meu 'real': o único que posso representar e que, uma vez que pertence ao discurso das ideias, não obedece a uma ordem cartesiana.

JC - Há sequências de imagens dessa natureza e que respeitam esse tempo real, nos filmes que apresentámos no *Livro Negativo* ou no *Livro da Acção*. São sequências que procuram restituir o tempo natural do lugar, em planos fixos de vários minutos: o vento que, numa paisagem, e atravessa os elementos naturais, por exemplo. Nesses filmes, havia a preocupação de fidelidade à natureza do lugar ocupado pelas duas aldeias. A partir do momento em que elas deixaram de ser o nosso objecto central de reflexão, não fazia sentido a procura desse "tempo" ou "lugar" reais. Os dois filmes finais tratam do "lugar" do pensamento que, como sabemos, escapa à localização e é de natureza não-linear.

AM - Gostava também que falassem da programação das condições em que apresentaram os filmes às comunidades e que sentido têm os filmes quando desligados de todo esse contexto. Em que circunstâncias os mesmos foram exibidos após a conclusão do projecto e, sendo eles completamente desgarrados dos modelos de produção comercial, como gostariam que fossem mostrados publicamente?

JC - Não fazia sentido voltar, passados 3 anos, à aldeia da Luz ou ao Gerês, para contar às populações a sua própria história. Muitas histórias ou opiniões são conhecidas de todos e repetidas nos anos. O nosso propósito era convidar as duas populações a participar numa experiência de reflexão global que partiu da sua história colectiva, mas que por desdobramentos sucessivos e pela integração de elementos heteróclitos, chegou a outras paisagens e a novas ideias. Fizemos dois filmes que podem ser vistos como duas variações sobre o mesmo tema, tendo em vista o público de cada aldeia e os problemas específicos de cada território.

Na Luz, mostrámos o filme na Praça Principal da nova aldeia (a antiga fora entretanto desmantelada e submersa), em Janeiro de 2005. Era a noite da Festa do Bacalhau desse ano e, por acordo com a Junta de Freguesia local, o filme foi projectado ao início da noite, antes do início do baile anual. Os momentos que se seguiram à projecção do filme serviram para debater o resultado com a população e para oferecer pessoalmente exemplares do livro aos habitantes. Em Agosto de 2005, mostrámos o segundo filme aquando da reunião anual dos antigos habitantes de Vilarinho da Furna, no Museu Etnográfico, em S. João do Campo. Como aconteceu na Luz, a projecção foi seguida de um debate com a população e da oferta de exemplares do livro publicado. Julgo que a natureza deste projecto que aparenta ser um projecto de cariz originalmente antropológico que, mais tarde, derivou em vários sentidos, precisava de ancorar novamente nas duas aldeias que lhe serviram de porto de partida. Diz-me muito a ideia de fazer filmes destinados a um pequeno público local, como quem escreve uma carta a um amigo ou as velhas escritoras aristocratas que redigiam contos a pensar nos netos. Gosto da ideia de fazer filmes para um "mínimo público possível", aquele com quem se pode estabelecer conversa depois de uma projecção. Como os realizadores que viajam com a lata da bobine debaixo do braço, sempre que há uma projecção de um filme seu. Reduzindo os intermediários entre o autor e o público e encarando este como gente de carne e osso, em relação a quem existe o desejo do encontro íntimo através do cinema. É a dimensão artesanal de um cinema que eu prezo no momento do fazer e no momento da projecção. Fora do contexto das duas aldeias,

tenho mostrado os filmes em contexto académico ou em residências artísticas em que tenho participado. Gosto de os pensar como filmes-rasto de uma experiência social mais complexa, que servem para alimentar discussões colectivas sobre as questões estéticas, históricas e políticas que abordam.

DL - Ambos os filmes formam um discurso muito pessoal para um público muito particular. Ao contrário da publicação, não acredito que estes filmes possam ser projectados sem uma contextualização inicial. Fora do âmbito das aldeias eu concebo estes filmes como um ponto de partida ou pretexto para uma conversa. E é esta multiplicidade de registos constantemente presente neste projecto que para mim é importante. Claramente o filme não se fecha em si próprio. Pelo contrário, ele é um objecto aberto à discussão, contendo em si e reflectindo as potencialidades de derivação deste projecto. Esta também foi a forma como o apresentámos às comunidades. A conversa desenvolvida após as projecções é tão importante como os filmes e fazem parte deles. Na Aldeia da Luz apresentámos o filme na nova praça principal, antes da *Festa do Bacalhau*. Em Vilarinho a projecção aconteceu no Museu Etnográfico durante o encontro anual da população. O livro foi distribuído após a discussão.

AM - Como um trabalho colectivo que foi, ao convocarem as pessoas a pensar e a debater as suas-vossas imagens, em que aspectos sentem que o projecto teve repercussão nas comunidades que acompanharam ao longo destes três anos?

DL - Acredito que a reflexão faz parte do processo de consciencialização necessário à maturação. No entanto não sou prepotente nem ingénua em acreditar que tenhamos mudado alguma coisa nas comunidades onde os vários debates decorreram. Podemos ter tido algum impacto individualmente. Estou a lembrar-me da Sara da Aldeia da Luz que nos escreveu. A verbalização do seu processo de mudança poderá ter levado a uma consciencialização. Curiosamente, foi nas apresentações finais que tivemos uma maior reacção das comunidades. Na Luz a população reagiu, de uma forma geral, negativamente ou com indiferença, enquanto em Vilarinho ouve uma aceitação e interesse pelo projecto. No entanto acredito que estas reacções sejam mais um reflexo da população em si do que uma consciente crítica ao trabalho.

JC - Não acredito que seja possível calcular e avaliar as repercussões de um filme realizado num contexto desta natureza. Não nos voltámos a encontrar com as populações desde então. Acredito que o trabalho artístico ou de criação visa a memória cultural de um povo. Não trabalhamos mais para os vivos, do que o fazemos para os mortos ou em honra dos que não-de vir. Só o tempo pode determinar se um trabalho deu frutos ou morreu no seu tempo de existência material. A reacção geral imediata na Luz foi negativa, mas por razões que é difícil discernir, ultrapassam o filme documental em si e se prendem com a fragilidade das condições em que se encontrava a população recentemente instalada na nova aldeia, exausta dos discursos exteriores sobre a sua realidade. Em Vilarinho, a reacção geral foi entusiasta, com várias famílias a pedirem mais livros e cópias dos filmes para elementos da família ou antigos habitantes que não estavam presentes no nosso encontro. Além desta reacção imediata, não posso julgar mais nada. Há uma baliza temporal para cada trabalho que eu respeito, sem nostalgia. Tem de se assumir a ruptura que o fim de um trabalho determina e respeitar o período de luto, no coração do qual se dá início ao trabalho da memória, a pessoal e a cultural.

AM - Que “lições” ou conclusões tiraram deste “laboratório” de experimentação híbrida, tanto ao nível do “objecto” que pretendiam questionar como no que respeita à vossa transformação?

JC - É essa a única transformação que posso avaliar: a minha. O *Livro do Movimento 2002 – 2005* foi um trabalho física e intelectualmente exigente. O estilhaçamento do objecto inicial de estudo respondeu também, compreendo hoje, a um sentimento de saturação da experiência do trabalho de campo centrada numa população circunscrita geograficamente. Nasceu neste trabalho o desejo de uma maior concentração na matéria fílmica, desligada de um diálogo directo com uma população. O filme que viemos a fazer posteriormente (*Plural*, sobre o regime da I República em Portugal e exibido na exposição Busca-Pólos, produzida pela Fundação de Serralves e o Centro Cultural Vila Flor) e o meu filme *2+2* (uma reflexão sobre a Revolução de Abril, projectado na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris) fazem disso prova: são documentários que falam da memória cultural portuguesa e interpelam o nosso país. Na senda do cinema português dos últimos 30 anos (César Monteiro, Reis/Cordeiro, Oliveira, Rocha) que recuperou a ideia global de “interpelação de um país”. Por outro lado, essa concentração na sala de montagem, favoreceu o trabalho de experimentação formal, um desejo pulsante nos filmes finais de *Livro do Movimento 2002-2005*, onde os planos a negro, o silêncio, a palavra escrita, a repetição de sequências e a problematização das instâncias de produção fílmica revelam que o nosso problema passou a ser essencialmente estético e a comunidade problemática que passou a ocupar desde então é a nação portuguesa no seu conjunto. São as ideias da privação de um lugar e do exílio que nos permitiram o salto da escala comunitária para a escala do país e da sua memória cultural. Se quisermos, de um cinema que se inspira no campo da antropologia para um cinema instigado pela acção política.

DL - Ao longo destes três anos a minha vida pessoal mudou imenso. Iniciei este processo como professora no ensino secundário a viver no Porto e terminei como imigrante residente em Roterdão. Este trabalho foi na verdade para mim um questionamento da minha própria vida e dos meus valores pessoais. O retrato da minha jornada e o redesenhar das minhas direcções está nele inerente. Questionar o ‘outro’ é na verdade questionarmo-nos a nós próprios, ou melhor, questionar o ‘outro’ dentro de nós. Este projecto, assim como todos os outros que desenvolvo, não me levam a conclusões mas sim a uma nova forma de questionamento. E esta constante necessidade de procura existe tanto no âmbito do meu trabalho como na minha vivência diária. Estas duas realidades são inseparáveis e fazem parte da mesma pessoa que sou eu. Reflectem-se e influenciam-se uma à outra. Este “laboratório de experimentação” são as minhas próprias inquietações e fazem parte do meu ser. E o contrário também é verdade.

* **Daniela Paes Leão** (Coimbra, 1974)

Vive e trabalha em Amsterdão (Holanda).

Trabalha como artista visual, desenvolvendo projectos criativos que combinam audiovisual, fotografia, e Web design, com a Sociologia, a Antropologia e outras disciplinas do conhecimento.

Em 2008, foi Bolseira da Fundação Cultural Europeia para a realização de uma pesquisa sobre a identidade macedónia, em Skopje (Macedónia).

Participou, como bolseira, nas residências Fondazione Pistoletto (Biella, Itália, 2002), “Het Blauwe Huis” (Amsterdão, 2005/2006), e “Les Laboratoires d’Aubervilliers” (Paris, 2006).

Desenvolve, desde 2001, projectos criativos no cruzamento da estética e das ciências sociais: *Romaria da Autogénese* (Porto, Portugal, 2001), *O Olho e a Lâmina* (Biella, Itália, 2002), *Livro do Movimento 2002 – 2005* (Porto, Portugal/Roterdão, Países Baixos, 2002/2005), e *Cinema Mudo* (Jerusalém, Palestina, 2003), com João Sousa Cardoso.

* **João Sousa Cardoso** (Vila Nova de Famalicão, 1977).

Vive e trabalha entre o Porto (Portugal) e Paris (França).

Doutorando em Sociologia na Université Paris Descartes (Sorbonne), sob a direcção de Michel Maffesoli. Investigador no Centre d’Études sur l’Actuel et le Quotidien (CEAQ), na Université Paris Descartes. Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).

Comissário, em 2000, do projecto multidisciplinar *Arritmia – As inibições e os prolongamentos do Humano*, no Porto. Desenvolve, desde 2001, projectos criativos no cruzamento da estética e das ciências sociais: *Romaria da Autogénese* (Porto, Portugal, 2001), *O Olho e a Lâmina* (Biella, Itália, 2002), *Livro do Movimento 2002 – 2005* (Porto, Portugal/Roterdão, Países Baixos, 2002/2005), com Daniela Pães Leão; e *Cinema Mudo* (Jerusalém, Palestina, 2003) apresentado em 2006, no Museu de Serralves, no Porto.

Em 2006, encenou e interpretou (com António Preto e Daniela Paes Leão) a peça de teatro *O Bobo*, a partir da obra de Alexandre Herculano, apresentada em Paris (La Générale, Universidades Paris IV Sorbonne, Paris VIII Saint Denis e Paris X Nanterre) e Lisboa, Porto, Guimarães, Coimbra e Guarda. E em 2008, encenou e interpretou (com Ana Deus e António Preto) a récita *A Carbonária*, apresentada em Bragança, Lisboa, Santarém, Porto e Coimbra. Ainda em 2008, estreou o filme *2+2*, na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris.

Publica regularmente textos de crítica, nomeadamente na revista *Arte Ibérica* (Lisboa, entre 2000 e 2001) e nas publicações do Teatro Nacional S. João (Porto, desde 2003).

Artista em residência na Fondazione Pistoletto (Biella, Italie), em 2002. Artista em residência na Expédition – Plateforme Européenne d’Échanges Artistiques, entre 2007 e 2008, a convite dos Laboratoires d’Aubervilliers.