

Memória, realismo e biografia: entrevista com Margarida Leitão

Ana Catarina Pereira & Eduardo Baggio*

Data e local da entrevista: Casa da entrevistada, a 16 de julho de 2019.

Margarida Leitão é licenciada em Montagem Cinematográfica e é mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, na especialidade Dramaturgia e Realização, pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Realizou várias curtas-metragens de ficção e documentários, que foram exibidos em festivais por todo o mundo e na televisão. A sua primeira curta *Kilandukilu/Diversão* (1998) ganhou uma menção honrosa no Festival Internacional de Curtas de Vila do Conde. A curta *A Ferida* (2003) e o documentário *Muitos dias tem um mês* (2010) tiveram estreia comercial. O documentário *Design atrás da grades* (2011), uma coprodução com a RTP 2, recebeu o Prémio Melhor Documental Transfronteira no Festival Internacional Extrema'Doc. O seu último filme, *Gipsofila*, além de outros prémios nacionais e internacionais, recebeu o Prémio Especial do Júri no Festival Internacional de Turim e teve exibição nos canais TVCINE. Além de se dedicar à realização, trabalha regularmente como montadora e anotadora. Atualmente é professora na área de montagem na Escola Superior de Teatro e Cinema, e de Pesquisa para documentário na Escola de Tecnologias Inovação e Criação (ETIC). O seu trabalho recente explora imagens de arquivo familiar ou cinematográfico, perscrutando as fronteiras do ensaio audiovisual. *Gestos do Realismo* (2016) é citado na lista dos melhores ensaios audiovisuais de 2016 pela Fandor.

Eduardo Baggio: A primeira pergunta é uma questão formal. Eu reparei que, nos seus últimos filmes, tem uma preocupação formal bastante intensa e até diferente de filmes mais antigos. Especialmente no que diz respeito aos enquadramentos – mesmo quando a Margarida trabalha com material de arquivo, como no filme *Gestos do Realismo* (2016), uma montagem com planos

* Ana Catarina Pereira: Universidade da Beira Interior – UBI, Faculdade de Artes e Letras, Labcom-Comunicação e Artes. 6200-001, Covilhã, Portugal. E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

Eduardo Baggio: Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Faculdade de Artes do Paraná, Grupo de pesquisa Cineciare – Cinema: Criação e Reflexão. 80035000, Curitiba/Paraná, Brasil. E-mail: baggioeduardo@gmail.com

de *Stromboli* (Roberto Rossellini: 1950) e *At land* (Maya Deren: 1944) –, há uma preocupação específica em uma relação entre forma e conteúdo?

Margarida Leitão: Na verdade, eu acho que esteve sempre presente, em qualquer projeto que eu tenha realizado, essa questão de como relacionar a forma e o conteúdo. Ou seja, se eu tenho uma determinada temática, ou determinada história, sempre questiono qual é a melhor forma, em termos de opções técnicas e tecnológicas, para trabalhá-la. E isso, por acaso, está um bocado presente desde sempre. O meu primeiro filme, oficial, é um filme ainda de escola, que é o *Kilandukilu/Diversão* [1998]: um documentário que eu filmei em 16mm na Escola de Cinema, ainda como aluna. E depois, o primeiro filme em que eu ganhei financiamento e que fiz é *A Ferida* [2003], e trata do luto dos pais pela morte do filho. Eu queria aquilo: era em película, em 35mm, e queria que o filme tivesse um tom frio, azulado. Havia uma preocupação minha de a cor não ser berrante (tirando certos elementos, como os da criança, em cores fortes) ... E isso foi trabalhado na altura, com o diretor de fotografia, que é o Paulo Ares, e nós fizemos um processo até de laboratório, de a película não passar por um banho, para aquilo ter aquele tom, que eu chamava o tom Polaroid..., mas não é bem Polaroid, mas pronto, era assim.

Mas o que eu quero dizer é que há uma preocupação, sempre. Nos documentários que eu tenho feito, antes do *Gipsofila* [2015], na verdade, eu estou muito dependente da realidade tal como ela acontece. E estou muito dependente também da pessoa com quem estou a trabalhar, em termos de operação de câmara: as coisas acontecem no imediato e é preciso reagir. Nesse sentido, às vezes, não havia aquele controlo direto. Realmente, o *Gipsofila* é o primeiro projeto em que eu pego na câmara: eu nunca tinha feito câmara. Eu formei-me na Escola Superior de Teatro e Cinema, inicialmente em montagem; na altura não havia realização, como área de formação, agora já há. E eu tinha uma relação com a câmara um bocado distante, porque, quando me formei, era a película, e todo aquele material: pegar na película e aquela sensibilidade que era preciso, assustava-me. Eu trabalhava em película na montagem, mas isso é diferente, já está trabalhado pelo laboratório. Cortar película: tudo bem; agora, ter aquilo em negativo e poder abrir uma lata e estragar o filme todo, ou deixar cair uma objetiva..., enfim.

Portanto, eu demorei imenso tempo a pegar na câmara. E, ao pegar na câmara no *Gipsofila*, de repente, há um ato que foi esta experiência do pensamento e da ação. O pensamento do plano que eu quero fazer e ou realizar já não passava por um intermediário; era eu que fazia. Ou seja, eu pensei “*quero fazer este plano e vou fazer este quadro*” e acontecia, no imediato. E realmente aí foi um momento diferente na minha experiência de realização,

porque eu tinha aquele controlo, sem passar por intermediários e sem ter, no fundo, a interpretação de outra pessoa da ideia que eu pretendo para o quadro, para o enquadramento. Nesse sentido, o *Gipsofila* é um documentário que, apesar de tudo, é muito controlado por mim. Não quer dizer que os outros não sejam, mas nessa questão formal do enquadramento. Porque realmente era eu que fazia, no momento, enquanto noutros às vezes eu dizia “*vamos filmar aquele*”, mas há outra pessoa a fazê-lo.

Os materiais de arquivo puxaram em mim também um lado que tem a ver com a montagem, que é donde eu sou, um bocado... Para mim, a montagem é um eixo central para a criação cinematográfica. Porque é aí que escreves realmente, com as imagens e sons. A realização tem um momento muito importante de criação, e tem de estar na montagem, também, mas na montagem é que a escrita é feita, não é nos papéis. Mesmo no *Gipsofila* eu falsifico muitas coisas na montagem, não é? Há pessoas que dizem “*ah eu fiquei tão emocionada naquele momento!*”, e eu fico calada porque não quero estragar. Mas aquilo é construção, aquilo é cinema. É artificial, por mais documental.

No *Gestos do Realismo*, que é esse ensaio, foi uma encomenda da revista *Interact*, da parte do Luís Mendonça e do Carlos Natálio. Eu e o Ricardo Vieira Lisboa fizemos dois ensaios audiovisuais, de mais ou menos 5 minutos, e havia um tema genérico do gesto. Eu nunca tinha feito ensaios audiovisuais e era uma coisa que até estava um bocado fora da minha experiência. Nesse caso, eu pensei: como a lógica do ensaio é investigar um realizador ou um determinado tipo de trabalho, eu decidi que queria investigar a Maya Deren, e mergulhei em todos os seus filmes. E aquilo foi bastante intuitivo como surgiu, de certa maneira, o ensaio porque quando cheguei ao *At land* eu comecei “*mas isto faz-me lembrar o Stromboli*”. E fui buscar o *Stromboli* e comecei a criar algo ali. Na verdade, como ensaio visual, não queria que saísse uma coisa académica, no sentido de explicitar, em termos de texto ou de voz, a metodologia de realização de alguém, mas queria era criar um objeto formal que até pudesse ser passado numa instalação. Nesse caso, também explorei uma coisa diferente: o próprio objeto era uma narrativa, ou seja, aquilo são duas mulheres mas é quase como se fosse uma mesma mulher, que faz um percurso e que rejeita ficar, de certa maneira... Depois cada um interpreta a sua narrativa, mas há um lado também de desaparecimento da mulher, que rejeita ficar presa na casa, que se liberta para a natureza e que se começa a libertar dos pesos: na Maya Deren são as pedras; no *Stromboli* são as malas, e fica perdida na natureza. Gosto muito desta ideia que tem a ver também com a minha relação com o cinema, desde sempre, que é a questão da construção com imagens e sons, e como é que nós podemos, enfim, criar.

EB: Dentro das possibilidades que cada projeto tem, interessa-lhe esse rigor: pensar os quadros e o modo como os personagens, mesmo em documentários, vão percorrer os espaços e construir essa *mise-en-scène*?

ML: Interessa-me a *mise-en-scène* e o tempo.... Interessa-me explorar isso.

Ana Catarina Pereira: Falas da dependência em relação à realidade, às coisas que acontecem (por exemplo, no *Matar o tempo* há uma dependência em relação à atualidade, às coisas que estão a acontecer naquele momento), mas em outros filmes teus, na maioria dos outros, não verifico tanto essa imposição da atualidade, mas uma espécie de “arte do encontro”. A minha pergunta é: tanto no documentário, como na ficção, como é que tu defines quais são as pessoas que vais filmar? Como é que tu crias estes personagens? Nascerem desse encontro, nascem dessa casualidade feliz?

ML: Não, na verdade as ideias foram sempre um bocado pré-concebidas. Na ficção, é curioso que *A ferida* (2003), *Parte de mim* (2005) e *Zoo* (2011) foram feitos em *timings* completamente diferentes. Uma vez, projetaram os três filmes juntos e, de repente, começa-se a criar ali uma outra relação entre as coisas, entre personagens: é tudo sobre a maternidade, casais. Agora consigo ver ali várias coisas. Na altura foram feitos como objetos individuais. Mas há um traço que vem logo, mesmo no *Kilandukilu*. Esse filme foi uma proposta para entrar num *workshop* de documentário. Eu encontrei aquele grupo e achei que era interessante desenvolver algo sobre eles, tinha a ver com temáticas que me interessavam em geral. Mas há assim uma coisa de fundo que eu acho que têm todos, desde o *Kilandukilu* ao *Ferida*, ou mesmo o *Matar o tempo*, ou *Muitos dias tem o mês* (2009), que é: como é que uma pessoa resiste face a circunstâncias que te põem à prova? E eu acho que há sempre essa minha procura de como é que tu ultrapassas algo que parece inultrapassável na vida, seja a morte de alguém, seja tu emigrares para um país e quereses manter a tua tradição de dançarino, mas teres outra realidade e ser confrontado.

ACP: A minha questão também era um pouco essa: realmente os temas estão lá (a maternidade, a violência doméstica, as touradas, tudo isso). Mas, essencialmente, parecem-me filmes sobre pessoas, em que a personagem é mais importante do que o tema que ela aborda. Percebes a minha questão?

ML: Sim, mas isso sempre. Eu acho que isso realmente, se calhar, está mais cristalizado no *Gipsofila*, mas é assim. No *Gipsofila* foi mesmo trabalhado nesse sentido. Quando digo trabalhado, o *Gipsofila* tem uma génese também de tese de mestrado, portanto há uma base também de trabalho. A

mim interessa-me, em termos de cinema, trabalhar o humano e as pessoas, e as relações entre as pessoas. Mesmo nos últimos objetos, que são mais baseados em arquivo, há sempre um questionamento sobre nós. Ou seja, interessam-me muito mais do que coisas formais. No *Gipsófila* é a arte do encontro, como é que a vida acontece, e como é que a vida acontece com o cinema no meio. Ou seja, como é que o cinema e a vida se podem contaminar, ou não. O *Gipsófila*, num certo sentido, é o mais extremo, porque eu própria também me incluo e eu própria estou a viver e estou a filmar. E as coisas contaminam-se e eu queria mesmo essa relação.

ACP: Isso altera um pouco a minha perceção, enquanto espectadora. Eu pensava que tu conhecias determinadas pessoas e decidias filmá-las. Afinal, tu estás a dizer que já existia uma espécie de interesse.

ML: Não, na verdade as ideias normalmente são prévias. Não foi tanto “o encontro”. Foi o encontro de algumas situações, as circunstâncias; mas o encontro acontece a fazer o filme, não antes.

ACP: Já havia uma inquietude tua para determinada temática, é isso?

ML: É. Não é tanto eu encontrar alguém e “*ah vou fazer um filme sobre...*”. É mais certo tipo de situações que me interessam... Tinha uma ideia dos forçados [filme *Cara a Cara* (2013)] e tinha uma vontade, um interesse de entrar num grupo masculino muito específico e tentar perceber porque é que aquele grupo existe ainda hoje, o que é que os une, o que é que é ser parte de um grupo masculino. Há um ato também aí, aqui entre nós, provocador, de entrar mesmo, no sentido de perceber. E realmente, como mulher, foi muito curioso, as situações que eu tive, do tipo chegar, dizer “*olá!*” e eles a olharem para mim e a perguntarem-se “*quem é esta?!?*”.

ACP: A sério? Estranharam ser uma mulher a filmar?

ML: Não, não é ser uma mulher a filmar, realizadora. É que não há mulheres ali. Eles, naquele ambiente, não têm mulheres.

EB: Aparecem três mulheres no filme, não é? Uma madrinha do grupo, uma mãe e uma esposa, não é isso?

ML: Sim, mas elas estão sempre nas bancadas, ao longe. Aquela vivência que eles têm é única e fechada, aqui entre nós. São experiências. Mas é *a posteriori*, ou seja, o encontro. Há sempre uma inquietação qualquer, ou uma temática. Depois, as pessoas são encontradas, no processo.

ACP: Parece que, agora, a tua atenção mudou um bocadinho para um cinema mais focado nas mulheres. É uma perceção nossa, é errada? Ou também sentes isso?

ML: É certa. É daquelas coisas que vocês, de fora, podem analisar melhor do que estando por dentro. Porque cada projeto, no fundo, tem uma génese. Mas sim, eu estava a dizer há bocado que, quando me propuseram fazer um ensaio, pensei em “*quem é que eu vou buscar*”? E interessou-me ir buscar a Maya Deren, por ser uma cineasta mulher, que eu não conhecia tão bem, e também porque ela é um estilo que realmente não é o meu, eu sou mais de uma génese realista e humana e não tanto abstrata, nem tão conceptual. E, portanto, eu quis ir para um território, para uma realizadora, que fosse algo que me questionasse a mim; havia aqui também uma questão de, no próprio processo, também ser um ato de investigação e de criar questões para mim mesma e para o cinema. Por isso eu fui à Maya, portanto há, aí sim, uma escolha.

O Gipsófila é completamente um universo fechado, feminino, mas também tem a ver com querer fazer um filme com a minha avó, com quem tenho uma relação única e fechar-me lá em casa dela, e usar a casa dela como estúdio de cinema. Mas estava a pensar: *se eu tivesse uma relação única com um avô, ou com um tio, também poderia acontecer, mas neste caso era ela, e era mulher*. E, no fundo, somos duas mulheres, com 50 anos de diferença, mas uma empatia e uma proximidade única, não é? Mesmo nas relações que eu tenho com outras pessoas da família... temos uma compreensão, um entendimento especial. E interessava-me um bocado essa coisa de explorar uma relação de intimidade através do cinema e como é que ela pode ou não ser dada.

É isso, voltando um bocado ao início, como é que a vida e cinema se podem ou não contaminar. Eu acho é que os projetos me têm puxado para aí. Por exemplo, a encomenda da Videoteca, *A mulher ideal* (2015): na verdade, aquilo é uma proposta que é feita com o espólio da Videoteca Municipal, de filmes de arquivo. Deram a vários realizadores uma hora e vinte de material e há material muito diverso, apesar de tudo. A mim calhou-me um material que basicamente, por coincidência – porque há casos de pessoas que tinham material de várias famílias – era da mesma família. Percebi isso através principalmente da mulher, que é a presença constante. Percebe-se perfeitamente que é um olhar masculino, é um homem que filma algumas coisas, entre as quais há sempre a presença daquela mulher que vai envelhecendo. Também há as crianças que vão crescendo. Ao princípio também fui um bocado às cegas, no sentido em que recebo aquele material, sem som e sem nada. Dava para classificar temporalmente os momentos, porque havia um período de visita à Exposição do Mundo Português de 1940, e um material anterior, que seria anos

30, 40. Depois, havia material de quando nevou em Lisboa, que acho que é anos 60 ou 50. E depois havia também materiais da construção da Ponte 25 de abril, na altura Ponte de Salazar. E isso dava para me situar, além de que ele começava a filmar a preto e branco e, no final, já estava a cores. Mas eu pus tudo a preto e branco, mesmo o que era a cores.

Mas pronto, aí surgiu, ao ver o material: basicamente, começou-me a intrigar, porque sinceramente, ao início, era um bocado *que filme é que eu vou fazer?*. Era aquela mulher, sempre a rir, e a relação também do olhar masculino para as outras mulheres, porque ele filma aquela mulher, mas depois filma as outras mulheres, na praia, o olhar dele desvia-se daquela mulher que ele filma. Na Exposição do Mundo Português, também tem uma exposição, enfim, das mulheres de Moçambique e isso também dá um olhar muito concreto. Portanto, começou-me a intrigar este olhar masculino sobre as mulheres, e também sobre a condição da mulher no Estado Novo. Quem era aquela mulher e porque é que ela estava sempre a rir? A mim fazia-me lembrar a Mona Lisa, que tem sempre uma cara... E isso começou também a ser a base de uma espécie de narrativa ficcionada; comecei a criar essa voz e, ao mesmo tempo, a investigar, em termos históricos. Li vários textos e procurei várias coisas. Descobri aquele texto da *mulher ideal*, um artigo de como é que uma mulher deve-se comportar. Aquilo começou-me a fazer grande ressonância e criei aqueles blocos.

Mas, sim, há um interesse no olhar da mulher. Mas mesmo quando eu olho para os homens, também há um interesse de qual é o olhar. Isso é uma coisa a explorar mais a fundo: o olhar da mulher...

ACP: O olhar da mulher sobre eles?

ML: Sobre eles, sim. Porque tu tens sempre muito cinema do olhar dos homens sobre as mulheres. Bergman, por exemplo.

ACP: Tens um século de História de Cinema sobre isso.

ML: Sim, exato. Mas agora e a mulher, não é? Há também um olhar sobre os homens, às vezes de desejo, mas homossexual. Também eu própria faço coisas, curtas de ficção sobre violência doméstica... é sempre o olhar sobre a mulher e a mulher como personagem principal. Mas a mim interessa-me também o homem como objeto de desejo. Isso ainda é outra fase. No concreto, a questão é realmente o encontro: como é proporcionar um encontro e isso traduzir-se em cinema?

ACP: Também me parece que, tanto no *Mulher ideal*, como no *Gipsófila*, há uma estética do eu e uma estética da introspeção. Ou seja, tu estás a olhar

para uma árvore genealógica, que já existe, sobretudo no caso do *Gipsofila* (tu nasces assim, com a árvore genealógica que tens, com o passado que tens), e depois parece que chegas a uma determinada fase da tua vida em que tentas perceber esse passado, e em que tentas perceber como é que ele te define. Aquele filme parece um bocadinho isso: a tua tentativa de definição, como mulher e como artista, a partir daquilo que herdaste da tua história e da tua família. Parece que o teu cinema, aí, é um veículo de autodefinição. Concordas?

ML: Há sempre essa questão no documentário, especialmente quando é autorreferencial.... Mas eu não vejo muito assim, por acaso. Eu não queria que o *Gipsofila* fosse biográfico. Queria que fosse algo não sobre o passado ou uma herança; era algo mais sobre o presente, sobre duas pessoas a viverem um encontro, no presente. Por exemplo, quando ela conta a história do *Gipsofila*, na verdade, ela está-me a contar pela primeira vez. Eu não sabia o que era *Gipsofila*, por isso dei o nome ao filme: foi uma palavra que ela me ensinou e eu não conhecia, quer dizer, não tinha essa referência. Portanto, as coisas que acontecem ali são mais coisas no imediato e no presente. Houve coisas que eu tirei, de propósito, do filme. Uma delas é a história da minha avó que, em criança, foi emigrante nos Estados Unidos, e ela conta a história da passagem do barco, de ir para lá e para cá... enfim, coisas da América. Ou seja, havia várias coisas que eram interessantes, em termos pessoais, se calhar noutra filme. Mas ali, eu não queria tanto. Há um lado, sim, e isso também não posso negar, que é um lado de pôr-me ali ao colo da minha avó. Mas eu não queria, de repente, revelar um segredo da família, como uma narrativa de ficção. Acontece em muitos documentários, mesmo; ou seja, de repente eu vou atrás e descubro que... Naquele momento aquilo era algo mais de experimentar. Há um lado muito de experiência. Na génese, fazer o cinema, não na escrita do papel, mas fazer o cinema na escrita, através da câmara. Filmar e montar ao mesmo tempo, ou em paralelo, e isso ser o método de criação, mais do que propriamente umas ideias fixas no papel, escritas no papel.

Realmente, para mim, era importante ver o cinema como um ofício. Como um pintor vai para o seu atelier pintar e tenta o azul, e depois afinal amanhã ele experimenta o verde, não sei, não sei muito de pintura, mas é algo que vai pondo camadas e vai começando a construir a imagem. Eu tinha um bocado a referência do filme do Erice [*O sol do marmeleiro*, 1992], gosto muito dessa ideia e eu queria trazer isso para o cinema. No sentido em que eu vou lá e um dia há aquela luz, naquela sala, há aquela conversa.... Ir fazendo isso, em termos de imagem e de som, e depois ir para a montagem. O processo durou três anos, espaçados, mas foi um tempo bastante longo, que era o tempo para isso também poder acontecer. E há um lado de tentar fugir a uma pressão de

produção, de calendário, de planificação e de orçamento, que os outros projetos todos tiveram. Às vezes há documentários que eu tinha vontade de começar a filmar quando acabei, mas em termos de produção isso não é possível. Ou seja, quando realmente chegas ao ponto do encontro... não estou a pôr em causa os filmes, em si, mas há certas experiências que demoram tempo. E eu queria fazer um filme em que não tivesse constrangimentos externos, em que a própria orgânica do filme respeitasse o tempo que o filme precisava. E tentei isso no *Gipsofila*. como controlava e podia controlar as condições de produção, fui livre de fazer isso à vontade. E, nesse sentido, é um bocado diferente.

ACP: Fiz esta pergunta porque também tenho verificado essa estética do eu e essa busca da tal árvore genealógica em outros filmes de outras realizadoras contemporâneas, tanto portuguesas como brasileiras, e isso interessa-me bastante enquanto temática comum.

ML: A mim não me interessava tanto no sentido de... Eu acho que conheço alguns exemplos, e sei do que é que estás a falar, mas a mim não me interessava tanto uma história de família propriamente. Interessava-me mais o encontro entre duas pessoas, que têm umas características e nesse sentido sim, que são neta e avó. Mas há outros cineastas que também fizeram esse artifício, ou esse mecanismo, com que eu me identifico de certa maneira. Eu ouvi o Cavalier, na altura que eu andava a fazer o *Gipsofila*, a falar no Doclisboa. Ele também se cansou da ficção e, de repente, queria estar com a câmara dele, a filmar. O Pedro Costa também fala nisso... Há muito ruído atrás da câmara. Tira o ruído e concentra-te só no que é a pessoa, o que é o espaço, a luz, o som, os elementos básicos. E há também essa procura.

ACP: Não tiveste receio da tua exposição, no filme? Já sabias o que ias fazer, mas essa exposição não é sempre totalmente previsível, não é? Como é que lidas com os efeitos nas pessoas e com aquilo que te dizem? Lidas sempre bem com isso?

ML: Lido. Mas nunca tive assim nada de muito estranho. Isso também tem a ver com a minha relação com o cinema, em termos de formação inicial, ser de montagem. Eu tenho um lado de olhar para o material pelo que ele é, mesmo quando estou lá eu. Ou seja, de repente, para mim, eu era uma personagem, uma pessoa que diz umas coisas. Crio uma distância. Eu vejo e é um filme. Claro que tenho sempre... depende dos momentos. Este ano, por exemplo, mostrei lá na Escola, aos alunos numa sessão extracurricular. E, realmente, foi muito interessante. Alguns saíram a chorar, mas, com outros, fiquei a dialogar e houve até um que disse que essa exposição, para ele, era violenta. Nunca ninguém tinha dito isso dessa forma e foi muito interessante.

Quando foi a estreia, no IndieLisboa, que é logo uma estreia muito apoteótica, até no sentido que é uma estreia num festival, numa sala assim... Estava com a minha avó e era a primeira vez que ela via o filme, portanto eu não sabia como é que ela ia reagir e estava um bocado preocupada com ela, ou de ela não gostar de ver a própria imagem (aquela questão que ela própria fala no filme, de ela achar que o penteado não estava bem, ou seja, de ela não se sentir confortável com algum plano). Mas, na verdade, ela viu muito bem o filme e não teve nenhuma questão. Eu é que estava a olhar para mim e a pensar: *ai que horror!* Há coisas que eu olho... e há lá uma frase que eu digo e depois penso: *ai meu Deus, o que foste dizer ali?*, mas, tirando aquela frase, eu estive bastante bem! (risos).

EB: Qual é a frase?

ML: (Risos) É lá numa parte que eu estou a choramingar no ombro dela e ela diz: *Tu não estás bem! Estás sozinha, eu não sei o que vai ser de ti sem mim, e eu digo: eu também não sei.* E eu penso assim: *oh meu Deus, porquê ter carregado ainda mais?*, mas pronto estávamos as duas..., nós somos muito parecidas, entramos ali em dinâmicas. Mas, ao mesmo tempo, há um lado do *Gipsofila* que foi um processo, também.

Claro que eu sou feita das minhas histórias; a minha avó é feita das dela, nós cruzamos as histórias. Eu não queria que fosse uma narrativa única, que o filme tivesse assim algo que fosse um fim, ou um percurso. Isso, para mim, era mesmo importante: que houvesse liberdade para as pessoas habitarem o filme, de uma forma livre. Ou seja, de certa maneira, há pessoas que vêm ligações, que criam o seu próprio percurso. Há esse lado de o espectador ser alguém que não está como recetáculo de uma história fechada, mas alguém que está a construir e a habitar a história, com a vivência do filme. Nunca tinha recebido tantas cartas ou mensagens, mesmo no Facebook. As pessoas descobriam-me, mandavam-me mensagens, e referiam as cenas que as tinham marcado. E nunca era necessariamente a mesma cena; cada um tem uma relação diferente com o filme. Muitas delas, quando falavam do filme, também contavam histórias. Portanto, de repente eu estava a receber histórias; ou seja, o filme continuava para além, com receção de histórias pessoais de outras pessoas, de vivências.

EB: Ao te ouvir, e juntando algumas perceções especificamente do *Gipsofila*, (por exemplo, falando sobre o *Camera stylo* do Astruc), falando que não te interessava aquele artifício da narrativa... no melhor sentido da palavra artifício, não como uma coisa negativa, mas...

ML: Mas aquilo tem pequenas histórias, acaba por ter. Mas não há aquela lógica de ir para o passado, descobrir a história de alguém.

EB: Apresentar um conflito, enfim... você também fala do que está diante da câmara, do que está no momento. Parece um interesse profundo por uma ontologia cinematográfica – aquela coisa de construir a imagem com o que estiver disponível no mundo, na sua frente –, o que também leva, em alguma medida, a encontrar filmes como *Stromboli*, e talvez a trabalhar com as imagens de arquivo. Faz sentido o que eu estou a dizer? Parece que esse momento cinematográfico da Margarida tem a ver com essa vontade daquilo com o que a câmara pode entrar em contacto. Nesse sentido, bem ontológico mesmo, bem aquilo que o Astruc dizia.

ML: Sim, de certa maneira... Os outros filmes anteriores: cada um tem a sua coisa, mas são filmes feitos num modelo mais clássico. Digo clássico no sentido mesmo de constituição da equipa, ou no sentido de documentário observacional; seguem um bocado um padrão profissional corrente, não é? E aqui há uma questão de questionar, para já o padrão, e de pensar se há outras possibilidades de viver o cinema.

Mas também acho que a questão do tempo, para a construção, é muito importante. No fundo, o cinema é espaço e tempo, o modo como lidas com essas duas entidades e encontrares a medida certa. O *Gipsófila*, de certa maneira... Mas eu deixo que vocês façam as análises e eu fico aqui.... Estou a brincar, mas é aquela coisa do autor autoanalisar-se.

EB: Depois a gente contraria tudo.

ML: Exato, contrariem à vontade e digam vocês que, afinal, ela é assim e assado.

EB: Continuando essa provocação, essa ideia... Eu conversei muito com a Ana Catarina sobre o *Gipsófila*, e tem algo que me chamou muito a atenção, que é uma espécie de uma abertura, que você oferece à sua avó, para ela ser uma corealizadora. Eu estava a dar voltas para chegar aqui, ela diz assim: *não, não, vem para aqui, coloca a câmara aqui* e você, uma realizadora experiente, formada: *está bem, vamos ver o que sai disso, vamos colocar a câmara lá*. E segue essa pessoa que, acredito eu, posso estar enganado, nunca fez um filme. É como se dissesse: *vamos ver o que é que isto dá*. Nesse sentido é uma investigação? É *vamos ver o que é que dá colocar a câmara aqui, vamos mudá-la para cá e ver...?*

ML: Sim, mas no *Gipsosifila* há muito essa coisa de “vamos ver”, “vamos fazer”. E há muito esse lado. Por exemplo, essa cena eu podia ter tirado. Mas está mesmo lá...

EB: Mas, mesmo antes da montagem, você tem abertura. Poderia, educadamente, carinhosamente, dizer: *não, eu é que realizo o filme*. Mas não, parece que esse jogo te interessa muito. Te interessa ver o que é que aquele objeto, câmara, pode mostrar a partir de certas posições, de certos lugares, inclusive daquele inusitado.

ML: Há vários aspetos aí envolvidos. Um deles tem a ver com essa coisa de o cinema e a vida não terem fronteiras. Quando é que começa o cinema e quando é que começa a vida, não é? Porque normalmente no cinema, nós começamos é “câmara, som, ação”. A ação determina. Nos documentários somos mais discretos, mas há sempre um momento *ok, a câmara está a filmar* e há sempre aquela coisa *ok, agora estamos a filmar*. Mas ali não, ali eu quis mesmo que essas fronteiras... Se calhar, o cinema acontece antes do “ação”. Ou seja, onde é que nós estamos? Aquilo ser mostrado, não haver o corte, não haver as fronteiras entre as coisas, não serem tão delimitadas, como acontece no modelo tradicional. Isso interessava-me.

Depois, por acaso, num certo sentido, a minha avó é a especialista indicada para me ajudar a colocar a câmara, no início. No sentido de que ela conhece realmente a luz daquela casa e eu não conheço; eu não sei como é que a luz passa de uma divisão para a outra e a que horas é que vai ficar mais escuro. Portanto, quando ela me diz aquilo, eu própria – que é a primeira vez que estou a pegar numa câmara, num certo sentido, é um instrumento novo para mim nas mãos –, é como se ela, realmente, fosse a técnica de luz ideal para me aconselhar naquele momento, porque ela sabe e ela tem razão, realmente. Tem a ver também com a relação dela com a casa, não é? Ela percebe. Porque a câmara também é assim. Aliás, está no espelho e isso está assumido também, no sentido de que é uma câmara fotográfica; portanto, ela conhece, não é uma câmara estranha, mesmo para ela. Ou seja, ela percebe o que é que a câmara está a captar.

EB: Mas eu acho mais interessante, porque tem um momento que você pede para ela medir se você está dentro do quadro e ela não consegue, ao princípio, identificar onde é que é o visor, isso demonstra uma...

ML: Ele também é pequenino, por acaso.

EB: Sim, mas há uma estranheza com o aparato. Por outro lado, uma visão de saber da luz. Então ela coloca-se, apesar da estranheza com o aparato

fotográfico, como uma realizadora, uma coisa de saber pensar o plano. E a tua abertura para receber isso, eu acho incomum.

ML: Nos filmes, eu gosto muito desta questão de ouvir o outro. Ouvir o outro e estar com o outro, a vários níveis. Ter essa disponibilidade, no documentário e mesmo eventualmente na ficção, de perceber um bocado a natureza do ator que está à minha frente.

EB: Há uma condução, de princípio, que eu acho incómoda, a da reflexividade, de ficar mostrando o processo, porque parecia um pouco assim, *já sabemos disso*. Mas aí o filme vira de tal maneira, porque esse incómodo, que continua acontecendo, ele é alimento do filme, ele é fundamental para o filme, porque é o que abre as portas para um tipo de participação da tua avó que é inusitada. Claro que estamos esperando que ela participe efetivamente, mas não estamos esperando que ela participe efetivamente de algumas maneiras.

ML: Sim. Sem dúvida, ela é uma participação bastante ativa e mesmo, hoje em dia, ela tem uma teoria de cinema sobre o filme e que também está no próprio filme. É uma frase que aparece no reflexo da televisão, quando anoitece, quase no final, em que ela diz: *“quando a representação é natural, as pessoas gostam. É preciso é ser natural.”* Ela repete aquela frase e tem uma relação com o filme, mesmo pós-filme, que, para mim, é bastante comovente, em termos pessoais e não só. Porque o filme viajou, e eu digo-lhe: *avó, o filme está em Macau, Ai, estamos em Macau!* Ela gosta de viajar e viajou muito. E de repente ela sente que está nos sítios com o filme, não é? E que o filme é dela. E é.

Há também a questão, mais pessoal, de *eu nunca pensei, aos 90 anos, ser atriz*. Eu gosto muito e isso está no filme também, porque é aquela questão da relação dela com a imagem: ela, geralmente, não gosta que lhe tirem fotografias. Mas ela própria fala disso, que as atrizes que eram do cinema clássico, realmente, quando chegavam a determinada idade desapareciam. E eu estou a aprender imenso, com um certo sentimento de vida, quando ela me diz *“a vida está sempre em aberto... não podes dar um ponto final, é normal sentires-te frustrada, mas é assim. Todos os dias temos de voltar...”* São ensinamentos, quer dizer, são outros ensinamentos também.

Há coisas, no *Gipsofila*, que são muito ficção também. O telefone que toca... nunca tocou nenhum telefone lá, mas toca no filme. Há assim certas brincadeiras. Houve uma pessoa que me disse que ficou muito emocionada quando a minha avó diz que não quer ser filmada e, no ecrã, eu tirei a imagem, e depois eu estou a filmar o Cristo. O Cristo, na verdade, parece um Cristo adormecido, mas é um Cristo morto. E eu estou a filmar aquilo e ouve-se o

ressonar de alguém a dormir e alguém dizia: *tão bonito aquele plano!*, a pessoa estava fascinada com o plano da luz no Cristo, aquele plano mais fechado e a minha avó a dormir. Mas só que, na verdade, o plano que foi filmado não tem nada a ver com o dia em que a minha avó não queria ser filmada. Além disso, o ressonar é meu, porque eu é que adormeci: tinha aquele som estranhíssimo (não sei porquê, mas tinha), pus ali e parece que foi ela que adormeceu, porque ela está cansada. Portanto é essa a narrativa que eu construí ali, mas é tudo artificial. Mas a pessoa estava muito emocionada com a ideia da minha avó dormir e eu filmar o Cristo. E isso é bonito, é cinema.

ACP: Não sei se vou cometer uma inconfidência, mas o Eduardo achou que era uma pressão bastante grande, quase violenta, quando a tua avó diz: *só quero que sejas feliz*. É uma coisa que muitas avós dizem, e muitas mães e muitos pais. Só querem que nós sejamos felizes? O que é que podiam querer mais, não é? E como é que isso se alcança? Não achaste que esse diálogo podia ter esse potencial de violência para quem assiste? Também tem o potencial de reconhecimento, porque afinal de contas todos nós ouvimos aquilo.

EB: É porque tem uma coincidência dessas de espectador, que há alguns meses, eu ouvi alguma coisa que me marcou bastante, que foi uma pessoa conhecida que é pai, dizendo que acha curioso quando os pais e mães dizem aos filhos que *eu não quero nada, eu só quero que você seja feliz*. E esse pai com quem eu falava disse que acha isso uma violência, porque esse é o maior fardo que se pode pôr nas costas de alguém, dizer: *não quero nada, só que você seja feliz*. E no filme, (até anotei essa frase exata) sua avó diz assim: *eu não quero morrer sem te ver feliz*.

ML: Aí é muito violenta. É muito violento, mesmo em termos pessoais. Essa, para mim, é aquela que eu tive, se calhar, mais questões e acabei por manter. Há pessoas que não vêem esse potencial. Mas é, é. Porque é um pacto, não é? *Então eu não vou ser feliz para tu não morreres*. Faz sentido na nossa relação, a frase. Há um lado também disso, *eu quero olhar por ti*, como eu também quero olhar por ela. Ou seja, é um ato de um amor violento. Sim, o amor tem faces que se exprimem... por mais amor que seja, tem um lado violento.

EB: Não me parece, de forma nenhuma, que seja uma violência indevida no filme. Os filmes precisam de ter violência, precisam de ter os rasgos da vida. Mas que é realmente muito contundente, é.

ML: É. E depois até é complicado porque esse plano... os planos muitas vezes continuam, não é? E logo a seguir, ela já está a rir-se e eu própria tive

que estar ali a cortar ao milímetro, porque a seguir já parecia que estávamos noutra filme. Porque a gente muda assim. Eu ali, claro que as cenas estão contidas e é uma questão de montagem, mas a vida é isso, é riso e choro e as coisas misturam-se.

EB: Ligado a isso, durante o filme, ela faz algumas indicações, mostra umas roupas e você põe em frente ao corpo, mas não veste. Aí ela te diz assim: *mas precisa cuidar-se mais* e esse cuidar tem incluído também, me parece, uma coisa do pintar, do maquilhar, e você não vai usar a maquilhagem, não vai te pintar.

ML: Meto os colares. Mas pronto, é assim mais subtil.

EB: Mas tem uma negação, me parece. E aí o filme parece que expõe essa negação e talvez essa negação seja uma questão geracional. Ela está a te dizer que quer que você seja feliz, mas ela está a projetar o padrão de felicidade de alguém que tem cerca de 50 anos mais do que você. E você, num filme auto-reflexivo, está diante da câmara e faz questão de não atender a essas sugestões.

Claro que esse filme é muito mais profundo: uma relação humana entre neta e avó, mas ele tem uma camada muito interessante também que parece uma discussão de duas realizadoras, porque é como se vocês estivessem a realizar o filme juntas e ela te diz: *põe a câmara aqui*, você ia pôr a câmara em outro lugar; e ela te diz que está a faltar maquilhagem e que o vestuário devia ser este ou aquele, e você não coloca. E há um momento em que a chamas e dizes: *olha que interessante seria este reflexo* em algum espelho e ela se interessa por outro lugar, ela diz: *ah, mas era o Cristo que...* Constantemente há um jogo, ali, do que é a composição.

ML: Sim, exato, há esse jogo e a ideia era mesmo essa, que o cinema e a vida não fossem... *ah, agora vou fazer cinema, ah, agora vou viver*. Não. Era mesmo um questionamento. Também tinha a ver com uma reflexão mais pessoal minha: o cinema está-me a afastar da vida e porquê? Não podem ser compatíveis, eu não posso viver e trabalhar também cinema enquanto vivo? E foi um bocado fechar-me num espaço em que isso pudesse ser possível, e perceber até onde é que podia ser possível, explorar ao máximo essa possibilidade. Por isso é que eu digo que não é tanto uma coisa da biografia ou de uma história de família, é mais algo de uma vivência destes dois aspetos, cinema e vida.

Por exemplo, uma das coisas que foi interessante, ao longo dos três anos, é que eu filmei cenas e, de repente, reparei que há cenas que são iguais, que é como se fossem *takes*. Se fosse uma ficção era como se fossem o mesmo plano; não é bem o mesmo plano, mas vários *takes* do mesmo. Claro que há

situações lá no filme que foi aquele momento e aconteceu. Mas há outras que acabam por andar ali um bocado em círculo. Ou seja, eu filmei tanto tempo, mas depois aquilo acaba por ser uns círculos.

E há um lado também não tão espelhado... quer dizer, está lá no filme, a questão da morte. Como é que a gente sobrevive à morte? Pode o cinema vencer a morte? Agora estamos em digital e, na verdade, os filmes são muito frágeis, mais até do que eram em película, em termos de conservação. Mas isso já é extra-filme, de certa maneira. Não está no filme propriamente refletido. A questão de filmar algo que fique para além da morte interessava-me. A memória, e de algo que, mais do que olhar para o passado, algo que crie, algo para o futuro, para a frente, que fique para o futuro. Do cinema como registo também, de algo que aconteceu e que foi vivido. E que pode ficar, que pode ser visto as vezes que a gente quiser. Havia esse lado. O momento era muito especial, mesmo aquela fase da vida da minha avó.

EB: Essa negação, eu estou a ver como uma negação tua em relação a uma espécie de conselhos e sugestões da tua avó (não a todos, mas a alguns): ela tem um sentido um pouco de escape. Você não diz verbalmente “não”, mas vai escapando, vai indo para fora daquilo que ela te sugeriu. E há um filme seu, o *Zoo* (2011), que eu acho muito interessante, e também muito curioso; abre esse espaço para o espectador porque a gente vê aquela relação abusiva e tal... Mas o filme termina com a menina a escapar. Então é como se fosse, novamente, uma menina a escapar de alguma coisa.

ML: Agora estás a dizer isso e eu estou a fazer uma montagem direta com o *Gestos do Realismo* e ela a fugir também no final. Há pouco tempo, estava a falar sobre o *Gestos do Realismo* com uma pessoa e estava a chegar à conclusão que até é mais autobiográfico do que o *Gipsófila*. Não sei, senti que aquilo é muito pessoal. Ou seja, parece que é um filme conceptual, e é, até de ligação e de provocação. De repente, eu estava a rever aquilo e é muito pessoal. Eu própria, será que tive consciência?

EB: Em *Zoo* também há uma fuga. Assim como em *Stromboli*.

ML: Há sempre... E depois, em relação à menina, a menina é realmente...

EB: Você também pode dizer que isto que eu estou a propor é uma besteira, e eu não vou mais falar sobre isso.

ML: Não, não. Quer dizer, aquilo que eu vi é mais uma narrativa mais fechada. Há ali um círculo vicioso, em que eles não conseguem sair e a menina é a única que rompe. Nesse sentido há esse desfecho. Mas sim, ao mesmo tempo há sempre essa pessoa que escapa. Para a autoanálise já mais psicoló-

gica, é curioso que, quando eu fui para cinema, a minha avó não achou que seria assim uma ideia genial da minha parte. Ela tem a opinião formada; ela sempre foi professora primária, portanto há um lado de direcionar. Ou seja, tem a ver com uma postura de ensino, de *devias fazer assim e assado, devias fazer não sei quê e não sei que mais*. Mas, na minha relação, há um lado de respeito muito grande. Ou seja, eu respeito e ouço, mas eu vou para onde? Vou para cinema e vou *não me pintar* e vou *não usar joias*.

EB: Esse é que é o barato do filme: eu respeito e ouço, mas não faço.

ML: Mas mesmo assim ela também aceita. Ou seja, a relação é afetiva, é forte e não é prejudicada nem minada. *Eu acho que devias fazer assim, mas está bem; estamos bem as duas e vivemos bem*. Mas sim, há sempre um lado meu de perguntar: *o que é que há mais, além disto?* Procurar algo mais. Mesmo no *Gestos do Realismo*, não é? As mulheres entram naquele espaço fechado e há um homem que as orienta. Sim, giro..., um espaço fechado, mas fogem.

Por acaso, o *Gestos* foi um fenómeno um bocado curioso. Eu pus na Internet no meu Vimeo, sem divulgar a ninguém, porque aquilo era para ser publicado na *Interact*. Não sei bem como, aquilo tornou-se viral e já me apareceu no Facebook. É que foi mesmo muito rápido. Alguém viu e de repente aquilo já está em Inglaterra, com altos comentários e títulos. Esse lado de juntar dois cinemas que supostamente não tinham nada a ver, mas que até foram feitos mais ou menos na mesma altura, foi interessante para mim. As coisas se calhar não são assim tão estanques, não é?

ACP: Sobre essa questão de teres posto um ensaio audiovisual teu numa plataforma online e ele ter virado viral, digamos assim: ponderas outros circuitos, alternativos, de distribuição para os teus filmes? Há um filme que já está no Filmin, o *Cara a Cara*. Atualmente, com as dificuldades todas que temos em termos de acesso ao cinema português, com as produtoras a não comercializarem DVDs e as salas comerciais a não exibirem muito cinema português, ponderas outros circuitos de distribuição, que passem pelas plataformas de *streaming*, pelo Vimeo, ou por outros sistemas?

ML: Hoje em dia faz parte de uma realidade cada vez mais presente. Mesmo eu, para consumir, como espectadora, muitas vezes já vejo certas coisas nesse tipo de canais. Embora confesse que nesse caso sou um bocado, ainda... Eu tive, de certa maneira, o privilégio, de me formar em película; eu trabalhei na Escola e filmei sempre em película, nos meus primeiros filmes, *A Ferida* e o *Parte de mim* [2005] são filmados em 35 mm. Depois, de re-

penete, tudo, mesmo a Tobis,¹ desapareceu e tudo se transforma para o digital. Mesmo as salas, deixam de ter. Antes, para ir a um festival, tinhas de ter uma cópia de 35 mm ou 16 mm, porque só havia projetores nas salas, e de repente passa tudo para DCP. Portanto, eu assisti a essa transformação toda. Confesso que ainda me custa um bocado perder a experiência da sala de cinema; gosto mesmo do cinema ser algo partilhado com outras pessoas, mais do que aqui a ser isolada. Claro que, às vezes, consulto filmes em casa mas, como realizadora, pode haver projetos em que eu ache *não, este projeto não, de todo*.

Mas eu gosto mesmo que as pessoas vejam o *Gipsy* numa sala de cinema. Na Cinemateca, quando passou, eu gostei imenso de ver a projeção, pelo trabalho de som e por certos ruídos que estão lá, mais subtis... é para ser visto e ouvido na sala. Deu-me mesmo prazer ouvir aquilo assim, porque estava lá o trabalho todo. Enquanto, se calhar, numa televisão há coisas que não. Mas, hoje em dia, acho que depende. Há certo tipo de projetos, como os ensaios audiovisuais, em que a transmissão comum é através da Internet e é algo que circula bastante. Portanto, acho que depende.

Aliás, o *Gipsy* passou em televisão, nos canais Telecine, e foi interessante num certo sentido, porque foi inesperado para mim; recebi mensagens de Angola e Moçambique. O filme não passou só em Portugal, mas passava nesses países e com a televisão, de repente, estava disseminado noutras partes do mundo. Ter algum *feedback* do que é que as pessoas sentiram, ou viram, foi bastante interessante. Fui contactada por alunos de cinema, moçambicanos, que tinham visto o filme e quiseram saber mais.

ACP: Há bocadinho eu tentei ensaiar algumas ligações entre o teu filme e outros de outras realizadoras portuguesas e brasileiras, e tu disseste que sabias do que é que eu estava a falar, mas não era exatamente isso que tinhas feito. Tentando ensaiar outras ligações: tu identificas-te como membro de uma nova geração de cineastas portugueses? Esse traço identitário, a questão da nacionalidade, a questão da territorialização, são importantes para ti?

ML: Em relação à identidade, a minha identidade construída do cinema, eu acho que há uma referência marcante, para mim, que é a minha entrada na Escola Superior de Teatro e Cinema. Aí sim, acho que há algo muito especial e que me une a um conjunto de pessoas que também tiveram essa experiência. Na altura em que frequentei ainda era no Bairro Alto, e foi realmente muito marcante para o meu percurso, não só pelo corpo de professores que tive, mas também pelos colegas. Acho que, isso sim, foi algo único. Ainda hoje eu tenho várias relações com várias gerações da Escola. Porque tirei o Mestrado e

1. A Tobis Portuguesa foi uma empresa produtora e de serviços técnicos na área de cinema fundada em 1932 e encerrada em 2012.

outros graus de especialização, mas também como professora. Sinto-me muito próxima de várias gerações. Nesse sentido, não há uma geração, mas há aqui uma identidade de estar no cinema, de viver o cinema, de fazer cinema, que vem de lá, que me marcou muito, e que eu ainda reconheço. Mesmo nas novas gerações, que saíram da escola há pouco tempo, desde o Eduardo Coimbra ao David Vicente, a Leonor Teles.... Quando eu andei na escola, no último ano estava o Miguel Gomes e o Sandro Aguilar, com quem convivi. A Catarina Ruivo estava no ano a seguir e, depois, estava a minha turma. Não sei, há qualquer coisa aqui, na forma de fazer, de trabalhar, em que sinto um grande elo, mais do que uma coisa de “geração” propriamente. Há uma vivência do cinema.

Depois também há um outro lado, que começou comigo na Escola, mas que depois se desenvolveu fora da Escola, e que tem a ver com a questão do documentário. Quando eu saí da Escola fiz um documentário, e o próprio trabalho pôs-me em contacto com outra rede. Na altura, o meu primeiro filme entrou no City,² e no catálogo da Cinemateca: *O Novo Documentário em Portugal*, em que estavam outros nomes, como a Graça Castanheira, a Catarina Mourão, a Catarina Alves-Costa, muitos outros. Há várias vivências que eu fui tendo, mas têm a ver com esta coisa de criar. Eu não vejo “geração” no sentido de temporalidade, ou seja, de cronologia, vejo como uma coisa de fazer parte de certos movimentos. E, nesse sentido, sim.

ACP: A pergunta nem era tanto em termos de cronologia, ou em termos de idade, era mais em termos de território e de língua portuguesa. Se identificas o teu cinema como uma questão nacional, ainda muito presente? Se, no teu cinema, a questão nacional, a questão da territorialização está presente? Ao longo da história do cinema português tivemos diferentes vagas e diferentes movimentos de respostas àquilo que foi a década anterior. Há uma pressão muito grande, ou houve uma pressão muito grande durante o período da ditadura, e mesmo antes disso, para se fazer *cinema português*: para que a identidade nacional estivesse presente quando se fazia cinema, até porque o cinema é a arte mais cara de todas e naturalmente que quem financia, e quem subsidia, exerce essa pressão, de querer ver Portugal no ecrã. Eu estou a perguntar se tu ainda tens essa noção. Por exemplo: para realizadores como o Miguel Gomes ou como o João Salaviza essa questão ainda está presente, ainda existe uma génese do cinema português. Mas depois existem vários outros realizadores portugueses e portuguesas para quem a questão da nacionalidade não é sequer significativa, e aquilo que têm em termos de influência não vem do cinema português.

2. Rede de salas de cinema.

ML: Percebo o que estás a dizer. As coisas começam por mim, como autora, e, nesse sentido, eu tenho uma identidade ligada a um país. Eu não sinto uma missão, mas sim, há questões de identidade que estão intrínsecas, acho eu. Por exemplo, o *Gipsófila* não tem nada a ver, não estava a pensar no país, nem nada disso. Mas, de repente, quando eu fui mostrar o filme à Suécia, a uma comunidade de emigrantes portugueses, eles disseram: *isto é tão Portugal! É Portugal! E a casa da tua avó é Portugal!*; estavam vidrados com os objetos da casa, com uma nostalgia de Portugal e o filme respondia-lhes a essa nostalgia. Para mim, é a casa da minha avó, e, de repente, para eles, era uma coisa de identidade nacional. Eu percebo essa questão, e está lá. Acho que é um bocado essa a forma como eu vivo, ou seja, se calhar vai lá estar sempre.... Mesmo com os forçados [no filme *Cara a Cara*], eu não estava preocupada com o simbolismo da tradição; quer dizer, está lá também, mas não era o meu foco central. Mas acho que estará sempre, porque faz parte. Ou seja: eu sou uma realizadora, sou portuguesa e sou uma mulher, portanto essas características estão sempre [presentes], os filmes não serão neutros, mas não sinto... As referências do *Gipsófila*, na verdade, o cinema em que eu mergulhei mais até foi a [Naomi] Kawase, japonesa, e o [Alain] Cavalier. Portanto, era mais neles do que noutras coisas, se calhar, mais próximas.

ACP: Mas aos 18 anos, quando foi colocada essa questão de seguirmos Economia ou Cinema, quais eram as tuas referências, em termos de cinema?

ML: Isso é uma boa questão. Eu gostava de ver cinema e via tudo o que podia de Manoel de Oliveira, [João] Botelho, em termos portugueses. Mas, na verdade, houve ali um momento interessante, para mim, que fez-me querer mergulhar mais a fundo no cinema, e fazer cinema. Eu digo que a minha primeira cinemateca foi, sem dúvida, a televisão, porque a televisão portuguesa na altura tinha uma programação cinematográfica muito boa. E eu vi tudo. Ou seja, eu eduquei-me a ver televisão, em termos de cinema. Vi filmes, mesmo os clássicos, do Ford, que depois mais tarde fui ver na Cinemateca. E pronto, também ia às salas de cinema, ver o que estreava. Fui assim um bocado autodidata, com algumas procuras que fazia. Quando percebi que havia a figura do realizador, comecei-me a interessar por conhecer realizadores. Perguntei ao meu pai: “qual é o realizador que tu gostas mais?”, ele disse-me Rossellini, então eu via os filmes dele.

Portanto, há essa educação. Mas havia uma questão que era: “até que ponto é que eu gostaria de fazer cinema?” Uma coisa é ver, e outra coisa é fazer. Eu tinha essa dúvida e devo dizer que, aí, houve um grande impulso. Um bocadinho antes de decidir as minhas opções, houve a estreia de três filmes de novos realizadores: *Nuvem* (1991) da Ana Luísa Guimarães, *A idade maior*

(1990) da Teresa Villaverde e *O sangue* (1989) do Pedro Costa. Quando eu via certo tipo de cinema português apreciava, mas não me via naquele tipo de registo de filmes. De repente, ao aparecerem estes três filmes, e em particular *O Sangue*, pensei: *eu quero fazer parte deste movimento*. Senti: “*é uma coisa que está a acontecer aqui, e da qual eu quero fazer parte*”. Não era lá fora, não era uma coisa distante, era algo muito concreto. E isso foi muito motivador para tentar concorrer à Escola e depois continuar.

ACP: Nós estivemos a ver, na tua filmografia, há mais documentários e tu és mais reconhecida por eles, digamos assim. Mas depois, olhando para aquilo como um todo, parece que há como que intervalos em que sentiste a necessidade de filmar ficção, de dirigir ficção. Tu também percebes isso assim, como um intervalo em que tens de filmar ficção? Ou olhas para a tua filmografia como um conjunto em que vais construindo e revelando uma identidade desde os anos 90?

ML: Nós, como realizadores, estamos muito dependentes das condições que temos. Ou seja, às vezes as coisas não são tão esquemáticas, no sentido de eu pensar: *agora faço isto ou faço aquilo*. Às vezes tem a ver com aquele projeto que conseguiu financiamento, e até pode ser um projeto que eu já tinha há mais tempo. Tenta-se uma terceira vez e consegue, o outro não consegue. Ou seja, as coisas às vezes acontecem um bocado também por questões de produção. E eu estou a dizer isto também por causa da separação entre ficção e documentário, porque a ficção é cara e, para mim, só se pode, ou só se deve fazer, com dinheiro. O documentário também: toda a gente devia ser paga. Acho que o cinema também tem um lado de economia, principalmente para fazer ficção. Eu, pessoalmente, gostaria de já ter feito uma longa de ficção (e aliás tenho um projeto que estou a tentar desenvolver), só que conseguir o financiamento para isso leva anos.

EB: Se dependesse exclusivamente da Margarida, faria mais ficções do que fez.

ML: Sim, tinha feito mais. A vida, ou os filmes que fazemos, têm percursos. Claro que são filmes que eu quis fazer em determinado momento, mas que têm um percurso não tão linear, que estão sujeitos a esta contingência dos financiamentos.

EB: Parece evidente que há uma dificuldade maior das realizadoras com as ficções, especialmente falando de longas-metragens, em Portugal...

ML: Quer dizer, há menos.

EB: Porquê há menos?

ACP: O fator económico é igual para todos, não é? Também é difícil para eles filmarem ficção e terem acesso ao financiamento. Agora, por que é que é muito mais difícil (pelo menos aparentemente, e a julgar pelas estatísticas do mundo inteiro) as mulheres terem acesso à ficção? Eu fiz uma tese, olhei para toda a história do cinema português, e as mulheres filmaram menos de 14% das longas de ficção, nos últimos 30 anos, em democracia. Filmaram menos de 5% ao longo de toda a história do cinema português: é uma percentagem muito reduzida... Não discuto a qualidade, claro. Há a Teresa Villaverde, há a Solveig [Nordlund], há os nomes que tu também já mencionaste, mas são percentagens muito pouco significativas.

ML: Para mim é emblemático. Há nomes mais antigos, e até atuais..., há mulheres que só fizeram um filme, não é? Numa geração anterior.

ACP: A Ana Luísa Guimarães, que tu mencionaste, só fez uma longa.

ML: Sim, a Manuela Viegas. A Manuela Serra. E outras. Portanto, por que é que não continuaram? Mesmo as que tiveram os filmes aclamados internacionalmente. Isso é uma questão que eu acho interessante. Acho que o documentário tem sido um espaço, apesar de tudo, mais acessível e livre, num certo sentido. Mas acho que deveria haver mais longas de ficção. Não é uma questão só de género. Gostava realmente de ver objetos mais diversificados na ficção, especialmente em longa-metragem. Na curta, apesar de tudo, há várias pessoas a fazerem várias propostas e isso tem sido um terreno interessante. Acho que, na longa, estás sempre com o mesmo tipo de modelo, a vários níveis. Era interessante haver aí outros rostos e outras pessoas. E outros géneros.

EB: Há algo que eu percebi particularmente no cinema brasileiro dos últimos anos (e mais uma vez fui emprestar o conhecimento das pesquisas da Ana Catarina, que me disse que isso é um movimento não exclusivo do Brasil), de cineastas mulheres que, ao comporem suas equipas para fazer filmes, buscam que tenham mulheres em cabeças de equipa, chefes de equipas. Entretanto, olhamos para as fichas técnicas dos teus filmes e vemos que isso não aconteceu. Mas se interessa por isso? Ou, enfim, que ideia tem sobre isso?

ML: Por acaso até é verdade, sim, num certo sentido. O cinema tradicionalmente é uma hierarquia, composta por equipas que têm uma rede hierárquica muito bem definida, com as funções muito bem distribuídas. Agora, com o digital, cada vez mais isso vai ser questionado, e vai se transformar. Eu própria, com o *Gipsófila*, já estou a transformar. Mas, na verdade, as pessoas com quem eu trabalhei têm a ver com questões de afinidades e com projetos. Por exemplo, uma das coisas que eu sinto é que, na direção de fotografia, re-

almente trabalhei mais com homens. Na verdade, mesmo na Escola, na minha altura, houve muitas mulheres que se formaram em Imagem. Às vezes sinto que devia haver já mais pessoas a fazer esse trabalho (direção de fotografia no feminino), e não há tanto. Isso é uma questão que eu também me coloco. Sinto que as novas gerações estão com mais garra para isso. Mesmo a própria Leonor Teles é um exemplo; ela também faz direção de fotografia, mas pronto, espero que haja mais rostos. Na verdade, trabalho com cúmplices. Sei que, na Escola, são formadas anualmente várias mulheres em áreas específicas. Por que é que não há depois essa transição das pessoas que estão na escola para o mercado, em termos de cargos? Realmente acho que é uma boa questão.

EB: Não coloquei como uma cobrança. Estava só a tentar entender.

ML: Mas eu acho que isso é um reflexo, também. Eu vim da película e isso era mesmo mais afirmativo, não é? Também a área da montagem sempre foi mais feminina. Antigamente, a montagem era uma coisa das costureirinhas; a minha própria área de especialização tinha uma eminência feminina. Mas há áreas que não têm, realmente; acho que deviam haver mais rostos femininos nos cargos de topo, porque já são pessoas formadas há muito tempo. Não é uma questão de hoje.

EB: Eu, agora, cada vez tenho feito menos filmes. Mas trabalhei em produtoras, fiz vários documentários, e nunca na minha vida trabalhei com uma diretora de fotografia. E é algo que, até há poucos anos, eu nunca tinha pensado o porquê. Foi muito recentemente que eu fui pensar “por que será”? Elas não estavam disponíveis? Ou não era isso? Até que ponto há uma negligência?

ML: A direção de fotografia é bastante sensível, não é? Porque domina uma equipa bastante vasta, e depois é uma equipa maioritariamente masculina. O diretor de fotografia é responsável por gerir, mesmo quando era a película, o equipamento; tem de fazer um orçamento, tem que pedir equipamento, iluminação..., é a parte supostamente mais cara. Portanto, tem de ser alguém que saiba, e parece que isso é visto como uma característica mais masculina. Não percebo porquê. Acho que há assim uma coisa *não, ele é que saberá gerir melhor o orçamento e a equipa*. É um rasto, uma ideia um bocado machista de que um homem sabe gerir melhor as contas, que vem realmente de um tempo, ou que deveria vir de um tempo, e que não deveria estar presente hoje.

EB: Gostamos muito de afirmar que somos libertários, mas às vezes estamos a reproduzir coisas muito evidentemente conservadoras, ultrapassadas, atrozés. Eu também só penso nessas coisas, hoje, porque tive colegas que me chamaram a atenção, não veio de mim.

ML: Mesmo pensando no audiovisual e não só no cinema, se formos para os grandes orçamentos de séries de televisão ou publicidade, são poucos os rostos femininos que estão à frente. A questão da economia nem sempre é fácil. Claro que há exceções e realizadoras da minha geração que conseguiram um percurso na ficção, realizando mais do que uma obra. Mas o que é que sustenta o paradigma das mulheres que, anteriormente, só filmaram um filme, até bem recebido? *As realizadoras de um filme...* Se calhar tenho de falar melhor com elas, porque até me sinto relativamente próxima de algumas.

ACP: Isso pode ser o tema do teu próximo documentário...