



A Flor do Buriti As crianças e os mitos do povo Krahô estão presentes no filme

## Três filmes portugueses

Chegam às salas três filmes portugueses que dificilmente poderiam corresponder a geografias e contextos mais distantes. *A Flor do Buriti*, de João Salaviza e Renée Nadar Messor, filmado na Amazônia, na comunidade indígena Krahô; *Diálogos Depois do Fim*, de Tiago Guedes, uma adaptação de Cesar Pavese, com o discurso de figuras mitológicas, sem espaço nem tempo; e *Clandestina*, de Maria Mire, documentário sobre os tempos de clandestinidade de Margarida Tengarrinha, durante a ditadura. Em comum, estas três obras têm uma ideia de cinema, de que faz parte um rigor estético e formal, que ganha escala quando vistos no grande ecrã. Mas vamos por partes. *A Flor do Buriti* é uma sequência lógica de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, filme anterior feito com os Krahô, fruto do encontro de Salaviza com Renée Nader Messor e fruto do encontro dos dois com o povo Krahô. Em *A Flor do Buriti*, o engajamento político e social intensifica-se. Encontramos um povo com as suas tradições e mitos, a ligação transcendente à natureza e à terra, que vive de forma relativamente harmoniosa, num modelo alternativo de organização social. Mas, ao mesmo tempo, é-nos dada a história de um conflito, entre aqueles para os quais a terra é a vida, e os outros que veem na natureza uma fonte de negócio. Tal serve de base para o mais importante arco narrativo do filme, do massacre sobre os índios no passado que se mantém vivo na memória da comunidade, às lutas pela terra e pela sobrevivência no tempo de Bolsonaro e seus capangas. Filmado em 16 mm, recusando por isso o lado prático do digital, o filme é um objeto esteticamente deslumbrante, tirando partido do exotismo e das cores da natureza.

*Diálogos depois do Fim*, por seu lado, é a mais inesperada das obras de Tiago Guedes. O realizador habituou-nos a filmes de narrativa clássica, acessíveis a um público alargado, como *A Herdade e Restos do Vento*. Aqui desvia-se desse caminho, para uma espécie de teatro filmado, em quadros relativamente estáticos, onde se serve das questões existencialistas de Pavese. Nunca Tiago Guedes esteve tão próximo de Oliveira ou Angelopoulos, ou, de forma mais clara, há aqui uma proximidade de Rita Azevedo Gomes e de uma conceção alternativa de cinema.

Finalmente, *Clandestina*, de Maria Mire, que tem como força motriz um impressionante livro de Margarida Tengarrinha, que descreve a forma como ela e o seu companheiro, o escultor José Dias Coelho (que seria assassinado pela Pide), ambos artistas, passaram à clandestinidade e se especializaram na falsificação de documentos. O texto por si só é forte e contundente. Mas Maria Mire vai mais além, conseguindo transformar tudo isto num objeto cinematográfico fascinante e esteticamente belo, através da criação de um dispositivo audacioso. Está longe de um documentário clássico e nos antípodas de um documentário televisivo. Aliás, é um documentário que se serve de atores e de objetos e por isso distante da ideia formal de documentário. O que Maria Mire faz é preencher o texto com imagens. Só que as imagens escolhidas, que passam, por exemplo, por uma história da tecnologia, dos média, não são diretamente ilustrativas, mas que ganham carga simbólica. Há assim uma experiência visual paralela e complementar do que se ouve, tornando o filme deslumbrante e nada óbvio, fazendo subtis ligações ao tempo presente. MH

massacre e ainda estão lá os filhos dos fazendeiros que ordenaram a matança.

JS: As poucas instituições que poderiam ter alguma força para bloquear isto estavam nas mãos de bolsonaristas, todos eles eram polícias, militares ou pastores evangélicos. O cerco apertou muito. Havia muitas entradas e saídas para roubar araras ou madeira. Tempos terríveis.

Organizaram-se para se defender?

RNM: O Bolsonaro conseguiu minar todos os órgãos de denúncia. Pelo que as pessoas perceberam que a solução era acumular provas para que, quando mudasse o governo, se pudesse fazer a denúncia.

E com o Lula as coisas mudaram? RNM: Mudou radicalmente. Todo esse pessoal anti-indígena foi demitido. Foram abertos novos cursos, voltou a haver movimento.

JS: A Sonia Guajajara, que é uma líder indígena histórica, hoje é ministra dos Povos Indígenas. Foram contratados vários indígenas para a FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas) e a diretora é a indígena Joênia Wapichana. Existem muitos povos indígenas, desde os mais isolados que decidiram continuar a morar na Amazônia longe do nosso mundo, até àqueles que vivem nas cidades. O movimento está muito articulado

O vosso cinema tem como propósito fazer a denúncia dos ataques ao povo indígena?

JS: Não fazemos um cinema ativista. Mas há uma consciência e é esperado sempre da parte dos não indígenas que atuem em prol das comunidades. Há uma apropriação que os Krahô fazem do filme, como arma de alianças e de defesa do território. Quando vamos a Cannes, eles querem estar presentes. O filme é um instrumento. E eu continuo a ser do partido que o cinema transforma os olhares e as vidas das pessoas. E o encontro com estas imagens pode ser tão desestabilizador como o encontro como os Krahô. Isto apesar do cinema ser um artefacto.

Apesar de um filme ser feito com a comunidade, há uma linguagem cinematográfica que é vossa...

Quais são as vossas premissas? RNM: Vimos da escola do cinema, acreditamos muito na *mise en scène* ou na potência de um plano. Nem tudo pode ser filmado de qualquer maneira. Mas a mais importante premissa é o tempo na aldeia. Sabemos que não podemos filmar a qualquer hora como queremos. Sabemos, por exemplo, que depois das nove da noite é difícil um krahô ficar acordado. Não recriamos uma festa de fim de luto. Tentamos que o nosso trabalho de direção se consiga incorporar de forma transparente dentro do que está

acontecer, de forma a tornar-se funcional para uma estrutura narrativa

JS: Procuramos que o filme seja um tempo e um espaço em que possamos viver e conviver com os Krahô. O cinema permite encontros. O ritual do cinema encontra-se com o ritual dos Krahô. Porque há um contexto de convivência e de diálogo. Para os Krahô o dois é mais importante do que o um, porque o dois já é relação.

Um cinema que se confunde com a vida?

JS: Estamos a tentar desmontar algumas das coisas que aprendemos. Se há um filme de publicidade a ser filmado no Rossio, coisa que está sempre a acontecer, há alguém a gritar no megafone para que tudo fique calado e quieto quando se começa a filmar. O sonho daquela pessoa é que o mundo pare e não se intrometa no filme. A nossa forma de filmar é exatamente o contrário: tentar que o mundo escorregue para dentro do plano cinematográfico e que esse plano seja a materialização de um encontro

Então, já sabem como vai ser o próximo filme? Ficam à espera que o filme venha ter convosco? RNM: Eles fazem-nos algumas provocações. Mas a verdade é que em cada filme que fazemos fica uma ponta solta. Do *Chuva é Cantoria*... foi a história massacre. Esse filme já deixou o rabo de fora, algo que está fermentando agora. É um percurso em espiral ou em círculo. Um filme vai alimentando desejo de fazer outro.

João, a tua carreira parece claramente dividida em duas partes: como olhas agora para os teus filmes feitos em Portugal? JS: Isto é quase um exercício psicanalítico. Pensar nos filmes como uns amigos que não vejo há algum tempo. O *Montanha* é muito autobiográfico, uma construção narrativa que é um espelho de um adolescente que cresce em Lisboa. Lembro-me de pensar, no fim do *Montanha*, que depois disto só me restava fazer endoscópios. Os filmes de agora foram-se amplificando e tornando-se mais a expressão de um trabalho coletivo e menos uma angústia íntima. Mas têm em comum terem sido fruto de uma realidade próxima, resultados de um encontro e não de um processo laboratorial de ficar em casa a escrever e a inventar o mundo, como se faz em muitos filmes de que gosto

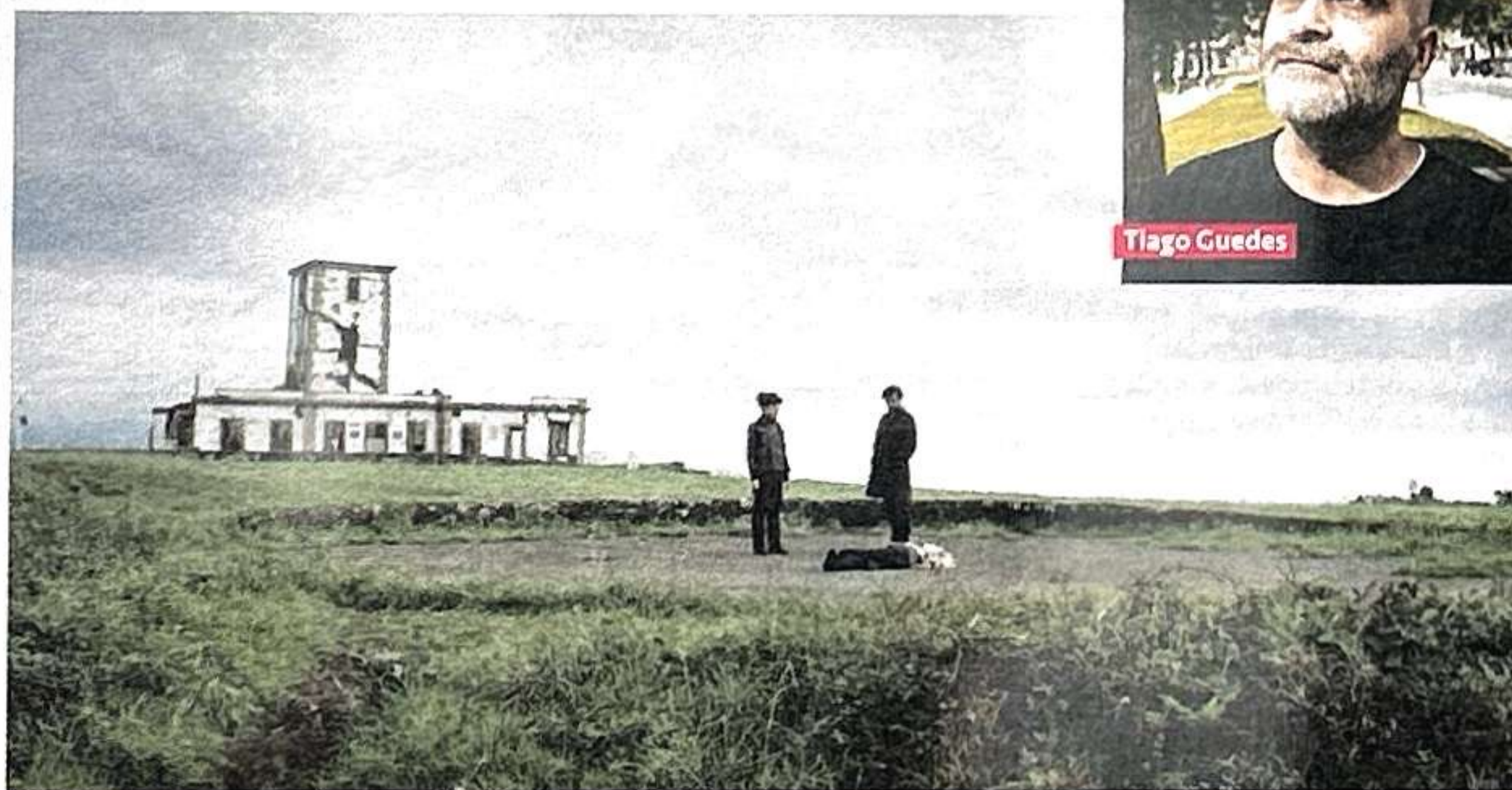
Está posta de parte a possibilidade de fazer filmes sobre um outro Brasil ou Portugal? RNM: A vida é muito doída para ter certezas.

JS: Se me tivesses perguntado há dez anos, nunca imaginaria que estaria aqui. Daqui a dez anos, sabe-se lá, talvez esteja a filmar na lua... JI

# Tiago Guedes Diálogos com os deuses

CINEMA

Manuel Halpern



Diálogos com o Fim Tiago Guedes adapta Cesar Pavese



Tiago Guedes

«Depois de filmes com uma narrativa formal, aptos para um público generalista, como *A Herdade e Restos do Vento*, Tiago Guedes surpreende com uma adaptação do livro *Diálogos com Leucó*, de Cesare Pavese (há uma edição portuguesa, da Assírio & Alvim), uma experiência na fronteira entre o teatro e o cinema, em que semi-homens falam com semi-deuses sobre a sua própria existência.

JL: Há aqui uma mudança muito grande em relação aos teus filmes anteriores. O que te levou a querer encontrar uma forma cinematográfica para estes Diálogos?

Tiago Guedes: O desafio inicial era fazer a adaptação de vários contos, com um formato de série de televisão. A ideia de fazer o filme nasce depois de me apaixonar pelo universo do Pavese e sentir vontade de fazer um cruzamento entre teatro e cinema. E assim trabalhar com os atores de uma forma muito teatral (não no mau sentido da palavra), num mergulho em profundidade.

O desafio é como dar cinema a algo que poderia ser apenas teatro? Poderia ser apenas teatro... Mas, ao mesmo tempo, há toda uma dimensão de encontro dos corpos com a natureza e com o espaço que dificilmente se conseguiria em teatro. Toda essa envolvimento só é possível dessa forma. E também a noção de escala. Apesar de eu

jogar muito com a escala aberta, o distanciamento feito nos planos não seria possível em teatro. O que me levou a isto foi mesmo uma vontade muito grande de cruzar estes mundos todos.

Mas sabes explicar o que tanto te apaixonou em Pavese?

Tem a ver com fases da vida. O Pavese é conhecido por ser mais pessimista, mas escrevia muita esperança nesse pessimismo. Toda a sua dimensão existencialista, se vale a pena viver o amor que tanto nos magoa, bateu-me muito forte. Gostei muito do facto de ter estas figuras mitológicas com características tão humanas. Mas, como disse, apaixonei-me pela panóplia grande, pela paleta das cores dos contos todos. O trabalho de descoberta do filme foi outro processo, já mergulhado em todo esse universo.

Como funcionou a direção de atores? Também se aproximou das práticas teatrais?

Apesar de não ter o tempo de ensaios, tivemos a atenção que costuma haver no teatro. Houve um trabalho prévio com os atores, em que também tive a ajuda do João Pedro Vaz. Mas foi um trabalho de dramaturgia, descobrir as intenções, as cenas. Acho que acaba por variar de dupla para dupla, mas tentou-se que quando chegássemos lá conseguíssemos fazer o que eu



## PRÉMIO DE CONTO MANUEL DA FONSECA XV EDIÇÃO 2024

CÂMARA MUNICIPAL DE SANTIAGO DO CACÉM



regulamento do concurso

[1] Âmbito - O Prémio de Conto Manuel da Fonseca, promovido bienalmente pela Câmara Municipal de Santiago do Cacém, destina-se a galardoar uma coletânea de contos originais e visa incentivar a produção literária da língua portuguesa, bem como homenagear a memória do escritor e poeta Manuel da Fonseca. [2] Prémio - 1. O Prémio de Conto Manuel da Fonseca tem um valor individual, cujo valor é definido em cada edição pela Câmara Municipal, sendo da 4000€ (quatro mil euros) para esta edição. [2] O Prémio poderá não ser atribuído, caso o júri considere que a qualidade literária das obras apresentadas não o justifique. [3] Não há atribuição do prémio ex-sequo. [4] O júri pode atribuir Menções Honrosas, até ao máximo de três. [5] A entrega do Prémio ao vencedor será feita através de cerimónia pública, em data a determinar pela Câmara Municipal de Santiago do Cacém. [6] Concorrentes - 1. O Prémio de Conto Manuel da Fonseca é aberto aos cidadãos maiores de idade, de nacionalidade portuguesa, e ainda a cidadãos naturais e / ou residentes em países de língua oficial portuguesa. [2] As coletâneas submetidas a concurso devem ser de autoria individual. [3] O concorrente assume o compromisso de conhecer e cumprir este regulamento. [4] Júri - 1. O júri será composto por três elementos de reconhecida idoneidade intelectual, convidados pela Câmara Municipal e secretariado pela Direção de Cultura e Desporto da Câmara Municipal. [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [20] [21] [22] [23] [24] [25] [26] [27] [28] [29] [30] [31] [32] [33] [34] [35] [36] [37] [38] [39] [40] [41] [42] [43] [44] [45] [46] [47] [48] [49] [50] [51] [52] [53] [54] [55] [56] [57] [58] [59] [60] [61] [62] [63] [64] [65] [66] [67] [68] [69] [70] [71] [72] [73] [74] [75] [76] [77] [78] [79] [80] [81] [82] [83] [84] [85] [86] [87] [88] [89] [90] [91] [92] [93] [94] [95] [96] [97] [98] [99] [100] [101] [102] [103] [104] [105] [106] [107] [108] [109] [110] [111] [112] [113] [114] [115] [116] [117] [118] [119] [120] [121] [122] [123] [124] [125] [126] [127] [128] [129] [130] [131] [132] [133] [134] [135] [136] [137] [138] [139] [140] [141] [142] [143] [144] [145] [146] [147] [148] [149] [150] [151] [152] [153] [154] [155] [156] [157] [158] [159] [160] [161] [162] [163] [164] [165] [166] [167] [168] [169] [170] [171] [172] [173] [174] [175] [176] [177] [178] [179] [180] [181] [182] [183] [184] [185] [186] [187] [188] [189] [190] [191] [192] [193] [194] [195] [196] [197] [198] [199] [200] [201] [202] [203] [204] [205] [206] [207] [208] [209] [210] [211] [212] [213] [214] [215] [216] [217] [218] [219] [220] [221] [222] [223] [224] [225] [226] [227] [228] [229] [230] [231] [232] [233] [234] [235] [236] [237] [238] [239] [240] [241] [242] [243] [244] [245] [246] [247] [248] [249] [250] [251] [252] [253] [254] [255] [256] [257] [258] [259] [260] [261] [262] [263] [264] [265] [266] [267] [268] [269] [270] [271] [272] [273] [274] [275] [276] [277] [278] [279] [280] [281] [282] [283] [284] [285] [286] [287] [288] [289] [290] [291] [292] [293] [294] [295] [296] [297] [298] [299] [300] [301] [302] [303] [304] [305] [306] [307] [308] [309] [310] [311] [312] [313] [314] [315] [316] [317] [318] [319] [320] [321] [322] [323] [324] [325] [326] [327] [328] [329] [330] [331] [332] [333] [334] [335] [336] [337] [338] [339] [340] [341] [342] [343] [344] [345] [346] [347] [348] [349] [350] [351] [352] [353] [354] [355] [356] [357] [358] [359] [360] [361] [362] [363] [364] [365] [366] [367] [368] [369] [370] [371] [372] [373] [374] [375] [376] [377] [378] [379] [380] [381] [382] [383] [384] [385] [386] [387] [388] [389] [390] [391] [392] [393] [394] [395] [396] [397] [398] [399] [400] [401] [402] [403] [404] [405] [406] [407] [408] [409] [410] [411] [412] [413] [414] [415] [416] [417] [418] [419] [420] [421] [422] [423] [424] [425] [426] [427] [428] [429] [430] [431] [432] [433] [434] [435] [436] [437] [438] [439] [440] [441] [442] [443] [444] [445] [446] [447] [448] [449] [450] [451] [452] [453] [454] [455] [456] [457] [458] [459] [460] [461] [462] [463] [464] [465] [466] [467] [468] [469] [470] [471] [472] [473] [474] [475] [476] [477] [478] [479] [480] [481] [482] [483] [484] [485] [486] [487] [488] [489] [490] [491] [492] [493] [494] [495] [496] [497] [498] [499] [500] [501] [502] [503] [504] [505] [506] [507] [508] [509] [510] [511] [512] [513] [514] [515] [516] [517] [518] [519] [520] [521] [522] [523] [524] [525] [526] [527] [528] [529] [530] [531] [532] [533] [534] [535] [536] [537] [538] [539] [540] [541] [542] [543] [544] [545] [546] [547] [548] [549] [550] [551] [552] [553] [554] [555] [556] [557] [558] [559] [560] [561] [562] [563] [564] [565] [566] [567] [568] [569] [570] [571] [572] [573] [574] [575] [576] [577] [578] [579] [580] [581] [582] [583] [584] [585] [586] [587] [588] [589] [590] [591] [592] [593] [594] [595] [596] [597] [598] [599] [600] [601] [602] [603] [604] [605] [606] [607] [608] [609] [610] [611] [612] [613] [614] [615] [616] [617] [618] [619] [620] [621] [622] [623] [624] [625] [626] [627] [628] [629] [630] [631] [632] [633] [634] [635] [636] [637] [638] [639] [640] [641] [642] [643] [644] [645] [646] [647] [648] [649] [650] [651] [652] [653] [654] [655] [656] [657] [658] [659] [660] [661] [662] [663] [664] [665] [666] [667] [668] [669] [670] [671] [672] [673] [674] [675] [676] [677] [678] [679] [680] [681] [682] [683] [684] [685] [686] [687] [688] [689] [690] [691] [692] [693] [694] [695] [696] [697] [698] [699] [700] [701] [702] [703] [704] [705] [706] [707] [708] [709] [710] [711] [712] [713] [714] [715] [716] [717] [718] [719] [720] [721] [722] [723] [724] [725] [726] [727] [728] [729] [730] [731] [732] [733] [734] [735] [736] [737] [738] [739] [740] [741] [742] [743] [744] [745] [746] [747] [748] [749] [750] [751] [752] [753] [754] [755] [756] [757] [758] [759] [760] [761] [762] [763] [764] [765] [766] [767] [768] [769] [770] [771] [772] [773] [774] [775] [776] [777] [778] [779] [780] [781] [782] [783] [784] [785] [786] [787] [788] [789] [790] [791] [792] [793] [794] [795] [796] [797] [798] [799] [800] [801] [802] [803] [804] [805] [806] [807] [808] [809] [810] [811] [812] [813] [814] [815] [816] [817] [818] [819] [820] [821] [822] [823] [824] [825] [826] [827] [828] [829] [830] [831] [832] [833] [834] [835] [836] [837] [838] [839] [840] [841] [842] [843] [844] [845] [846] [847] [848] [849] [850] [851] [852] [853] [854] [855] [856] [857] [858] [859] [860] [861] [862] [863] [864] [865] [866] [867] [868] [869] [870] [871] [872] [873] [874] [875] [876] [877] [878] [879] [880] [881] [882] [883] [884] [885] [886] [887] [888] [889] [890] [891] [892] [893] [894] [895] [896] [897] [898] [899] [900] [901] [902] [903] [904] [905] [906] [907] [908] [909] [910] [911] [912] [913] [914] [915] [916] [917] [918] [919] [920] [921] [922] [923] [924] [925] [926] [927] [928] [929] [930] [931] [932] [933] [934] [935] [936] [937] [938] [939] [940] [941] [942] [943] [944] [945] [946] [947] [948] [949] [950] [951] [952] [953] [954] [955] [956] [957] [958] [959] [960] [961] [962] [963] [964] [965] [966] [967] [968] [969] [970] [971] [972] [973] [974] [975] [976] [977] [978] [979] [980] [981] [982] [983] [984] [985] [986] [987] [988] [989] [990] [991] [992] [993] [994] [995] [996] [997] [998] [999] [1000]

pretendia: filmar em cada *take*, em cada plano filmar a continuidade geral do texto. O que significa um trabalho de grande entrega da parte de todos. Era um momento meio-místico, com toda a gente em silêncio, aquele tempo todo, a ouvir dois atores. Um tipo de processo que é irrepetível.

#### São atores de teatro?

Não são todos, mas tive essa preocupação. Sabia que teria vantagem em trazer a experiência do domínio do texto, de saber decorá-lo e parti-lo. Apesar de serem diálogos, o texto não é escrito para ser falado. O trabalho de tornar as palavras mais compreensíveis, correspondendo às ideias do texto, foi desafiante.

#### Com foi a escolha do cenário, a *mise en scène*?

Quando li e pensei em adaptar os contos, pensei logo nos Açores. Talvez porque tinha estado lá há pouco tempo. Pareceu-me que toda aquela dimensão da natureza era importante para o texto. Queria isolar estes pares no seu espaço. Muitos dos décors já tinha na cabeça. A natureza dos textos, da mitologia, remete sempre para as montanhas e o mar... Não foi um grande salto chegar a essa conclusão. Depois quis retirar-lhes a temporalidade e criar a sensação de um mundo depois do mundo, ou algo no género. A escrita dos contos é do tempo pós-guerra e fala-nos muito dessa ideia de um fim. Muitas personagens estão no depois da morte ou num limbo.

#### E o projeto da série está a avançar?

Está terminado, mas ainda sem data de exibição. Tem 19 dos 27 contos, e uma característica que me agrada muito. Filmei umas conversas com os atores no final das filmagens, sem os avisar previamente, sobre o processo e o mergulho. Porque sempre tive curiosidade sobre isso. Na série funciona como complemento do conto. Fica uma compreensão mais abrangente, porque eles ajudam a enquadrar e situar. Quis trazer os atores para um lugar de protagonismo da cocriação.

#### Este filme é uma carta fora do baralho na tua filmografia ou significa uma mudança de rumo?

Acho que um projeto que reúna características tão específicas é mais uma carta fora do baralho. O tipo de mergulho tem muito a ver com os contos de Pavese e o que estes me fizeram procurar. Por isso, acho difícil que isto defina um novo rumo. Mas tudo se contagia. Há muita coisa de que gostei muito e acabará por contagiar próximos filmes. De resto, é o que sempre acontece. Vou sempre descobrindo coisas e abrindo portas.

#### Qual é o teu próximo projeto?

Estou com a adaptação da trilogia de *Jesus* do Coetzee. É algo bastante diferente, apesar de ter coincidências temáticas. JL

# Maria Mire

## Naquele lugar sem nome pra qualquer fim

¶ Doutorada em Arte e Design pela FBAUP, com a tese “Fantasmagorias: a imagem em movimento no campo das Artes Plásticas”, professora e co-responsável do Departamento de Cinema/Imagem em Movimento do Ar.Co, Maria Mire estreia-se nas longas-metragens com o documentário *Clandestina*, uma adaptação do livro autobiográfico de Margarida Tengarrinha, que relata os tempos de clandestinidade da militante antifascista, companheira do pintor José Dias Coelho. O filme estreou-se no DocLisboa e chega agora às salas comerciais.

#### JL: O que te levou à Margarida Tengarrinha?

Maria Mire: Quando fiz a pesquisa para o meu filme anterior, *Parto sem Dor*, uma curta sobre Cesina Bermudes, uma médica obstetra resistente antifascista, que fez partos e acompanhou mulheres grávidas na clandestinidade, apercebi-me de que aquelas mulheres ainda tinham alguma dificuldade em partilhar a vida na clandestinidade. Partilhei isto com o meu tio-avô Armando Myre Soares, combatente antifascista, e ele aconselhou-me a ler o livro da Margarida Tengarrinha. Depois disso produzi o caminho. No fundo, fiz o filme para responder a uma pergunta que tinha ficado em aberto no filme anterior.

#### E como chegaste ao conceito, à forma?

Foi o processo de leitura do livro que me levou a ganhar consciência sobre as decisões estéticas e formais do filme. Apesar da sua experiência de clandestinidade ser historicamente contextualizada, há determinados aspetos que se podem transpor para os dias de hoje. O meu ponto de vista sobre o livro está ligado à atualidade e só assim fazia sentido. Porque convivemos com manifestações políticas e sociais que nos deixam em estado de alerta.

#### O filme serve de alerta para os perigos atuais?

A minha motivação foi pensar que o texto da Margarida pudessem servir de manual de instruções para o futuro. Sei que é uma visão um pouco apocalíptica, mas foi essa a matriz do meu



*Clandestina*, de Maria Mire  
Um mergulho na clandestinidade de Margarida Tengarrinha

pensamento. Quis fazer com que a narrativa fosse operativa no presente, atendendo, à atual situação política. Depois havia outra questão importante: a Margarida era artista plástica, assim como o José Dias Coelho, por isso procurei explorar esteticamente esse universo.

#### É também uma história no feminino...

Todo o texto em off está no livro e não foi alterado. No arco narrativo, vemos acontecer um conjunto de decisões que são atravessadas pela condição feminina, a maternidade, questões de género. Era importante que o filme se focasse nesses problemas todos. Um dos pontos mais importantes é a maternidade, porque a partir dos cinco anos as crianças tinham que sair da rede, o que levava algumas mulheres a querer abandonar a clandestinidade. Outra era a condição da mulher no espaço doméstico. Tinham que se reduzir à condição doméstica e o trabalho político só existia no contexto da casa.

#### O filme mostra que ela teve que fazer parte da adaptação, como aprender a cozinhar... o que chega a ser irónico...

Ela teve um processo de aprendizagem relativo ao papel de



Maria Mire

género. Isso é muito curioso. Apercebemo-nos de que antes dela entrar na rede não encaixaria no papel da mulher na sociedade portuguesa da altura. Mas, apesar disso, dentro de casa existia esse espaço de paridade.

#### Qual foi o grau de envolvimento da Margarida Tengarrinha no processo de filme?

Foi sobretudo o consentimento e a cumplicidade. Ela foi muito generosa e desde logo disse que o filme era meu.

#### Vens do lado das artes. De que forma é que tal entra no filme?

Dentro das artes visuais o que mais me tem interessado são questões associadas à perceção da imagem em movimento. O

filme vai buscar muito dessa investigação. Interesse-me bastante pela arqueologia dos média. Assim, o filme procura fazer paralelamente uma espécie de analogia às histórias das imagens. É bastante sintomático que num dos primeiros planos haja uma câmara obscura, para criar a metáfora de que eles vão ficar dentro de uma caixa.

#### E agora? Vais continuar a retratar mulheres antifascistas?

Tenho uma ideia, mas ainda não é um projeto. Este filme foi um processo muito pessoal, emocional, com muitas relações humanas e grande envolvimento na história. É como se ainda estivesse a filmá-lo. JL