

Entrevista Catarina Mourão¹

Em 1997 é inaugurado o projecto *Além da Água* no âmbito da iniciativa comunitária – INTERREG II. Promovido pela Associação de Municípios do Distrito de Beja, *Além da Água* foi apresentado pelo seu comissário, Jorge Castanho, como “um projecto de arte transfronteiriço” que procurava interpelar o Alentejo desertificado, despovoado, outrora palco de lutas e resistências várias durante a ditadura.

O desafio foi lançado a Filipe Alarcão, Marta Wengorovius, Pedro Portugal, Fernando José Pereira, Cristina Mateus, António Sousa, Paulo dos Santos, José Conduto, Miguel Leal, Pedro Silva Dias e a um grupo de alunos da FBAUL que apresentaram os seus trabalhos em diferentes localidades do distrito. O registo documental desta iniciativa ficou a cargo do fotógrafo José M. Rodrigues e de Catarina Mourão que realizou o documentário *Fora de Água*.

Mas foram as propostas de Pedro Portugal em Moura e de Cristina Mateus em Beja que fizeram com que o projecto *Além da Água* fosse debatido nas páginas dos jornais nacionais interrogando-se os limites da arte pública. A escultura de Pedro Portugal - uma garrafa em mármore com 3 metros com a inscrição “Água de Alqueva, Água de Portugal”- foi objecto de duras críticas que conduziram à alteração do local para o qual foi inicialmente projectada. Do centro de Moura foi afastada para a periferia da vila. O painel tríptico de Cristina Mateus, reproduzindo o perfil de Oliveira Salazar, foi incendiado.

Convidámos Catarina Mourão para conversar sobre o documentário que realizou e partilhar connosco a experiência de filmar um projecto de arte pública, assim como as tensões e negociações que envolveram tanto a produção, como a execução e instalação das obras encomendadas. Constituindo uma obra inicial do seu percurso enquanto realizadora, procurámos igualmente reflectir com a autora sobre o papel desta experiência na sua posterior filmografia.

¹ Entrevista realizada por Sónia Ferreira e Sónia Vespeira de Almeida no dia 24 de Outubro de 2008 em Lisboa.



Arquivos da Memória (AM) – Boa tarde Catarina! Antes de mais muito obrigado por acederes em participar neste número temático da *Arquivos da Memória*. A primeira pergunta que te queremos colocar é de carácter geral e está relacionada com esta tendência do documentário actual para filmar os artistas e a produção artística. Cada vez mais no DocLisboa aparecem filmes sobre isso e tu própria fizeste um filme sobre a Lourdes Castro.

Catarina Mourão (CM) – Não, ainda não fiz. Já filmei tudo, vou entrar agora em montagem.

AM – Porquê o interesse por esta temática?

CM – É curioso vocês estarem a dizer isso porque eu à partida não me identifico nada com esse modelo dos filmes biográficos sobre o artista, e é engraçado vocês dizerem que há agora uma tendência para esse tipo de filmes porque na realidade foi uma tendência que nunca desapareceu. Se formos a analisar um bocado o que era o documentário aqui há quinze, vinte anos, era o documentário que passava na televisão, formato “Artes e Letras”. Eram muitas vezes biografias de artistas, escritores ou personalidades públicas, normalmente virados para as artes. E eu lembro-me perfeitamente, quando nós começámos com a associação pelo Documentário, a APORDOC, uma das coisas que queríamos questionar

era esse formato da biografia do artista. Portanto, o “Fora de Água” surge num contexto, temporalmente semelhante, eu queria tentar uma abordagem diferente, pensava: “Ok, vou falar sobre arte mas tentar fazer uma ruptura com o retrato que enaltece o artista, que no fundo não questiona muito o seu trabalho, e que normalmente adopta uma estratégia cronológica como narrativa, desde criança, com fotografias e entrevista”. Há um dispositivo formal que é sempre utilizado que se repete. Não é? Voltando à questão que vocês me colocam, parece que as pessoas não conseguem largar essa tendência. A verdade é que todos os anos no DocLisboa há uma série de documentários sobre artistas. Claro que muitos deles é o artista e a sua obra, e há muitos outros que ao contrário tentam fazer um retrato da pessoa e não só do seu trabalho. Há tipos diferentes, há uns realmente pedagógicos e didáticos que focam só o trabalho do artista e outros que entram por caminhos muito diferentes. A Lourdes Castro deve ser o meu projecto mais antigo, ainda não tinha feito a “Dama de Chandor” e já andava às voltas com a Lourdes Castro. Não sei o que é que vai sair dali. Mas é o meu projecto mais antigo e aquele que eu estou a filmar há mais tempo. Mais uma vez eu acho que não é um convencional filme de artista porque é muito feito em co-autoria com ela e queremos realmente afastar-nos desse modelo. É sobre o presente, o meu interesse realmente é o presente... Claro que o presente e o passado estão sempre ligados mas se eu puder ver o passado reflectido no presente é isso que me interessa mais.

AM – Apesar de considerares que este movimento de filmar as práticas artísticas não é de agora, que é uma coisa que já vem de trás, não achas que é feito de outra maneira, o olhar é diferente?

CM – Depende, há de tudo.

AM - Tirámos aqui algumas referências do DocLisboa 2008 e tens a Joana Vasconcelos, a Cooperativa de Gravura, do Silva Melo, tens o movimento Homeoestética, tens o Croft, tens um conjunto de obras diferenciadas. Por exemplo, o documentário do Manthia Diawara sobre a Ângela Ferreira, em que não há um endeusamento da artista mas está a artista a fazer trabalho de campo, no seu processo de criação. Há um bocadinho de tudo como tu dizes mas perguntamos se não estão a acontecer novas formas de o fazer?

CM – Não, isso claramente. Há novas abordagens. Claro que sim. A abordagem de que eu falava da imagem de arquivo, da fotografia antiga, do artista sentado na cadeira, dos críticos a falarem sobre o artista, isso

está um bocado a desvanecer-se. As pessoas já não têm tanto aquela preocupação de fazer um documento com carácter científico e pedagógico. Muitas vezes nos filmes que a mim me interessam o retrato do artista é um pretexto para falar de outras coisas completamente diferentes. Sobre a maneira como nós estamos neste mundo, exactamente porque a arte tem inerente essa motivação, levar-nos a reflectir ou sentir aquilo que nos rodeia. Através do trabalho do artista, o documentário faz essa reflexão duplamente jogando com dois pontos de vista, dois olhares. E aí existem abordagens muito diferentes.

AM – E o “Fora de Água”, como surgiu?

CM – O “Fora de Água” é o meu primeiro filme de facto, depois da escola. Fiz a escola de cinema em Inglaterra e depois vim para cá e precisava de arranjar trabalho, ainda trabalhei em televisão nuns concursos, numas coisas, numas reportagens e o filme acaba por surgir de uma forma muito informal. Eu conhecia o Pedro Portugal e era sobretudo amiga da Marta Wengorovius, dum grupo que eu já conheço há muitos anos, embora eu seja mais nova do que eles. O Pedro Portugal era quem estava um bocado a cabecear o projecto, lançou esta ideia juntamente com o Jorge Castanho, que foi o comissário artístico, do Alentejo. Tinham esta ideia de fazer um projecto artístico transfronteiriço, ou seja, em colaboração com Espanha. Um projecto só com o distrito da margem esquerda do Guadiana. Na altura vivia-se uma seca enorme no Alentejo e o projecto chamava-se “Além da Água”. A ideia era um pouco através de intervenções artísticas públicas reflectir sobre o estado do Alentejo, a seca, questionar e problematizar um certo isolamento e desertificação do Alentejo. Havia vários artistas convidados, uns do Norte, a Cristina Mateus, o Miguel Leal, o Fernando José Pereira.

AM – Mas quem é que te convidou? Foi o Pedro Portugal?

CM – Foi o Pedro. Foi também o Pedro que comissariou e escolheu os artistas juntamente com o Jorge Castanho. A Marta Wengorovius também foi convidada e nessa altura ele desafiou-me. Era um orçamento pequenino. Desafiou-me a fazer um registo, uma coisa mais com efeitos documentais sobre a montagem das obras, uma coisa incidindo nos artistas e no seu trabalho. E eu achei que sim, comecei a perceber que tipo de obras é que se estavam a planear e comecei a intuir que o facto de serem obras de arte públicas, que provavelmente seria interessante perceber qual seria a reacção das pessoas e trabalhar sobre a recepção da

obra. A ideia também era um pouco acompanhar o trabalho de campo dos próprios artistas, no terreno, porque uns de facto fizeram bastante trabalho de terreno e com outros foi mais complicado. No entanto como só integrei projecto “Além da Água” muito mais tarde, apareço já numa altura muito próxima das inaugurações. Vou para lá e apercebo-me logo que há ali uma série de tensões entre a população, a organização, o poder local, ou seja, a Associação de Municípios do Distrito de Beja (AMDB), e comecei a achar que era mais interessante se calhar fazer um filme de outro ponto de vista.

AM – E as condições de produção? Quanto tempo de rodagem, a equipa, quantas pessoas, fazias câmara?

CM – Sim, o orçamento era pequenino e obrigou a um modelo de produção um pouco artesanal, é engraçado sinto-me um bocado a voltar a essa forma de trabalhar outra vez, fiz som, fiz câmara, montei com o Pedro Duarte. Basicamente era sempre uma equipa de duas pessoas. Eu e outra pessoa. Numa primeira fase eu fazia câmara, a Teresa Fradique chegou a fazer som, a minha irmã também fez som, íamo-nos substituindo. Depois o João Ribeiro, um director de Fotografia com quem eu já estava a trabalhar no filme “A Dama de Chandor”, e aqui fiz som. Era uma coisa muito livre.

AM – Quanto tempo é que acabaste por filmar? Foste ao Alentejo várias vezes?

CM – Fui várias vezes e depois fiquei lá quinze dias concentradamente, portanto ao todo não sei, quatro semanas de rodagem.

AM – E que relação estabeleceste com a comunidade local? Houve um trabalho prévio de preparação da tua chegada, foi chegar e filmar, como estabeleceste o contacto?

CM – Fiz “réperage” e pesquisa, sim. Mas com a câmara por perto.

AM – Quando dizemos com a comunidade local queremos dizer também com todos aqueles intervenientes mais institucionais que aquela cena da reunião da AMDB retrata.

CM – Essa parte, o mais complicado foi fazer perceber aos artistas e à AMDB que filme é que eu estava a fazer. Porque por exemplo, em relação a essa reunião que eu achei importantíssima, ao princípio eles resistiram

um bocado: “Porque é que isto é importante”? - mas eu insisti e expliquei-lhes que era importante perceber como é que as coisas estavam a ser organizadas porque sabia que havia uma série de questões que se podiam levantar. Nesse aspecto foi conversar com as pessoas e explicar-lhes um bocado que isto já não era um mero registo. Se quisessem, assim como os artistas tinham as suas obras, porque não entender também o meu filme como uma obra, como o meu olhar pessoal. Ou seja, não era só uma coisa para documentar o que os outros estavam a fazer mas também eu oferecia um ponto de vista. Em relação às pessoas nas ruas, houve abordagens sempre muito diferentes. Houve uma parte de pesquisa onde procurei os jornalistas regionais, fiz várias entrevistas a jornalistas e depois ficou aquele senhor da “A Planície ...”, um jornal de província.

AM – Sendo uma situação de tensão, se calhar a câmara também potenciava isso. Há todos aqueles planos dos diálogos entre os intervenientes, o questionamento das obras e do comportamento dos artistas... A presença de uma câmara, podia ser percebida como uma forma de potenciar a tensão porque tudo ficava registado?

CM – Não sei, mesmo as discussões sem câmara foram violentas e houve muita coisa que não deu para apanhar. Mas claro que a câmara catalisa certas reacções.

AM – Mas não te pediram, por exemplo, para não mostrares alguma parte?

CM – Não, não, não tive nenhum tipo de censura e isso foi fundamental. E eu mostrei-lhes o filme a todos antes de o divulgar. Porque na realidade o grande conflito era entre os artistas e a AMDB. E a AMDB sentiu-se defendida no filme e os artistas também. E isso às vezes é um pouco estranho. A sensação final é a de que não houve ali realmente um grande diálogo, mesmo no final da experiência cada um ficou na sua. A AMDB achou que o filme fazia justiça ao que eles defendiam. Mostrava o seu ponto de vista, que eles Associação ajudaram a fazer a mediação entre as obras dos artistas e a população, pedindo aos artistas textos mais simples, algumas referências para as pessoas se poderem orientar e portanto os artistas é que não, é que se fecharam numa linguagem hermética e não quiseram partilhar. Os artistas por sua vez, acharam que o filme mostrava o quanto a AMDB nunca percebeu as suas obras e que no fundo só estavam preocupados com manobras políticas, mostrar trabalho. Agora em relação às pessoas, na rua, e as suas reacções, foi tudo muito mais espontâneo. Há situações em que eu faço uma preparação e que não vou com câmara, não vou com nada e estou ali um bocado a observar.

Confesso que cada vez mais me dá um certo conforto ter a câmara ao lado. Às vezes há coisas que de facto acontecem e que não se repetem. Às vezes é importante uma pessoa saber correr esse risco: “Olha não se filma, outras coisas acontecerão”. Mas é sobretudo um trabalho de espera, estou com a câmara paradinha dentro da caixa, não estou sempre a filmar. Mas é muito um trabalho de espera, de estar ali e começar a perceber os ritmos, o ritmo da praça, o senhor que se costuma sentar sempre ali, passa um bocado por isso.

AM – Quais as tuas opções estéticas? Usas muito câmara ao ombro, andas atrás das pessoas? Tens alguns planos mais estáticos, como por exemplo com os artistas no registo de depoimento.

CM – Foi um bocadinho intuitivo. A parte dos depoimentos foi toda feita posteriormente. Existem situações no momento, como foi com a Cristina Mateus, mas tudo o que são entrevistas em interiores foram todas feitas posteriormente. Isso foi propositado porque era importante para mim que eles tivessem algum distanciamento relativamente aos acontecimentos.. O filme é um bocado, como é que eu hei-de explicar, impulsivo, privilegia o momento apanhado de improviso, é um primeiro filme claramente.

AM – Sim, tu não previas. Havia reacções que não se podiam prever.

CM – E portanto um plano-sequência, uma câmara ao ombro defendem muito mais este tipo de abordagem. Tem a ver com uma estética mas sobretudo com uma abordagem que me parecia mais adequada para conseguir contar a história que me propunha contar. A forma descobre-se a partir do conteúdo, para mim é sempre assim no fundo. Na semana da inauguração estava tudo a acontecer ao mesmo tempo.

AM – As obras foram inauguradas ...

CM – Sequencialmente. Aquilo era uma correria, andava-se de carro de um lado para outro, Serpa, Beja, para todo o lado. E pelo meio iam acontecendo outras coisas que eu não consegui filmar. Tive pena mas faz parte do processo. Não gosto de filmar com mais do que uma câmara. Acho importante fazerem-se escolhas.

AM – Só havia uma câmara?

CM – Só havia uma câmara e na altura, já era muito claro para mim que aquilo que me interessava para o filme seria esta possibilidade, de diálogo ou não, sobre arte pública e a sua recepção. Mas, apesar de tudo, ainda tinha aquela preocupação de apanhar várias obras porque sentia que o filme teria de ser representativo dos vários processos que estavam a acontecer. E mesmo assim não incluí todas as obras no filme porque era impossível, às tantas já não era um olhar, mas sim um catálogo. Mas se calhar hoje ter-me-ia concentrado realmente apenas na obra da Cristina Mateus e do Pedro Portugal. Porque teria sido muito interessante para o filme acompanhar o papel que o Pedro Portugal assumiu durante estes acontecimentos, as personagens que ele encarnou (o seu lado homeoestético a vir sempre ao de cima). Fez conferências de imprensa, sempre em personagem. O Pedro Portugal tem essa capacidade. Mesmo na própria entrevista ele fez questão de pôr um fato tipo Santa Rita Pintor com um quadro dele atrás. Foi ele que escolheu auto-representar-se assim. Ou seja, estava mesmo muita coisa a acontecer.

AM – Como foi essa opção em termos de entrevistados? Porque há um conjunto de obras das quais nós não vemos os artistas, temos apenas a indicação do local onde foram apresentadas. Como é que foi feita a selecção? Porque as duas obras que acabam por aparecer com mais destaque foram as mais polémicas.

CM – Claro, eu estava à procura de uma história e tinha aquele ângulo que me apetecia explorar, houve obras cuja aceitação foi mais pacífica ou às quais houve mesmo uma certa indiferença. E portanto não as explorei tanto.

AM – O Pedro Portugal tem duas obras?

CM- Tem, tem aquela outra no Monte da Nossa Senhora das Neves (Mértola). Aliás, o Pedro até tinha três obras só que a outra era complicada de filmar porque era uma espécie de mecanismo de rega circular que regava um mini campo de golfe. Era uma obra claramente irónica relativamente ao uso da água.

AM – E és tu que fazes as entrevistas?

CM – Sim, sim.

AM – Há também a questão da introdução de um outro tipo de personagens que são os amigos dos artistas que também se encontram ligados ao mundo da arte, nomeadamente no caso da Cristina Mateus.

CM – O Fernando José Pereira. Mas ele próprio tinha uma obra lá, só que era uma obra mais difícil de abordar no filme. Era uma coisa muito conceptual, era uma espécie de um jornal que ele andava a distribuir. Era difícil, mas como ele tinha feito aquelas filmagens.

AM – No fundo ele faz uma apreciação sobre o próprio projecto e a recepção da obra da Cristina Mateus.

CM - Ele é motivado pela presença do filme que fez. O que aconteceu realmente é que quando as pessoas se aperceberam que um dos painéis do Salazar tinha sido queimado, eu estava no Monte da Senhora das Neves, em Mértola, com a obra do Pedro Portugal. Foi fantástico o Fernando José Pereira ter filmado aquilo.

AM – Não sabemos se foi uma opção mas não filmaste os processos de criação das obras, os ateliers, por exemplo. Voltando à questão inicial, dos filmes mais lineares sobre artistas, está muitas vezes presente o atelier, a criação da obra.

CM – No caso do Pedro Portugal por exemplo ele fez uns desenhos e mandou um canteiro executar. Nós ainda fomos ao sítio onde o canteiro alentejano estava a fazer a garrafa em mármore e filmámos isso, só que senti que já estava a ir por outro caminho. Aliás, a questão até é interessante porque uma das discussões que a AMDB levantava era questionar a autoria da obra, confundiam autoria com execução. Às tantas o Pedro Portugal reivindicou que a obra era dele e que ele a poderia vender. A Teresa Fradique fez um trabalho de pesquisa interessante sobre este filme. E há toda uma documentação que ela foi recolhendo, imensos artigos de jornais que surgiram na altura. Porque depois o Pedro Portugal entrou em litígio, mesmo em tribunal, com a AMDB, e conseguiu ficar com a obra. Apesar de aquilo ter sido uma encomenda ele entendeu que a obra era dele e vendeu-a. É uma história muito cómica e rocambolesca rodeada de imensos pormenores.

AM – Depois há ali uma não-relação com a população, que é a leitura que fazemos do Pedro Portugal. Enquanto que os outros acabam por ter um envolvimento com o local, o Pedro Portugal parece que está

completamente distanciado. Não nos parece que ele esteja também presente na inauguração da garrafa, pelo menos nós não o vimos.

CM – Não, não foi.

AM – Nota-se que há ali uma tensão.

CM – É ali que está o litígio, porque ele queria fazer outro projecto. Ele queria fazer uma edição de garrafas de água de plástico intituladas “Água do Alqueva – Água de Portugal” mas a Associação achou aquilo caríssimo e em alternativa ele resolveu fazer um desenho de uma garrafa de três metros, que faz pensar nas obras do Claes Oldenberg. E isto tudo já num contexto de grande tensão com a AMDB. Mas sim, ele nestas circunstâncias assumiu uma postura de não-diálogo com a população. Mas eu lembro-me que ele no início tinha um projecto que envolvia bastante a população, eram uma série de fotografias, fotografias de moda com modelos que passeavam ovelhas com uma trela, mas as ovelhas eram tosquiadas como se fossem caniches. E os pastores aderiram, acharam piada aquilo. Também a intervenção no monte da Sra. das Neves em Mértola teve uma grande aceitação da parte da população, o filme mostra esse momento de encantamento das pessoas a olharem para o Monte coberto de neve carbónica.

AM – Essa é uma das questões de facto mais interessantes para discutir a arte pública, a questão das recepções e apropriações.

CM- Claro, por exemplo, a Cristina Mateus. O filme não é muito claro em relação à outra obra dela. Nessa segunda obra a Cristina resolveu fotografar todos os sócios de uma colectividade, uma sociedade recreativa, todos eles homens claro. Também aqui um grande envolvimento dos participantes e daqueles que frequentavam a colectividade.

AM – Há também a questão da própria introdução do discurso mediático, enquanto filmas as reacções surge uma televisão e há aquele senhor que repete sempre a mesma história.

CM – Pois, isso foi uma coisa à qual fui logo sensível no início porque eu já estava no Alentejo para começar a filmar os artistas a iniciarem as suas montagens e as conversações com a AMDB, quando começaram a aparecer artigos nos jornais já a porem os holofotes e a instigarem uma certa tensão. Eu percebi que os média também tinham ali um papel. Não

só os média regionais como mesmo a nível nacional. Agora as televisões, a forma como elas aparecem no filme é, também, muito de impulso. No fundo o filme é sobre arte pública mas também um bocado sobre como é que as pessoas transmitem estes diferentes discursos. Ou seja, apesar de estarem a querer falar sobre uma coisa, têm já um discurso muito formatado, o discurso político, o do poder local, os média. É muito parecido sobre todas as coisas de que falam.

AM – Essa situação é sempre muito interessante que é a câmara do documentarista, a câmara que já lá está e a da câmara da televisão que é a que aparece depois, no momento.

CM -É claro que ao filmar as equipas de Televisão, e estou também a auto-questionar a minha presença, a minha câmara e a legitimidade do meu voyeurismo. Há que assumi-lo.

AM – Já no teu filme sobre a Aldeia da Luz, tens exactamente a mesma situação. A avalanche mediática a explorar as pessoas a chorarem. Agora temos outra vez essa situação, a câmara do documentarista que acaba a documentar estas situações, a câmara que filma a câmara.

CM – Claro, é um jogo de espelhos.

AM – Tens a performance da pessoa para a tua câmara e depois a performance da mesma pessoa para outras câmaras. Gostávamos de voltar à questão da tensão porque é muito interessante a ideia de filmar a tensão, reflectir sobre o que fica de fora, o visível e o invisível. Para quem já filmou e sabe que existem questões em torno do lugar onde se coloca a câmara. Nos momentos de tensão, o próprio realizador sente mais isso, o não controlar, não saber o que há-de escolher. Deixo a câmara parada ou contínuo à procura de mais qualquer coisa?

CM – Claro, há um descontrolo que podemos ou não revelar na forma como se filma e na montagem. Eu optei por ser transparente e mostrar esses momentos de indecisão, momentos onde reajo de forma mais impulsiva. Estou à procura e mostro essa procura...

AM – Há alguns momentos no teu filme em que sente bem isso, o aguardar pelo que vai acontecer, pelo imprevisível.

CM - Sim, claro. O filme é o meu primeiro filme e se calhar eu hoje em dia faria de uma maneira diferente.

AM – Não pensamos que isso seja mau, uma vez que o filme nos coloca muito lá.

CM – É mesmo uma câmara muito orgânica nesse sentido.

AM – Sente-se essa tensão na própria câmara como se fosse o nosso olhar à procura do que de mais interessante estaria a acontecer. As reacções estão todas a decorrer em simultâneo. Por exemplo naquela praça de Beja estavam muitas coisas a acontecer. Por fim, há também a questão do último plano que é muito interessante, principalmente a escolha da banda sonora.

CM - O plano [Jacques]Tati. Há um amigo meu que diz que é o plano Tati. Exactamente por ser o primeiro filme eu era bastante purista, intuitiva mas muito purista e não queria de forma alguma usar uma banda sonora exterior ao momento, colocada em pós -produção por cima da imagem. Confiava absolutamente na força da “realidade”, e às vezes tem-se sorte. A banda sonora é perfeitamente síncrona com a imagem. Era a música que saí das colunas do supermercado Inter Marché que se vê em segundo plano por trás da garrafa. Foi uma sorte incrível.

AM – Mas chegaste lá?

CM – Nós filmámos bastante tempo aquela rotunda e de repente quando pára o carro acontece tudo assim seguido, tal como está no filme. São aqueles momentos que em que a pessoa diz: - uau!

AM – É que funciona muito bem porque como se tinha estado a discutir as questões das apropriações, aquele carro a parar e aquela família a sair para ir ver a escultura do Pedro Portugal, a garrafa.

CM – E aquilo diz tudo, diz tudo sobre o Alentejo, diz tudo sobre Portugal. As pessoas pararem assim nas rotundas, a acenar. E o marido está a fazer gestos para nós a perguntar se está a estragar a filmagem. E a senhora do supermercado que diz “Desloquem-se às respectivas caixas”, mas engana-se, volta atrás. É cómico e funciona como eufemismo para todos os equívocos que o filme revelou.

AM – Temos uma nota sobre a intervenção da Marta Wengorovius no Alvito em que um senhor, que é o guia da igreja, diz: “Devem com o tempo

tirar estas coisas daqui”. Há muito esta questão do retorno à normalidade. Aquele tempo que tu filmaste foi um tempo de exceção. Perguntamos se não tiveste vontade de voltar para ver o que é que aconteceu depois deste tempo de exceção?

CM – Não sei se é perceptível essa cena. Mas eu filmei esse tempo de normalidade antes. Está um bocado manhoso realmente. Há um momento em que ele está a falar e há uma espécie de *flash back* dele a fazer uma visita guiada à igreja. Que é a igreja tal como ela estava antes. A grande decepção do senhor é que ele tinha ali uma função, era o guia da igreja, tinha decorado todo um discurso. Essa função foi suspensa, ele deixou de ser a autoridade.

AM – Ele já não é mediador nem intérprete. O que achamos interessante foi esta reação menos tensa, dizendo, pronto, eles fizeram isto mas não são pessoas de cá da terra, isto eventualmente vai-se embora.

CM – Vai voltar ao que era.

AM – E a introdução dos coros, nomeadamente nas Minas de Aljustrel?

CM – Isso sou eu a brincar. Em todas as inaugurações havia um coro. E eu comecei a brincar um pouco com isso, sobretudo na instalação do Miguel Leal. A instalação do Miguel Leal brincava já com as preexistências. Ele quis deixar lá as coisas dos mineiros, as botas com lama, um pouco para nós ficarmos na dúvida. Aquilo será um pouco o que já lá está?

AM – É muito interessante porque a pessoa quando olha tem tendência a tentar discernir o que será a obra de arte e o que já lá estaria.

CM – O trabalho dele era um pouco sobre isso. Não se percebe muito bem no filme mas há uma série de fotografias sobre cidades desertas e era o paralelo com Aljustrel. E no fundo, de repente, quando aparecem ali os mineiros a cantar, eu decidi não fazer uma separação, integrei e aquilo mais parece uma continuação da obra dele.

AM – Não sentes hoje vontade de voltar e ir ver as memórias que ficaram deste tempo de exceção. Quanto tempo é que as obras ficaram expostas?

CM – Aquilo foi um bocado complexo, como tudo entrou em crise, os artistas com a Associação, elas estiveram para aí um mês, exceptuando o

caso da obra da Cristina Mateus que foi incendiado na noite depois da inauguração. A garrafa também começou rapidamente a ficar toda grafitada. Há imensas imagens disso, da garrafa cheia de graffitis. Há uma entrevista que o Pedro Portugal deu para à *Pública* [25 de Maio de 1997], feita pela Paula Moura Pinheiro, em que a capa da *Pública* é ele dentro de uma garrafa de vidro. Nessa entrevista ele revela a vida e percurso da garrafa depois da sua inauguração.

AM – E o filme alguma vez foi visionado na região?

CM – O filme passou na Sociedade Recreativa uma vez mas a Associação não quis divulgá-lo muito. Entretanto o filme tem sido mostrado em muitos sítios, depois dos festivais é mostrado regularmente em escolas. Nas Belas-Artes de Lisboa, do Porto, na Universidade Nova de Lisboa com a Margarida Medeiros, passou na Maumaus onde muitas vezes é discutido. Segundo o Jorge Castanho que era o comissário, o objectivo deste projecto era através das obras dos artistas chamar a atenção sobre aquela região. Chamar a atenção do resto do país para aquela região. Claro que depois o projecto foi criticado por dar sobretudo visibilidade aos artistas e às suas obras e não tenta aos problemas que eles queriam evidenciar através delas. Ao seja se calhar o projecto não serviu para reflectir sobre os problemas do Alentejo mas sem dúvida que o projecto através do filme por exemplo, serviu para reflectir sobre a natureza da arte pública e dos projectos *site-specific*.

AM – Este filme prenuncia de alguma forma os teus outros trabalhos?

CM – Eu tenho procurado sempre explorar uma certa tensão entre o passado e o presente, entre coisas novas que vêm romper com uma coisa que já está lá, o *status quo*, e os meus filme são sempre um bocado sobre isso.

Nota biográfica



Catarina Mourão nasceu em Lisboa no ano 1969.

Em 1992 licencia-se em Direito pela Faculdade de Direito de Lisboa (Universidade Clássica de Lisboa), realizando entre os anos de 1993 e 1994 uma Pós-graduação em Cinema e Televisão pelo departamento de Cinema da

Universidade de Bristol. Em 2002 obtém o Mestrado em Cinema nesta mesma instituição.

No ano de 2006 frequenta o Curso de Argumento em Cinema do Programa Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian.

Com larga experiência de docência colaborou, entre outras, com as seguintes instituições: Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Universidade Lusófona, European Documentary Network, IADE, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Em Janeiro de 2000 funda com Catarina Alves Costa a produtora Laranja Azul (<http://www.laranja-azul.com>).

Filmografia:

2008 – Vida e Morte do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra

2008 – Memorial à Água – Intervenções Contemporâneas

2006 – A Minha Aldeia já não Mora Aqui.

2006 – À Flor da Pele

2004 - Malmequer-Bem-me-quer ou o diário de uma encomenda

2002/2004 - Desassossego

2001 - Máscaras - em co-realização com Catarina Alves Costa.

2001 - Próxima Paragem

1998 - A Dama de Chandor

1998 - O Porto

1997 - Fora de Água

1996 - O Medo

1993 - Mecca Before I die

(consultar cv completo em <http://www.laranja-azul.com/cv-pt/cm.html>)