

# 6ª

Diário de Notícias

## IMAGENS Holanda celebra os 400 anos de Rembrandt

O grande mestre do claro-escuro, dos momentos de acção e dos retratos psicológicos nasceu a 15 de Julho de 1606, em Leiden, mas foi em Amsterdão que conquistou fama e viveu vários dramas

## LETRAS 'O Mar' e a memória segundo Banville

Vencedor da última edição do Booker Prize, o mais recente romance do irlandês John Banville é uma reflexão sobre a aprendizagem da vida e da morte a partir de um álbum de recordações

27 Esta revista é parte integrante do Diário de Notícias, 2.150 M€, de 14 de Julho de 2006, e não pode ser vendida separadamente.

IMAGENS  
JOAQUIM SAPINHO

## A BÓSNIA AQUI TÃO PERTO







Wallpaper O rosto do horror, numa manhã de Inverno. Bósnia, Fevereiro de 1996.  
Foto de Eduardo Tomé, em reportagem para o DN

## Quando se vai a Sarajevo o que se sente... é a vida

Mike Leigh, realizador



### 562

...a vida em Sarajevo é uma luta constante...  
...o medo é constante...  
...a vida é uma luta constante...

...a vida em Sarajevo é uma luta constante...  
...o medo é constante...  
...a vida é uma luta constante...





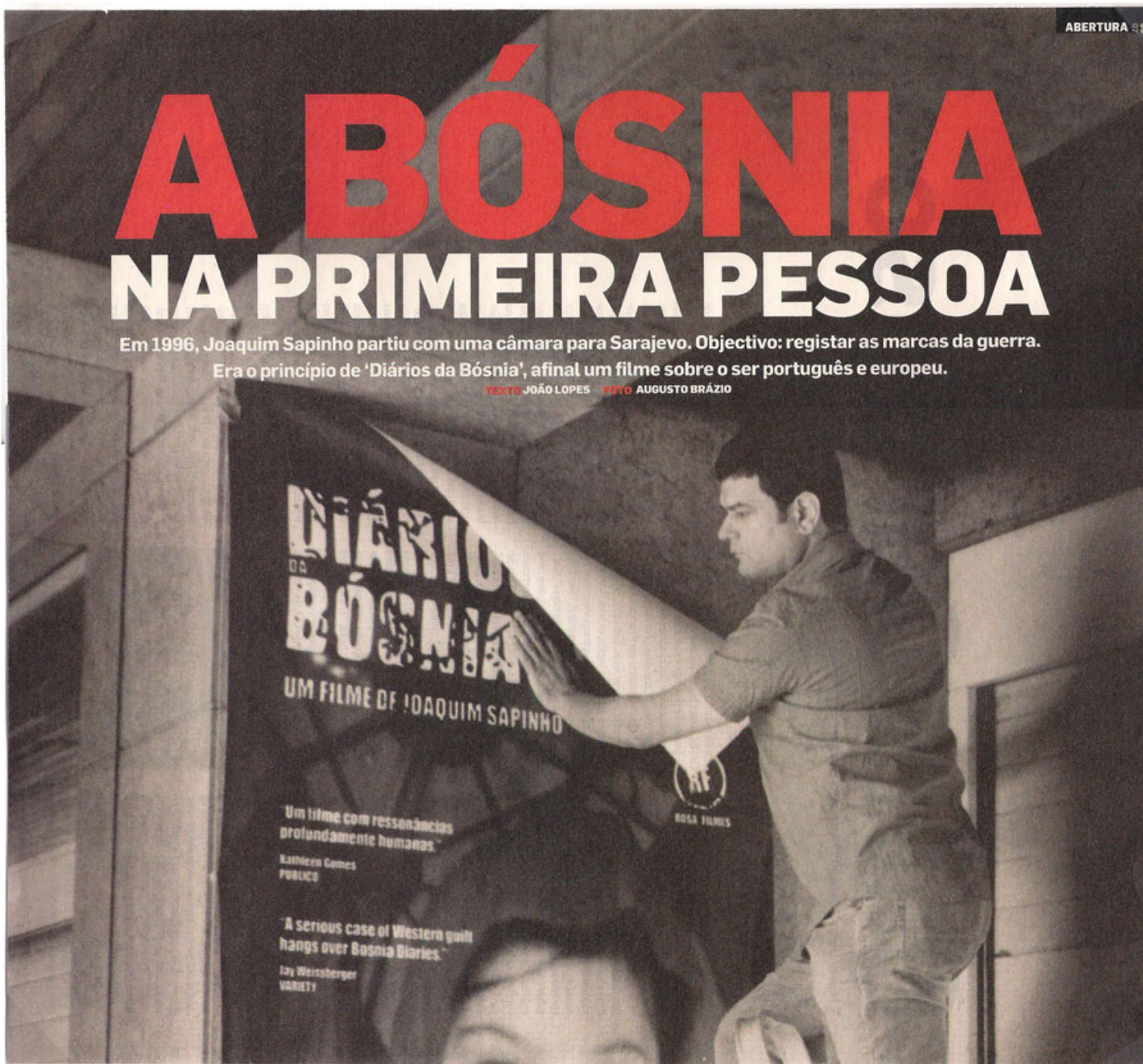
ABERTURA 33

# A BÓSNIA

## NA PRIMEIRA PESSOA

Em 1996, Joaquim Sapinho partiu com uma câmara para Sarajevo. Objectivo: registar as marcas da guerra. Era o princípio de 'Diários da Bósnia', afinal um filme sobre o ser português e europeu.

TEXTO: JOÃO LOPES FOTO: AUGUSTO BRÁZIO





**C**omo se filma a Bósnia? Como se pode filmar a Bósnia, em 1996, isto é, poucos meses decorridos sobre os acordos de Dayton que puseram fim à guerra? Para Joaquim Sapinho, tais perguntas transformaram-se numa odisséia de dez anos, precisamente o tempo decorrido desde uma primeira recolha de imagens em Sarajevo e, agora, a estreia de *Diários na Bósnia*. Daí que ele insista em dizer que não fez exactamente um documentário. Ou, se o fez, é sobre a sua (e nossa) dificuldade de compreender o mundo em que vivemos. Ou ainda: sobre a proximidade de que está longe.

**Quando tempo passou desde o registo das primeiras imagens de *Diários na Bósnia* até agora, à sua estreia?**  
Dez anos.

**Nesses dez anos houve algum momento em que te tenhas dito que o filme nunca iria existir?**

O cinema é dar a ver. Mas é um dar a ver estranho porque, embora ligado a coisas visíveis, parece que é extraído de nós: um filme acaba sempre por ser a relação de alguém consigo próprio. Nunca coloquei a hipótese de não terminar o filme porque as perguntas que eu estava a colocar tinham de encontrar uma resposta. Neste caso concreto, o dar a ver decorria de uma guerra, quer dizer, uma série de factos que podem fazer mu-

dar as nossas ideias quando nos confrontamos directamente com eles. Digamos que o filme resultou do recolocar das minhas perguntas, sucessivas vezes, até encontrar esta forma com 77 minutos.

**De início, que perguntas eram essas?**

Decorriam do facto de nos sentirmos sempre protegidos na nossa roupa, na nossa casa, na nossa família e no nosso país. Vivemos numa espécie de crença de que essa é a nossa segurança. Creio que para nós, portugueses, tudo isso é vivido de uma maneira mais tensa e fechada do que noutros lugares. E eu ainda sou do tempo que em que dizíamos "vamos entrar na Europa"... Isso queria dizer que, realmente, não estávamos na Europa. Ora, a nossa vida é "isto", mas também tudo o que está à volta de "isto". Quando parti para a Bósnia, em 1996, isso resultou da necessidade de tentar compreender como é que pertencemos à Europa, até porque tínhamos vivido muitas coisas da Europa em câmara lenta, dessincronizados dos outros.

**Como se, em 1996, perguntar, "o que está a acontecer na Bósnia" fosse também uma maneira de perguntar "o que significa ser português"?**

Mais: o que significa ser português e europeu? Chegado à Bósnia, ruíram todos os parâmetros que eu tinha estabelecido para o meu trabalho. A violência da guerra colocou-nos numa posição que não sei se poderei designar de humildade... O certo é que tudo o

que tinha pensado não servia. Cheguei com uma câmara, para filmar e tentar compreender que conflitos europeus são estes, como é que tudo isto nos afecta... E, de repente, não consigo. Ou seja: aquilo que filmo não me parece adequado ao que tenho à minha frente.

**E isso foi motivador ou paralisante?**

Completamente motivador: há impasses com os quais devemos lidar, mesmo que não encontremos respostas – o importante é continuar. Face a uma guerra, face a ruínas e pessoas destruídas, deixa de ser possível pensares que aquilo não tem que ver contigo. Num telejornal, vês algumas imagens e nada daquilo parecer a ver contigo... Mas estás ali e tudo muda: atravessas uma rua e aquela podia ser a tua rua.

**Perante isso, como é que o filme se foi estruturando?**

Não foi fácil. Além do mais, as pessoas não compreendiam o que lhes tinha acontecido, não compreendiam como é que tinha sido possível vizinhos de há trinta ou quarenta anos terem começado a matar-se uns aos outros. É por isso, aliás, que o filme não tem entrevistas: quando eu tentava falar com as pessoas, apenas conseguia filmar discursos de propaganda ou gritos e lamentações.

**E a clivagem entre "mundo cristão" e "mundo muçulmano" que, para todos os efeitos, sabemos que marcou a guerra da Bósnia? Mesmo essa clivagem era insuficiente para dar conta do que tinha acontecido?**

Completamente insuficiente. E também por uma razão particular: a maior parte das pessoas, quer de um lado, quer do outro, não acreditam em Deus.

**Nos telejornais, pelo contrário, temos muitas vezes a sensação de que aquele é um mundo de avassaladora religiosidade.**

Depois da guerra, é verdade, houve um grande retorno à religião. Mas para mim foi muito claro que esse regresso teve a ver com o luto, não com aquilo que os dividiu.

**Que foi que os dividiu?**

Já não é Deus que divide as pessoas, mas a cultura. Por exemplo, cada um de nós os dois pode ou não acreditar em Deus, mas ambos celebramos o Natal – essa é a nossa cultura. Ao fazer o filme, o que compreendi é que precisava de sair das grandes divisões abstractas dos noticiários e tentar aproximar-me das pessoas e do seu dia a dia. Por exemplo, a célebre questão do lenço na cabeça das mulheres: uma coisa é usar; outra é não usar lenço. E não precisamos de falar de Deus a propósito do lenço, precisamos de falar apenas do lenço.

**E o lenço é cultural?**

O lenço é cultural. Porque o cultural, ao contrário do que muitas vezes se possa pensar, está nos afectos. A resposta pode ser tão simples como: "Porque a mãe punha lenço." E mais: "Porque a mãe punha lenço, eu quero continuar a pôr lenço." Isto na Bósnia torna-se mais claro do que noutros contextos, como em França, em





que houve apenas um revivalismo em torno do uso do lenço nas mulheres. Importa perguntar, então, o que fez com que esses problemas, de repente, tivessem aparecido, ou reaparecido? Acontece que, com o desaparecimento da "poeira" comunista, foi como se os seus cinquenta anos de duração nunca tivessem existido. Foi muito pouco tempo, sobretudo quando o comparamos com os quinze séculos de evangelização ortodoxa ou os cinco de evangelização muçulmana. Mas, em termos culturais, tinham desaparecido todos os equilíbrios culturais estabelecidos pelo regime de Tito.

**Como se o comunismo, em vez de ter mudado os paradigmas (e sobretudo os paradigmas culturais), tivesse sido apenas um hiato. Como se, face às suas ruínas e cadáveres, fosse necessário voltar ao princípio.**

Ou ainda: ao desaparecer o tal "fantasma" que Marx dizia que assolava a Europa, ficou... o que havia! A sensação que tens na Bósnia é que voltas a estar na altura da Primeira Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, sabemos que nada é tão simples e também esse "fantasma" que agora se quer fazer desaparecer, também ele vai voltar: o comunismo, que se está a tentar meter apressadamente numa gaveta, também não vai desaparecer assim. Marx tentou fazer isso com a religião e o nacionalismo e, agora, é claro para nós que nada disso fazia sentido. Porquê? Porque tudo isso voltou através da cultura.

**Depois de tudo isso, ou por causa de tudo isso, voltaste à Bósnia em 1998: para preen-**

**cher os vazios que tinhas sentido no teu próprio projecto?**

Foi ainda mais simples do que isso. De facto, eu podia ter tido um filme da minha primeira viagem à Bósnia: seria uma hora e meia de longos *travellings* de destruição, seria um lamento.

**Lamento no sentido de prece?**

Prece, elegia, queixa. Mas esse filme não respondia à minha motivação inicial.

**Filmaste, então, de maneira diferente da segunda vez?**

Regressei à Bósnia porque queria, de facto, aproximar-me das pessoas.

**Pegando na tua sugestão sobre o que é a cultura, talvez se possa dizer, então, que da segunda vez não irias recalcar os afectos. Exacto. Nem os meus afectos, nem os das pessoas: tão banal como entrar num eléctrico e conseguir filmar as pessoas, coisa que da primeira vez eu não consegui.**

**Aliás, muitas imagens de 1996 são imagens sem pessoas.**

Sim, porque muitas pessoas tinham, de facto, desaparecido. Além disso, o sofrimento delas tornava quase impossível qualquer aproximação. Em Srebrenica, senti como se estivesse face ao fim da espécie: um planeta Terra desabitado, sem humanos, com ruínas a aparecer e desaparecer, cavalos à solta e árvores.

**Apesar de tudo, decorreram mais oito anos entre essa segunda viagem e o momento (agora) de lançamento de *Diários de Bósnia*. Porque é que esperamos tanto tempo? Ou porque é que esperaste?**

Tinha mais de 100 horas de material que, por assim dizer, me levaram a descobrir que havia um terceiro filme: era um filme na primeira pessoa. Não conseguia falar directamente da destruição e da morte na Bósnia - eu tinha de falar do ponto de vista das minhas viagens. Foi uma terceira viagem, sobre as imagens. De certo modo, continuei a viajar na Bósnia, numa cave, no Restelo, trabalhando sobre as imagens recolhidas. Foi aí que encontrei o meu próprio ponto de vista. Ao recolocar a questão sobre o que aconteceu, tive de dizer: "Eu estive lá."

**Seja como for, sabes que há, no interior do cinema português, quem diga que há projectos que duram demasiado tempo. Mais ainda: que não é salutar que haja filmes que demorem tanto tempo desde o início da rolagem até à existência de uma cópia síncrona. Em função da própria experiência deste filme, como reagias a tais pontos de vista?**

Essas questões, como é óbvio, devem ser faladas e analisadas. Eu já fiz um filme muito rápido: *Corte de Cabelo* (1995) foi rodado, montado e apresentado em pouco mais de um ano. E fiz este filme de forma incomparavelmente mais lenta. Creio que isso depende dos próprios projectos. Provavelmente, essa questão tem a ver com os dinheiros públicos...

**Também, claro.**

Mas este filme não é um filme de dinheiros públicos, só no final da sua produção teve um apoio do ICAM. Para *Diários da Bósnia*, conseguimos avançar com financiamentos próprios, nomeadamente da ECHO (Comissão Europeia de Ajuda Humanitária), e também da RTP.

**Dez anos depois, que esperas dos espectadores do teu filme?**

Acontece que, num certo sentido, a Bósnia ainda está na mesma situação. As tropas internacionais não saíram, as feridas não se fecharam e o tempo de reflexão acompanha a própria vivência da situação da Bósnia. A questão é esta: uma pequena turbulência em Sarajevo pode lançar fogo à Europa, uma pequena injustiça na faixa de Gaza pode abalar o mundo inteiro, um pequeno problema em Timor pode lançar uma tempestade terrível sobre a Oceania... Já não podemos preocupar-nos apenas com a nossa mesa e o nosso jantar.

**Como é que essa mensagem passa, ou pode passar, num contexto em que o cinema português está a viver um momento, não exactamente de incompatibilidade, mas de falta de relações regulares com o seu público? Verdadeiramente, só há um cinema que é o americano. A questão, que não é meramente portuguesa, mas europeia, é: queremos continuar a pensar, ou queremos apenas ser pensados pelos outros? Ora, eu não acredito que haja uma resposta de grupo: só cada um de nós pode responder. >**





## Um diário visual entre guerra e paz

Joaquim Sapinho não optou por tomar partidos nem pregar aos espectadores. As únicas palavras que se ouvem são as do realizador. E depois as imagens, muitas imagens

Eurico de Barros

**E**m geral, os documentários, e especialmente os documentários feitos em zonas devastadas pela guerra, têm depoimentos, entrevistas, declarações, pessoas a falar, vítimas ou agressores, e os realizadores a acabar por escolher lados, tomar partidos e pregar aos espectadores. Mas não *Diários da Bósnia*, que Joaquim Sapinho completou dez anos depois da sua primeira visita àquele país, três meses depois do fim da guerra, com uma segunda visita em 1998. As únicas palavras que se ouvem em *Diários da Bósnia*, são as do próprio realizador: curtas explicações das circunstâncias do conflito, breves contextualizações histórico-geopolíticas, descrições sumárias das suas andanças por cidades e aldeias, rápidos apontamen-

tos sobre lugares, pessoas, esta ou aquela situação.

Depois, são as imagens, muitas imagens, a sépia as da primeira visita, a cores a da segunda. E a sensação de que a retração do realizador em ouvir testemunhos, registar opiniões e coleccionar histórias, e a sua relutância em explicar o significado maior do que filmou e dar-lhe um sentido claro e concreto, são a expressão sincera, calculada, da recusa de um didactismo que sairia fácil e "televisivo", de uma interpretação que resultaria redutora ou complicada, de um impulso "documental" convencional e pré-determinado que ganharia em envolvimento e emotividade mas perderia em distanciamento e equilíbrio.

Esta foi a maneira certa que Joaquim Sapinho encontrou para dizer o que queria. E também para dizer que não foi capaz nem

o quis fazer de qualquer outra forma. Ao mostrar o coveiro que limpa a neve das sepulturas num cemitério onde jazem mortos de várias etnias e crenças, um bairro devastado como que saído de um filme de ficção científica pós-apocalíptico, um homem que atravessa em silêncio o túnel que separa a sua aldeia da aldeia vizinha, que ajudou a destruir antes que os seus habitantes viessem arrasar a dele, ou um museu de história natural marcado pelas balas e com os animais empalhados fantasmagoricamente cobertos por oleados, as entradas visuais deliberadamente erráticas, singelamente descritivas e contidamente emocionadas de *Diários da Bósnia*, não explicando nem problematizando os comos e os porquês da guerra nos Balcãs, dão-nos uma ideia do que ela foi, e do que deixou na sua esteira depois de ter acabado. |



## Sarajevo meu amor

Em 1959, as palavras de Marguerite Duras para o filme de Alain Resnais, *Hiroshima Meu Amor*, definiram um paradigma vital do cinema contemporâneo. Na história de amor entre uma francesa (Emmanuelle Riva) e um japonês (Eiji Okada), dizia-se: "Tu não viste nada em Hiroshima". Nascia, assim, um grau de exigência ética e estética que a arbitrariedade triunfante das televisões apenas reforçou. Era a dificuldade de lidar com as marcas da bomba atómica que

conduzia a esse axioma paradoxal: por um lado, a intensidade do lugar e das suas memórias expunha-nos à violência irrecusável de todas as histórias, a colectiva e as individuais; por outro lado, a consciência de tal violência tornava qualquer discurso hesitante, pudico, consciente das suas drásticas limitações. Mas era importante não desviar o olhar. "Tu não viste nada" significa, em última instância, que o olhar, humilde e obstinado, não desistiu.

*Diários da Bósnia*, de Joaquim Sapinho, é um filme herdeiro desse método de olhar e continuar a olhar. Como se só fosse possível entrar em Sarajevo para nos confrontarmos com a loucura de nada vermos. Como se a nossa cegueira fosse também o sinal transitório, mas brutal, de algo mais vital: o desejo de conhecer e a dor que o acompanha. Afinal de contas, a certa altura, em *Hiroshima Meu Amor*, ela diz também: "Estás a destruir-me. És bom para mim." | J.L.