

sinopse Uma sala vazia e uma cadeira. Neste lugar de ninguém, José Paulo Sobral de Figueiredo vai descrevendo a sua vida como comando, mercenário e sem-abrigo. Na juventude, durante a Guerra Colonial em Moçambique e Angola, foi um implacável soldado de elite que sentia prazer na morte a sangue-frio. Após a revolução, trabalhou como guarda-costas em Portugal e, mais tarde, como um mercenário da CIA em El Salvador, para finalmente terminar como um dos assassinos a soldo da GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación), participando em vários ataques a membros da ETA.

Com realização da jovem realizadora Salomé Lamas, "Terra de Ninguém" teve a sua estreia internacional no Festival de Cinema de Berlim, depois de ter ganho quatro prémios DocLisboa 2012, incluindo Melhor Filme e Prémio do Público.

Em complemento, a curta "Redemption", de Miguel Gomes ("Tabu"), que se estreou no Festival de Veneza, e que nos conta quatro histórias ficcionadas sobre quatro personagens que existem, têm dimensão pública e que aqui se vêem reinventadas.

Título original: **Terra de Ninguém** (Portugal, 2012, 72 min.)

Realização e Argumento: Salomé Lamas

Fotografia: Takashi Sugimoto

Som: Bruno Moreira

Montagem: Telmo Churro

Produção: Luís Urbano, Sandro Aguilar.

Classificação: M/16

Título original: **Redemption** (Portugal, França, Alemanha e Itália, 2012, 27 min.)

Realização: Miguel Gomes

Textos: Miguel Gomes, Mariana Ricardo

Vozes: Jaime Pereira, Donatello Brida, Jean-Pierre Rehm e Maren Ade

Montagem: João Nicolau, Miguel Gomes, Mariana Ricardo

Produção: Luís Urbano, Sandro Aguilar, Jonas Dornbach, Janine Jackowski, Maren Ade, Paolo Benzi

Classificação: M/12

Distribuição: Zon Lusomundo

Estreia: 28 de Novembro de 2013



No Confessionário de Salomé Lamas

Lara Marques Pereira, Cinemax de 28 de Novembro de 2013

Um homem anónimo conta à realizadora Salomé Lamas episódios de um passado de sombra e mortes. Esse homem é Paulo de Figueiredo, engenheiro eletrotécnico, comando militar em África, mercenário e assassino contratado ao serviço de vários governos e revoluções.

A realizadora Salomé Lamas encontrou Paulo através de uma equipa que faz trabalho de apoio aos sem abrigo, e chegou às histórias deste homem numa relação que se desenvolveu ao longo de um ano. O filme mostra apenas uma parte desta conversa, sem nunca dar espaço às perguntas da realizadora, mas concentrando-se apenas nas respostas, que são retratos da vida de Paulo, que se cruza com outras histórias com H grande.

Paulo relembra os tempos de comando na Guerra Colonial em Moçambique e Angola, de mercenário da CIA em El Salvador, e de assassino a soldo da GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación), para aniquilar membros da ETA.

O discurso é muitas vezes radical, com referência aos pretos em África que saltavam como macacos, ou os troféus de orelhas, mãos ou dedos, que gostava de exibir no jipe quando chegava a uma sanzala, para que ficasse claro quem tinha o poder e quem mandava. Paulo admite sadismo nos tempos de comando em África, e também o vício do cheiro a sangue e pólvora.

No percurso deste homem que prestava contas sobre as mortes, há espaço para uma estranha moral, quando afirma que "nunca eliminou pessoas em condições, pessoas que se possam chamar pessoas, mas apenas os não prestam". Mais à frente irá contar que o preço por cada Eterra morto era de 10 milhões de pesetas, ou de como a profissão que teve é um trabalho, uma rotina igual à de ir para o escritório das 9h00 às 17h00.

Salomé Lamas tem nas mãos um testemunho difícil, contado na primeira pessoa, sobre factos que se relacionam com a história política em Portugal e em outros países. Factos que não pode comprovar, mas talvez nem interesse.

O que retém a atenção de quem vê, é aquele homem de 66 anos, que partilha vivências que só imaginamos em personagens do cinema, e em histórias de ficção, e que nos suscita muitas perguntas. Paulo é o senhor da "Terra de Ninguém", onde a moral se perde de forma desconcertante, entre o que escutamos e o que vemos.

Em 2012, o filme recebeu quatro prémios no Doc Lisboa, incluindo o de melhor longa-metragem portuguesa e melhor primeira obra. Salomé Lamas já tem outros filmes no currículo, mas ainda não chegou aos 30 anos de idade.

Por isso, "Terra de Ninguém", assume também a expressão de uma ousadia, e transforma-se num exemplo de maturidade, de um olhar que ainda está a ganhar experiência mas que não se perde nas inquietações que a moral pode suscitar.

Entrevista com o espectro

Luís Miguel Oliveira, Público de 28 de Novembro de 2013

Como numa manobra de feitiçaria, "Terra de Ninguém" faz aparecer à nossa frente um enviado das trevas da história portuguesa das últimas décadas. "Trevas" em todos os sentidos - aquilo que permanece obscuro, que não foi trazido à luz (à luz do cinema, pelo menos), mas também, como numa narrativa mitológica, "trevas" enquanto lugar de onde o mal emana. Esta conversa maniqueísta é nossa, não do filme, cuja *mise en scène* faz o possível por se manter neutra e por resistir a emitir qualquer comentário que ultrapasse a matéria de facto que é a presença, frente às câmaras e aos microfones, de um homem vindo dos subterrâneos da história de Portugal. Mas justamente a força do filme é essa, e é pela ausência de comentário, por não-imposição de um contexto, que a presença do homem se torna poderosamente espectral - e como "espectro" acaba o filme, singularmente desaparecido, como se, ainda em termos "mágicos", a sua própria existência real, física, pudesse ser posta em causa e tudo não tivesse sido mais do que uma assombração.

O homem, de sessenta e tal anos, é um ex-comando. Esteve em acção na guerra colonial, onde participou em “esquadrões da morte” e cometeu execuções sumárias. Mais tarde, terminada a guerra, trabalhou como assassino a soldo, e este envolvido nos GAL, a famigerada unidade clandestina “anti-terrorista” que o Estado espanhol criou para dar caça, fora da lei, à ETA. De tudo isto o homem fala, com pormenores e descrições por vezes bastante precisos, sentado num cenário despido, em posição de absoluta frontalidade. O filme bebe-lhe as palavras e



surve-lhe os traços da fisionomia, os músculos que se mexem a cada confissão - para ele, também, o filme é um exercício confessional, e todas as considerações morais, todos os julgamentos sobre as suas acções, provém dele próprio. Para o espectador, posto no papel de ouvinte destinatário da confissão, o lugar é singularmente desconfortável - e por maioria de razão, para o espectador português, que não tem forma de se abstrair, de se pôr de fora daquela narrativa.

Pedaco de “história oral”, “Terra de Ninguém” também é uma espécie de “filme de acção”, mas onde a acção não tem imagens nem tradução visual possível - como nas trevas, nada se vê, tudo é questão de palavras e de relato. A sua sobriedade austera (apenas interrompida por um bizarríssimo número “musical”, onde se sugere que o homem, mais “fantasma” do que nunca, acabou os dias como “sem abrigo”) funciona como amplificação do poder desse relato, e é difícil imaginar que alguém lhe possa ficar indiferente.

A nostalgia como hipnose (critica a *Redemption*)

Luís Miguel Oliveira, Público de 28 de Novembro de 2013

Com “Redemption” Miguel Gomes volta a um dos temas predilectos da sua obra, perfeitamente exposto em “Tabu”: o paraíso perdido, e decorrente nostalgia. Aliás, o primeiro dos episódios de “Redemption” (que tem ao todo quatro “partes”), ambientado numa África ainda portuguesa e colonial, opera uma ligação bastante directa com esse filme e com o seu universo temático. A diferença, aqui, é que nenhum paraíso é recriado, nenhum paraíso é objecto de encenação para a câmara, e toda a evocação é feita a partir da montagem de imagens de arquivo, provenham elas de obras de ficção ou de filmes documentais. A ficção nasce dos textos que, em “off”, acompanham cada uma das quatro partes, e que através dum registo epistolar ou confessional atribuem a cada segmento um sentido, o sentido da “redenção” para que o título do filme aponta.

De certa maneira, e como em “Tabu”, a orgânica do filme continua a pedir dois tempos, porque se tudo se volta para o passado o ponto de vista é contemporâneo, e esta contemporaneidade é que é decisiva. Contemporaneidade, quanto mais não seja, do espectador, que conhece muito bem as quatro figuras reais, oriundas de outros tantos países europeus, que protagonizam os quatro episódios do filme (não diremos quem elas são, visto que “Redemption” apenas lhes dá um nome no genérico final, parecendo querer jogar com a possibilidade de o espectador conservar alguma incerteza quanto à identidade de cada voz). Para todas elas o filme inventa, com maior ou menor margem de liberdade ficcional, um momento determinante das suas vidas pessoais. Sendo elas figuras conhecidas pela sua vida pública, e pela sua relação com lugares de poder, o jogo de “Redemption” é duplo: por um lado, sugerir o exercício da vida pública como “redenção” da vida

pessoal; por outro, oferecer ao espectador a possibilidade de “redimir” a vida pública destas personagens a partir da ficção das suas vidas pessoais.

Se há, até por todas as ressonâncias políticas, considerável dose de ironia em “Redemption”, o sarcasmo está totalmente ausente. Com aquela verve que conhecemos de outros filmes de Gomes (o Gian Luca narrador em “off” de “Tabu” podia ser um parente destas personagens) todas as quatro figuras são recompostas e/ou pressupostas a partir da sua nostalgia, mais doce ou mais amarga, sem nunca se passar pela caricatura. Mais do que uma sessão de psicanálise, é verdadeiramente uma “redenção” que o filme, generoso, lhes oferece, na articulação entre a confessionalidade dos textos (ditos em quatro línguas diferentes) e a natureza fragmentada das imagens, dispostas como se correspondessem a “flashes” de um sonho desordenado. Qualidades - o onirismo, o “transe” - que se encontram na perfeição no último episódio, quando a insistência na música (Wagner) e em imagens abstractas (colhidas em filmes científicos), induzem já não apenas uma forma de melancolia nostálgica mas como que um estado “alternativo” de consciência, onde a nostalgia se tornou uma espécie de hipnose.



Entrevista a Salomé Lamas: Esta ideia do que é contar uma história
Por: Jorge Mourinha, Público de 27 de Novembro de 2013

Após um ano de viagem por festivais, Salomé Lamas estreia em sala *Terra de Ninguém*, o seu filme sobre as memórias de um mercenário português. Que questiona a forma do documentário como Ryszard Kapuscinski o fazia com a reportagem.

Faz agora um ano, *Terra de Ninguém* ganhava a competição nacional do DocLisboa. À entrada, parece um documentário tradicional, registando frente à câmara as memórias, abrasivas e politicamente incorrectas, de Paulo de Figueiredo, 66 anos, antigo comando na guerra colonial transformado em mercenário que chegou a estar a soldo dos polémicos grupos anti-terroristas espanhóis GAL. À saída, percebemos que *Terra de Ninguém* é um ensaio sobre o documentário que questiona o território em que se move, evocando obras de Errol Morris, Gianfranco Rosi ou Rithy Panh no modo como mergulha em memórias e passados sensíveis ou dolorosos. Ou, nas palavras da realizadora Salomé Lamas: “Como é que vamos criar um filme que, falando de questões históricas e políticas, nunca poderá ser tido como um documento?”

Desde ontem nas salas (com a curta de Miguel Gomes, *Redemption*, em primeira parte), *Terra de Ninguém* é a primeira longa-metragem de Salomé Lamas, 26 anos, com formação em cinema e Belas Artes. Antes, houvera várias curtas (incluindo *A Comunidade*, premiada em Vila do Conde), projectos e instalações artísticas. A realizadora tem viajado com *Terra de Ninguém* por todo o mundo ao longo dos últimos 12 meses, apresentando-o em mais de uma dezena de festivais (entre eles, o Forum da Berlinale, o FID Marseille ou a Documenta Madrid, onde foi premiado).

Num intervalo das viagens, Salomé sentou-se num jardim de Lisboa a conversar longamente sobre um filme que rejeita a formatação tradicional do documentário e se recusa a “infantilizar” o espectador.

O que é que aparece primeiro? O Paulo de Figueiredo, a vontade de o filmar, ou, pelo contrário, o conceito e a procura de uma personagem que se encaixe nesse conceito?

Acho que foi um bocadinho em simultâneo. Um ano antes de começar a filmar, um sociólogo que me é próximo conheceu o Paulo e contou-me superficialmente alguns detalhes da sua vida. Tive curiosidade em conhecê-lo pessoalmente; havia questões na história que gostava de perceber, mas não sabia até que ponto aquilo podia ser um filme. A partir do momento em que o conheci, ficou claro que o Paulo estava a utilizar-me para contar a história dele e que eu estava a utilizá-lo para fazer o filme. Percebi que tinha um lado encantador e era um bom contador de histórias, e o filme tornou-se um bocadinho sobre esta ideia do que é contar uma história, relembrar um evento passado, e o que é a história com H grande, como é que estas três componentes se juntam no mesmo discurso. Daí [ter tentado] limpar tudo em redor para que nos pudéssemos focar na situação em que alguém vai contar uma história e alguém a vai ouvir. Dessa forma, também podemos liquidar ou apagar as fronteiras entre facto e ficção.

O dispositivo foi desde o início muito rigoroso. Era preciso ser uma conversa que tivesse local naquele espaço, naquele tempo concreto. Houve uma exigência por parte do Paulo que a equipa fosse muito pequena, muito reduzida, para garantir esse lado intimista, que faz todo o sentido e que tentei respeitar. Procurei um espaço que fosse de algum modo neutro ou desconfortável para ambos, e o jogo que este dispositivo cria de alguma forma é a constante procura do espectador para perceber quem é que está a fabricar o quê para o filme.

A guerra colonial e este lado “secreto” do pós-25 de Abril continuam a ser de algum modo temas tabu.

E o Paulo conta algumas destas atrocidades com um radicalismo brutal. Não foi minha intenção tornar o filme num objecto moral, nem estar a desculpar nem estar a acusar. A minha ideia nunca foi dizer “isto aconteceu assim” em termos de uma perspectiva didáctica. Não é isso que me interessa, e não tenho capacidade para o poder fazer, haverá pessoas que farão esse trabalho melhor do que eu. A única hipótese de fazer o filme era entregar o julgamento ao espectador. Logo ao princípio pergunto ao Paulo “sabes o que estamos aqui a fazer?” e ele diz “sim, estamos a contar a história da minha vida”, e a partir daí cada um que pense o que quiser. Ao contrário de outros filmes em que há algo que já está resolvido, isto é, o personagem já está preso ou se converteu ao catolicismo e aquilo já está para nós arrumado ou contextualizado, aqui não. Por outro lado, o próprio Paulo reconhece esse paradoxo, é uma pessoa articulada e sabe perfeitamente para quem é que está a falar, mas ao mesmo tempo recusa uma ideia de redenção.

À medida que o filme avança, torna-se difícil distinguir o que é verdade e o que não o é. E como muitos dos acontecimentos são referenciáveis, o espectador fica sempre na dúvida.

Isso está muito presente nas contradições que foram deixadas na própria montagem. Há pequenas pistas que passam à primeira vez mas, se o revermos uma e outra vez, estão lá, se calhar de maneira mais explícita na minha voz off. Sempre estive um bocadinho reticente em relação à voz off desde o início, porque acho que é uma barreira que se impõe entre o espectador e o personagem, mas é uma questão de honestidade, de apresentar o processo do filme e as dúvidas que foram surgindo durante a rodagem.

Gosto muito dos livros do Ryszard Kapuscinski, e quando ele faleceu recentemente houve uma série de críticas muito fortes — ele não podia ter estado em tantos sítios ao mesmo tempo, ou retratava coisas ao pormenor que não se passaram bem assim... Mas acho que ele era um jornalista brilhante, e aquilo no fundo é reportagem romanceada. É se calhar a melhor metáfora para explicar [o meu filme], e prende-se com o que é o documentário e quais são os seus limites. O documentário tem uma autoridade que lhe é intrínseca e nós acreditamos nele porque é criado sobre uma realidade quase factual, com personagens que existem em carne e osso. Criamos ou

erigimos uma parede de tijolos que tem as fundações na realidade, mas a partir do momento em que tiramos um ou dois tijolos ficticiais a parede desmorona-se. Por isso precisamos dessas âncoras de ficção ou da imaginação, e aí entra a tal literatura que não é igual ao acto de reportar com factos.

Sem abalar a autoridade do documentário mas sem a tratar como um dogma absoluto?

Exacto. Às vezes é preciso dar a volta para chegar à essência das coisas. Li algures que havia alguém que refutava uma questão em relação ao local e à data que o Paulo descrevia, mas que dizia ao mesmo tempo que a forma como ele colocava aquela realidade era verdadeira e autêntica. A questão não é o “como”, o “porquê” nem o “onde”; é o “quê” e a essência das coisas.

O que nos interessa não é realmente a história, se aconteceu assim ou assado, até porque estamos a lidar com história contemporânea e não houve ainda distanciamento para se poder reflectir em determinadas questões. As questões que o filme aborda são muito maiores do que eu ou do que o Paulo, porque o que ele acaba por dizer é que ninguém sai ileso. Ele aponta o dedo à direita, à esquerda, aos extremismos, à democracia... Por outro lado, como é que vamos criar um filme que falando de questões históricas e políticas nunca poderá ser tido como um documento? Como é que se vai falar disto tudo e ao mesmo tempo manter o essencial, que é o percurso deste homem, sem que o espectador se perca nestes vários nichos e detalhes históricos? Não sou detective, não sou juiz, não sou historiadora nem jornalista. A minha ideia foi poder fazer um objecto que abordasse esta ideia: quem escreve a História acaba por ocupar demasiado do seu tempo a procurar os eventos que são ouvidos pelo mundo fora, ao mesmo tempo que negligencia períodos de silêncio e figuras pequenas como o Paulo.

Isso pode explicar o desconforto moral com que algumas pessoas reagem ao filme.

Há uma tendência de algum documentário em fazer qualquer coisa como infantilizar a questão; se vais mostrar uma pessoa má é responsabilidade do realizador dizer que ela é má. Mas acho que isso é estar a desresponsabilizar o espectador, a infantilizá-lo. As pessoas têm capacidade para pensar, e o dispositivo foi claro desde o início. Essa linha de pensamento está muito presa a questões éticas, também estou presa a essas questões éticas, e a ética é uma questão que não pode ser desvinculada do documentário, nem pode passar por ela sem pensar sobre o assunto. Mas quem faz documentário é responsável, sem escala de valores, tanto pelo público como pelo personagem que representa; tem de ser fiel a ambos e acima de tudo tem de ser fiel ao que pretende representar. Agora, claro que é um acto de fandango e de equilíbrio como é que se articula esta responsabilidade, mas acho que isso depende da personalidade do realizador. Acima de tudo tentei ser honesta, e este era o filme mais honesto que eu podia fazer para um lado e para o outro. Nunca tento esconder o que estou a fazer; acima de tudo há um sentimento de dever que tenho, mas esse dever é ser fiel a uma realidade.