

Um Trabalho Sobre a Memória. Entrevista a Dídio Pestana

Tiago Ramos

Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA), Portugal
tlramos@campus.ul.pt
<https://orcid.org/0000-0002-7719-9383>

RESUMO Entrevista com Dídio Pestana, realizador de *Sobre Tudo Sobre Nada* (2018), estreado no Festival Internacional de Cinema de Locarno, na qual se discute o processo de produção do seu filme-diário, desde a filmagem à metodologia de montagem. Pestana relata o começo do seu trajecto no cinema enquanto *sound designer*, a importância das colaborações que desenvolveu em projectos documentais, e o princípio da prática diarística com câmaras analógicas. O realizador descreve a abordagem à prática fílmica, as inspirações no campo do cinema diarístico, e a relação que tem com as imagens que filmou. A montagem dos registos fílmicos e o processo de ressignificação das imagens de arquivo também fazem parte dos tópicos analisados pelo diarista nesta entrevista.

PALAVRAS-CHAVE Arquivo de cinema; dispositivos cinematográficos; filme-diário; montagem; prática diarística.

A entrevista foi realizada em regime presencial a 26 de julho de 2023, num café do bairro dos Anjos, em Lisboa. O registo áudio foi transcrito por Tiago Ramos.

Dídio Pestana (n. 1978), músico, sonoplasta e realizador, iniciou o seu trajecto artístico ao estudar jazz, guitarra clássica e piano. Complementou a sua instrução com cursos nas áreas de programação e gravação de música, assim como ao concluir o Mestrado em Estudos Sonoros pela Universität der Künste Berlin, em 2018. Pestana fundou vários grupos musicais de música rock e experimental, como *Lupantar*, *Desdobrável*, *Tochapestana* e, mais recentemente, *Shorthand for Distance*. Desde 2000, trabalhou como compositor para produções de teatro, dança, rádio, instalações e vídeo-arte, tendo colaborado, entre outros, com Mário Gomes, Marta Leite, Jana Matejkova, Nina Bendzko, Maynou & Steele, e Pedro André. Em 2006, partiu para Berlim, onde foi um dos

membros fundadores do projecto de vídeo-arte *Gneisenau64* (2008-2009)¹ e do espaço cultural *Altes Finanzamt* (2010-2015), no qual foi responsável pela programação de cinema e música, entre outros.

No cinema, trabalhou com vários realizadores na qualidade de compositor, sonoplasta e engenheiro de som, nomeadamente com Gonçalo Tocha em *Balaou* (2007) e *É na Terra não é na Lua* (2011); com Filipa César em *Regulado* (2014) e *Spell Reel* (2017); com Susana de Sousa Dias e Ansgar Schaefer em *Viagem ao Sol* (2021); e Catarina Laranjeiro e Daniel Barroca em *Fogo no Lodo* (2023). Em 2018, realizou a sua primeira longa-metragem, *Sobre Tudo Sobre Nada*, que estreou no Festival Internacional de Cinema de Locarno, tendo também ganho o Prémio do Público da Kino – Mostra de Cinema de Expressão Alemã. Composto pelos registos que Pestana filmou em Super 8 durante oito anos, *Sobre Tudo Sobre Nada* é um filme-diário, um modelo de documentário raramente adoptado no contexto do cinema português. No centro desta conversa está, precisamente, o processo de produção da sua estreia em realização.

Tiago Ramos – Tens um percurso diversificado. No entanto, o teu trajecto começou na área da música, ainda nos anos 1990, altura em que tiraste vários cursos, incluindo no Hot Clube de Portugal, e juntaste-te aos *Malina*. Entretanto, durante a primeira metade da década de 2000, foste membro de outros grupos musicais, entre as quais os *Lupanar*, e concluíste, paralelamente a esse trajecto na música, uma licenciatura em Cultura e Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Como é que se deu a transição da esfera musical para os projectos que vieste a empreender no cinema?

Dídio Pestana – O meu percurso foi feito em conjunto com o Gonçalo Tocha. Eu e ele tínhamos uma banda, os *Malina*, depois fundámos os *Lupanar*, e só mais tarde é que tivemos o duo *Tochapestana*. O Gonçalo estava interessado em realizar filmes. Aliás, foi ele que fundou o Núcleo de Cinema e Vídeo da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Quanto a mim, eu sempre tivera um gosto pelo cinema, mas na perspectiva do espectador. Por volta de 2006, o Gonçalo quis realizar um

¹ Este projecto, realizado por Dídio Pestana, Mário Gomes e Jan Peuckert, centrava-se em torno do número 64 da rua Gneisanau, em Berlim, onde os artistas residiam. Os vídeos que integraram o projecto tinham a duração de 64 segundos e foram filmados e montados no decorrer de 64 fins-de-semana consecutivos.

filme e perguntou-me se o podia ajudar com o som, uma vez que eu percebia um pouco da matéria. Acabei por fazer o *sound design* desse filme [*Bye, Bye, My Blackbird* (2006)] que veio a estreiar num festival na Hungria. Foi essa a porta de entrada para os restantes projectos em que colaborei desde então no cinema.

TR – Gostarias de especificar que projectos foram esses?

DP – Uma série de coisas. Voltei a trabalhar com o Tocha várias vezes. Trabalhei com o Mário Gomes, a Filipa César, a Susana de Sousa Dias, a Mónica Martins Nunes. Recentemente também estive envolvido num projecto da Catarina Laranjeiro e do Daniel Barroca. A maior parte das vezes trabalhei enquanto engenheiro de som e *sound designer*, mas também já fiz bandas sonoras.

TR – E quanto à tua relação com a câmara? A tua estreia em realização, *Sobre Tudo Sobre Nada* foi filmada em Super 8. Quando é que começaste a filmar em Super 8?

DP – A minha relação com os dispositivos começou nos projectos em que trabalhei. Eu trabalhava na parte do som, mas, muitas vezes, em produções pequenas, acabas por te envolver mais nos processos, mesmo na rotação. Começas a ver e a pensar nos diferentes modos de filmar e montar. Anteriormente, tinha tido várias câmaras digitais, claro. Mas dispersava-me. O mesmo acontece comigo no que diz respeito ao som. Procuro demarcar barreiras, a imposição de barreiras dá-me liberdade. Essa é uma das coisas que gosto nas câmaras Super 8, os rolos têm três minutos, o que te obriga a ser mais selectivo quanto àquilo que filmas. Com o digital tens a oportunidade de filmar o quanto queres e ver se os planos estão a ficar bem. Caso seja necessário, podes refazê-los com facilidade. O Super 8 não te permite isso, o que pode ser visto como uma vantagem ou uma desvantagem.

TR – Com que regularidade é que filmavas?

DP – Teve fases. Inicialmente, filmei muito. Mais tarde, as filmagens começaram a ser mais esporádicas e, perto do final, já praticamente não filmava. Sentia que já não precisava de filmar certas coisas para terminar o filme. No início, quando achava que o filme seria, acima de tudo, sobre amor, filmei muito a minha relação com a Cecile, uma ex-namorada minha. Ainda assim, acabas por nunca filmar muito porque estás a filmar em película e os rolos são curtos. Durante os primeiros meses, talvez o primeiro ano, filmava quase todos os dias. Depois esse hábito foi-se

esbatendo. No entanto, a câmara andava praticamente sempre comigo, independentemente de filmar ou não.

TR – Deixaste de filmar em Super 8 ou continuas a fazê-lo?

DP – Já não filmo, não. Ainda tenho muito material, revisito-o e gosto dele. A minha ideia é continuar a utilizar o material que tenho. Tenho muitas coisas de arquivo, registos que filmei, mas, na realidade, isso constitui uma pequena parte do arquivo que tenho de Super 8. A maior parte pertence a amadores privados.

TR – Disseste há pouco que perto do final pensavas que já não precisavas de filmar certas coisas para o teu filme. Quando estavas a filmar o quotidiano fazia-lo a pensar nos futuros espectadores, no filme que querias montar mais tarde?

DP – Estava a pensar no filme, sim. Claro, o filme vai ter espectadores, ou pelo menos essa é a expectativa, a de que o filme viesse a ser divulgado e tivesse público. Contudo, cheguei a ter dúvidas, a ponderar se devia lançar o filme. Perguntei-me se o filme teria interesse para outras pessoas ou se era um projecto que tinha realizado só para mim.

TR – Essa é uma questão que muitos diaristas colocam a si próprios. O documentário que realizaste é, justamente, um filme-diário, um registo de cinema praticamente sem expressão em Portugal. A quase total inexistência de precedentes a nível nacional aumentou as tuas dúvidas e foi algo sobre o qual pensaste ao realizar o filme-diário? Face à ausência de referências nacionais no que diz respeito ao cinema diarístico, inspiraste-te noutras tradições documentais mais enraizadas em Portugal?

DP – Não pensei nessa questão, embora reconheça a inexistência de filmes-diário portugueses. No entanto, o cinema documental português é uma fonte de inspiração e procuro acompanhar as novas produções. Aprendo muito enquanto espectador e com quem trabalho. As pessoas com quem trabalhei inspiraram-me.

TR – Ainda em relação aos dispositivos, as câmaras Super 8 não captam som. Tu tens um percurso já longo na área da sonoplastia em contexto de instalações e cinema. Qual é que foi a tua abordagem para fazer o *sound design* do teu filme e de que forma é que achas que o som é capaz de ressignificar os registos que filmaste?

DP – Como disseste, as imagens não têm qualquer tipo de som. Cheguei a ponderar sonorizar as vozes, fazer uma espécie de reconstituição de

certos episódios que filmei. No entanto, rapidamente compreendi que essa estratégia não funcionava, não era natural. Às vezes os registos dão a ver pessoas a falar e não as ouves, ainda assim, era mais natural não as ouvir do que inserir as vozes posteriormente, isto mesmo com o som sincronizado na perfeição. Além disso, queria fazer do filme um diário, queria trabalhar a minha perspectiva sobre as coisas. Reduzir o número de vozes a uma, a minha, facilitou esse processo. Quanto ao ressignificar, o facto de não teres o som permite-te brincar com o que é real ou não. A memória também é isso e o meu filme é um trabalho sobre a memória. Fazer o som foi uma maneira de repensar essa memória. E claro, tens memórias de certos sons que, com certeza, nada têm que ver com o que foram na realidade ou que não foram bem assim. A memória ressignifica, por si só. Na altura cheguei a pensar estender este método de criação de sentidos às próprias imagens. Isto é, ponderei utilizar arquivo de outras pessoas. Tenho muitos registos de amadores. Na Alemanha é comum as pessoas venderem os filmes de família, têm uma relação diferente com as imagens e com a memória.

TR – Então, para além de teres realizado filmagens pessoais durante oito anos, nesse período tornaste-te também espectador dos filmes caseiros de outras pessoas. Qual é a tua relação enquanto espectador com os filmes de família dos outros? Tens alguma referência no cinema caseiro ou diarístico, algum artista cujo trabalho tenha influenciado a tua abordagem à montagem e à filmagem?

DP – Tudo começou por uma questão prática. Na altura pensei: não preciso de filmar todas as imagens que vão estar no meu filme, talvez possa utilizar filmagens amadoras de outras pessoas. Podia inscrever certos elementos desses filmes naquele que estava a realizar. Contudo, no início do processo de montagem percebi que isso não fazia sentido para o filme que estava a fazer. Além disso, já tinha material suficiente porque, entretanto, tinham passado oito anos. Apesar de ter começado a ver esses filmes com um fim prático, a verdade é que acabei por me apaixonar pelo material, pela história do Super 8, e do cinema amador. Mas é claro, nem todos os registos são bons e existem muitas imagens semelhantes: casamentos, baptizados, Natais, passagens de ano, etc.

Em relação às influências, são muitas. Aprendi muito ao acompanhar os filmes das pessoas com quem trabalhei a fazer *sound design*. Ver os processos dos outros permite-te aprender. Não no sentido de copiar, mas sim de perceber que métodos funcionam ou não contigo. Aprendes sempre com as pessoas com quem trabalhas, nem que seja ao perceberes

que gostarias de fazer as coisas de uma maneira diferente da pessoa que está à frente do projecto. Em termos de realizadores, houve uma altura em que comecei a ver mais filmes-diário porque percebi que o meu filme ia nessa direcção. Era importante para mim absorver esse cinema. David Perlov, Ross McElwee e Jonas Mekas foram alguns dos realizadores que mais me marcaram. No entanto, também foi importante para mim a questão do amadorismo, ver os filmes que tenho no meu arquivo, os filmes caseiros que ia comprando. O fascínio das pessoas pela imagem encanta-me. As imagens nem sempre são tecnicamente boas, mas há uma proximidade com as pessoas que só consegues criar num filme caseiro. É difícil recriar esse ambiente num contexto de ficção. Portanto, esse lado artesanal do arquivo que fui coleccionando foi muito importante para mim.

TR – Existe, então, um equilíbrio entre os nomes mais aclamados do cinema diarístico e as pessoas anónimas que filmaram os rolos que foste comprando em Berlim. Ambos tiveram influência na realização de *Sobre Tudo Sobre Nada*. Também falaste em momentos de convívio como baptizados ou casamentos. Sentes um desejo maior em filmar momentos em que estás acompanhado, eventos em comunidade, em que há um espírito celebrativo, ou sentes o mesmo apelo quando estás sozinho?

DP – A partir do momento em que comecei a filmar fui dizendo às pessoas que estava a realizar um projecto. A câmara começou a andar comigo, sempre. Essa é uma das coisas que adoro no Super 8, permite-te andar sem estares preocupado. Andava com as câmaras para todo o lado.² Perder a câmara ou estragá-la não era uma preocupação, uma vez que o rolo era mais caro que as câmaras que utilizei.³ Nesse sentido, estar em Berlim também me influenciou, na medida em que tornou tudo prático, dada a abundância de laboratórios. Mas sim, são desejos diferentes. Com o Super 8 não podes estar sempre a filmar. A câmara permite-te fazer pequenos apanhados, o que te possibilita estar mais com as pessoas, ir filmando, mas vivendo as coisas à mesma. Uma das diferenças entre filmar sozinho e filmar convívios é que quando estás a filmar pessoas, família, e amigos, estás mais focado nelas do que na beleza

² A Nizo S2 e a Canon 310XL foram as câmaras que Pestana utilizou com mais frequência. No entanto, também usou uma Chinon 505XL e uma Eumig Nautica.

³ A Canon 310XL foi comprada por 3 euros, a Nizo S2 por 10 euros, a Chinon 505XL por 15 euros e a Eumig Nautica custou 40 euros ao diarista.

do enquadramento. Diria que esses dois modos de filmar têm pulsões diferentes, mas ambos estão relacionados com sensações.

TR – As pessoas estranhavam ser filmadas?

DP – Ao filmar não tive grande resistência por parte das pessoas. Fui sempre muito honesto. Nenhuma das pessoas retratadas foi surpreendida por estar a ser filmada. Todos sabiam que eu estava a fazer um filme. Além disso, durante o processo de montagem, pedi autorização a todas as pessoas para utilizar os registos em que elas apareciam.

TR – Logo no início do filme, num raro momento em que ouvimos uma outra voz que não a tua, uma rapariga diz “não quero ser o teu objecto de estudo, já nem posso estar contigo ao meu lado sem tu me filmares?” Achas que, ao filmares, a partir do momento em que o olhar é mediado pela câmara, ele passa a ser mais voyeurístico?

DP – Não sei se é mais voyeurístico, mas o olhar fica mais protegido porque crias uma micro distância para com quem estás a filmar. Por um lado, distancias-te do objecto, visto que há uma câmara entre ti e quem estás a filmar. Por outro, filmar num contexto caseiro implica uma certa proximidade. Na realidade, a minha intenção era fazer um filme relacionado com o amor. Foi esse o meu primeiro desejo, o de documentar o início de uma relação. Na altura tinha começado um relacionamento amoroso e queria tentar explorar essa dinâmica através da câmara. No início da minha relação com a Cecile, filmava-a muito. Era um pouco insistente e ela chegou a ficar um pouco aborrecida. No entanto, mais do que voyeurismo, penso eu, havia da minha parte um interesse em perceber a natureza das coisas. Nunca filmava sem consentimento, eu parava de filmar se alguém se sentisse constrangido. Depois há o facto de ter filmado em Super 8. A câmara é muito ruidosa, pelo que não dá para filmar discretamente, todos sabem que estás a fazê-lo devido ao barulho. As pessoas estão conscientes de que estão a ser filmadas e a relação de cada um com a câmara também varia mediante a ligação que tens com quem filmas. No meu caso, filmava pessoas que me eram próximas. Estou certo de que a dinâmica teria sido diferente caso tivesse filmado desconhecidos.

TR – Falaste numa vontade em perceber as coisas. Achas que a câmara faz com que o teu olhar fique mais sensível ao que te rodeia, faz-te reparar em coisas que de outro modo não repararias: um movimento, uma nuance na luz, uma textura?

DP – Em qualquer processo, focares-te numa coisa faz-te mais sensível a ela. Claro, se estivesse aqui com uma câmara estaria a tentar enquadrar, a encontrar pormenores que valeriam a pena ser filmados. Nesse sentido, estarias mais distante das pessoas que te rodeiam. Por outro lado, esse olhar mediado faz-te observar certas coisas ao pormenor. Filmar afasta a tua atenção de coisas às quais normalmente atribuirias a tua atenção e vice-versa.

TR – Durante a montagem tiveste de escrever um texto para a voz-sobreposta. Escreveste-o no fim das filmagens, passados oito anos do começo do projecto?

DP – Grande parte do texto foi escrito especificamente para o filme durante o processo de montagem, mas há algumas coisas que foram escritas na rodagem e outras anteriores às próprias filmagens.

TR – De que maneira é que achas que a narração influencia o espectador? Por exemplo, quando estás a falar do teu pai, quase sempre surgem imagens do mar. Portanto, há uma associação entre o mar e o teu pai. Ou seja, a palavra é utilizada de forma a potenciar o significado de certos registos. Achas que a narração pode ser uma espécie de reescritura das filmagens?

DP – Quando comecei a escrever o texto que ia narrar percebi que o tema relacionado com o meu pai seria uma espécie de *leitmotiv*. Eu filmei muitas vezes no Guincho [Cascais, próximo a Lisboa], o sítio onde as cinzas dele foram lançadas, e um local onde estive muitas vezes com ele. Sempre associei o meu pai ao mar e fez-me sentido fazer essa associação no filme através da montagem e voz-sobreposta. Claro, no que diz respeito à palavra, sempre que acrescentas algo às imagens estás a reescrevê-las de alguma maneira, estás a condicionar o espectador, não só através da narração, mas o som, em geral. A própria maneira como dizes as palavras, o tom com que falas das pessoas, tudo isso tem influência na maneira como os espectadores interpretam as imagens.

No caso específico deste filme, o processo de montagem foi um pouco estranho. Primeiro montei as imagens e depois é que produzi o som.⁴ Já praticamente não mexi nas imagens depois de começar a fazer o som. Fiz

⁴ A montagem foi feita de forma quase consecutiva durante o período de um ano e meio. Primeiro, o realizador montou as imagens e, num segundo momento, trabalhou o som e a voz-sobreposta com os materiais digitalizados. Porém, o contacto inicial do diarista com as imagens que ia filmando dava-se num contexto doméstico, onde costumava projectar os registos que ia fazendo diariamente.

algumas experiências, claro, gravei algumas vozes. Há medida que ia montando também ia pensando na questão textual, na organização do filme. Foi um processo em paralelo, ia pensando o texto, pensando em possibilidades acerca do que queria dizer sobre as imagens, mas, ainda assim, montei as imagens em primeiro lugar e depois, de certo modo, foram as próprias imagens que me disseram o que é que tinha de dizer, ou o que seria necessário dizer para que as imagens fizessem sentido para os outros.

TR – Disseste há instantes que certas partes do texto já tinham sido escritas antes de começares a filmar. Essas partes pertenciam a um diário escrito?

DP – Uma espécie de diário, sim.

TR – No teu entender, em que medida é que filmar ou escrever diários é diferente?

DP – São formas diferentes de registar o dia. São diferentes no sentido em que ao escreveres fazes o registo de um dado momento, um registo mais exacto do que a imagem. Isto porque quando revês as imagens que filmaste, a diferença entre a tua percepção e aquela que a imagem dá a ver é enorme. Mas quando lês um texto que escreveste, ainda que o teu ponto de vista seja agora diferente, ao leres o texto, sentes as coisas que sentiste na época. As tuas reflexões sobre aquele dia e momento presentificam-se de uma forma mais palpável do que acontece ao reveres as imagens que filmaste.

TR – É uma questão interessante, essa da escrita, que tem um ponto de vista que é criado pelas palavras, ser, na verdade, mais fiel à realidade do que a imagem, que, aparentemente, capta a realidade de uma forma aproximada e imediata. Ao passo que o gesto de escrever um diário implica criar um mundo de raiz com as palavras, a câmara não, ela capta um vestígio, há uma imediatez e um contacto com a realidade mais próximo. Contudo, as palavras, estranhamente, de acordo com o que dizes, conseguem retratar o teu ponto de vista de um dado momento de forma mais completa, talvez porque as palavras têm a capacidade de representar a nossa paisagem interior com mais facilidade que a imagem.

DP – Sim, uma imagem é fidedigna ao momento do registo de um modo diferente da escrita e também mantém uma relação diferente com a memória.

TR – Na escrita diarística, é comum a enunciação se dirigir a uma entidade que intitula de “querido diário” ou uma outra designação

semelhante. Em *Sobre Tudo Sobre Nada* utilizas a voz-sobreposta para te dirigires às pessoas que filmaste, empregando o pronome pessoal “tu”. Chegas, inclusivamente, a falar com o teu pai que, naturalmente, não poderá ouvir as tuas palavras. Este dispositivo causa estranheza ao espectador, na medida em que somos nós que te ouvimos, muito embora não sejamos o destinatário a que as palavras pretendiam chegar. Qual era o efeito que pretendias ao te dirigires a várias pessoas através da voz-sobreposta?

DP – O filme tem um cariz autobiográfico, auto-reflexivo, mas também funciona enquanto diálogo. Aliás, a realização do filme abriu diálogos na minha própria vida. Dei por mim a ter conversas com a minha mãe sobre temas que nunca tínhamos abordado, ou pelo menos nunca tínhamos falado com tanta profundidade. O filme levou-me, então, a perceber que existiam muitas coisas acerca da minha família que eu não sabia e deu origem a conversas. Portanto, a realização do filme teve múltiplas formas de diálogo. Uma delas consistiu no diálogo com aquelas imagens, com as minhas memórias. No fundo, embora as palavras sejam dirigidas a outros, trata-se de um monólogo interior. A convocação de vários “tus” foi apenas um mecanismo que encontrei para dialogar com as imagens, com as pessoas que elas representam, ainda que esteja a falar comigo próprio.

TR – Falaste em estabelecer diálogos com a memória. Escrever o texto que narraste também não foi um trabalho de reelaboração da memória?

DP – Sim, sem dúvida. O processo de montagem já implica refazer as coisas, reorganizá-las, repensá-las. Por exemplo, há uma imagem da Jule, uma ex-namorada minha, em que ela aparece com uma pistola de água na mão, e eu narro qualquer coisa como “olhar para estas imagens era antever o futuro”. É inevitável que a nossa perspectiva actual altere, retrospectivamente, o significado de certas imagens do passado. Em determinados momentos do filme faço questão de mostrar esse efeito do tempo e da memória.

TR – A memória e o arquivo voltam-se a entrelaçar. No filme, além das imagens que filmaste, existe um trecho em que vemos uma equipa de basquetebol feminino. Tu informas-nos que essa equipa era orientada pelo teu pai, que aparece brevemente nesses registos. Tens muito arquivo de família que não tenha sido filmado por ti?

DP – Não tenho muito material de arquivo fílmico da minha família, não. As imagens de que falas pertencem a um rolo de 16mm que encontrei na

casa do meu pai depois de ele morrer. Acabei por levar a película para Berlim porque lá existem muitos laboratórios. Na altura, fui ao laboratório e um amigo meu pediu-me que lhe comprasse uns rolos de Super 8. Acabei por lhe fazer esse favor e comprei uns rolos para mim também – isto numa época em que ainda não filmava em Super 8. Entretanto, pedi-lhe a câmara emprestada porque queria registar uma viagem que ia fazer. Foi a partir daí que comecei a filmar em Super 8. Essas imagens do meu pai em 16mm foram muito importantes, aticaram o meu interesse por filmar e estão no início de tudo.

TR – É curioso que tenham sido esses registos fílmicos que desconhecias e que encontraste depois do teu pai ter morrido que tenham dado origem a *Sobre Tudo Sobre Nada*, um filme-diário que, de certo modo, é dedicado a ele.

DP – Sim, de certa maneira tudo começou nesse encontro com a morte.

Filmografia

Balaou [longa-metragem]. Real. Gonçalo Tocha. Portugal, 2007, 77min.

Bye, Bye, My Blackbird [curta-metragem]. Real. Gonçalo Tocha. Portugal, 2006, 26min.

É na Terra Não é na Lua [longa-metragem]. Real: Gonçalo Tocha. Portugal, 2011, 193 min.

Fogo no Lodo [longa-metragem]. Real. Catarina Laranjeiro e Daniel Barroca. Portugal, Guiné-Bissau, Kintop, 2023, 119 min.

Sobre Tudo Sobre Nada [longa-metragem]. Real. Dídio Pestana. Kintop, Portugal, 2018, 87min.

Spell Reel. Real. Filipa César. Portugal, Guiné-Bissau, França, Alemanha, Spectre Productions, 2017, 96 min.

Regulado [curta-metragem]. Real. Filipa César. Guiné-Bissau, 2012, 23min.

A Work on Memory. Interview with Dídio Pestana

ABSTRACT An interview with Dídio Pestana, director of *Sobre Tudo Sobre Nada* (2018), which premiered at the Locarno International Film Festival, in which he discusses the production process of his diary film, from the shooting to the editing methodology. Pestana recounts the beginning of his career in cinema as a sound designer, the importance of the collaborations he had in documentary projects, and the start of the diary practice with analog cameras. The director describes his approach to filmmaking, his inspirations in diaristic cinema and the relationship he has with the images he has filmed. The editing of the footage and the process of re-signifying archive images are also part of the topics analyzed by the diarist in this interview.

KEYWORDS Cinema archive; cinematographic devices; diary film; editing; diary practice.