

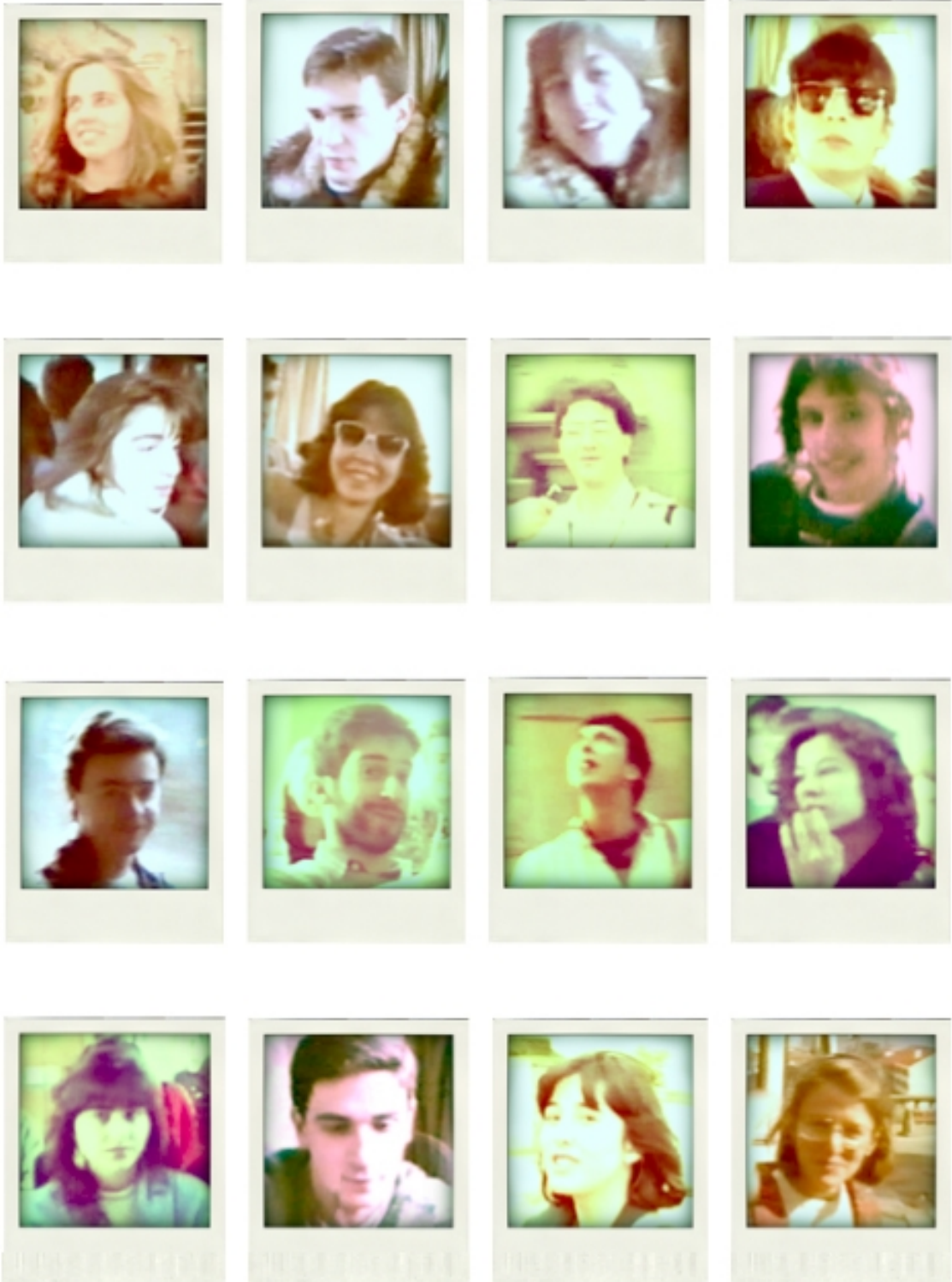
Projecto para obtenção do grau de Mestre em
Cinema Documental

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE
Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Fotografia e Cinema Documental
Área_Cinema Documental

Unidade Curricular_Projecto/Estágio Profissional
Orientador_Jorge Campos
Co-Orientador_Cristina Susigan
Co-Orientador_Macro Conceição
Co-Orientador_Francisco Vidinha
Ano_2010

LIVRO DE PONTO
NUNO TUDELA
MCA. 2010

12º I (1988/89)



**À memória da Luísinha Tudela e Luísinha Ataíde,
que não me podem acompanhar nesta jornada, pelo mesmo motivo e razão.**

Agradecimentos / Acknowledgments

A todos os meus amigos e antigos colegas que se dispuseram, sem restrições, a colaborar no documentário. Aos presentes e ausentes.

À Cristina Susigan pela amizade, força e confiança que me transmitiu todo o tempo.

Ao Jorge Campos, Marco Conceição e Francisco Vidinha, meus modelos de competência e que na altura certa me deram as directrizes para que o projecto evoluísse.

À Coordenação do DAI/ESMAE/IPP nas figuras de Olívia Marques da Silva e José Quinta Ferreira pelo apoio que ultrapassou a natureza institucional.

To Nigel Orrillard, Jessica Woodworth and Peter Brosens who taught and made me understand the real importance of a good pitching.

Ao António Rafael pela amizade duradoura e pela experiência nova de trabalhar verdadeiramente em colaboração com um músico.

À minha querida Ana Joana Amorim que abraçou este projecto como se também fosse dela.

Aos meus amigos de Viseu mas em especial ao César por acreditar sempre em tudo o que faço.

Ao Carlos Ruiz Carmona pela orientação decisiva na fase embrionária do projecto.

Ao Alexandre Azevedo Pinto por me permitir “acender o rasilho” na busca das pessoas.

Ao Adelino Azevedo Pinto (Escola Secundária Alves Martins), Christopher Webster (Tate Modern), António Pimentel (Museu Grão Vasco), Lúcia Monteiro (Fundação Bissaya Barreto), Isabel Roquette (Centro Cultural de Belém), José Arimateia (Grupo Visabeira) e Ana Paula Santana (Câmara Municipal de Viseu) pelo interesse demonstrado no projecto, pelo apoio e facilidades concedidas.

*... and in the dark of the night,
and it does get dark...
when I call a name — When I call a name.
It'll be your name.
What's your name? Never mind.
Let's go. Say it. — Let's go.
Everywhere. — Everywhere.
Even though — Even though
We're scared. — We're scared.
'Cause it's life — It's life.
And it's happening.
It's really, really happening...
right... now.*

Miranda July, excerto do argumento da longa metragem
Me and You and Everyone We Know, de 2005.

Índice

12º I (1988/89).....	2
Agradecimentos / Acknowledgments.....	5
Índice.....	7
Resumo.....	8
Abstract.....	10
Introdução.....	11
Histórias do Documentário.....	12
Género ou Modo?.....	14
Em construção.....	16
Actores ou actores-sociais?.....	18
Os Filmes de Família.....	20
Discurso de elite.....	22
Questões de ética.....	23
A utilização de arquivos de terceiros.....	26
Regras.....	26
Revelações e descobertas.....	27
A equipa.....	28
Gestão das memórias.....	30
A ficção como real.....	32
Ou o real manipulado como ficção.....	33
Reflexões.....	34
Bibliografia.....	37
Publicações.....	37
Filmografia.....	38
Webgrafia.....	39
Notas.....	40

Resumo

O que seria se não tivesse abandonado a cidade onde cresci? Regresso a Viseu com a ideia de fazer um filme documentário do meu reencontro com os antigos colegas de liceu que não voltei a ver, desde que deixei a cidade, há vinte anos. Será uma viagem no tempo, um regresso a um espaço que já não me é familiar. Como não me encontro a viver na cidade onde cresci, pergunto-me onde estão e o que fazem essas pessoas, que sonhos foram cumpridos e quais ficaram por realizar. Esta época que pertence à minha memória pessoal remonta a um tempo específico, a um ponto de viragem no meu percurso pessoal. No ano seguinte migrei para Lisboa para iniciar um novo ciclo de estudos, no Ensino Superior e este grupo de amigos do tempo de liceu foi progressivamente desaparecendo da minha vida. Alguns deles acompanharam-me na ida para Lisboa para frequentar estudos superiores ligados às artes. Neste momento, ao questionar sobre as suas vidas acabo por reflectir sobre o meu percurso até aqui. Escolhi um objecto icónico como referência, o livro de ponto que costumava estar na secretária do professor e que tinha na sua página de abertura as fotografias de passe dos colegas de turma pela qual se fazia uma chamada. Esse ritual da evocação dos nomes em voz alta será inspirador para a estrutura do meu filme e deste ensaio. Parto numa viagem às minhas memórias pessoais dos locais e das pessoas, regressando à cidade onde nasci e cresci, à procura da turma do meu 12º ano de escolaridade do final dos anos oitenta.

Palavras Chave: Memória, Cinema, Documental, Reflexão, Saudade.

Abstract

What if it had not abandoned the town where I grew up? I'm Returning to Viseu with the idea of making a documentary film of my reunion with former high school classmates that I have not seen since I left the city twenty years ago. Is time travel, a return to a no longer familiar place to me. As I am not living in the city where I grew up, I wonder where are these people and what they do, what dreams have been fulfilled and which have faded away. This period belongs to my private memory and goes back to a specific time, a turning point in my personal path. The following year I went to Lisbon to start a new cycle of studies at college and this group of friends from high school time was gradually fade off from my life. Some of them joined me on the way to study arts in Lisbon. Right now, the question about their lives makes me think about my career so far. I chose an iconic object as a reference the daily register, that used to be laid in the teacher's desk and it had on his opening page the passport photos of the classmates by which they made a call. This ritual invocation of the names aloud will be inspiring for the structure of my film and essay. Delivery on a trip to my personal memories of places and people, returning to the city where I was born and grew up, looking for the class of my 12th grade in the late eighties.

Keywords: Memory, Cinema, Documentary, Reflection, *Saudade* (yearning)

Introdução

Atentos à chamada no início de uma aula, os alunos respondiam para que a sua presença fosse registada. Além das presenças era registado o sumário da aula. O livro de ponto estava habitualmente sobre a secretária do professor, por sua vez, sobre um estrado de madeira, em geral num plano mais elevado que o chão da sala de aula. Este modelo herdado dos sombrios anos do Estado Novo vigorou até aos dias de hoje. Apenas o livro de ponto mudou de nome - agora apelidado de livro de registo de presenças.

Este ensaio pretende reflectir sobre a forma como decidi fazer um filme documentário onde se testemunha a busca, a procura e o reencontro com antigos colegas, os últimos protagonistas de uma certa geração representativa da cidade de Viseu. Evocando a chamada que era feita no início de cada aula, criou-se uma alegoria na busca para tentar reencontrar as pessoas que pertenciam à turma I de Artes Visuais do 12º ano da Escola Secundária de Alves Martins de Viseu, no ano lectivo de 1988/1989. O compromisso era registar em filme o reencontro individual do autor com cada um deles e provocar uma conversa à volta das memórias pessoais, da cidade de Viseu e recolher um testemunho individual das expectativas e desejos cumpridos durante o período de vinte anos de ausência de contacto.

Porquê fazer um documentário? Porque não optei por fazer apenas um registo fotográfico? Podia mesmo ter escrito um argumento para uma ficção onde estivessem representados esses valores associados à memória, uma vez que estaria mais à-vontade para me envolver num projecto dessa natureza, já que a formação anterior em cinema, durante a licenciatura foi nesta área. Havia necessidade de preencher uma lacuna na formação que tinha tido nos ciclos de estudos anteriores. Durante a frequência na escola de Cinema, em Lisboa e posteriormente na Amadora, não houve um desenvolvimento em estudos concretos de cinema documental. Este projecto será um desafio para poder explorar um novo campo de ideias utilizando a linguagem do cinema, e o seu tom de descoberta funcionará como uma batuta a comandar tanto a escrita como a prática cinematográfica.

Este ensaio pretende ainda reflectir sobre a possibilidade de constituir e manter memórias pessoais graças ao suporte audiovisual e o seu valor documental – som e imagem. E tal como na construção de um filme, pretende-se que um critério de selecção dos assuntos abordados dite o rumo a tomar. Assim como a viagem que o filme regista, é intenção deste ensaio navegar pelas questões que foram surgindo na execução do projecto do filme. Numa definição de montagem, para além das ideias subjacentes - organização, selecção, articulação e justaposição - temos que assumir também noções de concessão e a capacidade de abdicar de material valioso que, pelas suas características acaba por se dissociar do todo do projecto, de maneira a evitar ser-se ou demasiado abrangente ou demasiado vago.

Desta forma, questionarei esta maneira de fazer cinema que se sustenta num modo doméstico, próximo e nas franjas de um estilo familiar - se é que se pode pretender ambicionar a um novo modo de cinema documental. Apesar de ser material extremamente pessoal, procurarei uma abordagem que espero possa ser universal, onde o público se reveja nas suas relações com o passado, com as suas memórias, e se projecte ou mesmo que se identifique com algum dos protagonistas desta história.

Histórias do Documentário.

Para se fazer um filme documentário é necessário estudar e conhecer os filmes mais carismáticos que fazem parte da história do cinema documental. Para além da história (geral) do cinema, é necessário a quem se aventure na realização e construção de filmes documentários que tenha acesso aos títulos e autores que fazem parte do legado que o cinema documental nos vai deixando. Durante a frequência deste mestrado foram proporcionados o que penso ser a selecção certa dos títulos que fazem parte das referências que habitualmente compõem a filmografia essencial nas obras de referência. Também é necessário conhecer a taxinomia do documentário para se poder compreender melhor a divisão e a forma como estes filmes se inscrevem no universo da não-ficção¹.

Quando os irmãos Lumière promovem a primeira sessão pública em Paris ², exibem no seu cartaz filmes cuja natureza poderiam ser considerados as primeiras aventuras cinematográficas naquilo que se pode enunciar os primeiros documentários da história do cinema. O valor documental é inequívoco nas obras de curta duração e de uma só tomada. A realidade é registada. A realidade também é encenada e preparada de maneira que a complexa tecnologia - como seria fazer o registo de imagens para aquela época - não falhasse na sua tarefa. A questão que se levanta quanto ao papel dos filmes é que a intenção dos irmãos Lumière à partida é de entretenimento de uma audiência. Só mais tarde com o desenvolvimento e estabilidade da tecnologia é que se começam a produzir outro tipo de filmes cujas características permitem já dividir os filmes segundo uma grelha de classificação quanto à sua aplicabilidade, embora a função de entretenimento, a de serem projectados publicamente é sempre uma garantia. Na mesma sessão podiam existir filmes de humor como *L'Arroseur Arrosée* (1885), onde se vê um jardineiro a ser molhado graças a uma partida de um jovem rapaz mas também filmes com objectivos documentais como *Le débarquement du congrès de photographie à Lyon* (1895), *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) ou mesmo o muito debatido *Le Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), mostrando os trabalhadores a sair para a rua naquilo que se tornou o primeiro filme da história do cinema. No entanto levanto algumas dúvidas quanto à forma como o real é tratado. No *YouTube* é possível encontrar as três tomadas do filme feito na saída da fábrica Lumière³, com ligeiríssimas diferenças, o que faz pensar que houve direcção por parte dos irmãos Lumière. Todos os intervenientes saem como se tivesse sido dado um sinal de partida e a ordem de saída é garantida mas com pequenas variações e diferenças de tempo. Numa das versões o carro puxado por cavalos não chega a sair totalmente, noutra faz a curva para a esquerda. O sujeito da bicicleta sai e monta sempre na mesma altura em relação ao início do fluxo de gente que sai pelo portão da fábrica. Se ele sai em momentos idênticos denuncia a *mise-en-scène* a que aquela gente toda esteve sujeita⁴.

Do termo documentário usado pela primeira vez nos anos 20 por John Grierson referindo-se ao valor intencional de *Moana* de Robert Flaherty (EUA, 1926) como um documentário, curiosamente sendo uma ficção, por isso denominado frequentemente como docuficção⁵. No entanto foi um filme anterior de Flaherty, *Nanook of the North* (EUA, 1922) que adquiriu *à posteriori* o estatuto do documentário seminal do género.

Non-fiction films never regained the popularity they had during cinema's first decade, but, in one

form or another, they continued to be produced in great quantities throughout the silent period.
(McDonnald/Cousins 1996:17)

Género ou Modo?

A forma de dividir a maneira de fazer os documentários suscitou sempre discussões quanto à sua designação. Enquanto Michael Renov divide o documentário em quatro modalidades fundamentais. Numa primeira, regista, revela ou preserva; a segunda, persuade ou promove; na terceira analisa ou interroga; na quarta, expressa. Não sendo exclusivo para cada filme - já que poderá usar mais do que uma das modalidades, Renov definiu uma grelha para os filmes de não ficção detectando uma lista de trinta e dois géneros possíveis de usar as quatro modalidades. Tal como defende Rabiger na sua citação ao método de Renov, que esta classificação é sempre discutível, já que a maioria dos filmes não-ficção procuram persuadir. Ou mesmo grande parte dos que se distribuem ao logo dos trinta e dois géneros divididos por Renov por reclamarem a atenção de quem os vê, eles inscrevem-se na quarta modalidade, procuram expressar. (Rabiger, 2004:55)

Bill Nichols agrupa em seis, as vozes do documentário, sustentando que “cada filme tem uma voz própria definida por um estilo ou grão – tal como qualquer voz falada - e que actua tal como uma marca ou assinatura.” (Nichols 2001:99). Enquanto as vozes individuais se inscrevem numa política de autor e as vozes colectivas formam parte da política de géneros, o documentário dissocia-se da reportagem por atender a uma visão do seu autor e defender um ponto de vista demarcado. O jornalismo televisivo pretende-se isento (na maior parte dos casos acaba por não o ser por estar associado a interesses económicos ou políticos) portanto não se inclui nesta classificação, possuindo uma voz própria e segundo Nichols, “In documentary film and video, we can identify six modes of representation that function something like sub-genres of the documentary film genre itself: poetic, expository, participatory, observational, reflexive, performative”. (2001:99)

Ele defende, tal como Rabiger sustenta posteriormente na sua obra de 2004 citando-o, que um documentário não deve ser colocado em nenhum dos modos de uma forma hermética e encerrado em si mesmo, podendo cruzar mais do que um dos modos na sua estrutura. No

entanto haverá sempre um dos modos que domina e reclama cada filme, dotando-o de características que o possam classificar e inscrever num dos seis modos possíveis. Também Kees Bakker se refere a Nichols quando afirma:

Documentary film has very often been opposed to fiction film. (...) Where fiction invents a possible world, documentary is about the real and natural world; where fiction has a narrative structure, documentary draws on arguments; the fiction filmmaker constructs whereas the documentarist reconstructs. (Bakker 1999:26)

No entanto contrapõe esta ideia sustentando que uma reconstrução é uma construção em si mesma e que há muitos documentários que utilizam estruturas narrativas, Bakker afirma: (If not all, because narrative structure is not a synonymous with fictional structure, if one considers narrativity as the basic characteristic of all discourses, fictional or non-fictional). (1999:26)

Bakker continua dando o exemplo de filmes chamados *fake-documentaries* que utilizam estruturas documentais para contar histórias ficcionadas. Filmes como *The Blair Witch Project* de Daniel Myrick e Eduardo Sanches (EUA, 1999) que para além de assumir uma estrutura de filme doméstico, filmado aparentemente com equipamento amador, não só utiliza uma estrutura documental como se sustenta de uma campanha que se alargou para lá do filme e penetra noutros media como a *internet* criando uma teia narrativa interativa. O espectador passa a assumir o papel de cibernauta para recolher outros dados e informação que não foram esclarecidos no visionamento do filme nas salas de cinema. O filme extravasa para as ramas de um jogo, o espectador transforma-se em utilizador e a linearidade narrativa passa a depender do hipertexto.

Em *livro de ponto*, tentei manter uma coerência tanto quanto possível de um filme que se identifica com o modo participativo, construído numa base de conversas filmadas, a que eu nunca quis chamar entrevistas. Mas com o decorrer da edição e resultado do discurso construído com os participantes, houve incursões num modo mais poético, resultado do olhar nostálgico sobre o espaço onde decorrem os encontros. O recurso e utilização de material de arquivo datado e representativo de uma época específica permitiu manter-me no modo participativo nas breves viagens ao passado das personagens e lançando a provocação de avivar as suas memórias sobre os acontecimentos vividos mas nunca

revisitados. Em cada encontro houve um visionamento integral das imagens de arquivo das visitas de estudo dos anos 80 e que estão distribuídas de uma forma fragmentada ao longo do filme.

Em construção.

Podia ser uma referência ao documentário ensaio de José Luís Guerín. Mas não. Neste ponto gostaria de reflectir um pouco sobre o estado do documentário em Portugal em Setembro de 2010.

No início de tudo, esteve Paz dos Reis para Portugal como os irmãos Lumière estiveram para o resto do mundo. Com sensivelmente um ano de atraso, este comerciante portuense compra um equipamento identico ao dos franceses e decide começar a registar aspectos da vida diária da cidade do Porto e do norte e também outros lugares. As apresentações dos seus quadros, como eram referidos os filmes nos cartazes a anunciar os espectáculos de “apresentação do célebre *Kinetographo Portuguez*” (Ribeiro, 1983:19), compreendiam a *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança, Feira da Corujeira, O Zé Pereira na Romaria de Sto Thyrso, Rua do Ouro (Lisboa), Um Boulevard (Paris)*. Se tivermos em conta que há uma aparente aproximação ao estilo e conteúdos dos filmes que foram produzidos em França no ano anterior, a avaliar pelos títulos dos “quadros” de Paz dos Reis, este revela-se muito mais fiel ao estilo documental, não embarcando em encenações, registando cenas reais, do dia-a-dia.

Tentando acompanhar a tendência mundial de afirmação do cinema de ficção sobre o modo que o fez nascer, o cinema de não-ficção português afirma-se no norte do país mas depressa ruma até à capital, onde um grupo de novos “caçadores de imagens” iniciam a actividade, registando acontecimentos até à implantação da república. A política acompanha a arte do cinema numa estreita relação com a evolução dos acontecimentos. Mas o cinema de ficção começa a tomar o seu lugar de preferência do público.

Contudo, o primeiro filme da obra de Manoel de Oliveira, *Douro, Faina Fluvial*, de 1931, inspirado nas correntes vanguardistas russas, suas contemporâneas, serviu de mote para reflectir nos modos de fazer o documentário, numa resposta à herança pesada de correntes e modos mais tradicionais de fazer o documentário com a chegada do Estado Novo ou, como forma de negação de um estilo mais formatado graças à propaganda. O próprio cineasta sofreu com uma carreira plena de interrupções – quarentenas – que ao contrário do que se possa pensar, não agudizaram o seu estilo, antes o fizeram mais forte e com vontade de confundir o espectador que por vezes não sabe bem que terreno pantanoso tem sob os seus pés⁶, fronteira ténue entre o real e a ficção.

Leitão de Barros foi um nome que se destacou durante os anos de comando de António Ferro no Secretariado de Propaganda do governo de Salazar. A propaganda domina os anos de ditadura. O discurso era fabricado ou no mínimo visado pela censura. Lopes Ribeiro cumpria o seu papel de cineasta dos jornais de actualidades, realiza o emblemático filme oficial da exposição do mundo português, encetando um discurso moldado à imagem do regime. Com o surgimento da televisão em Portugal, grande parte da produção de documentários eram feitos na ou para a televisão ou estavam ainda sob a mira da censura e não podiam ir muito além do que era permitido. Raros foram os exemplos de filmes documentário que fugiram ao modelo instituído. Durante a guerra colonial formam-se os repórteres de guerra que mais tarde irão ter um papel importante durante a revolução do 25 de Abril de 1974 e nos anos do PREC, junto com operadores estrangeiros, testemunham os passos de uma revolução feita pelo povo nas ruas. E porém, surge o cinema de António Reis que marcou gerações de alunos que conviveram com ele na escola de cinema, instituição que surge após este período e abre uma nova página na história do cinema em Portugal. A propósito de *Jaime* (Portugal, 1974), José Manuel Costa refere-o:

Como os impressionistas, Reis conduziu o realismo à consciência da própria matéria do meio utilizado (neste caso, planos, espaço, tempo, cor, silêncio e sons...). Como os expressionistas, construiu as suas imagens a partir de uma marcada visão interior (a rigorosa arquitectura dos seus planos, o princípio declaradamente construtor que os organiza). (...) O lugar de Reis no cinema é nuclear (experimentador de formas) mas , ao mesmo tempo, “externo”. O seu universo não pode ser entendido fora das relações com a natureza e essa cultura antiga (...) e a sua criação cinematográfica a invenção de cada plano, releva também da Ciência.” (Costa, Folha da Cinemateca, 18 Maio 1985, in Catálogo *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*, Cineclub de Faro, 1997)

O seu rigor e exigência austera trouxeram ao cinema um novo olhar - mais poético - sobre a

realidade. Ainda que tendo realizado um só filme que se pode incluir no grupo dos filmes não-ficção, a sua parca obra tornou-se um ícone para autores como Pedro Costa ou Pedro Sena Nunes que, pela convivência diária na escola de cinema, aprenderam a diferença entre ver e olhar as coisas mais simples. No início dos anos 90, produtoras como a Rosa Filmes, Zebra ou Panavídeo aventuravam-se com alguns filmes documentários ainda que produzidos para a difusão em sinal de TV. Mas são realizadores como Pedro Sena Nunes, Catarina Mourão, Catarina Alves Costa, Sérgio Treffaut, Olga Ramos, Graça Castanheira e Susana Sousa Dias que teimam em fazer com que o documentário permaneça com uma marca autoral. Mais recentemente, noutras direcções José Francisco Pinheiro ou Jorge Pelicano, realizadores cuja formação inicial como técnicos de televisão parecia atirá-los para um estilo formatado, revelaram uma vontade de afirmação, impondo novos rumo ao documentário produzido em português, contrariando a hegemonia da linguagem dos códigos televisivos, defendendo um ponto de vista de autor e dando um novo fôlego por não obedecer a uma estrutura institucional tão marcantes no modelo até então vigente. Outros autores como Edgar Pêra, Laurent Simões ou Raquel Castro que se destacam por não terem receio de negar todas as regras, através da constante procura de novas formas narrativas e utilizarem meios de difusão alternativos como a Internet, a edição directa em DVD ou as mostras e exposições de festivais onde divulgam os seus trabalhos a outros públicos.

Actores ou actores-sociais?

No filme de Fernando Pérez, *Suite Habana* (Cuba / Espanha, 2003), vemos dez personagens a viver o seu dia-a-dia na capital cubana. A partir do genérico desta variante de sinfonia de cidade, rápido entendemos que estamos mergulhados numa narrativa não verbal e que nos limitamos a assistir involuntariamente às rotinas destas vidas que tangencialmente se vão tocando. Contudo, ao fim de alguns momentos percebemos que algo estranho acontece, somos dominados por uma *mise-en-scène* cuidada. Cada personagem, mesmo sendo real, está rigorosamente dirigida pelo realizador e deslocam-se por marcações espaciais bem definidas, num diálogo perfeito com a câmara. Apenas a espontaneidade das personagens fica um pouco comprometida. Não há preconceitos para

com a encenação, esta é assumida, quer pela realização quer pelos participantes. Algo parecido acontece com os taxistas de Lima, no filme de Heddy Honigmann, *Metaal en Melancholie* (Holanda, 1994) onde os taxistas que participam no documentário vão alternando com depoimentos das suas vidas ou nos conduzem pela cidade revelando a sociedade que os enquadra. Eles são actores porque representam mas também actores sociais na medida em que o contexto em que se incluem faz também parte da construção do filme. Não é apenas as suas vidas que representam perante a câmara mas também como elementos activos da panóplia social do Perú. A situação mais curiosa acontece quando um polícia durante a ausência momentânea do condutor se acerca do táxi onde a equipa permaneceu. Ele pergunta com um semblante duro e profissional de agente da lei o que estão a fazer ao que a realizadora responde estarem a fazer um filme. Mantendo uma postura típica de agente de autoridade, pergunta se têm autorização para o fazer. Ao ser esclarecido do objectivo das filmagens ele muda radicalmente de expressão e com um sorriso agora estampado na cara diz que também é taxista. Ao mudar a sua expressão ele despe a farda (sem ser de uma forma literal) e passa a ser um outro actor-social:

“People” are treated as social actors: they continue to conduct their lives more or less as they would have done without the presence of the camera. They remain cultural players rather than theatrical performers. (...) Their value resides not in the ways in which they disguise or transform their everyday behaviour and personality but in the ways in which they everyday behaviour and personality serves the needs of the filmmaker.” (Nichols, 2001:5)

Noutro momento, um outro taxista decide não abrir a boca durante quase todo tempo que intervém no filme e Honigmann não faz um único corte durante o seu silêncio, acabando por revelar muito mais do que se ele não se estivesse calado durante a viagem, algo inimaginável numa mera reportagem, que se espera que seja reveladora da realidade daquela personagem e não daquilo que o filme necessita dela. Com aquele silêncio, a cineasta obriga-nos a nós, espectadores atentos, a reparar em expressões, gestos, sons que seriam diluídos na presença de uma voz de narração. São também actores sociais porque são aqueles que foram escolhidos. Não serão os mais representativos, não são os modelos padrão mas foram os escolhidos pela realizadora para contar história deste filme. A grande diferença reside sim na matéria prima que dispomos e da necessidade de construir e moldar cada uma das personagens à narrativa. Porque elas devem servi-la e não o contrário. No caso de uma ficção, cada personagem é fruto da criação de um argumentista e depois, resultado do tratamento que o realizador elabora no momento em que dirige o actor que irá encarnar a personagem. Já num documentário, há que estabelecer uma fronteira,

que depende apenas e exclusivamente de questões de ética, para podermos usar aquilo que cada personagem se dispõe a dar ao realizador. Raramente há um guião pré definido, não há rede de trapezista, e poderão surgir algumas surpresas. Estes casos por vezes tornam-se ainda mais complexos porque a decisão de continuar tem que ser tomada no instante da filmagem.

Os Filmes de Família.

Alguns autores dividem-se quando explicam o papel que os filmes de família têm no contexto actual. No entanto é unânime a opinião que o seu valor documental é indiscutível, seja das coisas banais como refere Stella Bruzzi quando se aventura numa definição: The home movie is, virtually by definition, the documentation of the trivial, the personal and the inconsequential, events of interest only to the family group involved. (2003:18)

Já Alan Rosenthal defende que a universalidade do material filmado para uso privado depende apenas da mensagem que está implícita nas imagens recolhidas: In order to succeed, family films must have a universal message; otherwise, they run the risk of remaining home movies.(Rosenthal 2002:312)

Não há muita tradição de fazer filmes com recurso a materiais de arquivos pessoais no nosso país. Podia referir cineastas que usam frequentemente formatos passíveis de serem confundidos com filmes domésticos com Edgar Pêra mas geralmente este autor, que se intitula “Homem-Kamara”⁷ planifica as suas filmagens segundo um esquema que é reflexo das suas construções narrativas. Apenas imprime um estilo parecido com o dos filmes domésticos nas imagens que recolhe, mesmo no seu recente Movimentos perpétuos, o filme/homenagem a Carlos Paredes onde Pêra, brilhantemente conseguiu fazer um documentário com base de partida de apenas uma banda sonora. Todas as imagens produzidas quer em super 8 ou em 16mm ou ainda fruto de remediação ou de arquivos externos que não dependem directamente dos formatos domésticos (arquivo RTP). A sua fórmula repete-se na maioria das vezes com sucesso. Já o tinha experimentado no filme ensaio sobre o arquitecto Cassiano Branco cuja sinopse revela o tipo de escrita adaptado

por Pêra de uma forma recorrente nos seus trabalhos, um exemplo da sua postura irreverente:

Roteiro cinético da obra de Cassiano Branco, destemido e prolífero arquitecto português. A Cidade de Cassiano é uma cine-cidade imaginária: prédios-combóios, janelas-eskotelhas, escadarias que sofrem temporais marítimos, perseguições policiais em cinemas extintos. (in <http://www.amordeperdicao.pt/>)

Não que não existam filmes de família em Portugal. Daniel Blaufuks utiliza-os de uma maneira complementar ao seu trabalho *Under Strange Skies* (Portugal, DVD, 2002), um cruzamento de várias expressões artísticas do autor com materiais resultantes de espólios familiares e de arquivos públicos. Provavelmente muitas pessoas não sabem do valor histórico que estes filmes contêm. Houve duas experiências onde foram lançados reptos à população para contribuir para a construção de um arquivo documental. Um partiu da SIC Televisão quando pretendeu fazer um documentário sobre a história do 25 de Abril segundo uma óptica mais popular, na altura dos seus trigésimo aniversário, lançando um apelo em sinal aberto para que fossem enviados filmes do período revolucionário feitos pelo cidadão comum⁸. Outra situação aconteceu quando António Barreto organizou a série documental de sete episódios, realizada por Joana Pontes para a RTP e se fez de novo um pedido mas desta vez sobre tudo (filme, fotografia e áudio) o que pudesse ajudar a constituir aquilo que veio a chamar-se *Portugal, um Retrato Social*. Mais uma vez, as televisões a conseguir reunir materiais cujo valor documental é inegável.

Tal como Nichols afirma que “qualquer filme é um documentário”, o valor factual da realidade retratada em todos os aspectos ganha novo fôlego se editado e colocado num novo contexto. São filmes de carácter pessoal cuja intenção de existirem pertence apenas ao seu autor e que faz uso privado do filme, como uma espécie de troféu de caça ou peça de colecção. Quanto muito, este objecto pretendia-se único e podia vir a ser utilizado em projecções privadas, em regime familiar ou num círculo de amigos. Inicialmente era registado em suporte de filme reversível de modo que o pedaço de filme que era exposto à luz fosse o mesmo que seria usado posteriormente na projecção. Exemplar único, portanto. A existência de uma única unidade deste documento fazia com que o seu valor e o sentimento de pertença fosse maior por parte de quem o possuía⁹.

No entanto, um home movie nem sempre possui esse valor à partida, assim como Jonathan

Caouette não tinha qualquer intenção de vir a fazer Tarnation mas apenas “qualquer coisa” como ele referiu em várias entrevistas. O filme de Abraham Zapruder (*Zapruder film of Kennedy Assassination*, EUA, 1963, 26”) que regista acidentalmente o assassinato do Presidente Americano em Dallas, ganhou o estatuto de filme universal de uma forma involuntária. Já o vídeo de George Holliday (*Beating Rodney King*, EUA, 1991, 9'20”), ao contrário do filme de Zapruder, foi feito com a intenção e a consciência da sua importância como instrumento de afirmação social. Não é acidental, é intencional. O que o liga ao estatuto de *home movie* é o facto de ter sido produzido por um equipamento de uso doméstico tal como foi o filme de 1963. Portanto, segundo Bruzzi: Zapruder's accidental home movie, like George Holliday's similarly spontaneous video recording of the beating of Rodney King by the members of the LAPD in March of 1991, became the official text of the events it recorded. (2003:18)

Discurso de elite.

Por vezes penso na forma como um documentário se deve dirigir ao público. Como no cinema em geral e não se desvinculando de uma função muito simples e concreta que é o de contar uma história que queiramos ou não é sempre linear¹⁰, o discurso narrativo deve ser acessível para a generalidade dos públicos. Um filme deve, antes de tudo, ter a pretensão de comunicar. E como qualquer acto de comunicação, não deve ter ruído na sua difusão para que a mensagem seja clara e bem recebida. Eu entendo que um discurso dirigido para uma elite ou minoria acaba por ser detentor de um certo ruído que impede que seja perfeitamente recebido.

Muito se discute se os filmes que deram origem às primeiras sessões de cinema são considerados documentais. Segundo uma perspectiva radical, como defende Bill Nichols, “Cada filme é um documentário” (2001:1), tendo em conta que transporta consigo elementos que podem ser testemunha da época em que foi feito. Ainda que sejam ficções cuja acção se passe no futuro - como é o caso dos filmes de ficção científica, onde a escolha de guarda roupa, a construção de ambientes e atmosferas acaba sempre por reflectir a ideia e visão estética de futuro que se tinha na época de produção desse filme. Vejamos dois exemplos cujas histórias abordam uma mesma temática – a desumanização do homem Vs a

humanização da máquina. O filme *THX 1138* (EUA, 1971) de George Lucas e *The Island* (EUA, 2005) de Michael Bay. São produções com orçamentos completamente distintos, no entanto a visão criativa dos seus autores não foi desvirtuada. Mas a questão aqui põe-se em relação ao valor documental que cada um destes exemplos possui, segundo a perspectiva de Nichols. O filme de Lucas é minimal, despojado de *décors* elaborados, concentrado na narrativa e na interpretação dos actores, muito fruto de um produto de autor, com alguns elementos estéticos a fazer recordar o filme choque de Kubrick *A Clockwork Orange* (UK, EUA 1971), do mesmo ano de produção. Para o exemplo que dou do filme de Bay, uma produção típica da escola Jerry Bruckheimer, foquemo-nos na linha de pensamento de Nichols, sem atendermos ao facto de ser uma produção de uma *major* de Hollywood, com intenções muito claras de um produto comercial de entretenimento. O filme serve as estrelas mas à parte disso transmite ao espectador a visão documental o mais rigorosa – eu diria antes verosímil – possível. Neste filme, de um realizador sob influência do produtor de séries como *CSI*, onde o rigor factual é garantido por um grupo de *experts* que integrados na equipa de produção garantem a verosimilhança das práticas descritas nas suas histórias, é natural que todos os elementos da história obedeçam a uma lógica dentro do que se espera que seja a realidade futura – sendo lógica poderia apenas ser verosímil mas deve ser coerente com o que é a realidade actual. Mas contudo, isso é sempre relativo porque tal como era nos anos 70, essa coerência é sempre reflexo do que são as tendências estéticas incluídas nas correntes contemporâneas artísticas e de pensamento.

Questões de ética

Ao investigar sobre a vida de pessoas de quem eu não tinha qualquer informação de há algum tempo, equacionei a hipótese de algum deles já ter falecido. Como agir nestes casos? Nunca tinha sido colocado perante tal situação. Quando me informaram do falecimento do Luís Gama, o projecto já estava em fase de pré-produção. Soube também que a viúva é uma das colegas com queria conversar. Como abordar o assunto? Até onde posso ir? E será que devo insistir, caso ela não queira ser filmada? Porque este filme não faria qualquer sentido sem algum dos antigos colegas da turma. Questões delicadas desta natureza que são também referidas por Nichols quando se trata de reflectir sobre a postura ética dos

documentaristas e contrapondo com o caso dos realizadores na ficção:

What to do with people? Putt differently, the question becomes, “what responsibility do filmmakers have for the effect of their acts on the lives of those filmed?” Most of us think of the invitation to act in a film as a desirable, even enviable opportunity. But what if the invitation is not to act in the film but to be in a film, to be yourself in a film? What will others think of you, how will the judge you? What aspects of your life may stand revealed that you had not anticipated? What pressures, subtly implied or bluntly asserted, come into play to modify your conduct, and with what consequences? These questions have various answers, according to the situation, but they are of a different order from those posed by most fictions. They place a different burden of responsibility on filmmakers who set out to represent others rather than to portray characters of their own invention. These issues add a level of ethical consideration to documentary than is much less prominent in fiction filmmaking. (Nichols 2001:6)

Tal como referi anteriormente, não sinto que exista alguma diferença na intenção de contar a história de cada personagem que povoa a narrativa, quer na ficção ou no documentário. Quando filmei a conversa com a Paula Barbosa e ela sobre a sua vida com o Luís Gama surgiram questões que tiveram que ser ponderadas à flor da pele, embora se tenham combinado todos os conteúdos anteriormente e tenha sido defendido um acordo em abordar as questões que poderiam ser mais delicadas à volta da doença e falecimento do marido. Houve inclusive referências várias sobre o facto da Maria, a filha do casal, ser portadora de trissomia 21 as quais se optou por não incluir na montagem final. A questão não se punha quanto à prestação em si, até porque as crianças com este problema costumam ser muito alegres e espontâneas algo confirmado nas imagens familiares que a Paula Barbosa me cedeu, e onde a Maria estabelece uma relação especial com a câmara, desde tenra idade.¹² O limite resultou intuitivamente. Achei que era desnecessário estar a expor a Maria – embora a sua presença nalgumas imagens de arquivo seja subtilmente visível, sem se denunciar o Síndrome de Down, até porque nem é esse o papel dela no documentário.

Noutro momento, questioneei também a necessidade de incluir os filhos de cada um dos participantes. No caso da Sandra, foi opção dela não o fazer por poder levantar questões legais, já que o pai não se encontrava disponível para autorizar - embora tenha havido alguma pressão da minha parte para que este problema fosse ultrapassado. Quando a filmei, recolhi algumas imagens da Paloma que acabei por não usar. Mas quando me encontrei com a família de Paulo Neves e Carla Sequeira, ao conhecer os filhos deles, decidi imediatamente incluí-los no filme porque queria transmitir daquele grupo de pessoas um arquétipo de família moderna, uma certa noção de família modelo, estável, segundo os cânones da normalidade que a sociedade reclama (especialmente a de Viseu, conservadora como ainda é): Pai, mãe, filha mais velha, filho mais novo. Curiosamente, sem animal de

estimação.

Outra questão tem a ver com a forma como se prolonga um momento sensível numa cena. O tema por si já era desconfortável, tal como a Paulinha o refere no seu depoimento. Mas a duração é encontrada na montagem e sustentada de forma que os limites do desconforto são intencionais. Quando o espectador sente que o corte deve acontecer, ele acontece naquele instante + um segundo porque entendo que quem deve decidir quando cortar é o compasso¹¹ do momento e não o espectador, desde que imediatamente a seguir haja uma espécie de recompensa para o que parece ter sido um abuso sobre a sua tolerância¹².

Nanook of the North de Robert Flaherty. Um filme feito sobre o dia-a-dia e a sobrevivência de uma família de *inuits* face às dificuldades e escassez de alimento na zona polar. Mesmo não sendo propriamente um *home movie*, estabelece uma relação estreita com o autor e o protagonista. O realizador passa anos na companhia desta família de *inuits* e regista o seus hábitos, acabando por ser aceite pela família. É uma prática comum, ainda utilizada pela maioria dos documentaristas que se traduz num investimento de tempo anterior às filmagens para uma socialização entre os actores e os autores. Aquando das rodagens, Flaherty viveu anos no polo junto do esquimó e da sua família, primeiro como explorador mineiro e depois, numa segunda fase já de filmagens onde pediu à família *inuit* que reproduzisse as suas práticas diárias perante a câmara. Aqui põe-se ainda uma outra questão que acontece frequentemente após o período de produção: há um corte violento na ligação afectiva entre autor e actor social, por mais distante que os autores se tentem manter. A vida e as rotinas quotidianas dos actores sociais é de certa forma invadida pela equipa e pela presença da câmara. No final, existe uma espécie de vazio que muito dificilmente será preenchido, mesmo que haja o mínimo de garantia que o elo afectivo não é quebrado. A vida dos protagonistas corre sério risco de ser alterada. Porque uma pergunta pode sempre surgir: seriam as suas vidas diferentes se não tivessem participado neste filme? Seriam seguramente. No projecto que me propus realizar coloquei várias vezes a pergunta a mim próprio, numa escala e universo particulares. Quando soube que se ia encontrar conosco em Londres, a Sandra Quadros afirmou ter tido a necessidade de recorrer a literatura em português para manutenção do idioma. Foi quando percebi que na sua rotina diária, a língua portuguesa está quase erradicada há uns oito ou nove anos¹³.

A utilização de arquivos de terceiros

Durante o período de estudo curricular do mestrado fui confrontado com regras e questões relacionadas com direito de imagem. Nesta situação particular, onde a imagem de um dos meus colegas já desaparecido, a quem pertencem os direitos de imagem? Quem me poderia autorizar a utilização da sua imagem no filme? Outra questão tem a ver com fotografias e filmagens que ele fez, no caso de recorrer a fotografias e filmagens feitas por ele, a autoria dos materiais por ele registados era indiscutível que a viúva seria a pessoa a não só fornecer como a autorizar a sua inclusão no filme.

Regras

O uso de técnicas para imprimir a veracidade não são utilizadas neste documentário. Pelo contrário, há momentos que não se percebe bem o que é imagem de arquivo. Quando as fotografias aparecem a preto e branco ou na sua cor desbotada é porque elas possuem essas mesmas características. Já as filmagens dos depoimentos foram tratadas como se fossem filmes antigos já que não me interessa a imagem inócua que o vídeo proporciona para o material mais recente. A intenção não é meramente estética. Pretendi criar um contraponto o contemporâneo e do antigo, numa clara inversão de formatos e só detectáveis num visionamento mais depurado: O vídeo filmado em modo progressivo (que parece vir de registos feitos em 16mm) para as imagens actuais, com correcção de cores; o vídeo intercalado para o material dos anos 80, sem qualquer correcção de cor e deixando todos os defeitos de imagem resultantes de um armazenamento deficiente ao longo de vinte anos. A excelência de imagem não era uma prioridade, daí a não utilização de equipamento de alta definição (HD). O mesmo não se passou com o som. Desde o princípio queria garantir era uma recolha eficiente de som. Foi por essa razão que decidi fazer um investimento na aquisição de um equipamento digital de última linha que garantisse uma boa recolha e que não fosse muito difícil de operar, para além de ser discreto pelas dimensões. Um dos enunciados deste trabalho é a palavra falada, no depoimento ou conversa provocada, ou mesmo na voz falada em *off*, algo de que o documentário em geral recorre¹⁶.

O que distingue este projecto é o facto de traduzir uma visão pessoal, um ponto de vista que seria impossível numa reportagem. E “o documentário não é uma reportagem” porque “o jornalista e o documentarista se pautam por princípios muito diferentes” (Penafria, 1999:22). Antes de mais, pretendi manter uma linguagem mais próxima do cinema, construindo personagens sem ter a preocupação que a realidade fosse adulterada, que suscitasse uma leitura diferente. Interessou-me muito mais que a realidade de cada um servisse a narrativa que eu procurei construir - a da viagem, em vez de colocar o filme a dar resposta às realidades que foram filmadas, de factos, até porque era impossível que se soubesse tudo da vida de cada um dos participantes em apenas cinco minutos de filme. Optei por não colocar narração mas deixar a voz que em *off* que aparece ocasionalmente cumprindo a sua função de “som do fora de campo activo”. A importância do fora de campo é fundamental na forma como filmei cada um deles, e Penafria salienta:.

Toda e qualquer representação implica convenções. O apagamento dessas convenções, ou seja, a invisibilidade no representado das condições de produção e representação favorece, sem dúvida, uma maior credibilidade das imagens. O espectador assume como natural a proximidade entre o que vê no ecrã e o seu quotidiano. Ao assistir a um filme, o espectador experimenta uma elevada impressão de realidade. Por exemplo, no cinema de Hollywood os actores não olham directamente para a câmara(...); esconde-se a presença desta e facilita-se a imersão do espectador na narrativa. (2003:3)

Eles olham para a objectiva, por princípio. Isso permite que assumam uma postura de conversa e não de depoimento gravado. O olhar directo para a câmara permite estabelecer uma outra relação entre quem é filmado e quem vê. No acto de filmagem é o olho do realizador que vê, através do *viewfinder* da câmara. Mas há uma transferência de papeis, do realizador para o espectador do filme, no momento em que ele é visionado.

Revelações e descobertas

Quando pensei na música da banda sonora para o documentário Livro de Ponto estava a pensar convidar António Rafael para tocar e gravar a música com uma guitarra, logo no primeiro visionamento. Tinha como referência o que Neil Young propôs para a banda sonora de *Dead Man* (EUA, 1995) de Jim Jarmusch, onde o músico aceitou fazer a música do filme

mas dispondo-se a fazer um só *take* gravado, no momento que via o filme. O risco era grande, uma vez que Rafael não se manifestou tranquilo quanto à ideia inicial. Preferia tocar os temas e criá-los em estúdio. Eu não sei ler música e não distingo uma colcheia de uma semi-breve o que pode ser uma limitação muito grande para quem estudou som e é inegável a relação do som e da música, muito para além de questões ligadas a melodia e estrutura. Há no estudo do som muitos aspectos que estão relacionados directamente com os estudos musicais. Mas a música como expressão artística interessa-me muito e não consigo entender a vida sem que ela exista.

O final do filme só foi encontrado na montagem. Num documentário poderá não haver hipótese de definir previamente um guião rígido, ao contrário da construção narrativa na ficção que se exige rigorosa tanto quanto possível para que o mapa de rodagem seja cumprido escrupulosamente. E porque o cinema de ficção é uma actividade muito dispendiosa e não permite que hajam deslizes na previsão orçamental. Ora, previsão é algo difícil de acontecer quando não há ideia prévia do que os participantes possam dizer ou fazer. O factor surpresa é constante e tem que ser levado muito a sério na realização de documentários. Na maior parte dos casos, é a montagem que revela a estrutura narrativa ou no mínimo o fio narrativo que liga as cenas. Por vezes é necessário ir muito além do limite estabelecido, seja no tempo de filmagem, no ratio de planos a rodar ou até na duração final do filme. Quando me propus realizar este documentário imaginava que viesse a ter cerca de 40 minutos de duração final. A primeira montagem tinha hora e meia, muito para além do que fora imaginado inicialmente. Na montagem do filme comecei por ter que abdicar de algum material que por razões éticas não seria conveniente incluir. Uma das condições a que me propus era o de não excluir nenhum dos meus colegas, ainda que algum deles falasse pouco¹⁵.

A equipa

Um filme desta natureza depende sempre da constituição de uma equipa mínima durante a fase de produção. No caso de *livro de ponto*, na maioria das vezes a equipa era formada por apenas duas pessoas. Eu fiz sempre a câmara – salvo na situação da cena filmada na auto-estrada e chegada a Viseu. Sendo eu a operar a câmara, tinha como ideia que as filmagens

tivessem exactamente as mesmas características que tinha o material de arquivo feito, também por mim, há vinte anos. Também foi opção premeditada usar vídeo SD 4:3, registado num equipamento domestico, DV Pal, de modo que fosse parecido com a forma de filmar como foi o material de arquivo das duas visitas de estudo da escola. Sendo a qualidade de imagem aquilo onde haveria maior distinção.

O outro elemento da equipa tinha como função fazer a recolha do som em estéreo, registado para um gravador digital portátil. Esse som seria sincronizado na fase de pós-produção. Por vezes houve necessidade de se fazer a recolha de imagens e a recolha de som (em separado) mas apenas por uma pessoa, o que se tornou muito complicado quando não havia controle sobre os acontecimentos. As duas situações onde isso aconteceu com resultados significativos de referência foi nas intervenções em casa do Paulo Neves /Carla Sequeira e no *atelier* do Manuel Paraíba. Na primeira situação criei um compromisso, mantendo os intervenientes sentados num sofá. As dificuldades no registo aconteceram quando uma das crianças do casal falava mais alto e, não havendo ninguém a operar *perche*, não podia colocar o microfone de forma mais bem posicionada de maneira a evitar a presença exagerada da voz do Miguel, o filho mais novo. No caso do Paraíba, a imprevisibilidade de temperamento foi fatal para o sucesso no registo de som, pois ele não parava quieto no mesmo sítio. Valeu-me a presença de Oscar Lopes que, mesmo sem grande experiência na operação de som, garantiu o registo enquanto me deslocava pelos vários compartimentos do *atelier*. Houve sempre uma preocupação de garantir o som o melhor que podia porque penso que é muito mais arriscado colocar em perigo um depoimento falado do que a imagem dessa pessoa a falar. Um momento digno de referência é quando a Paula Barbosa fala do internamento que antecedeu a morte do marido. A cassete acabou precisamente neste instante porque não quis parar o depoimento a meio e ele prolongou-se mais do que esperava. Pelo menos o som estava a ser registado e durante uns momentos houve uma troca de cassete da câmara. Na montagem do filme decidi deixar este momento a negro, sem qualquer imagem, apenas a voz da Paula. São acasos (in)felizes como estes que acredito serem raros e a decisão de deixar este momento a negro revelou-se bem mais aliciante do que o preenchimento com imagens deslocadas e descontextualizadas de um instante que se exige tão intenso no filme.

Para filmes de carácter pessoal, defendo a necessidade de manter uma constituição reduzida. Se por ventura não fosse eu o operador de câmara deste projecto, seria necessária a presença de mais uma pessoa. No entanto talvez optasse por fazer as coisas de maneira que, ainda como realizador, iria operar eu o som, mantendo desta forma uma equipa mínima de duas pessoas, durante a produção. A opção de operar a câmara permitiu-me também imprimir na imagem uma dinâmica que reflecte o meu estado de espírito, uma extensão do olhar, os movimentos que traduzam as inquietações e surpresas da descoberta.

Gestão das memórias

Quando decidi fazer um filme cuja base assentava em dois vídeos feitos vinte anos, contava que as pessoas se recordassem dos colegas quando confrontados com as imagens. No encontro que tive com cada um deles foi mostrado um DVD de um filme de vinte minutos que resumia as duas viagens de estudo feitas nos anos 80 e compilava apenas as partes onde apareciam os colegas da turma. Aconteceu que algumas pessoas que pareciam ser íntimas na turma por alguma razão não se recordavam dos colegas. Só quando ouviam as vozes gravadas no vídeo é que diziam recordar-se dos colegas em questão. Para mim foi mais fácil recordar-me do grupo porque tive acesso às imagens durante o período de ausência. Mas a minha memória para os nomes não foi tão eficaz. Recordava-me das pessoas que estiveram sempre mais próximo, nalguns casos apenas o nome próprio. Como o da Alexandra.

A Madalena, a nossa professora de referência, era a pessoa que todos recordavam sem excepção. Encontrei-a pela *internet*, no *site* da Escola Secundária Alves Martins. Quando falei com ela, passou a ser uma das pessoas que me auxiliou na reconstituição da turma, já que não existiam arquivos que fornecessem elementos para a minha procura. Também me deu conta do paradeiro de alguns dos antigos colegas, na cidade.

No caso da Teresa, inicialmente não me recordava com segurança do seu nome próprio. O seu contacto telefónico foi-me dado pela Carla Sequeira.

A Sandra foi encontrada e contactada pela Madalena no *site* da *internet* da galeria londrina Saatchi¹⁸. O Carlos, também em Londres, foi descoberto por um amigo em comum, graças a uma confirmação pelo Facebook (o único a que recorri às redes sociais para verificar a sua identidade. Foi esta a verdadeira razão que me levou a fazer a inscrição no Facebook).

No caso do Paraíba, descobri-o através da Escola onde ele lecciona. Uma amiga comum, colega no período anterior ao 12º ano e ao serviço militar, é agora colega do agrupamento de artes, na mesma escola secundária que ele, em Vouzela.

A Leonor foi difícil de encontrar inicialmente. Só depois de falar com alguns dos meus colegas é que consegui confirmar os nomes que me estavam em dúvida mas também o seu paradeiro.

O paradeiro da Paulinha, Ana Cristina, a Jó e o Paulo Pires foi-me informado pelo marido da Ana Cristina, que para além de todo o apoio que prestou como “infiltrado”, também foi quem me deu a notícia da morte do Luís Gama.

A última pessoa a ser encontrada, por ironia foi a única que vive na cidade onde me encontro actualmente, o Porto. Tal como referi, aquilo que damos como garantido nem sempre se revela o mais óbvio. Durante a frequência do ensino secundário, a Sandra e a Alexandra andavam juntas para todo o lado. Pareciam almas gémeas e nas imagens que recolhi em Viseu, vinte anos antes elas estão sempre (ou quase sempre) juntas. Londres foi o primeiro destino de todos os encontros que tive. Sendo a primeira, a Sandra forneceu poucas pistas sobre a Alexandra, revelando o seu nome de família e o seu percurso comum na cidade do Porto. Ainda tentei contactar uma das escolas que ela frequentou durante o ensino superior mas dei conta que nos dias que correm é muito complicado lidar com questões que giram à volta dos dados pessoais e acesso a elementos da vida particular de cada um. No entanto, a notoriedade do seu trabalho artístico abriu-me a possibilidade de a contactar através de uma das instituições que acolheram a sua obra artística.

A ficção como real.

Uma das questões levantadas na realização de um filme documentário é a de perceber a fronteira entre a maneira de contar histórias para a ficção e a não-ficção que se revela muito ténue.

Ao vemos um filme como *La Marche de l'Empereur* de Luc Jacquet (França, 2005) em duas versões como a francesa (original) e a inglesa (internacional)¹⁸, ficamos esclarecidos quanto à utilização de vozes na banda sonora com intenções completamente distintas: na versão francesa, cada um dos pinguins protagoniza uma voz interior dotando cada um deles de um perfil idêntico a uma personagem de ficção. Pai mãe e bebé nas vozes de Charles Berling, Romane Bohringer e Jules Sitruk, respectivamente. O mesmo acontece com a versão japonesa onde cada uma das personagens tem um nome: Haha, Ko e Chichi. O efeito dramático de uma novela familiar é facilmente atingido, instituindo uma alma humana a cada um dos animais. Há uma espécie de transfiguração para um cenário idêntico ao de *Nanook of the North* de Flaherty, feito quase um século antes. A premissa dramática é exactamente a mesma. A subsistência e sobrevivência num cenário adverso e a união familiar na partilha e espírito de grupo. Mas algo insólito aconteceu na narração da versão para língua inglesa. Convidaram Morgan Freeman para emprestar a voz num guião escrito especialmente para uma versão censurada do filme onde as cenas mais violentas como as de um pequeno pinguim a ser caçado por um albatroz foram alteradas para uma versão da montagem mais ligeira. Além de que o tom de voz de Freeman, bem como o ritmo e o débito mais institucional remete o filme para um estilo mais próximo de documentários de natureza, formatados à imagem dos modelos Discovery Channel ou National Geographic. Para concluir a questão das fronteiras possíveis da manipulação, está na escolha da banda sonora para ambas as versões. Em França, a escolha de recaiu sobre uma intérprete de canções como Emilie Simon, cantora *indie* com um timbre de voz *sui generis*, muito personalizado e com letras que atiram o filme para uma dimensão de fábula onírica complementada com uma interpretação musical perfeitamente actual, a povoar o filme de atmosferas plenas de criatividade, muito próximas dos melhores filmes de ficção. No caso americano, e para não destoar com o mote dado pelo lado institucional assumido, a banda sonora composta por Alex Wurman não traz novidade, numa interpretação que transforma e

acentua aquilo que o filme já apresenta na imagem: cenários inóspitos, agrestes onde o branco gélido domina. Os ambientes instrumentais de Wurman sustentam o discurso de Freeman, criando uma estranha distância, colocando-se num outro nível, sem interferência directa na narrativa do filme.

Ou o real manipulado como ficção.

E se algum dos antigos colegas me deu aquilo que não é? Outra das questões relacionadas com o tratamento do real num filme documentário está para além da fronteira que referi no ponto anterior. Quando vi *Tarnation* de Jonathan Caouette (EUA, 2005), pensei na hipótese de tudo aquilo ser falso e construído para o filme, especialmente as imagens mais recentes. Não digo encenadas mas antes provocadas. Quando Jonathan pressiona o avô em presença da câmara com perguntas incomodativas sobre o seu passado e o da mãe, apenas nos detemos na espontaneidade da sua irritação por ele estar a filmar durante todo o tempo, insistente. Tudo parece premeditado para que tome aquele rumo, resultado de uma provocação consciente por parte do autor.

Em *Unser America* de Kristina Konrad (2006), o processo da procura das suas guerrilheiras sandinistas passados vinte anos da revolução na Nicarágua parece natural mas pode também ser manipulado. O encontro com cada uma delas foi registado pelo operador. Não há dúvida que aquela pessoa se trata da mulher que está na fotografia, vinte anos antes. Mas é de facto aquele o momento que Konrad encontra a mulher, vinte anos depois? A questão aqui é mais do campo da necessidade ou da recusa por parte de quem participa em adulterar ou enfabular a realidade que oferece para o filme. Pode ser numa tentativa de preservar a sua privacidade como o poderia ter feito a Paula Barbosa, se tivesse omitido a existência da Maria no seu depoimento, o que não aconteceu. No entanto, e por questões de construção _ não as de ética como se possa pensar - não foram incluídas quaisquer referências sobre o problema da Maria na versão do corte final. Já no caso da Sandra Quadros me pareceu, de todos os antigos colegas, a mais bem preparada para uma recolha de depoimentos, não só a nível do discurso cuidado como nos gestos, roupas que escolheu para ser filmada. Aqui há uma transferência da importância da realidade da Sandra para a realidade que ela preferiu oferecer, frente a uma câmara. A Maria João, em Lisboa, aparece

com uma maquilhagem elaborada nos olhos, que não lhe conheci nunca, no passado. Acabei por não lhe falar nessa questão porque nem achei que fosse importante, embora tivesse reparado. Mas será o seu normal ou foi propositadamente para ser filmada e para que não se notasse algo da gravidez? Porque embora não utilizadas no filme, as imagens da sua barriga de grávida em fim de tempo foram recolhidas. Mas acabaram por também não entrar na versão final do filme.

Durante a preparação de *livro de ponto*, ponderei na hipótese de construir um exemplar do livro caso não o encontrasse na escola. O livro destruído ao fim de dez anos nunca chegou a aparecer nem chegou a ser feito qualquer exemplar para o filme. Mas se isso tivesse acontecido poderia ser aceite pelo espectador de uma forma natural, fazendo-o acreditar da mesma forma como seria possível numa ficção através dos seus mecanismos da verosimilhança. Ou, por exemplo, se eu tivesse encenado a funcionária da escola no acto de descobrir os nomes no arquivo antigo de modo a garantir um momento que inicialmente parecia fundamental quando planeei a estrutura narrativa. A necessidade de construir uma estrutura com uma curva dramática à imagem de uma obra de ficção, não derivou nem desvirtuou o filme nesse sentido. Filmar a impossibilidade de reconstituir a turma naquele momento tornou a pesquisa ainda mais aliciante e reforçou aquilo que já estava imaginado como premissa transversal a todo o filme: a viagem.

Reflexões.

As origens do cinema testemunham o surgimento dos primeiros filmes domésticos ou familiares. Os filmes dos irmãos Louis e Auguste Lumière são os primeiros filmes a registar cenas da vida privada, ainda que, por vezes encenadas para a câmara. Como o caso de *a papa do bebé*. Onde apenas a espontaneidade do bebé é real. Mantém-se acesa a discussão sobre os filmes que estão na origem das primeiras exposições públicas de cinema. Se são considerados documentários quando eles próprios foram criados numa época anterior ao surgimento do conceito, uma vez que nunca tinha sido usado anteriormente. Quando me propus fazer um documentário não tinha ideia como iria encarar as questões relacionadas com o tratamento do real. Até agora tinha sido confrontado com outras necessidades narrativas ligadas ao documental (e não documentário). Todas as minhas

experiências anteriores eram filmes que se limitavam a construir um mero discurso sobre um acontecimento, geralmente ligado à área da música. Mas sempre me permitiram ir um pouco além do que era encomendado, atrevendo-me sempre a experimentar diálogos com a câmara de maneira a criar soluções diferentes no universo narrativo. Quase sempre numa base próxima do modo observacional mas alguns deles com ambições no modo participativo.

Em *livro de ponto* fui confrontado com uma série de experiências novas. A utilização de arquivos pessoais dominou o projecto. Foi com base em filmes cujos formatos se dizem ultrapassados que experimentei incursões na remediação, usando formatos de vídeo em perfeito declínio e recusados pela maioria dos puristas. Sempre tive uma queda para o lado marginal da tecnologia e nunca me deixei ofuscar pelas últimas tendências. Os chavões *dead media* ou *remediation* são muito discutidos nos dias que correm e vive-se diariamente com uma espécie de obsessão nos equipamentos de última geração. Aquilo que mais retiro com a realização deste projecto apenas traduz aquilo que a minha vontade reclama há muito: explorar os materiais que tenho à disposição e ao meu alcance.¹⁹ A prioridade era a de contar bem uma história.

Entre ficção e não-ficção encontro grandes diferenças nos conceitos subjacentes de género e modo, respectivamente. Mas entre ficção e documentário encontro alguns pontos metodológicos que se cruzam e permitem estabelecer um diálogo constante com formas e conteúdos. No meu filme não estão as pessoas. Essas pertencem ao foro da amizade que construí nos raros momentos que convivi com eles. Sempre me dei bem com todos, mais intensamente com uns do que com outros. Mas é gratificante pensar que ao fim de um par de décadas algo ficou e que permitiu construir um pedaço de memória que pode ser partilhado.

As pessoas deram lugar a personagens. E tal como na ficção, experimento chamá-los assim porque o que eles dão ao filme, inspira-se no que eles são. Será sempre uma projecção. E espero que ao ser visto, o filme crie uma empatia com a audiência, que cada pessoa encontre a melhor forma de se relacionar com os personagens. Por se projectar nas suas experiências ou, por se lembrar que cada um de nós tem memórias que pode acender.

Dei largas a uma preocupação que se prendia com a universalidade do tema que escolhi. Mas rapidamente constatei que era um tema que interessava às pessoas a quem avançava com informações do projecto. E foi bom verificar que as pessoas que se envolveram na produção estavam tão entusiasmadas como eu. É curioso verificar que tudo o que ambicionei para uma produção de ficção acaba por se revelar mais eficaz quando se realiza um documentário, onde as emoções tomam conta de nós e rápido nos esquecemos que estamos a trabalhar.

Em ficção constroi-se uma história que pouco evolui assim que ganha consistência. Não convém que hajam deslizes nos calendários e orçamentos previstos. Num documentário, tudo flui como se fosse um organismo, que cresce, se transforma e nos molda, num processo em constante evolução. Sempre se disse que um filme está sempre a transformar-se até ao dia que vai ser exibido.

Num documentário deve prevalecer sempre uma vontade narrativa que traduza um ponto de vista pessoal. Isso fá-lo distinguir-se de todos os outros processos de criação.

Bibliografia

Bakker, Kees, *Joris Ivens and the Documentary Context*, 1999, Amsterdam, Amsterdam University Press;

Bruzzi, Stella, *New Documentary*, 2006, Abingdon, Routledge;

Macdonad, Kevin and Cousins, Mark, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, 1996, London, Faber & Faber;

Marnier, Terence St. John, *A Realização Cinematográfica*, Lisboa, 1999, Ed. 70;

Nichols, Bill, *La Representación de la Realidad*, 1997, Barcelona, Paidós;

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, 2001, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press;

Penafria, Manuela, *O Filme Documentário História, Identidade, Tecnologia*, Lisboa, 1999, Cosmos;

Rabiger, Michael, *Directing the Documentary*, 2004, Burlington, Focal Press;

Ribeiro, M. Felix, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*, 1983, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

Rosenthal, Alen, *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Video*, 2002, Thirth edition, Southern Illinois University Press;

Saramago, José, *Memorial do Convento*, 2000, Lisboa, a|c|;

Saramago, José, *Todos os Nomes*, 2000, Lisboa, Planeta DeAgostini.

Publicações

António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra, Catálogo Cineclube de Faro, 1997

Penafria, Manuela, *O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme-Zapruder.*, Universidade da Beira Interior, 2003

Filmografia

Prod. Auguste Lumière, Real. Louis Lumière, 1895, *Le sortie de l'usine Lumière à Lyon*, França, Lumière;

Prod. Auguste Lumière, Real. Louis Lumière, 1895, *Le débarquement du congrès de photographie à Lyon*, França, Lumière;

Prod. Auguste Lumière, Real. Louis Lumière, 1895, *L'Arroseur Arrosée*, França, Lumière;

Prod./Real. Abraham Zapruder *Zapruder film of Kennedy Assassination*, 1963, EUA;

Prod./Real. George Holliday, 1991, *Beating Rodney King*, EUA;

Prod/Real. de Heddy Honigmann *Metaal en Melancholie*, Holanda,, Ariel Film;

Prod. José María Morales / Real. Fernando Perez, 2003, *Suite Habana*, Cuba, Wanda Visión, S.A. ;

Prod. Brigitte Hofer / Real. Kristina Konrad, 2005, *Unser America*, Suíça, Maximage GmbH;

Prod. Richard Copans / Real. Camila Guzmán Urzúa, 2005, *Le Rideau du Sucre* de França/Espanha/Cuba, Paraíso Productions.

Prod./ Real. Jonathan Caouette, 2003, *Tarnation*, EUA;

Prod. Andrew Jarecki, *Capturing the Friedmans* de EUA, cor, 2003

Prod. Henrique Espirito Santo / Real. António Reis, 1974, *Jaime*, Portugal, CPC

Prod. / Real. Julio Medem, 2001, *Clecla*, Espanha, Alícia Produce S.A.

Prod. / Real. Stanley Kubrick, 1971, *A Clockwork Orange*, Reino Unido, EUA,

Prod. Larry Sturhahn / Real. George Lucas 1971, *THX 1138*, EUA, American Zoetrope

Prod. Walter F. Parkes / Real. Michael Bay, 2005, *The Island*, EUA, Dreamworks SKG

Prod. / Real. Daniel Blaufuks, 2002, *Under Strange Skies*, Portugal, LX Filmes

Prod. Catarina Santos / Real. Edgar Pêra 1991, *A cidade de Cassiano*, Portugal, CML

Prod. Emmanuel Priou / Real. Luc Jacquet, 2005, *La marche de l'empereur*, França, Bonne Pioche (versão FRA e versão US)

Webgrafia

<http://www.imbd.com> (inúmeras vezes)

<http://elementarista.blogs.sapo.pt> (24Nov2010)

http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=528 (25Nov2010)

<http://www.juliomedem.org/filmografia/clecla.html> (20nov2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=e0e-81yglaY> (23Nov2010)

http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Sortie_de_l%27usine_Lumi%C3%A8re_%C3%A0_Lyon (26Nov2010)

<http://pt.wikipedia.org/>; <http://en.wikipedia.org/>; <http://fr.wikipedia.org/> (26Nov2010)

<http://www.oscars.org/awards/academyawards/oscarlegacy/2000-2009/78nominees.html>
(28Nov2010)

Notas

1. Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, 2001, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
2. A primeira sessão pública de cinema foi no Salon Indien du Grand Café na Place de l'Opéra em Paris a 28 de Dezembro de 1895 e teve como alinhamento os seguintes filmes: La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon; La Voltige; La Pêche aux poissons rouges; Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon; Les Forgerons; l'Arroseur Arrosé; Le Repas du Bébé; Le Saut à la Couverture; La Place des Cordeliers à Lyon e Baignade en Mer.
3. in <http://www.youtube.com/watch?v=e0e-81yglAY>
4. no site da wikipedia francês pode ser lido “Il existe en fait trois versions de ce film et ce n'est que dans la dernière (la plus connue) que tous les personnages parviennent à sortir et fermer l'usine avant la fin de la [pellicule](#). Mais plus particulièrement ce qui distingue la première version des deux suivantes tient dans le fait que les frères Lumière ont demandé à leurs ouvriers de revenir le dimanche après les [cérémonies religieuses](#) pour tourner la deuxième et la troisième version. Ainsi tous les ouvriers étaient bien habillés. C'est en comparant les trois films que cette déduction fut faite.”
5. in <http://pt.wikipedia.org/wiki/Docufiçã>
6. Tal como as personagens do seu filme *A Caça* (Portugal, cor, 1970) que se afundam na zona de sapal da Ria de Aveiro.
7. Nome com que Edgar Pêra se auto intitula nalguns trabalhos e textos/manifesto. Também aparece assim referenciado no *site* <http://www.imdb.com/name/nm0702477/>
8. A SIC, ao contrário da RTP, que tem o único espólio da televisão em Portugal (arquivo RTP) desde o seu surgimento em 1956, necessitou de fazer um pedido em antena aberta para pedir publicamente filmes, imagens e documentos ao seu público, de forma a poder ter materiais próprios (ainda que origem de espólios familiares) para esta produção.
9. Na fotografia há um paralelo para com os diapositivos (*slides*) e o formato Polaroid, sendo que este último tende a ser ainda mais efémero, devido a inúmeros factores que alteram o produto ao longo do tempo. A imprevisibilidade e a instabilidade das características físicas deste formato fotográfico aumentam o seu valor em certos círculos de colecionadores.
10. A linearidade a que me refiro é, em última instância ao tempo-filme a que um espectador está sujeito durante a exibição de um filme. Mesmo nos exemplos onde a narrativa se afirma não linear, o tempo-filme está sempre sujeito a um período de tempo compreendido entre dois pontos: um início e um final.
11. Não se trata de ritmo numa alusão à montagem rítmica de Eisenstein, definida uma cadência encontrada pelo corte das imagens na montagem; é antes algo ao que os ingleses chamam de *pace* e que está no interior do plano, da atmosfera combinada entre o corte da imagem, o conjunto dos elementos que compõem o quadro, os sons que acompanham - diegéticos e não diegéticos e eu associo mais a um pulsar interno da cena

no todo - mesmo do filme, na totalidade.

12. No filme *Clecla* (Espanha, cor, 2001) que Julio Medem fez para o projecto de *internet* notodofilmfest, onde a sua filha Alícia, portadora de Trissomia 21, conta com grande entusiasmo e desenvoltura para a câmara do pai a sua relação especial com a sua amiga imaginária.

13. Tomemos um exemplo extremo e do campo do cinema de ficção, o que se passou nas sessões públicas do filme de Gaspard Noé, *Irreversible* (FRA, 2002). Na cena do momento da violação da personagem de Alex, interpretada por Monica Bellucci, muitos espectadores ficaram divididos em sair da sala de cinema ou ficar. O mecanismo que o realizador utiliza é a exaustão da paciência do espectador e que, se resistir à cena e não sair da sala acaba por ser recompensado com uma sequência de descompressão, um diálogo entre três amigos que actua como catarse da violência que esta narrativa (embora esteja esta invertida, segundo uma lógica temporal e linear) transporta desde o início (temporal e que equivale ao fim da história) do filme. Além disso, o realizador conta com o espírito *voyeur* que, para além dele próprio, espera que cada espectador tenha em si próprio. O acto de ver um filme é já por si um acto voyeurista. Alguém que se senta numa sala escura para ver uma realidade, sem qualquer necessidade de participação, podendo ter uma mera postura passiva de quem vê sem ser observado.

14. Comentários feitos por algumas pessoas que visionaram imagens e repararam que o sotaque da Sandra já se encontra afectado ao fim de seis anos. Apenas se explica pelo facto dela ter vivido em Portugal com um americano que não falava senão inglês, de ter viajado sempre fora do país e se ter fixado em Londres onde vive com a filha – que não fala nem percebe a língua da mãe - e não tem necessidade de se exprimir em português no seu dia-a-dia. Raríssimas vezes vem a Portugal.

15. O Paraíba pouco disse daquilo que eu esperava. A sua recusa foi uma constante no nosso encontro em fazer um depoimento ou estabelecer uma simples conversa quando percebeu que não existia um guião para o projecto, invertendo o rumo da rodagem, naquele dia. No próprio local encetei um plano de contingência abraçando a sua recusa como um elemento narrativo que me resolveria alguns problemas de estrutura no filme. Ele é o único que tem legitimidade de pegar na câmara, invertendo os papéis, graças à sua irreverência e constante transgressão das regras, tão típicas no seu feitio.

16. Nos anos 20, com o advento do som na história do cinema, o documentário ganhou uma outra dimensão: o enunciado é agora a palavra falada. A voz do narrador é agora a voz dogmática que transmite aquilo que o espectador assume como sendo a verdade. Da propaganda nos anos 30 até ao aparecimento da televisão nos anos 50, a voz do narrador sobrepõe-se à estética do filme, remetendo a imagem para um plano cada vez mais secundário, chegando a ter por vezes um papel meramente ilustrativo da narrativa, como no caso de reportagens televisivas.

17. A Saatchi *on-line* aceita que artistas de todo o mundo sejam representados pela galeria londrina, contra uma mera inscrição pela *internet*.

18. A versão internacional é a mesma que concorreu aos 78th Academy Award de 2005 e acabou por vencer o Oscar na categoria de melhor documentário de longa metragem.

19. É certo que adquirir um equipamento que me garantisse um registo de audio digno para o projecto, como já expliquei atrás, neste ensaio.



