



PERSISTIR NO DOCUMENTÁRIO,
enfrentando e abraçando o imprevisto,
procurando novas vias.

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

Mafalda Rebelo

Porto, julho 2017



PERSISTIR NO DOCUMENTÁRIO,
enfrentando e abraçando o imprevisto,
procurando novas vias.

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

- Especialização em Cinema e Audiovisual -

Mafalda Rebelo

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professor Doutor Henrique Manuel Pereira

Porto, julho 2017

Dedicatória

Aos meus filhos,
que me ensinam a centrar no essencial
e me inspiram a abrir horizontes e a agarrar oportunidades.

Agradecimentos

Às equipas com quem tenho tido o prazer de trabalhar e me forneceram a matéria que enformou esta tese.

Ao Professor Henrique,
pela orientação,
pela paciência
e pelo cuidado na leitura repetida.

Resumo

O que é o documentário? O que se pode esperar que seja? Até onde se pode ir com formatos híbridos, na procura de encontrar a “forma certa” de contar a história?

A presente dissertação procura respostas teórico-acadêmicas para estas questões e, sem descurar o plano prático, procura igualmente perceber como é que os festivais, as instituições e os profissionais classificam e integram este “projeto de cinema”.

Paralelamente, e com vista a refletir sobre a prática do documentário no que respeita à inevitável imprevisibilidade, para aqui convoco também a minha experiência profissional em diálogo com diversos testemunhos de outros profissionais, tendo por base as experiências e métodos de trabalho.

Palavras Chave: documentário, hibridismo, imprevisibilidade, criatividade, novas vias, experiência prática, relação

ÍNDICE

Dedicatória	3
INTRODUÇÃO	8
1. DOCUMENTÁRIO: Como a tecnologia e a arte se foram conjugando para o seu desenvolvimento	10
2. DOCUMENTÁRIO: Delimitação e novas vias	15
3. “A MINHA TERRA O MEU ALTAR”: Caracterização de um projeto documental	25
3.1 <i>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO BAIRRO</i>	25
3.2 <i>A OPORTUNIDADE DO DOCUMENTÁRIO</i>	26
3.3 <i>IMPREVISIBILIDADE NÃO CONTROLADA</i>	27
3.3.1 <i>A MOTIVAÇÃO</i>	27
3.3.2 <i>O QUE FIZEMOS</i>	29
4. NA PRÁTICA	30
4.1 <i>O ESTAR</i>	30
4.2 <i>O COMPROMISSO</i>	30
4.3 <i>O PERTENCER</i>	31
4.3.1 <i>O FILMAR</i>	31
4.3.2 <i>O RETRATAR</i>	32
4.4 <i>DEIXAR-SE PERTENCER</i>	33
4.5 <i>MANTER O CONTACTO SEM PRAZO</i>	34
5. REFLEXÕES QUE ADVÊM DA PRÁTICA: Confrontação com experiências de outros	36
5.1 <i>IMPREVISIBILIDADE NÃO CONTROLADA</i>	37
5.1.1 <i>MOTIVAÇÃO INICIAL</i>	38
5.2 <i>SOBRE O ESTAR</i>	38
5.3 <i>SOBRE O COMPROMISSO</i>	39
5.4 <i>SOBRE O PERTENCER</i>	41
5.4.1 <i>SOBRE O FILMAR</i>	41
5.4.2 <i>SOBRE O RETRATAR</i>	45

<i>5.5 SOBRE DEIXAR-SE PERTENCER</i>	<i>47</i>
<i>5.6 SOBRE MANTER O CONTACTO</i>	<i>48</i>
<i>5.7 SOBRE AS RELAÇÕES QUE SE MANTÊM</i>	<i>51</i>
6. ESTADO DA ARTE: Estudo, Olhares e Dificuldades	51
<i>6.1 INDEPENDÊNCIA ou a "forma possível" de continuar</i>	<i>53</i>
CONCLUSÃO	56
BIBLIOGRAFIA	60
Livros e Publicações Periódicas	60
Fontes Digitais	62
ANEXO	65

INTRODUÇÃO

Com este trabalho, procurarei pensar o documentário na atualidade, a partir da prática da minha experiência pessoal, confrontando-a com a experiência pessoal de outros realizadores reconhecidos, tanto no panorama internacional como no panorama nacional.

Interessa-me começar por perceber a evolução do documentário até aos dias de hoje; apurar como a tecnologia, a arte e os contextos sociais se foram conjugando para o desenvolvimento do documentário; valorizando o que, em cada época e contexto, foi feito com os meios que existiam ao dispor.

Só esta consciência clara de que as coisas têm um contexto – e de que é sempre a partir da realidade que se trabalha, cria e alarga os limites – nos permite situar e colocar em perspetiva, para a partir daí abrir o horizonte para onde podemos e pretendemos ir.

No seguimento desta perspetiva histórica, interessa-me perceber a definição e delimitação do campo do documentário. Para o efeito, procurarei o ponto de vista teórico-académico, mas também as definições e balizas práticas: a definição ou reunião de características comumente aceites pelos festivais de cinema, pelos financiadores, pelo público e por mim. Enquanto produtora, também eu elaboro projetos e preciso balizar os seus limites, tendo uma plataforma de entendimento e expectativa, tanto com financiadores, compradores, interessados, como com as equipas de trabalho contratadas.

Por conseguinte, o que é o documentário, o que se pode esperar que seja, até onde se pode ir com formatos híbridos, na tentativa de descobrir a “forma certa” de contar a história?

Feito o enquadramento e clarificadas as noções, interessou-me partir para a reflexão da prática do projeto que estou a desenvolver há quatro anos no bairro do Aleixo. Este projeto tem tido praticamente todos os ingredientes “típicos” do documentário. Senti, portanto, que era pertinente, a partir dele, pensar a realidade da prática do documentário no que toca aos seus encantos e desencantos, dificuldades e idiosincrasias.

Começarei assim pela caracterização e apresentação do referido projeto, descrevendo o seu processo: a oportunidade do documentário, a motivação inicial, a

entrada no bairro, a descoberta dos intervenientes, a partilha e filmagem das suas vidas, a própria entrega e cumplicidade da equipa, o imprevisto e a forma como ainda procuramos uma forma de contar esta história, que entretanto mudou.

Num outro momento, pretendo refletir sobre a realidade que experimentei, confrontando a minha experiência com a de outros realizadores nacionais e internacionais, uns mais experientes e outros mais jovens, contadas na primeira pessoa a partir de testemunhos e entrevistas. Para o efeito, elegi dois realizadores “clássicos” dos anos 60 – Albert Maysles e Jean Rouch – que estabeleceram caminhos e formas de fazer mais ou menos formais, compatíveis com as suas convicções artísticas e antropológicas e três realizadores contemporâneos portugueses – João Canijo, Jorge Pelicano e Pedro Neves – por trabalharem num contexto que me é próximo, por serem já reconhecidos e por desenvolverem projetos documentais que têm elementos híbridos.

Com base neste grupo de realizadores e na minha experiência pessoal, procurarei perceber os pontos de contacto, a forma como se assumem enquanto documentaristas, como leem as experiências e como vão aprendendo a lidar com o imprevisto e com as dificuldades específicas do documentário.

Querendo ir mais longe no entendimento da vertente mais prática do documentário, procurarei analisar dados estatísticos que reflitam as perspetivas dos profissionais bem como as realidades experimentadas. Deste modo, creio, conseguirei uma visão panorâmica do estado da prática desta arte.

Esta dissertação terminará com uma reflexão sobre as oportunidades e ameaças inerentes ao universo do documentário.

1. DOCUMENTÁRIO: Como a tecnologia e a arte se foram conjugando para o seu desenvolvimento

Tudo começa com o início do “meio”. A primeira câmara de filmar (cinematógrafo) foi um aparelho ainda portátil, capaz de imprimir e registrar luz em quadros sequenciais, que, justapostos, dão a ilusão de movimento e de passagem de tempo. Em 1895, os Irmãos Lumière filmam a saída da fábrica (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*), naquilo que poderá ser considerado o primeiro documento em filme, registado a partir do real. Esta primeira câmara portátil serviu também como processador de película e projetor. (Stubbs, 2002, p. 1)

Em dezembro de 1896, ocorreu a primeira exibição pública comercial de um filme (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*), percebendo-se o enorme impacto e realismo da experiência pela forma como algumas pessoas da plateia fugiram da sala, com medo de serem atropeladas pelo comboio que se aproximava.

A evolução técnica foi crescente e, em 1915, Griffith realizava já o *Birth of a Nation* – longa-metragem muda de ficção – inaugurando o mundo das possibilidades do filme como forma de arte. (Stubbs, 2002, p. 1)

Robert Flaherty, considerado um dos fundadores do documentário realiza o primeiro grande documentário não ficcionado da história em 1922, impondo já um cunho artístico: *Nanook of the North*. Depois de um período de habituação e conhecimento da cultura e da língua, filma a vida dos esquimós de Hudson Bay. (Stubbs, 2002, p. 1). Pela primeira vez, levantam-se questões de autenticidade e encenação e, em consequência, estala a polémica sobre Flaherty ser uma fraude ou um mito, com a opinião pública dividida. (Aufderheide, 2008, p. 30-32)

Pouco tempo depois, em 1928, é inventado um sistema de som que é acoplado à câmara, mas a torna pesada e estática, passando a tornar-se a norma a encenação das cenas, e deixando de haver captação da vida no seu natural suceder, de forma simples. (Rabiger, 2004, p. 27)

O homem da câmara de filmar, de Dziga Vertov projetada, em 1929, o *Kinopravda* (cinema verdade) soviético como um movimento *avant-garde* de experimentação de novas formas estéticas e linguagens, que faz uso da câmara que ganha consciência (Rouch, 2003, p. 14). Vertov defende o “cine-olho” e a filmagem da “vida de improvisado”, articulada em torno de um conceito específico de montagem. Para isso,

neste filme, faz uso de 1775 planos de 3 cidades distintas, captados ao longo de quatro anos, montados pela sua mulher. (Jones, 2015)

John Grierson, no Reino Unido, profundamente convicto do desperdício de não “abrir o ecrã ao mundo real”, procura o documentário que “fotografa a cena viva e a história viva”, já que acredita que “o ator original (nativo) e a cena original (nativa) são melhores guias para uma interpretação do mundo moderno no ecrã. Dão ao cinema mais matéria.” (Grierson, 1966, p. 97) Grierson era devoto das “histórias retiradas do cru” porque as considera mais precisas que as fabricadas na ficção, e viu com enorme interesse o papel que o cinema podia desempenhar na sociedade, do ponto de vista pedagógico, enquanto instrumento de utilidade pública, também fazendo uso da “voz” proporcionada pelo som. Com estes ideais, funda o movimento documentarista britânico nos anos 30, contribuindo em larga medida para a consolidação do documentário como género, definindo-o como “tratamento criativo da realidade” e fomentando a sua prática. Grierson define como princípios do documentário que este:

- deve apropriar-se do material no local e chegar a uma intimidade na sua ordenação, vivendo com as pessoas até que a história seja contada “fora” de si;
- regista a vida natural mas, pela justaposição do detalhe, também cria uma interpretação dela (ibidem, p. 99).

Flaherty, Vertov e Grierson são comumente considerados os três fundadores do documentário e, de facto, marcaram os caminhos do documentário para sempre. De uma forma particular, a proposta de linguagem prescrita por Grierson dominaria a produção de filmes durante 30 anos.

Neste intervalo de tempo e fazendo uso das linguagens do documentário, surgiram filmes de grande impacto e propaganda, como é o caso do *Triumph of the Will*, de Leni Riefenstahl, em 1937, que, fazendo uso magistral da edição de um documentário sem narração, parece aportar objetividade nas imagens poderosas e avassaladoras. Este filme é paradigmático nas questões da manipulação do sentido e na forma como a “arte pela arte pode mascarar” (Rabiger, 2004, p. 71) outras realidades, aproveitando-se da autenticidade que é reconhecida ao documentário.

Só nos anos 60 é que, mais ou menos em simultâneo, um suíço inventa o Nagra (sistema de som portátil) e um francês cria uma câmara leve e portátil (Rouch, 2003, p. 147), que permite que o Realismo, enquanto movimento artístico do século XVIII na Europa, chegue ao cinema, com os seus ideais de representação e captação da vida tão rigorosa e objetivamente quanto possível. (Stubbs, 2002, p. 2) Com câmara portátil e som síncrono, a equipa passa a poder ficar reduzida a duas pessoas. Estão reunidas as condições para as “histórias guiadas pela personagem” (Rabiger, 2004, p. 128), já que a câmara ao ombro pode acompanhar os intervenientes em qualquer cena.

É neste panorama que surgem os movimentos *Cinema Verité* em França e *Direct Cinema* nos EUA, procurando captar a vida real em ação. Este cinema filmou pessoas reais, *décors* reais, vivendo as vidas não adulteradas por indicações do realizador, procurando captar a vida tão objetivamente quanto possível (com a luz disponível, nas locações reais). Fez filmes não ficcionais, sem atores, sem narradores, sem adereços, sem grandes orçamentos ou efeitos especiais. Esta procura da realidade fazendo uso das câmaras portáteis com som síncrono surgiu também no Reino Unido e no Canadá com os nomes de *observational documentary* ou *free cinema*. Embora todos pretendam captar a vida real e o movimento, assumem posturas diferentes em relação à participação e interferência dos realizadores.

O *Direct Cinema* (praticado pelos irmãos Maysles, Wiseman, Leacock ou King) defende que não haja qualquer participação e procura captar a espontaneidade sem forçar o drama, filmando pacientemente o normal desenrolar dos eventos. Oferece então à audiência uma experiência de *observador privilegiado*, mas assumindo que a realidade foi captada de forma mediada (Rabiger, 2004, p. 29). Já o *Cinema Verité*, fundado por Jean Rouch, que era antropólogo, e talvez também marcado por isso, envolve os participantes no processo. Este cinema faz uso da equipa como catalisadora das ações, procurando ativamente os “momentos privilegiados” (ibidem).

A película a cor surgiu nos anos 60 encarecendo a produção, numa época em que também a TV começa a roubar o público ao cinema e se torna o novo meio. É, no entanto, um meio profundamente dependente das corporações e de interesses – e pressões – comerciais, políticos e morais. Visto serem centrados em problemas, os documentários são sempre apenas do interesse de uma minoria, o que torna difícil a

sua compra para TV. Ocorre então uma marcada mudança de estilo, ditada pela popularização da TV enquanto meio privilegiado de distribuição, na qual os filmes incorporam o discurso direto sob a forma de entrevistas, criando conteúdo mais imediato. (ibidem, p. 31)

Nos anos 80, o aparecimento das *camcorders* alterou de novo o panorama, permitindo gravar sinal analógico em cassetes magnéticas de preço bem mais reduzido que a película e com uma duração superior, sem ser necessário “perder” o assunto tantas vezes devido à troca de suporte. Por outro lado, as referidas cassetes não exigiam a revelação e permitiam visionamento e edição mais diretos.

Este suporte tecnológico permitiu, em época de ditaduras na América Latina, criar documentários impactantes e “fora do sistema”, como foi o caso do Eduardo Coutinho no Brasil ou da Lurdes Portillo no México. (ibidem, p. 36)

Numa sociedade que se vai tornando mais plural e marcada pelo discurso livre, o documentário é uma forma privilegiada de transmitir a realidade, e, por isso, desempenha um papel importante na opinião pública. Ainda assim, continua a não ser comercial e a não atrair patrocinadores. Os documentaristas começam então a procurar tornar os trabalhos mais relevantes e mais apelativos para mais público: mais pessoais e com mais sentido de humor, deixando progressivamente para trás a solenidade moral e formal dos inícios. (ibidem)

A evolução tecnológica foi sucessiva, com a posterior introdução da geração digital com as cassetes DV e os sistemas de edição não lineares. Maysles relata esta transição na primeira pessoa, relatando que, depois do primeiro trabalho que fez com uma MiniDV, nunca mais a trocou: “sentei-me e escrevi o que achava que eram as vantagens da PD150 em relação à câmara de 16mm. E acabei com 27 pontos. Todos estes pontos são muito, muito importantes.” (Stubbs, 2002, p. 11)

A era digital mudou o paradigma: ditou caminhos, hábitos e funcionalidades que jamais poderão ser ignorados. Vivemos atualmente na época da edição e partilha instantâneas. Os meios de produção democratizaram-se e surgiram as câmaras ainda mais portáteis e os telemóveis, que exigem conhecimentos técnicos mínimos. Nesta era da globalização, as possibilidades de distribuição alargaram-se infinitamente com os canais especializados na TV por cabo, os festivais de cinema internacionais, as

salas de cinema e as plataformas Web (Youtube, Vimeo). (Deprez, Pernin, 2015, p. 1) A internet surge como fórum de discussão, espaço de angariação de fundos e troca de informações – dificilmente controlada pelos poderes instalados. (Rabiger, 2004, p. 40) Com estes caminhos abertos ao cinema mais independente, surgiram mais práticas fílmicas e fora do cinema mais convencional, e emergiram movimentos de documentarismo inovadores, híbridos... (Deprez, Pernin, 2015, p. 1)

Com a sucessiva diminuição dos orçamentos e os menores prazos de produção impostos, surge cada vez mais *infotainment* (sensacionalismo), mas que não são documentários. (Rabiger, 2004, p. 40)

2. DOCUMENTÁRIO: Delimitação e novas vias

Esta breve história conduz-nos até à questão da definição do documentário e sua delimitação. É uma questão teórica e académica, mesmo filosófica, mas com um sentido prático que me interessa muito:

- como é que os festivais de cinema selecionam e delimitam a categoria?
- como é que os concursos de financiamento ao documental fazem a sua seleção do "género"?
- com que expectativas/balizas me encomenda a RTP um conjunto de documentários? o que é que tenho de contratualizar com os realizadores? quão "híbrido" pode ser o resultado final?

Começando pelo lado teórico/académico, as palavras de Manuela Penafria enquadram-nos na problemática:

"O documentário ocupa uma posição ambígua e polémica na história, teoria e crítica do cinema. Por um lado, recorre a procedimentos próprios do cinema (escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção, etc.). Por outro lado, enquanto espectadores, exigimos que um documentário, por manter uma relação de grande proximidade com a realidade, deva respeitar um determinado conjunto de convenções: não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo, câmara ao ombro, etc. Estes recursos constituem o garante da autenticidade do representado". (Penafria, 2001, p. 1)

A dificuldade está na delimitação entre o que é documentário e o que é ficção. No limite, "1) todo o filme é um documentário – todo e qualquer filme documenta algo; 2) todo o filme é uma ficção por ser uma representação e não a própria realidade, por representar ideias e por todos os filmes partilharem dos mesmos recursos cinematográficos." (idem, 2004, p.192).

Isto que parece um exercício teórico de conceptualização de "ficção" e "realidade" nas suas fronteiras esbatidas, tem concretizações práticas em grande parte dos filmes, logo desde os primórdios do cinema documental. Jean Rouch – cineasta documental dos anos 60 – conta como, ainda muito pequeno, tomou

contacto com a obra de Flaherty *Nanook o esquimó* (que o marcou) e percebeu logo esta questão da convivência saudável dos dois “géneros”:

“tinha 5 ou 6 anos de idade e perguntou ao seu pai se era verdade; o pai respondeu-lhe que sim, ‘mas que tinha sido representado diante de uma câmara’. Desde esse dia, percebeu a diferença entre documentário e ficção.” (ibidem, p. 190)

Terá sido logo nesse momento que Jean Rouch cristalizou as ideias que definiriam o seu percurso profissional: a procura de verdade representada para uma câmara e para uma equipa que se torna participativa e provocadora dos eventos.

Há que assumir desde logo que “a partir do momento em que se decide fazer um documentário, isso constitui já uma intervenção na realidade” (Penafria, 2001, p. 7) e que “nenhum documentário é realmente um documentário puro (...) sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes, e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações.” (Machado, 2011, p. 10). A clarificação destas noções remete-nos para a pertinência da definição inicial de Grierson de “tratamento criativo da realidade”. Esta formulação é ainda atual e aceite porque releva os aspectos essenciais: a existência de realidade como ponto de partida que é tratada por um sujeito particular que aporta ao resultado final a sua perspetiva e a sua criatividade (nessa intenção “artística”).

Bill Nichols, na sua sistematização e organização do campo do documentário, também defende estas ideias como as centrais que agregam a comunidade de praticantes do documentário. “Há uma missão partilhada, autoescolhida de representar o mundo histórico, em detrimento de mundos imaginários” (Nichols, 2010b, p. 14), que envolve sempre uma “representação, argumentação, leitura sobre o mundo histórico” (Ibidem, p. 18). Por seu lado, as audiências partem de dois pressupostos: que “as imagens que veem tiveram a sua origem no mundo histórico” (Ibidem, p. 25) e que os documentários não fazem um retrato imediato do mundo histórico mas uma interpretação sobre ele. Em todo o caso, o que é distintivo e específico do documentário é o mundo histórico.

“O documentário é assim não a representação de uma realidade imaginária, mas uma representação imaginada de uma realidade histórica” (Eitzen, 1995, p. 84)

Manuela Penafria, debatendo-se com a definição de documentário, propõe que se olhe o documentário não como gênero mas como “*projeto de cinema*” (Penafria, 2004, p. 191), que permite pensá-lo em relação aos restantes filmes e em relação ao mundo em que vivemos; porque é tão cinema quanto a ficção, mas o espectador reserva-se o direito de lhe exigir um compromisso com a realidade.

Instala-se no entanto a dúvida sobre que realidade sobrevive ao “tratamento criativo”. Há limites à criatividade do tratamento? Há limites quanto à extensão do tratamento?

O documentário hoje em dia já não se encaixa no tipo de estética, no tipo de linguagem ou na postura ética dos fundadores Lumière, Flaherty, Rouch ou Wiseman. Viveu a perda da inocência quanto à “realidade”, “verdade” ou “informação objetiva”.

Há cada vez mais filmes onde as convenções de gênero se misturam: docudrama, falso documentário, meta documentário...

O que é que lhes é comum e o que é que os diferencia?

O docudrama é um filme que, com liberdade criativa, faz uso de atores e argumento para recontar acontecimentos reais. É comumente aceite que pode fazer uso de alguma criatividade na forma de contar, mas não é lícito que falseie a realidade (Aufderheide, 2008, p. 23).

O falso documentário (ou mockumentary) é um filme de ficção que usa a gramática do filme documentário para criar uma farsa, um engano. O objetivo é mesmo refletir sobre o próprio documentário nos seus códigos, discursos e linguagens para questionar a sua veracidade, a forma como pode manipular e como é fácil enganar sob a aparência de verdade. (Machado, 2011, p. 13).

O meta-documentário reflete sobre o próprio documentário já que denuncia “a ilusão documental, mas também a instrumentalização do outro que o documentário em geral faz” (Ibidem). Os meta-documentários são trabalhos de denúncia que expõem outros documentários no seu voyeurismo e oportunismo (no caso das causas sociais), ou na sua ignorância, imprecisão e manipulação (no caso de documentários alegadamente científicos ou jornalísticos de rigor).

Arlindo Machado, no seu artigo *Novos Territórios Do Documentário* refere ainda outros “desvios” documentais: o documentário sonoro, a animação documental ou documentário *machinima*. O documentário sonoro decorre apenas no plano sonoro, sem imagens, mas remete para uma fonte de emanção de imagens como “quadro

visual de projeção”. A animação documental não tem referência ao real, mas anima desenhos realmente feitos que ilustram os testemunhos e conferem “verdade visual” ao que é escutado. O documentário *machinima* consiste na produção de filmes ou simulacros através da tecnologia dos videogames: filma em tempo real os ambientes 3D, apropriando-se de cenários, personagens e gráficos. (Machado, 2011, p.15-22)

Todos estes “desvios”, a diluição das fronteiras e a busca de catalogações mais precisas não são apenas liberdades criativas estéreis mas a procura de modos alternativos de representar a realidade. “São estes filmes de fronteira que circulam pelas salas. Quando os mesmos têm como ponto de partida a ‘realidade’ são denominados de documentário, quando o seu ponto de partida é um argumento escrito são denominados de ficção. (...) A realidade é complexa e exige o uso de recursos cinematográficos variados”. (Penafria, 2004b, p. 5). Bill Nichols realça que os meios, recursos e engenho usados pelos realizadores são os mesmos, com a particularidade que os realizadores de documentário “dirigem a nossa atenção para o mundo onde já vivemos” e os de ficção “dirigem-nos a atenção para mundos que nos seriam desconhecidos de outra forma”. (Nichols, 2010, xiv)

Para pensar estas questões na missão concreta de instituições e profissionais, recorro ao caso do festival internacional de referência para a área do documentário na Holanda, o *Documentary Film Festival Amsterdam* (IDFA), ativo desde 1988. Este festival apresenta-se como “dedicado à exibição e promoção de documentários criativos inovadores” e concretiza deste modo a sua missão: “o documentário criativo é uma forma artística. O documentarista é assim um artista, não um jornalista... Tal como as reportagens, os documentários também oferecem imagens do mundo que nos rodeia, sendo todavia, caracterizadas primariamente por qualidades artísticas: inovação, originalidade, talento, expressividade e valor cultural/histórico.” (Deprez, 2015, p. 10)

Em França, o organismo de financiamento público CNC empregou formalmente a noção em 1987, para abranger filmes “que se referem ao real e o transformam pelo olhar original do autor, que incorpora o seu espírito inovador na conceção, realização e escrita. Distingue-se da reportagem pela maturidade da abordagem e reflexão sobre o tema, e pela forte componente autoral do realizador/autor.” (Deprez, Pernin, 2015, p. 10)

Em ambos os casos, é claro que a dimensão criativa e artística é central e que não há qualquer ingenuidade na referência ao “real” tal e qual, falando-se em “filmes que se referem ao real” e que oferecem “imagens do mundo”.

Continuamos com Manuela Penafria a refletir sobre estes territórios alargados e híbridos de que os documentários se apropriam cada vez mais, para contarem de forma “mais verdadeira” a sua história:

“O registo do mundo e a reflexão desse mundo têm no documentário um lugar privilegiado. Ainda que para tal se usem recursos que à partida não lhe estão destinados. No nosso entender, a zona de fronteira a que o filme documentário parece estar votado é também uma zona de confluência e, por isso, reveste-se de uma riqueza, não só de conteúdos mas, também, de formas fílmicas”. (Penafria, 2004b, p. 5)

De facto, muitos dos filmes documentários incluem registos de ficção (já desde o movimento documentarista britânico até os mais atuais). Porém, em nada essas partes ficcionadas lhes retiram a categoria de documentário, pelo contrário, “aprofundam a representação cinematográfica de determinado tema” (ibidem, p. 4)

“Atualmente, muitos realizadores de não-ficção encontram a sua voz num conjunto híbrido de estilos de documentário, que impõe sucessivos novos limites à forma e leva até ao espectador mundos, e verdades e humanidade com que talvez não tivessem contacto de outra forma.” (Maysles em entrevista, Stubbs, 2002, p. 2).

Sempre e cada vez mais há a “necessidade” de encontrar a forma “certa” – específica – para contar determinado assunto. De outra forma, esse tal “assunto” ficaria por contar. Aqui, “o importante não é a autenticidade do material mas a autenticidade do resultado, ou seja, o efeito provocado pelo filme.” (Penafria, 2004b, p. 2). É com vista a esse resultado que trabalham realizadores e equipas, procurando novas soluções que sejam a linguagem “certa”.

Partindo de testemunhos reais, percebemos que é a forma que se evidencia ao realizador, para determinado filme. O realizador Royston Tan diz-nos a propósito do seu filme *15*: – para o qual usou atores reais e situações reais, mas as reencenou para a câmara – “O estilo escolheu-me a mim” (Svetvilas, 2004). Para o alcançar, selecionou os miúdos a partir de um *casting* alargado, percebendo os que tinham mais capacidade para se manterem indiferentes à presença da câmara.

Por outro lado, Jonathan Cauoette, refere: – a propósito do seu filme *Tarnation* – “um documentário é um filme de não ficção que propõe uma verdade à audiência. Se o faz eficazmente, dificilmente interessa qual o estilo ou a forma de que se socorre”. (Ibidem)

Socorremo-nos ainda das palavras de Kevin Wilmott no seu filme *Confederate States of America* (documentário híbrido no qual faz a crónica de uma história diferente em que o sul ganhou a guerra civil e a escravatura é legal) que,

“Fazendo uso da linguagem documental, sente que alcança uma verdade mais profunda. Porque a narrativa tradicional deixa às pessoas uma saída. Podem sempre dizer: ‘É apenas uma história’. Com o registo documental não se permite às pessoas esse espaço de conforto” (Ibidem)

Olhando grande parte do cinema documental português dos últimos anos, encontramos também estas soluções mais híbridas como mecanismos/soluções de realização que se ajustam à história a ser contada.

João Canijo, no seu *É o amor* aventura-se no campo do documentário mas sem deixar de trabalhar o processo de construção de personagem que caracteriza o seu trabalho anterior. Optou pelo método da “aproximação por contágio” com a atriz Anabela Moreira. No Cinecartaz, online, o projeto apresenta-se da seguinte forma:

Caxinas, zona piscatória de Vila do Conde. A relação entre os pescadores da zona e as suas mulheres funda-se tanto na confiança como na dependência recíproca e total para a sobrevivência. A mulher confia e depende do pescador para ganhar a vida e o pescador confia e depende da mulher para zelar pela casa e pela vida familiar. Neste filme sobre o amor, Canijo acompanha um grupo de mulheres no seu dia-a-dia. É aqui que a atriz Anabela Moreira se torna uma delas. (in Cinecartaz)

A opção de usar a Anabela Moreira foi uma estratégia importante para o pouco tempo de pesquisa e produção do filme, mas ditou um estilo e uma abordagem ao tema com “um resultado híbrido, que pode ser considerado um ensaio para os caminhos futuros do realizador” (Ribas, 2013). Se criou com isso “um documentário construído ou uma ficção ultrarrealista” (Halpern, 2013), parece ser indiferente ao realizador, preocupado em alcançar um resultado, sem se deter em formalismos ou catalogações que lhe são aparentemente indiferentes. João Canijo desarma desde logo a questão estabelecendo que:

"A realidade é sempre uma ficção para quem a vê. Por isso, a diferença entre documentário e filme de ficção desfaz-se conceptualmente. Tratando-se assim de uma ficção, porque não introduzir um personagem de ficção dentro da realidade? E depois a Anabela tem este jeito extraordinário de se infiltrar. Com a Anabela, a pesquisa, que normalmente demoraria um ano, foi feita em dois meses". (Canijo em entrevista, Halpern, 2013)

O filme documentário *Pára-me de repente o pensamento*, de Jorge Pelicano apresenta-se no website do filme como:

Cafezinho, cigarrinho. Moedinha, outro cafezinho. Utentes vagueiam pelos corredores. Circulam sós. Esperam. Mais uma passa, um cigarro que morre em beata. Terapias que apelam aos sentidos. Rotinas que os puxam para a realidade. É a vida que se repete nos espaços de um hospital psiquiátrico. A lucidez e a loucura vivem juntas. Do mundo exterior chega um ator que procura o seu personagem para uma peça de teatro, submergindo no mundo interior dos esquizofrénicos. Os utentes são parte do processo de construção do personagem. No meio da névoa o ator depara-se com um poema de Ângelo de Lima, alienado de condição. O personagem de teatro nasce. O cinema documenta.
(<http://www.paramederepenteopensamento.com/>)

A propósito da solução narrativa para este filme documental ter recorrido à presença do ator Miguel Borges, que passa a viver num hospital psiquiátrico na busca de informação e realidade para construir uma personagem mais verosímil, Jorge Pelicano fala-nos da sua motivação e procura criativas:

"O que me interessa é tentar filmar a vida mais ou menos como é na realidade, sem formalismos. E cada vez mais procuro dispositivos para contar a história. Aqui, por exemplo, provocámos a realidade ao introduzir um ator no meio do cenário, o Miguel Borges. Percebi que precisava desse dispositivo porque nas primeiras semanas de pesquisa sentimos que não falavam muito deles próprios. Era preciso provocá-los para falarem da doença. O elemento estranho motiva isso. Isto para explicar que não há um método fechado". (Pelicano em entrevista, Miranda, Pereira, 2015)

Pedro Neves, por seu lado, realiza em 2017 o *Tarrafal*, numa "viagem intensa pelo passado e pelo futuro do Bairro S. João de Deus" (Ribas in Portopostdoc), onde "procura introduzir-se na vida das pessoas que habitam no bairro para viver com elas as suas esperanças e frustrações" (ibidem). O filme, procurando retratar um bairro que já não existe, faz uso de um "rasto de ruínas que convoca as memórias sobre a identidade do bairro, mesmo que a sua decadência social e humana tenha sido demasiado devastadora" (ibidem).

Pedro Neves, procura e encontra soluções e dispositivos narrativos que lhe permitem não só “dizer” mas também “mostrar” o imaginário dos ex-habitantes que, embora não existindo já, é ainda muito real. E,

“o filme torna-se envolvente pelas suas técnicas de aproximação às pessoas, deixando-as fazer parte da história: é um filme também delas, do seu imaginário. Há, nesse gesto, um sopro de vida, uma vontade de descobrir um futuro, porque estas pessoas não vão desaparecer, nem mesmo estes espaços urbanos onde é difícil encontrar esse futuro.” (ibidem)

De facto, cada vez mais a ficção e o documentário se interligam e esbatem as fronteiras e novas terminologias vão enriquecendo o já vasto repertório dos documentários. Na procura de delimitar e nomear alguns conjuntos de documentários que partilham determinadas características, vão “surgindo terminologias como: dramas baseados em factos reais, cinebiografias, docudramas, mockumentaries ou documentários-fake e assim por diante” (Araújo, 2016, p. 16).

Ainda assim não se pode considerar a ficção e o documentário como sendo a mesma coisa. Para todos os efeitos, há uma linha que os separa. No caso de alguns documentários em que há uma certa sobreposição e contaminação, surge o termo documentário híbrido, que veicula para o público essa procura de uma forma, fazendo uso de uma liberdade criativa e de elementos ficcionais, mas que mantém na realidade o seu ponto de partida e sentido último.

Pensar os caminhos de futuro é uma atividade de adivinhação numa época de profundas mudanças tecnológicas, que ditam mudanças sociais, artísticas e organizacionais profundas. Aliás, todas estas mudanças são matéria para o “tratamento criativo”, quer em termos de forma, quer em termos de conteúdo, e daí advirão com certeza caminhos e novas possibilidades para o mundo do documentário.

Por curiosidade, esta foi a projeção de David Tiley, em 1999, já há quase vinte anos, enquanto coordenador de projeto para os novos media, financiado pela *Australian Film Commission*:

“Imagine-se o futuro digital do documentário. A produção é realizada num DVD, editado em casa num sistema não-linear de baixo custo, onde todo o projeto está arquivado com qualidade total para difusão. *Icons* e atalhos remetem-nos para estratos do material que enriquecem a experiência do documentário, e podemos

encontrar transcrições e informação complementar... o argumento ou cortes alternativos... A tudo se acede via web.

Agora usemos pensar ainda mais longe. Imagine-se que todas as entrevistas são gravadas online, utilizando câmaras conectadas ao computador... imagine-se que se podem requisitar imagens complementares a colaboradores, por e-mail... [articuladas] com salas de *chat* em permanência, discutindo as imagens e a história... Imagine-se um *website* que agrega material vídeo online, de inúmeros colaboradores, sustentada por realizadores que também cedem o seu material para criar estrutura. Tudo isto nunca mais se torna um projeto linear, nunca mais organizado por escolhas e exclusões, sem qualquer autoria como tradicionalmente a conhecemos." (Beattie, 2004, p. 214)

Pode-se considerar que foi bastante visionário e que a primeira parte da sua "profecia" está já praticamente consumada, com os sistemas de edição democratizados, o funcionamento das *cloud* e a compactação eficaz de dados cada vez mais complexos aliada a uma exponencial capacidade de armazenamento a baixo custo. A segunda parte da profecia tem aspectos pertinentes, que já vamos experimentando, mas vejo com alguma dificuldade a questão colaborativa da autoria partilhada, essencialmente na decisão final da linha narrativa. Dito isto, salvaguardo que há já vários projetos de colaboração artística remota online na criação de obras de arte, nomeadamente sonoras, embora de índole mais experimental e com inputs de automação na geração de sons.

A minha contribuição pessoal para o mundo do documentário ocorre na prática, envolvendo-me com assuntos que quero profundamente ver retratados, estabelecendo relações com os intervenientes, procurando as melhores formas de contar as histórias que encontro.

Este processo, embora pessoal, é partilhado e acompanhado em equipa. De facto, em todas as equipas de que vou fazendo parte, a partilha e o acompanhamento, tanto logístico como criativo, são uma fonte de riqueza e especificidade que contamina e impõe uma marca indelével em cada projeto.

Neste momento, estou em simultâneo a manter vivo o projeto que desenvolvo no Aleixo há quatro anos, e profundamente envolvida na produção e coordenação de quatro projetos documentais sobre o tema *Fátima*, a decorrer em paralelo. São quatro filmes de 26 minutos, desenvolvidos por quatro equipas diferentes – convidadas e

agregadas por mim –, a trabalhar criativamente a partir da visão específica de cada um dos quatro realizadores que convidei para o projeto.

Em todos estes projetos é, para mim, claro que o processo de desenvolvimento do filme é dinâmico e se vai construindo. Parte sempre do pressuposto de que se trata de um documentário (naquilo que isso representa de gramática e assunções partilhadas), mas evolui numa busca relativamente livre de soluções criativas para contar melhor cada realidade.

No início, não há como antecipar o que se irá encontrar: as franjas e ramificações do tema, as sub-histórias que afloram, os intervenientes, os planos e sequências de filmagem que se vão proporcionar... Planeia-se, mas não se antecipa. De facto, tudo está sempre em aberto até ao último corte na edição de imagem e som, não de uma forma caótica ou errática, mas ancorada num objetivo que, embora dinâmico, está balizado e se trabalha para alcançar.

3. “A MINHA TERRA O MEU ALTAR”: Caracterização de um projeto documental

3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO BAIRRO

Na freguesia de Lordelo do Ouro, situa-se o Bairro mais conhecido e problemático da cidade do Porto: Aleixo.

Construído ainda antes do 25 de abril de 1974, a primeira Torre foi inaugurada dia 13 de abril do mesmo ano. A segunda Torre, poucos meses depois, foi “ocupada” ainda sem estar acabada. A maioria dos habitantes provinham da Ribeira do Porto. Neste projeto, pretendia-se revolucionar a construção de bairros sociais com uma novidade: a construção em altura. Ao bairro, foram oferecidas todas as condições e serviços necessários para a sua independência: Escola, Igreja, A.T.L., Lar da 3ª Idade.

Os prédios eram de excelente construção para a época e tinham uma das melhores vistas da cidade. Dessa independência decorreram então os problemas. O bairro fechou-se em si próprio, sem a mínima necessidade de aceder ao resto da cidade. Incentivou-se a criação de estilos de vida de *gueto* e o abandono dos poderes públicos aumentou o isolamento e o estilo de vida “criminal”. O problema foi deixado de lado, toda a gente sabia e conhecia, mas a cidade foi prosseguindo e convivendo com isso. Rui Rio (ex-Presidente da Câmara do Porto), no seu mandato de 2009 a 2013, estabeleceu como um dos principais objetivos a demolição de todo o bairro para construção de habitações de luxo. Para isso, começaria pelas menos problemáticas (Torre 5 e depois a 4), seguindo para a 3 e a 2 já no fim do mandato, e deixando a Torre 1 (a mais perigosa e detentora do maior tráfico e consumo de droga) para o próximo Presidente. O tribunal deu-lhe razão e no dia 16 de dezembro de 2011 demoliu-se a Torre 5. Meio ano depois, a Torre 4 foi também demolida e, de há 4 anos para cá, as Torres 3 e 2 encontram-se com cerca de metade das casas devolutas e entaipadas, e os seus habitantes já realojados. O objetivo de demolir a Torre 3 em setembro de 2013 foi atrasado para dezembro, sem certezas e, com a mudança de Presidente de Câmara, todo o processo ficou “suspenso” e em reavaliação. Em 2013, o bairro encontrava-se, pois, numa profunda fase de transição. Os seus habitantes, uns mais resignados que outros, tentavam uma última réstia de

vivência do que era o bairro: continuavam a organizar noites de Karaoke, que tradicionalmente reunia muitas pessoas das diferentes torres, e mantinham os seus pequenos negócios de venda de comida porta a porta e roupa numa carrinha à entrada das Torres. As crianças ainda podiam jogar às escondidas até à 1 hora da manhã e os jovens jogavam futebol no campo, tendo apenas de pagar 1 euro por pessoa para contribuir para a luz dos holofotes. Os pais questionavam-se como é que os filhos iriam poder brincar nas outras ruas da cidade, onde depois das 22 horas não se vê nenhuma criança sozinha. O Lar de 3ª idade ainda tinha uma ou duas idosas por dia, sem condições de aguentarem mais uma mudança de lar - vários idosos das torres anteriormente demolidas já tinham falecido - após 38 anos de ali se terem instalado.

Desde 2013 até hoje, as pessoas que ainda restam no bairro aguardam por decisões, desfechos, opções... Não fazem obras porque "é para vir tudo abaixo", não investem nas casas, não se envolvem em projetos de futuro. Assim se deixa uma comunidade "suspensa", à espera de 3 chaves (de três casas, em opção) que a Câmara lhes irá (?) "propor", para que possam escolher a sua nova casa, longe dos seus.

3.2 A OPORTUNIDADE DO DOCUMENTÁRIO

No início de 2013, o Luis Vieira Campos – realizador do Porto – convidou a minha empresa *Cimbalino Filmes* para coproduzir o seu filme de ficção *Bicicleta*, a ser rodado no Bairro do Aleixo. O Luis tinha vindo a criar ao longo de alguns anos uma relação de progressiva aproximação com a população, pela realização de workshops e por castings e ensaios, com vista à produção do seu filme. Decidimos apoiar este filme e participar com equipa e equipamento na sua viabilização. Foi assim que eu e o André Guiomar (trabalhador da Cimbalino Filmes nessa altura) entrámos no bairro do Aleixo, filmando com a equipa do Luis, em décors reais, dentro da Torre 3. A nossa presença nas filmagens criou uma relação de proximidade e intimidade com os moradores da torre, configurando uma oportunidade única para documentar a vida no Bairro do Aleixo nessa etapa (que se esperava) de transição e demolição das torres.

De maio a outubro de 2013, reunimos uma equipa para documentar de forma concentrada a realidade do bairro e a profunda transição que se avizinhava.

A equipa, naturalmente reduzida por necessidade e interesse, foi constituída por mim (Mafalda Rebelo), produtora e relações públicas; André Guiomar, realizador e operador de imagem; e Dinis Henriques, técnico de som. Na prática, todos fomos um pouco relações públicas e a cara do projeto, e o André tem também a seu cargo a pós-produção de imagem. "Este seu grande envolvimento, é menos uma necessidade de controlar o processo de produção e mais uma necessidade e exigência de proximidade com tudo o que diga respeito ao filme em si e ao tema do mesmo" (Penafria, 1999, p. 99), já que há sempre "um certo grau de imprevisibilidade que deve ser abordado segundo o ponto de vista adoptado; daí a importância da presença do seu autor em todas as etapas do produto." (ibidem)

Em termos de equipamento, escolhemos filmar com uma câmara Sony EX1, portátil e versátil, disponibilizada pela Universidade Católica numa coprodução que formalizámos.

A vida de bairro (ou em ilhas) é a forma de organização social mais característica da cidade do Porto, ainda pouco documentada. Neste bairro emblemático, único também por ser um bairro (quase uma ilha) em altura, vimos a oportunidade de realizar esse registo com uma grande proximidade com a comunidade: aspecto que mais nos interessava documentar num momento especial, único e irrepetível que era a anunciada demolição das torres (físicas) que acarretaria também a consequente dissolução das relações e dinâmicas sociais existentes, obrigando à sua reconstrução noutros contextos.

3.3 IMPREVISIBILIDADE NÃO CONTROLADA

Nada aconteceu como previsto e o documentário mudou. Quatro anos depois, estamos ainda à espera de perceber qual será o desenlace do bairro, para encontrar o "novo" argumento.

3.3.1 A MOTIVAÇÃO

A motivação inicial e aquilo que tínhamos "preparado" era:

Sabendo de antemão um fim anunciado para este bairro, a urgência da documentação de tudo e todos, do avanço do processo e da mudança nas suas vidas, é quase obrigatória. O bairro encontra-se numa fase de transição em que os habitantes das restantes três torres aguardam todos os dias pela chegada da tal “carta”, do papel que os vai fazer sair de uma casa onde viveram e cresceram durante 38 anos.

O bairro já não é o que contam: uma animação com centenas de pessoas constantemente nas ruas e crianças a brincarem à noite. É agora apenas um lugar de transição, parado no tempo, aguardando um fim anunciado.

Para isto, propomos três grandes fases de produção no filme: Bairro, Cartas e Mudança e a Adaptação.

A primeira fase – Bairro – terá como foco o funcionamento em modo de comunidade dentro de uma torre social, repleto de personagens-tipo e de momentos rotineiros e característicos daquele lugar. Desde brincadeiras na rua e noitadas de karaoke (num local onde as três torres se juntam), a depoimentos de histórias passadas naquele sítio, até à captação de momentos desenvolvidos por respostas sociais como o ATL e o lar de dia, pretende-se aqui perceber a proximidade conseguida por parte da equipa com as pessoas em questão, enquanto se mostram momentos únicos que só aquele local pode proporcionar. Esta fase representará provavelmente a maior “fatia” do documentário e será pautada pelo fim de várias atividades, como o último *Karaoke*, o último dia no Lar de Idosos e no A.T.L., antes de fecharem definitivamente.

De seguida, no segundo “capítulo” – Cartas e Mudança – assistir-se-á à leitura e abordagem das cartas de despejo a receber e à gravação da progressiva limpeza física e psicológica despoletada pelo afastamento obrigatório que essas pessoas terão de fazer das suas casas. Nesta fase, interessam os pormenores, o que se deixa ficar e o que se escolhe levar para uma nova vida. Momentos de despejo e da Câmara Municipal a encerrar as portas com betão podem resultar, incluídos na narrativa. No momento da derrocada, o foco será nos rostos de quem fica sem o lugar a que chamava casa. As expressões faciais em consonância com o barulho do desabamento retratarão o que existe de mais essencial e profundo em cada um dos habitantes, principalmente da torre 3, confrontando-se com a inevitável mudança. Em poucos

segundos, 13 andares repletos de histórias e memórias ruem. Uma história de 38 anos de existência acaba e tem de recomeçar de forma distinta.

Por fim, para a conclusão do filme, a filmagem da readaptação de algumas das famílias/indivíduos a um novo bairro, com novos problemas e novas soluções, serve-nos para acompanhar os seus novos hábitos e limites e a criação de novas relações com os novos vizinhos/amigos, nas suas complexidades. A possibilidade desta fase coincidir com a época natalícia daria o ímpeto final para que o ciclo de realojamento físico e mental fique, em alguns pontos, concluído ou parcialmente resolvido.

3.3.2 O QUE FIZEMOS

De tudo o que estava previsto, em vários meses de trabalho, completámos apenas a primeira etapa do documentário. Documentámos a vida de várias casas/famílias, muito diferentes entre si e muito interligadas, assim como os “espaços” do bairro, ficando com um documento da vida do bairro, numa fase intermédia e de transição. Fizemos a memória ainda possível da vida do bairro, num documento que sentimos que é, só por si, já muito válido para as pessoas do bairro, atuais e antigas.

Filmámos, ao todo, doze casas e os seus moradores, com realidades sociais muito distintas: casas de família com pais e filhos, casa de avós onde os netos vêm passar o dia, casa de um idoso sozinho, casa de um cego que leva uma vida perfeitamente independente, casa onde vivem dois irmãos com o filho de um deles, casa de um idoso dinâmico e comunicativo, casa de avós para onde se mudaram filhos e netos por dificuldades económicas acrescidas pela crise... Com esta diversidade de casas e também com a interação e permeabilidade que existe entre várias delas, sentimos que alcançámos um retrato mais alargado e verdadeiro do bairro, que tem, na prática, múltiplas facetas e encerra um sem número de realidades.

4. NA PRÁTICA

4.1 O ESTAR

Uma das idiossincrasias deste processo de trabalho é a forma como vamos fazendo parte do bairro, e, sucessivamente, encontrando as personagens do filme.

Começámos com a Maria João (com dois filhos) e o Zé (irmão) que vivem na mesma casa. No mesmo piso vive a Neta, que é irmã de ambos e vive com o sobrinho Leandro (filho do Zé), como sendo mãe dele, embora a mãe biológica viva na Torre 2 com nova família, e o Leandro passe lá a grande maioria do tempo.

Só por esta descrição inicial, dá para perceber como as relações são intrincadas e muito interligadas neste bairro. Assim, a Maria João, o Zé e a Neta foram a nossa porta de entrada no bairro (participantes do filme *Bicicleta*, que nos abriram a casa e ficaram nossos amigos), e, como estavam todos desempregados, tinham tempo de sobra para estarmos juntos, e quase sempre no exterior, no espaço partilhado do bairro. Foi com essa presença continuada e participada durante cerca de 3 meses intensivos (de verão), entretanto alongada por mais 6 meses em dias intercalados, sempre com a câmara mas muitas vezes sem filmar, que fomos encontrando novas personagens e momentos de “graça” – que por vezes surge, embora não se possa provocar. (Rouch, 2003, p. 150).

4.2 O COMPROMISSO

É muito importante a demonstração do “compromisso” manifestada com a presença continuada. As pessoas começam a reconhecer-nos, a ganhar curiosidade em relação à nossa presença (logo detetada), a aproximar-se e a querer saber mais: quem somos, porque estamos ali, o que queremos fazer. Muitos jornalistas chegam, levam uma pequena história e vão. Com esses, a população é muito reservada e desconfiada.

Porém, quando começam a sentir que podem ter “voz” e apresentar uma realidade mais funda e complexa num documentário nosso e que do documentário pode resultar um documento de memória de coisas válidas; quando começam a conhecer-nos e a ter confiança no nosso propósito e no nosso objetivo, ainda que por vezes não seja o deles (e desejem que falemos também de “política”, por ex.), aí algo de especial começa a surgir. Abrem-se, abrem-nos as portas, não contam mas

mostram, avalizam-nos (indiretamente) junto de outros que também se vão aproximando e mostrando abertura para nos receber. Foi assim que fomos “encontrando” personagens e filmando os momentos de “graça” quando menos esperávamos, porque estávamos presentes sempre e sempre a postos.

4.3 O PERTENCER

Um dos momentos que para nós foi de “graça” foi o dia do aniversário do Leandro. Chegámos ao Aleixo como normalmente, depois de almoço, que é quando “a vida começa”. E fomos para o “bar da praia” onde paravam muitas pessoas do bairro, nomeadamente a Maria João, o Zé e a Neta, que eram a nossa porta de entrada. Isto terá sido no final de duas semanas a estar recorrentemente no bairro com a câmara, logo depois do fim da rodagem do *Bicicleta*, ainda com as relações muito “frescas”. Era um dia de semana normal, mas estavam vários ex-habitantes de visita e o clima era muito feliz e cúmplice, entre amigos. Percebemos rapidamente que o Zé estava bem disposto e muito agregador das pessoas, porque era o aniversário do seu filho Leandro. Os amigos teriam vindo por essa razão. A tarde passava-se entre conversas e brincadeiras entre amigos, mas sentimos que a presença da câmara estava a despoletar mais desinibição e conversas, embora tudo de uma forma aparentemente natural. Sentimo-nos um pouco como nos descreve Maysles: “Estamos na cena, as emoções são tangíveis, e tudo isto é capturado sem que ninguém dirija as ações ou os “personagens””. (Maysles em entrevista, Stubbs, 2002, p. ix)

4.3.1 O FILMAR

Começamos a filmar as relações, as conversas, as interações, as dinâmicas e tudo parecia muito autêntico para a câmara: aquilo que já percebíamos ser a realidade da “vida” daquelas pessoas, mas que ainda não tínhamos tido oportunidade de registar em câmara. Ainda assim, a angústia que sentia, enquanto parte da equipa mas não operadora de imagem, era a impossibilidade de apenas uma câmara abarcar tudo o que se estava a desenrolar, até porque eram conversas e interações de um lado e do outro em simultâneo, e estávamos apenas com uma máquina, com uma perspetiva.

Eu desejava muito que tudo fosse captado “tal e qual”, tal era a sensação de estarmos a presenciar um momento muito seminal e único, capaz de comunicar aquilo que me parecia ser “objetivamente” a realidade do Aleixo.

4.3.2 O RETRATAR

Só posteriormente, olhando as imagens gravadas com alguma distância, fui capaz de fazer as pazes com a ideia da subjetividade, da perspectiva, do ponto de vista. A seleção da realidade pela câmara é inevitável, sendo constituinte do processo e da magia do documentário. De facto, qualquer documentário é sempre o resultado de uma seleção e não a realidade pura e dura e “a partir do momento em que se decide fazer um documentário, isso constitui já uma intervenção na realidade”. (Penafria, 2001, p. 7)

Aceitei que o importante é que a perspectiva resulte para outros, que não estiveram lá, e comunique algo. Nesse caso, o objetivo foi atingido, com a transparência e a humildade de não ser uma reprodução fiel da realidade ou uma substituição da presença, mas algo que se escolheu contar daquela forma, e que é o resultado d’o relacionamento que o documentarista estabeleceu com os intervenientes.” (ibidem)

Por outro lado, um dos objetivos é que também os retratados que se confiaram a nós se possam rever naquele produto. Que o resultado encerre também essa verdade do ponto de vista deles.

O dia prosseguiu com cumplicidade crescente que levou a que fôssemos “convidados” para a festa de aniversário, no pátio do piso 12, ao jantar. Fomos convidados “a fazer parte” e esse momento de pertença foi muito claro para nós, e uma “honra”. Estivemos presentes, com a máquina a filmar, a sentir cada vez mais que isso não era notado, embora seja sensato partir do princípio que possa ter alterado alguns comportamentos. Quando chegou a hora de partir o bolo e fazer o brinde, pediram-nos que participássemos, não só externamente a filmar, mas como amigos convidados que éramos.

4.4 DEIXAR-SE PERTENCER

Aqui foi alcançado outro nível de relação. Tive de me recusar a brindar (gerando alguma mágoa num primeiro momento), e expliquei depois que estava grávida e não podia. Nesse momento, por me ter eu também exposto e partilhado, o reconhecimento e sensação de acolhimento foi enorme. Foi um momento de comunhão grande, num acontecimento universal (a maternidade), que horizontaliza todas as relações. Havia de repente ali uma “base comum” de entendimento e partilha de vida. Surgiram logo conselhos, num paternalismo comovente, de quem quer bem “aos seus”. Senti-me, naquele momento, responsabilizada também por essas relações estabelecidas. Eles passaram a querer saber de mim – Mafalda – e eu a querer saber deles e das suas vidas, das suas angústias, dilemas e quezílias, mas também dos problemas corriqueiros com o telemóvel, o tarifário e a empresa de telecomunicações – que eu podia facilmente ajudar a descomplicar.

Foi assim que as relações ficaram estabelecidas com eles e também com os vizinhos do lado (a Lili, marido e netos) que estavam na festa – já que era no patamar comum. Passamos a conhecê-los e a “pertencer” também, e gravámos com eles, mostrando uma outra dinâmica familiar no bairro. Por outro lado, tínhamos conhecido a D. Rosa porque tinha cedido a casa para o filme *Bicicleta. Vive sozinha*, não tem rede familiar, é muito religiosa e crítica severa dos hábitos dos vizinhos. Nos momentos em que tudo estava mais parado, fomos bater-lhe à porta, conversámos com ela e filmámos algumas sequências. A relação com a D. Rosa despoletou a nossa curiosidade em conhecer os vizinhos de cima (Berta e Feliciano) com quem ela se incompatibiliza recorrentemente. Connosco foram muito simpáticos e disponíveis. O filho deles, a mulher e os dois filhos, tinham vindo viver para a casa deles, todos no mesmo quarto, cheio de humidade e com condições péssimas. Apenas por circularmos pelo prédio ouvimos o sr. António (entretanto falecido) a cantar fado à janela para o patamar, enquanto fumava. Enquanto o filmávamos, apareceu no patamar a vizinha do lado (Mónica), muito curiosa e também disponível para participar... Num dos muitos dias em que estávamos lá no bairro, presenciámos as mudanças de um senhor do 13º andar, com um T4 com a melhor vista do Aleixo, e metemos conversa para saber da sua vida honesta de trabalho, que lhe permitiu criar o filho, que é juiz, mantendo-se a viver no Aleixo, apesar da má fama e de alguns maus hábitos que faz questão de denunciar. No café a que chamam “da praia”, onde se encontra sempre

alguém, conhecemos os pais doentes da Luísa que tem a filha Catarina e acolhe também lá em casa o namorado desta, sem retaguarda familiar. Abriram-se connosco e contaram-nos os projetos de vida, as expectativas de futuro e o medo da separação física para longe dos pais/avós (que agora vivem apenas dois andares acima) e estão já muito debilitados fisicamente. Também no café, conhecemos o Sr. José Ferreira, a jogar dominó apalpando o relevo das peças, porque é cego. Mostrou-nos generosamente como circula por todo o bairro e pela sua casa (onde vive sozinho e é autónomo) porque conhece tudo desde pequeno e é “como se visse”. Também nas imediações do café, conhecemos o Plínio, sempre impecavelmente arranjado de fato bem passado a ferro – por ele mesmo. É o homem de recados para quem precisa. Um dia de fim de semana em que também por lá estávamos, conhecemos um “filho do bairro” que já lá não vivia mas vinha visitar e matar saudades. Ele apresentou-nos logo o seu amigo e artista MC Buster – habitante da torre e estudante universitário – que canaliza as angústias e as dificuldades do bairro nas músicas que compõe e divulga. Será ele que nos musicará o filme... Paralelamente, visitámos o ATL e o lar de idosos e ganhamos a confiança de meninos e velhinhos. Seguindo uns e outros, conhecemos as coisas boas (e menos boas) do bairro...

Neste processo de presença e documentação, embora não fosse central, fomos captando algumas “mudanças” de personagens menos centrais para nós, que pautavam os dias e eram o pano de fundo do bairro em transformação: estava mesmo tudo a acontecer, e a qualquer momento.

Mas, infelizmente, não para os nossos personagens centrais!

Esses aguardavam e continuam a aguardar ainda hoje, agora já sem o “bar da praia” aberto, já com o lar de idosos esvaziado, depois de o último senhor ter falecido... mas ainda com o ATL aberto, embora com outras crianças lá, porque as “nossas”, entretanto, ficaram mais altas que nós, quase “irreconhecíveis” e com outros interesses.

4.5 MANTER O CONTACTO SEM PRAZO

Desde então, também as nossas vidas mudaram: eu já tive dois filhos, o André Guiomar esteve 3 anos a trabalhar em Moçambique, com visitas pontuais a Portugal, e o Dinis Henrique terminou os estudos e criou o seu próprio estúdio de som.

Continuamos, no entanto, com vontade de dar continuidade ao projeto e às relações com as pessoas no bairro.

Para tal, passo ciclicamente pelo bairro a ver se encontro alguém. Se sim, paro e converso um pouco para saber o ponto de situação das suas vidas, para contar um pouco de mim e mostrar os meus filhos mas também para “tomar o pulso” às evoluções do bairro e relembrar que se lembrem de nos avisar se começarem a receber “as cartas.” Se não encontro ninguém, ligo à Maria João e converso um pouco por telefone, reaprendo o local onde “param” nesse momento e encontro-os por lá quando posso.

Partilho esses momentos com a equipa, longe e perto, procurando que nos mantenhamos ainda um pouco dentro da dinâmica, para que não fique tudo esquecido, embora sem saber ainda se a situação se vai “desbloquear” e se, nessa data, conseguiremos gerir os compromissos que tenhamos de forma suficientemente flexível que nos permita voltar a estar e a documentar o Aleixo.

Esporadicamente, olhamos as imagens de novo. Instala-se a dúvida se, no futuro, gostaremos ainda das imagens datadas de 2013 e se a linguagem que elegemos na altura continuará a fazer sentido para nós. É impossível antecipar que câmara, que meios técnicos, que opções visuais e artísticas elegeremos nesse futuro.

Por outro lado, olhar as imagens de novo, serve também o propósito de relembrar, de voltar a acicatar a vontade de fazer, de descobrir as enormes diferenças... de nos fazer ponderar deixar de esperar que o bairro venha mesmo abaixo, e mudar o “assunto” do documentário. De facto, este enorme marasmo, no que significa de suspensão na vida destas pessoas, também tem um grande potencial de documentário.

5. REFLEXÕES QUE ADVÊM DA PRÁTICA: Confrontação com experiências de outros

A experiência concreta de realizadores ao longo dos tempos interessa-me muito. Perceber como, na prática, estas questões teóricas são vividas e debeladas; o quanto incomodam; como se olham os criativos e como olham o seu trabalho...

Neste sentido, procurei entrevistas publicadas de realizadores conceituados internacionalmente que trabalharam em campos da etnografia (Jean Rouch e Albert Maysles), que pudessem aportar algumas pistas para o tipo de trabalho que tenho vindo a experimentar no Bairro do Aleixo que, em rigor, não é etnográfico, mas de aproximação a um estilo de vida muito particular, com hábitos e “regras” muito próprios, numa quase “cultura paralela”. No panorama português mais recente, procurei testemunhos de João Canijo pelo *Amor é*, de Jorge Pelicano pelo *Pára-me de repente o pensamento* e entrevistei eu mesma Pedro Neves (anexo), realizador do *Tarrafal* (documentário também realizado num bairro problemático da cidade do Porto – o S. João de Deus – embora depois da sua demolição). O objetivo é perceber melhor como cada um trabalha, estabelece contactos, filma e chega ao “corte final”, confrontando com as minhas próprias experiências e leituras.

A eleição dos “clássicos” nos anos 60 em conjunto com alguns dos mais relevantes realizadores atuais no panorama nacional, foi consciente. Interessa-me confrontar as convicções na “origem”, quando Rouch e Maysles eram pioneiros, estavam a desbravar caminho, a ditar tendências e a criar “movimentos”, com a atualidade, em que, por um lado tudo parece já ter sido feito e, por outro, paradoxalmente, há uma busca frenética e sucessiva de coisas novas. Desde os anos 60, a prática do documentário generalizou-se, ramificou-se e dispersou-se em meios de divulgação, sendo que, por muitos documentários que vejamos, não temos nunca uma perceção “científica” do estado atual, ou nos sentimos capazes de eleger, selecionar ou inferir tendências ou práticas. A uma escala global, sinto esta impossibilidade de delimitação dos intervenientes que me poderia interessar convocar para a partilha e confrontação do testemunho prático, ao mesmo tempo que se torna difícil aceder aos testemunhos na primeira pessoa. Porém, reduzindo o foco ao panorama nacional, a reflexão torna-se operacionalizável, embora não tenha

pretendido revesti-la de cientificidade. Eleger os três realizadores nacionais (João Canijo, Jorge Pelicano e Pedro Neves) pareceu-me muito pertinente, já que a realidade nacional me interessa, me é próxima, tem aplicabilidade concreta no meu percurso profissional e eu tenho “acesso” aos intervenientes. Estive em contacto com o João Canijo, enquanto responsável pelo secretariado de produção do projeto Estaleiro de Vila do Conde, ao abrigo do qual ele realizou o *O amor é*; estou de momento a produzir um documentário de 26 minutos com o Jorge Pelicano sobre Fátima e, com o Pedro Neves, faço parte da direção da APNEIA - associação de produtores do norte e empresários independentes do audiovisual.

5.1 IMPREVISIBILIDADE NÃO CONTROLADA

Manuela Penafria começa por nos concretizar a ideia de “imprevisibilidade” que, por definição, é não controlada, mas que pode e deve ser mitigada com uma boa preparação:

“Antecipar determinados acontecimentos é uma tarefa impossível, pois os mesmos são por natureza imprevisíveis. Esta situação pode implicar que se altere ou se reformule o que inicialmente estava previsto apresentar no filme. Mesmo quando se pretende partir à descoberta do mundo, entendo que é necessária alguma preparação anterior. Entendo que só é possível distinguir entre o que é interessante filmar do que não o é, se tiver pensado sobre o assunto anteriormente. Ou seja, a preparação facilita a tomada de decisões imediatas perante situações imprevistas”.

(Penafria, 2001, p. 4)

De facto, todo o documentário é uma “imprevisibilidade não controlada”, já que, “quando trabalhas em não-ficção, quando comesas não tens data de final de filmagens como tens na ficção” (Maysles em entrevista, Stubbs, 2002, xi). Seja no terreno, para se conseguir a história, seja na sala de edição à procura do corte certo, “enquanto tentas manter o teu projeto financiado fazendo outros filmes, candidatando-te a bolsas ou procurando vender” (ibidem), podem passar-se anos.

Sucessivos realizadores envolvem-se neste trabalho “não só desafiante mas também difícil” (ibidem) porque sentem uma motivação de fundo e um ímpeto, embora signifique quase sempre “estar longe da família e dos amigos, ter de encontrar financiadores para o projeto, lidar com assuntos que não se quer no filme...” (ibidem)

5.1.1 MOTIVAÇÃO INICIAL

Haver uma motivação muito forte é essencial, porque as dificuldades são grandes e a dedicação exigida é enorme. De facto, nem todos têm o perfil de documentarista: “Isto é para os que fervem para contar as histórias e não se imaginam a fazer qualquer outra coisa.” (ibidem). Os que têm esta ânsia e motivação de contar histórias, não têm um percurso fácil e leve mas têm a enorme gratificação de ser quem “capta a poesia do dia-a-dia. A dor que preferimos não consciencializar. O fervor que ou apreciamos ou tememos. Os cinzentos no nosso mundo preto-e-branco. Momentos de humanidade desguarnecida, sublime ou terrível e tudo no intervalo. Momentos que frequentemente ignoramos na loucura do dia-a-dia” (ibidem). Os olhos dos documentaristas “capturam e imortalizam” (ibidem), e deixam o mundo mais rico.

A vida de documentarista é “para os que fervem para contar histórias” mas que sabem ser consequentes com essa ânsia, interrogando-se e clarificando as “razões por que querem fazer determinado filme” (Penafria, 2001, p. 3). Essa clarificação inicial será decisiva na sustentação de todo o projeto com a *endurance* necessária, mantendo o foco e a determinação, face aos inúmeros contratempos e imprevistos. Logo de arranque é importante “definir a abordagem ao tema, recolher informação, fazer a caracterização e seleção dos locais a filmar, a caracterização dos intervenientes (“personagens”), definir a estrutura do filme, tipo de planos, etc.” (ibidem). A par de uma grande motivação, serão esta clarificação das razões e uma boa pré-produção que vão enformar o projeto e sustentá-lo seja durante quanto tempo for.

5.2 SOBRE O ESTAR

É fundamental estar, e com tempo. É o que distingue o trabalho documental e lhe confere essa profundidade de quem conheceu os assuntos por “dentro” até eles se contarem quase “apesar de si” (Grierson, 1966, p. 99)

Mesmo Flaherty,

“foi para as ilhas Samoa e passou lá um ano sem filmar, e no final do ano, já tendo aprendido a linguagem, começou a filmar diariamente os seus habitantes. Aplicou o

mesmo método: foi revelando os filmes no local, editando e mostrando o resultado aos intervenientes, conforme ia estando pronto". (Rouch, 2003, p. 268)

Pedro Neves, diz-nos:

"Eu fui lá muitas vezes e levava sempre a câmara comigo. Às vezes nem a tirava do carro, mas levava-a sempre que isso é uma coisa que eu tenho, que levo sempre, pode ser preciso, e depois estás lá e sentes-te estúpido. Mas muitas vezes nem sequer a ligava, no início." (anexo)

Por seu lado, Jorge Pelicano explica como entrou no Hospital Psiquiátrico Conde Ferreira, como se ambientou e fez os utentes habituarem-se a ele:

"Eu e a minha equipa – Rosa Silva (produtora de conteúdos), Renata Amaro (produtora executiva) e Inês Rueff (assistente de realização) – trabalhamos sem câmara durante duas semanas - antes da 'entrada' do ator' - para melhor conhecer os utentes e ganhar a confiança deles". (Pelicano em entrevista, Miranda, Pereira, 2015).

e para

"percebermos quais seriam as personagens que poderiam servir a narrativa. De certa maneira, habituaram-se à nossa presença e isso facilitou o trabalho. Mas esta é a grande vantagem do cinema documental: nós temos algum tempo para fazer com que as pessoas pareçam naturais. E era isso que queria fazer e consegui". (Pelicano em entrevista, Pereira, 2015)

Em todos os casos, e em todos os documentários, é fundamental a questão do tempo de qualidade. É muito importante estar porque isso "compromete-nos" com o que pretendemos fazer e as pessoas reconhecem isso.

5.3 SOBRE O COMPROMISSO

A questão de mostrarmos o nosso compromisso com o projeto, com as pessoas, com a sua realidade, estando continuamente e partilhando o que queremos fazer ou porque estamos ali, é um passo muito importante, fundamental mesmo, que permite ganhar acesso, ganhar a confiança. As pessoas percebem que a sua realidade pode ser contada de uma forma mais profunda e abrem as portas, confiando em nós.

Pedro Neves relata o seu processo de aproximação também e a complexidade de aceder, e de ficar a "conhecer" por dentro, algo que depois é garante de uma empatia e de uma sintonia com a realidade:

“Eu não fui lá todos os dias durante o ano, mas naquelas fases em que andas mesmo no terreno, aí íamos mesmo todos. Se calhar passamos 3 meses no terreno a ir lá todos os dias, porque era assim... e porque depois aquilo era um sítio onde as coisas podiam acontecer ou não, não é? Tu ias a contar filmar uma coisa e depois não filmavas nada, não é? Ou querias filmar não sei quem mas naquele dia ele não lhe apetecia. E depois no outro dia já achavas que nem o ias filmar, e vinha-te ele chamar, portanto aquilo funcionava assim... e muitas vezes passavas ali o tempo a olhar para coisa nenhuma mas isso também era importante até para perceberes como é aquilo tudo funcionava, e quem é que passava, e como é que vias, e como é que, ao mesmo tempo, confirmavas muitas das coisas que eles te diziam... (...) As pessoas começam mesmo a perceber o que é que tu ali andas a fazer, e comesas mesmo verdadeiramente a sentir os problemas das pessoas... E isso não se faz num dia, portanto é quase uma exigência deles próprios que tu lá estejas.” (anexo)

Depois de ganha a confiança, a relação estabelece-se também no pressuposto de uma troca. Tu queres fazer o teu filme, e as pessoas confiam em ti para o fazeres porque percebem que tu já “percebeste” a realidade, mesmo que possa não ser o filme que eles gostariam que se fizesse. Por outro lado, tu também tens algo para oferecer em troca, que é um olhar demorado sobre algo que é importante para aquelas pessoas.

Albert Maysles fala-nos de como o “ganhar acesso” é o que torna a câmara indiferente, porque já não é vista independente do realizador e como um elemento “estranho” mas como algo que pertence, e, por isso, passa a “pano de fundo” não consciencializado a todo o momento. Por outro lado, há algo que se pode oferecer em troca, que é um registo, uma “inscrição” na história:

“Quanto a ganhar acesso, é muito importante porque se não tens acesso, as pessoas vão estranhar a presença da câmara. E eu descobri que consigo ganhar acesso, com bastante regularidade, no momento imediato em que conheço alguém. Que tem a ver como se olha a pessoa. Tem a ver com o olhar. Assim, com empatia, olhar e um pouco de sorte, podes ganhar a confiança (o acesso) de praticamente qualquer pessoa. E tens outra coisa a teu favor: aplicando essa fórmula de olhar e empatia, és capaz de fazer algo por essa pessoa que nunca aconteceria de outra forma. Quer dizer, estás a prestar-lhe atenção, estás a inscrevê-la, estás a preencher-lhe uma necessidade básica que todos temos: sermos registados exatamente como somos. De uma certa maneira, estás a prestar-lhe o serviço de lhe fazer, não uma biografia mas uma autobiografia”. (Maysles em entrevista, Stubbs, 2002, p. 6)

Do compromisso advém a relação bilateral.

5.4 SOBRE O PERTENCER

Depois desse tempo, com o conhecimento mas sobretudo com a vivência da realidade do outro, passa-se a conhecer o outro com empatia, na sua circunstância. Ainda que diferente, e mesmo questionável desde o nosso ponto de vista mais racional, passa-se a vê-lo no contexto, na realidade, com as suas idiossincrasias e a compreendê-lo e a aceitá-lo pelo que é.

Pedro Neves relata a sua experiência nos vazios povoados do ex-Bairro São João de Deus:

“acho que só quando tu te tentas meter, porque comesas a perceber os esquemas internos, porque é que aquilo se foi tornando assim, porque é que as pessoas foram ficando assim, e a própria história de vida daquela gente durante aquele tempo todo, tu aí comesas a perceber muitas coisas que nunca tinhas percebido. (...) são coisas que tu só passando tempo com as pessoas é que entendes. Também grande parte da diferença dos documentários para as reportagens. Esses chegam e vão e não sabem nada. Mas o documentário dá-te este tempo porque tens mesmo de o ter. E também se calhar é por causa desse tempo que tu crias essas relações que te interessam.” (anexo)

Jorge Pelicano, conta-nos como é o ultrapassar da barreira do estigma, do receio, da estranheza, para encontrar as pessoas do outro lado que, neste caso, são doentes mentais:

“a partir do momento em que comecei a falar com as pessoas, a estabelecer diálogos, em que deixei de apenas ver as pessoas, comecei a perder esse receio. Não é que tenha passado a encarar essas pessoas como normais, que não são, mas como pessoas especiais com capacidade de ter uma conversa”. (Pelicano em entrevista, Pereira, 2015)

5.4.1 SOBRE O FILMAR

A partir do momento em que as introduções e cerimónias estão ultrapassadas e conhecemos o outro que nos conhece a nós (mesmo com a máquina de filmar), é altura de começar a apontar a câmara e a procurar situações, momentos,

oportunidades de “mostrar” (não contar) aquela realidade que se passou a conhecer bem.

Antes de mais, é importante que na fase anterior se tenha transmitido claramente o que se pretende como resultado e aquilo que se quer fazer. Porém, não é linear garantir que os implicados percebem o verdadeiro impacto da exposição a que se estão a sujeitar, daquilo que vamos mostrar, de como isso vai parecer ou os vai representar. “Em que medida é que um realizador consegue explicar as possíveis consequências de permitir que o comportamento seja observado e representado para outros?” (Nichols, 2010, p. 111).

Mesmo durante a filmagem e a edição, essa questão da responsabilidade que existe para com os retratados é sempre presente e bastante sensível.

Na fase da filmagem, surgem sempre as questões da “presença da câmara” alterar os comportamentos, de se estar a mostrar uma realidade alterada. Porque mesmo a “impressão de que o cineasta não se intromete no comportamento dos outros também levanta a questão da intrusão não reconhecida ou indireta” (ibidem) Nunca poderemos saber como seria a realidade, se não houvesse uma câmara e uma equipa de filmagens.

“Não será que as pessoas se comportam de uma forma que abrilhantar a nossa percepção delas, para melhor ou pior, para satisfazer o que imaginam que o cineasta possa querer? Não será que o cineasta escolhe alguém particular para representar porque possui qualidades que podem fascinar os telespectadores, embora por razões erradas?” (ibidem)

É verdade que hoje há um grande conhecimento e reconhecimento das câmaras de filmar e as pessoas percebem o impacto das imagens, o poder de se aparecer e se ter voz. Terá havido ao longo da história do cinema poucas épocas de inocência quanto ao reconhecimento das câmaras. Só mesmo nos inícios com os irmãos Lumière ou com Vertov, as pessoas viam uma máquina grande e esquisita mas não tinham ainda noção do que podia fazer ou estava a fazer, conferindo a garantia de que não adulteravam o comportamento por se tornarem auto-conscientes da situação e do seu potencial. “*Vertov alia a sua presença no filme e a presença do aparato cinematográfico à ideia de registar as pessoas sem que elas se apercebam*”. (Penafria, 2004, p. 10)

Atualmente, porém, o filme e a fotografia têm um impacto tão grande, uma popularidade tão marcada, que rapidamente as pessoas ganharam consciência da existência das máquinas.

Eu sinto que ainda vivi uma outra época de alguma inocência/ignorância, ainda que em grau menor, quando apareceram as câmaras DSLR que filmavam. Nessa fase, durante algum tempo de graça, podíamos apontar a câmara às pessoas e registrar conversas ou comportamentos sem que elas se apercebessem que estávamos a filmar. Achavam que estávamos a “preparar” a fotografia. Não se tratava de uma ignorância total, porque ainda assim preparavam a pose e suspendiam um pouco a rotina, mas podia-se filmar com uma certa liberdade.

O quanto a câmara altera o comportamento, é uma dúvida que persistirá inevitavelmente, mas a sensibilidade concreta de vários realizadores é que, a certo momento, a câmara e a equipa se esquecem e a realidade se desenrola com autenticidade.v

Albert Maysles conta-nos a forma como vê a questão da alteração do comportamento, mas pondo a tónica na “verdade da situação”.

“A câmara pode alterar as reações das pessoas, mas depende de como é usada. No meu próprio trabalho, acho que não é um fator determinante. Ou seja, não é um fator determinante para tornar o que eu faço menos válido, nem eu acho que a abordagem *fly-on-the-wall* seja de todo útil, porque a mosca na parede é um instrumento sem mente ou coração para o controlar. Mas então dizem-me: “Bem, a mente e o coração já estão a entrar em campos subjetivos e mais longe de relatar a realidade”. Mas a forma como eu uso o instrumento, a forma como eu uso minhas emoções, digamos, é, penso eu, para me aproximar, para me aproximar da verdade mais do que para me afastar. E eu acho que o fator determinante é simpatizar com as pessoas que eu filmo. (...) Tudo depende da capacidade de simpatizar. É um ingrediente essencial, e se você não simpatiza de alguma forma, não posso explicar isso, mas pode ver-se no resultado. (...) Sem esse processo, acaba-se com uma série de imagens sem vida. (...) Você tem essas duas coisas. Há a subjetividade e a objetividade, e para mim o que torna ambas possíveis é o carinho, a empatia que se colocou no processo.” (Maysles em entrevista, Stubbs, p. 5-6)

Anabela Moreira, a propósito do seu papel de atriz no filme *É o Amor* diz-nos que “ultrapassar a barreira da máscara é fascinante. Ela [Sónia] já não se lembrava de que eu era atriz.” (Moreira em entrevista, Halpern, 2013)

Paradoxalmente, a ideia de que a câmara é esquecida e a consciência de Jean Rouch - que Miguel Gonçalves Mendes também referiu numa conversa informal comigo - de que a câmara “provoca a realidade”, coexistem. De facto o Miguel formulou assim: “Eu não falseio a realidade. Eu forço a realidade” e Jean Rouch assume que

“a presença da câmara cria uma desordem intolerável que se torna o objeto criativo. A Marceline nunca teria andado sozinha, a falar com ela própria se não fosse pela presença da câmara, se ela não estivesse equipada com microfone, se não tivesse um gravador portátil consigo. Foi uma provocação; foi uma desordem.” (Rouch, 2003, p. 154)

Manuela Penafria reflete sobre este aparente paradoxo, explicitando que a câmara não é um mecanismo de alteração de comportamentos. Pelo contrário,

“a sua presença torna-se, ao fim de algum tempo, um mecanismo que facilita a expressão de cada interveniente. Por um lado, essa facilidade deriva da relação de confiança que o documentarista estabelece com os intervenientes e, por outro lado, pelo facto de as pessoas estarem de tal modo envolvidas em determinada situação que tendem a esquecer a presença da câmara”. (Penafria, 2001, p. 5)

De facto, a câmara “facilita” (cria o contexto para) a expressão de cada interveniente, embora acabe por ser esquecida. É esta também a minha sensibilidade na prática.

Temos aqui os “ingredientes” todos: a câmara e os intervenientes – potenciados por câmara mas depois dela esquecidos – na sua realidade. Surge então uma questão muito prática: Como é que se filma o que não se antecipa?

No caso extremo da filmagem de um ritual em África, Jean Rouch partilha que:

“o realizador confronta-se com uma realidade complexa e espontânea que se desenrola à sua frente, da qual frequentemente não sabe nada, (...) não tem tempo de perguntar ou informar-se, se quer gravar o espetáculo que se começa a desenrolar e não pode ser parado. Então o documentarista encena esta realidade como um realizador, improvisando os planos, os movimentos, o tempo dos planos, numa escolha subjetiva cuja única chave é a sua própria inspiração. E sem dúvida, chega-se a uma obra mestra quando a inspiração de quem observa está em unísono com a inspiração coletiva de quem é observado.” (Rouch, 2003, p. 185)

Perante um desencadear/precipitar de acontecimentos em frente da câmara (ou algures num local alcançável), tanto realizador como equipa dependem apenas das

próprias intuições. Não há tempo para concertar estratégias e abordagens. Resta a cada um socorrer-se da sensibilidade e do talento e, com grande concentração, procurar estar alerta e ciente de tudo em redor e dos meios técnicos disponíveis, fazendo eleições ao segundo, relativas à melhor abordagem. São momentos de grande concentração, que se sentem como decisivos e “imperdíveis” e se procuram captar da melhor forma. De facto, quando tudo se conjuga, chega-se a algo muito válido. É para estes momentos que vive o documentarista, trabalhando e investindo todas as horas que antecedem o momento de “graça”.

5.4.2 SOBRE O RETRATAR

Uma coisa é a filmagem que se faz o melhor que se pode, perante o que se desenrola à nossa frente, sempre com as opções e limitações técnicas de uma equipa pequena, com apenas uma máquina e um ponto de vista. Outra coisa, causalmente relacionada embora sem garantia direta, é perceber se o que resulta dessas filmagens retrata o que aconteceu. Se retrata o que aconteceu segundo o realizador e a equipa, mas também se toca os espectadores e se os intervenientes se revêm no resultado...

Jean Rouch, no seu estilo de aproximação improvisada à realidade com a câmara, comenta a forma como interpreta o significado das imagens que realiza e como testa “estranhos”, procurando perceber se têm a mesma leitura das mesmas imagens, ou se não. Nesse caso, ele percebe que as imagens não são tão boas como ele tinha achado num primeiro momento:

“Eu pretendo pintar com movimento, com cor, momentos como os que questionam o espectador, sem dar respostas. E cabe-lhes a eles chegar lá, como eu cheguei enquanto primeiro espectador, ao olhar pelo visor da minha câmara (...) nisto das filmagens, há de repente aqueles momentos privilegiados em que tu sentes através do visor da câmara. E depois há um segundo momento – que é momento da verdade – quando estás na mesa de montagem e, sem que eu a tivesse avisado, a editora olha para o ecrã e para, rebobina, e olha de novo. Sei que ela se está a questionar como eu me questioneei ao ver no visor da minha câmara, sei que está a funcionar, e que podemos continuar. Por outro lado, se não há reação, é um fracasso; a graça não esteve presente”. (Rouch, 2003, p. 152)

Como nos explica também Pedro Neves, mas do ponto de vista dos retratados se reverem nas imagens, identificando-se com as sequências de imagens e a interpretação proposta:

“Uma coisa é o que tu fazes, e outra é: e eles sentem-se representados com isto ou não? E aí tu podes ser a pessoa mais honesta do mundo e não as conseguires representar. (...) Mas quando continuas a ter um filme que as faz sentir orgulhosas e que as continua a fazer ir assistir a sessões públicas porque se sentem representadas, então tu conseguiste alguma coisa, porque senão, não vão”. (anexo)

E como se faz a partilha/negociação do que se pretende fazer, de como se irá fazer e se valida o processo, partilhando ou mesmo aprovando o resultado?

Para o Jorge Pelicano: “os protagonistas das minhas histórias são sempre os primeiros a ver resultado final. É uma questão de respeito pelas pessoas que permitiram a entrada do cinema nas suas vidas, até porque muitas delas, por vezes, não têm a noção da finalidade do trabalho” (Pelicano em entrevista, Miranda, Pereira, 2015). No caso concreto do filme realizado no Hospital Conde Ferreira, havia necessidade de prestar contas à comissão médica e garantir a aprovação, também do ponto de vista dos direitos dos doentes que, sendo inimputáveis, estão sob a alçada e responsabilidade do pessoal clínico. Para isso, houve “bastante diálogo entre a equipa de cinema e a médica. Eles perceberam a nossa vontade de contar uma história. Perceberam também que não poderíamos nem queríamos contar tudo. Existiram situações que não se podiam compreender no “curto” tempo de um filme.” (ibidem)

O bom senso e a sensibilidade ética partem frequentemente do realizador e Pelicano assume que “a primeira censura” foi dele:

“Tinha para comigo próprio a regra de não desrespeitar ninguém. Estávamos a lidar com pessoas que têm doenças mentais e que, por vezes, não têm noção daquilo que estamos a fazer nem de algumas reações próprias. E não posso contar tudo, não tenho de mostrar tudo que se passa. Este documentário toca em algumas verdades daquela realidade, não é a verdade pura e dura, porque há coisas que o cinema não consegue nem pode contar em tão pouco tempo”. (Pelicano em entrevista, Pereira, 2015)

A questão da responsabilidade para com os intervenientes é relativamente pouco focada na reflexão teórica, com uma nota positiva à reflexão da Manuela Penafria: “fazer um documentário implica estabelecer uma relação de compromisso e uma relação de confronto com a realidade. Uma relação de compromisso porque é legítimo que os intervenientes tenham expectativas quanto à sua representação no

ecrã” (Penafria, 2001, p. 7). É bem mais central e recorrente falar-se do contrato [de alguma forma de “verdade”] com os espectadores. Aqui, no entanto, interessa-me realçar como esta questão ética e deontológica do contrato com os intervenientes é uma questão central para quase todos os realizadores, como já vimos com Jorge Pelicano.

Albert Maysles considera que “quando tu fazes um documentário, as pessoas colocam-se nas tuas mãos e tu tens a responsabilidade de corresponder e estar à altura. E nem todos sentem isto desta forma, mas eu sinto-o de forma muito intensa”. (Maysles em entrevista, Stubbs, 2002, p. 18)

Pedro Neves denuncia que, embora o “contrato” com os interveniente seja uma questão central do mundo do documentário, não é um cuidado generalizadamente assumido e há posturas diferentes a nível ético. Para ele, porém, este cuidado e responsabilidade é inegociável:

- “Então mas esse é tio ou primo?
- Não sei mas isso também não interessa, diz-se uma coisa qualquer.
- Então mas dizes uma coisa qualquer como??
- Isto também é um filme, isto é tudo mentira...

Eu sou incapaz de fazer uma coisa dessas. Isso é uma traição absoluta às pessoas. Porque se isso não é relevante para o tema ou não interessa ao espectador, interessa àquelas pessoas que estão ali representadas e com quem tu falaste. (...) Eu não acho que tu lhes devas uma vida de amizade. Isso pode acontecer ou não. Agora, tu debes – e isso debes mesmo – tu debes honestidade, e debes sinceridade, e debes verdade. Verdade? Ela é a tua, é sempre filtrada como sabemos e não vale a pena estarmos aqui a discorrer sobre isso, mas pelo menos a honestidade e a ética tu debes sempre às pessoas”. (anexo)

5.5 SOBRE DEIXAR-SE PERTENCER

E quanto é que se partilha de nós mesmos? Como é que se gere a intimidade e o profissionalismo? Julgo que a coisa vai ocorrendo com alguma naturalidade, sem forçar, já que nos identificamos mais com umas pessoas do que com outras... e se conversas muito, há coisas que acabas por partilhar naturalmente e “uma das coisas

mais gratificantes da parte do documentário também é essa! São essas relações que tu estabelececes e que tu constróis. E depois é claro que, dependente das pessoas, há gente com que tu te identificas mais do que outra”. (Neves, anexo)

Neves revela ainda, embora a propósito do um outro filme seu *Raposa da Deserta*, de 2013 – para cuja rodagem passou um mês e meio com o interveniente numa ilha deserta, só os dois – que depois de tanta partilha bilateral, a relação fica estabelecida e é uma amizade enraizada:

“há esta coisa... esta rede. Somos mesmo amigos, continuamos a falar, mas continuamos mesmo, é uma coisa normal. Às vezes até lhe ligo só para saber se a pesca está boa ou está má. E ele: – Se tens feito filmes. Se tens tido trabalho. Se te andam a pagar alguma coisa de jeito.” Mas isto tem a ver com as conversas que tu tens e com a partilha que fazes, portanto essas coisas acontecem mesmo”.
(anexo)

5.6 SOBRE MANTER O CONTACTO

Trabalhar no mundo do documentário é difícil por obrigar sempre a lidar (e a domesticar) o imprevisto. Faz parte do encanto, essa aventura da descoberta de algo que não se controla ou conhece profundamente, mas é um trabalho “não só desafiante mas também difícil”, como referimos já nas palavras de Albert Maysles.

É fundamental continuar a acreditar que se pode chegar a algo especial mas, sem data de fim, podem passar-se anos no terreno ou na sala de edição para se conseguir a história. Isto tudo, obrigando a manter o financiamento, a disponibilidade, o foco da equipa e mesmo a atualidade do material...

Susan Froemke, realizadora que começou por ser aprendiz dos irmãos Maysles, revela como a determinação e a crença dos irmãos a marcou profundamente.

“Acho que tens de ter esta crença profunda de que há a possibilidade de um filme ali, naquilo que estás a filmar. Podes não o ver logo no início, e vives uma descoberta constante enquanto fazes o filme. Vês o filme na tua cabeça, a tomar forma através das ações dos teus intervenientes. Mas tens de ter nervos de aço.
Fui afortunada por poder ver os irmãos Maysles neste processo. Pude vê-los a fazê-lo, ver como se faz, e como nunca questionaram o facto de que poderiam não ter um filme no final do processo”. (Froemke em entrevista, Stubbs, p. 23)

Acontece frequentemente ficar-se com projetos empancados por variados motivos, ainda sem se desistir deles; seja porque de facto as torres nunca mais vêm abaixo (ou seja, por limitação do assunto), seja por falta de financiamento, seja porque outros projetos pagos se vão tornando mais prementes, porque é preciso pagar as contas...

A maior dificuldade advém da forma como as diferentes frentes se interligam e contaminam: se as torres tivessem vindo abaixo quando previsto, teríamos terminado o filme como previsto, dentro do orçamento reduzido e do compromisso de disponibilidade da equipa.

Por outro lado, os prazos de candidaturas a financiamento muitas vezes não se coadunam com a realidade do trabalho no terreno. No caso concreto deste projeto do Aleixo, vivemos essa realidade de forma muito clara: o financiamento de documentário pelo ICA em Portugal ocorre em um ou dois períodos por ano. Preparámos a candidatura no início do projeto, mas o concurso mais próximo tinha como prazo limite o dia 25 de setembro de 2014. Submetemos a candidatura mas, entretanto, continuámos a filmar enquanto o processo de avaliação se desenrolava, uma vez que não podíamos perder a oportunidade premente de documentar o que se passava em catadupa (ainda com o prazo de as torres virem abaixo em setembro no horizonte). Justificámos a premência de começar a filmar, ainda sem o apoio, mas não fomos admitidos a concurso ao abrigo do artigo 10º ponto 4.b do Regulamento Geral do ICA, que sustenta que “não são admitidas a concurso as candidaturas apresentadas, no âmbito dos programas de apoio à produção, relativas a projetos que já tenham iniciado a fase de rodagem, com exceção da modalidade de apoio a finalização de obras cinematográficas”;

Também cheguei a ter uma “venda” apalavrada com a RTP, mas tudo atrasou, ainda não tenho filme, e entretanto a direção de programas já mudou.

Uma outra questão, que já se sente desde 2014 até agora, é a atualidade do formato. Com a sucessiva melhoria tecnológica, as câmaras, os formatos, os estilos e a técnica alteram-se de forma muito rápida, ficando os materiais “datados” (e obsoletos) com muita rapidez. Optámos por filmar em HDV, com uma Sony EX1, formato que estava na vanguarda em 2014. Neste momento, olhando as imagens realizadas, já muito marcados pelo Full Hd e pelos novos modos de trabalhar a cor

por LUT, sentimos que já começam a estar datadas e que já gostaríamos que tivessem outra estética (mais atual). Esta questão pode ser ainda mais crucial se o eventual público e compradores sentirem o mesmo e isso se tornar um impedimento à difusão do projeto.

Pedro Neves, na entrevista, conversa também sobre como o formato é muito importante e se desatualiza muito a partir da era digital:

“o Ricardo (...) anda a fazer um filme há 13 anos. E teve ali uma coisa muito fixe... ele começou a fazer o filme em 16mm, e o filme está todo em 16mm, e se ele filmasse mais 30 anos o filme continuava em 16mm, porque aquilo não muda, aquilo não é um formato digital, aquilo é o que é... Foi a melhor decisão que ele alguma vez podia ter tomado, começar a fazê-lo assim”. (anexo)

A questão dos prazos e de continuar a acreditar que se pode chegar a algo que interesse, prende-se também com as pessoas intervenientes, com conseguirmos manter as relações, o interesse, a cumplicidade e a pertinência daquela história; e a pertinência daquela história para aquelas pessoas.

Pedro Neves, no meio de inúmeros projetos que marcam a sua carreira, teve também já de lidar com esta questão:

“Também comecei a fazer um [filme] sobre boxe com miúdos. Isto há 6 anos... tive de mudar os personagens todos... tinha o filme quase acabado e voltei à estaca zero, como andei à procura de financiamento. Depois consegui o da RTP, quase 5 anos depois, mas os putos que tinham 12, passaram a 17 ou 18. Eu tinha um putito mais baixo que eu que agora tem 1.95m. Eu tive de os mudar a todos.” (anexo)

Do ponto de vista do trabalho realizado, é frequente haver uma grande percentagem que se desperdiça. Horas de imagens já conseguidas e pertinentes que têm de se deitar fora para recomeçar quase do zero: se não do ponto de vista do conhecimento do tema, pelo menos do ponto de vista das relações e da recolha de material.

Por outro lado, a história propriamente dita parte do real e o real alterou-se. Por isso também a história se terá de ajustar. Alterar. Mudar. Poderá passar a ser sobre o tempo de suspensão. A espera. A gestão das expectativas e a depressão e o desinteresse que se instala... Temos de decidir e voltar ao terreno, reavivando tudo e começando grande parte a partir do zero.

Para Maysles é disto que se faz o documentário: “tu tens mais ou menos uma ideia, mas estás pronto, ao mesmo tempo, para a abandonar se não acontecer, ou se algo melhor, diferente, surgir” (Maysles em entrevista, Stubbs, 2002, p. 7)

5.7 SOBRE AS RELAÇÕES QUE SE MANTÊM

Por outro lado, o prazer está também nesta complexidade e descoberta sucessiva que marca o processo do filme documentário. Não está apenas no resultado final, fechado e acabado, mas também no processo em si, nas construções que se têm de fazer e nas relações que daí surgem. E isso difere radicalmente do filme de ficção:

“Tu terminas um filme a partir do argumento, um filme de ficção, e de certa forma esse é o seu fim, porque nada daquilo existiu na realidade. Mas as vidas das pessoas no documentário, elas continuam, e se tu tiveres feito um trabalho decente, elas continuam contigo. E eu recebo cartas e telefonemas do Pequeno Edie Beale o tempo todo, que eu retorno.” (Maysles em entrevista, Stubbs, 2002, p. 19)

Pedro Neves expõe também este lado da vivência do processo e da construção de relações sólidas como central e uma parte significativa da gratificação de ser documentarista:

Porque uma das coisas mais gratificantes da parte do documentário são essas relações que tu estabelececes e que tu constróis. (...) Por exemplo um deles quando conseguiu uma casa... eu soube porque me ligou o genro dele, e ligou-me porque ele queria que eu fosse a primeira pessoa a saber que ele tinha uma casa nova. E anda um gajo para aí à procura de prémios... Os prémios são isto. Acho que quem faz documentários é um bocado esta coisa... isto faz mesmo parte do próprio processo e do próprio filme, pelo menos da maneira como eu faço as coisas”.
(anexo)

6. ESTADO DA ARTE: Estudo, Olhares e Dificuldades

Dos realizadores que não fazem obras, que não conseguem sair da sala de edição, que lidam com contratempos sem os conseguir superar, não há entrevistas feitas, e por isso não se pode aferir um optimismo generalizado apenas pelos testemunhos seleccionados. As conversas de balanço são sempre realizadas em momentos de sucesso e concretização de projetos, por isso com uma linguagem mais

positiva, otimista, realizada... Admito que espelhem menos as dificuldades e algumas impossibilidades que também existem na área.

A propósito disto, achei importante pesquisar também o lado “estatístico”, por forma a lançar alguma luz panorâmica sobre o que é o documentário como forma de vida. E existe um estudo de 2016, que pretendem que se torne anual, realizado nos EUA, chamado *The State of the Documentary Field: 2016 Survey of Documentary Industry Members*, de cujo sumário executivo retirei alguns dados que me parecem pertinentes. O estudo pretendeu aferir as perspetivas dos profissionais e as realidades experimentadas e foi baseado na mobilização de 580 profissionais do documentário (essencialmente produtores e realizadores), pela *International Documentary Association*.

Dos quatro temas âncora aferidos: Desafios e Motivações, Carreiras e Financiamento, Diversidade e Inclusão e Distribuição e Formato, realço alguns aspetos:

- ganhar a vida e sustentar a carreira é a questão mais premente que enfrenta a indústria (67%).
- 83% estão excitados com o futuro do documentário, e 64% desses acham mesmo que esta é a sua era de ouro.
- Os profissionais estão muito otimistas com:
 - o A distribuição online (94%)
 - o O impacto social do documentário (92%)
 - o As possibilidades de um formato vocacionado para a web (90%)
 - o Novas audiências descobrirem o documentário (90%)
- Os profissionais estão pouco otimistas com:
 - o A distribuição em sala (62%)
 - o O *crowdfunding* (41%)
- na América só 22% dos profissionais consegue viver da realização dos documentários e 66% não recebe qualquer salário ou recebe menos de metade do salário dos seus documentários recentes
- o formato mais generalizado ainda é a longa-metragem
- os festivais de cinema são a forma principal de distribuição (73%)

- as mostras educacionais e comunitárias ainda representam uma fonte de distribuição importante para 49% dos profissionais
- as vendas de DVD representam uma distribuição de 43% e as compras para a TV pública, 39%
- Ainda não trabalham mas planeiam dedicar-se em próximos trabalhos a:
 - o Documentários web (45%)
 - o Realidade virtual (45%)
 - o TV ou cinema com guião – afastando-se da área (32%)
- As principais formatos que dão retorno financeiro pelos trabalhos documentais têm sido:
 - o Distribuição para a educação e vendas DVD (61%)
 - o Visionamentos comunitários (52%)
 - o Palestras (49%)
 - o Licenciamento internacional (46%)
 - o Auto-distribuição (44%)

Muitos destes dados não são extrapoláveis para fora da realidade dos EUA, mas dão-nos alguma perspectiva do estado das coisas, já que se trata da mais significativa indústria de cinema mundial, com os melhores canais de distribuição e com capacidade instalada para marcar presença, posicionando os seus produtos à escala planetária. Se até os realizadores nos EUA vivem estas dificuldades no mundo do documentário e buscam ainda em primeira mão a sobrevivência, percebemos que não estão de todo criados os mecanismos que, desejavelmente, permitiriam que os criativos se dedicassem com tempo (que o documentário exige) e tranquilidade à tarefa criativa, absorvente e a tempo inteiro, de dar um tratamento criativo à realidade, levando-a a mais pessoas.

6.1 INDEPENDÊNCIA ou a “forma possível” de continuar

Para falar da questão da sobrevivência no mundo profissional do documentário, precisamos também de nos debruçar, ainda que ligeiramente, sobre a questão da independência. Esta problemática remonta já aos anos 70 e ao surgimento da película a cores, com altos custos de produção e necessidade de angariação de fundos, conforme relatado sumariamente no capítulo 1. Na linha do que foi referido, de facto,

os documentários são sempre para nichos e “difícilmente rentáveis”, pelo que, a maioria das vezes, quando há financiamento, há um “interesse” e uma “ideologia” impostos. É o que nos diz Albert Maysles, referindo-se à sua carreira, mesmo já depois de consagrado: “Infelizmente, da forma como as coisas estão no documentário, se vais conseguir dinheiro para algo, é geralmente de alguém que quer uma ideia particular para um filme.. Quer um assunto e uma abordagem concretas...” (Maysles em entrevista, Stubbs, 2002, p. 14)

Depois de 2000, tornou-se mais possível ser-se realizador, produtor, distribuidor ou exibidor independente, com a existência de locais de exibição também independentes, numa reunião de circunstâncias benéficas para a expressão artística livre. É isto que mostra também o estudo referido, com grande otimismo.

Porém, ser “independente” acarreta um compromisso “político” contra as várias formas e níveis de pressão (que pode ser censura, dependendo do contexto local), frequentemente camuflados: pelo financiamento condicional, pelo controlo do argumento, pela atribuição de pontuações, pelos cortes impostos na edição ou secções suprimidas. Os documentaristas enfrentam dificuldades financeiras, acumulação de trabalho, auto-inscrição, o seu cunho pessoal forçado por limitações, atrasos na distribuição... (Deprez, Pernin, 2015, p. 8) como também se “sente” a partir do estudo.

Há, por um lado, um otimismo crescente nas potencialidades do tempo que vivemos e das ferramentas que temos ao nosso dispor.

Vivemos a era da edição e partilha instantâneas, onde se geram muitas imagens das vidas rotineiras e se faz um “uso coloquial das imagens” (Gunthert, 2014), muito marcado por práticas amadoras (família, férias, apenas ocasionalmente com assuntos mais sérios). Estas práticas democratizadas (amadoras) são frequentemente criticadas como exibicionistas e autocentradas (numa sociedade obcecada com os sinais exteriores de felicidade). Mas têm conseguido, de tempos a tempos, ser também instrumentos de poder, capazes de mobilizar comunidades e originar transições democráticas – porque circulam, geram debate e despoletam a ação política. (Deprez, Pernin, 2015, p. 2)

Por outro lado, do ponto de vista dos profissionais, esta democratização do meio leva ao acesso de cada vez mais pessoas a meios que são escassos, a competição pela presença em festivais é cada vez maior e a velocidade a que se tem de produzir é cada vez maior também, com menos tempo para dedicar a maturar os projetos.

Os públicos são mais facilmente alcançáveis e podem-se trabalhar nichos à escala mundial, ganhando escala; mas captar a atenção e o tempo das pessoas é cada vez mais difícil, numa época com tantas solicitações.

Os editores da *Television Business International*, defendem que o mundo está a ser varrido por uma vaga de “documania” sem precedentes – com um volume e velocidade de imagens reais que mantêm os espectadores informados sobre os mais variados aspectos, como nunca. Já para o veterano Albert Maysles, a televisão global sofre de uma enchente de McDocumentários – produtos factuais, estandardizados, sem grandes inovações estéticas nem impacto político, que preenchem grelhas dos “500 canais temáticos que não dão nada” (Hogarth, 2006, p. 1)

Há de facto muito potencial mas há também muita luta pela sobrevivência, também na área documental que se quer que seja aprofundada, com dedicação, tempo e maturidade na digestão das realidades experimentadas.

CONCLUSÃO

No quadro do que tem sido a minha prática profissional, a presente dissertação revelou-se particularmente interessante e pertinente.

Passaram-se 10 anos desde que terminei os estudos e desde então o meu foco tem sido na prática, sustentada na produtora que tenho com mais dois sócios: a Cimbalino Filmes. Muito do trabalho que temos vindo a desenvolver não foi desejado, não fez parte do projeto de empresa ou de carreira que tinha definido à partida. Todavia, foi importante para a “sobrevivência”, para a aquisição de experiência, e até para a consciencialização de como funciona a vida artística nesta área manifestamente interdependente.

Com 10 anos de trajeto, já há matéria para se fazer uma reflexão com alguma perspetiva. No meio de alguns projetos para “pagar as contas”, tivemos também oportunidade de realizar projetos com convicção profunda na área do documentário, que tanto nos interessa.

Curiosamente, estou também, nesta fase, a produzir quatro projetos documentais em simultâneo, com realizadores convidados por mim. Esta experiência tem-me dado muitas informações, impressões e matéria prática, que tenho tido algum gosto em processar, informalmente, retirando pistas, ideias...

Como é que diferentes realizadores operam, se assumem, trabalham e lidam com as dificuldades?

Esta dissertação tem sido um desafio. Obrigou-me a parar, a pesquisar e a refletir sobre um tema; obrigou-me a perceber o que mais me tem interessado e que área me daria mais prazer aprofundar. Foi logo claro que me interessava manter o contacto com o mundo prático e refletir sobre ele, para ganhar perspetiva e aprofundar conhecimentos. Desde sempre processei os projetos de forma apenas intuitiva e foi interessante ter oportunidade de passar esse “estudo”/recolha de informação para uma dissertação, sistematizando a recolha de impressões pelo testemunho direto, e clarificando um pouco o panorama sobre o qual vou tendo ideias gerais, embora desgarradas.

Daí até à definição do tema desta dissertação, usando como ponto de partida a minha experiência no Aleixo, foi um pequeno e natural passo.

Este processo foi de facto enriquecedor. Permitiu-me refletir sobre a minha experiência pessoal e acrescentar conhecimento mais objetivo, válido e pertinente à minha vida profissional e à forma como a perspetivo.

Na primeira etapa de leituras, alarguei os horizontes e o campo por onde poderia seguir. Fui percebendo o que mais me atraía, o que mais me interessava, o que mais me interpelava, e delineando o esqueleto da dissertação, passando a uma procura bem mais direcionada. Devo confessar que esta fase foi a mais gratificante, porque encontrei conteúdos que me confirmavam, que me punham em questão e que me faziam questionar procedimentos e formas de ler e de estar profissionalmente.

Sistematizando a evolução da prática do documentário, torna-se claro como esta prática artística e a definição de novos caminhos e formas de fazer está intimamente dependente da tecnologia, da arte e do contexto social. É por eles potenciada e balizada. Esta consciência histórica traz-nos até aos dias de hoje e situa-nos face à realidade que vivemos e percebemos. É importante tomar consciência de como a democratização dos meios tecnológicos (e a sua rápida e sucessiva evolução) tem determinado uma forma de estar, de trabalhar e de lazer na nossa sociedade atual. Vivemos em rede e este facto mudou o paradigma da criação, da divulgação, da comunicação e da partilha. Sucedeu também assim no mundo do documentário.

A internet, os dispositivos móveis e a partilha pelas redes sociais, permitem inúmeras possibilidades de acesso à informação e ao entretenimento. Por outro lado, no meio de tantas solicitações, determinam também os ritmos acelerados da sua fruição.

Os documentários mais recentes têm vindo a ser produzidos já dentro deste paradigma. Tornaram-se mais versáteis e fazem uso dos meios e instrumentos que têm ao seu dispor. Exige-se, portanto, que sejam mais surpreendentes e busquem novas formas de contar histórias. Estas formas têm de ser cada vez mais compatíveis com a alta velocidade de produção e de fruição, com os meios de captação de imagem (sempre novos) disponíveis, com a grande competição pela exibição nos festivais de cinema e com a captação de “visualizações” nas redes sociais e nos meios de distribuição de vídeo online.

Este panorama confere o contexto: cria oportunidades, por um lado, embora, por outro, imponha um certo estilo às práticas documentais atuais, caracterizadas por

uma maior independência, por serem menos convencionais e, por conseguinte, por apresentarem um maior hibridismo.

De facto, é esse o grande ponto de chegada deste trabalho. Hoje, o documentário, fruto das oportunidades mas também da exigência de sobressair captando a atenção, é eminentemente híbrido. Os documentaristas socorrem-se de linguagens, gramáticas, artifícios e soluções narrativas que não são tradicionalmente do espectro do documentário. Perspetivam assim chegar à forma “certa” para a comunicação da realidade a que se propõem.

Olhando a experiência prática e a diversidade das concretizações, desde os clássicos Jean Rouch e Albert Maysles até aos contemporâneos portugueses João Canijo, Jorge Pelicano ou Pedro Neves, passando pela minha experiência prática aqui refletida, o que ressalta é que o essencial da procura de tratar criativamente uma realidade, é universal e intemporal. O processo de trabalho é sempre complexo e desafiante porque parte da realidade e é uma construção sempre nova. É o facto de cada nova experiência ser uma aventura renovada com novos temas, intervenientes e desafios que dá sentido e gratificação ao trabalho do documentarista. Será mesmo das poucas gratificações que se consegue com este “projeto de cinema”, já que de um ponto de vista mais pragmático, o documentário trata sempre de um nicho, sendo difícil de financiar em qualquer zona do mundo e em qualquer etapa da carreira dos realizadores.

Por tudo isto, esta dissertação fez-me sentir ainda mais o potencial do documentário, o quanto ainda está por fazer e pode ser feito com “métodos” mais alternativos e por novas vias. Por outras palavras, uma maior criatividade neste quadro pode viabilizá-lo mais. Contudo, também me fez ter uma maior consciência das reais dificuldades e perceber que não desaparecem mesmo em carreiras consagradas. Fez-me sentir irmanada com esta grande família nos sucessos e desafios.

O documentário é um trabalho artístico e criativo, com todas as potencialidades e desafios que isso comporta. A isto, soma-se o facto de ser profundamente interdependente, seja no que respeita ao financiamento, às equipas (com pouca

disponibilidade), ao equipamento (caro), ou aos intervenientes com quem se estabelecem relações.

No entanto, tudo o que acabei de referir, embora torne este estilo de vida e projeto de cinema difícil e complexo, é também o que lhe confere encanto, o torna especial, e realiza quem nele trabalha.

BIBLIOGRAFIA

Livros e Publicações Periódicas

- ARAUJO, Denize – (2016) *Imagens-Memória: Documentários-Homenagem, Autobiográficos e Biopics*. Goiânia: Compós.
- AUFDERHEIDE, Patricia – (2008) *Documentary Film*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- BARNOUW, Erik – (1981) *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. London: Oxford Univ. Press.
- BEATTIE, Keith – (2004) *Documentary Screens: Non Fiction Film and Television*. New York: Palgrave.
- COWIE, Elizabeth – (2011) *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DEPREZ, Camille e PERNIN, Judith – (2015) *Post-1990 Documentary: Reconfiguring Independence*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- FREIRE, Marcius e PENAFRIA, Manuela – (2007) *Documentário e Antropologia*. Campinas: Universidade da Beira Interior (UBI) e Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- . (2007b) *Realidade e Modos de representação*. Campinas: Universidade da Beira Interior (UBI) & Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- GEIGER, Jeffrey – (2011) *American Documentary Film; Projecting the Nation* Edinburgh University Press.
- GRIERSON, John – (1966) *Grierson on Documentary*. Berkeley, CA: University Of California Press.

- GUNTHER, André – (2014) *Paris 14-18: La Guerre Au Quotidien*. Paris: Paris bibliothèques.
- HOGARTH, David – (2006) *Realer than Reel: Global Directions in Documentary*. Austin: University of Texas Press.
- NAFICY, Hamid – (2001) *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- NICHOLS, Bill – (2010) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- . (2010b) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press.
- NICKS, Joan – (1994) *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, Nº 2, pp 104-107.
- PEREIRA, Henrique Manuel – (2011) *Nome De Guerra, a Viagem De Junqueiro. O documentário: Olhares e Argumento*. Lisboa: Universidade Católica.
- RABIGER, Michael – (2004) *Directing the Documentary*. Boston; Oxford: Focal Press.
- RAMOS, Fernão – (2008) *Mas Afinal o Que é Mesmo documentário?*. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo.
- ROCHA, Glauber – (2003) *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, SP: Cosac & Naify.
- RODRIGUES, Adriano Duarte - (Dezembro de 2003) "Ficção e Realidade". *Revista de comunicação e linguagens: Ficções*, Nº 32, pp 17-35.
- ROUCH, Jean e FELD, Steven – (2003) *Ciné-Ethnography*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- SADOUL, Georges – (1963) *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Martins.

STUBBS, Liz – (2002) *Documentary Filmmakers Speak*. New York: Allworth Press.

WINSTON, Brian – (1995) *Claiming the Real, the Documentary Film Revisited*.

London: BFI.

Fontes Digitais

CHATTOO, Caty Borum – (2016) *The State of the Documentary Field: 2016 Survey of Documentary Industry Members - Executive Summary* Center for Media & Social Impact, IDA, <http://www.documentary.org/advocacy/state-documentary-field-2016-survey-documentary-industry-members-executive-summary> (acedido em: 20 Jun 2017).

EITZEN, Dirk - (Outono 1995) "When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception". *Cinema Journal*, Nº 1, pp 81-102.

http://www.columbia.edu/itc/film/gaines/documentary_tradition/Eitzen.pdf.

Acedido em 16 jun 2017.

HALPERN, Manuel – (2013) *João Canijo e Anabela Moreira: Mulheres Que Sabem a Mar*, Visão, Sapo, 20 Jun 2017,

<http://visao.sapo.pt/cinema/encontrosimediaticos/joao-canijo-e-anabela-moreira-mulheres-que-sabem-a-mar=f725081> (acedido em: 20 Jun 2017).

JONES, Josh – (2015) *Hear Dziga Vertov's Revolutionary Experiments in Sound: From His Radio Broadcasts to His First Sound Film*, Open Culture,

<http://www.openculture.com/2015/04/hear-dziga-vertovs-revolutionary-experiments-in-sound.html> (acedido em: 20 Jun 2017).

MACHADO, Arlindo – (2011) *Novos Territórios do Documentário*, Biblioteca Online de Ciências da Educação, UBI,

http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf (acedido em: 20 jun 2017).

- MIRANDA, João e PEREIRA, Jorge – (2015) *Entrevista a Jorge Pelicano, Realizador de «Pára-Me De Repente o Pensamento»*, c7inema.net, 7 Mai 2015, <http://www.c7inema.net/entrevista/item/42643-entrevista-a-jorge-pelicano-o-grande-vencedor-do-festival-caminhos-do-cinema-portugues.html#sthash.De0FmD3I.dpuf> (acedido em: 20 Jun 2017).
- PENAFRIA, Manuela – (2004) *O Documentarismo do Cinema* Biblioteca Online de Ciências da Educação, UBI, http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf (acedido em: 24 Mai 2017).
- . (2004b) *O Filme Documentário em Debate: John Grierson e o Movimento Documentarista Britânico*, Biblioteca Online de Ciências da Educação, UBI, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>. (acedido em: 24 Mai 2017).
- . (2001) *O Ponto de Vista no Filme Documentário*. Covilhã: Biblioteca Online de Ciências da Educação, UBI, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> (acedido em: 20 jun 2017).
- . (1999) *Perspectivas De Desenvolvimento para o documentarismo* Biblioteca Online de Ciências da Educação, UBI, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf> (acedido em: 20 jun 2017).
- . (1998) *Unidade e Diversidade do Filme Documentário* Biblioteca Online de Ciências da Educação, UBI, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.pdf> (acedido em: 20 jun 2017).
- PEREIRA, Tiago – (2015) *Jorge Pelicano. "Nem o Melhor Argumentista Se Lembraria Dos Diálogos Que Filmei"* Jornal i, 7 Mai 2015, <https://ionline.sapo.pt/389948> (acedido em: 20 Jun 2017).

RIBAS, Daniel – (2013) *É O AMOR, De João Canijo* Biblioteca Digital, IPB,
<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/8526/1/Cr%C3%ADtica-%C3%89-o-Amor-portugu%C3%A9s.pdf> (acedido em: 20 Jun 2017).

SVETVILAS, Chuleenan – (2004) *Hybrid Reality: When Documentary and Fiction Breed to Create a Better Truth*. Documentary Magazine Online: IDA - International Documentary Association,
<http://www.documentary.org/magazine/hybrid-reality-when-documentary-and-fiction-breed-create-better-truth> (acedido em: 16 Jun 2017).

ANEXO

Entrevista com Pedro Neves, realizador do *Tarrafal*, registada em áudio, no dia 3 de Maio de 2017, na sua casa. O conteúdo aqui transcrito mantém o tom coloquial, tendo-se omitido apenas as divagações alheias ao tema.

As perguntas foram também omitidas, sendo aqui substituídas por tópicos.

Sobre o tempo "desatualizar" o que já se filmou

Mas o próprio formato é muito importante, por exemplo o Ricardo que trabalha muito comigo (e no *Tarrafal*), ele anda a fazer um filme há 13 anos. E teve ali uma coisa muito fixe... ele começou a fazer o filme em 16mm, e o filme está todo em 16mm, e se ele filmasse mais 30 anos o filme continuava em 16mm, porque aquilo não muda, aquilo não é um formato digital, aquilo é o que é... Foi a melhor decisão que ele alguma vez podia ter tomado, começar a fazê-lo assim, ainda por cima é ele que revela...

As outras coisas são de facto complicadas... Essa história dos limites temporais também uma coisa muito curiosa...

Também comecei a fazer um sobre boxe com miúdos. Isto há 6 anos para aí... tive de mudar os personagens todos... tinha o filme quase acabado e voltei à estaca zero, como andei à procura de financiamento. Depois consegui o da RTP, quase 5 anos depois, mas os putos que tinham 12, passaram a 17 ou 18. Eu tinha um puto mais baixo que eu que agora tem 1.95m. Eu tive de os mudar a todos, não é? Olha... um dos putos que andava a filmar... passei a filmar o irmão.

Marcar a presença.

Não ser muito falso a manutenção das relações. Mas tu queres fazer o teu filme...

Aquilo era um sítio que tinha uma história tão complicada e tão dura, que tu ou conseguias mesmo ter uma relação com aquelas pessoas e explicares muito bem e seres muito honesto na abordagem do que andavas ali a fazer e do que é que querias,

ou tu nunca ias ter ali nada. E quando digo nada é rigorosamente nada. Não tinhas a mais pequena hipótese de ali fazer coisa nenhuma.

Na sessão do Passos Manuel quando o Júnior estava a falar, houve lá uma coisa que ele disse que eu achei muita piada porque foi mesmo assim...(…) Ele dizia, até foi quando eu o chamei para ele responder, porque me tinham perguntado como era a relação com as pessoas de lá, como é que tinha sido, e eu disse-lhe: Anda cá tu e respondes tu”. Ele estava a dizer: o que eu queria saber [ele falava em nós, mas essencialmente era ele, não é?, mas na verdade era um bocado eles todos], era “que tipo de filme é que tu queres fazer aqui?”, “queres fazer mais uma dessas reportagens de TV, telejornal, que aqui chegam, dizem meia dúzia de banalidades, estigmatizam isto ainda mais, e não querem saber de mais nada, ou queres fazer uma coisa completamente diferente?” E era óbvio que eu queria fazer uma coisa completamente diferente. Então a partir desse momento começamos a fazer, depois disso...

Porta de entrada

Eu andava lá a fazer outro filme, e dei ali um salto. “*bairrismo*” Uma espécie de mosaico de uma série de bairros da cidade, e um dos sítios que eu quis filmar foi aquele e depois eu conheci o Pedro e ele começou para lá a contar-me uma série de histórias... Porque ele gostava muito de fotografia, e gosta. E quando nos viu ali com uma máquina e tal, veio logo lá ter: “o que é que vocês andam aí a fazer”? depois a contar algumas histórias dele, depois a dizer onde é que havia sítios fixos para se ir filmar. Porque ele gostava disso não é? E fotografa bem. [aquelas imagens fotográficas que aparecem ao longo do filme são todas dele].

Começámos a falar e “fixe, fixe era fazer um documentário só sobre isto”. Isso é porreiro, se precisarem de ajuda... Então está bem.

Depois passaram-se muitos meses. Mas íamos falando volta e meia. Ele depois também arranjou um trabalho... depois ficou desempregado outra vez e não sei quê...

Eu fui lá muitas vezes e levava sempre a câmara comigo. Às vezes nem a tirava do carro, mas levava-a sempre que isso é uma coisa que eu tenho, que levo sempre, pode ser preciso, e depois estás lá e sentes-te estúpido. Mas muitas vezes nem sequer a ligava, no início. E depois a partir do momento em que decidimos que o filme ia mesmo ser feito, aí foi mesmo uma questão de ires praticamente todos os dias lá, durante muito tempo, já não sei quanto tempo foi... a rodagem durou mais de um ano. Eu não fui lá todos os dias durante o ano, mas naquelas fases em que andas mesmo no terreno, aí íamos mesmo todos os. Se calhar passamos 3 meses no terreno a ir lá todos os dias, porque era assim... e porque depois aquilo era um sítio onde as coisas podiam acontecer ou não, não é? Tu ias a contar filmar uma coisa e depois não filmavas nada não é? Ou querias filmar não sei quem mas naquele dia ele não lhe apetecia. E depois no outro dia já achavas que nem o ias filmar, e vinha-te ele chamar, portanto aquilo funcionava assim, e muitas vezes passavas ali o tempo a olhar para coisa nenhuma mas isso também era importante até para perceberes como é aquilo tudo funcionava, e quem é que passava, e como é que vias, e como é que, ao mesmo tempo, confirmavas muitas das coisas que eles te diziam, que era aquela coisa estranha do: estás a ver? Isto agora aqui já não se passa nada... E depois passava um carro e calavam-se... porque ainda passam. Porque aquilo ainda está ali tudo, não é? Quando naquele trecho pequenino de *voz off* se diz que aquilo está cheio de fantasmas, aquilo está mesmo cheio de fantasmas. Como é óbvio não andam lá de branco, mas está! Tu percebes isso. Tu vês o modo como as pessoas olham para aquilo e continuam a ver lá os prédios, continuam a ver lá gente. Porque é assim... na verdade é assim. Tu vais a uma casa que tu costumavas frequentar na infância, onde as pessoas já não estão lá ou já morreram e tu continuas a vê-las lá. Não é? Porque aquilo era a cadeira do teu avô, ou ali ficava a tua avó, ou... e aquilo é um bocado a mesma história...

E depois na verdade já sabíamos todos muito da vida uns dos outros... porque estávamos ali o tempo todo.

Depois de acabar o filme... ainda não passou tempo suficiente.... Nós continuamos a falar, continuo a saber o que se vai passando na vida das pessoas, como é que eles estão e como é que não estão... Sempre que há projeções eles sabem, trocamos mensagens... e aparecem.

É uma coisa que me interessa mesmo... O Pedro tinha um projeto de vida fixe, que eu até de alguma forma até o ajudei a concretizar aquilo (de umas vendas, de uns chinelos, um negocio e não sei quê...) e é uma coisa que ele me vai sempre dizendo em que ponto é que aquilo está e eu vou-lhe perguntando... Como o Júnior andava para mudar de casa e isso é uma coisa que também me interessa, saber se conseguiu, se não conseguiu... ou o Rui o tatuador. Ou o Jojo... ainda agora me contactou... quer que lhe faça um videoclípe..., é o cigano que toca e que canta. Portanto, nós continuamos a falar, muito e regularmente. Agora se continuamos a falar a vida toda, não te sei dizer, não faço ideia nenhuma, porque mesmo nos outros filmes que fiz, desde quase os primeiros, eu fui sempre sabendo da vida das pessoas, algumas acabei por reencontrar, outras nunca mais as vi, outras morreram...

Não sei se isso é só falso [as relações ocasionais que se mantêm]

Tu na verdade tens a tua vida, tu frequentas os teus sítios... Quer dizer... há muitas coisas que partilhei com eles, outras que não partilho, mas há coisas que partilho com uns amigos e não partilho com outros, mas a vida é assim... não tens de ser o "livro aberto" em que dizes tudo a toda a gente, porque a vida não é assim, com ninguém. Nem com eles, nem com mais ninguém...

Agora quando consegues construir determinada relação de confiança, que ela se prolonga, prolonga! Eu fiz um filme em 2006 na Afurada e ainda hoje quando lá vou abraço aquela gente toda, os mesmos. Porque eles continuam lá e porque aquilo foi uma coisa muito marcante, porque ia ao mar com eles, e depois íamos petiscar não sei aonde, e depois... olha, até a Fátima fui com eles por acaso, foi uma coisa com muita piada. Eu levava um saco cama e elas lá, as mulheres: Mas onde é que tu vais dormir? – Eu durmo aí nesse colchão. – Mas então os lençóis? – Eu durmo aí nesse saco-cama. – Tu não vais dormir no saco cama, tens aqui os lençóis. – Não preciso de lençóis nenhuns. Entretanto fui à casa de banho e quando cheguei já tinha a cama feita com lençóis e fronha... aquilo já estava ali tudo impecável. – alguma vez nós te deixávamos vires assim para aqui connosco??

Mas ainda hoje lá vou quando lá vou, continuo a ir aos mesmos sítios e a estar com as mesmas pessoas, e com pessoas que me vêm continuar a contar parte da

história da vida delas. Porque uma das coisas mais gratificantes da parte do documentário também é essa! São essas relações que tu estabelececes e que tu constróis. E depois é claro, que dependente das pessoas, há gente com que tu te identificas mais do que outras. Há pessoas que tu estás a filmar e tens a certeza absoluta de que muito dificilmente vai acontecer mais alguma coisa, foi uma circunstância, foi um momento, e depois há outras que tu tens a certeza que vais falar sempre, mesmo que não te cruces muitas vezes, mas vais falar sempre e vai-te interessar sempre saber como é que estão. Porque passas ali muito tempo... e depois acabas por te sentir um bocado parte daquilo...

Fiz outro filme, chamado *Raposa da deserta* sobre um pescador que vive sozinho numa ilha deserta perto de Faro. Vive lá há 30 e tal anos. E na altura passei para aí ao todo um mês e meio com ele. Mas era eu e ele, não havia mais ninguém. Quer dizer... volta e meia vão aparecendo uns amigos... Isto já foi há uma data de anos... e raro é o mês em que não falamos. Eu ele me telefona ou eu lhe telefono e sempre que vou lá para baixo, vou ter com ele e vamos almoçar. E no Natal e nos anos ou por coisíssima nenhuma, como ainda há pouco aconteceu que ele me ligou a dizer: olha, acabei de abrir uma garrafa de um alvarinho que um amigo meu me trouxe e pensei: o meu amigo Pedro é que havia de gostar de estar aqui comigo. " Porque essas coisas acontecem mesmo.

Agora também tem a ver com esses interesses, claro que tem. Porra, num mês e meio também falámos de muita coisa, e ficamos a dar-nos muito bem e ficamos mesmo amigos.

E ainda no ano passado, no mês de Agosto lá estive com uma carrada de amigos que eu próprio levei para lá, para irmos almoçar com ele. Passámos lá um dia do caraças. Ainda por cima a mulher dele estava com um problema grande num joelho, e não havia maneira de ser operado. E um amigo meu era ortopedista e ofereceu-se até para a operar... Ele em Leiria e eu dava casa (tenho lá casa). – Eu não quero interferir na vida de ninguém. – isso não é interferir nada, são 3 semanas, depois disto tudo... nós somos amigos!!!

Mas há esta coisa... esta rede. Somos mesmo amigos, continuamos a falar, mas continuamos mesmo, é uma coisa normal. Às vezes até lhe ligo só para saber se a pesca está boa ou está má. E ele: – Se tens feito filmes. Se tens tido trabalho. Se te

andam a pagar alguma coisa de jeito.” Mas isto tem a ver com as conversas que tu tens e com a partilha que fazes, portanto essas coisas acontecem mesmo.

Fiz um outro chamado “os esquecidos”, com quem fui mantendo sempre... com alguns, e ainda sei o que aconteceu a todos. Por exemplo um deles quando conseguiu uma casa... eu soube porque me ligou o genro dele, e ligou-me porque ele queria que eu fosse a primeira pessoa a saber que ele tinha uma casa nova. E anda um gajo para aí à procura de prémios... Os prémios são isto. Acho que quem faz documentários é um bocado esta coisa... isto faz mesmo parte do próprio processo e do próprio filme, pelo menos da maneira como eu faço as coisas.

Ainda há pouco tive uma discussão com alguém que também faz documentários: Eu perguntava-lhe: - Então mas esse é tio ou primo? - Não sei mas isso também não interessa, diz-se uma coisa qualquer. Então mas dizes uma coisa qualquer como?? – Isto também é um filme, isto é tudo mentira...

Eu sou incapaz de fazer uma coisa dessas. Isso é uma traição absoluta às pessoas. Porque se isso não é relevante para o tema ou não interessa ao espectador, interessa aquelas pessoas que estão ali representadas e com quem tu falaste. E isso é um absurdo absoluto. Isso para mim era uma coisa completamente impossível de fazer. Porque tu tens ali... Eu não acho que tu lhes devas uma vida de amizade. Isso pode acontecer ou não. Agora, tu deves, e isso deves mesmo, tu deves honestidade, e deves sinceridade, e deves verdade. Verdade ela é a tua, é sempre filtrada como sabemos e não vale a pena estarmos aqui a discorrer sobre isso, mas pelo menos a honestidade e a ética tu deves sempre às pessoas.

E depois é como tudo... há uns com quem te identificas mais, há outros com quem te identificas menos... Mas quando continuas a ter um filme que as faz sentir orgulhosas e que as continua a fazer ir assistir a sessões públicas porque se sentem representadas, então tu conseguiste alguma coisa, porque senão, não vão.

Na ilha, com o Alves, fiz [uma projeção prévia]. Montamos lá uma televisão e fui lá mostrar-lhe o filme antes dele passar na RTP.

Eu já o conhecia bem o suficiente para achar que ele ia ficar contente com aquilo. E não me enganei. Neste caso [do *Tarrafal*] por exemplo, estava muito mais ansioso, quando foi aqui a estreia. Até porque a estreia ali no Rivoli tinha oitenta e tal pessoas do bairro. E eu sabia que aquilo tinham sido momentos muito complicados, memórias muito difíceis, e uma coisa é contarem-te e outras coisa é depois ouvirem-se a eles próprios a recordar aquilo... E aí não sabia mesmo qual ia ser a reação. E estava muito ansioso. Tanto que até me fui sentar mesmo no meio deles, que era para ir ouvindo as reações, que era para eu próprio ir descansando. Ao fim de meia hora, comecei a relaxar um bocado... porque as pessoas com quem eu melhor me dava e que mais me tinham dado e em quem mais eu confiava, estavam a entrar bem na coisa e a sentirem-se representadas. Porque isso depois é uma coisa muito importante. Uma coisa é o que tu fazes, e outra é: e eles sentem-se representados com isto ou não? E aí tu podes ser a pessoa mais honesta do mundo e não as conseguires representar. Neste caso acho que tive a sorte de isso não acontecer porque eles se sentiram mesmo representados. Não é um filme totalmente completo, porque nenhum filme é totalmente completo.

No caso do *Tarrafal*, a questão da violência e a questão da droga, era impossível tu não falares nisso... porque aquilo era a matriz do bairro... Havia obviamente essa parte de vizinhança e de entreatajuda, do bairro propriamente dito, mas aquilo estava tudo entranhado ali... tudo, tudo, porque era assim e porque o bairro vivia com aquilo todos os dias. E eu, ao omitir uma coisa daquelas, ao omitir uma coisa daquelas, não estava a contar minimamente a história. Eu nunca quis foi contar só aquilo agora era impossível tu saíres dali.

Se as pessoas começam mesmo a perceber o que é que tu ali andas a fazer, e comesas mesmo verdadeiramente a sentir os problemas das pessoas: e isso não se faz num dia e toda a gente sabe que isso não se faz num dia, portanto é quase uma exigência deles próprios que tu lá estejas. Já houve outras pessoas a tentar fazer lá trabalhos, mas apareciam e desapareciam. E quando apareciam a segunda ou a terceira vez, já ninguém lhes dava rigorosamente nada. – Tu a seguir desapareces outra vez, o que é que isto me interessa?

Porque têm também muitos motivos para ser [desconfiados]. É muito fácil apontar o dedo e acusar, mas é muito mais difícil tu meteres-te na pele do outro, porque isso é sempre difícil, seja lá quem for, e acho que só quando tu te tentas meter, porque comesças a perceber os esquemas internos, porque é que aquilo se foi tornando assim, porque é que as pessoas foram ficando assim, e a própria história de vida daquela gente durante aquele tempo todo, tu aí comesças a perceber muitas coisas que nunca tinhas percebido.

[No filme *Esquecidos*], ele dizia: os meus filhos vivem bem. Mas o viver bem é muito relativo. É o quê? Viviam numa casa, todos eles pequenas e modestas, tinham todos empregos de salário mínimo, ou menos... Isto viver bem, é relativo... E depois eles foram criados em barracas de madeira, a tomarem banho de mangueira 2 vezes por inverno, porque a água era gelada. O facto deles não estarem todos presos e serem *serial killers*, para mim é uma vitória do caraças. Portanto tudo é muito... tudo é muito relativo. Ele disse-me: "quando foi o meu casamento aquilo foi uma festa de arromba – encomendamos uns frangos assados!" , estás a ver? "E não levava calças rotas". Isto era a festa de arromba! E isso são as coisas que tu só passando tempo com as pessoas é que entendes. Também grande parte da diferença dos documentários para as reportagens. Esses chegam e vão e não sabem nada. Mas o documentário dá-te este tempo porque tens mesmo de o ter. E também se calhar é por causa desse tempo que tu crias essas relações que te interessam, no caso do teu trabalho, de perceber o que é que acontece depois.