

Propostas de realização: imagens e sons do passado e imagens e sons do presente

Manuela Penafria

Introdução

O cinema documentário lembra-nos constantemente a nossa presença no mundo, lembra-nos que fazemos parte do mundo e que interagimos com ele. O documentarista trabalha materiais que, na sua maioria, têm origem no registo *in loco*: entrevistas, depoimentos, som ambiente... mas, também, legendas, música, re-construções e comentários, textos ou poemas em *voice-over*... A selecção e interligação desses materiais estará aqui em destaque a partir de propostas de realização, ou seja, a partir de filmes concretos. Discutir os modos de abordar os acontecimentos do mundo e a vida das pessoas implica fazer um trabalho retrospectivo. Não se trata de apresentar os modos possíveis, mas os que efectivamente já se concretizaram, ou seja, dar conta dos modos que o documentário já adoptou. Assumindo este texto um carácter exploratório, iremos partir de abordagens ao real que servirão de pretexto para identificar propostas de realização cinematográfica. Assim, faremos uma distinção entre “imagens e sons do passado”, ou seja, o acervo disponível para ser utilizado pelos cineastas, e a expressão “imagens e sons do presente” dirá respeito às imagens e sons recolhidos propositadamente para um filme.

Nas “imagens e sons do passado” incluímos, essencialmente, as *imagens de arquivo* e os *vídeos caseiros*. As primeiras são as imagens preservadas pelos arquivos oficiais ou estatais ou na posse de instituições, como os canais de televisão. Em geral, estas são imagens conhecidas por todos e, como o próprio nome indica, encontram-se arquivadas.¹ São imagens de acontecimentos do nosso mundo, com a importante função de preservação da memória colectiva (ainda que possam ser uma re-construção). A este acervo podemos incluir todos os filmes já realizados pois as suas imagens são passíveis de integrarem outro filme. Já os vídeos caseiros são, por assim dizer, arquivos familiares. No imediato, possuem um valor mais restrito, inserem-se na memória individual ou familiar. Mas, tal como as anteriores, são capazes de valorizar os filmes que entendam integrá-los. Quanto às “imagens e sons do

¹ Por cada acontecimento há imagens que os relembram e que circulam (o mais das vezes como meras ilustrações, tipo “postais ilustrados”). Não é difícil reconhecermos os acontecimentos pelas imagens que sobre ele permaneceram: a bomba de Hiroshima, a praça de Tianamen, a queda do muro de Berlin, Guerra do Golfo, o 11 de Setembro de 2001 (sobre o qual também existem registos de amadores do embate dos aviões e a queda das Torres do World Trade Center pelos canais de televisão), etc.

presente”, pretendemos dar conta da câmara do documentário no terreno, a perscrutar o nosso mundo. A câmara do documentário tem a particularidade de se colocar no terreno, pisa o mesmo chão que os intervenientes. A fim de darmos conta das “imagens e sons do presente” iremos apresentar soluções de realização a partir de ideias frequentemente associadas à *praxis* documental.

Imagens e sons do passado

As *imagens de arquivo*, imagens que nos mostram acontecimentos passados são, o mais das vezes, remetidas para a qualidade de prova; apresentam-se como sinónimo de *documento* sobre um acontecimento passado. No documentário, encontramos a possibilidade de utilizar essas imagens de modo crítico. Encontramos, também, a possibilidade de uma reorganização do material de arquivo. O acervo imagético é imenso e disponível para novas contextualizações e re-contextualizações. Este é um material disponível a infinitas montagens e re-montagens, permitindo que a nossa história e a história do cinema se escrevam e re-escrevam constantemente.

Os filmes compostos por *imagens de arquivo* são, em geral, denominados *filme de compilação* ou *filme de montagem* e têm na montagem o seu principal recurso. Apesar disso, preferimos usar a expressão *filme de compilação* já que *filme de montagem* refere-se a filmes que exploram o recurso da montagem, mesmo quando não estão em causa imagens de arquivo. As fontes para este tipo de filmes são diversas: arquivos cinematográficos, actualidades, imagens televisivas ou retiradas de filmes, registo de acontecimentos por amadores... Trata-se de fazer uso de imagens e sons que não foram registradas pelo realizador e reorganizá-las numa nova estrutura; retirar esse material do seu contexto original, dando-lhe um outro ou novo sentido. O aspecto mais interessante deste investimento sobre as *imagens de arquivo* é rasgar a autoridade que as mesmas arrastam consigo. “A constante oscilação entre tirar um sentido e forçar o sentido de imagens que já existem está no cerne de todos os filmes de montagem.”² Tirar, forçar, introduzir ou acrescentar sentido, sem derrapar na mera manipulação ou numa qualquer forma gratuita de propaganda resultará, seguramente, em algo inovador.

No auge do formalismo soviético, Esther Shub pontua uma outra potencialidade da montagem enquanto recurso capaz de dar sentido às imagens. A montagem, cujo potencial conhecemos desde o célebre “efeito Kulechov” e explorado até à exaustão pelo cinema

² António A. Rodrigues in AAVV, 2001, *Olhar de Ulisses, Resistência*, Vol. IV, Ed. Porto 2001-Capital Europeia da Cultura, p.189.

soviético dos anos 20 (sobretudo Eisenstein e Vertov), tem um papel importante naquele que é já um dos sub-gênero do documentário: o *filme de compilação*.

A Queda da Dinastia Romanov (1927), de Esther Shub, que comemora os dez anos da Revolução de 1917, permanece na história do cinema como o filme de referência no que diz respeito ao *filme de compilação*. Shub reuniu material para ficar claro o contraste entre a classe dominante, os Czares, e a dominada, o povo russo, exaltando assim o benefício da Revolução. *A Queda da Dinastia Romanov* encontra-se dividido em quatro partes que “certamente preexistem às imagens de arquivo utilizadas: 1) a Rússia Czarista; 2) a preparação da “guerra imperialista”; 3) a guerra; 4) a Revolução de Fevereiro e a queda da dinastia Romanov que dá título à obra. A primeira e a última parte são formadas pelo material preexistente (...) e cujo sentido ela às vezes força (...) como o *raccord* entre as burguesas que enxugam o rosto depois de dançarem e o camponês que enxuga o suor do seu rosto, ou ainda a superposição entre a notícia da abdicação do czar e as imagens de uma multidão que aplaude. Estes são exemplos da montagem como pura forma de propaganda, um dos efeitos mais eficazes, mais temíveis e mais desprezíveis da montagem de imagens. A segunda e a terceira parte não parecem emanar do material disponível. As imagens parecem ter sido escolhidas para ilustrar uma estrutura narrativa pré-determinada: as imagens de soberanos e políticos europeus, que aproximam os seus países da Rússia czarista, numa visão bastante superficial. A maior abundância de imagens disponíveis da guerra faz com que este terceiro capítulo tenha uma extensão um pouco desproporcionada em relação ao conjunto do filme.”³ A dado momento do filme, um conde e a sua mulher tomam chá num jardim, após terminarem a refeição o casal retira-se. Logo a seguir, entram em campo dois criados, um homem e uma mulher, para levantarem a mesa. O contraste entre a vida de quem domina e quem é dominado não se faz apenas com o recurso da montagem, no caso, bastou apenas um plano de um filme caseiro colocado num novo contexto.

Em *Fahrenheit 9/11* (2004), Michael Moore re-organiza material de arquivo, essencialmente imagens televisivas, com o intuito de ir buscar às imagens a confirmação do seu ponto de vista. Cada filme de Moore surge-nos como um ponto final na discussão de qualquer tema; cada um dos seus filmes apresenta-se mesmo como um filme que exclui a possibilidade de qualquer outro sobre o mesmo tema. Embora lhe reconheçamos legitimidade em expressar o seu ponto de vista, *Fahrenheit 9/11* é um encadear de imagens e argumentos

³ António A. Rodrigues, *ibidem*, pp.190/191.

verbais que assenta legitimidade no preenchimento de um “vazio” de um plano (que supomos ser um vídeo amador), quase no início do filme. No dia 11 de Setembro de 2001, o presidente Bush visita uma escola secundária na Florida. Vemos o presidente sentado de frente para as crianças e, de acordo com Moore em *voice over*, quando o segundo avião embate nas Torres, o chefe de pessoal aproxima-se de Bush e diz-lhe: “O país está a ser atacado”. Ainda de acordo com Moore, o presidente não tem ninguém que lhe diga o que fazer, nem ele sabe o que fazer; por isso, deixa-se ficar e mantém o programa da visita, não reage ao que está a acontecer e fica pensativo. O que é que o presidente estará a pensar? É a questão que Moore coloca e avança a hipótese ou, aliás, a conclusão, de lhe ter ocorrido: “Tenho andado com más companhias”. Essas companhias serão os sauditas que agora atacam o seu país. Moore encontra aqui um ponto de apoio para, a um ritmo quase alucinante, associar imagens, fazer deduções, tirar conclusões e antes de ter a aprovação do espectador, avança-lhe com mais argumentos para deixar claro que a invasão do Iraque foi feita apenas por causa do petróleo e não para retaliar a Al Qaeda que efectivamente atacou as Torres do World Trade Center. Umas pitadas de humor e drama aqui e ali ajudam a impor e a compor a “boa” manipulação das imagens. Moore impõe às imagens de arquivo, pela montagem, o seu ponto de vista. Independentemente da posição de Moore, o que aqui nos parece mais problemático é precisamente o ponto de apoio que identificamos acima: a partir de uma imagem de alguém afirmar categoricamente o que ela está a pensar. Uma outra opção, longe da demagogia Mooriana, é a de Emile de Antonio (1919-1989)⁴, um activista político e crítico dos media, em especial da televisão e cuja filmografia é composta quase exclusivamente de *filmes de compilação*. Para este cineasta o cinema é um meio privilegiado para a discussão ideológica.

Millhouse: a White Comedy (1971) tem como protagonista o presidente republicano Richard Milhous Nixon e antecede a sua resignação do cargo de presidente dos Estados Unidos, em 1974, motivada pelo caso *Watergate*. O título do filme é composto por uma transformação do nome intermédio de Nixon para *Milhouse* (moinho), que de Antonio associa à sua actuação como “personagem”, por se tratar de um local de moagem, de trituração, e um local que coincide com a aspereza e rudeza da sua personalidade. Milhouse é um nome que se repete várias vezes ao longo do filme, em legendas/separador, por exemplo: “Milhouse goes to Washington” quando do caso Hiss VS. Chambers, em que este acusa o primeiro de espionagem, em 1948. Nixon presidiu a Comissão para as Actividades Anti-Americanas que indiciou este caso de infiltração comunista no governo federal, tendo desempenhado um papel

⁴ Para uma visão mais completa da sua obra v. Douglas Kellner, Dan Streible (eds.), *Emile de Antonio*, Visible Evidence Series, Vol. 8, University of Minnesota Press, 2000.

relevante na acusação de Hiss. Parte do título do filme: *a White Comedy* surge por cima de um retrato de Nixon com a sua mulher e é, como o próprio realizador afirmou, uma evocação do “film noir”, uma evocação que insiste ironicamente sobre a “face branca e pura” que a engrenagem política tentava passar do presidente à sociedade americana. (Cf. Martin, 1972). O filme expõe a carreira e a personalidade de Nixon. O tom irónico, caustico, absolutamente corrosivo do início do filme marca o seu tom geral. Uma banda de música está a tocar e uma voz masculina anuncia: “Senhoras e Senhores, o presidente dos Estados Unidos”. Segue-se uma panorâmica ascendente da figura de cera do presidente com uma placa no chão onde está escrito o seu nome. Logo a seguir, vemos um corpo com fato e gravata onde é solenemente colocada uma cabeça de cera do presidente. Ao seu lado estão outras figuras de cera, como a do presidente Kennedy. Num rasgo de premonição, de Antonio, avança para o dia 7 de Novembro de 1962. Antes de Nixon entrar para uma conferência de imprensa, um jornalista informa: “Aparentemente é o fim. O fim da curiosa, colorida, por vezes complicada carreira de Richard Nixon.” Lembremos as suas derrotas políticas: em 1960 enquanto candidato à Casa Branca e, em 1962, enquanto candidato a governador da Califórnia. O início e o fim da sua carreira política estavam ainda por vir: em 1968 é eleito presidente dos EUA, é re-eleito em 1972 e resigna em 1974.

Sem nunca recorrer à *voice over*, de Antonio apoia-se na montagem de imagens televisivas para revelar as tensões e contradições da sociedade americana. É esse o papel da montagem. (Cf. Martin, 1972). A recusa de um comentário que explique as imagens de arquivo, mantém a integridade das mesmas enquanto documento. Pela montagem, o realizador realça as contradições que sempre estiveram presentes nas imagens de arquivo. De Antonio deixa, em grande parte, que as imagens falem por si e solicita do espectador um envolvimento activo, pela re-contextualização das imagens a que já teve acesso pelos canais de televisão. A montagem de Antonio interfere no sentido dessas imagens, por vezes, com o apoio de entrevistas feitas pelo realizador (e nas quais nunca se ouve outra voz para além da do entrevistado). Os entrevistados são pessoas que mais directamente se encontram ligadas a determinado acontecimento. Por exemplo, a dado momento do filme *Millhouse: a White Comedy*, vemos um homem sentado numa secretária que afirma: “Chamo-me J. Wextler e sou editor generalista do ‘Post’.” Wextler começa então a relatar-nos uma informação que chegou ao jornal em 1952, sobre a qual não previram as repercussões e que inicialmente não teve destaque de primeira página (uma espécie de *Watergate* antecipado). A informação era sobre as fontes de financiamento de Nixon. Um grupo de industriais, das finanças e da área do imobiliário da Califórnia estaria a “alimentar e cuidar” de Nixon. Perante acusações de um

procedimento pouco ético, Wextler afirma que a relação pai-filho que surgiu entre Eisenhower e Nixon terá sido uma fachada e que esse incidente ia custando a Nixon o cargo de vice-presidente. No seguimento dessa denúncia e ainda na qualidade de candidato à Casa Branca, Nixon faz uma declaração transmitida pela televisão, que ficou conhecida por “checkers speech”. Neste discurso, Nixon faz-se acompanhar da sua mulher que se encontra sentada numa cadeira a alguma distância da sua secretária. Nixon apresenta a sua mulher a propósito de nunca a ter incluído na “folha de salário” da campanha, “apesar de ela ser uma excelente estenógrafa”. Ela olha orgulhosa para o marido. Nixon revela detalhadamente a sua “história financeira completa”, tudo o que ganhou, tudo o que gastou e tudo o que deve; por exemplo, que possui um Oldsmobile de 1950 e “que temos a nossa mobília”, herdou do seu avô 15.000 dólares, uma casa em Washington que custou 41.000 dólares e que ainda deve 20 000... e confessa que receberam um presente de um homem do Texas. Este homem ouviu dizer à sua mulher que as filhas gostariam de ter um cão, e enviou-lhes de presente um cocker-spaniel “preto e branco, às manchas”. A sua filha mais nova de 6 anos de idade deu-lhe o nome de Checkers. Após esta explicação, surge um plano com uma fotografia de família: o cão, Nixon, a sua mulher e as duas pequenas filhas. No filme de de António, este discurso é passado na íntegra, mas descontextualizado da sua programação televisiva original, ou seja, surge após as dúvidas lançadas pelo editor Wextler e antes de manifestações de afectividade entre Nixon e Eisenhower em que este lhe chama de “meu rapaz”. Para finalizar este encadeamento de imagens e sons, de António remata colocando em imagem e novamente declarações do editor Wextler. Este novo contexto realça a demagogia de um discurso que nos parece ter sido pouco ensaiado para que primasse pela espontaneidade. Mostra-nos um político nervoso nos gestos, hesitante na fluidez e determinação verbal e pouco à vontade com as câmaras de televisão.

Quanto à utilização de vídeos caseiros, podemos encontrar abordagens como em *Os Friedmans* (2003), de Andrew Jarecki, um filme que parece apostado em contradizer o que Errol Morris disse a respeito do seu filme *The Thin Blue Line*: “Eu quis fazer um filme sobre como a verdade é difícil de conhecer e não que é impossível”.⁵ Com Jarecki é apenas e tão só impossível. Em 1987, no dia de Acção de Graças, a polícia entra em casa dos Friedman, uma família de classe média que vive em Great Neck (Long Island, Nova Iorque) e acusa o pai, Arnold Friedman, um respeitado professor reformado e o seu filho Jesse, de 18 anos, de pedofilia. O filme conta com vários depoimentos de advogados, polícias, investigadores, da mãe - uma dona-de-casa cujas declarações em entrevista são, acima de tudo, a procura do

⁵ Morris in Plantinga *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997, p. 221.

significado da palavra “família” -, do próprio Jesse e do seu irmão mais velho David (o irmão do meio, Seth - segundo informação em legenda quase no final do filme - recusou ser entrevistado), das vítimas e dos familiares destas. Arnold - que se suicidou na prisão - começa por declarar a sua inocência. Mais tarde, confessa os crimes, ou porque, de facto, os cometeu, ou porque essa confissão lhe traria uma pena mais leve, ou porque livraria de acusações o seu filho Jesse. Às imagens da cobertura mediática e das declarações em tribunal, juntam-se os filmes caseiros feitos pelos próprios Friedman, com as suas festas de aniversário, conversas em momentos de lazer e material filmado durante o decorrer de todo este processo. Um desses filmes caseiros foi rodado dentro do carro, no dia em que Jesse ia a tribunal declarar-se culpado. A câmara está colocada do lado direito de Jesse. Vemos a face direita do rosto de Jesse. Ele e o irmão conversam:

- “Tu violaste crianças, Jesse?”

- “Não”

- “Algum dia violaste?”

- “Nunca toquei em nenhuma.”

- “Fizeste as coisas que dizem?”

- “Nunca toquei em nenhuma, nunca vi o pai tocar em nenhuma.”

- “Pois, mas deves ter feito aquilo. [risos] Isso..., alguma coisa aconteceu. Tem de ser.

É o que a Polícia diz...”

- “Se alguma coisa houve, não foi na minha presença. E terá sido uma coisa mínima porque o miúdo nunca se queixou.”

- “Como pode a Polícia mentir?”

- “Cala-te, Seth.”

O plano muda para Jesse e o seu advogado em tribunal. Enquanto o advogado fala a câmara aproxima-se do rosto de Jesse, da face esquerda do seu rosto: “As crianças, as catorze crianças deste caso, foram indubitavelmente vítimas, isso ninguém discute. O único culpado é Arnie Friedman, o homem é um monstro.” O plano muda para um polícia sentado no tribunal, vemos o face direita do seu rosto, a mesma face de quando imediatamente antes, Jesse se diz inocente. O advogado continua: “Abusou do filho e violou-o, isso não pode ser esquecido. [Jesse começa a chorar] Não posso crer que vivamos numa sociedade tão fria que alguém o possa olhar e não o compreender.” *Jump cut* para um plano que se aproxima da face esquerda do rosto de Jesse enquadrando, também, o advogado. Jesse a chorar diz: “O meu pai criou-me a confundir o bem com o mal. E sei agora o mal que fazia.” *Jump cut* para um plano próximo da face esquerda do rosto de Jesse que diz: “Quem me dera ter podido travar isto há mais

tempo. Quem me dera ter feito alguma coisa...Estou tão arrependido.” Os dois lados de um mesmo rosto: inocente e culpado, ou culpado e inocente, a verdade e a mentira ou a mentira e a verdade. Os dois lados do rosto de Jesse; e nenhum modo de averiguar a necessidade mais básica de uma resposta única, um simples sim ou não. Neste filme, neste caso concreto, neste drama vivido pelos Friedman, nada é definitivo. Por vezes entende-se que o pior aconteceu, em outros momentos que nada aconteceu. A verdade parece não ser apenas difícil de obter, é uma subtilidade que insiste em escapar-nos.

Os vídeos caseiros de *Os Friedmans* foram apropriados por Jarecki, o cineasta. Numa apropriação não sabemos se mais legítima mas, pelo menos, mais pessoal, surge-nos *Zyklon Portrait* (1999), de Elida Schogt cujos avós morreram em Auschwitz. Zyklon B é um pesticida para insectos convertido em gás pelos nazis, para o extermínio de judeus. O relato objectivo e clínico da composição e surpreendente eficácia de Zyklon B que mata entre 5 a 15 minutos, cruza-se com três gerações de uma família judia holandesa, a família da realizadora. O relato em *off*, as fotografias de família, os vídeos caseiros, a explicação do efeito do gás e planos registados debaixo de água não são apenas o retrato da sua família, são o retrato da *nossa* família, o seu passado cruza-se com o de todos nós.

Imagens e sons do presente

A fim de darmos conta das propostas de realização onde os cineastas recolhem imagens propositadamente para os seus filmes, iremos apontar, seguindo o espírito exploratório que marca este texto, propostas bastante diferentes.

1) *Work in progress*

Apontando para um total acompanhamento da vida dos intervenientes e dos acontecimentos que regista⁶, o filme documentário apresenta uma especial tendência para tudo filmar, para nunca desligar a câmara. Esta é uma ideia que, para o israelita Amos Gitai assume o carácter de *work in progress*. Os filmes *Wadi* (1981), *Wadi, Ten Years Later* (1991) e *Wadi, Grand Canyon* (2001), realizados com 10 anos de intervalo, têm como tema o vale

⁶ Pegando em um qualquer catálogo de um qualquer festival de cinema documental e lendo as sinopses dos filmes quase metade (esta é uma estimativa nossa, sem qualquer validade estatística) não é difícil encontrar algo similar a: “um dia na vida de...”, “este filme acompanha...”, “o dia-a-dia de...”. Apresentando exemplos de filmes portugueses: *Mulheres do Batuque* (1997), de Catarina Rodrigues: “...documentário sobre a vida, os pensamentos e os sentimentos de 14 mulheres das Ilhas de Cabo Verde...” *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra: “Histórias de quotidiano de silêncio. Em caminhos desertos de frio inquietante, numa aldeia do Norte. Um dia de trabalho...”; *La Loi du Collège* (1994), de Mariana Otero: “... desenrolar de um ano escolar no colégio Garcia Lorca, em Saint-Denis...”. As sinopses não são relevantes para julgar um filme. O que aqui pretendemos é destacar a abordagem documental.

Wadi Rushmia que acolhe judeus e árabes qual campo de refugiados, em Haïfa, Israel, cidade natal de Gitai. No primeiro, Gitai revela os conflitos e proximidades entre judeus e árabes; o segundo, começa com imagens do primeiro e acrescenta-lhe material rodado em 1991. Em *Wadi*, um homem árabe e a sua mulher judia dizem a Gitai que caminham juntos na vida porque “afinal, não somos tão diferentes uns dos outros”. Mas, 10 anos mais tarde, em *Wadi, Ten Years Later*, essa mesma mulher judia diz que a família dela a “persuadiu” a deixar o marido árabe. 2001 é o ano em que - pela terceira vez - o cineasta regressa ao vale de Haifa onde vai encontrar novos imigrantes: judeus do Norte de África, da Europa de Leste, Etiópia, Rússia, árabes palestinianos que foram expulsos ou que fugiram e um grande centro comercial entretanto construído. O conflito entre Israel e Palestina é visto a partir de toda a complexidade das relações humanas. Os intervenientes do filme falam directamente para a câmara sobre a vida, o amor, o conflito político-religioso. Ao longo dos filmes é notória uma maior proximidade com as pessoas ou uma maior facilidade (maturidade) de Gitai em deixar que os seus intervenientes falem. Recusando o mero aspecto confessional, o que os seus intervenientes nos dizem sobre a convivência entre judeus e árabes, sejam eles húngaros, africanos, russos, israelitas, palestinianos... é que essa convivência é fácil (todos são seres humanos) e difícil (política e religiosamente mas, também, difícil no que diz respeito ao relacionamento, simpatias e antipatias pessoais).

2) Trabalho em perspectiva

Para o português Pedro Sena Nunes já não se trata de um *work in progress*, mas de um *trabalho em perspectiva* ao desenvolver aquilo a que chama um “supra-projecto”. *Margens* (1995) *Entraste no Jogo Tens de Jogar, Assim na Terra como no Céu* (1999) e *A Morte do Cinema* (2002), têm como palco Trás-os-Montes, Minho e Beira Litoral, respectivamente. Estes três filmes fazem parte de um projecto em curso pelo qual o realizador pretende encontrar dentro de cada província portuguesa *microcosmos representativos* de Portugal. Nestes três filmes, não há uma unidade temática, Pedro Sena Nunes não pretende estabelecer paralelismo entre regiões. Cada um dos filmes citados resultou da sua deslocação a essas três regiões e da sua empatia por determinado assunto. *Margens* tem como enfoque a construção de uma ponte na aldeia de Chelas e os conflitos entre a população a respeito dessa construção. Em *Entraste no Jogo Tens de Jogar, Assim na Terra como no Céu*, a festa dedicada a S. João d’Arga, que tem lugar em Caminha, no mês de Agosto, foi registada em dois anos, 1996 e 1997. No filme, material do primeiro e do segundo anos são misturados. Já em *A Morte do Cinema*, o realizador confronta-se com Álvaro Dias, um mecânico de automóveis que

(re)construiu dois projectores de cinema e que durante a ditadura exibia filmes “apimentados” para os senhores e, também, “filmes apropriados para as senhoras”.

Entraste no Jogo Tens de Jogar, Assim na Terra como no Céu realça a interacção entre o sagrado e o profano. O sermão do Padre é-nos dado a ouvir com imagens da festa, e durante a missa, o Pai-Nosso é rezado tendo como pano de fundo o som vindo da festa. A simbiose entre sagrado e profano não se fica pela mera ocorrência dessas duas vertentes na homenagem ao S. João D’Arga, uma não existe sem a outra, nenhuma delas se sobrepõe à outra, nenhuma delas é mais importante que a outra, ambas coexistem e cada uma delas depende da outra. Por entre a alegria dos foliões, por entre as conversas de circunstância, por entre as considerações de um romeno emigrado em Portugal, o sermão do Padre torna-se mais uma das muitas vozes que ouvimos e que faz tão parte das celebrações como qualquer outra. E a envolver tudo isto, o fumo da carne a queimar nas brasas de carvão.

3) Tudo filmar

Nos documentários, a ideia de *tudo filmar* desemboca numa tendência para o plano-sequência. Este plano assume um lugar especial por permitir acompanhar os intervenientes do filme na sua vida quotidiana, por transmitir uma sensação de “em directo”, de verdade e autenticidade e onde a interferência da equipa de rodagem se supõe nula. O tempo necessário para viver e comungar do quotidiano dos intervenientes do documentário transportado para o filme em tempo real (recorrendo ao plano-sequência) comporta o risco de realçar a insignificância da vida enquanto vida (uma ideia cara a Pasolini). Mas é, também, um desafio que rompe os cânones da relevância, destacando precisamente os gestos insignificantes da vida quotidiana.

Não sendo talvez o propósito do russo Sergei Dvortsevoy tudo filmar, mas de destacar momentos da vida, naquilo que ela tem de mais surpreendente, na sua filmografia⁷ o que mais se destaca é o uso recorrente do plano-sequência (a que podemos acrescentar a particularidade de filmar animais). Cada um dos seus planos sustenta-se a si próprio, sem necessitar necessariamente de um plano anterior ou de um outro posterior. Os seus planos longos são sintomáticos de uma observação paciente, uma presença demorada nos locais que filma e uma câmara que não se esconde; por vezes, os intervenientes olham-na e fazem comentários ou

⁷ Dvortsevoy filmou pastores nómadas em *Paradise* (1995), uma aldeia isolada em *Bread Day* (1998), uma família de circo itinerante em *Highway* (1999) e um homem cego de 80 anos que vive com um gato nos arrabaldes de Moscovo em *In the Dark* (2004).

lançam mesmo insultos. Ainda assim, a presença da câmara longe de ser apenas tolerada é um apetrecho árido que combina com os cenários naturais de terras quase desabitadas. Nas palavras do próprio realizador: “Quanto à razão porque faço planos-sequência é porque eu penso que cada corte é uma mentira e depois, em cada corte matamos a vida... não a imagem, a vida. (...) se eu quiser ilustrar os meus pensamentos então posso matar em qualquer sítio, não interessa. (...) Eu só o faço quando sinto que o plano está vazio e já não tem nenhuma energia dentro dele. (...) E a razão porque não gosto de muitos filmes, documentários ou ficção, é porque as pessoas tentam ilustrar os seus pensamentos acerca da vida.”⁸ *Bread Day* (1998) é um filme de 57 minutos com apenas 17 planos. Apenas algumas pessoas idosas vivem numa pequena aldeia a 80 km de São Petersburgo. Uma vez por semana, uma carruagem cheia de pão é separada de um comboio que circula na via principal e são os próprios habitantes que empurram a carruagem até à aldeia. Esse percurso demora mais de duas horas. No filme, o plano inicial acompanha os últimos 10 minutos. Este plano tem início com o empurrar da carruagem para terminar quando a carruagem chega à aldeia e um dos habitantes abre as portas deixando ver o pão que vem dentro.

Com Dvortsevoy, o cinema encontra o seu sentido unicamente no *plano* onde têm lugar momentos únicos. A “energia” de que Dvortsevoy nos fala tem a ver com os acontecimentos únicos, os acasos da vida que nunca ou dificilmente se repetem e com o tempo que é necessário para os captar. “É que podemos calcular tudo, mas a vida é a vida, tudo se altera ou pode mudar de imediato”, diz-nos Dvortsevoy.⁹ Há uma parte calculada, há momentos que se repetem e para os quais é possível fazer uma preparação, como no plano inicial de *Day Bread*, mas noutros há “apenas o acaso”. Em *Bread Day*, registaram por acaso um beijo entre um bode e uma cabra. Na opinião do cineasta: “se estivermos preparados podemos filmar tudo (...) tudo é possível se tivermos tempo e paciência suficientes.”

4) *Nos bastidores*

O especial enfoque dos documentários por dar a conhecer o “outro lado” ou os “bastidores” de um acontecimento, passará, talvez, por uma ideia muito ocidental de que a verdade se encontra sempre escondida. *Circo!* (2004), de Rui Ribeiro tem como tema o quotidiano de uma companhia de circo itinerante. Do espectáculo apenas ouvimos a actuação dos artistas e as palmas do entusiasmo do público. A câmara, colocada mesmo antes da

⁸ AA VV 2000, *Doc's Kingdom, Os Debates- Seminário Internacional de Cinema Documental em Serpa*, Ed. AporDOC-Associação pelo Documentário, p.48 e segs.

⁹ *Ibidem*.

cortina que separa o espaço do espectáculo do espaço dos bastidores, mostra-nos os palhaços, malabaristas, ginastas, animais... imediatamente antes de entrarem em palco e imediatamente a seguir à sua saída. Nunca vemos a sua actuação perante o público. Não é novo que o som de um plano remeta para o fora-de-campo, mas a insistência dessa abordagem, o tempo que a câmara ali permanece, cria uma atmosfera de tensão entre o que se vê e aquilo que o espectador é forçado a imaginar, aquilo que está fora-de-campo, aquilo que já todos conhecemos das actuações de um circo. Se este filme nos mostrasse as actuações, estaria a mostrar-nos o que já todos conhecemos. Concentrado no espaço que antecede a entrada em palco e a sua imediata saída, este filme aposta em chamar a nossa atenção para o lado a que não temos acesso quando vamos ao circo. E descobrimos que esse espaço não é apenas um local de entrada e saída, também é um local de passagem para outras pessoas que trabalham no circo e que não fazem actuações é, também, um local de conversa e de espera enquanto se fuma um cigarro, de manifestações de alegria ou desânimo, ... é, enfim, um espaço central e aglutinador da vida quotidiana de um circo. Nada obriga a que um documentário enverede pelo lado menos conhecido dos acontecimentos, lugares ou pessoas. Mas, ao fazê-lo o documentário funciona como um contraponto absolutamente fundamental ao que, por exemplo, o registo televisivo nos oferece, ou ao que, por qualquer motivo, o espectador não tem acesso.

5) *O particular e o universal*

A maior produção de documentários tem, ao longo da história, ocorrido em épocas de guerra e, em grande parte, o documentário está conotado e tem, em muito, servido como veículo de transmissão ideológica – como exemplo clássico temos os 7 filmes da série *Why we Fight* (1942-1945)¹⁰, de Frank Capra. Mas, essa terá já sido a linha dominante do documentário. Cada vez mais, o documentário é entendido como um lugar de encontro entre quem filma e quem é filmado; assim, a discussão sobre o contexto ou encontro ético toma a dianteira em relação à transmissão ideológica ou mesmo em relação às tentativas em colocar o documentário como meio privilegiado de transmissão de informação, ou seja, o que a partir de um filme ficamos a saber sobre determinado evento. (Cf. Renov, 2004).

Enquanto lugar de encontro, o documentário presta-se a meio de catarse, onde a família do próprio realizador ou a sua família são protagonistas. Mesmo nos casos em que uma vivência pessoal está em causa assumindo contornos de catarse individual e familiar, o

¹⁰ *Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1942); *Divide and Conquer* (1943); *The Battle of Britain* (1943); *The Battle of Russia* (1943); *The Battle of China* (1944); *War Comes to America* (1945).

que mais encontramos é uma ultrapassagem desse registo familiar e um modo de abordar temas que a todos diz respeito. Em *Moment of Impact* (1998), de Julia Loktev cujo pai, brutalmente atropelado, ficou física e mentalmente incapacitado, repete até à exaustão a rotina diária de Larisa, mãe de Julia, que manhã após manhã, tem de levantar e vestir o marido. Dentro da casa, tal como Larisa repete os mesmos gestos manhã após manhã, a câmara de Julia ocupa quase invariavelmente a mesma posição. A câmara capta, também, os momentos em que mãe e filha deitadas na mesma cama partilham os seus pensamentos, angústias, medos e sonhos. Em *História de um Segredo* (2004), de Mariana Otero e depois do seu polémico *Esta televisão é a Sua* (1997) onde registou o dia-a-dia do canal português de televisão privado SIC, Otero regressa a França, sua terra natal, para aí se confrontar com o passado da sua família. “Seria difícil interessar-me por outros temas, enquanto não tivesse conseguido reapropriar-me da minha própria história.”¹¹ Otero procura compreender o porquê do embaraço e frases não acabadas dos seus familiares a propósito da morte da sua mãe desde que tinha 4 anos de idade. Só na idade adulta e com grande insistência da sua parte é que, finalmente, descobre que a sua mãe de 28 anos de idade, a pintora Clotilde Vautier tinha morrido ao tentar provocar clandestinamente um aborto. Esta história trágica de uma família ganha uma dimensão universal pelo tema que aborda e pelo modo como o aborda. Afirma Otero: “Queria que o espectador sentisse a desorientação, a indefinição, ficasse perdido entre todas aquelas casas, estradas e pessoas. Que notasse o desconforto de um ambiente de mistério. E que, depois, pouco a pouco, fosse descobrindo a história, desfazendo os segredos até ao alívio, quando, de repente, se faz luz e já se percebe o que se passou. Foi isso exactamente o que eu vivi.”¹²

Sem recorrer às grandes figuras da História, abordar momentos históricos pelo contacto com as pessoas que os viveram, funciona como contraponto a uma narrativa histórica distanciada. Entre a objectividade que a abordagem aos momentos da nossa História reclama e a subjectividade associada a quem se refere a algo pessoal, sem o suposto e necessário distanciamento, não há uma separação insanável. Estes filmes exemplificam que a maior das subjectividades atinge a maior das objectividades. São filmes que transcendem a mera história pessoal e familiar para a tornarem universal. Estes filmes situam-se e situam-nos no que podemos designar por uma “dimensão subjectiva universal”. Em *Outubro* (2001), Graça Castanheira dá conta do conflito na ex-Jugoslávia a partir de uma escola privada de cinema

¹¹ in Revista *Visão*, 4 de Março de 2004.

¹² *Ibidem*.

em Belgrado, dirigida pelo Zoran e pela Svetlana. Milosevic marcou eleições para 24 de Setembro de 2000 mas, tal como em anos anteriores, manipula os resultados e permanece no poder. Os apoiantes da oposição, liderada por Vojislav Kostunica, manifestam-se nas ruas aos milhares. Outubro é o mês em que Milosevic é deposto e admite a derrota eleitoral. Todo este conflito é personificado pela insegura Svetlana e pelo Zoran, um homem cuja força interior transpira do seu corpo frágil e cuja serenidade, sentido de humor e clarividência de argumentos colocam uma dimensão mais intimista a um conflito nacional. Enverando pela memória dos factos e não pelos factos históricos *Shoah* (1985), de Claude Lanzman é um filme absolutamente urgente sobre o Holocausto. *Shoah* apresenta-nos os limites da representação. Perante o Holocausto, o cinema é colocado perante os seus limites. A materialização do horror em imagens não é nem possível, nem viável. Em *Shoah*, Lanzmann recusa mostrar imagens de arquivo, assumindo a impossibilidade de dar visibilidade ao horror. A verdade do Holocausto não está numa narrativa única mas em todas e cada um dos testemunhos que ao longo das 6 horas de filme ouvimos contar na primeira pessoa. (Cf. Shoshana Felman in Williams, 1993).

6) *Pessoas comuns*

Longe do *glamour*, do *star system*, figuras incontornáveis da nossa história pelas melhores razões - Nelson Mandela - ou pelas piores razões - Hitler -, povoam o universo documental, em especial os documentários televisivos. Em alternativa, os exibidos em outros circuitos são protagonizados por pessoas comuns. Colocar pessoas comuns no ecrã é algo muito caro ao filme documentário. Mas, não é bem isso que se passa. Em *Estrela da Tarde* (2004), de Madalena Miranda, uma dona de casa, não é apenas uma simples dona de casa e o interesse do filme confunde-se com a originalidade desta mulher que enquanto limpa a casa e as suas fotografias de Che Guevara, recita um poema da sua autoria alusivo ao dia Mundial da Mulher, discursa sobre a importância da revolução portuguesa de 25 de Abril de 1974, tece considerações acerca do país em que vivemos, ou da condição da mulher,...

Este nosso percurso exploratório pelas imagens e sons do documentário mostram, em suma, que cada filme é um caso e que embora possamos agrupá-los por grupos, categorias ou sub-categorias há que estabelecer e atender às propostas de realização que são sempre únicas e possuem particularidades que apenas um olhar mais atento e demorado sobre cada um dos filmes poderá detectar e, mais que isso, é mais gratificante para o espectador.

Referências bibliográficas

- CHION, Michel (1982), *La Voix au Cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma/ Ed. de L'Etoile.
- BRESSON, Robert (1975) *Notas Sobre o Cinematógrafo* (trad. port. Pedro Mexia), Porto: Elementos Sudoeste [2003].
- MACHADO, Arlindo (1996), “O Fonógrafo visual” in *Revista de Comunicação e Linguages*, nº 23, *O que é o cinema?*, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 39-60
- RENOV, Michael (2004), *The Subject of Documentary*, Visible Evidence Series, vol. 16, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- WILLIAMS, Linda (1993), “Mirrors without memories, Truth, History and the new documentary” in *Film Quarterly*, vol. 46, nº 3, pp. 9-21.
- MARTIN, Marcel (1972), “Brève rencontre avec Amile de Antonio”, *Ecran*, nº 4, Abril de 1972, pp. 39-40

Filmografia

- A Morte do Cinema* (2002), de Pedro Sena Nunes
- A Queda da Dinastia Romanov* (1927), de Esther Shub
- Bread Day* (1998), de Sergei Dvortsevov
- Circo!* (2004), de Rui Ribeiro
- Entraste no Jogo Tens de Jogar, Assim na Terra como no Céu* (1999), de Pedro Sena Nunes
- Estrela da Tarde* (2004), de Madalena Miranda
- Fahrenheit 9/11* (2004), Michael Moore
- História de um Segredo* (2004), de Mariana Otero
- Margens* (1995), de Pedro Sena Nunes
- Millhouse: a White Comedy* (1971), de Emile de Antonio

Moment of Impact (1998), de Julia Loktev

Outubro (2001), Graça Castanheira

Os Friedmans (2003), de Andrew Jarecki

Shoah (1985), de Claude Lanzman

Wadi (1981), de Amos Gitai

Wadi, Grand Canyon (2001), de Amos Gitai

Wadi, Ten Years Later (1991), de Amos Gitai

Zyklon Portrait (1999), de Elida Schogt