

PANORAMA

2011

os debates

Panorama – Mostra de Documentário Português: os debates

VOLUME 5



PANORAMA

5ª MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS

1 A 10 ABRIL

CINEMA SÃO JORGE

COMO SE RELACIONA O DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS COM O MUNDO DE HOJE?

01 ABR | Sexta

21h30 - SALA 1 - Sessão de Abertura

PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL

Scenes from the Class Struggle in Portugal / Cenas da Luta de Classes em Portugal [PHILIP SPINELLI, ROBERT KRAMER, 1976, 96']

Um homem que caça revoluções, podemos descrever assim este realizador militante. Portugal foi mais uma paragem onde entrou de cabeça. Radical e ideologicamente direcionado, este filme revela-nos (como outros, raros) a perspectiva de alguém que acha que a luta de classes não tem fronteiras.

Concerto e Festa de Abertura

02 ABR | Sábado

17h00 - SALA 3

O Encoberto [FERNANDO LOPES, 1975, 11']
Deus, Pátria, Autoridade [RUI SIMÕES, 1975, 103']

Filmes que falam da noite dos povos e das suas esperanças. O percurso feito pelas brumas da memória de um antigo regime que culmina na imagem de mudança. Assim também nos aparece um D. Sebastião, pronto a ser desembrulhado e da noite para o dia chegado.

19h00 - SALA 3

Fantasia Lusitana [JOÃO CANIJO, 65']

A partir das imagens produzidas no seio do Estado Novo enquanto material de propaganda que distanciava Portugal da guerra mundial em curso, João Canijo revela-nos um país imaginado onde apenas os problemas de subsistência e o fluxo de refugiados lembram o conflito distante. Material histórico de inestimável valor, estas imagens revelam o discurso e a estética do regime, num filme de dispositivo aparentemente simples mas que remete para um universo de discussão complexo e profundo sobre a memória, a história, os arquivos e o poder da imagem.

FOYER DEBATE COM RUI SIMÕES, FERNANDO LOPES E JOÃO CANIJO

MARATONA DE CINEMA NO PÓS-ABRIL - SALA 3

PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL

21h30

Revolução [ANA HATHERLY, 1975, 11']
As Armas e o Povo [TRABALHADORES DA ACTIVIDADE CINEMATOGRAFICA, 1975, 81']

A Maratona começa pelo princípio, pela efusão da mudança, e a revolução vivida num frenesim. Em *Revolução* uma monta-

gem ritmada de imagens de rua e cartazes com palavras de ordem que nos transporta com o corpo todo para o 25 de Abril, cujos lugares e vozes são exaltadamente visitados em *As Armas e o Povo*, por uma câmara que circula de mão em mão.

23h20

Caminhos da Liberdade [CINEQUIPA, 1974, 54']

Os lugares da revolução dos cravos filmados outra vez, agora como destroços. A alegria é, em *Caminhos da Liberdade*, brevemente suspensa, substituída por uma melancolia do tempo perdido.

00h40

Terra de Pão, Terra de Luta [JOSÉ NASCIMENTO, 1977, 68']

Filme-grito que acompanha e luta com aqueles que fizeram a reforma agrária no Alentejo.

02h00

Continua a Viver ou os Índios da Meia-Praia [ANTÓNIO CUNHA TELLES, 1976, 108']

Filme sobre uma comunidade com as "mãos à obra", sobre, como diz Zeca Afonso, "uma orquestra e quem diz o contrário é tolo". Homens, mulheres e crianças carregam os tijolos, a massa, o cimento e até as próprias casas às costas. Eles fazem o amanhã, peça a peça. Diz um personagem que antes do 25 de Abril eram pobres e estavam tristes, e que depois ficaram mais pobres mas estavam mais contentes.

04h00

Fatucha Superstar - Ópera Rock... Bufo! [JOÃO PAULO FERREIRA, 1976, 43']

Recriação *queer* da história de Fátima e seus pastorinhos. "*Ópera rock bufo*", *Fatucha Superstar* é um filme que explode e agarra por todos os lados a liberdade recentemente conquistada.

05h00

Que farei eu com esta espada?

[JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1975, 65']

Uma alegoria mordaz à presença ameaçadora da NATO ao largo de Lisboa num delírio de montagem onde a embarcação estrangeira chega com *Nosferatu* à cidade, pela noite. Os trabalhadores da construção naval, do campo, e da prostituição gritam ainda as suas reivindicações, resistindo como podem à invasão estrangeira.

03 ABR | Domingo

19h00 - SALA 3

Ângulo Morto [REGINA GUIMARÃES, 2010, 26']

Trésor [RITA BRÁS, 2010, 100']

Dois filmes onde se tece um cinema do pormenor, do pequeno gesto íntimo.

Em *Ângulo Morto*, vemos a vida enquadrada pelas traseiras dos prédios e fazem-se descobertas surpreendentes nesse olhar poético. Em *Trésor* faz-se viagem, relato, num diário cinematográfico que acompanha a realizadora numa estadia no Brasil, onde se fixam pequenas coisas e se encontram outras imensas.

FOYER DEBATE COM REGINA GUIMARÃES E RITA BRÁS

21h30 - SALA 3

Portraire [LUCIANA FINA, 2011, 22']

Quem mora na minha cabeça

[MIGUEL SEABRA LOPES, 2010, 55']

Será um rosto um retrato? Que retrato? *Portraire* é um filme que explora esta interrogação, o rosto humano e a sua dimensão plástica, através da experimentação cinematográfica. Em *Quem mora na minha cabeça*, Miguel Seabra Lopes acompanha um grupo de pessoas que, com o avançar da idade, se debate com a perda de memória. Um filme onde se observam, com humor, as respostas que os gestos, os rostos e a vida que passa, nos podem dar.

FOYER DEBATE COM LUCIANA FINA E ANTÓNIA SEABRA (PRODUTORA DE QUEM MORA NA MINHA CABEÇA)

04 ABR | Segunda

17h00 - SALA 3

Engine [MIGUEL ILDEFONSO, 2010, 5']

Traces of a Diary [MARCO MARTINS, ANDRÉ PRÍNCIPE, 2010, 74']

Engine é um filme experimental de forte ambiência sonora, que mistura imagens do mundo automobilístico e da natureza, e assim relacionando o homem e a máquina, o homem e a natureza.

Traces of a Diary é um filme concebido como uma espécie de diário de viagem, um caderno de notas cinematográfico sobre o trabalho de alguns dos mais significativos fotógrafos japoneses contemporâneos. Através duma série de encontros com os fotógrafos, os realizadores reflectem sobre a natureza do acto de fazer imagens e contar histórias, questionando desta forma o próprio processo diário.

FOYER DEBATE COM MIGUEL ILDEFONSO, MARCO MARTINS E ANDRÉ PRÍNCIPE

19h00 - SALA 3

A Máquina [MIGUEL GUIMARÃES CORREIA, DANIEL SOUSA, 2010, 20']

Pedro Calapez - Trabalhos do Olhar

[LUÍS MIGUEL CORREIA, 2010, 48']

As mãos, com pequenos gestos, manipulando pequenos instrumentos, preparando, silenciosas, o início do frenesim com o encher do estúdio, visto como máquina ou corpo, que pulsa. Isto em *A Máquina*. No primeiro plano de *Pedro Calapez* estamos numa sala vazia que depois se começa a encher de pessoas. Sentam-se em frente a uma pintura num palco. A câmara está lá antes de quem quer que seja, e em *off* o pintor diz o genérico que acaba quando se apagam as luzes e parece que alguma coisa vai começar. E o que começa para nós é um filme onde se vêem as pinturas antes de serem expostas, onde se vêem de perto as mãos e a cabeça de um artista a trabalhar. Dois filmes sobre bastidores que se encontram nesse "trabalho do olhar" que filmam e fazem (dentro de um estúdio de futebol ou perante uma tela).

FOYER DEBATE COM MIGUEL GUIMARÃES, DANIEL SOUSA, LUÍS MIGUEL CORREIA

21h30 - SALA 3

Pelas Sombras

[CATARINA MOURÃO, 2010, 83']

"Vem ver a pintura que estou a fazer. Um bocado grande, não cabe em museu nenhum. É tão pequena, tão pequenina que todos que passam por aqui nem dão por isso. Uma tela com forma esquisita. O que

vale é que não é preciso está-la. Por si só, ela está sempre pronta a receber pinceladas, ventos, estações, chuva, sol...". Catarina Mourão introduz-se na "pintura" de Lourdes Castro e olha de dentro essa tela enorme e pequena que ela está a pintar. É enorme e pequena porque tem o tamanho de um corpo e de uma vida, e ao mesmo tempo se mistura com os corpos e as vidas dos outros (com o resto do mundo). Retrato de uma autenticidade. E por isso um filme tão importante e urgente.

FOYER DEBATE COM CATARINA MOURÃO

05 ABR | Terça

17h00 - SALA 3

PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL

Ocupação de Terras na Beira Baixa (Quinta da Vargem) [ANTÓNIO DE MACEDO / CINEQUANON, 1975, 42']

Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira [CINEQUIPA, 1975, 37']

Assim começa uma cooperativa [GRUPO ZERO, 1976, 16']

Três cooperativas, três olhares sobre um povo de mangas arregaçadas, pronto a tomar em suas mãos o seu destino e a lutar por ele. No filme do Grupo Zero é-nos mostrado um puzzle que é boa imagem para esta sessão, um conjunto de peças a serem juntas e organizadas para melhor se perceber um dos mais conturbados e vivos períodos que Portugal viveu.

FOYER DEBATE COM ANTÓNIO DE MACEDO, JOSÉ NASCIMENTO, ALBERTO SEIXAS SANTOS

19h00 - SALA 3

(O Meu) Outro Mundo > ESTREIA

[ANDRÉ AGOSTINHO, 2010, 17']

Parto [ANTÓNIO BORGES CORREIA, 2010, 80']

(O Meu) Outro Mundo retrata a rotina de um casal de idosos numa pequena casa no campo. A idade já é muita mas a ideia de que "tudo se acaba" é infinita como a energia que os faz viver. Em *Parto* assistimos a uma narrativa peculiar num vale remoto da Serra da Penada. Um homem morreu num local insólito de difícil acesso e é preciso ir buscá-lo para lhe dar o funeral. Mais do que um périplo invulgar, o filme é uma viagem ao mundo dos homens que habitam as serras e que parecem nunca mudar...

FOYER DEBATE COM ANDRÉ AGOSTINHO E ANTÓNIO BORGES CORREIA

21h30 - SALA 3

PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL

Ex-Votos Portugueses [ANTÓNIO CAMPOS, 1977, 36']

Terra de Abril (Vilar de Perdizes)

[PHILIPPE COSTANTINI, ANNA GLOGOWSKI, 1977, 90']

Os dois filmes falam de coisas que vêm de trás mas que só podem assim ser tratados depois de uma revolução. Falam da fé dos homens, das dependências e das independências perante valores mais altos. Em *Vilar de Perdizes* diz-se que se o governo quer aplicar o socialismo isso é com o resto do país pois na Terra de Abril eles já praticam o seu.

FOYER DEBATE COM PHILIPPE COSTANTINI

06 ABR | Quarta

17h00 - SALA 3

Op Beló [JOÃO RAMOS DE ALMEIDA, 2010, 56']

Desencontros [PEDRO NEVES, 2010, 39']

Em Belo Horizonte, no Brasil, diversas comunidades de vilas e favelas aguardam

por obras básicas ainda por fazer no século XXI. Uma parte destas serão realizadas através do orçamento participativo (OP), sendo os moradores que decidem por votos quais as prioritárias. A construção da cidadania e da democracia participativa não é contudo um processo fácil. Em *Desencontros*, assistimos a um conjunto de narrativas que remetem igualmente para a pobreza, o desalento e a desigualdade social num universo em que os elementos mais básicos do quotidiano começam a ser postos em causa.

FOYER DEBATE COM JOÃO RAMOS DE ALMEIDA E PEDRO NEVES

19h00 - SALA 2

Debate

"Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?"

José Neves, Maria João Madeira, Vanessa Dias e Carlos Pereira (projecto de investigação "Novas e Velhas Tendências do Cinema Português")

21h30 - SALA 3

Embossada por dez lados > **ESTREIA**

[VÍTOR JORGE ALVES, 2010, 14']

O Estrangeiro [IVO M. FERREIRA, 2010, 18']

L'Éternel Départ [SAGUENAIL, 2010, 33']

Filmes do 'eu' em relação aos outros. O 'eu' do viajante, do desterrado, do imigrante. O encontro com a luz, uma despedida, uma chegada, um fim que é sempre um novo início.

FOYER DEBATE COM VÍTOR JORGE ALVES, IVO M. FERREIRA, SAGUENAIL

07 ABR | Quinta

17h00 - SALA 3

Há Tourada na Aldeia [PEDRO SENA NUNES, 2010, 75']

Todos os anos, na Beira Alta, a província com maior índice de desertificação, treze aldeias da raia rejuvenescem para uma tourada com características únicas no mundo: a Capeia Arraiana. Os mordomos preparam a festa e contribuem para o património etnográfico, iniciando um ritual de emancipação onde se vêem confrontados com a força do touro. Um filme que acompanha a força de um animal, e as histórias dos homens que o afrontam.

FOYER DEBATE COM PEDRO SENA NUNES

19h00 - SALA 3

"PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL"

Jornal Cinematográfico Nacional (A) [UPC Nº1, 1975, 11']

"11 de Março" [REPORTAGEM DE ADELINO GOMES, 1975, 45']

Jornal Cinematográfico Nacional (B) [UPC Nº1, 1975, 11']

Jornal Cinematográfico Nacional Nº1 [UPC Nº1, 1976, 11']

A programação do "cinema no pós-Abril" não tem só cinema. Os cineastas, organizados em unidades de produção dinamizadas no seio do Instituto Português do Cinema, filmam jornais que são, contudo, objectos tão revolucionários quanto os outros, estes marcados mais fortemente pela mão do estado. Nestes três jornais vemos, nas imagens, na postura da câmara, na montagem, as alterações drásticas na política portuguesa antes e depois do 25 de Novembro (o estado é aqui também realizador). "11 de Março" é uma reportagem feita por Adelino Gomes para a RTP, onde a câmara acompanha a tentativa de golpe de estado, a 11 de Março de 1975. Um acompanhamento volátil e sensível, que toma a forma dos acontecimentos, sobre os quais as perguntas de Adelino Gomes agem, dissolvendo aquilo que no fim parece não ser mais que um mal entendido. Percebemos aqui que este cinema

não é só documentação do que acontece, é também ele acontecimento. E, mesmo que possamos dizer que não são cinema, estes objectos compõem talvez a sessão mais cinematográfica de todas.

21h30 - SALA 2

"PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL"

Bom Povo Português [RUI SIMÕES, 1980, 132']

Tratado sobre os movimentos da revolução, documento cinematográfico fundamental que olha para todo o processo revolucionário em curso (PREC) e introduz, de uma perspectiva crítica precisa, os vários gestos que fizeram a revolução portuguesa (e que estamos a ver ao longo desta programação).

Debate - SALA 2

"PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL"

com Adelino Gomes, José Filipe Costa, Rui Simões, Henrique Espírito Santo e outras presenças a confirmar.

08 ABR | Sexta

17h00 - SALA 3

Golden Dawn > **ESTREIA**

[SALOMÉ LAMAS, 2010, 16']

Wolfram, a Saliva do Lobo

[RODOLFO PIMENTA, JOANA TORGAL, 2010, 55']

Sessão onde a matéria ganha vida. Do volfrâmio às redes de pesca, novas formas de vida nos são indicadas. Filmes situados entre as ferramentas do trabalho e a matéria-prima. Filmes onde os autores fazem um raro e profundo exercício de observação devolvendo-nos a beleza do quotidiano, aquele que só alguns vêem mas em que nem eles reparam.

FOYER DEBATE COM SALOMÉ LAMAS, RODOLFO PIMENTA, JOANA TORGAL

19h00 - SALA 3

Como as Serras Crescem [MARIA JOÃO SOARES, 2010, 28']

IP3 > **ESTREIA**

[JOSÉ COSTA BARBOSA, 2010, 13']

Snack-Bar Aquário [SÉRGIO DA COSTA, 2010, 37']

Três filmes que, observando, transformam aquilo que vêem, e se transformam, também. Em *Como as Serras Crescem* os braços e músculos dos homens que preparam as salinas tornam-se lama, vento, água, sol; e a câmara também. *IP3* é a transformação em curso, colando o seu ao percurso que filma, o de alguns homens que saem de uma aldeia e vão trabalhar para longe - o filme está nessa estrada a caminho do longe. E depois, em *Snack-Bar Aquário*, um espaço público, snack-bar pouco habitado numa localidade pequena torna-se espaço íntimo, e o homem que filma torna-se mais um a ver os carros que passam.

FOYER DEBATE COM MARIA JOÃO SOARES E JOSÉ COSTA BARBOSA

21h30 - SALA 3

Diário [MÓNICA BAPTISTA, 2011, 16']

Unnamed # Estou com sono > **ESTREIA**

[SALOMÉ LAMAS, 2010, 11']

A Banana do Pico > **ESTREIA**

[LUÍS BICUDO, 2010, 27']

Fuera de Cuadro [MÁRCIO LARANJEIRA, 2010, 9']

Grace [PATRÍCIA LEAL, 2010, 24']

Jibberland [INÊS MACHADO, 2010, 18']

Cinco filmes aproximados nas suas diferenças, relações familiares, retratos de intimidade, vistos e filmados numa polifonia de caminhos próprios. *Diário* segue uma viagem pessoal composta por imagens que ganham um estatuto quase físico,

moldadas pela batida de uma moviola. Em *Unnamed # Estou com sono* mãe e filha colocam-nos à sua mesa, a assistir a um pouco da performance da sua relação presente e passada. Em *A Banana do Pico* um estudante de cinema regressa aos Açores e devolve-nos um pouco de si, através do que os avós produzem no Pico, a banana. *Fuera de Cuadro* é também um exercício de questionamento íntimo e familiar, desta vez entre uma pintora e o seu filho adolescente. *Grace* é uma história de mulher, entre tantas outras, que se nos revela através do seu contar e do seu álbum de fotografias. *Jibberland* propõe uma viagem a uma terra (?), planeta (?) único, que de certeza não conhece e que se desenvolve numa descoberta entre a realizadora e uma menina e o seu mundo.

FOYER DEBATE COM SALOMÉ LAMAS, LEVI MARTINS (PRODUTOR DE A BANANA DO PICO), MÓNICA BAPTISTA, MÁRCIO LARANJEIRA, PATRÍCIA LEAL E INÊS MACHADO

09 ABR | Sábado

15h00 - SALA 3

O Terceiro Olhar - Mais além da realidade > **ESTREIA**

[COLECTIVO "OLHARES NÓMADAS", 2010, 23']

Itoculo 2009 > **ESTREIA**

[NUNO VENTURA BARBOSA, 2010, 64']

O Terceiro Olhar é uma produção do Projecto Olhares Nómadas, onde se passa a câmara aquele que se toma como 'outro'. O que é que acontece nessa situação e o que é que esse olhar nos devolve? Neste caso capta-se um pouco do dia a dia de mulheres e de uma família argelina. Em *Itoculo 2009* observamos em silêncio, com rigor, simplicidade e espaço uma aprendizagem de coisas simples mas vitais na realidade dos habitantes deste lugar de Moçambique, onde se passa o filme.

FOYER DEBATE COM ?LEX [DO COLECTIVO "OLHARES NÓMADAS"] E NUNO VENTURA BARBOSA

17h00 - SALA 3

Nocturnos [AYA KORETZKY, RODRIGO BARROS, 2010, 27']

Cátia Sofia > **ESTREIA**

[MIGUEL CLARA VASCONCELOS, 2010, 25']

Comboio [ISABEL DIAS MARTINS, 2010, 42']

Desintegração, pobreza, exclusão, movimentação, fluxo. Entre a realidade de quem procura um abrigo, a inserção de jovens em risco e a procura de uma vida melhor podemos ver nesta sessão três filmes que olham para realidades marginais, desviantes e de desigualdade social. Em *Nocturnos*, os testemunhos de um grupo de semi-abrigo, utentes da Associação dos Albergues Nocturnos de Lisboa, revelam-nos os seus quotidianos, as suas histórias, os seus desejos. Numa outra situação de institucionalização, *Cátia Sofia* apresenta-nos uma adolescente à procura de si e de uma oportunidade que lhe permita voltar para o seio da família. E no famoso Sud-Express, em *Comboio*, observamos passageiros que carregam consigo as ilusões, as expectativas, a alegria e o desânimo de quem procura uma vida melhor, de quem regressa ou simplesmente de quem viaja sem rumo ou destino certo.

FOYER DEBATE COM AYA KORETZKY, RODRIGO BARROS, MIGUEL CLARA VASCONCELOS E ISABEL DIAS MARTINS

19h00 - SALA 3

Li Ké Terra [NUNO BAPTISTA, JOÃO MILLER GUERRA, FILIPA REIS, 2010, 65']

Dois jovens de ascendência cabo-verdiana, revelam-nos as contradições do dia-a-dia

de quem nasceu em Portugal mas a quem não é reconhecida esta nacionalidade. Entre a escola, os amigos, o bairro movimentam-se gerindo expectativas, alimentando sonhos, procurando um futuro onde a identidade não tropece na interpretação da lei.

FOYER DEBATE COM NUNO BAPTISTA, JOÃO MILLER GUERRA E FILIPA REIS

21h30 - SALA 1

Sessão de Encerramento

"PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL"

Destruição [FERNANDO CALHAU, 1975, 3']

Gestos e Fragmentos [ALBERTO SEIXAS SANTOS, 1982, 87']

Há uma espécie de negro que cai com o fim da revolução (mesmo não sabendo que fim é e quando é, há uma coisa negra que cai). Um negro que arranha e tapa a imagem, antes liberta, em *Destruição*; e é riscado rápido e criticamente sobre os acontecimentos de Abril, em *Gestos e Fragmentos* onde, nas palavras de João Bénard da Costa: "os pontos de vista do protagonista da Revolução [Otelio Saraiva de Carvalho], do esteta revolucionário e "visitante" [Robert Kramer] e do intelectual [Eduardo Lourenço] distanciado sobrepõem-se e combinam-se, numa espécie de elevação da discussão à figura de substituição da imagem ausente."

Festa de encerramento

10 ABR | Domingo

15h00 - SALA 3

Aldeia do Lado [SOFIA BORGES, 2010, 40']

Festa, Filme e Identidade em Grão de Parada [BRUNO GRILLO, 2010, 35']

O pessoal do Pico toma conta disso

[RODRIGO LACERDA, RITA ALCAIRE, 2010, 24']

A ruralidade, o passado, a memória, o ritual. Em *Aldeia do Lado* percorremos os espaços típicos da ruralidade portuguesa e vivemos-os acompanhando os ritmos cíclicos que os animam, as relações sociais, os meios de subsistência, a renovação geracional. Num universo não muito distante, Bruno Grillo, em *Festa, Filme e Identidade em Grão de Parada*, propõe aos habitantes desta localidade a re-visitação do clássico filme de Manuel Costa e Silva, realizado em 1973, mostrando-nos as reacções dos seus habitantes a estas imagens simultaneamente distantes e próximas. Na ilha do Pico, acompanhamos as Festas do Espírito Santo, percorrendo a dimensão material e simbólica das mesmas, auscultando um ritual religioso estruturante da identidade local que todos os anos se re-encena e renova através do convívio, da interacção e da partilha.

FOYER DEBATE COM SOFIA BORGES, BRUNO GRILLO, RODRIGO LACERDA E RITA ALCAIRE

17h00 - SALA 3

"PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: CINEMA NO PÓS-ABRIL"

O Movimento das Coisas [MANUELA SERRA, 1985, 88']

Um filme do pós mostrado aqui também depois. Feito entre 1978 e 1984, ao longo de quase 10 anos, *O Movimento das Coisas* é realizado como uma música, flutuação de pequenos gestos quotidianos de uma ruralidade que volta a estar longe e esquecida. É um filme enorme que mostra o que resta e os movimentos disso.

19h00 - BAR

Debate / Jantar Final: o panorama do documentário português comentado por estudantes de cinema

Colectânea Cinemáticas Portuguesas - Museu do Cinema

ÍNDICE

9. OS DEBATES DA 5ª EDIÇÃO

por Ilda Teresa Castro

11. com João Canijo, realizador do filme *Fantasia Lusitana* [65', 2010]

21. com Regina Guimarães, realizadora do filme *Ângulo Morto* [26', 2010]

29. com Antónia Seabra, produtora do filme *Quem Mora na Minha Cabeça* [de Miguel Seabra, 55', 2010] e Luciana Fina, realizadora de *Portrait* [22', 2011]

40. com André Príncipe, co-realizador de *Traces of a Diary* [Marcos Martins e André Príncipe, 74', 2010]

49. com Miguel Guimarães Correia e Daniel Sousa, realizadores de *A Máquina* [20', 2010] e Luis Miguel Correia, realizador de *Pedro Calapez – Trabalhos do Olhar* [48', 2010]

59. com Catarina Mourão, realizadora de *Pelas Sombras* [83', 2010]

66. com Alberto Seixas Santos, Fernando Matos Silva, José Nascimento e Solveig Nordlund

80. com André Agostinho, realizador de *(O Meu) Outro Mundo* [17', 2010] e António Borges Correia, realizador de *O Parto* [80', 2010]

94. com Pedro Neves, realizador de *Desencontros* [39', 2010]

- 100.** com Carlos Pereira e Vanessa Dias [ESTC – projecto “Principais Tendências do Cinema Português Contemporâneo”], Manuel Vilaverde [programador do DocLisboa] e José Neves [historiador]
- 132.** com Vitor Alves, realizador de *Emboscada por dez lados* [14’, 2010] e Saguenail, realizador de *L’Éternel Depart* [33’, 2010]
- 146.** com Pedro Sena Nunes, realizador de *Há Tourada na Aldeia* [75’, 2010]
- 162.** com Rui Simões, realizador de *Bom Povo Português* [132’, 1980], Adelino Gomes, repórter de *11 de Março* [45’, 1975] e José Filipe Costa
- 196.** com Maria João Soares, realizadora de *Como as Serras Crescem* [28’, 2010] e José Costa Barbosa, realizador de *IP3* [13’, 2010]
- 206.** com Patrícia Leal, realizadora de *Grace* [24’, 2010], Inês Machado, realizadora de *Jibberland* [18’, 2010], Mónica Baptista, realizadora de *Diário* [16’, 2011], David [produtor de *A Banana do Pico*, de Luis Bicudo, 27’, 2010] e Márcio Laranjeira, realizador de *Fuera de Cuadro* [9’, 2010]
- 220.** com Joana Louçã e Alex, do filme *O Terceiro Olhar – Mais Além da Realidade* [colectivo “Olhares Nómadas”, 23’, 2010] e Nuno Ventura Barbosa, realizador de *Itoculo 2009* [64’, 2010]
- 231.** com Miguel Clara Vasconcelos, realizador de *Cátia Sofia* [25’, 2010], Ava Koretzky co-realizadora de *Nocturnos* [Ava Koretzky e Rodrigo Barros, 25’, 2010], e Isabel Dias Martins, realizadora de *Comboio* [42’, 2010]
- 243.** com Bruno Grilo, realizador de *Parada* [35’, 2010], Sofia Borges, realizadora de *Aldeia do Lado* [40’, 2010] e Rodrigo Lacerda, co-realizador de *O pessoal do Pico toma conta disso* [Rodrigo Lacerda e Rita Alcaire, 24’, 2010]

OS DEBATES DA 5ª EDIÇÃO: *“Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?”*

A terceira e quarta Mostra do Documentário Português Panorama (2009 e 2010) foram vocacionadas para a reflexão e debate em torno das questões “Como se faz o documentário português?” e “Como se ensina o documentário português?”. Esta 5ª edição do Panorama interroga: “Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?”. Neste apuramento das ligações entre o documentário e a realidade que o inspira, o Panorama não deixou de questionar a transversalidade que marca a actualidade, numa transnacionalidade perspéctica que espelha lugares e inquietações cada vez mais comuns em cenários diversos, e que não elidiu o isolar de algumas singularidades. O tema central de debate reuniu Manuel Vilaverde, programador do *DocLisboa*, José Neves, historiador, e Carlos Pereira e Vanessa Dias, da Escola Superior de Teatro e Cinema, representantes do projecto “Principais Tendências do Cinema Português Contemporâneo”. Se esta questão central perpassou por todas as conversas ao longo dos dezoito debates aqui reunidos, o próprio esbatimento das fronteiras de género, documentário/ficção, esteve também presente enquanto manifestação de um outro olhar sobre o próprio lugar do cinema, num mundo cada vez mais habitado pelas imagens em movimento.

Tal como nos anos anteriores, a programação procurou ser reflexo da produção documental portuguesa mais recente (esta edição incidiu sobre a produção de 2010 e integra algumas obras de 2011), e os realizadores dos filmes programados foram convidados a estar presentes e participar com os seus testemunhos e experiências. João Canijo, Regina Guimarães, Antónia Seabra, Luciana Fina, André Príncipe, Miguel Guimarães Correia, Daniel Sousa, Luis Miguel Correia, Catarina Mourão, André Agostinho, António Borges Correia, Pedro Neves, Vitor Alves, Saguenail, Pedro Sena Nunes, Rui Simões, Adelino Gomes, Maria João Soares, José Costa Barbosa, Patrícia Leal, Inês Machado, Mónica Baptista, David, Márcio Laranjeira, Joana Louçã, Alex, Nuno Ventura Barbosa, Miguel Clara Vasconcelos, Ava Koretzky, Isabel Dias Martins, Bruno Grilo, Sofia Borges, Rodrigo Lacerda, Rodrigo Lacerda e Rita Alcaire, conversaram sobre os filmes em exibição.

Neste *élan* com a contemporaneidade, esta edição elegeu para a secção “Percursos no Documentário Português”, a retrospectiva “Cinema no Pós-Abril”, selecção de filmes produzidos no período revolucionário pós 25 de Abril de 1974. Alberto Seixas Santos, Adelino Gomes, Fernando Matos Silva, José Nascimento, Rui Simões e Solveig Nordlund foram alguns dos autores que vivenciaram esse período e participaram nestes debates temáticos, procurando as ligações entre essa produção e a urgência do que esta então documentava.

Do conjunto de experiências relatadas e comentadas nesta 5ª edição, aqui o registo.

Ilda Teresa Castro, editora dos debates do Panorama 2011 |

debate

o excesso de civilização dos incivilizados

com João Canijo, realizador do filme *Fantasia Lusitana* [65', 2010]

Moderado por Sónia Ferreira.

Editado por Ilda Teresa Castro.

02.Abril.2011

Sónia Ferreira. Vou então começar esta conversa com o João Canijo. Vou começar por lhe colocar uma questão e depois passo a palavra ao público para quem quiser participar no debate. A minha pergunta é um bocado óbvia para quem conhece os seus outros trabalhos: este é um filme um bocadinho atípico e gostava que nos falasse sobre o processo deste filme. Como é que foi a abordagem às imagens, a sua selecção e depois todo o processo de montagem?

João Canijo. Este filme foi uma encomenda e foi o meu primeiro documentário mas tomei-lhe o gosto e já vou fazer outro. Há uns organismos europeus que fazem *pitching's* de projectos e uma produtora de jovens, a Periferia Filmes, tinha um projecto sobre a passagem de refugiados famosos em Lisboa durante a guerra e convidaram-me. E eu disse, “sim, senhor!”. Mas, que não seria sobre a passagem de refugiados em Portugal durante a guerra, seria mais sobre Portugal durante a guerra. E o título surgiu-me na primeira semana de montagem porque eu calculava que o António Lopes Ribeiro tinha aquela veia pujante mas não sabia até que ponto era delirante e, de repente, o título surgiu naturalmente: era a fantasia daqueles senhores sobre o que se passava no mundo. No fundo era uma espécie de aldeia de Astérix, viviam num mundo que não tinha nada a ver com uma guerra horrível que se passava muito longe, noutro planeta.

Sónia Ferreira. E relativamente às imagens? No Panorama, já no ano anterior se discutiu a questão do Arquivo, o lidar com imagens de arquivo ou com imagens que fazem parte de outras cinematografias. Como é que foi o acesso às imagens, o trabalhar sobre as imagens?

João Canijo. O mérito do trabalho de mais de um ano a seleccionar as imagens não é meu, é de um português de segunda geração em França, formado em História e que esteve cerca de um ano no ANIM. Ele fazia resumos muito bem feitos daquilo que ia vendo e eu escolhia em função dos resumos – pode-se fazer uma primeira escolha e depois a definitiva e final é que é paga. Além de que o Jornal Português é de uma riqueza infundável, no meu filme está uma parte ínfima do que lá está, aquilo é riquíssimo sempre.

Espectadora 1. Como surgiu a ideia das intervenções dos diários da filha do Thomas Man e do Exupéry?

João Canijo. O que ali está, aqueles três testemunhos são os únicos, pelo menos daqueles a que tivemos acesso, são os únicos que podem ser pessoalizados e ter algum drama. A ideia surgiu porque era preciso um contraponto em relação à fantasia, a realidade. E a realidade está naqueles testemunhos. Uma coisa, era a fantasia delirante em que aqui se vivia e era mostrada nos órgãos de comunicação social que eram únicos. E outra coisa, era o que de facto se passava no mundo e foi dado por esses testemunhos de pessoas que viviam de facto a guerra, pois em Portugal não se vivia.

Espectador 1. Tem algum agradecimento especial ao José Gil?

João Canijo. Tenho pois! Quando descobri o título *Fantasia Lusitana*, eu e o montador do filme, o João Braz, fomos a casa do José Gil mostrar-lhe uma primeira versão com duas horas, queríamos ter uma visão de síntese e queríamos ver o que ele dizia. E ele saiu-se com uma frase, que já era, mas depois passou a ser muito mais, a base de montagem do filme, “são dois níveis de realidade: a realidade real e a delirante da propaganda fascista”.

Espectador. Mas há alguma influência por exemplo na concepção do filme?

João Canijo. É sempre preciso ter um conceito muito simples para nos guiarmos e andávamos às voltas. Já tínhamos o título, que quer dizer exactamente a mesma coisa, mas esta frase foi muito elucidativa e usámo-la sistematicamente na montagem.

Sónia Ferreira. Ficaste com vontade de voltar ao material de arquivo?

João Canijo. Aquilo foi uma encomenda, correu bem, divertimo-nos muito, mas fazer filmes com imagens de arquivo não é propriamente o que me interessa e vou fazer. No próximo documentário vou usar os guias de Portugal, aqueles de capa verde, como *voz off* para mostrar o Portugal actual. O que será bastante engraçado também.

Espectadora 1. Há pouco não me expliquei bem. Eu estava interessada em saber como descobriram aqueles diários.

João Canijo. Quem descobriu os diários foi o tal rapaz, chamado Hugo dos Santos, que descobriu tudo, depois mandava-me as coisas e eu fiz uma selecção. Pesquisou em vários livros, sim.

Espectadora 2. O filme tem percorrido os festivais?

João Canijo. Sim, mas não tem o sucesso que tem por cá, aquilo é uma coisa muito portuguesa, lá fora eles não se riem tanto como por cá... ou choram.

Sónia Ferreira. Como é que as pessoas têm reagido ao filme ao serem confrontadas com aquelas imagens?

João Canijo. Uma das razões porque fiz este filme assim foi para mostrar ao meu filho que tem dezoito anos, o país de onde ele vem. Infelizmente, sei que quem foi às salas de cinema quando estreou comercialmente foram as pessoas da minha idade. Sendo que, quando o mostrei ao meu filho ele ficou o dia inteiro com uma câibra nos queixos porque ficou de boca aberta. Infelizmente, eles não vão ver. Quando vão ficam muito admirados.

Sónia Ferreira. Aqui estamos também a jogar com o campo da memória. Como é que tem sido construída.

João Canijo. A memória é muito curta, não é? Ninguém se lembra. Ninguém se lembra e a coisa era bastante bem feita. Porque, arranjar imagens reais que não fossem do *Jornal Português* sobre o Portugal daquele tempo, foi praticamente impossível. Não há. Porque os documentários eram proibidos, as filmagens eram proibidas, as imagens eram censuradas. Não há! Não conseguimos encontrar quase nada.

Sónia Ferreira. Então, houve um momento em que pensaram num contraponto?

João Canijo. As imagens agrárias são de um documentário alemão. Sempre pensámos acabar os últimos dez minutos apresentando Portugal nos anos cinquenta e o que continuou a ser por aí afora, mas foi muito difícil porque não há imagens. Se houvesse mais imagens o filme não seria muito diferente mas teria uma montagem mais interessante nos últimos dez minutos.

Espectador 2. O final, quando se recorre àquela canção de Amália, “Lisboa não sejas francesa”, qual o significado da música associada à Amália Rodrigues?

João Canijo. O significado é principalmente o facto de ser um fado muito bonito que diz que Portugal é o melhor país do mundo e não vale a pena termos influências de ninguém. E que temos é de ser fiéis e fidedignos à nossa tradição. Como um taxista de Lisboa, que para explicar como a gastronomia portuguesa é a melhor do mundo, dizia, “veja lá que eles lá fora nem sabem o que é um caldo knorr!”! Tem tudo a ver com isso.

Espectador 3. Relativamente à questão das pessoas ficarem espantadas... eu sou um pouco mais velho do que o seu filho e quando vi tantos milhares de pessoas a aplaudir e admirar o regime e a figura de Salazar, isso espantou-me, porque já tinha ouvido algumas referências mas a ideia que eu tinha era “é o bicho papão”! Agora, nos dias de hoje, isso não acontece... o João, há bocado estava a fazer uma ponte com os dias de hoje, eu gostaria que desenvolvesse esse aspecto.

João Canijo. Tem a ver com isto que eu disse do taxista português. Eu acho que o grande problema em Portugal, desde sempre e muito antigo, tem a ver com a falta de educação no sentido geral, a falta de civilização, falta de ser capaz de olhar para si próprio; o estar fechado sobre si próprio e não ser capaz de olhar para os outros e de fazer a comparação; e recusar o que é diferente. Por isso são muito facilmente manipuláveis. Mas, se calhar, não é só um problema português. Que o problema da falta de educação em Portugal é muito grave, é. Que o ensino em Portugal sempre foi muito mau, foi. E continua a ser, é. Os mitos em relação à História de Portugal continuam muito vivos. Ainda se acredita que a época dos descobrimentos foi uma época de ouro! Há muita gente que acredita que nós somos descendentes dos lusitanos

e há cada vez mais gente a acreditar que eram precisos dois Salazares para endireitar isto.

Espectadora 3. Para mim isto é uma reflexão sobre o que é um sistema de propaganda e é uma reflexão que me pode ser útil hoje. Isto não me é útil para perceber como é que funcionou o fascismo, é-me útil para perceber como é que funciona o nosso pequenino fascismo de todos os dias e dos meios de comunicação social que não são seguramente nem seguros, nem isentos, nem imparciais na forma como mostram o país e o mundo. Agora, se o problema principal do país é a educação e se o filme aborda de uma forma muito contundente este problema das imagens e da realidade das imagens, qual é a esperança de que o filme seja compreendido? Percebe o que quero dizer? Eu tenho muito medo dos filmes que nos indicam que é preciso um mínimo de esforço para os ver, mas que ao mesmo tempo assumem, e o filme assume isso, que as condições não estão necessariamente reunidas para que possamos saber olhar para estas imagens e discuti-las.

João Canijo. Não percebi.

Espectadora 3. Quer dizer, eu não sei se estamos assim tão bem armados hoje em dia, do ponto de vista do debate, precisamente, do debate sobre as imagens, sobre os *media*, sobre o que é que é a propaganda, como é que funciona, etc., para estarmos a discutir à séria, com o “grande público”, entre aspas, com as pessoas que aderiram muito ao filme, sobre isto. Sobre isto e, utilmente, para hoje!

João Canijo. O filme não tinha nenhuma pretensão a ser didático.

Espectadora 4. Sim, sim, isso, eu percebi.

João Canijo. O filme limita-se a mostrar e a montar, imagens que existiram, com sons que existiram. O filme reporta-se ao título, é a fantasia daquele tempo, é a fantasia que a gente continua a viver. E aí sim, continuamos a viver numa fantasia. Continuamos a pensar que somos independentes, nunca fomos! Continuamos a pensar que o país tem viabilidade por si só, nunca teve! Porque é que há-de ter agora? Teve sempre fases em que foi vivendo à custa de alguma coisa, de uma maneira artificial. Durante os anos

noventa com o doutor Anibal, viveu à custa dos subsídios europeus, isso agora acabou! Há muita gente que continua a achar que devíamos ter uma reserva alimentar, que devíamos ser auto-suficientes em termos de cereais e outras coisas desse género... nunca fomos! Os cereais foram sempre subsidiados, desde a primeira república, passando pelo Salazar e até depois. E o grande *deficit* foi sempre a educação.

Espectadora 4. Mas, a educação também é uma coisa que com algum esforço se pode resolver. O grande problema para além da educação, é realmente uma pesquisa sobre o próprio país e enfrentarmos realmente quem somos. Porque, a educação, em cinco ou dez anos, pode-se resolver, se houver vontade para isso. Como a outra espectadora dizia, “este pequeno fascismo em que vivemos todos os dias”! E, como disse que não havia documentos que contrapussem todas estas imagens de propaganda, ao fim e ao cabo, temos o Giacometti na música, que é estrangeiro e teve essa capacidade de recolher imagens mas, depois...

João Canijo. Mais sons.

Espectadora 4. Mas os sons são importantes também.

João Canijo. Mas é uma coisa inofensiva.

Espectadora 4. Não sei até que ponto é que é inofensivo. Se calhar não é tão óbvio como certas imagens. É importante também para a consciência de quem éramos. Como alguém perguntava, “e os dias de hoje?”, o que eu quero dizer é: o que é que foi feito nas últimas três décadas realmente de pesquisa sobre o país? Agora que há meios, talvez agora nos últimos cinco, seis anos, comece a haver mais gente a fazer algum trabalho sobre isso, com a revolução do vídeo e tudo o mais, que acaba por tornar mais acessível ter uma câmara, mas nestas últimas décadas depois da “libertação”, nós temos o *Torrebelá* que é um filme feito por um alemão...

[referência a *Torrebelá* (1977), de Thomas Harlan]

Portanto, as imagens que nós temos de um pós-25 de Abril vêm também de estrangeiros. O resto que temos, é quase também ainda uma fantasia sobre o próprio 25 de Abril, que era quase a revolução do Walt Disney. Portanto, nos dias de hoje há

realmente muito pouco trabalho feito de portugueses para portugueses, creio eu... esta falta de documentos que há...

João Canijo. Há uns anos, quando andei à procura de localizações para o meu penúltimo filme, tinha uma argumentista francesa, precisava de alguém para discutir o argumento, depois, acabei por fazer o argumento sozinho, mas tive uma argumentista francesa. E andei a passear com ela pelo interior de Portugal, para escolhermos a aldeia onde íamos filmar e para lhe mostrar como é que era a realidade sobre a qual estávamos a escrever. E ela, como estrangeira, e chocada, como todos nós quando vamos às aldeias e vemos o estado em que elas estão, ou em que estão as vilas e cidades do interior, saiu-se com uma frase que é lapidar: o que a chocou foi a falta de ligação, falta de ligação entre as coisas do presente, entre o presente e o passado, entre o presente e o futuro, não há ligação absolutamente nenhuma, porque não há um apreender cultural ou educado da tradição. E isso, nunca houve! Não há um perceber porque é que as casas em cada região do país eram construídas, com aqueles materiais e daquela maneira. E depois, ao fazer o filme, estive com um senhor que era presidente da junta de freguesia da aldeia, que me explicava, muito interdito, que as casas agora eram muito mais bonitas mas havia uma coisa que ele estranhava, era que as casas antigas que eram de pedra e com telhados de colmo, muito estranhamente e ele não percebia porquê, eram muito mais frescas no Verão e muito mais quentes no Inverno. E eu respondi, “pois, também não percebo, é estranho!”. É, de facto, uma coisa muito estranha! Tem a ver com isto. Para mim é a falta de educação. Fernando Pessoa já dizia que o problema de Portugal era o excesso de civilização dos incivilizados.

Sónia Ferreira. Eu queria só aproveitar para dizer que na quinta-feira, nos debates dos Percursos, vão estar presentes alguns dos realizadores dos que nós intitulamos Filmes do Pós-Abril, e pode ser uma ocasião interessante para debater também algumas destas questões.

Espectadora 3. Por acaso eu entrei a meio do filme, mas houve uma altura em que o narrador estava a falar quase como se falasse de animais e olhava para os portugueses quase com um filtro, quase como, “há uma civilização que eu não percebo, esta civilização”. E, aí eu senti na sala uma espécie de colectivo português, que se criou

mediante aquelas palavras. Porque, de certa forma ela estava-nos a analisar também na actualidade, tantas décadas depois.

João Canijo. Os discursos do doutor Salazar eram provavelmente mais bem escritos porque ele sabia que estava a falar para ignorantes e escrevia de propósito para ignorantes, de maneira a que os ignorantes não percebessem o que ele estava a dizer. Como se nota, aquilo não se percebe nada do que o homem diz. Percebe-se, mas é preciso fazer um grande esforço. Mas, o vazio do discurso político neste momento, é igual àquele. O pomposo da linguagem talvez não o seja.

Espectadora 3. Eu estava a falar do narrador francês.

João Canijo. Sim, sim, mas o narrador francês ficou chocadíssimo e o narrador alemão também. E estavas a perguntar, “o que é que isto tem a ver com agora?”, tem a ver que o narrador alemão estranhou muito toda a gente cuspir para o chão naquela altura e passados oitenta anos, toda a gente continua a cuspir para o chão da mesma maneira. Ainda hoje vinha atrás de um Mercedes conduzido por uma senhora de sessenta anos e no semáforo ela abriu a porta e deu uma escarreta para o chão. Isto é a falta de educação! O José Gil tem uma frase um bocado simplista mas que ilustra muito bem, que diz, “pior do que a ausência de forma é a arrogância de se julgar forma”. Tem a ver com a frase do taxista, “eles lá fora nem sabem o que é um caldo Knorr!”. Ou seja, o homem não sabe que o caldo Knorr é suíço, não sabe de onde é que vem o caldo Knorr, não sabe o que é que o caldo Knorr veio substituir, não sabe nada! Mas, sabe que eles lá fora nem sabem o que é um caldo Knorr e é por causa do caldo Knorr que a nossa gastronomia é muito melhor!

Espectador 1. Já agora, que falou em José Gil, há pouco afirmou que o seu filme não foi pensado como um filme didáctico mas, na minha opinião, é! E o José Gil fala na inscrição. A falta de memória, ele vai mais longe...

João Canijo. Ele fala na falta de inscrição no mesmo sentido em que eu falei na falta de ligação. E a falta de ligação é realmente extraordinária.

Espectador 1. Vou voltar ao início da conversa. No início da conversa a nossa anfitriã disse que este filme é muito diferente dos que o João Canijo costuma fazer e eu sinceramente acho que não, apesar da forma ser diferente, é a mesma visão de Portugal!

João Canijo. Anda sempre tudo ao mesmo, claro!

Sónia Ferreira. Sim, eu quando disse isso, era mais o dispositivo.

João Canijo. Por isso é que eu disse que não ia fazer um filme sobre os refugiados famosos a passarem por Lisboa.

Sónia Ferreira. Então, encerramos. Muito obrigada pela vossa presença.

debate

essa coisa fluida, que é o próprio tecido da consciência dos dias

com Regina Guimarães, realizadora do filme *Ângulo Morto* [26', 2010]

Moderado por Madalena Miranda.

Editado por Ilda Teresa Castro.

03.Abril.2011

Madalena Miranda. Podemos começar a conversar. Quando a Regina apresentou o filme, a questão dos painéis fez todo o sentido, o painel cinematográfico. Gostava que explorasse um bocadinho essa ideia, o facto de ter feito uns painéis sobre a cidade do Porto, os que fez antes e agora este projecto. A ideia de painel cinematográfico.

Regina Guimarães. Não posso dar um peso assim tão grande à palavra painel porque relativamente a outras coisas que tenho feito, o filme que vimos hoje e o *Casa Mãe* são dois casos em que filmei de forma organizada, ou seja, pensando que ia filmar traseiras. Não é bem assim que eu normalmente faço os filmes, o que não impede que apesar de tudo eu saiba pouco sobre como é que vou fazer. Aliás, no *Casa Mãe*, a ideia eram as panorâmicas. As panorâmicas até à exaustão, até à asfixia. E depois, havia aquela questão dos quadros do Magritte, que é um pintor burguês, talvez o último representante da pintura burguesa no sentido mais substantivo da palavra... e havia essa asfixia e depois as televisões. Bom, aqui neste filme, achei que o que fazia sentido era chegar aos sítios, apesar de conhecer alguns muito bem, e sem preparar nada naquele instante pensar e filmar. Pensar e filmar. E foi assim que fiz e tentei fazer. Há dois momentos em que o processo se repete, porque as casas estão de um lado e do outro lado da cidade e para mim, é evidente que isto só existe na minha cabeça, é como se elas conversassem uma com a outra, e portanto, foram as duas filmadas da mesma maneira. As pessoas até talvez não se dêem conta de quando é que se passa de uma para outra, não é importante. Mas o método é este. Foi assim para este filme. A palavra painel para mim faz sentido porque isto não é uma segunda parte mas eu ainda quero fazer uma terceira. Tem a ver com o aparato e o seu contrário. Os sítios de aparato e o seu contrário. É por isso que o terceiro vai ser sobre as montras. E também passei muito tempo a pensar no que iria ser a banda sonora, cheguei a pensar que seria som directo, chegou a ter bastante consistência na minha cabeça que seria o som directo do local e depois misturado com sons que não pudessem existir ali, nomeadamente leões ou coisas assim. Mas depois, achei que isso era um bocado surrealismo *ad hoc* e acabei por pegar numa série grande de textos que tenho, sobre casas, e pensei “desta vez não me concentro sobre o interior das casas mesmo quando vejo através desse interior, portanto, vou falar da minha obsessão com as casas e dos sonhos com as casas e dessa coisa que está no princípio de tudo, tudo, tudo, que é um sonho que eu sonho muitas vezes, deve ser um sonho que muita gente sonha muitas vezes, que é uma casa que contém as casa todas. Normalmente no meu sonho há

sempre uma pessoa a morrer nessa casa, é preciso deixá-la sossegadinha e então eu passo da minha casa para a Casa da Achada, e tudo isso está na mesma casa. A primeira ideia foi essa, mostrar o Porto não como se vê nas ruas mas as salas onde as pessoas são recebidas. Isso continua a estar na minha cabeça, embora já se tenham passado muitos anos e já estou mais velha, já tenho mais dúvidas do que tinha no tempo de *A Casa Mãe*. É isso.

Madalena Miranda. Uma outra coisa, politicamente, a questão de filmar o mundo das traseiras, os restos e o lixo, e o salão para receber, e a multiplicidade de salões que aparecem...

Regina Guimarães. É evidente que eu agora posso começar aqui com um discurso sobre isso mas seria muito mentira. Havia uma coisa que era: o que não se vê da rua. Sempre achei, desde que passei a ter uma casa no Porto, que no Porto as casas tinham um lado Norte e um lado Sul e que o lado Norte, no sentido capitalista era o lado da rua, por causa daquela força do granito e da fachada. E que do outro lado era tudo completamente diferente, muito mais mediterrânico e muito mais desarrumado e mais não sei quê. A ideia, à partida, é esta. Embora, obviamente, haja escolhas no filme, eu não filmo o Porto todo, desde o início disse que não queria filmar a beira-rio ou beira-mar, porque é tudo muito bonito, logo. E depois, ao determinar onde ia filmar, pensei no Porto miolo da cidade e tinha vontade de filmar uma coisa que também acho que se filma pouco, que é o Porto modernista, que é o Porto de um *habitat* colectivo, mas um habitat colectivo já muito antigo, não é recente. Obviamente, essa preocupação do que se mostra, do que se esconde, isso é uma coisa que tem a ver com a interrogação sobre o que é que é ser português. A importância que atribuímos à fachada, ao que os outros pensam, a como é que nos vêem, não nos vêem... mas, dizer aqui que foi essa a minha preocupação, não seria verdade, digamos que oponho ao ordenamento da rua o caos da fachada, que pessoalmente, acho mais belo. Que me dá mais vontade de existir, do que as ruas. É só isto.

Madalena Miranda. Não sei se alguém tem perguntas...

Inês Sapeta Dias. Eu gostava que falasse um pouco mais do som e dessa construção, porque às vezes sinto que há uma espécie de luta ou de descompasso entre o que dizes

e o tom com que dizes, o ritmo e as imagens que parece que as duas coisas exigem tempos diferentes nossos e depois, a certa altura, sinto que a coisa começa a andar uma com a outra e depois às vezes separa-se outra vez... Há bocado estavas a falar nisso, na construção da banda sonora, podias falar um bocado mais nessa...

Regina Guimarães. Eu simplesmente não gosto de bandas sonoras que contem a mesma história que a banda da imagem e essa é uma das primeiras questões. As coisas encontram-se e desencontram-se um bocadinho, como nós focamos e desfocamos, as coisas encontram-se e desencontram-se porque se encontram e desencontram de facto. Portanto, não há uma preocupação – e aí entra o trabalho do Saguenaill, é ele que trabalha com a máquina, e às vezes ele até me dá na cabeça porque a certa altura, às vezes eu estou a engrenar, e quando estamos a discutir cortes por exemplo pode chamar-me a atenção para quebrar o ritmo dos tempos fortes da música, por exemplo. Porque é muito fácil a pessoa entrar numa espécie de... num pequeno moinho... numa coisa... Mas, de facto, os textos ali são todos de tamanhos diferentes, não quis fazer do texto uma casa, não quis que as pessoas soubessem onde exactamente começam e acabam certos textos, às vezes estamos a ouvir vários textos ditos de seguida e que foram escritos em momentos diferentes. É um bocado isso, não é irresponsabilidade, mas há certas coisas que me provocam tanta emoção, que vou passar a vida inteira a filmá-las, como por exemplo, o chão. O chão impressiona-me profundamente, mesmo. Então, o chão do Porto, que é feio de morrer mas que eu adoro porque é todo aos quadrados, aquilo é feito em cima de cimento, eu gosto imenso de cimento e gosto imenso de betão e estou sempre a filmar aquilo e a pensar naquilo como um caderno de escola. Eu penso naquilo como um caderno de escola. Eu vou pela rua acima e aquilo são os quadrados de um caderno de escola. É uma vida inteira para saber com é que isto se filma. E as traseiras também é um bocado isso. Já noutros filmes filmei traseiras... Nisto, eu queria também uma certa generosidade. Quando deixei de projectar o *A Casa Mãe/Natureza Morta* como um filme e comecei a fazer daquilo uma espécie de instalação em que as pessoas estão e podem ver uma parte ou não, quando comecei a fazer isso, peguei nestes textos sobre as casas e comecei a deixar para as pessoas lerem também. Foi por isso que me lembrei de os passar de *A Casa Mãe* para este filme. É muito difícil explicar porque como isto são trabalhos, e a palavra trabalho é completamente desadequada aqui, digamos, filmes feitos sem meios e que estão muito ligados à vida. Um dia em que a pessoa tem vontade de fazer

umas coisas como eu fiz hoje arroz, é um bocado a mesma coisa, o que é um bocadinho inadmissível no meio de cineastas talvez muito mais profissionais que fazem documentário no sentido... Mas bom, aqui se se documenta alguma coisa, é essa coisa fluida, que é o próprio tecido da consciência dos dias. Quase que é uma coisa que não interessa muito as pessoas, mas a mim me interessa e é isso que me interessa.

Inês Sapeta Dias. As imagens também são de momentos diferentes, como os textos?

Regina Guimarães. As primeiras imagens que captei são praticamente as últimas do filme, porque o meu amigo ia sair daquela casa e eu não queria começar naquela altura, mas depois o que aconteceu foi que filmei, e nesse dia o Saguenail filmou também e nevou. E depois de nevar começou a chover e assim tudo o que está no fim foi o começo, porque eu tinha decidido que ia filmar na Primavera por causa de problemas de luz, não é que eu goste de filmar na Primavera, era por causa de não estar a filmar prédios e sempre com o céu muito branco, sempre, sempre. E acabei por filmar essas primeiras imagens que aqui se apresentam como o fim de um ciclo, mas é exactamente o contrário, foram as primeiras. Depois, foi conforme as pessoas me foram facultando... e outras coisas. Por exemplo, a casa da Amarante, aí foi mais fácil, porque não tive de pedir tanta autorização e um dia deu-me na real gana e fui para lá, e foi tanto assim que o Tiago sentou-se à minha beira, e ele não estava a perceber que eu estava a filmar, que estava a filmar para o meu filme, e falou, falou, falou e eu, a certa altura, no meio da desconcentração não filmei o que queria filmar, filmei o que não queria filmar. E foi por isso que deixei aquele apontamento da câmara descontrolada e do rapaz Tiago Afonso a contar-me o Glauber Rocha e o filme. Coisas assim. Nem sempre acontecem coisas assim. Portanto, as imagens não são todas filmadas na mesma semana mas há ali um período em que andei a filmar para este filme.

Madalena Miranda. Eu gostava de perguntar uma coisa que é, esta ideia de filmar o privado, este mundo da casa, pensaste em questões de género? Esta ideia de que muitas vezes a arte da esfera privada, das pequenas coisas dos mundos íntimos, são muitas vezes trabalhadas por mulheres? Reveste de alguma forma nisto, pensaste nisto, passou-te completamente ao lado?

Regina Guimarães. No *A Casa Mãe*, sim, pensei um bocado que em muitas casas são as mulheres a fazer aquela encenação do salão, da sala. Aqui não. Estes lugares não são particularmente ligados mais às mulheres do que aos homens. Muitas vezes até são lugares pouco frequentados, já foram tão vividos aqueles lugares, porque são fortes, são construídos, são uma forma... as pessoas perderam o modo de usar aquilo, podem ser esquecidos, que é o que eu digo no princípio. É como se estivéssemos a ver a ruína de um certo modo de vida, que era o das casas com quintais. As pessoas que habitam estas casas com quintais, hoje em dia muito poucas utilizam os quintais. Ficam todas contentes porque dizem que têm um quintal, mas muito pouca gente utiliza os quintais, os espaços comuns dos prédios, idem aspas, aspas, as pessoas usam muito pouco esses espaços, vivem fechadas em casa e não querem conhecer os vizinhos nem à lei da bala. Enquanto no *A Casa Mãe* há uma certa cintilação das coisas, do *décor* que se mostra, aqui é o contrário, de uma forma geral estes sítios são desarrumados, já cresce hera e não sei o quê. Há ali uns quintais que ainda são agrícolas, ainda fazem agricultura nos quintais mas a maior parte deles não é o caso, e mesmo nos sítios mais arranjadinhos as pessoas não têm um grande uso daquilo. A arte de utilizar os quintais desapareceu e era muito importante quando eu era miúda, uma pessoa viver a saltar quintais era uma realidade. Acho que só conheci uma pessoa que falou disso bastante bem e já não está cá, que é a Isabel Alves Costa, que embora um bocadinho mais velha do que eu, ainda éramos mais ou menos da mesma geração e nós, no mundo fechado e asfixiante do salazarismo, os miúdos, que eram bastante menos vigiados pelos pais nessa altura, isto é paradoxal mas era assim, andávamos a saltar de quintal para quintal. E havia um uso dos quintais, quando fazia bom tempo ia-se comer para o quintal. Isso perdeu-se, as pessoas se tiverem gosto no quintal arranjam o quintal, dizer-se que o utilizam, não. Bom, isto foi um bocado...

Espectadora. É um bocado pessimista.

Regina Guimarães. O verdadeiro descompasso é esse. É nós estarmos a viver em fórmulas de casas que já não têm nada a ver com este mundo mas nós já não sabemos também que mundo é este. O descompasso é isso. Acho eu. Portanto, há uma nostalgia, do jardim, do não sei quê, o famoso mito do paraíso perdido, não é, mas depois isso engrena muito mal, as pessoas vão mas é para os centros comerciais, mesmo tendo

quintal, a verdade é esta. Apenas nas periferias, porque há periferias no Porto entre o urbano e o rural, que é uma coisa muito difícil de filmar e aí sim, as pessoas estão longe dos centros, são muito falidas e nem todas querem ir sofrer para o centro comercial, a perceber que não vão poder comprar aquelas merdas, e aí, às vezes há mais vida, de jogar futebol ou porem tudo cá fora e comerem, que era o que se fazia nos quintais. Lanchar, hoje em dia as pessoas já nem lancham, quanto mais no quintal.

Sónia Ferreira. Eu ia fazer outra pergunta mas agora que falaste nisso e por causa das traseiras, lembrei-me de uma experiência que tive há pouco tempo, nestes novos condomínios que se fazem nos centros das cidades, onde têm espaços verdes junto aos acabamentos de luxo, e aquilo é um espaço verde totalmente ordenado, em que tu olhas e está definido o que se pode pisar e o que não se pode, o que é verde o que não é. E a ideia do recolhimento da exposição pública, por exemplo, a roupa, deixar de estender a roupa à janela, ser coberto ou supor que as pessoas todas têm máquinas que tratem desses assuntos. Calculo que vá dar origem a traseiras completamente diferentes daquelas que tu filmaste, coisas muito mais uniformizadas, sem estes objectos que no teu filme estamos constantemente a ver até em planos mais apertados, objectos que por vezes ganham uma certa plasticidade, há ali planos em que apetecia ficar a olhar para esses objectos... e um destes dias ao passar por um desses condomínios em Lisboa pensei nisso, há uma uniformização total!

Regina Guimarães. Mas desde logo, porque esses espaços não são tratados provavelmente pelos moradores.

Sónia Ferreira. Pois não. Essa utilização do espaço tem regras que limita o que cada um gostaria de ser. É tudo muito formatado, quer nas fachadas e espaços verdes que limitam esses prédios, quer nas traseiras com o retirar dos estendais que as pessoas utilizavam. E ver o teu filme e ver estas vivências, fez-me lembrar esta nova urbanidade que caminha para o eliminar dessas coisas.

Saguenail. Há uma sequência que aponta para esta nova urbanidade que é quando fomos filmar à casa, onde não filmaste, a casa que parece *2001-Odisseia no Espaço*, é tudo branco, tudo.

Regina Guimarães. Tudo, toda a casa é branca, não há nada que não seja branco.

Saguenail. Não há uma mancha de cor. O que se vê e isso no que filmaste, é o cemitério e o parque de estacionamento com os carros como se fossem brinquedos, o mundo como um brinquedo ou o cemitério. E acho perfeitamente emblemático daquilo que pode esconder isso.

Regina Guimarães. Sim, aquilo é mais antigo do que essa noção de condomínio fechado, porque essa importação do condomínio fechado do Brasil é relativamente recente, mas também devo dizer e para corrigir o tom nostálgico, eu só tenho um bocadinho de quintal muito pequenino, mas dá um trabalho que não vos passa pela cabeça, a videira dá toneladas de folhas, não imaginam o que é apanhar folhas, varrer quintais, etc., etc., antes as pessoas tinham mais tempo para tratar dessas coisas.

debate

uma relação realmente com a vida

com Antónia Seabra, produtora do filme *Quem Mora na Minha Cabeça* [de Miguel Seabra , 55', 2010] e Luciana Fina, realizadora de *Portrait* [22', 2011]

Moderado por Fernando Carrilho.

Editado por Ilda Teresa Castro.

03.Abril.2011

Fernando Carrilho. Do ponto de vista da programação o que nos fez ligar estes dois filmes é a ligação com o Outro e também a questão do retrato. Luciana, dado que o teu filme começa com uma instalação que tem a ver com o retrato e tem a ver com o vídeo, quando é que começaste a pensar que podias avançar para um projecto filmico?

Luciana Fina. Bom, o filme não nasceu como instalação mas nasceu ao lado de uma instalação. Isto é, literalmente uma tentativa de tradução daquilo que foram os meus apontamentos, o meu caderno de notas durante a criação de uma instalação. A instalação chama-se *Hors Sujet portrait*, é um trabalho que tenho andado a fazer desde 2004, a partir – como eu conto neste filme – da minha experiência em documentário. Há algo que acontece enquanto filmamos e que às vezes não se esgota num projecto narrativo ou num documentário, que nos deixa algumas questões em aberto. Esse filme que eu cito no princípio, o *Audiência*, o meu primeiro documentário, esse encontro com o tio João, o senhor de barbas brancas, é um desses casos. O primeiro documentário deixou-me uma questão em aberto, um fortíssimo sentimento de interrogação quando este velho senhor parava à minha frente, tendo nele uma forte referência com o mundo e imaginário da fotografia, e proporcionando-me, de repente, algo que me lembrava a pose ou a relação forte que se estabelece no tempo quando estamos a retratar alguém. Quando digo retratar alguém não é metaforicamente, ou como história de uma pessoa ou procura da sua alma ou do seu perfil, mas mais como possibilidade de relação, isto é, como um face a face. Era uma questão que tinha surgido no seio do documentário e que de certa forma com este filme me faz migrar de novo para o formato filmico, isto é, um caderno de notas feito a partir da criação de uma instalação, que são composições de retratos filmados. É uma tentativa de abrir pensamento e de certa forma explicar ou tentar partilhar porque é que julgo importante permanecer no retrato e pesquisar sobre o poder de representação e a possibilidade de a imagem se constituir como um retrato. Ou de proporcionar um encontro.

Fernando Carrilho. Antónia, do ponto de vista do teu trabalho de produção executiva, qual é que foi a relação com o Miguel Seabra na parte de criação? Como é que nasceu a ideia de fazer este trabalho e como é que foi o contacto com o Miguel, ele partilhou contigo alguns anseios e dificuldades em termos de criação?

Antónia Seabra. Eu conheci o Dr. Pedro Macedo. Um dia ele convidou-me para ir ao Hospital Júlio de Matos ver o serviço, conheci aquelas pessoas, fui várias vezes, comecei a ter algum interesse em perceber em que é que elas técnicas terapêuticas melhoravam as pessoas. Depois, ao longo de mais ou menos dois anos comecei a pensar e propus ao Dr. Pedro fazer um filme, um documentário sobre o serviço dele, porque penso que – e respondendo à questão que o Panorama nos põe sobre “qual a relação entre o documentário e a vida real” –, todos nós temos muito próximo pessoas com Alzheimer ou Parkinson ou outra doença da cognição. Eu tive duas tias e sempre nos pareceu que não havia solução, a não ser pôr as pessoas num hospital ou num lar à espera que morram, de preferência a ver muita televisão, meias adormecidas para não darem muito trabalho... Parecia não haver mais soluções e afinal descobri que havia um serviço único e talvez inédito em Portugal, onde afinal as pessoas com aquelas doenças são olhadas como pessoas e se tenta que sintam que estão vivas, e têm esse direito. Achei que era importante revelar o que ali se passava porque, é muito mais fácil ignorar e continuar a tratá-las como já se sabe, com muitos medicamentos, mas os resultados deste método experimental são, de facto, extraordinários. Ao longo de dois anos fui-me informando, fui fazendo pequenos filmes, até sem o Miguel mas com o Paulo que fez a fotografia, sobre diversos temas das terapias para serem apresentados em congressos, etc., e isto, enquanto esperava para ter meios para o filme. A RTP achou que era urgente fazer o filme, a Gulbenkian a seguir também disse que sim e conseguimos avançar. Estivemos três meses a filmar o que se passava – nós queríamos fazer o filme da mesma forma que as pessoas eram tratadas, como seres humanos e como pessoas, não como doentes ou como um grupo. Tivemos sempre esta ideia de criar uma estrutura que conseguisse tratá-las como são tratadas no serviço, como seres humanos, como indivíduos. E a ideia dos retratos, no final, vem ao encontro disso.

Fernando Carrilho. Quando comecei a ver o filme e reparei nas filmagens das sessões terapêuticas em planos de conjunto, achei que se tratava de um filme bastante corajoso e que corria sérios riscos, porque estava em jogo a ética. E era um filme que podia descambar para um facilitismo, entrar-se, por exemplo, na chacota, que deriva da falta de memória. O dispositivo que o Miguel adoptou é bastante feliz porque, do meu ponto de vista, é o retrato que dá dignidade às pessoas, o retrato não só na parte do silêncio mas também nas entrevistas.

Antónia Seabra. Não são entrevistas, são consultas.

Fernando Carrilho. Consultas. Mas que são feitas em grande plano que lhes dá dignidade, do ponto de vista filmico, aos pacientes. Queria perguntar, em relação ao retrato sem voz, ao retrato silêncio, se o Miguel partilhou alguma coisa contigo em relação a essa sequência.

Antónia Seabra. Quer dizer, nós partilhámos tudo. Ele é meu filho. Eu preparei-lhe o filme todo. Estive lá durante dois anos a preparar aquilo tudo. Por acaso, ele está no Brasil e hoje pedi-lhe uma mensagem para dizer ao público e ele responde sempre a mesma coisa, “Não! O filme é mais teu que meu e além disso acho que explicas muito melhor porque estás mais perto do assunto.”. É só isso que aconteceu. À medida que o filme foi evoluindo falámos disso várias vezes, era importante um momento de paragem, em que pudéssemos mostrar cada pessoa como ela é, seguidas, porque elas são um grupo, mas em silêncio, porque aí o Miguel e eu, como tempos trabalhado muitas vezes juntos, partilhamos exactamente o mesmo sentimento em relação ao ruído e à música. Hoje em dia os filmes estão do princípio ao fim com música, para não se poder pensar ou suplantam a imagem ou a falta de qualidade dela e nós temos precisamente a posição contrária. Aliás, o Miguel, nos filmes que faz, é muito raro meter música a não ser em momentos concretos em que está pensado ter música. Ali também tínhamos começado por ter – por acaso retirámos porque eu não tinha ainda conseguido obter os direitos e tinha uma cópia com música – mas decidi que já não voltava a pôr, porque aquele é o momento em que o público se pode encontrar a sós com aquelas pessoas e não precisa de interferências.

Fernando Carrilho. Luciana, quando no teu projecto, na tua estrutura, fazes algumas incursões e alusões ao retrato na pintura e creio que também na fotografia, pergunto, do ponto de vista do cinema, o que é que o cinema dá mais em relação ao teu trabalho ou dá menos em relação às outras duas artes.

Luciana Fina. Voltando a questões que abordo no filme, a questão do tempo para mim é fundamental, realmente tenho dedicado grande parte do trabalho de investigação às formas de trabalhar esse tempo. E às formas de o compor, de o fazer existir como

substância. A pintura e a fotografia interessam-me muito enquanto tentativa de representação e da sua história, as técnicas de ambas foram evoluindo muito e trouxeram sempre um grande pensamento em relação a possibilidades ou poder de representação do Outro. Mas, é evidente que em termos filmicos, daquilo que é a minha matriz, eu trabalho em documentário desde 1998 e de facto foi em 2003/4 que comecei a fazer também instalações sobre o tempo de um retrato, isto é, sobre essa mesma matéria, a forma como posso aprofundar o questionamento em torno da imagem, focando essa questão. É por isso que faço instalações. Agora apresento um filme que é uma tentativa de partilhar pensamento em torno de isto tudo mas quando trabalho nas instalações faço-o porque tenho a possibilidade de espacializar a imagem, de a pôr no espaço e de construir outras relações com o espectador e de construir outras relações também com a duração. Não tenho já a constrição da duração como num filme. Na instalação vou construindo outra relação em torno do tempo. Quando faço composição de retratos, às vezes há uma densidade do tempo que é espacializada, existe no espaço, no filme... Aqui, quando fiz este caderno de notas, de facto, ao preparar a instalação, senti que o pensamento que me acompanhava também estava quase a tomar forma, dava-me vontade de o traduzir em imagem. Então, este filme foi mais uma grande vontade de partilhar pensamento em torno disto tudo e do tempo de um retrato, de que falo mais na segunda parte.

Fernando Carrilho. Falas também da questão da violência, o acto de filmar um retrato e em grande plano, implica uma proximidade da câmara. Como é que conseguiste lidar com essa proximidade da violência do dispositivo? Na minha percepção do filme, o retrato é realmente próximo e consigo uma ligação ao rosto das pessoas que são filmadas. De certeza que tiveste também dificuldades. Já que tinhas também em mente a ideia de violência, como é que no processo de filmagem foi o teu trabalho?

Luciana Fina. Responderia com uma composição de palavras, diria um “face a face”, pelo que se estabelece em torno de um retrato e pela forma como as relações se estabelecem. Vou contar uma experiência: quando era pequena fizeram-me um retrato e eu era muito movimentada, por isso foi uma grande violência quando me pediram para ficar sentada para ser retratada por um pintor, tinha cerca de seis anos. Foi uma violência brutal, chorei toda a manhã, tiveram de me prometer uma infinidade de coisas mas devo dizer que quando me sentei – e ali a violência do dispositivo não era

uma câmara era o facto de estar parada e ter alguém a olhar para mim para me representar – quando finalmente me sentei, encontrei um estado de graça, isto é, encontrei a possibilidade de viver um tempo com esse pintor, que me agradou muito. E esta memória sempre me ficou como uma fortíssima relação daquele momento, eu não via o que ele estava a fazer, o que me agradou foi o ficar parada à frente dele e o acontecer entre eu e ele, achei muito mais forte do que a violência que eu receava. Graças a esta experiência vou construindo algumas relações em torno do retrato, as pessoas que viram retratadas, no fim são pessoas com quem vou construindo relações. Nunca convido as pessoas para estarem comigo e fazerem uma instantânea, nunca serão três minutos à frente da minha câmara, visto que o tempo é o meu desafio, com algumas mulheres trabalhei três meses, com outras uma semana, outras, dois dias, dependendo um pouco dos contextos. Mas a aposta é normalmente o tempo.

Fernando Carrilho. Luciana, agora gostava que colocasses uma questão à Antónia sobre o filme que ela produziu.

Luciana Fina. Pergunto-me se face à urgência de falar deste tema que reconheço no valor do filme e no que conseguiram contar sobre esta experiência, qual é que foi a dificuldade entre a urgência e a síntese?

Antónia Seabra. Isso é uma pergunta demasiado intelectual para mim.

Luciana Fina. Apenas... se foi difícil, tendo tanto desejo de falar disto e depois de filmar três meses no hospital, vislumbrar o caminho certo para falar disto tudo.

Antónia Seabra. Como eu digo, nós estivemos quase dois anos antes de fazer o filme a ir lá, a estar, a conhecer as pessoas, depois finalmente estabelecemos uma data para filmar, foram aqueles três meses e depois com a montadora quase todos os dias visionávamos o material, era imenso material... O filme que fizemos foi o que foi possível – é evidente que se fazem muitas outras coisas e há muito outro trabalho que não é mostrado no filme. O filme ainda demorou algum tempo e demorou algum tempo a encontrar caminho, fizeram-se várias montagens que depois se desfizeram, se bem que tivéssemos sempre o objectivo de estruturar o filme de uma forma humana e

não fazer grandes confusões. Claro que é sempre difícil montar um documentário, muito mais difícil do que uma ficção, são centenas de horas, uma loucura...

Fernando Carrilho. Antónia, o filme da Luciana, tens questões...

Antónia Seabra. Eu até já combinei com a Luciana, porque estava com quarenta graus de febre e não consegui ver o filme dela porque estou mesmo doente, mas vou ver o filme e faço as perguntas noutra altura... e tenho a certeza que o público tem perguntas para fazer.

Fernando Carrilho. Muito bem, então vamos passar a palavra ao público.

Graça Morais. Eu não tenho perguntas mas quero dizer que é a segunda vez que vejo o filme produzido pela Antónia e devo dizer que acho este filme importantíssimo, numa altura em que se fala tanto do Alzheimer, e é de uma grande humanidade e simplicidade. Às vezes há planos que não pretendem ser belos, nota-se que a câmara está um pouco ao acaso pois o que interessou foi passar um ciclo natural da vida, e depois, aquela cena final dos retratos acho extraordinária, a sala ficou caladíssima... Aqueles retratos são tão humanos, tão intensos e tão simples que tocam muito fundo e fazem-nos pensar sobre o que é a humanidade, porque nos olhos e expressão das bocas há pormenores que nos mostram a classe social das pessoas, o seu grau de lucidez... E é um filme muito simples que não é nada cínico, porque em muitos filmes que se vêem hoje sobre pessoas, há um certo cinismo e malabarismo e manipulação do nosso olhar. Neste não há manipulação nenhuma, é um filme maravilhoso.

Espectador. Eu gostava de fazer algumas observações. Acho este filme extraordinário e achei muito bem terem juntado os dois filmes. Gostei muito do seu fim, no sentido de nos pôr a pensar sobre uma série de coisas que nos levam a olhar para o *Quem Mora na Minha Cabeça* de outra maneira, isso foi muito estimulante. Acho graça, porque no *Quem Mora na Minha Cabeça* aqueles retratos trazem sempre o sentido do enigma. E estava a pensar em quando fui ao seu atelier [de Graça Morais], ainda tenho na memória aqueles retratos, e toda a sua pintura é extraordinária e tê-la aqui hoje ainda é mais extraordinário: um conjunto de retratistas! Normalmente quando temos um retrato não temos uma história, temos um enigma relativamente àquela pessoa. E há

uma coisa que é curiosa, quando lidamos com estas pessoas, temos um enigma e não queremos lidar com ele, o enigma, não o queremos ver. E neste filme desvenda-se o enigma, olhamos para aqueles retratos e conseguimos começar a reconstruir a história daquelas pessoas. Quero frisar apenas uma coisa, que é uma coisa que a Graça nos devolve e que nos é devolvida também nestes dois filmes, que é a questão da pessoa, da sua história, daquilo que conseguimos ir lá buscar e que nunca nos podemos esquecer do nosso próximo. Porque é uma coisa terrível que fazemos hoje me dia, esquecermo-nos das pessoas e não conseguirmos olhar para o seu retrato.

Espectadora. Eu acredito que muito mais importante do que olhar para a doença, é olhar para a pessoa e perceber o que está na cabeça da pessoa, que é sempre a vida dela e isso este filme mostra e desvenda. Estas pessoas são excluídas e é preciso passar esta mensagem. E, o filme do retrato tem uma importância enorme para o filme a seguir, porque é, de facto, olhar para a cara das pessoas e ver o que elas transmitem, a beleza das pessoas é uma coisa enorme. Aquelas pessoas são todas bonitas, a câmara pára nelas e elas têm uma forma tão especial de ser que a gente gosta do que vê, e gosta de tal maneira que o filme não se torna cansativo por não ter palavras, só tem aquelas legendas lindíssimas e depois fazendo a ligação com o *Quem Mora na Minha Cabeça*, de facto o retrato é termos tempo para olhar para o outro e vermos mais do que aquilo que é aparente. Até, se calhar, conseguimos chegar àquilo que é essencial.

Graça Morais. No filme da Luciana há uma imagem que me ficou, a imagem da menina a pentear a barba daquele cigano, do Ti João. Só isso, vale o filme todo, é de uma enorme beleza.

Espectador 2. Queria apenas acrescentar que saí a pensar em como é curioso que entre os dois filmes exista um nexo e esse nexo era uma reflexão sobre a memória. Agora aqui extravaso do tema da doença ou do caderno de notas, para esta reflexão sobre a memória e sobre como a queremos construir, a forma como ela hoje é transmitida... Pois, a questão do retrato, normalmente é uma coisa muito íntima que serve como elemento de referência, que dá só uma imagem. E depois, a da construção da memória devido à falha humana. Achei esta ligação neste âmbito, no âmbito da memória, muito intrigante.

Pedro Macedo. Já agora queria fazer algumas observações relativamente a esta questão e ao seu filme, à questão da construção do retrato. Porque, a forma como fez o seu filme, como se coloca a olhar para a pessoa e vai construindo uma relação, com inter-subjectividade, é a mesma coisa que acontece no trabalho que fazemos com estas pessoas. Também nós vamos começando a ter um bocadinho menos da expressão da pessoa e cada vez mais um corpo que deixa de ter memória mas está ali e vamos continuando a trabalhar. Essa menção que fez, da inter-subjectividade, do conhecimento e descoberta do outro, de o ir acompanhando e percebendo, é um bocadinho o trabalho que nós fazemos. Às tantas, parece que estamos a fazer a mesma coisa, neste sentido, que é o de estar ali com a pessoa e irmo-nos entregando a esta coisa que é a relação com o outro e a descoberta do outro. Com as falhas que possa haver, com o que há em tudo isto, nas várias formas de a pessoa ser... são todas estas multifacetadas que vão surgindo e a disponibilidade que temos de ter para ir chegando à pessoa.

Luciana Fina. Gostava de acrescentar uma questão que tem a ver com o tempo, com a memória, com a inter-subjectividade, nas nossas vidas ou profissões. Uma coisa que me interessa muito dizer e tento através deste filme, é uma interrogação que tenho para um quotidiano, que tem a ver com a constituição da imagem e com uma fronteira muito frágil entre hiper-habituação e desabituação às imagens. Essa interrogação sinto-a muito também em termos de construção de uma responsabilidade em termos da construção da própria imagem. Por isso, se calhar vou citando também textos como uma liberatória, diz-se em italiano e digo o texto em italiano, aquela autorização que pedimos às pessoas para assinarem quando as filmamos. Isso é claro, um momento legal, um momento do direito, um momento em que essas inquietações páram perante um texto que é do Direito. Ou outras interrogações páram perante o nosso espanto, ou uma pintura, uma fotografia, ou um tempo de um filme... Tudo isso, para mim tem também a ver com a forma de se fazer cinema e por isso foi um prazer para mim voltar, emigrar novamente para a sala cinematográfica com este filme e para o documentário, por sentir que todas essas interrogações atravessam tanto o filme que me acompanhou como o bom cinema que interroga sobre a nossa existência no mundo ou nos limites do nosso mundo.

Fernando Carrilho. Não resisto a colocar mais uma questão para a Luciana. Ao longo da estrutura do teu filme e na montagem, tu tens um regressar ao objecto e há uma repetição de frases e da palavra “começar”, como uma necessidade de voltar novamente ao outro e ao retrato. Como é que surgiu essa ideia, o que é que está por trás disso?

Luciana Fina. Por trás do eterno começar, está um pouco uma filosofia de criação e por outro uma interrogação constante que implica com o nosso criar imagens. No fundo essa palavra “começo” tem mesmo a ver com a altura em que estava a fazer a montagem e lendo o meu caderno de notas, e as fontes que me têm inspirado ou acompanhado durante o trabalho, e revendo as imagens e sentindo a necessidade de voltar àquela imagem do senhor de barbas brancas, que é uma imagem filmada entre 1997 e 1998, esse movimento também para um acto que era o princípio do meu fazer documentário, fez com que tivesse a noção de que cada interrogação, cada momento de interrogação da criação, reporta-nos ao princípio ou tem um movimento que tem muitíssimo a ver com a memória, com a nossa própria memória e com uma ideia de constituição de uma imagem que traz consigo tudo isto. E então, essa palavra surgiu ao longo da montagem como algo que voltava em mim e acabei por dizer e repetir.

Pedro Macedo. É engraçado, eu agora estava a ouvi-la e a forma como fez a montagem do seu filme, é também um bocadinho a forma como nós trabalhamos com estas pessoas. Não só houve muitas coisas que não aparecem no filme como neste momento, se calhar, justificava-se fazer um outro filme e daria outro filme completamente diferente com a prática que estamos a levar agora. Portanto, é sempre esse trabalho de estarmos a criar constantemente e procurando formas de poder intervir, formas completamente diferentes e que nos fazem muito mais sentido. Quer dizer, o sentido também se vai construindo. Isto, põe-nos algumas questões. A questão da memória é uma questão muito complexa e muitas vezes falamos de memória de uma maneira um bocadinho banal. Não quero com isto referir que isso se esteja a passar aqui mas eu tenho muita dificuldade em falar assim de “memória” porque, há tanta coisa envolvendo a memória! Mas pomo-nos aqui algumas questões que têm a ver até com a questão da própria vida. No fundo, é nós estarmos a fazer isto tudo no sentido de descoberta do humano e de construção em função do humano. Isso nunca é um momento de

certezas, é sempre um momento de incertezas e de construção e desconstrução constante. Só isso é que representa uma relação realmente com a vida.

debate

é uma dança, tens de estar disponível para a dança.

com André Príncipe, co-realizador de *Traces of a Diary* [Marcos Martins e André Príncipe, 74', 2010]

Moderado por Fernando Carrilho.

Editado por Ilda Teresa Castro.

04.Abril.2011

Fernando Carrilho. André, quando partiste com o Marco Martins para o Japão, já tinham ideia da estética do filme?

André Príncipe. O filme é sobre narrativas elípticas e sobre como contar uma história de forma elíptica. Concentrámo-nos num grupo de fotógrafos e a primeira ideia que tivemos em termos formais foi a de fazer um filme só com fotografias, uma espécie de *slideshow* gigante, como o Chris Marker no *La Jetée*. O que aconteceu foi que tínhamos uma lista muito alargada centrada em quatro cidades, Tokyo, Nova Iorque, Londres e Paris, e uma lista de umas quarenta pessoas. Começámos por filmar um episódio na Alemanha, numa editora de livros de fotografia, com o Bruce Davidson, um fotógrafo americano muito importante que estava lá a fazer os seus três livros e fomos testar aí a nossa ideia com as duas máquinas fotográficas. No último minuto, o Marco decidiu levar também uma câmara de 16mm e alguns cartuchos. O que percebemos nesses quatro dias de filmagem foi que estávamos sempre a querer filmar em 16mm e que era mais ou menos natural esse desejo. Depois, quando organizámos a viagem para o Japão, para mantermos a espontaneidade, comprámos duas câmaras. Portanto, em termos estéticos: uma coisa que ainda não tinha sido decidida era se o filme seria a cores ou a preto e branco, e foi rodado a cores. Sabíamos que o filme ia ser des-síncrono, rápido, ia ser um filme muito cru em que a espontaneidade está acima do apuro técnico. O que não sabíamos ainda, foi que devido a uma parte do filme ter apanhado *raios x* nos porões dos aviões e aeroportos, quando isso acontece e se está a passar para 24 imagens por segundo, o *raio x* faz uma espécie de curva, faz um efeito a que eles chamam “a beating heart”, uma espécie de vibração do material e, num primeiro momento aquilo foi vivido por nós como um drama. Mas, os próprios fotógrafos japoneses do pós-guerra que estruturam o filme, Nakahira [Takuma Nakahira], Daido [Daido Moriyama], do Araki [Nobuyoshi Araki] faziam os seus livros em fotocópias e de uma maneira muito destrutiva para a própria película enquanto material, e nós decidimos então incorporar estes erros e contingências que resultam numa estética. Aí, imediatamente se tornou claro que tinha de ser a preto e branco, porque estávamos a aproximar-nos dos livros. E foi isso.

Fernando Carrilho. Em relação à forma como filmaram e à montagem, com a sobreposição de luz, isso é presente no filme até ao final. Há uma certa coerência de *zoom* fora de foco, etc. Mas há uma questão que é a duração dos planos, tratando-se de um filme

que aborda a fotografia, o que senti é que por vezes a profusão de imagens e o ruído proposital que colocaram deixa uma ansiedade de ver mais, não só as boas imagens como o trabalho dos fotógrafos. Em relação à duração dos planos não sei se vocês discutiram isso porque os planos são todos muito curtos.

André Príncipe. Inicialmente a nossa ideia era que o filme fosse um *slideshow*, cada plano era constituído apenas por uma imagem, com uma certa duração, que poderia ser fixa ou não, provavelmente seria. Quando decidimos filmar, filmámos com duas câmaras 16mm Krasnogork3, de corda, logo, à partida, já sabemos que um plano não pode ter mais de quarenta segundos. Também sabemos que o filme não vai ser síncrono porque tem o ruído do motor quando se faz câmara. Por isso, sabíamos à partida que o filme ia ter este tipo de linguagem rápida. E tinha a ver com duas questões. Uma, o nosso território, o que escolhemos para explorar o processo diarístico e as narrativas elípticas, e o nosso território foi a fotografia japonesa do pós-guerra. Há dois aspectos principais nos fotógrafos japoneses do pós-guerra. Um, é uma enorme reflexão sobre a linguagem da fotografia, sobre ter o grão, ter os desfoques... o Gerry Badger diz no princípio do filme que tudo isso tem a ver com uma espécie de trauma de não haver imagens das bombas atómicas, porque os Estados Unidos durante catorze anos proibiram todas essas imagens. A geração destes fotógrafos,... eles tinham dez, quinze anos quando acabou a guerra e quando começaram a fazer imagens aos vinte, todas as imagens que faziam pareciam pós-atómicas, explosões, etc., como o Gerry Badger fala no princípio do filme. Esse é o lado da linguagem, formal. O lado do conteúdo, é que o nosso filme é também um diário da nossa viagem. Daí ser importante, por um lado a quantidade de imagens e por outro, a sensação, que era muito real quando estávamos a filmar, de que não temos ideia como é que aquilo vai caber numa narrativa capaz de ser experimentada por outras pessoas. No fundo, o filme era sobre isso, nós estamos a perguntar a estes fotógrafos de formas diarísticas, “como é que vocês fazem imagens a toda a hora de uma forma diarística, sem qualquer pensamento sobre o que estão a fazer e depois constroem uma sequência de imagens que nem sempre é diarística, mas que é narrativa? Como é que isto funciona?”, enquanto nós próprios fazíamos isso. Portanto, havia essa aposta.

Fernando Carrilho. Em relação ao trabalho de encenação parcial que há com alguns fotógrafos, como é que foi o trabalho com esses fotógrafos e quais foram as maiores dificuldades na filmagem? Porque, a abordagem é diferente nalguns.

André Príncipe. Essa questão tens ainda de multiplicar por outra questão, que é, como é que eu e o Marco fazíamos isso, porque nós tínhamos ideias diferentes sobre isso. Mas, em geral, não tínhamos ideias pré-definidas sobre o que é que íamos fazer ou não. Durante o filme, houve uma estratégia deliberada nossa à medida que os fotógrafos nos iam dizendo cada vez mais vezes “não há aqui muito que dizer, a fotografia é só a vida” ou “não há aqui muito pensamento, estão a pensar demais”. E então, houve uma preocupação nossa, em fazer com que o que no início eram entrevistas mais estruturadas se fossem desestruturando, como se nós estivéssemos a ouvir o que eles nos diziam e isso estivesse a refazer o filme. E assim, o primeiro episódio é o mais clássico, embora as nossas perguntas não estejam lá, mas o discurso que ele elabora do princípio ao fim é o de uma entrevista. E no fim, na sequência do Araki, praticamente estamos a beber copos num bar e a cantar *karaoke* e já não preocupados em fazer perguntas, porque ele nos disse “photographe is life, life is diary”... e é como se aceitássemos isso e os deixássemos a eles conduzir. Ou na sequência anterior do Nakahira, que não fala, ou na sequência do Yushiyuki [Kohei Yushiyuki] que integra também a parte da vida dele como monge e as cerimónias que ele tem de fazer. De repente, isso é mais importante do que o discurso que ele produz. Portanto, há uma estratégia nossa, de acordo com o que eles nos dizem, de nós também começarmos a produzir cada vez menos discurso, concertados com eles e seguir esse lado da vida. Depois, episódio a episódio, tinha a ver com o tempo que tínhamos para passar com eles – porque o Araki por exemplo, o *ratio* é 1 para 60 nas entrevistas e no tempo que ele tem, com outros tínhamos mais tempo. É uma mistura disso com o aceitar de forma muito espontânea entre os três. E tenho de dizer que os fotógrafos japoneses, é incrível como são eles muito bons actores e têm um sentido muito apurado do que é que pode dar uma boa cena. Muitas vezes eles dizem, “porque é que não vou agora à rua e vocês me fotografam?”, ou o Araki disse “venham cantar *karaoke*!”. Eles sabem também o que fazer e nós, aceitando esse sentido que eles têm, sabemos o que é que queremos e o que é que eles querem, e é uma coisa feita em grupo.

Fernando Carrilho. Se o público quiser colocar alguma pergunta ou comentário ao André...

Espectadora. A propósito da espontaneidade fez-me lembrar o cinema do Robert Frank, também fotógrafo, pelo facto de não haver distanciamento entre quem está atrás e à frente da câmara. Achei muito interessante a relação entre a objectividade da câmara perante a realidade e o integrar dessa realidade que descreveste. Essa sensibilidade que põe em questão aquilo que é o documentário e aquilo que deve ser. Há um certo intimismo que às vezes faz falta ao documentário.

André Príncipe. É até uma coisa filosófica. Kant diz que há a realidade e as estruturas; os japoneses para fazerem desaparecer uma montanha basta porem um mão a alguma distância dos olhos a tapar essa visão. Eu viajei muito no Leste quando era mais novo e quando me falam em documentário, lembro-me sempre de “document!”, e de acordar às três da manhã com um solado a dizer “document!”. O documento, neste sentido dos passaportes, é uma coisa que é feita para obter controle sobre, poder sobre. E a suposta objectividade acho que não é desejável, porque a objectividade é o passaporte ou o BI, só que essa objectividade é perversa, é uma objectividade que serve o poder. Ao contrário, se a subjectividade for assumida e integrada... acho que um grande documento, no sentido nobre da palavra do que é um documento do real, é sempre subjectivo. O século XIX na Rússia, o que é que se vai ler? O Tolstoy ou o Dostoievsky, não é? O que hoje nos parece muito subjectivo, mais tarde será muito mais objectivo. Apesar desta subjectividade, se o filme sobreviver e daqui a cem anos alguém vir o filme, eles vão estar a ver os carros que havia em Tokyo e como é que as pessoas se vestiam. Ao mesmo tempo, ao estar a nossa subjectividade impregnada no filme, faz com que o documento seja válido. Eu não acho que um passaporte seja um documento válido para se saber qualquer coisa sobre uma pessoa. A tentação de objectividade parece-me inaceitável.

Espectadora. Tinhas referido que tinham uma lista de quarenta pessoas mas acabaram por ficar só seis. Qual foi o critério?

André Príncipe. Houve a questão do dinheiro mas também o facto de o filme ter sido sempre transformado e deixado de ser uma reflexão mais ou menos enciclopédica da natureza das narrativas elípticas através do trabalho de fotógrafos contemporâneos,

para ser uma reflexão sobre narrativa elípticas e o processo diarístico feito no Japão enquanto nós próprios fazíamos um diário. Depois, no fim, quando voltámos do Japão e antes de começar a montar, nós já sentíamos que havia um filme, e que não precisávamos de tentar ir a Nova Iorque e depois a Londres, etc., etc. Mas também não havia dinheiro.

Espectadora. Já tinham ali matéria.

André Príncipe. Nós sentimos que sim. Sentimos que este material, com a situação do *raio x*, com a história da linguagem dos fotógrafos japoneses do pós-guerra, como é que de repente aquilo tudo ganhava pontes de interesse e ligação, etc.... que nós começámos a ver uma maneira, então, de ganhar resistências... se depois juntássemos este material com um episódio feito em Londres ou uma outra coisa qualquer, íamos perder uma série de coisas, íamos ter de perder o nosso lado de diário ou ter de fazer de uma outra maneira.

Fernando Carrilho. Muito embora tenhas dito que de certa maneira a abordagem filmica já estivesse mais ou menos delineada, perguntava-te a ti, pessoalmente, e apesar de ser um trabalho sobre a fotografia, que marcas é que isso deixou na tua maneira de ver a imagem cinematográfica. Se tiveste algum processo de aprendizagem quando voltaste do Japão e terminaste este filme, o que é que não sabias e passaste a saber, se já tiveste esta análise interna sobre este filme e o que é que possa ter deixado na tua maneira de fazer cinema.

André Príncipe. É interessante. O filme é feito com o Marco. Pessoalmente, no meu trabalho e no que quero da imagem filmica e fotográfica, porque também sou fotógrafo, tenho muito poucas ideias, ou antes, eu estou muito pouco interessado nas ideias que tenho sobre o que posso fazer à película, para usarmos a película. Mas estou muito interessado no que é que acontece, nos acidentes e na própria imprevisibilidade da película e neste acto de como é que uma coisa se imprime. Como é que uma coisa se imprime na película. Isso é uma coisa que eu tenho sempre no meu trabalho. Por isso, isso para mim foi de alguma maneira uma espécie de confirmação de que realmente não há acidentes, de que tudo pode ser integrado. Por exemplo, o Marco sempre quiz que o filme fosse a preto e branco, eu sempre quiz que o filme

fosse a cores, com o *raio x* eu admiti “vai ter de ser mesmo a preto e branco e senti aquilo como uma espécie de uma primeira perda. Também as objectivas não eram as minhas. Eu tenho a minha objectiva de fotografia, que não era a que nós estávamos a usar, muito menos o *zoom*. Portanto, tudo coisas que me eram realmente hostis. Acho que a aposta antes de filmar é no material que vais levar, a tua objectiva, a tua película... e tu conheceres e conheceres também que nunca vais conhecer, sabendo que nunca sabes os limites do que são aquelas tuas ferramentas. Por isso, para mim foi uma confirmação de que as ideias que eu levo no princípio... não interessam, o que interessa é o que vai acontecendo e tu não o recusares, não entras em conflito com o real.

Fernando Carrilho. Falaste do real mas tratando-se da filmagem do real, se fosse um projecto de ficção...

André Príncipe. O filme tem feito festivais principalmente de ficção. E soube agora mesmo que o filme vai passar em Madrid num festival de documentários. A maior parte dos festivais de documentários têm recusado o filme. Quer dizer, eu não faço distinção.

Fernando Carrilho. Se fosse um projecto de ficção não haveria mais trabalho?

André Príncipe. Porque é que isto não é um projecto de ficção? Qual é...? Para mim, essas categorias de ficção e documentário são bastante complicadas. Poderia talvez falar sobre isso se tu puseres o ênfase, também perigoso e também sem fronteira clara, entre o que é encenado e o que não é encenado. Aí consigo talvez avançar um bocado na conversa. Mas, ficção ou documentário? Isto não é uma coisa absolutamente ficcional, de dois tipos que foram para o Japão conhecer não sei quem? Ou não, não, não é, e daqui a cinco anos esse lado não interessa nada e estes senhores morreram e aquilo é um documento de uma certa altura. Quer dizer, há muitas maneiras e quando dizes: se fosse um projecto de ficção não haveria mais trabalho? Não, não concordo.

Fernando Carrilho. Era só tentar perceber um pouco o confronto com a realidade. De estar numa situação que não é controlada. E quando fazes uma ficção há também situações que não são controladas mas há também um outro lado esquemático e controlado

também. O que disseste é bastante interessante, o assumir o erro e o acaso, e a minha pergunta é: se tens abertura para que num filme de ficção isso pudesse acontecer.

André Príncipe. Usando a distinção entre ficção e documentário que é usada fora de mim, todos os meus filmes são de ficção, todos têm desejos e impulsos associados ao cinema de ficção, ao cinema narrativo, são histórias, histórias com princípio, meio e fim, que eu sei o que é que quero que a história seja. Agora, eu nunca, nunca, iria fazer esses esquemas que tu disseste. Há outra coisa, é preciso as duas coisas. Por um lado é preciso fazer esse filme, mas por outro, a natureza do filme, a linguagem... eu não acredito na encenação, qualquer tipo de encenação arruína o filme. O que eu quero é que o próprio real produza as imagens para eu fazer o filme que quero. Imagina, é como se eu escrevesse um guião sobre um tipo que está à noite no seu quarto a fazer não sei o quê e depois esperasse infinitamente ou viajasse pelo mundo todo até encontrar a pessoa que estava nesse guião a fazer isso. Isso é muito importante. É importante fazer todo o trabalho anterior tal como na ficção... por exemplo vou começar a filmar um documentário agora em Setembro, a pré-produção começa dia 1, eu tenho um guião escrito com quarenta páginas, que, quando eu for filmar, o que é que isso interessa,... não é? É exactamente como os músicos de jazz, tens de te preparar o máximo possível mas depois quando estiveres a tocar... se calhar, quando estiveres meio perdido vais fazer umas escalas mas se calhar, não é a parte melhor da música. E quando digo “não encenado”, também, em verdade, não existe “encenado” ou “não encenado”, porque basta isto... por exemplo, na fotografia, quando tiro uma fotografia, quando estou a olhar para a pessoa não é encenado, eu não disse nada, não fiz nada, não interferi com a roupa, com a postura, mas ao pegar na máquina e ao olhar, e o meu olhar, faz com que de repente seja aquilo a que eu chamo “fotografia relacional”, porque é uma fotografia sobre a relação comigo. E isso é encenado ou não? Não, no sentido clássico grego da *mise-en-scene*, mas o que é que isso interessa? Já é, não é? O Pedro Costa, é ou não é?

Fernando Carrilho. É uma construção.

André Príncipe. Tudo é uma construção. Quando falamos do real... vai em *loop* a conversa, porque tu dizes “a relação com o real é uma construção”, claro que é uma construção,

[põe a mão à frente e a certa distância dos olhos]

a montanha desapareceu.

Espectadora. Quando falaste de deixar entrar o acidente e o acaso, realmente também acho isso fascinante, é deixar de facto entrar mesmo a imprevisibilidade e instabilidade do real...

André Príncipe. Sim, mas soa sempre um bocado romântico, “deixar entrar o acidente”, é também deixar entrar o que tu quiseses, porque tu é que enquadras. Eu, gosto de nevoeiro, se estiver nevoeiro daquele lado posso fazer panorâmica para aquele lado, se estiver sol do outro. E, o nevoeiro é o acidente e o sol é que não é o acidente ou é o nevoeiro normal e o sol é que é o acidente? Depende, não é?

Espectadora. Há vários mas depois tu hás-de escolher um. Porque no fundo quem tem sempre o controle hás-de ser tu.

André Príncipe. Hummm, não! No fundo não sou eu sempre que tenho o controle. É uma dança, é uma dança.

Espectadora. Sim, nem sempre, nem sempre.

André Príncipe. Tens de estar disponível para a dança.

debate

achámos curioso os temas afastarem-se tanto e os filmes aproximarem-se tanto

com Miguel Guimarães Correia e Daniel Sousa, realizadores de *A Máquina* [20', 2010] e Luis Miguel Correia, realizador de *Pedro Calapez – Trabalhos do Olhar* [48', 2010]

Moderado por Inês Sapeta Dias.

Editado por Ilda Teresa Castro.

04.Abril.2011

Inês Sapeta Dias. Para além daquilo que eu estava a dizer na apresentação da sessão, que os filmes se uniam pela delicadeza de um gesto, acho que há uma união pelos olhos e pela mão. Por incrível que pareça, *A Máquina* é um trabalho se calhar mais preocupado, em que a exactidão é uma questão importante no desenho daquele estádio. Eu pelo menos, quando estava a ver, dei por mim a pensar, “bem se os tipos escorregam, há um penálti que é mal marcado ou que fica muito perto”. Ou seja, há essa questão da exactidão das linhas que vocês captam. E de repente, no filme do Luís, sobre o trabalho ou com o trabalho do Pedro Calapez, onde se calhar se esperaria encontrar isso, há muito mais uma explosão, sente-se muito mais uma rudeza do material e do próprio gesto do Luís em relação a esse material, e depois aquela sequência final, em que de repente já não é só a pintura, já são outras coisas e uma mistura enorme.

E se calhar, a minha primeira pergunta para todos era em relação à gestão da distância. Ou seja, primeiro n’*A Máquina*, para tratar essa exactidão – não sei se concordam comigo ou não, poderão falar sobre isso –, como é que vocês decidiram o vosso lugar? Não só em relação à colocação da câmara, em relação àquilo que estavam a filmar mas depois também em relação à construção da própria montagem. Ou seja, não só o lugar para ver, mas também até onde ver. Onde é que isto acaba? O que é que eu estou à espera de encontrar e o que é que me faz mudar para outro sítio?

Daniel Sousa. Foi mais a reacção quando chegámos lá, a reacção a todo aquele processo. Quando chegámos ao espaço tínhamos ideias, tínhamos questões para colocar a certas pessoas, chegámos a colocar algumas, fizemos entrevistas mas começámos a ver que para acompanhar aquele processo de uma forma mais clara...

Miguel Guimarães Correia. Talvez essa distância que foi falada estivesse mais presente. A nossa distância com o objecto que estávamos a captar. Quisemos manter-nos mais como observadores dos actos em si e depois trabalhar sobre eles na montagem, e trabalhar essas composições. Por isso, a distância em relação ao objecto foi muito importante durante a captação.

Inês Sapeta Dias. Como é que vocês chegaram aí? Estavas a dizer que fizeram...

Daniel Sousa. Foi mesmo durante todo o processo. Chegámos, começámos a filmar e a entrevistar pessoas, até que começámos a ver que não estávamos a apanhar imagem geral. Então, afastámo-nos um bocado, começámos a filmar o trabalho em vez de filmar as pessoas a explicar o que estavam a fazer, começámos a filmar simplesmente os gestos, as acções. E começámos a pensar, “ok, temos esta acção, passamos para outra!”, passámos para outra e começámos a pôr as entrevistas de parte. A certa altura, já não havia mais entrevistas nenhuma, apesar de termos perguntas para fazer. Começámos a passar de imagem para imagem e cada plano acaba por ser um quadro de uma acção. E fomos passando de quadro para quadro.

Inês Sapeta Dias. Colocaria a mesma questão a ti, Luís. Como é que geriste a questão da distância, não só do teu lugar em relação aos trabalhos do Pedro Calapez, “onde é que me coloco perante isto?”, mas depois também no teu trabalho de montagem. Como é que pensaste, por exemplo, aquele contraste entre os trabalhos do Calapez, quando ele está a misturar as tintas e depois as recepções ao trabalho, por exemplo?

Luís Miguel Correia. Certo. Bom, o projecto já tem assim algum tempo. Posso não estar a falar já muito bem sobre como abordei isto ao início mas tenho ideia que basicamente ao início a gente nunca sabe muito bem o que é que vai acontecer, porque a proposta que é feita é de acompanhar, digamos, o trabalho do Pedro Calapez durante os próximos tempos, acompanhar o processo de trabalho no atelier, acompanhar a construção das exposições e depois as próprias inaugurações, etc. A forma como depois tudo isso foi organizado, de facto, tem mais a ver com a montagem. Seja como for, sempre tive ideia de que pelo menos o trabalho do Pedro Calapez me inspirava um bocado a necessidade de uma certa abordagem objectiva, de dar a ver o tal processo de trabalho do Pedro, seja no atelier, seja na instalação das peças, na relação com o público. Sempre me deu a sensação que eu iria querer mais do que isso, porque o trabalho dele era tão subjectivo que me interessava aquele lado mais multifacetado, aquele lado de mosaico de várias cores, de vários traços e sempre achei que queria explorar isso também. Ao princípio pensei que isso iria seguir uma linha mais espartilhada, digamos assim, mas depois, na montagem, acabámos por ver que o ideal para nós, para mim e para o João Rosas, era mesmo esta estrutura em blocos. E isso, obviamente teve a ver com a análise daquilo que tínhamos conseguido filmar e depois, com a nossa recepção a isso. Portanto, acho que há esse lado, essas duas

dimensões: a dimensão descritiva do artista na sua relação com diversas dimensões do mundo artístico, que é não só o processo de trabalho mas também as condições sociais de recepção das suas obras, e depois, a minha própria percepção subjectiva dos trabalhos em si, que acaba no fundo por estar representada de forma mais livre no último bloco, precisamente.

Inês Sapeta Dias. O “trabalho do olhar” são vocês os dois, é isso?

Luis Miguel Correia. Sim, diria que sim, tem a ver com isso a escolha do título.

Inês Sapeta Dias. Gostava de introduzir a pergunta que o panorama está a colocar este ano: *Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?*, e explorar a questão da necessidade. Ou seja, porque é que fizeram o filme e depois como é que o filme tocou no vosso mundo, o que é que ele vos trouxe, o que é que aprenderam?

Miguel Guimarães Correia. É uma pergunta interessante. Originalmente o filme surgiu inserido em formato escola, era proposto fazer um documentário e aquilo em que pensámos primeiramente foi acompanhar uma qualquer preparação de um acontecimento, captar os bastidores da montagem de um qualquer espectáculo, e o estádio de futebol acabou por surgir como um espectáculo em que os bastidores não são propriamente conhecidos pelos adeptos e por quem vai aos estádios. Não sei se queres acrescentar mais alguma coisa...

Daniel Sousa. A ideia surgiu na cadeira de documentário e não foi a necessidade daquele assunto e de tratar aquele assunto mas a necessidade de encontrar um tema. E o tema já nos dizia muito: os bastidores de algo que é visto por milhares, milhões de pessoas mas em que os bastidores são desconhecidos. E foi assim. Temos de ter um tema, será este, e agora vamos abordá-lo e vamos descobrir nós também. Como o público descobre, nós também descobrimos, enquanto estamos a fazer o filme.

Inês Sapeta Dias. Foram quantas vezes ao estádio?

Daniel Sousa. Foram três dias?

Miguel Guimarães Correia. Foram os três dias que antecedem o jogo.

Daniel Sousa. Não houve *repérage*, não houve conhecimento prévio das actividades, não sabíamos o que é que ia acontecer, não tínhamos nenhum calendário das tarefas que iam decorrer, portanto, foi chegar lá e no momento ir descobrindo o que é que ia acontecendo. Nos dois primeiros dias, as actividades resumiam-se quase a cortar a relva e pouco mais. E depois, no último dia, especialmente nas últimas horas antes do jogo, as actividades estavam sempre a acontecer. Era o público a entrar, foi um bocado complicado acompanhar mas quisemos apanhar tudo, e até nos separámos a determinada altura, e conseguimos captar tudo.

Inês Sapeta Dias. Porque é que decidiste fazer este filme?

Luis Miguel Correia. Bom, o filme tem uma origem bastante específica que é uma proposta do Pedro Borges, da Midas, para tratar o trabalho do Pedro Calapez. Eu já tinha feito, no contexto da Universidade Nova de Lisboa, dois documentários sobre dois artistas portugueses para a Fundação Calouste Gulbenkian e na altura achei muito bem aproveitar a oportunidade para trabalhar. Portanto, a origem do filme é essa. A partir daí, tem mais a ver com o que sucede à medida que o trabalho avança e a nossa relação com o objecto. Efectivamente, não conhecia o Pedro e há esse lado que é o interesse pelo filme, pelo valor da obra mas depois, à medida que o trabalho foi avançando, fui sendo sensível a uma dimensão que tem mais a ver com a dimensão social da expressão artística e do artista na sua relação com o mundo. Porque, quando ia filmar certas coisas, tive de me questionar, “eu identifico-me com isto ou não?” e isso acabou por estar presente no filme, acho eu. Isto é, quando eu sei, à partida que vou filmar uma obra no santuário de Fátima ou que vou filmar uma inauguração de uma peça no Palácio de Belém, enfim há qualquer coisa aqui que tem mais a ver com o lado pessoal, que é inquietante, no fundo, mas que no entanto é algo com que eu tenho de lidar e que também é parte do todo, digamos assim. É algo que descreve, acho eu, a obra do Pedro Calapez. Ou seja, tentei não me fixar só no plano do significado da obra, da expressão artística, não sei se me faço entender, e essa inquietação acaba por ser rica para mim.

Inês Sapeta Dias. Queres fazer uma pergunta sobre *A Máquina*?

Luis Miguel Correia. Sim, não sei se vou fazer uma pergunta ou várias ou vou só falar, não sei. Eu gostei bastante do filme porque também gosto muito de futebol e reconheço o que vocês estavam a falar: o outro lado de algo que é bastante evidente, que é o jogo de futebol em si e que, no fundo, a gente ainda não viu. Dá-me prazer ver esse processo, precisamente porque vocês conseguem dar valor estético a algo que muita gente não dá, e que, por exemplo, eu como espectador de futebol, dou à partida. É claro que ao princípio interroguei-me “Mas porquê o estádio do Sporting?”

[risos]

Mas efectivamente, acabo por achar que no estilo do filme, nos enquadramentos, na tonalidade, até ultrapassaram muito as características que eu..., para o meu gosto pessoal, que não passa só pelo lado estético mas também pelo lado clubístico, é óbvio. Depois houve outra coisa que também me deu prazer, foi lembrar-me de um outro filme, um filme do Jacques Tati, um documentário sobre o Bastia, numa competição europeia [*Forza Bastia ou l'île en Fête*, 1978, 26']. E, ele filma precisamente o antes do jogo, embora foque mais o lado social, no sentido em que procura o que há de *tatesco* digamos assim, nas populações que se vão dirigindo ao campo e depois no campo. Gostei dessa ponte, das poças que me lembro de ter visto no filme dele por ter chovido e que como o jogo não começa logo eles usam sacos de terra para tentar ensopar, e o estado do relvado do Sporting também me fez pensar nisso.

[risos]

Por outro lado, acho interessantes estes documentários que focam algo de muito concreto e fechado porque depois acabam por chamar para outras coisas. Isto é, não estou só a pensar na beleza do campo, na rotina e nas particularidades daquelas pessoas que trabalham para o espectáculo futebolístico e não conhecemos de lado nenhum, face às outras que são celebridades, não é só isso. É também a questão do controlo e da vigilância à que vocês dão algum tempo, alguma respiração e nos dá a nós tempo para pensar nessas coisas todas. Enfim, não tenho nenhuma pergunta concreta, tinha pensado perguntar de onde é que tinha surgido a ideia e já falaram nisso, também falaram na questão da distância e proximidade, sinceramente, não... Porquê o estádio do Sporting, já agora?

Daniel Sousa. É uma boa pergunta, eu deixo o Miguel responder.

Miguel Guimarães Correia. Não é por preferência futebolística, foi por uma questão logística. Estávamos limitados a um determinado tempo e tinha que calhar num jogo em casa. Também contou a parte estética, o colorido das bancadas ajudou bastante, para além da acessibilidade e abertura que os responsáveis demonstraram. Em relação a outros clubes de que gosto mais, os responsáveis do Sporting foram muito mais acessíveis e deixaram-nos à vontade para cumprir o nosso trabalho, foi importante termos a liberdade que nos deram lá.

Inês Sapeta Dias. Uma pergunta para o Luís?

Daniel Sousa. Tenho só uma, que se calhar é de resposta muito rápida. Em teoria, quando vejo ou penso num filme sobre um artista, penso muito mais sobre a obra do que sobre o seu olhar e acho muito interessante porque não me ocorreria logo à partida dar esse destaque ao olhar. Há muitos planos em que estamos quase a ver o processo mental do Pedro, porquê aquela peça ali, porquê aquela cor ali. E queria saber se isso te surgiu durante a montagem, durante a rodagem ou se já havia essa ideia à partida, se já querias destacar mais o próprio olhar do que a peça em si.

Luis Miguel Correia. Sim, foi quando percebi que iria ter a oportunidade de filmar o Pedro no atelier, acho que até começou por aí a rodagem do filme. Realmente, a questão do processo criativo em si, como é que surgem as ideias, como é que se decidem, qual é que é o momento em que tu decides que o filme está acabado, por exemplo, ou a pintura está acabada, é importante para mim. Se calhar, mais ainda com este tipo de pintura, mais abstracta, digamos assim. Achei logo que isto me iria interessar e acabámos por tentar dar tempo suficiente, respiração. Como eu achava esses momentos tão ricos, foi logo uma decisão de raiz não misturar, intercalar, nem sobrepor imagens a essa actividade no atelier, nem sequer voz, porque para mim também tem a ver com a construção do filme. Também havia outros elementos que de alguma maneira dariam azo a que não fosse preciso isso mas sobretudo porque eu gostava da ideia de estar ali com o Pedro, à espera de ver os gestos, que as decisões se tomassem. É um bocado isso, não sei.

Inês Sapeta Dias. Têm perguntas? Comentários? É uma boa oportunidade...

[risos]

Espectadora 1. Não sei se quem está a moderar o debate foi quem fez a escolha da programação mas achei curioso juntar dois filmes tão diferentes.

Inês Sapeta Dias. Somos uma equipa de programação. É uma equipa que faz a programação.

Espectadora 1. Ah, então, se calhar, podes responder a isso. Gostava de perceber como foi essa junção, inclusive em termos culturais, de actividades de lazer, já que são quase antípodas, ver um jogo de futebol e ver uma exposição de pintura. Achei interessante na programação conciliarem estes dois filmes sobre aspectos tão diferentes.

Inês Sapeta Dias. Sim, pois, a junção não foi nada temática mas achámos engraçado encontrar uma proximidade entre dois filmes tão diferentes. Por exemplo, estão ambos no lugar de espectadores privilegiados, vão onde mais ninguém vai ou pouca gente vai, e mostram-nos a preparação de qualquer coisa que pode ser um jogo de futebol ou a preparação de uma parede, de uma exposição. Sim, as preparações são muito diferentes mas encontrámos algumas proximidades nesse lugar que ambos ocuparam e achámos muito interessante esta coisa que eu estava a dizer no início do debate, de um jogo de futebol mostrar uma delicadeza de gestos. Quer dizer, é um ambiente bruto mas de repente vemos esse lado que no filme do Luís, que é um trabalho de minúcia, incide muito mais sobre o material nos momentos em que filma o Pedro Calapez a trabalhar ou mesmo a olhar para aquilo que está a fazer, e é muito mais duro nisso, acho eu. Achámos que havia imensas proximidades e achámos curioso os temas afastarem-se tanto e os filmes aproximarem-se tanto. Há imensas pontes. O Pedro Calapez quando está a falar no genérico do filme, fala da linha no seu trabalho... e de repente isso, não sei, nós vimos imensas proximidades.

Mais alguém?

Luis Miguel Correia. Queria perguntar, porquê o título, *A Máquina*?

Daniel Sousa. O título surgiu durante a própria rodagem.

Miguel Guimarães Correia. Sim, surgiu até quando começámos a construir a sinopse, agora não tenho presente a sinopse mas deve estar escrita no catálogo, aí algures.

[Sinopse: O estádio de futebol enquanto máquina viva alimentada pelo trabalho de várias pessoas que, juntas, contribuem para a sua manutenção e sustentação. É um trabalho feito de pormenores e detalhes, pequenos gestos de bastidores, carregados de devoção, fundamentais no desenvolvimento de um grande espectáculo, como é um jogo de futebol.]

Fala do estádio enquanto máquina viva, queríamos o estádio como se fosse um organismo vivo, de forma mais maquinicista, em que varias células desse organismo, dessa máquina, contribuem para o seu funcionamento. Tanto que até tínhamos um título provisório que ia por aí. Durante a planificação e a montagem, a palavra máquina estava sempre a vir, o estádio enquanto máquina viva, e depois acabou por ser natural essa escolha.

Espectador 2. Boa tarde. Acho que posso falar aos dois filmes, aos dois documentários, relativamente à parte do som. N' *A Máquina* ouvimos todos os ruídos que surgem no filme e gostei muito do som quando está *off*, quando nos distanciamos do estádio, estamos a vê-lo de cima e o som fica *off* mas continuamos a ouvir. Queria perceber como foi essa parte criativa. Se já estava pensada ou se foi depois e vocês montaram. No documentário do Pedro Calapez, inicialmente vamos ver um espectáculo de música e depois essa música começa a aparecer em todo o seguimento do documentário. Queria perceber porquê, se teve algum propósito, se tinha a ver com o quadro inicial...

Luis Miguel Correia. Sim, o quadro inicial é uma obra pública do Pedro Calapez que é *A Cortina* e que nós filmámos precisamente no seu contexto de uso, social, digamos assim. Aproveitámos o facto de se ir passar lá uma ópera-teatro, para precisamente termos as pessoas a entrar, a ocupar o espaço e ver a relação delas com a obra. E efectivamente se formos a ver ao longo do plano, as pessoas às vezes falam sobre a obra, apontam para a obra e estão a comentar. Portanto, na montagem decidimos usar esse plano como abertura do filme e decidimos usar o plano no seu tempo inteiro porque eu queria sobretudo ter *A Cortina* a desaparecer. E a partir desse momento aproveitámos a música do começo da obra para entrarmos no que poderia ser a obra

que está dentro do palco mas que é, no fundo, a obra do artista que é dada a ver ao espectador. Foi essa a ideia.

Daniel Sousa. No nosso caso, foi na montagem. Acho que é, talvez, a parte de ficção do nosso documentário, porque muitos sons que estamos a ouvir naquelas partes mais afastadas, realmente seria impossível ouvir. Decidimos criar um contexto mais ou menos fictício mas que dá aquele espaço. A ideia basicamente é dar um espaço e logo ali temos a introdução – foi um mecanismo completamente de cinema, criar a união entre os planos, criar um espaço e usar o som como unificador. Basicamente foi essa a ideia.

Inês Sapeta Dias. Então, se não há mais perguntas, vamos ficar por aqui. Obrigada a todos

debate

como é que a vida e a arte estão tão interligadas?

com Catarina Mourão, realizadora de *Pelas Sombras* [83', 2010]

Moderado por Sónia Ferreira.

Editado por Ilda Teresa Castro.

04.Abril.2011

Sónia Ferreira. Queria falar um bocadinho sobre o tempo do filme, o tempo interior do filme, a respiração e a cadência muito própria, que para mim o filme tem. Se podias falar um bocadinho sobre isso e também sobre o tempo de gestação do filme. Sei que este filme foi um filme que demorou muito tempo a pensar sobre e lembro-me de há uns três anos numa outra conversa me dizeres, “este é o filme mais longo da minha carreira, o filme sobre o qual ando a pensar e a reflectir há mais tempo e a filmar”. Podias falar um bocadinho sobre isto, sobre o tempo de gestação do filme e do projecto, o tempo de maturação e o tempo interno?

Catarina Mourão. Boa noite, antes de mais obrigada por estarem aqui. Eu acho que esta questão do tempo é um bocado difícil separá-lo, desconstruí-lo, porque o tempo interno do filme tem obviamente a ver com o tempo de todo o processo, as coisas misturam-se muito. Quando parti para o filme não tinha ainda ideia do tipo de tempo que o filme ia ter, nesse aspecto acho que o filme é muito transparente em relação ao processo de descoberta. E é verdade, agora a Sonia recorda-me que há 3 anos quando falávamos de um outro filme, ela perguntava-me por este filme... na realidade comecei a filmar de uma forma mais sistemática em 2007 mas desde de 97 que ando em conversações com a Lurdes Castro. De certa maneira a Lurdes acompanhou um bocado o meu início no cinema e todo o processo, todos os filmes que eu fui fazendo pelo meio deste. Eu enviava à Lurdes e pronto mas eu acho que isto tem muito a ver porque a Lurdes pedia esse tempo. Pedia-me esse tempo e eu própria precisei desse tempo para perceber que filme é que de facto estava a fazer. Porque agora, traduzindo isto de forma mais simples, senão parece aqui uma conversa completamente abstracta, quando me lancei nesta ideia de fazer um filme sobre o trabalho da Lurdes Castro, fui à Madeira. Eles gostaram muito do trabalho dela e percebi na altura que a Lurdes já não fazia arte no sentido mais convencional. Ou seja, aquela ideia um bocado convencional de apanhar o artista a pintar no seu atelier ou a desenhar, isso já não estava... quer dizer, não fazia sentido para ela, logo não poderia ser tratado no filme e várias coisas foram acontecendo pelo caminho, e logo aí, a ideia era “faz sentido fazer esse filme?”. Portanto, ouve primeiro uma grande fase de questionar se fazia sentido fazer o filme, porque uma pessoa não decide que vai fazer um filme e pronto. Vai-se respondendo a estímulos, a coisas que vão acontecendo e houve um momento em que eu senti que ela queria fazer o filme mas para mim ainda não era claro sobre o que é que era o filme. Portanto, demorou um bocado até eu perceber e integrar esta ideia.

Acho que no fundo o que resume o filme é “como é que a vida e a arte estão tão interligadas?”. Para já, perceber isso e depois encontrar o dispositivo para revelar isso no filme. Portanto, tudo isto demorou um bocado de tempo.

Sónia Ferreira. Vou passar a palavra ao público, algumas questões?

Catarina Mourão. Também acho que é um filme que convida as pessoas a ficarem caladas... também a essa liberdade...

[risos]

Espectador 1. Eu queria só dizer uma coisa. Eu queria agradecer-lhe imenso por aquilo que transportou, pela simplicidade e beleza. E você conseguiu transmitir tudo aquilo. Agradeço-lhe muito. É só.

Catarina Mourão. Quer dizer, é estranho esta coisa da simplicidade, não é? Se calhar é o filme que transparece mais simplicidade mas para mim foi o mais complicado de fazer. Porque esta coisa de transmitir a simplicidade não é nada simples.

Espectador 1. Por isso mesmo. Você conseguiu na plenitude.

Espectador 2. Boa noite, é um filme que dá muita dignidade à artista não é? E isso foi uma opção da realizadora. Eu acho que é difícil fazer um filme sobre os artistas. Trabalho com artistas como decoradora e queria saber como foi para ti, como criativa, essa tensão que existe sempre nos documentários sobre artistas e esta opção por revelar tanto da intimidade da Lurdes Castro.

Catarina Mourão. Para falar sobre isto tenho de voltar um bocadinho atrás. Aquilo que de facto despoletou este filme foi o teatro de sombras que eu vi quando era miúda, tinha para aí treze anos ou catorze. Não sei se vocês viram, no filme aparecem alguns excertos do teatro de sombras e o teatro de sombras no fundo, são momentos do quotidiano de uma mulher, claro que encenados, ficcionados, mas são gestos muito simples com os quais todos nos podemos identificar, coisas muito simples como pôr um jarro numa mesa ou ligar o aspirador, aliás a Lurdes fala um pouco disso.

Portanto, às tantas, a questão da intimidade, no caso da Lurdes, é óbvio que é um filme sobre intimidade mas ela própria assume a intimidade como parte integrante da sua obra. Por outro lado, o que é curioso no filme e por causa dessa tensão que existe um bocado nos filmes sobre artistas que é “até que ponto é que há um olhar de realizador sobre o artista, até que ponto é que o trabalho do artista ocupa o espaço todo do filme?”. São sempre essas, um bocado, as questões. Aqui, o que eu sinto que foi curioso, e por isso é que em última análise a Lurdes também se tornou co-autora do filme, é que eu acho que o filme de certa forma ao revelar um trabalho da Lurdes que é no fundo a sua medida... Ou seja, de certa maneira o filme transforma-se também um bocadinho num trabalho dela porque sem o filme, esta dimensão do trabalho dela permanece no invisível. Não sei se isto vos faz sentido. Eu acho que isso é que se calhar foi complicado para mim e ao mesmo tempo um desafio e aliciante, essa fusão. Não vou dizer que me identifico completamente com o trabalho da Lurdes, quer dizer, nós somos pessoas completamente diferentes e temos diferentes olhares sobre as coisas, mas há uma dimensão no filme que é de facto de um grande diálogo entre nós e de encontrarmos... O tempo do filme, eu identifico-me com ele e quem conhece o meu trabalho consegue rever esse tempo noutros trabalhos meus. Mas, é um filme também de muita *mise-en-scene*, não é um filme observacional como outros filmes meus, há um trabalho com ela, não é? E, nesse sentido, acho que essa tensão, neste caso, é uma tensão que não leva à esquizofrenia mas a uma síntese. Acho que é uma coisa nova para mim e é uma coisa nova para ela. Ou seja, para ela isto também é um objecto dela, de certa maneira por causa disso.

Espectadora 3. Muitos, muitos parabéns. Uma pergunta relacionada com as outras perguntas: de que maneira é que este encontro entre artistas, no fundo entre linguagens diferentes – isso é que é o privilégio de nós fazermos filmes, de filmarmos artistas outros –, de que maneira é que isso te poderá ajudar nessa dificuldade de fazer filmes? E como demorou tanto tempo, se isso te ajudou a abrir ou a dar. E a relação do tempo dentro do cinema, da montagem. De alguma maneira se a obra dela e o tempo dela, aliás ela diz “demora muito tempo”, não é? De que maneira é que isso a ti como realizadora te deu outra maneira de olhar o cinema e de trabalhar o cinema?

Catarina Mourão. Bem eu acho que sim. Quer dizer, não estou a dizer que a partir daqui os meus filmes vão num outro caminho. Agora vou parecer um bocado a Lurdes Castro

mas penso que aquilo que ela me deu se confunde um bocado com... Se mudou alguma coisa no meu cinema, também mudou alguma coisa na minha maneira de estar na vida, não é? Isso não quer dizer que me transformei numa pessoa muito *zen*, houve momentos em que até fiquei ainda mais nervosa. Mas, é óbvio que me abriu para outra coisa, esta coisa dela não ter pressa. É muito importante. Nós andamos sempre todos com muita pressa. Agora, no meu cinema, acho que há uma dimensão no filme muito construída também com ela... parece muito simples mas se calhar é o meu filme mais perto da ficção. Apesar de ser um retrato em que ela se revê completamente, é de certa maneira o meu filme mais perto da ficção. Agora, não sei, não faço ideia do que vai acontecer a seguir, mas para mim é a continuação de um processo, é um passo à frente de qualquer coisa. E não estou a dizer isso como cliché, já que cada filme que uma pessoa faz a seguir é sempre um passo à frente. Parece óbvio mas nem sempre é assim. Às vezes uma pessoa faz um filme que vai explorar uma coisa que tinha atrás mas que está assim um bocado a ir ao lado. Não consigo intelectualizar exactamente como é que vai ser o meu cinema daqui para a frente e o que é que este me deu. Há um lado muito importante: eu trabalhei muito sozinha, trabalhei com a Armanda [Armanda Carvalho (Som)], mas foi o primeiro filme onde eu fiz câmara o tempo todo e isso foi muito importante para o meu cinema. Acho que vai ser ... já era artesanal ... se calhar vai ser cada vez mais.

Espectadora 4. Como é que foste trabalhando os materiais com ela? Foi passo a passo ou foi só a partir de um determinado momento?

Catarina Mourão. Foi engraçado, a Lurdes tem este lado assim muito *zen* mas ... aliás, acho que dá para perceber, é uma pessoa que não lhe escapa nada, até um bocadinho *control freak*, em várias coisas. O filme foi rodado em várias fases, eu nunca estava lá muito tempo. O máximo de tempo que lá estava eram sete, oito dias. Quando ela vinha a Lisboa pedia-me para ver material. Claro que eu não lhe mostrava tudo, porque são quase 70 horas, mas escolhia umas coisas... Não escolhia o que achava que ela ia gostar mais mas aquilo que eu achava que ia usar. Queria mesmo que ela percebesse um bocado o que é que me interessava. Ela foi vendo e houve um momento em que me largou. Pronto, já estava à vontade e eu comecei a montagem sozinha. Depois ela só vem ver o filme quando já estava em fase de maquete. Agora, houve imensos acertos e foi ótimo ela ver o material. Por exemplo, no início ela

falava imenso e eu falava imenso, e fazia-lhe imensas perguntas e ela tinha uma necessidade... Aquela maneira que ela tem de falar, que é: faço-lhe uma pergunta e ela desvia assim para o lado e eu tento apanhá-la outra vez na pergunta e ela desvia, e ao mesmo tempo, não era esse o registo que nenhuma de nós queria. Isso tinha que estar lá mas tinha também de haver outro tempo, outro silêncio. Portanto, essas coisas, por exemplo, tivemos que ajustar e, às tantas, é óbvio, a partir do momento que começámos a estar mais à vontade uma com a outra já não precisávamos de falar tanto, isso foi bom, foi sempre um processo. Às vezes eu dizia-lhe, “olha aqui, por exemplo, esta cena está ótima!”, era sobretudo mais assim “o que é que eu gosto? Ver se ela também gosta.” Um bocado assim uma coisa mais de emoção. Agora, havia também um trabalho de escrita de cartas. Sempre que ia para lá tinha que explicar mais ou menos o que é que ia fazer, porque senão, aquilo é de facto um tempo... Se a coisa não fosse minimamente planeada corria o risco de passar os dias a beber chá e a fumar cigarros com ela. Eu não fumo mas ela fuma imenso. Portanto, as cartas são um bocadinho o guião do filme, em que eu lhe dizia “eu gostava de fazer isto, gostava de fazer aquilo”, e chegava lá e ela tinha sempre a minha carta ali, assim toda aberta em cima da mesa. Ou seja, tinha estado assim a pensar naquilo.

Sónia Ferreira. Mais questões?

Espectador 5. Primeiro obrigado pelo convite. Não é bem uma pergunta mas estava a achar interessante esse momento em que deixou de ser um projecto de um filme sobre o trabalho de uma artista e passou a ser um filme sobre o modo como se vive, etc. E sobre o momento em que essa hesitação deixou de o ser e passou a fazer sentido fazer o filme assim. E isto também com os outros filmes que fizeste pelo meio, vi o de Goa, *A Dama de Chandor* e se isso teve influência, se não.

Catarina Mourão. Tem a ver um bocado com aquilo que eu disse antes. É que quando uma pessoa te diz “o meu trabalho agora é respirar”, o que é que eu vou fazer, não é? Eu também respiro, como é que ela respira, como é que eu vou mostrar como é que ela respira? Depois, o que é interessante, é que comecei a fazer pesquisa de arquivos. E quando na altura em que ela ainda tinha voz de soprano alto, ela diz “isto não é arte, isto é a coisa mais simples possível, eu não sou artista”, percebes que é a única maneira em que faz sentido agarrar aquilo, é encarar a vida dela como uma obra de

arte. Ou então, esqueces a obra de arte e encarar a vida dela. E depois, quem quiser ler a vida dela como uma obra de arte pode ler, quem não quiser... E quem se quiser identificar... Porque acho que o filme também é sobre outras coisas, não é? É sobre endurecer, é sobre escolhas, caminhos, o caminho de uma vida. Ela, antes de se voltar para a Madeira, se calhar hoje podia estar em Berlim ou... Há muitos caminhos que uma pessoa pode escolher. Não estou a dizer que ela pudesse ser uma Louise Bourgeois mas até podia ser, assim... Mas optou por outra coisa.

Sónia Ferreira. Não há mais questões? Agradeço à Catarina a presença dela e obrigada a todos.

debate

o povo, no sentido em que éramos todos nós, não é?

com Solveig Nordlund, Alberto Seixas Santos e José Nascimento.

Moderado por Tiago Afonso.

Editado por Ilda Teresa Castro.

05.Abril.2011

Tiago Afonso. Bem, então eu daria início a este pequeno debate... a questão que eu queria pôr, de base, é a seguinte: depois de uma figura do povo, virtual, criada pelo Estado Novo, vocês foram filmar o povo, querem falar sobre isso por favor? Pode ser uma questão um bocado geral mas acho que hoje em dia não é tão geral como isso, não é?

José Nascimento. O povo, no sentido em que éramos todos nós, não é? No caso da Cinequipa, nós fazíamos dois programas na televisão, um era sobre adolescentes e o outro era sobre a condição da mulher, e este filme que vocês viram foi rodado em Moimenta da Beira. A coisa não foi imediata e fui desafiando as mulheres que vocês viram, uma a uma, e elas foram conversando entre si, até que acederam todas a falar. Lembro-me que estávamos a meio da filmagem, era noite, e começaram a bater à porta, a dizer que éramos comunistas, para elas saírem de lá e por aí... E, apesar de tudo, conseguimos acabar a recolha dos depoimentos, acho que isto se passou já no final da rodagem e viemos embora – entretanto já tínhamos feito uma recolha das imagens da aldeia. Portanto, voltando à questão de filmar o povo, na Cinequipa, através dos programas da televisão, tivemos a oportunidade de continuar um trabalho que já vinha de dois outros programas para os quais trabalhámos, que era o programa Impacto no 2º canal e o Ensaio no 1º canal – era produzido pelo João Martins. E esse tipo de programas tinha um âmbito muito maior. Não eram tão especializados como o *Uma Mulher* e o *Ver e Pensar*, esse sobre os jovens, eram programas mais preocupados em fazer levantamentos antropológicos e etnografia doutro tipo, num âmbito maior.

Tiago Afonso. Fernando, a minha questão era: depois de muito tempo onde a imagem do povo foi uma imagem virtual criada pelo Estado Novo, vocês foram filmar o povo, no sentido da devolução da imagem do povo ao Povo, o José já falou um bocado sobre isso, eu não sei se tu queres dizer alguma coisa sobre esse assunto.

Fernando Matos Silva. Nós não fomos filmar o povo, nós fomos filmar, nós fomos filmar a realidade do que estava a acontecer, enfim, as pessoas, como é que elas reagiam à mudança, à revolução, o que é que sabiam, o que é lhes chegava. E, realmente, o Zé falou aqui de uma coisa que é muito importante, nós vínhamos de uma experiência muito forte, que era não só antropológica mas também política, socio-política, com o

Ensaio, onde chegámos a ter programas na televisão proibidos na totalidade, portanto, tínhamos uma grande experiência e tínhamos um contacto relativamente forte com a realidade portuguesa. Quando veio o 25 abril, já tínhamos percorrido muito povo, penso eu. Fomos á procura nos sítios, se calhar mais escondidos. Os primeiros filmes são combates. Há o *Applied Magnetism* [1976, Cinequipa], um combate extremamente importante no 25 Abril, a primeira grande fuga de um americano que traiçoa os seus operários e foge e tenta roubar as máquinas, e nessa altura – é uma sequência muito bonita no filme – os homens que iam carregar as máquinas, põem-se ao lado dos trabalhadores e não carregam as máquinas. É a primeira vez! A pouco e pouco, as gentes vão-se descobrindo nesses filmes. Digamos que, esta ida ao campo, é uma parte. A Cinemateca teve um trabalho muito importante à volta das fábricas e do que estava a acontecer. Portanto, penso que era uma preocupação política forte, eu pelo menos sinto assim, e uma preocupação não de ajudar, mas uma preocupação de estar ao lado, de perceber as lutas. E, no fundo, também de certa maneira, de perceber como é que nos estávamos a modificar também, porque, evidentemente, tínhamos a nossa formação, tínhamos contactos, eu tinha estado desde o início no 25 Abril, há muita gente que não pensa... Por exemplo, havia um personagem chamado Álvaro Abel Marques, que antes do 25 Abril fez o levantamento de todas as rádios do país que trabalhavam na República para poderem ser ocupadas pelo FMA. Portanto, há imensa gente que estava ligada ao movimento, que eram civis e que, ao mesmo tempo, foram fazendo esse trabalho. Nós tínhamos uma preparação política que, de certa maneira, nos ajudava a perceber um bocado os outros. Outro exemplo, que era terrível, porque não é só o Alentejo, é Trás-os-Montes: chegar a uma feira de gado em Trás-os-Montes e tentar falar com as pessoas era muito complicado. Era realmente forte, era muito violento, eles não aceitavam os de fora. Curiosamente tinham-nos aceite antes do 25 Abril mas depois, já não nos aceitavam da mesma maneira, com medo que fôssemos comunistas. E não, não nos aceitavam porque nós íamos com certeza para que alguma coisa mudasse, para tentar alguma alteração que eles não queriam! Portanto, era muito complicado mas acho que na base, o que estava, era uma grande vontade de aprender, conhecer, ser diferente. Era aquela brincadeira que se dizia “câmara na mão, pé no chão e uma ideia na cabeça”. Mas é verdade, isso é verdade, quer dizer, preparávamo-nos e depois íamos, era um bocado isso.

Solveig Nordlung. Nós somos o Grupo Zero e formámos a cooperativa para fazer um filme sobre a Reforma Agrária. Esse filme, *Assim Nasce Uma Cooperativa*, era, digamos, um produto ao lado, que era para a Educação Permanente. Nessa altura, não sei se houve mais pessoas que fizeram filmes para a Educação Permanente mas nós fizemos três, que eram metidos em horário especial, e eram para ser didáticos, sobre assuntos como este, promover a formação de cooperativas. Para mim, era a saída de uma escola de cinema, de Jean Rouch, que era mesmo a maneira como ele filmava. Eu não conhecia o campo português, para mim era descobrir um mundo novo, não tinha nenhuns preconceitos em relação ao povo ou ao fascismo, até conhecia pouco.

Alberto Seixas Santos. Eu não penso que nós, na generalidade, tenhamos ido para o campo para encontrar o povo, eu sou de Lisboa, nasci em Lisboa, cresci em Lisboa, a minha ideia do que é o campo, fui-a descobrindo durante 1976, quando começámos a filmar no Alentejo. Tinha uma ideia, claro que tinha, do que era o campo, do que era a exploração de um latifúndio, isso tudo. De qualquer maneira, a complexidade da vida camponesa e os vários extratos sociais que havia no campo, é uma coisa de que só me dou conta quando estou no local e quando começo a falar com as pessoas. E é evidente que, por exemplo, há uma palavra que desapareceu há muitos anos do léxico português e que estava constantemente presente no léxico português nesta época, e que é a palavra fraternidade! Hoje não existe, ninguém sabe o que é, os nossos políticos não fazem ideia nenhuma do que seja! E, portanto, é uma palavra nova de alguma maneira ainda, e virgem. E na altura, as nossas relações com os trabalhadores rurais eram muito motivadas pela simplicidade da relação, chegávamos lá, começávamos a falar com eles, eles gostavam de falar connosco, nós gostávamos de falar com eles. Sentíamos o entusiasmo de gente que queria mudar a vida e nós, no fundo, não íamos ver mudarem a vida mas íamos ver como é que aquela gente reagia perante situações que eram completamente novas. Passar de trabalhador rural para membro de uma cooperativa é uma mudança radical ou era, uma mudança radical, na altura. Isto é, enquanto um trabalhador rural, numa grande propriedade, andava mandado por uma série de... tinha o capataz, tinha os feitores, tinha uma série de gente que mandava nele, com a cooperativa, isso mudou completamente, todos reuniam para decidir o que fazer e havia, sentia-se, uma liberdade nova, que era extremamente comovente e que era impressionante! Penso que isso foi o que mais me impressionou, foi encontrar pessoas que queriam mudar a vida e estavam prontas para

trabalhar ou o que fosse preciso, para o fazer. E muitas, ainda analfabetas. Por exemplo, a Solveig fez um filme sobre a alfabetização em Santa Catarina, uma terra ali ao pé de Alcácer do Sal, onde os trabalhadores agrícolas depois do trabalho iam aprender a ler, não sabiam ler, iam aprender a ler, e isso era realmente extraordinário, ver pessoas que saíam do trabalho e que iam para um professor ou uma professora, aprender a ler e escrever.

Solveig Nordlund. Queriam escrever para poder assinar a escritura da cooperativa, era para isso também que eles queriam saber escrever, para poder tirar carta de trator por exemplo, que era o caso do personagem principal desses dois filmes que eu fiz então sobre alfabetização para a Educação Permanente, que foi uma instituição que durou pouco tempo, mas que realmente fez alguma coisa.

Fernando Matos Silva. Eu acho que há um dado sobre o qual é interessante falar. Depois do 25 de Abril voltam para Portugal muitos emigrantes e isso também altera, de certa maneira, a sensibilidade para a capacidade que as pessoas teriam ou não, de se vir a reagrupar nesta explicação do que seria uma cooperativa. Por outro lado, também não nos podemos esquecer que muitos destes jovens que fizeram a guerra, que com o 25 Abril ganharam uma alma nova, perceberam que não eram só “carne para canhão” mas que eram também qualquer outra coisa, que eram capazes de fazer uma revolução e que a partir daí eram capazes de fazer outras coisas. Eu acho que isso também altera muito a relação que existe no campo entre as pessoas. Evidentemente que de um dia para o outro não se muda mas acho que isto é um dado interessante do que se passou. Por exemplo, em Trás-os-Montes, que são zonas muito mais fechadas, há uma relação com os soldados bastante valorizada, há um certo quase respeito, aqueles rapazes tinham feito qualquer coisa, tinham ajudado a fazer qualquer coisa. E é importante também perceber-se que por trás desta organização das cooperativas – além daquelas que evidentemente tem o partido comunista por trás e que são muitas –, há também esta vontade das pessoas e a maneira como eles souberam das coisas. E a pouco e pouco, por exemplo, os tratoristas, e eu falei com muitos, eram a maior parte deles emigrantes, pessoas que se tinham interessado e tinham capacidade técnica, e sabiam manejar uma máquina e havia esta apetência, esta vontade de ser tratorista, porque era uma forma de ganhar dinheiro – penso que na altura eles ganhavam mil e quinhentos escudos era uma coisa enorme comparando com os outros – é interessante perceber e

analisar também estas alterações que existiam. Por outro lado, as cooperativas que foram o que foram, foram desaparecendo. Em 1986 eu filmei no Ciborro, a cooperativa do Ciborro foi uma cooperativa que durou bastante tempo, dez anos, é ao pé de Montemor. E era uma cooperativa que tinha conseguido aguentar-se porque, do ponto de vista político, tinha desde PS's, PC's e outros, isto na esquerda. E, por outro lado, tinha conseguido – porque já havia a Lei Barreto, aquela célebre, maldita e terrível Lei Barreto, convém dizer, para que esse senhor não ande a falar pelas televisões com esse ar inocente, convém dizer que morreram pessoas por causa da Lei Barreto – tinham conseguido, numa altura em que os agrários e os proprietários já tinham recuperado terras e casas, eles conseguiam que a cooperativa trabalhasse nas terras precisamente desses agrários. Portanto, em 1986, havia pelo menos esta cooperativa que eu conhecia relativamente bem, que tinha esta organização, já tinham conseguido alfabetizar imensa gente, tinham um supermercado que era fornecido directamente das fábricas... realmente muitas das coisas que se falaram aqui, eu fui encontrar no Ciborro. Houve cooperativas que conseguiram chegar lá, produziam 70 toneladas de arroz por ano, um arroz de grande qualidade, tinham conseguido construir várias barragens e alargar imensas terras, além do arroz tinham frutos, tinham gado, que é uma coisa que no Alentejo, não sei se sabem, era proibido, no Alentejo não havia gado, os agrários não deixavam, havia vacarias e coisas desse género para produção de leite mas não havia gado como há agora, agora também já só há gado. Na continuidade do que se estava a dizer, penso que é importante perceber até onde é que chegaram estas estruturas, que se organizaram relativamente bem e eram produtivas.

Tiago Afonso. Eles é que estão aqui para falar não sou eu, mas eu vou só acrescentar. Uma das teorias que fez avançar essa Lei Barreto – e vou dizer isto, porque tive a oportunidade de acompanhar um estudo sociológico no Norte, no Douro litoral – era que no Norte não havia latifúndio. Que o que havia era minifúndios, muito pequenos proprietários, uma imensidão de muitos pequenos proprietários. Um estudo, na zona de Penafiel, no ano passado, verificou que nessa altura, só na zona de Penafiel, havia latifundiários com áreas maiores do que as que havia no Alentejo. E a única diferença era que em vez de distribuírem as terras no sentido dos trabalhadores rurais que trabalhavam para uma terra, um latifúndio, faziam primeiro pequenos quintões das terras, davam uns pedacinhos de terra a cada uma das pessoas e as pessoas eram

depois arrendatárias da terra. E o tipo de exploração era igual ou maior, arrisco eu a dizer, em relação ao outro. Este é um dos mitos que essa Lei Barreto fundou e sobre os quais destruiu a reforma agrária, entre outras coisas.

Gostava agora só de colocar uma questão, que é a questão do funcionamento das cooperativas. Como é que funcionavam, por dentro, o que é que as distingue de uma equipa de cinema normal, o que é que distingue uma cooperativa de uma empresa, falando do vosso caso, no caso das cooperativas cinematográficas?

Solveig Nordlund. Eu posso dizer que tem a ver com a época. Nós acreditávamos realmente que íamos ter a tal fraternidade e que podíamos continuar a ganhar o mesmo salário, fosse qual fosse a ocupação. No nosso caso, nós ganhávamos todos o mesmo mas claro que também isso não se aguentou. Aguentou-se algum tempo, a nossa cooperativa era pequena, não tinha tanto trabalho como a Cinequipa ou a Cinequanon, mas acho que talvez tenhamos funcionado assim, na prática, no máximo um ano e meio, durante o tempo da *Lei da Terra* [1977, Grupo Zero], que foi a produção que manteve a cooperativa.

Fernando Matos Silva. Bem, a Cinequipa nasce a partir de uma revolta que nós fizemos contra o produtor João Martins, zangámo-nos com ele, fizemos greve, o que em 1973 era difícil e portanto, saímos...

José Nascimento. Só para fazer um parêntesis, o João Martins formou uma empresa com uma empresa de cal e cimento, uma empresa da construção civil, e integrou a nossa equipa dentro dessa empresa, e eles queriam que nós picássemos o ponto, como os trabalhadores normais e, obviamente, como nós não éramos trabalhadores normais – trabalhávamos mais horas por dia que o mínimo exigido –, acabou por se criar um conflito laboral dentro da empresa. Portanto, nós estávamos no 1º andar, no 3º andar havia um gabinete de advogados do qual fazia parte o nosso ex- presidente da república e o Marcelo Curto, entretanto, isto aconteceu pouco antes do conflito, entretanto veio o 25 Abril e o Marcelo Curto acabou por nos representar. Era só para fazer este parêntesis.

Fernando Matos Silva. Isto só para dizer que nessa altura nós tentámos fazer uma cooperativa, tentámos mas não conseguimos fazer, escolhemos um nome – aliás, o

José Luiz Carvalhosa, que era o director de fotografia tinha este nome vagamente escolhido para uma empresa de animação. Essa cooperativa só veio a ser feita a seguir ao 25 Abril. A pouco e pouco fomos desenvolvendo o nosso trabalho com a televisão, tínhamos duas equipas, a equipa base éramos nós, com o José Luís Carvalhosa, o Carlos Alberto Lopes, o João Matos Silva, depois veio a Monique Rutler para a montagem, o Vitor Estevão também veio. Portanto, fomos crescendo e formámos duas equipas, ganhávamos todos o mesmo também, o dinheiro era distribuído, aí não havia diferenças, trabalhávamos todos o mesmo, tínhamos duas salas de montagem, tínhamos duas máquinas. Enfim, tínhamos duas equipas perfeitamente diferenciadas, o que nos permitia partir para o país, para Norte, para Sul, para onde fosse necessário, para ficarmos relativamente livres porque os programas eram semanais e era bastante complicado. Era uma estrutura de base democrática, participámos em tudo o que foram a luta das cooperativas, estivemos na base da organização de uma estrutura chamada Acobaque, que era uma associação das cooperativas e organismos base da actividade cinematográfica, que agrupava as cooperativas todas que tratavam de cinema e que depois, evidentemente acabou, nunca chegou propriamente a nada. Estivemos na base de uma outra cooperativa que se chamava Filmcoop, que iria distribuir e exhibir o nosso cinema, coisa que teve alguma vida, nós ainda fizemos durante muito tempo exibição, fizemos uma semana inteira em Santarém, com vários filmes que não eram só filmes da cooperativa, ficção e outras coisas, tivemos sempre essas intenções. Evidentemente que, quando eu vejo, por exemplo, estas experiências que o João Botelho agora anda a fazer, nós fizemos isso tudo doutra maneira, só que, numa altura em que ninguém nos queria, e portanto, em vez de acabarmos a fazer uma espécie de exibição de *bas-fond*, acabámos por desistir, e as cooperativas acabaram por se fechar, e acabaram por ficar cooperativas que filmavam e pouco mais, faziam programas de televisão, faziam ficção, faziam exibição, faziam longas metragens e... foi isto tudo o fim da nossa cooperativa, penso eu.

Tiago Afonso. Alguém tem alguma questão? António, queres falar?

António Escudeiro. Boa tarde, o meu nome é António Escudeiro, há muita gente que me conhece aqui e eu gostava de voltar um bocadinho atrás, em duas ou três coisas. Se calhar, trespizar de um lado para o outro, fazer umas perguntas a mim próprio e às pessoas com quem muitas vezes trabalhei e me viram trabalhar, nomeadamente o

Alberto Seixas Santos, o Fernando Matos Silva, o José Nascimento e, há uma pessoa que faz aqui muita falta, que era de uma cooperativa de que ainda não se falou.

José Nascimento. O António Macedo.

António Escudeiro. Pois! Eu cheguei um bocadinho atrasado, tive medo que essa cooperativa já tivesse sido mencionada, se calhar não foi, está aqui o filho do António, que também se chama António, há duas pessoas dessa cooperativa, aliás há três, uma das quais sou eu – que não fui dessa cooperativa, aliás, não fui de nenhuma cooperativa, a não ser do Centro Português de Cinema, que também foi muito importante. E vocês sabem porque é o Centro Português foi importante, e se calhar, nenhum de vocês fez parte do Centro Português de Cinema... tu fizeste um bocadinho [para Fernando Matos Silva], pois... o Alberto fez também, tu fizeste também [para Solveig Nordlund].

Solveig Nordlund. Sim.

António Escudeiro. No princípio? Pronto, tá bem, a memória..., eu estou a ver outras pessoas posteriores, o António Pedro Vasconcelos, o Fernando Lopes...

José Nascimento. O José Álvaro Morais, o João César Monteiro...

António Escudeiro. Estou-me a lembrar do Rogério Ceítel, inclusivamente.

Fernando Matos Silva. O Fonseca e Costa.

António Escudeiro. O Fonseca e Costa que por lá passou uns tempos e fez as suas pequenas destruições como é hábito e costume, mas, a Cinequanon é aqui realmente um bocadinho... era das cooperativas que mais trabalharam nessa altura. Dos textos que eu li aqui no livro publicado pelo Panorama, há realizadores que falam muito em si próprios e na sua obra, falam na importância de alguns operadores, o José Luís Carvalhosa, o Vitor Estevão, e esquecem-se de outros, como por exemplo eu, que trabalhei com quase todos eles como director de fotografia, nomeadamente na Cinequanon, com o Lira que também é mencionado, e que infelizmente e com grande

desgosto meu, não está aqui, já está há muitos anos noutro sítio. A Cinequanon era uma cooperativa tão bem ou mal organizada como as vossas, mas eu tenho uma dúvida que tenho de vos perguntar. A maior das coisas que as cooperativas faziam, tanto quanto eu me recordo – não digo 70 por cento, porque não sei a percentagem, mas os trabalhos que se faziam nesses sítios onde iam, para o Alentejo, para os arredores de Lisboa, para Trás-os-Montes, para o Algarve talvez pouco –, a maior parte desses trabalhos eram pagos pela televisão, que pagava e exibia nos seus programas. Eu até me recordo da verba que eles pagavam por cada programa, eram dezoito contos, setecentos e cinquenta, e eram 20 ou 25 minutos, não se podia exceder. Eu, como não fazia parte de uma cooperativa, a não ser do Centro Português de Cinema – do qual até fui director, quando uma vez o Fernando Lopes se zangou com o António Pedro, e eu, o Marecos [Jorge Marecos] e o José Álvaro Morais, fomos para directores, feitos parvos, ao serviço do Fernando Lopes, Fonseca e Costa e pessoas mais importantes, mas pronto, a gozar, a filmar etc., etc. Que é que eu queria dizer? Queria dizer que há algumas lacunas aqui, que é: realmente como é que se faziam os filmes, quem é que dava a película, quem é que a revelava, onde é que eram tiradas as cópias, eram negativos, eram reversíveis? Eu acho que é importante saber que a estrutura financeira disso tudo era quase sempre a televisão, com aquela verba, e que foi exactamente com o progressivo avanço de PREC para outras frentes, que essas cooperativas e esses subsídios da televisão... e outras pessoas que foram para a direcção da televisão – recordo-me particularmente de um, que foi o Vasco Carlos Samorra, que achava que não se devia filmar, depois houve outros que sim, que quiseram filmar e filmaram. Portanto, gostava que fosse feita uma outra memória em relação às pessoas que trabalharam, não só na imagem, como no som, como na montagem, e que num outro dia defendi aqui, noutra sessão em que estava o Fernando Matos Silva, na das *Armas e o Povo* [1975, Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica]. Realmente, a pessoa que apresentou não pensou, ou não se lembrou, ou não fazia parte do programa de acção dela, que ainda vivem pessoas que trabalharam naquele filme, nomeadamente alguns operadores, se calhar, alguns realizadores, e que não estavam na sessão. Mas estavam pelo menos duas pessoas, uma era o Fernando Matos Silva, que tinha sido montador da fita, e que acabou por ir ao palco com um aplauso do público e explicou como é que foi feito. Por outro lado, também disse uma coisa que toda a gente naquela altura achou muito importante, e eu sei que foi importante até para os brasileiros – porque muito recentemente tenho tido

pedidos de pessoas que estão a fazer a história do Glauber Rocha e me perguntam se eu sei onde estão os negativos, porque sabiam que eu tinha filmado com ele, “onde é que estão os negativos que tu não montaste?”, se havia mais coisas... E há todo um conjunto de circunstâncias, nomeadamente em relação a mim próprio. Porque, independentemente de ser diretor de fotografia, realizei um bocadinho já antes do 25 Abril, para um produtor que era o Francisco de Castro, fiz documentários com o teu pai primeiro [dirigindo-se a António de Sousa Dias, filho de António Macedo], onde o Roque [Elsó Roque], também trabalhava e que também foi um diretor de fotografia que trabalhou muito no tempo nas cooperativas. Depois, o Francisco de Castro achou que eu podia começar a realizar alguns filmes e comecei a realizar alguns filmes na província, na Covilhã, em Trás-os-Montes, em Oeiras, na Madeira, nos Açores, e tive que fazer num filme com o teu pai [dirigindo-se a António de Sousa Dias, filho de António Macedo], que era *Cenas de Caça no Baixo Alentejo*, que era uma piada à cena de caça na baixa da Baviera, que era um filme alemão. Isto, no fundo, e para terminar e não vos chatear mais, para dizer que há realmente uma quantidade de pessoas que não deve ser esquecida, deve ser lembrada. Eu tenho pena que eles não venham cá, que eles não estejam presentes e que não seja possível falarmos com eles. Inclusivamente, até teria sido possível fazer só uma sessão com essas pessoas, com um filme, com dois, com os filmes das cooperativas, onde é que eles estão? Estão na televisão?

Fernando Matos Silva. Alguns.

António Escudeiro. Alguns?

Fernando Matos Silva. Alguns, outros estão no ANIM. Eu tenho os meus filmes todos...

António Escudeiro. Mas tu és um possessivo ... eu estou a brincar... Mas a maior parte das pessoas, pá...

Fernando Matos Silva. ...no ANIM. Eu entreguei tudo no ANIM.

António Escudeiro. Eu sei... eu também entreguei muitos, pá. Mas esses filmes, eu já não me recordo, vocês é que têm que me recordar, nós filmámos aquilo em 16mm, a preto e branco, mas não saíam cópias síncronas,

Fernando Matos Silva. Banda magnética.

José Nascimento. E era assim que eram exibidas.

António Escudeiro. Saíam cópias com a banda magnética e era assim que eram exibidas, não sei se isso está no ANIM com as bandas magnéticas, ou se tiraram cópias síncronas, se não, mas enfim. Só duas coisas antes de acabar. Ainda no tempo do Centro Português de Cinema, talvez algum de vocês se recorde com mais clareza, já estando o Fernando Lopes na televisão, houve seis programas que o Fernando Lopes encomendou ao Centro Português de Cinema, chamados *Cantigamente*, que eram documentários – já não eram bem histórias da cooperativa que ia filmar a tomada de posse, etc. – eram seis documentários chamados *Cantigamente* e cuja estrutura era baseada na música, cronologicamente até à morte do Salazar e desde sessenta anos antes. Foram realizados pelo Fernando Lopes, pelo António Pedro Vasconcelos, pelo José Álvaro Morais, pelo Rogério Ceitil, o último foi realizado por mim, há um que foi realizado pelo José Ernesto Sousa, e há um que me está a escapar Alberto, não me lembro exactamente da data disso, sei que foi ainda antes do fim, digamos antes do PREC. Até recordo que isso teve na televisão uma situação estranha, porque os três primeiros foram exibidos no 1º canal, e os três últimos, já tinham levado com a controvérsia dos três primeiros, passaram para o 2º canal. Portanto, sei como é que as cooperativas funcionavam, recebia sempre o meu ordenado de todas as cooperativas, não tinha também queixas sobre isso. Com elas aprendi a filmar mais ainda do que já podia saber e aprendi sobretudo a realizar, e decidi um bocadinho passar a ser realizador depois disso. A última coisa que eu gostava de recordar tem a ver com outro assunto, é que, tudo aquilo que eu vi aqui, quer em documentário, quer em conversas, tudo esteve muito relacionado com as colónias, com a descolonização. Parece-me, portanto, que em termos de cinema, em termos de imagens, este Panorama ignorou o facto de ter havido pessoas que foram filmar para as colónias, e que foram filmar sobretudo a descolonização. E eu tenho que dizer que fui eu, fui eu que propus ao IPC fazer uma coisa chamada o *Processo da Descolonização*. Portanto, no dia 24

Junho de 1964 eu estava em Londres, a filmar o 1º encontro entre o Mário Soares, o Almeida Santos e o PRGC, e depois fui a Argel fazer a mesma coisa, depois fui a Mombassa fazer a mesma coisa, com o MPLA e com a FNLA e a UNITA, e depois fui a Dar-es-Salam fazer isso com a FRELIM... andei em várias coisas e consegui fazer três filmes, dois sobre Angola e um sobre a Guiné, que é o único que está concluído e que se chama *A Independência da Guiné*, (1977). Tem 28 minutos, está na Cinemateca e foi exibido no outro dia, a cores, numa cópia nova. Os outros também estão no ANIM, são em 16mm. Depois, quando regresssei de Moçambique – tinha levado comigo o Fonseca e Costa, ainda era primeiro-ministro o Vasco Gonçalves e estava lá o Octávio Saraiva de Carvalho e o Vítor Crespo, e grande parte de gente do MFI –, em Angola, quando foi a tomada de posse de transição, filmei uma entrevista com o Rosa Coutinho, que desapareceu, não se sabe bem porquê, mas desapareceu! E sei a participação fulcral e altamente prejudicial, e digo-o aqui como já disse noutros sítios, que o Rosa Coutinho teve na descolonização de Angola, não tenho nada contra à descolonização de Angola, tenho contra a maneira como ela foi feita. E, portanto, no fundo era um bocadinho para dizer aqui, que talvez fosse bom ter-se pensado que também houve gente que foi para as colónias filmar, não sei se em Moçambique isso aconteceu, mas na Guiné aconteceu, porque eu fiz esse filme, em Angola aconteceu, porque eu tenho dois filmes feitos sobre isso. Não posso dizer mais nada e desculpem-me. Tenho pena de não ver aqui o teu pai...

António de Sousa Dias. Ele não pôde vir.

António Escudeiro. Gostava muito de o ver aqui, porque ele ajudou-me muito realmente nessas coisas todas.

Tiago Afonso. Antes de acabar queria só aproveitar dizer duas coisas. Antes de mais fico contente que tenhas vindo [dirigindo-se a António de Sousa Dias, filho de António Macedo], o teu pai, deves saber que não foi por falta de convite, ele foi convidado quer para a mesa redonda que ficou editada no livro e não pôde aparecer na altura, quer agora também, mas comunicou-nos que não podia aparecer. Eu queria só colocar duas questões. Acho que todos nós nos devemos questionar mas também muito os próprios autores dos filmes: como é que hoje em dia se tem acesso aos filmes? É uma coisa que está cada vez mais difícil e mais encriptada. Posso dizer que nós fomos atrás

de filmes de cooperativas, não conseguimos ter acesso, por questões de tempo... o tempo que tivemos para tomar isto em mãos, não foi tempo suficiente para a RTP se disponibilizar a deixar-nos consultar o seu Arquivo, por exemplo. Portanto, tudo o que existe na RTP não está aqui, aquilo que está nesta Mostra e em que os direitos são da RTP são coisas que fomos buscar ao Arquivo do Exército, porque ao da RTP, pura e simplesmente, não conseguimos aceder. Isto, para dizer que isso dificultou em muito o acesso a muita coisa. Outro problema, que acontece com muitos filmes que estão no ANIM, é que, nuns não há telecinema feito, noutros, as cópias estão em condições tais que não podem ser vistas sequer, quanto mais projectadas. E é um problema grave. Daí, a declaração que a Inês Sapeta Dias fez na noite de abertura desta Mostra, de achar que nas listas para a recuperação dos filmes, deve começar a contar o número de pedidos que são feitos, vai nesse sentido. Foi aquilo com que nos confrontámos, que é, termos a curiosidade de revisitar um período, tentarmos ver o máximo de coisas que foram feitas nesse período, e, pura e simplesmente, ser-nos vedado, ou por questões de tempo ou por questões, eu arriscaria, burocráticas, ou por questões de, efectivamente, mau estado. Queria também dizer e não me posso adiantar muito nisto mas, futuramente, e ligado à Apordoc, vai haver uma rubrica dedicada aos Movimentos de Descolonização, portanto, nós quando pensámos esta programação, pensámos firmemente numa divisão entre Portugal e a Revolução – o 25 de Abril e a Revolução e o pós 25 de Abril em Portugal – e o que se passou nas colónias. Dividimos firmemente, porque efectivamente vai haver uma rubrica ligada à Apordoc dedicada a isso, e efectivamente, à partida, esses filmes vão ser todos revisitados nessa outra rubrica. Obrigada a todos.

debate

para a música vir de algum lado tinha de vir de dentro do filme

com André Agostinho, realizador de *(O Meu) Outro Mundo* [17', 2010] e António Borges Correia, realizador de *O Parto* [80', 2010]

Moderado por Fernando Carrilho.

Editado por Ilda Teresa Castro.

05.Abril.2011

Fernando Carrilho. Bem-vindos à nossa conversa com André Agostinho que fez o filme *O meu outro mundo* e com António Borges Correia que fez *O Parto*. Nesta sessão tivemos dois filmes que abordam a ruralidade, que tratam do envelhecimento, mas são dois filmes completamente diferentes, com dispositivos completamente diferentes e com realizadores com percursos extremamente diferentes. Temos o André, com o seu primeiro documentário, um filme de escola, da Universidade Lusófona, e um filme com outro fôlego, com outra estrutura, do António, já com um percurso assinalável na sua vida profissional. Eu ia começar por passar a palavra ao André e perguntar sobre uma coisa que mexeu comigo. Eu sempre tive vontade de fazer um filme sobre os meus avós, que sabia que iam morrer a qualquer altura e tentei pensar “como é que vou filmar os meus avós, que maneira, qual abordagem, o que é que me interessa?”. O que é certo, é que eu não consegui sair deste impasse, eles acabaram por morrer e eu não fiz nada. E porque há sempre uma tentação – sobretudo quando estamos na escola –, de fazer filmes sobre coisas que estão a desaparecer, sobre pessoas que estão a desaparecer, sobre realidades que estão a desaparecer, eu gostava de saber qual era a tua ideia para o filme. Penso que a Margarida Cardoso enquanto professora acompanhou o teu filme te deu algumas orientações. Gostava de saber quais eram as tuas ideias iniciais para o filme e como é que foi o teu trabalho com os professores ou neste caso, com a Margarida, se foi o caso.

André Agostinho. Olá boa tarde. Eu também tinha esse desejo de fazer um documentário sobre os meus avós. A ideia surgiu no tal exercício de escola em que eu estava sozinho, não tinha nenhum grupo – normalmente os grupos eram constituídos por 2 ou 3 elementos – e eu pedi à professora para ficar sozinho porque queria mesmo fazer uma coisa mais pessoal e não queria estar a expor a vida privada dos meus avós a outras pessoas. Era uma relação que eu tinha com eles e era mais fácil chegar lá e invadir o espaço deles estando sozinho. Quando cheguei lá, disse-lhes que ia fazer um documentário para a escola e fiquei com eles cerca de uma semana e meia, passava os dias com eles. Disseste que não sabias como havias de abordar os teus avós. Na minha abordagem tentei ir às minhas recordações de infância, porque fui criado com eles passei muito tempo com eles, em casa deles. Aquilo que quis fazer foi voltar um bocado ao passado e tentar perceber o que é que eles na altura faziam e que eu não percebia muito bem, a vida quotidiana deles, “o que é que a minha avó faz quando o meu avô não está e vai para vinha? O que é que eles fazem?” E foi por aí que eu parti,

era como se fosse um dia com os meus avós, e era assim que eu estava a abordar. Depois surgiu uma complicação: o documentário era de observação, normalmente a câmara é suposto ser invisível mas às tantas eles falavam directamente para mim e eu não sabia como é que havia de agir, às vezes ficava calado outras vezes lá respondia. Então perguntei à Margarida se não havia problema em eles falarem e interagirem comigo, já que era suposto eu ser invisível e eles estavam a falar comigo constantemente. E ela até mostrou um documentário em que os personagens estão sempre a falar com os realizadores e então aí foi uma luz ao fundo do túnel. Foi um bocado por aí.

Fernando Carrilho. António, em relação a este teu trabalho, acompanhando o teu percurso desde *O Lar*; depois passando pelo filme dos ex-combatentes, *A Apoteose*, e agora entrando neste teu último trabalho, tens vindo, do meu ponto de vista, a apurar um certo dispositivo num território onde te sentes confortável que é entre a ficção e o documentário. Contudo, há diferenças assinaláveis nestes teus três filmes, sobretudo o que me parece é que nesta estrutura que adoptaste, há uma necessidade de um maior controlo da situação não só pelas necessidades de filmagem que é muito mais apurada, muito mais cuidada em toda a encenação mas também ao nível da interacção das pessoas. O que eu pergunto é se foi a transposição de uma necessidade que tinhas de apurar um modo de cinema que vinha a crescer contigo ou se, de facto, para aquela realidade, foi o dispositivo e a forma que tu encontraste para filmar.

António Borges Correia. Boa noite. É curioso que já no ano passado tu tinhas acertado na *mouche* em relação *Ao Apoteose* e agora voltaste a acertar. Isto tem a ver com o apurar de um conceito que eu tenho estado a trabalhar na minha cabeça ao longo destes três, quatro anos. Começou n' *O Lar*, de uma forma talvez mais tímida do que aqui, onde eu deixei que a ingerência do realismo e de todos os elementos documentais invadissem muito mais. Um bocadinho à semelhança deste filme do André, n' *O Apoteose* já há uma aproximação mais atrevida ao cruzamento entre a ficção e o documentário e aqui há assumidamente uma tentativa de controlo total sobre a história sobre os personagens, sobre os *décors*, sobre a fotografia, sobre a banda sonora. Porque é isso que me inquieta.

Questionar as linguagens, os códigos da ficção e do documentário. No *DocLisboa* houve pessoas que não gostaram muito da minha auto interpretação do filme porque

eu dizia que o tema não era bem aquela realidade que estava ali, das pessoas que vivem sozinhas no fundo dos vales e que não têm acesso aos serviços e da dificuldade de viver ali: e se alguém morre? Como é que é? Quem é que vai lá buscar essa pessoa? E eu dizia que o tema principal não era esse. Aquilo que me inquieta é precisamente lidar com essas linguagens, pôr em causa essas linguagens. Porque, na verdade, o que acontece é que há uma saturação da minha parte em relação ao que hoje é fazer ficção e documentário. Eu não quero ser pretensioso, não quero inventar forma nenhuma, não é isso! Mas o que quero fazer é trabalhar sobre esses códigos, pô-los em causa, desconstruí-los, um bocadinho como fazia o Godard, e criar uma realidade interna do filme. Por isso é que muita gente se pergunta ou me pergunta, se o filme é ficção ou documentário, há uma palavra que agora está muito na moda, que o filme é híbrido porque os filmes híbridos estão na moda, eu não sei, eu não quero estar na moda, não é isso. O cinema que eu quero fazer é aquilo que me inquieta do que é o cinema hoje, é isso que eu quero fazer e é por isso que eu faço filmes. É a principal razão. As histórias ou esta história que eu encontrei, que obviamente é uma história interessante e que me interessou, esta realidade que eu conheci, que me interessou e que me foi mostrada pelo Olegário, naquela viagem absolutamente... não sei que adjectivo hei-de usar. Nós fomos num carro até um ermo, desse ermo fomos numa *pick-up* até ao fundo do vale que são para aí dois quilómetros e demorámos quase uma hora a chegar lá, e nesta viagem que fiz com o Olegário, com o Raúl e com o Carlos, um ano antes de filmar, dentro de uma *pick-up*, os quatro, eu nessa altura pensava... e só ia visitar um sítio, não estava a fazer uma visita técnica a um sítio para filmar, estava só a visitar um sítio, e nessa altura dentro da *pick-up* eu disse ao Olegário “tu lembras-te?”... e já estou no filme! “Eu não quero fazer um filme mas sinto que já estou dentro de um filme e vamos fazer um filme”. Ele olhou para mim, pensava que eu estava na brincadeira e esteve para recusar o filme, soube mais tarde que ele não o queria fazer e alguém o convenceu, felizmente, porque se ele não existisse não havia filme.

Fernando Carrilho. Abordaste ao longo do teu trabalho realidades diferentes, tiveste que interagir com pessoas diferentes. Como é que foi o trabalho com as pessoas d’*O Parto*? Dado que há diferenças em relação aos teus trabalhos anteriores pelo menos patentes na tela, que dificuldades é que sentiste, o que é que pensas que ganhaste ou poderás ter perdido? Estou a falar do trabalho com os actores.

António Borges Correia. Não perdi nada. Era assumidamente uma tentativa de a partir de um guião estruturado como um guião de ficção, trabalhar com não-actores mas naquilo que é a realidade deles. Eu não lhes impus nada fora da realidade deles. O Carlos canta *karaoke* e é atrevido com as mulheres, ele é assim, eu não inventei, eu não impus ” vai fazer isto”, não! Ele praticamente todos os fins-de-semana canta *karaoke* e a vida dele é aquela, a fazer biscates, a trabalhar na câmara, a fazer biscates com o Olegário. A vida do Olegário é esta, o Olegário é vaidoso, ele é assim, ele é vaidoso, ele vai fazer 800 e tal quilómetros, veio cá hoje ver o filme, já viu o filme 8 vezes e vai voltar para cima porque gosta, porque gosta de se ver, ele é assim. Ou seja, eu não impus nada, eu não inventei.

Fernando Carrilho. Em relação ao *Apoteose*, parece que tu deixas as coisas correr um pouco mais do que aconteceu aqui n’ *O Parto*.

António Borges Correia. Eu vou ser sincero, nessa medida *O Apoteose* é um filme que eu não consegui agarrar. Provavelmente a minha intenção n’ *O Apoteose* era fazer o que eu fiz n’ *O Parto*, mas durante a rodagem desse filme filmámos 38 horas e o filme teve não sei quantas versões de montagem. Portanto, era um filme onde na minha cabeça já havia esta necessidade de trabalhar a ficção com elementos documentais, com elementos de realidade, mas é um filme – não tenho problema nenhum em dizê-lo –, que nesse sentido é um desastre, porque eu não consegui fazer o que pretendia.

Fernando Carrilho. Mas tem esse lado positivo, parece que as pessoas estão mais libertas.

António Borges Correia. Foi uma questão moral da minha parte, de os deixar libertos de falar daquilo que eles queriam, porque aquilo era forte demais, aquilo era maior que o filme, eles eram maiores que o filme. Não havia guião. Quer dizer, n’ *O Parto* pela primeira vez tenho um guião escrito, com 58 cenas, foram filmadas as 58 cenas e ordenadas na montagem como estavam escritas no guião. Portanto, há aqui esta diferença de abordagem em relação ao *Apoteose*. No *Apoteose* não havia guião, havia uma ideia de como é que estes homens vão interagir, sobre o que eles vão falar eu sabia, eu sabia o que queria mas eles tornaram-se maiores do que o filme. Para quem

não viu *O Apoteose* é um bocado ingrato, muito pouca gente viu, só passou aqui, não passou em mais lado nenhum.

Fernando Carrilho. André em relação à estrutura do teu filme, tu abordas uma realidade rural onde, em princípio, a questão do tempo se levanta. Qual é a cadência da vivência dos teus avós, qual é o tempo deles, o ritmo deles ao longo do dia e qual é o tempo do teu filme? Não sei se trabalhaste isso com a Margarida, nota-se ali um esforço em relação a certas sequências onde não há discurso. Parece-me que no filme os teus avós estão sempre a fazer qualquer coisa e o filme acaba por ter, do meu ponto de vista, um ritmo um pouco acelerado, posso estar errado mas gostava que me dissesses as cenas que tu pensaste, se pensaste “Ok, o meu avô agora vai fazer isto, vai fazer aquilo”, como é que construístes, como é que pensaste a questão do tempo do teu filme?

André Agostinho. De facto, eu quando estava a filmar não tinha noção de que, por exemplo, a vida da minha avó era tão acelerada. Ela de manhã fazia tantas coisas que eu não tinha noção, levantava-se cedo, ia fazer uma coisa, depois outra, nunca parava quieta. Antes de rodar tinha falado com a Margarida Cardoso e tinha pensado em fazer uma montagem mais sincopada sempre que aparecia a minha avó, onde havia mais cortes, mais acções. E, quando era o meu avô – porque ele tem alguns problemas, a idade já não ajuda muito, ele anda mais devagar, tem dificuldades –, pensei fazer uma montagem mais lenta. Mas depois, sentimos que se calhar isso não ia resultar muito bem ou ia criar algumas dificuldades uma vez que era assim o meu primeiro documentário a sério, digamos. Por isso, optei por na montagem tentar arranjar uma forma de ligar todas as acções. Mas agora, o que eu achei impressionante foi mesmo a rotina deles, tudo o que eles fazem e que não é assim tão pouco, têm sempre coisas para fazer, sempre, sempre. Deitam-se cedo mas depois às seis da manhã já estão de pé a fazer coisas. Agora, o meu avô de facto tem *Alzheimer* e tem alguns problemas de memória – esquece-se muito das coisas, está sempre a trocar o meu nome com o do meu irmão – a minha avó não sabe ler nem escrever, tentei remeter tudo isso para o filme e ficou talvez um bocado rápido. Há sempre aqueles limites de tempo nos exercícios de escola que têm que ter dez ou quinze minutos, que é um bocado ingrato para os alunos, se um filme pede vinte minutos ou trinta minutos, porque é que havemos de estar a pôr restrições? Então, esta é a segunda versão que fiz do filme porque a primeira, que entreguei à Margarida, era assim um bocado... eu não gostava.

Mais tarde, fui falar com ela e fiz uma versão um bocado diferente, juntei coisas que não tinha e tirei outras que tinha que estavam a mais e não acrescentavam nada em termos narrativos. Talvez tenha sido um bocado por isso que o filme tenha ficado um bocado mais sincopado e com um ritmo mais rápido do que o que à partida parece ser a vida dos meus avós. Mas o que é certo, é que a vida deles é acelerada apesar da idade.

Fernando Carrilho. António, uma questão, uma pergunta para o André que tenha surgido para ti.

António Borges Correia. Por acaso, tinha imensas perguntas para ele. Aliás já lhe disse que lhe quero oferecer o tal filme que tu também conheces, *O Lar*, que fiz em 2007, porque encontrei algumas semelhanças. E não é só por causa de serem pessoas idosas, é por causa da abordagem que ele faz, porque há e eu senti, muitas semelhanças. E recordei isso com alguma felicidade, alguém com quem me identifico o que é óptimo. Porque houve uma tentativa não de imposição – “Avô, avó, faz isto ou aquilo”, “falem sobre isto ou sobre aquilo” –, percebe-se que não há uma imposição e que há uma vontade de... essa relação de que tu falas, a interacção entre os avós e o facto de tu não poderes controlar a vontade de eles falarem contigo e de tu assumires isso. Eu não teria assumido. Provavelmente porque fiz um documentário em 2005 que foi falar directamente com uma actriz durante uma hora e tal. E já chegou! Pronto. E não teria feito assim. Mas é admirável e corajoso o facto de tu teres assumido abordar os avós nas suas situações de rotina, não de uma forma de ficção mas deixá-los a falar como eles falam e isso remete sempre para a ficção, porque eles sabiam que estava ali uma câmara e um microfone, não sabiam? Portanto, a minha pergunta é: tu encenaste alguma situação? Quando punhas a câmara naquele sítio e não noutro, porque é que punhas a câmara naquele sítio? Estás a ver? É porque se pões naquele sítio e não pões noutro é porque já estás a encenar. Estou eu a dizer e a questionar.

André Agostinho. Sim, eu percebo a tua questão. Em termos de encenar, de *mise-en-scène*, de dirigir actores ou os personagens meus avós, não dirigi ninguém. Não disse a ninguém que tinha que ir para aqui ou para ali ou “Avó vamos lá agora lavar a roupa porque eu quero-te filmar a lavar a roupa”, não fiz nada disso. Deixei a rotina deles surgir, avançar, consoante era mesmo a vida deles, porque eu queria mesmo estar ali,

viver com eles o dia-a-dia deles e perceber o que é que eles fazem sem estar a interferir, não queria chegar lá e agora “Avó eu estou aqui e agora a tua vida vai ser diferente porque eu estou aqui!”.

António Borges Correia. No último plano do filme, o teu avô sabia que a câmara estava lá atrás? E quando ele está a descer a rua, ele sabia que a câmara estava ali? Tu disseste-lhe para ele descer a rua?

Fernando Carrilho. Por acaso também ia colocar essa questão...

André Agostinho. Não, não lhe disse para ele descer a rua. Por acaso, não lhe disse para ele descer a rua. Naquele plano ele foi ali visitar um amigo dele – e eu na altura tinha imensas dúvidas se havia de colocar o amigo dele ou não, porque eles depois conversam acerca de aguardentes e coisas do género, mas deixei de fora porque queria que fosse só uma coisa dos meus avós. Mas não lhe disse para ele avançar na rua, tinha ali a câmara, quis gravá-lo a sair do portão e depois queria que ele continuasse a avançar pela rua, e pensei “isto vai ser o plano final do meu filme porque quero começar com a minha avó!”. Ou seja, há uma rima no filme, ela começa com uma pessoa a vir e com outra a ir, há um ciclo, uma coisa redonda e por acaso não lhe disse para ele ir, e até gosto, ele pára a meio e depois continua outra vez o caminho dele, como se houvesse ali uma hesitação qualquer, e eu até acredito que ele se tenha esquecido que eu estava atrás dele. De certeza absoluta que ele se esqueceu que eu estava lá, porque às vezes eu aparecia e ele, “ah, estás aí afinal, não sabia!”, ficava surpreendido por me ver. Eu não deixava de estar com ele mas ele esquecia-se que eu estava lá. Portanto, não houve assim uma encenação nesse aspecto. Agora, quanto à colocação da câmara, percebo perfeitamente quando perguntas isso. Sim, houve escolhas em que eu quis colocar a câmara mais aqui ou ali. Queria um plano de conjunto deles os dois, porque era mais interessante do que tê-los separados. Tudo isso são escolhas que remetem para a ficção e para problemas do realismo.

Fernando Carrilho. André agora uma pergunta para o António.

André Agostinho. Estava-lhe a dizer que isto de ver o filme dele foi um bocado complicado e gostava de voltar a revê-lo para depois então poder colocar perguntas. Mas, uma vez que tinhas um guião, gostava de saber como é que foi o teu processo de construção narrativa. Como é que chegaste àquelas histórias e como é que, em termos narrativos, as conseguiste construir?

António Borges Correia. Eu cheguei às histórias com um ano de visitas técnicas, a conhecer todos aqueles *décors*. E eu ia sempre aos sítios durante esse ano, ia sempre aos *décors* com os três personagens principais, estava sempre acompanhado por eles. A intenção era conhecer a realidade daqueles sítios, conhecer aquelas pessoas. Onde é que essas pessoas vieram? Se eram imigrantes, como é que foi a vida deles? Esse é provavelmente o lado mais realista e documental do filme, aquelas pessoas estão quase que alheadas da câmara e a falar de facto da vida delas. Ou seja, esta espécie de *road movie* que atravessa aqueles sítios e aquelas pessoas, em termos de abordagem de guião, foi salpicar, nestes *décors*, estas pessoas com estas ideias, e com estas histórias de vida. O homem do café que estive nos Estados Unidos e que é completamente obcecado pelos Estados Unidos e aqueles presidentes todos... Era conseguir criar no guião qualquer coisa que se tornasse atractiva dentro do que era o objectivo principal destes três heróis, que era encontrar um morto. Portanto, eu ia salpicando estes *décors*, estas pessoas, estas vivências, de maneira a tornar a história atractiva. Talvez um bocadinho longo demais, devia ter menos dez minutos à vontade. Mas foi um bocado por aí, um bocadinho como no cinema clássico, a abordagem que é “àqueles *x* minutos o herói tem um problema”, tem que o ultrapassar. Então, estes sítios e estas pessoas, eram um bocadinho mais um obstáculo para chegar a um certo ponto, até chegar ao objectivo final. Ou havia um equívoco ou era a empregada dele que se enganava e isto é, completamente sem pudor nenhum, elementos de ficção puros e duros. Tem a ver com a estrutura do guião, que é uma estrutura típica de guião de ficção. De um controle total do guião sobre o que se está a passar. E não deixar que aconteça alguma ingerência, que até se possa achar graça, ou “ ah isto podia ser interessante”, mas não houve nenhuma ingerência... só houve uma. Porque o filme não tinha música. O filme não devia ter música porque a música é decorativa e não vem de lado nenhum. Para mim. Portanto para a música vir de algum lado tinha de vir de dentro do filme. Como aconteceu no *Lar*. E alguém perguntou na viagem para cima “O filme vai ter música?”, “Não!”, “Mas porquê?”, “Porque a música é

decorativa, não sei, donde é que vem a música, é da cabeça de quem? Eu gosto dos Pink Floyd, vou pôr os Pink Floyd, porque gosto dos Pink Floyd?” não faz sentido para mim. E o perxista que também levava uma guitarra para cima, de repente tornou-se um personagem, um viajante solitário pelo meio da Serra da Peneda e foi ele que introduziu a música no filme, então nasceu dentro do filme. Foi a única ingerência que eu permiti entrar no guião que não estava lá.

André Agostinho. Em termos dos diálogos, as conversas que eles têm, estava tudo escrito ou tu deste-lhe tópicos e eles tinham que desenvolver aqueles temas?

António Borges Correia. Não havia diálogos, foi uma dor de cabeça para eles. Havia cenas escritas em função das visitas técnicas e daquilo que eu conhecia deles. Foi durante um ano, acho que os conheci mais ou menos bem e aquilo que estava escrito era em função desse conhecimento. Essa imposição, entre aspas, era já a vida deles. Eles só tinham que fazer deles próprios naquelas situações e as cenas estavam escritas. “Agora entram no café do americano e o Olegário pergunta pelo senhor Joaquim e depois o outro senhor diz: “a casa do Joaquim é em tal sítio”. Havia estas indicações e às tantas, o senhor do café, começava a falar dos presidentes dos Estados Unidos, porque o Raúl perguntava “mas estes cartazes todos o que é que estão aqui a fazer?” Ou seja, tinha que haver sempre uma espécie de agulha e quando não funcionava, corta! Quantas vezes nós fazíamos uma cena, dezoito, vinte, trinta vezes e tem precisamente a ver com esse rigor da ficção, e que eu queria introduzir numa linguagem documental.

André Agostinho. Então, por exemplo, quando eles estavam a falar, lembro-me perfeitamente daquele longo monólogo que ele tem com o Presidente, quando é que sabem que têm que parar? És tu que comandas isso, ordenas mais ou menos, controlas? Ou são eles próprios que às tantas já estão fartos ou já perceberam que chegou ao fim e calam-se, e tu ficas satisfeito com aquilo que tens? Como é tu geriste essas coisas todas? Porque, é um bocado difícil dar papéis a não-actores e de repente pô-los ali a fazer um papel.

António Borges Correia. Nunca mandava parar, nunca mandei parar por uma questão de respeito. Que me lembre. Eu acho que não, portanto deixei isso para a montagem. Eu

sabia o que me interessava mas deixava-os a falar por uma questão de respeito porque não ia cortar um discurso sentido, aquilo que ele fez com o Presidente, isso é o discurso dele diário, portanto deixei-o falar... por acaso, deixei-o falar até ao fim e está lá tudo.

Fernando Carrilho. Antes de passar a palavra ao público queria avançar já aqui com a questão da situação do guitarrista na paisagem. É curioso teres falado sobre essa ingerência porque na construção do teu filme – que para mim, funciona extremamente bem, portanto é uma ficção, é um contrato que o espectador estabelece com o filme, ou seja, “isto é ficção mas isto é possível!” –, no meu ponto de vista, da minha percepção como espectador em relação ao filme, a inserção do guitarrista na paisagem e no filme, é um toque fortíssimo de surrealismo ou seja, já uma ficção sobre a ficção. Cortou-me um bocado a percepção mas por outro lado pensei, “Será que o António quis fazer lembrar o espectador que realmente isto nunca poderia estar a acontecer!”. Ou que, “de facto isto é realmente uma ficção surreal!”. Não sei se podes falar mais um pouco sobre essa situação do guitarrista na paisagem porque quanto a mim, há uma certa ruptura na estrutura do filme.

António Borges Correia. Há um lado surrealista. Há, porque isso depois também tem a ver com as minhas influências da História da Arte e não posso fugir disso, e não posso deixar que isso não influencie, é impossível.

Fernando Carrilho. Mas até que ponto é que tu aceitaste a ingerência, “Ok, então, se calhar, faz mesmo sentido ter aqui estas cenas”?

António Borges Correia. Aquilo que me cativou para a história é aquela situação de alguém que morre e que pode não ter imediatamente um funeral, como não tem imediatamente ali, ao pé, um centro de saúde, uma escola, uma estação de correios... Isso para mim é já surrealista, do meu ponto de vista. Mas, porque é que não é uma ficção pura e dura? Eu acho que este filme pode ser uma ficção e um documentário surrealista. Mas, porque que para mim não é uma ficção pura e dura? Porque é que eu o inscrevo em festivais de documentário? E a pergunta também pode ser: se esta história tem uma abordagem de ficção, porque é que eu não a fiz com actores profissionais? Tem a ver exactamente com o que eu estava a falar na introdução da

minha conversa, a fusão que eu quero e o pôr em causa dos códigos da linguagem de ficção e documentário que eu pretendo. Portanto, tinham que ser eles, tinham que ser eles a fazer deles próprios, com a vivência deles, é esse o lado documental do filme que eu quero cruzar com a ficção. Agora, há um tom surrealista, há. A situação do músico provavelmente é assumidamente o toque surrealista do filme, pode ser.

Espectador 1. A música é o regresso ao campo dos jovens. E é genial.

António Borges Correia. Pode ser, é um viajante solitário que gosta do campo.

Fernando Carrilho. É uma experimentação.

António Borges Correia. É um lado experimental, eu acho que nós tínhamos falado disso no ano passado, interessa-me experimentar. Apesar do rigor do guião, apesar do rigor estético e dos planos, e dos enquadramentos, apesar desse rigor, há um lado de experimentação e não é um rigor fascista e absoluto, porque senão quando me tinham perguntado da música eu não tinha aproveitado aquela ideia, tinha liminarmente recusado e isso não é bem assim, porque na vida também não sou assim, à partida, não recuso.

Espectador 2. Eu já tive oportunidade de dizer ao Tó, que conheço há muitos anos, que gostei imenso do documentário ficcionado, que é assim se deve chamar e é isso que ele é, no meu entender. Parece-me que teria ficado melhor, do meu ponto de vista, se tivesse acabado com a voz do velho quando diz “Não somos nada!”, que é muito forte, eu teria acabado na voz do homem. De resto, gostei imenso, as cenas são todas bonitas, pareceu-me um bocado longo demais, mas como as cenas são bonitas se calhar eu também não saberia onde é que ia cortar, a não ser esta parte do final. Achei um problema técnico de som, não sei se é problema ou se foi de propósito, quando estamos no Olegário ficamos sem som quando ele está a mostrar os caixões.

Espectador 3. Isso é intencional. Fazem uma pausa quando ele começa a contar a história do miúdo, fazem uma pausa se calhar demasiado longa para o momento...

Espectador 2. É uma espécie de luto por o miúdo ter morrido é isso?

António Borges Correia. Estava a sentir aquele momento. Aquilo foi verdade.

Espectador 2. Pronto, o filme tem de facto cenas e cenários muito, muito fortes, muito bonitos e as posições de câmara em cima do caixão quando desce, aí sim, se fosse silêncio, porque é o descer do caixão à terra, ficava mais forte ainda. Mas parabéns, eu gostei muito. Ao André, só tinha uma pergunta a fazer, eu gostei também do teu documentário, gostei muito. Como ele disse e bem, todos gostaríamos de fazer qualquer coisa dos nossos avós porque de facto depois vão-se embora e perdemos imensas coisas que vimos e que não conseguimos captar. A casa dos teus avós é aquela? E é uma casa que fica ao lado de uma estrada com muito movimento ou não? Que tu escondeste sempre? Não? Que barulho era então?

Fernando Carrilho. Sim, foi um barulho constante nalgumas cenas...

André Agostinho. Eu percebo isso. Eles vivem numa casa um bocado isolada, no campo, lá em cima, num alto, eles vivem isolados mesmo, aí não há carros a passar, não há nada. Mas o meu avô costuma ir para um sítio que ele tem desde que eu o conheço, que era uma vinha onde ele tinha melão, uva, fazia a vindima lá e tudo, só que agora aquilo não tem nada. Ou seja, está lá, trata um bocado da horta, trata das galinhas... mas essa zona, aí sim, é a rua que liga à localidade, é mesmo fora do centro da terra onde nós moramos. É uma estrada, mas aí não é a casa deles, e ele vai para aquele lugar todos os dias de manhã e volta para casa ao fim da tarde.

Fernando Carrilho. Mais questões que queiram colocar aos filmes?

Espectador 4. Antes de mais, boa noite. Eu só me vou pronunciar sobre o filme do António Correia, não o vi aqui mas vi noutros locais. Tenho pena de não ter visto o filme do André. Há bocado, estava-se a falar de uma questão que é a ficção, o documentário, a realidade... ou seja, eu quando vejo o teu filme, a questão que se põe é se ele próprio não é o documentário de um trabalho. Se nós estivermos atentos a ver o teu filme nós percebemos que os intervenientes nesse trabalho estão sempre condicionados. Então mesmo que tu vás fazer um puro documentário, ou seja, para mim o que me interessou naquele filme, foi ver o resultado do ponto de vista da

representação. Eles chegam e é-lhes dado uma pequena ideia de começo, isto já é um documentário. O que resulta, já é um documentário de como é o resultado de um trabalho posto daquela maneira. Para mim essa é uma das grandes experiências do teu trabalho. Porque a história, o que se passa em relação a uma realidade, em relação ao isolamento, mesmo em relação àquilo que tu provocas, de certa maneira, como arte, como imagem no teu próprio filme, isso é a influência do próprio realizador, o controle que ele tem também naquilo que ele vai captar, aquelas imagens estão trabalhadas, estão ali para tu ires captar. Agora, mesmo as escolhas que tu fazes, os enquadramentos, qualquer enquadramento que nós façamos em fotografia, ele já é subtraído a uma realidade, ele já é só aquilo que eu quero mostrar. Eu posso isolar uma formiga de um carreiro e ponho-a solitária. Ela pertence a um carreiro de formigas. A mim o que me agrada no teu documentário, no teu trabalho, no teu filme, é o próprio documentário que fica, resultado de um diálogo. Aquelas pessoas são postas em teatro, são postas em ficção e tu tens aquela cena final, o da cultura, o arqueólogo, ele está a explicar-se e a cabeça do outro não está ali, ele não está a ouvir nada do que o outro está a dizer, ele sabe que tem uma deixa para dizer. Isso é que é engraçado. É ver o resultado de uma provocação. Que é tudo muito engraçado mas se a gente puser alguém com um microfone à frente, uma câmara à frente e lhe disser que vai acontecer uma história, há uma condição. Para mim, que me debruço constantemente sobre a questão da interpretação e da representação, a mim isso agrada-me imenso. E já não é novo, o próprio Peter Brooke fazia muito isso, e isso, eu não to disse da outra vez, Tó, mas isso é uma das coisas que me agrada bastante. Mais uma vez tenho pena de não ter visto o André mas vou tentar.

Fernando Carrilho. Mais alguma questão, alguém quer intervir? Então se calhar ficávamos por aqui. Obrigada a todos.

debate

fugir da situação

com Pedro Neves, realizador de *Desencontros* [39', 2010]

Moderado por Tiago Afonso.

Editado por Ilda Teresa Castro.

06.Abril.2011

Tiago Afonso. Temos connosco o Pedro Neves, o realizador do segundo filme, *Desencontros*, e antes de passar para questões vossas ia já perguntar como é que foi o processo de encontrar estas personagens, se pudeses falar um bocadinho sobre isso.

Pedro Neves. Boa tarde. Obrigado pelo convite, obrigado Tiago, obrigado por estarem aqui. As personagens encontram-se quando se vai à procura delas e neste caso foi com gente da rede europeia anti-pobreza, com assistentes sociais, porque havia muito pouco tempo para fazer o filme e havia uma série de situações que se queriam retratar e contar. Até porque, este filme tinha sido um pedido e tinha um objectivo, que era passar em escolas e mostrar esta realidade de hoje. Em escolas e auditórios mas muito em escolas também. Mostrar à gente mais nova como é que tanta gente vive e também para quebrar uma série de estereótipos relacionados com o rendimento mínimo. Depois, foi ir à procura das pessoas que se dispusessem a contar as histórias delas.

Espectador 1. Boa noite. Eu gostei. Teve vários momentos fortes, bem marcantes no filme. Uma pergunta, para começar. Você falou que fazia parte de um programa, o objectivo do filme foi junto com uma associação, os personagens estavam por dentro disso também? Eles sabiam que o objectivo do filme seria esse?

Pedro Neves. Eles sabiam. Sabiam exactamente para que é que era o filme e depois de saberem para que era, e que era para ser mostrado e para ser debatido, e para que se trouxesse mais a público os problemas que tinham, e que normalmente não se conseguiam fazer ouvir, sim, estiveram logo predispostos a isso e a contar as histórias deles, e a desfazer também em parte esses estereótipos que existiam à volta deles.

Espectador 1. Porquê cortar a música do personagem que aparece no final, porquê essa decisão?

Pedro Neves. Primeiro cortá-la para criar um bocado de desconforto, porque aquilo foram canções que ele disse que escreveu na prisão enquanto esteve preso... e aquela parte que passou já resumia o resto da música toda e depois também por esse motivo. Quer dizer, quando estamos a ver uma coisa e começa uma música e nos refastelamos finalmente, a pensar, “Eh pá, finalmente um bocado de sossego!”, cortá-la precisamente aí, para nos obrigar também a continuar a ouvi-lo e a olhar para ele.

Tiago Afonso. Ia-te perguntar se podias falar um bocadinho da exibição do filme nos circuitos menos sociais. Já referiste que passou em escolas e em contextos mais pedagógicos, digamos assim, também passou noutros contextos mais ligados ao cinema. A reacção das pessoas para ti, está mais próxima da avestruz que mete a cabeça na areia e faz de conta que não ouviu nada ou confrontam-se ao ver o teu filme?

Pedro Neves. Eu acho que as pessoas se confrontam. Isto é curioso, porque a estreia deste filme foi precisamente no auditório da casa amarela da Assembleia da República. E que, supostamente, teria ali uma série de deputados de uma série de partidos para verem, para depois puderem debater, com uma série de pessoas ligadas à rede europeia anti-pobreza e pessoas que vivem este tipo de situações, e que estavam lá para discutir precisamente este problema relacionado com pobreza e desigualdade social. É muito curioso realmente, que quando o filme lá foi exibido e estavam previstas as tais presenças de uma série de deputados, de uma série de partidos, houve apenas dois que viram e ficaram até ao fim, e que viram e debateram depois o filme. Foi uma deputada do Bloco de Esquerda e um deputado do Partido Comunista. Os outros, ou nem sequer apareceram ou apareceram no início para a fotografia e depois foram-se todos embora. Quer dizer, isto por si só já responde à tua pergunta. Eu acho que neste caso, nem foi enfiar a cabeça na areia, foi simplesmente fugir da situação, não se quererem confrontar. Agora, as pessoas, sim. Primeiro, muitas delas reviram-se naquilo que estavam a ver. Não sendo elas que ali estavam no ecrã, poderiam perfeitamente ser. E as pessoas que estavam mais de fora e que não viviam propriamente aquele tipo de situação, confrontaram-se com isso e quiseram saber mais. Foi mais um modo de as alertar para o que existe à nossa porta e que tantas vezes passamos e preferimos desviar o olhar, ou nem sequer olhar.

Espectador 2. Eu gostava só de saber se o facto de se tratar de uma encomenda e de ter um objectivo muito específico ao nível da divulgação e da mostra, se isso de alguma forma interferiu nas tuas escolhas de edição, ou seja, se não fosse esse o objectivo, se tu terias filmado e eventualmente montado, de outra maneira?

Pedro Neves. Eu tenho que te dizer que provavelmente sim. De certeza que se não tivesse sido uma encomenda que o filme era diferente, claro que era. Não sei se era melhor, se era pior, mas, diferente, ele era de certeza absoluta. E se isso teve impacto, influência na montagem, teve com toda a certeza. Até porque, também por isto ser um filme em que um dos objectivos era passar nas escolas, há uma série de coisas que estas pessoas dizem e que se o filme tivesse sido feito para passar, imaginemos, só em salas de cinema, elas nem precisavam de ter dito, porque isso se subentendia. Mas neste caso, era mesmo importante que a mensagem fosse muito mais clara, que não se desse tudo mas que se desse o bastante para que ela fosse assimilada principalmente pelos mais novos que não estão habituados a ver isto, e que não estão habituados a ver um filme sem *voz off*, e que provavelmente muitos deles nem estão habituados a ver filmes no cinema, vêm muito no computador e vêm mais acção etc. E não era o caso, não é o caso de um filme desse género. Ele tinha esse fim e por isso foi montado também com esse fim.

Tiago Afonso. Não sei, alguém tem mais questões?

Espectador 3. Na sequência da pergunta dele e face a essas condicionantes todas... ao facto de teres que estar a justificar quase as tuas opções e o facto de teres limites às tuas escolhas, quase de certeza, presumo, que tenhas uma outra ideia, que guardas para ti, de como é que as coisas poderiam evoluir se tivesses feito o teu filme independentemente dos limites, tens essa noção? Podes-nos falar sobre isso? Queres? Podes não querer falar sobre isso.

Pedro Neves. Bem, antes de mais, essas condicionantes... ninguém me impôs escolhas. O que me pediram foi determinado tipo de coisas. Era importante que aparecessem ciganos, era importante que aparecesse gente que já não vivia com o rendimento mínimo e que já tinha vivido, era importante que houvesse alguém que trabalhasse e que estivesse na mesma que ter o rendimento mínimo, até para desmistificar um bocado esta ideia de que as pessoas que usufruem deste rendimento ou desta prestação social, são uma cambada de mandriões que não trabalham. Ou seja, a limitação que havia, se isso se pode chamar uma limitação, era essa. Isto era bom que aparecesse no filme. Agora, também ninguém me obrigou a que isso aparecesse mas a ideia era esta. Provavelmente, se isto não tivesse existido e se isto não tivesse sido filmado em

menos de um mês, isto ia ser muito diferente. Até porque, ao fim de um mês, a situação destas pessoas também provavelmente já não era a mesma e daqui a dois meses seria outra, e daqui a três meses seria outra e daqui a um ano então, seria outra. O último documentário que fiz antes deste, *Os Esquecidos*, que também aborda questões relacionadas com pobreza e exclusão social, que também foi feito no Porto, andei um ano a filmar aquilo. Este demorou um mês, portanto, são duas coisas muito diferentes. Até porque, há aqui uma coisa importante: eu estive mais do que uma vez com as pessoas, mas não estive tantas quantas desejaria ter estado. Só que havia um limite, o filme tinha que estar pronto em determinado dia para ser depois apresentado. E há uma coisa que distingue muito o documentário de outros géneros, que é o tempo. Um documentário sem tempo tem resultados diferentes, até porque, a maior parte das vezes, quando chegamos com uma câmara na mão, as pessoas dizem-nos aquilo que acham que nós queremos ouvir e muitas vezes, ainda nos dizem aquilo que acham que os vizinhos querem que nós ouçamos. E só ao fim de muito tempo ou pelo menos de algum tempo, é que isso se começa a desvanecer e nos começam a dizer aquilo que realmente querem dizer, e aquilo que sentem, pelo menos naquele momento, porque se estabelecem laços de confiança. Quanto menos tempo se está, obviamente, mais difícil fica, porque ficamos condicionados com isso. E a presença de uma câmara não é uma coisa assim tão confortável que se consiga desvanecer ao primeiro plano, e depois depende das pessoas. Há pessoas que reagem de uma maneira e outras que reagem doutra. Outra coisa essencial é que as pessoas queiram realmente contar a história delas e isso, sim, queriam contar, queriam mesmo contar a história delas, queriam que eu ouvisse para que as outras pessoas a pudessem ouvir também.

Tiago Afonso. Podes dar um exemplo de uma relação que tiveste que manter para atingir esse objectivo? Portanto, foi sempre fácil? Foi sempre numa tarde ou houve pessoas com que tiveste de privar mais do que um dia para chegar a este resultado, a este tipo de à vontade com a câmara?

Pedro Neves. Neste caso, como te disse, eu não consegui estar muito tempo, mas mais do que um dia estive sempre em todas. Mas houve um caso, por exemplo, do António e da Isabel, que são os últimos que aparecem, em que estive uma vez com eles. Depois, estive outra vez com eles, e depois, quis estar quase quinze dias depois. Porque, isto parece uma brincadeira de palavras, mas eu sabia mesmo que eles iam saber se iam

continuar a ter o rendimento de inserção social ou não, e isso ia mudar a vida deles. E mudou realmente. E por isso é que a determinada altura ele está tão desencantado e desesperado, e faz aqueles avisos – que no fundo aquilo não são avisos, são mais pedidos de ajuda –, quando diz que era muito fácil voltar àquilo que tinha sido, era muito fácil e muito mais cómodo, e que não era propriamente esse caminho que ele queria, mas, quer dizer, via-se numa situação muito aflitiva, e ainda se vê. Aliás, neste momento, ainda está pior, porque acabou-se o fundo de desemprego, o curso da Isabel está mesmo a acabar, eu julgo que é até este mês que ele acaba, que é um curso financiado e vão-se ver os dois sem... nada!

Espectador 3. Nesse sentido, tu sentes alguma vontade de aprofundar algumas daquelas personagens, ou a comunidade cigana ou, enfim, estas pessoas que não têm grandes perspectivas. Sentes vontade de aprofundar a tua visão sobre a vida destas pessoas?

Pedro Neves. Pois, eu sinto sempre essa vontade. Aliás, acabei de filmar aquela família cigana, de Coimbra, e fiz-lhes logo a proposta para fazer um documentário com eles e eles aceitaram logo. Mas aí queria ir a todo o lado, aí queria ir à praia e queria viajar muito mais com eles e estar muito mais tempo com eles. E fui muitíssimo bem recebido, aliás. Quanto às outras pessoas, tenho sabido delas. Fico sempre com vontade de fazer mais e de filmar mais, mas nós também sabemos que há coisas que têm que ter um ponto. Não posso passar o resto da minha vida a filmar as mesmas pessoas que comecei a filmar mas também não digo que nunca mais vou pegar em nenhuma delas. Aliás, eu fico sempre com vontade de mais, fico, muito mais.

Tiago Afonso. Vou dar por terminado este pequeno debate, a menos que alguém queira dizer mais alguma coisa. Queria convidar-vos para o debate que vai haver na sala 2, que é o debate à volta do tema central, a pergunta *Como se relaciona o documentário com o mundo de hoje?*, e vamos ter uma mesa com várias pessoas. Estou a convidar à participação porque acho que é importante nesta fase do panorama discutir. Estes trabalhos servem sempre um bocado como ponto de situação, servem para saber o que queremos fazer, o que fizemos, as expectativas, as frustrações, tudo, e apelo à participação. Obrigado Pedro por teres vindo, obrigado por este bocadinho.

debate

“Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?”

com Carlos Pereira e Vanessa Dias [ESTC – projecto “Principais Tendências do Cinema Português Contemporâneo”], Manuel Vilaverde [programador do DocLisboa] e José Neves [historiador]

Moderado por Madalena Miranda e Sónia Ferreira.

Editado por Ilda Teresa Castro.

06.Abril.2011

Sónia Ferreira. Olá, boa tarde. Obrigado por estarem aqui connosco para este debate sobre o tema central do Panorama da edição deste ano “Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?”. Convidámos um conjunto de pessoas para estar aqui connosco a debater esse tema e no fim passaremos a palavra para vos ouvirmos também se quiserem colocar questões aos nossos convidados. Passo a apresentá-los: Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias vêm da Escola Superior de Teatro e Cinema [ESTC] e vão apresentar um projecto de investigação que está a decorrer no âmbito do CIAC [Centro de Investigação em Artes e Comunicação], uma parceria entre a ESTC e a Universidade do Algarve, um projecto cujo título é *Principais Tendências do Cinema Português Contemporâneo*. Vão fazer uma breve intervenção, tentando de alguma forma ligar as conclusões, ainda que parciais, do seu projecto, ao tema que nos trás aqui este ano ao Panorama. Tenho à minha direita o Manuel Vilaverde que é programador do *Doc Lisboa*, também falará um bocadinho sobre a sua experiência neste âmbito, ou seja, não só do documentário português e como eventualmente se relaciona com o mundo de hoje mas também com o panorama internacional, discutiremos aqui um bocadinho esse panorama mais lato. Depois, tenho o José Neves que é historiador, tem trabalhado essencialmente sobre história contemporânea e que nós convidámos para termos, se calhar, também alguém com outro olhar, que nos pudesse trazer uma abordagem sobre as suas leituras daquilo que tem visto no âmbito deste Panorama. Passava, então, a palavra ao Carlos.

Carlos Pereira. Eu estou aqui juntamente com a minha colega Vanessa Sousa Dias a representar o projecto de investigação *Principais Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, que decorre no âmbito do CIAC, que como a Sónia disse é uma junção da Escola de Teatro e Cinema com a Universidade do Algarve. Este projecto teve início em Março de 2009 e numa primeira fase resultou um projecto de investigação de cariz essencialmente teórico, denominado *Novas e Velhas Tendências do Cinema Português*, que integra 32 entrevistas a realizadores portugueses, 6 entrevistas a produtores portugueses, bem como um conjunto de pequenos textos de análise de filmes, textos de introdução e conclusão, e pequenos ensaios. O objectivo, tal como o nome indica, era o de indicar caminhos do cinema português, encontrar alguns traços de identidade e reflectir um bocadinho sobre o percurso e a criação do cinema português nos últimos vinte anos. Numa segunda fase, resulta um conjunto de *master classes* que decorreram no interior da Escola Superior de Teatro e Cinema e

que contaram com a participação de vários realizadores e produtores portugueses, e neste momento estamos a fazer 6 pequenos documentários, de 17 minutos cada, cujo objectivo é a criação de uma longa documental de 6 segmentos, realizados por 6 realizadores diferentes e que estão aqui presentes, como está a dizer a Vanessa. Porquê a articulação com o *Panorama*? Em primeiro lugar, penso que os projectos de investigação, e em Portugal existem muitos, devem ser divulgados e promovidos tal como os filmes, ou seja, há ali muito trabalho, há ali muito esforço e isso tem que ser divulgado e promovido. Em segundo lugar, mais do que uma apresentação do projecto, aquilo que nos interessava era criar a partir dele um espaço de reflexão e o *Panorama*, nesse sentido, pareceu-nos o festival adequado. O que é que posso acrescentar? Queria sublinhar uma coisa importante, é o facto de o projecto ser mais amplo do que a pergunta que se coloca neste debate “Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?”. O nosso projecto é mais amplo, ou seja, abordamos o cinema no geral, não apenas o documentário. Mas pareceu-nos pertinente estar aqui na mesma, e debater e reflectir sobre o documentário português à luz do nosso projecto, do nosso estudo. Queria também fazer outro apontamento, é o facto de estarmos aqui numa espécie de papel triplo, ou seja, tanto de investigadores, como de recém-licenciados em cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema e também como realizadores e produtores do documentário. Isso não valida ou legitima nem mais nem menos a nossa opinião, mas torna-a mais interior, mais próxima, mais atenta às complexidades de criação do documentário e às suas dificuldades. Quando este convite foi feito, eu pensei em três questões que estão articuladas com o projecto mas que também me interessam particularmente, e queria também ressaltar que apesar de estar aqui a representar um grupo e um projecto, todas as minhas opiniões reflectem apenas o meu ponto de vista, não devem ser generalizadas. A primeira questão que eu coloco é: como é que está a nascer uma nova geração de cineastas e que de forma pensam o contemporâneo? Eu penso que isto passa muito pela questão de repensar o ensino do cinema. Outro dia, estive presente num colóquio que ocorreu na Cinemateca, exactamente sobre o ensino do cinema em Portugal, e alguém dizia que os verdadeiros cineastas eram os cineastas de rua, os autodidactas. Pois bem, eu por exemplo, aprendi a fazer cinema a partir da escola de cinema, através da Cinemateca, dos filmes que vi, através dos festivais e dos filmes que lá vi e também na rua. Aprender a fazer cinema é um processo muito solitário em termos de pensamento e em termos de criação. Eu integro várias escolas de cinema e todas elas

são legítimas e penso que a minha geração integra essa pluralidade em si. Ao mesmo tempo que penso que é uma geração que integra essa pluralidade de escolas, também é uma geração que aprende a filmar e sabe filmar em vários formatos, desde a película ao digital, e é uma geração que está a atravessar essa passagem em termos dos modos de fazer cinema e acho que isso é uma questão que vale a pena ser repensada. O Pedro Sena Nunes, por exemplo, dizia numa das entrevistas que concedeu ao projecto, que “ensinava cinema estrangulando a criatividade”, ou seja, que isso era um caminho para a disciplina do olhar e eu penso que isso é muito importante porque é algo que tem a ver com a duração, com a força do enquadramento, com o pensamento e o apuramento em relação aos planos, e em relação ao próprio cinema. O João Canijo também dizia uma coisa muito interessante e muito curiosa numa entrevista, que era “Não estou ao nível do Pedro Costa, porque não fiz a escola de cinema”, e completava essa informação dizendo que apenas começou a ver verdadeiramente filmes a partir dos trinta e tal anos, que antes não os via e que, por isso mesmo, percebeu que era muito mais importante o porquê de se estar a fazer, do que como fazer, que isso, ele já dominava. Nos últimos anos, têm havido uma nova vaga de documentários e documentaristas a surgir em Portugal, penso que isso se deve fundamentalmente à democratização dos materiais físicos do cinema, ou seja, do digital, e também à facilidade, através das janelas de exibição nomeadamente da internet. A questão é: tudo aquilo que nós fazemos utilizando o digital, torna-se cinema? Pessoalmente penso que não, penso que há critérios mínimos para diferenciar o que é cinema do que não é cinema, do que é exercício, do que é experimentação, e que é algo que tem a ver com a estrutura, que tem a ver com o pensamento, que tem a ver com a plasticidade, do cinema. A segunda pergunta que eu colocava, tem a ver com a questão da separação entre o documentário e ficção, ou seja, vale a pena fazer essa distinção no contemporâneo? Nas nossas entrevistas, muitos dos realizadores entrevistados diziam que não. O João Salavisa, por exemplo, dizia que muitos filmes do cinema moderno tornaram essa distinção um bocadinho absurda porque esbatiam essas fronteiras. E, nesse sentido, eu penso que temos dois expoentes máximos em Portugal, que são o Pedro Costa e o António Reis, que teve aqui o ano passado em retrospectiva, o seu cinema. *O Quarto da Vanda*, por exemplo, é um documentário ou é uma ficção? Curiosamente, o filme foi apresentado ao ICA e subsidiado, como sendo um documentário. O *Trás-os-Montes*, do António Reis [António Reis e Margarida Cordeiro], é um documentário ou é uma ficção? E há muitos outros exemplos

contemporâneos que vêm recolocar essa questão, como por exemplo *Aquele Querido Mês de Agosto*, do Miguel Gomes, que se não me engano também esteve presente no Panorama, há algum tempo. Mesmo a nível da criação, existe uma grande passagem de realizadores da ficção para o documentário e vice-versa. Por exemplo, o João Pedro Rodrigues, que é um realizador que para mim é de ficção, filmou agora em Macau um documentário sobre as suas memórias, juntamente com o João Rui Guerra da Mata. O Marco Martins, filmou com o André Príncipe, *Traces of a Diary*, que também está cá este ano presente no Panorama, que tem a ver com uma viagem ao Japão, é um trabalho sobre fotógrafos japoneses, sendo ele também um realizador que vem da publicidade e da ficção. O João Canijo, realizou o *Fantasia Lusitana*, embora sendo uma encomenda, também se trata de um documentário e, por exemplo, aproveitou o processo de direcção de actores do seu novo filme de ficção, para criar um documentário sobre a direcção de actores, ou seja, a forma como a ficção inspira o próprio documentário e vice-versa. E temos exemplos opostos, por exemplo, a Cláudia Varejão, que é uma cineasta que vem do documentário, que considera que essa bagagem que traz lhe é muito positiva para a ficção, porque lida de uma forma completamente diferente com o contratempo, com o imprevisto, e que isso lhe dá uma relação muito mais saudável com a ficção. E, a terceira e última pergunta que eu colocava era: O documentário como captação de realidade. Ou seja, qual é que é o interesse efectivo dos espectadores e dos criadores nos efeitos de verdade do documentário? Pessoalmente penso, por aquilo que tenho visto nos últimos anos, que há pouca receptividade do espectador em relação àquilo que não lhes parece real, que não lhes parece verosímil. O documentário, no geral, tem um efeito de verdade que é globalmente apreciado. Eu lembro-me que o ano passado os filmes que mais foram apreciados pelo público aqui no Panorama estavam bastante próximos da reportagem televisiva. Ao mesmo tempo, isso instala uma contradição que é, ao mesmo tempo que um documentário de criação, é disso que falamos aqui, se afasta da linguagem cinematográfica e se aproxima da linguagem televisiva, isso aproxima-o do espectador, ou seja, penso que isso é uma questão a pensar no contemporâneo... mas não me vou alongar mais, vou passar a palavra à Vanessa.

Vanessa Sousa Dias. Boa tarde, ao contrário do Carlos, eu trago as minhas coisas escritas em papel porque é muito mais simples para mim, são métodos de trabalho e de organização de pensamento e se me perder, tenho um guia. O que eu vou fazer, se

calhar vai ser muito chato para algumas pessoas, mas pareceu-me ser um exercício muito interessante e que se adequava à proposta que nós tínhamos feito ao Panorama, que era virmos cá falar um pouco sobre o nosso projecto de investigação. Portanto, *Principais Tendências do Cinema Contemporâneo*. Como disse o Carlos, congrega entrevistas a 32 realizadores, a 6 produtores e, neste momento, estamos a entrevistar exibidores e distribuidores de cinema, portanto, irá crescer. Aquilo que me pareceu pertinente fazer, dado o facto de estarmos numa mostra de cinema documental, foi repetir todo o processo de análise, mas criando uma nova amostra. Portanto, em vez de termos 32 realizadores de ficção e de documentário – que fazem uma coisa e a outra, ou misturam os géneros –, o que eu fiz foi seleccionar 6 realizadores que se dedicam sobretudo a documentários. E foi uma escolha, vocês poderão concordar ou não, mas foi a escolha que me pareceu pertinente na altura. Escolhi o Pedro Sena Nunes, o Sérgio Tréfaut, a Catarina Alves Costa, a Graça Castanheira, a Sofia Trincão e o João Dias. Portanto, a partir desta amostra, o que eu fiz, tal como comecei por dizer, foi repetir todo o processo de análise que nós fizemos destes 32 realizadores, ou seja, procurar nestes 6 documentaristas, nestes 6 realizadores de documentário, metodologias de trabalho, o que é que os aproxima e o que é que os afasta. O que vos vou mostrar, de certa forma, são as conclusões. Cheguei a alguns temas, assuntos, questões, observações, que gostaria de partilhar, portanto isto é uma partilha de uma análise feita por mim. Em primeiro lugar, interroguei-me se haveria semelhanças nos métodos ou nas metodologias de trabalho que, hipoteticamente, fossem específicas do documentário tendo como contraponto a ficção e de acordo com a amostra já citada. Se quiserem explico qual é a amostra. Encontrei 4 pontos essenciais que me pareceram importantes e que eu destaquei: ponto 1, equipas; ponto 2, suporte; ponto 3, criação; ponto 4, distribuição. Em relação às equipas e com base na opinião deste 6 realizadores, todos eles optam por equipas de pequena dimensão que tenham boa relação entre os elementos da própria equipa e um elevado grau de confiança – não só entre os elementos que constituem a equipa mas também com as pessoas que são entrevistadas e também com aquelas com que se relacionam. Por exemplo, se forem a bairros ou se estiverem a fazer qualquer coisa numa escola. Portanto, ligações de confiança que façam as pessoas sentirem-se à vontade, estarem lá mas sem perturbar. Em relação ao suporte, que é o nosso 2º ponto, o digital, o vídeo, é o denominador comum, todos estes realizadores trabalham exclusivamente, ou pelo menos dentro daquilo que nós estivemos a ver até então, em digital, vídeo. Em relação à criação, é

interessante porque quando eles se referem à criação, falar de criação é o mesmo que falar de escrita e escrita é o mesmo que dizer investigação e montagem, pareceu-me interessante este ponto e, curiosamente, cheguei a um 4º aspecto, que é a distribuição. A distribuição faz parte do desenvolvimento dos projectos, estes 6 realizadores, ao contrário de muitos outros que se dedicam exclusivamente à ficção, estão atentos e preocupados com a distribuição dos seus próprios filmes. Eu volto a repetir os pontos em comum: equipas, suporte, criação, distribuição. Havendo esta espécie de metodologia de trabalho, que é comum aos seis e sendo verificável e é, a partir desta amostra, os quatro pontos que assinalei, resumem, como que um modelo de produção com procedimentos frequentemente impensáveis a realizadores de ficção. A título de exemplo, todos os elementos da amostra puderam voltar ao local e filmar novamente, puderam filmar planos em falta. Dizer isto é o mesmo que dizer que existe de facto, factualmente, uma margem de manobra muito maior, que têm a possibilidade de errar, de repetir, de voltar aos locais, em boa parte graças aos suportes, à pequena dimensão das equipas. Foi então que me pareceu pertinente assumir que a *standartização* do cinema, ou seja, a questão dos orçamentos, dos pagamentos, das limitações de tempo, das rotinas de trabalho, parece dizer respeito sobretudo à ficção. E a conclusão é: no cinema documental há a possibilidade de se trabalhar, de criar, de uma forma mais fluida, sendo que os próprios equipamentos de filmagem e as dimensões das equipas permitem uma adequação dos meios aos fins. Terceiro ponto – prometo não me alongar muito mais –, o encadeamento destas conclusões, e vejam como isto é aristotélico, o encadeamento destas conclusões ou análise se preferirem, converge para uma questão que, do meu ponto de vista, se resume na ideia de que os documentários são produtos – e quando digo produtos, não me entendam mal, podemos discutir a seguir –, são produtos mais facilmente exportáveis e não apenas para fora do país. Exportáveis no sentido de chegarem ao público, sobretudo pelas intensas redes de distribuição, pelas intensas redes de festivais e as possíveis janelas de exibição. Este ponto torna-se subitamente interessante quando me apercebo que, desta pequena amostra de 6 realizadores de documentário, as conclusões são precisamente, precisamente, o oposto das conclusões principais do nosso projecto. O que eu quero dizer com isto é: dentro das principais tendências do cinema português contemporâneo, portanto daqueles 32 realizadores, identificámos que a maioria dos realizadores tem uma relação difícil ou pouco natural com a fase de promoção dos filmes que assinam, que se envolvem genuinamente na fase de preparação, escrita, de

rodagem, de montagem, mas que depois disso, perdem a postura activa e preferem delegar a divulgação a outras entidades. Agora, quais? Porque muitas das vezes nem sequer as próprias produtoras se vêm obrigadas a desempenhar esse papel. No caso do documentário parece acontecer precisamente o inverso. Pelo menos nesta amostra, parece não haver uma diferenciação tão grande entre fases de trabalho, e papeis. O realizador é também promotor, é aquele que divulga, que se preocupa com a promoção, luta para que o filme seja visto. Então, pergunto: será que as condições de produção específicas do documentário permitem que o produto final se torne algo de mais concreto, palpável, próximo e facilmente manejável? E aqui, acaba a minha intervenção. De resto, tenho questões para debate mas vou passar então a minha palavra e acho que cumpri o meu tempo. Obrigada.

Madalena Miranda. Obrigada... pontualíssima, obrigada pela vossa intervenção. Eu passava então a palavra ao Manuel.

Manuel Vilaverde. Obrigado por me terem convidado para estar aqui no debate, em nome da equipa de programação do *DocLisboa*, da qual faço parte há 4 anos. E gostaria de começar esta minha pequenina intervenção sobre a relação entre os documentários e o presente, por dizer que esta tarefa é um pouco ingrata, na medida em que me obriga a tentar subdividir todos estes documentários que eu vejo quando estamos a seleccionar estas centenas e centenas de documentários, que vemos quando estamos a seleccionar os filmes para o festival, a tentar arrumá-los em algumas temáticas recorrentes, coisa que à partida, não gosto muito de fazer, na medida em que, como todos nós sabemos, a obra cinematográfica quando é, é única, não se deve encaixar e formatar, é assim, é sobre isto ou sobre aquilo. No entanto, quando se vêem centenas e centenas de documentários num curto prazo de 4 meses, é óbvio que há fragmentos do real, fragmentos da realidade, sobre os quais o olhar do realizador se detém mais frequentemente, e aí pronto, podemos partir por aí. Onde é que o olhar dos realizadores se detém no mundo contemporâneo, hoje? Onde é que ele se detém mais vezes? Mesmo que, depois, o resultado sejam peças totalmente diferentes umas das outras. Por exemplo, neste mundo em transformação acelerada, uma temática que é recorrente, uma parte do real que é muito recorrente na produção de documentários, é a temática da emigração. Da emigração, sobretudo dos países mais pobres para os países mais ricos, da África, da América Latina e da Ásia para a Europa. Todos os

anos recebemos centenas de filmes que tratam esta problemática nas suas mais variadas formas e, podemos dizer, que de facto, neste campo, Portugal não está fora da tendência internacional. Há também, de facto, bastantes filmes, ou pelo menos, há bastantes filmes portugueses que abordam esta questão. Lembro-me d' *Os Lisboaetas* do Sérgio Tréfaut. Mas, por exemplo, agora há também este fenómeno muito recente da nova emigração portuguesa para os países mais ricos, que podemos ver no filme *Comboio* [de Isabel Dias Martins, 2010], que o Panorama programa. Enfim, há de facto, sempre esta ligação quando falamos numa parte do real sobre o qual os realizadores se detêm. É evidente que, se pensarmos na contribuição que os portugueses dão a esse fragmento do real, ela é mais pequena. Evidentemente, porque nós também somos um país mais pequeno e a produção é mais pequena, os franceses farão muito mais sobre este tema, os americanos farão muito mais, muito mais, produzem muito mais. Depois, temas também recorrentes e que são clássicos no documentário, como é o desejo de abordar uma instituição, de tratar uma instituição, tão clássico que nos vem desde o Wiseman, e por aí fora. Tantos génios do documentário se interessaram por este tipo de real e de facto, aqui, à nossa escala, também temos. Lembro-me, por exemplo, quando falo das instituições, falo, por exemplo, nas escolas, no hospital, no hospital psiquiátrico, na prisão, na esquadra da polícia, vem-me logo à cabeça o filme da Sílvia Firmino, *Queria ser*, que é de facto um filme clássico sobre uma instituição ou, por exemplo, a abordagem da fábrica, do mundo dos operários têxteis, como faz, mesmo num contexto diferente, a Catarina Alves Costa. Depois, outro aspecto do real muito, muito recorrente, é o trabalho, a fábrica, o fabrico, a produção... e nisto, recebemos de facto todos os anos muitos, muitos filmes nas mais diversas expressões, mais arriscados do ponto de vista formal, mais clássicos, mais académicos, muitos, muitos, muitos filmes sobre esta questão do trabalho e da produção, e aqui também, os portugueses estão completamente integrados. Nestes temas recorrentes o documentarista português não se afasta nada, aqui também temos a pesca do atum, do bacalhau, os fornos de carvão, as minas de volfrâmio, temos sempre muitos filmes sobre esta questão da produção e do trabalho. Depois, um dos aspectos do real que é mais interessante, como expressão, que agrada particularmente aos portugueses é a questão dos mundos em desaparecimento, do mundo em desaparecimento, do mundo rural em desaparecimento, do pequeno comércio, das pequenas actividades artesanais, da pequena venda e loja perdida à beira da estrada, etc. E os mundos em desaparecimento são também recorrentes em

toda a produção de documentário internacional. Lembro-me do belíssimo *Constantin e Elena*, romeno, sobre aquele casal de camponeses na Roménia, aquele mundo perfeito que hoje, provavelmente, já não existe. Depois, outra forma, não tanto, se calhar, um aspecto do real mas um modo de proceder, que são as viagens, o *travelog*, o documentário de viagem, que há muito, também recebemos muitos, muitos, muitos. Aqui a qualidade varia sempre imenso, porque há muitos *travelogs*, muitos documentários feitos em viagem, alguns belíssimos, excelentes, mas a maior parte, de fraca qualidade. E os portugueses também aparecem sempre, viagem à Índia, a Cabo Verde, o Transiberiano... Depois, gostaria de referir aqueles documentários, aquela parte do real ou aquela forma de trabalhar e de olhar para o real, que falta, e de facto, recebemos muitíssimo de todos os países do mundo, que são os trabalhos de grande investigação, de grandes sínteses sobre corrupção nas grandes companhias de seguros, sobre a agricultura na Europa, o desaparecimento da produção agrícola, filmes de grande síntese e filmes normalmente muito engajados do ponto de vista ecológico, filmes que são pela defesa da saúde contra os transgénicos, contra a alta corrupção no *lobby* farmacêutico, contra o nuclear e os seus perigos. E embora muitos deles não tenham uma qualidade cinematográfica extraordinária, há os que têm, não há dúvida que há filmes extraordinários, contra o nuclear, etc., que são, como cinema, absolutamente belíssimos, que são obras de criação artística absolutamente extraordinários, mas, é verdade que nestes filmes de grande investigação predominam muitas vezes trabalhos muito mais televisivos, trabalhos muito formatados, até. Mas nós consideramos, e é por isso que no *DocLisboa* temos a secção das investigações, consideramos que mesmo quando o documentário é muito formatado e televisivo mas que é tão importante... Por exemplo, estou a lembrar-me de um documentário contra os transgénicos, o *Monsanto* [*Le Monde Selon Monsanto*, Marie-Monique Robin, 2008], que é um documentário completamente televisivo, mas, obviamente que se os festivais não mostram, ninguém vê, porque as televisões não exibem, porque são filmes que contestam todo o sistema e tudo o que as televisões defendem. Portanto, se não são os festivais a programar ninguém os vê, ou então passam na televisão às 5 da manhã, para ninguém ver. Também consideramos que o festival tem esta missão de mostrar estes filmes, que têm este tipo de formato mas que são urgentes, são urgências e são também filmes que muitas vezes levam as pessoas a agir, levam as pessoas a protestar. Por exemplo, este filme, sobre o Monsanto, desencadeou uma série de abaixo assinados e de *emails* que começaram a circular contra esta multinacional.

Tudo isto é muito gratificante, o abaixo-assinado começava “Passou ontem no *DocLisboa* este filme tal, tal, tal, tal, tal, isto é inacreditável, assinem contra!”, e as coisas circulam. Isto é o que há de melhor no festival, quando as coisas começam a passar para a sociedade civil. Portanto, dizia que este tipo de documentário de grande investigação e de grande síntese, falta em Portugal, há poucos. Depois há também outro tipo de temáticas, ou de fragmentos do real que Portugal trata pouco, são aqueles mais relacionados com a vida íntima, com o quotidiano íntimo, com o amor, com a amizade, com a relação entre duas pessoas, e que nós recebemos muitos e que são filmes muito poéticos, por vezes muito líricos ou muito sensuais, por vezes até, com uma carga sensual muito forte, sobre o corpo, e em Portugal é raríssimo, não há, não há, não há. É como se não houvesse amor, como se não houvesse sexualidade, falta muitíssimo, é uma parte do real onde o olhar do realizador português está muito ausente. E depois, há aqueles filmes que obviamente não temos porque estamos muito alheados, e que recebemos todos os anos muitíssimos, que são aqueles documentários, muitas vezes magníficos, sobre os crimes de guerra, as guerras, as catástrofes naturais que vão acontecendo, os *tsunamis*, os tremores de terra, os furacões, o Katrina, os tremores de terra na China, e como as pessoas vão sofrendo com estas catástrofes e como é que se vão reorganizando, etc. Há filmes magníficos sobre isto e, obviamente, embora haja no documentário português, a vertente do *travelog*, o caderno de viagens, não há ainda esta de ir a, “há uma revolução, há uma catástrofe, há qualquer coisa, as pessoas estão-se a reorganizar e eu quero ir lá ver e filmar”. Ainda não há, também temos poucas possibilidades, provavelmente também será por aí, mas falta também. Há outra questão que também abordamos muito pouco, que é a questão dos filmes sobre os direitos humanos, sobre os direitos das mulheres... Nós recebemos muitos filmes, também com qualidades muito diversas, uns mais artísticos, outros mais formatados, mas muitos são seguramente importantíssimos, sobre essas questões. Sobretudo os direitos das mulheres, a mulher no Islão, a lapidação, a excisão feminina em África, este tipo de temáticas, os direitos dos homossexuais... O documentário português também se debruça muito pouco sobre estas questões, se compararmos com o internacional, e até, também, muito pouco sobre questões de direitos laborais. Por exemplo, recebemos filmes sobre lutas de operários numa fábrica na Argentina, que tentam tomar a fábrica em autogestão, filmes que vão acompanhando, o realizador vai para a fábrica, fica lá o tempo todo, meses a fio, a seguir o que está a acontecer. Também temos muito pouco disso, desse querer estar junto das grandes reivindicações

e todos os anos recebemos muitíssimo disso. E depois, gostaria de falar daqueles filmes em que praticamente não recebemos já nada doutros países, e que da parte da produção portuguesa todos os anos temos muitos filmes, o que é muito interessante, que são aqueles filmes sobre os bairros sociais, os realojamentos, os bairros na periferia da cidade, bairros carenciados, jovens e personagens que habitam em bairros periféricos. Isso, temos sempre. Estou-me a lembrar do filme da Catarina Mourão num bairro do Porto, o filme da Leonor Areal, num bairro em Coimbra, os bairros Saal e os bairros Saal hoje como é que estão, o bairro da Pasteleira no Porto, a azinhaga do Besouro, aquele bairro na Amadora, Cova da Moura, exactamente, há sempre muitos. Há sempre muito interesse em acompanhar essa realidade – também com uma qualidade muito desigual, filmes muito bons, filmes menos bons –, *Outros Bairros*, um filme mais antigo da Inês Gonçalves e do Kiluanje. E, realmente, temos pouquíssimos filmes internacionais sobre isto, o que é uma coisa muito estranha. Lembro-me de um filme alemão muito interessante sobre um bairro periférico e os jovens emigrantes, mas muito poucos, das centenas que vejo. E o que é altamente paradoxal, quando pensamos por exemplo na periferia francesa que é explosiva, explodem carros, partem tudo, partem as escolas, as creches... e os franceses que têm uma produção enorme de filmes e muito dinheiro para os fazer, porque têm subsídios por todos os lados, das regiões e de tudo ... não se debruçam sobre esse real! Portanto, é uma coisa também muito estranha...e nós estamos nessa. Já agora, muito brevemente, dizer que também há a realidade das minorias, das diferenças, sobretudo das deficiências, em que recebemos muitos, muitos filmes sobre pessoas com Tricemia XXI, pessoas com paralisia cerebral... Desde o filme mais pessoal no seio da família, até ao filme mais institucional, mais televisivo, etc., e que normalmente não seleccionamos, porque são muito poucos os que consideramos... Lembro-me de um sobre a cegueira que era de facto magnífico, que toda a gente gostou muito, ficou numa das secções que são programadas pelo Augusto Seabra, nos *Riscos*, um filme sobre a cegueira chamado *Blind Lust*, que era um filme belíssimo, completamente onírico sobre o universo da cegueira, mas são muito poucos, muito poucos, os que programamos e as pessoas debruçam-se muito sobre este tipo de real. E também programámos o filme do Bruno Cabral sobre os alunos da Crinabel, portanto também há em Portugal. E depois, e agora termino mesmo, também sobre aquele real que são os fantasmas do presente, os fantasmas da Europa, o nazismo, todas as ditaduras que a Europa sofreu de todas as cores, a 2ª Guerra Mundial, o *apartheid*, o Jim Crown, a

América, todos esses fantasmas que estão sempre a aparecer e a surgir. Não posso dizer que sejam fenómenos do passado porque são do presente, estão sempre presentes e os realizadores continuam no presente a abordar e... são reais, são reais de facto... são fragmentos do real que estão aí. É também uma fatia da qual recebemos muito e Portugal não foge à regra, temos os filmes da Susana Sousa Dias, o colonialismo português está sempre presente... E termino aqui, não me alongo mais.

José Neves. Bom, agradeço imenso o convite por estar aqui nesta mesa e queria só juntar três, quatro elementos à discussão. Elementos que têm a ver com o que foi dito ou, pegando nalgumas coisas que foram referidas e que são elementos sobre os quais não tenho nenhuma reflexão propriamente desenvolvida – nunca escrevi sobre cinema ou documentário –, mas que, enfim, em conversa, quer com amigos que trabalham no meio, digamos assim, quer com alguns colegas, que justamente se tem debruçado e estudado o tema, alguns elementos que resultam dessas conversas e que resultam então, também, do que até aqui temos falado. Eu vinha à espera, quer dizer, a pergunta da edição deste ano do Panorama e a pergunta que dá mote a este debate – “Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?” –, e sendo ela formulada, atendendo ao facto, também, de uma parte importante do ciclo ter sido justamente o cinema do Pós 25 de Abril, e vivendo-se este período de crise, enfim, pegando um pouco no que os próprios documentos do Festival diziam, eu vinha à espera de se reeditar aquelas polémicas sobre... o compromisso do artista com a realidade social, a forma, o conteúdo, por aí fora... que são polémicas muito interessantes. Enfim, eu faço história, estudei sobretudo a história do comunismo em Portugal, são polémicas, que além de serem muito interessantes, são polémicas que são recorrentes, para mim, de algum modo... Ainda assim, fugia um pouco a isso e talvez pegasse no que vocês disseram, tentando levar para a pergunta “Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?”, especificamente. Em primeiro lugar, esta ideia de que há uma espécie de relação de exterioridade, quer dizer, por um lado, o cinema português e por outro lado, o mundo de hoje. Como se esse documentário português não fosse o mundo de hoje... Eu, como não faço cinema, como sou um espectador, sinto-me muito confortável nessa dimensão do documentário português como um produto, como um objecto que eu vejo ou que eu analiso. Nesse sentido, é já, em si mesmo, um efeito de real, não é propriamente qualquer coisa que vem depois ou antes do real, é, em si mesmo, qualquer coisa que já faz parte desse efeito de real. Em

relação a isso, então, talvez pensar como é que o mundo de hoje, às vezes, aparece nos documentários, seria uma questão interessante. Ou, retomando alguns dos debates mais históricos, que atravessam o cinema, a literatura, o que seja... Não sei como é que isso sucede nos documentários, mas sei os termos através dos quais normalmente discutimos estas coisas e começaria um pouco por aí... Desde aquela crítica, muito frequente, ao autor/realizador que teria o pecado daquilo que se chamava nalgumas polémicas dos anos trinta, de umbiguismo – aquele que vive sobre o seu próprio umbigo –, e que, no seu interesse pela realidade entende que a realidade é ele próprio, a realidade é o autor e, de algum modo, sente necessidade ou acha pertinente a estratégia de se afastar da realidade... Portanto, partilha ainda desta ilusão de que, justamente, o documentário que faz, não é, em si mesmo, já um efeito do real, ou já não é, em si mesmo, uma certa missão do real. Bom, existe o risco, o perigo desta ilusão, de se achar que tal distanciamento é possível. Tem algumas vantagens, o lado solar, digamos, desta questão, seria justamente o não ter que estar preso a uma atitude de representação pensada no modo mais ingénuo possível, que é o de “Bom, o meu documentário, o meu livro, a minha obra será uma espécie de espelho, será uma espécie de reflexo do real”. E, portanto, é alguém que foge imediatamente e necessariamente, a esse perigo de estar numa pretensão, como vocês aqui às vezes disseram, quase que jornalística, onde entre o documentário e o documentário jornalístico, não existiria diferença e nesse sentido, essa obra pode ter um efeito político perturbador, destabilizador, e que é o de não reproduzir esse real mas de, justamente, trazer alguma coisa de novo. Portanto, tem um lado positivo diria eu, e um lado negativo, se assim quisermos colocar a questão. Por outro lado, achei muito interessantes muitos dos temas que o Manuel apresentou, muitos dos temas colocados são muito... Quer dizer, eu trabalho na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e estava a ver aqui um cardápio de temas pelos aqui estruturam os cursos e as disciplinas, as cadeiras, as temáticas, os objectos que são trabalhados... Há, de facto, este efeito de o documentário estar muito próximo ou de uma tradição, que mais simplisticamente diríamos sociológica ou estudo da instituição, como dizias, ou antropológica, uma espécie de pesquisa etnográfica aos mundos perdidos, a um tipo de objectos, que apesar de serem trabalhados pela sociologia, são trabalhados pela antropologia, estou a falar das migrações, por aí fora. Isso, é algo de muito interessante e pensarmos o documentário em Portugal como uma espécie de “Sociologia não chata” ou uma “Antropologia não chata”, talvez ajudasse a explicar

algum efeito de atracção que teria. O lado negativo disto, será justamente essa aspiração a uma representação do real que se julgue, como muitas vezes o realismo científico se julga: que está meramente a representar esse real. Por exemplo, tomei nota das diferenças que o Manuel Vilaverde referia entre “bom, sim fazem-se documentários sobre fábricas mas não se fazem documentários sobre os conflitos que existem nas fábricas”, portanto, os conflitos laborais não é um tema tão trabalhado, “sim, existem vários documentários sobre a imigração e sobre a emigração”, mas não existem assim tantos documentários sobre migrantes, aqueles que não são nem “e” nem “i”. Então, há uma espécie de olhar que muitas vezes é um olhar que fixa, que atribui um determinado tipo de identidades e que produz de um modo realístico que me parece que, enfim, que às vezes tem o seu lado menos interessante ou pode resultar menos interessante. Não saberia tão facilmente encontrar, se quisessem, um filme onde isto se encontra, por ventura estas tensões existem em vários filmes. Eu encontro algo disto n’*Os Lisboetas* do Sergio Tréfaut, algo do lado negativo e algo do lado positivo, também. Nestas duas dimensões. Então, há aí questões que me parecem interessantes, se quisermos abordar o ponto de vista da relação entre a obra e a realidade, representação e realidade, que acho que poderia ser interessante explorar. Sobretudo, esta ideia de “como é que o documentário se relaciona com a realidade?”, relaciona-se necessariamente, não é qualquer coisa exterior e anterior. Quando o Manuel dizia, justamente, “neste mundo em transformação tão acelerada” mas, se calhar, uma das razões pela qual temos a percepção de que o mundo está em transformação acelerada, tem a ver justamente com a produção de um olhar habituado pela imagem, pela imagem em movimento, nomeadamente. Então, há aí relações interessantes a explorar. A segunda questão que eu gostaria de colocar tem que ver, não com os diferentes modos de perceber o mundo de hoje, mas com esta ideia do documentário português, em relação à qual eu teria algumas dúvidas... Justamente, no vosso projecto, uma das questões que afirmaram era essa questão de procurar traços de identidade entre... e depois, por exemplo, na apresentação do Manuel, o que se via era “bom, isto não é nada diferente do que acontece lá fora ou existem algumas diferenças mas...”, coloca-se à expressão “documentário português” o mesmo tipo de problemas que se colocam à expressão “música portuguesa”...

Sónia Ferreira. Literatura portuguesa...

José Neves. A literatura portuguesa tem aquela ideia que se refugia na questão da língua... Percebo que uma associação como a Apordoc trabalhe no sentido de construir um espaço, que é um espaço de divulgação e reflexão e de produção do documentário, e que, precisamente por essa razão, dificilmente não passará por afirmar a ideia de um documentário português. Todavia, também por isso se perdem algumas coisas. Por exemplo, o facto de o documentarismo não ter associado uma espécie de *star system* como tem o cinema de ficção. No documentário isso era mais difícil. Seja porque se considerava o documentarista uma espécie de subcineasta, tinha um lado negativo porventura em questões de prestígio, em questões de rendimento, em questões do que quer que seja português, tinha, de algum modo, um lado de desautoridade. Agora, há uma construção, pelo que eu vejo dos discursos, pelas conversas, por algumas polémicas... estou-me a lembrar da polémica em torno do documentário do Tua. Há modos de construir uma espécie de figura de autor em torno do documentário, que está associado a essa construção no campo “o documentário”, que quase valia a pena estarmos atentos nomeadamente a essa distinção, em relação ao que tu dizias, “vale a pena continuar a tentar insistir na diferença entre o que é cinema e o que não é cinema?”. Eu diria que não... ou seja, é como entrar naquela discussão “o que é literatura, o que não é literatura”. Por outro lado, vale a pena também entrar na discussão, “o documentário de formato cinematográfico e o documentário formato televisivo”? Mas se sim, porque é que se pede que se passem documentários na televisão, se o formato televisivo é necessariamente... Ou, por exemplo, faz sentido continuarmos a falar nesses termos, quando parte do cinema hoje, é visto no pequeno ecrã, por exemplo, no contexto da internet, no contexto do computador? Portanto, há desde logo uma questão de linguagem. Bom, é evidente que a linguagem não se resume à questão do tamanho do ecrã mas tem também uma importância... Então, acho interessante pensar os limites dos termos com que podemos colocar estas questões. Estou sobretudo a colocar problemas, sem ter muitas certezas. Só para terminar, sobretudo, acho que não vejo necessidade de que o documentário em Portugal – mais do que o documentário português –, tenha que criar para si próprio esse campo. Por exemplo, acho que uma associação como a Apordoc, deve ser um espaço de debate, produção, reflexão, defesa, de... sei lá, questões laborais, por aí afora. E sendo isso, não tem que deixar de ser aquilo que é, sobretudo, produção de momentos de discussão, mas não necessariamente aquilo que a Sociedade Portuguesa de Autores é para os autores em geral, ou que a revista Ler é

para a literatura portuguesa. Seria interessante conseguir pensar uma outra relação que não passasse por aí. Porventura, muita dessa diferença já existe, mas este tipo de questões preocupam-me um pouco. Tem muito que ver com essa questão do documentarista enquanto autor e enquanto produto. Achei muito interessante que justamente, no vosso trabalho, tenham também essa reflexão sobre os modos de produção e o que é que isso implica, e o que é que isso tem de relevante e, justamente, a questão do documentário como uma espécie de tradição, do documentário como qualquer coisa de democratização, que toda a gente pode fazer. Com todos os problemas que esse tipo de formulações tem, parece-me um ponto de partida que é muito interessante e que, necessariamente, põe em causa a possibilidade de termos categorias, como justamente essa ideia do cinema de rua, o autor maldito que faz cinema e que é tanto melhor na medida em que é menos formalizado pelo olhar académico ou pelo olhar do campo. Ou, de algum modo, esse autor também de cinema, que é projectado internacionalmente e que, portanto, é o representante da cultura portuguesa lá fora...o Manoel de Oliveira, o Pedro Costa. Portanto, há aí uma série de limites que era interessante ir explorando, mas, enfim, eram sobretudo um conjunto de notas soltas que queria trazer para a discussão.

Sónia Ferreira. Dado o adiantado da hora, se calhar, convidava-vos a colocar questões. Deste lado, já toda a gente fez uma apresentação. Questões desse lado? Dúvidas e interrogações para a nossa mesa? Não? Vanessa, querias dizer qualquer coisa?

Vanessa Sousa Dias. Quero sim, na sequência daquilo que o José Neves estava a dizer em relação ao documentário português e etc.. Por acaso, houve uma questão que eu acabei por não abordar, porque achei que já tinha muitas questões para abordar, estruturei mesmo uma apresentação e fiquei por aí. Mas há uma questão muito interessante que aparece na nossa investigação e que é um conceito não assumido por estes dois realizadores mas que lhes é proposto e que eles aceitam. No caso da Sofia Trincão e do João Dias, quando a Ana Isabel Soares, do Centro Investigação em Artes e Comunicação do Algarve, quando ela os entrevista, pergunta-lhes, ou melhor, ela de certa forma impinge ou inscreve-os numa categoria, à qual ela própria chama “localistas”, e eles dizem “sim, se calhar, sou localista”, respondem assim, de uma forma não tão simplista. “Localistas”, no sentido de terem uma tendência ou apetência, para contrariar uma tendência de fazer documentários para exportar, para

irem para festivais, para serem conhecidos e ganhar prémios... neste sentido. E, sendo “localistas”, estão interessados em debruçar-se sobre o local onde vivem ou o sítio que conhecem, e devolver esse filmes às pessoas, ou seja, estar mais próximo desse público. Por acaso, lembrei-me desta questão dos “localistas”, que é um conceito que é proposto pela Ana Isabel Soares e parecia ter alguma ligação com aquilo que se tinha acabado de dizer.

Espectador 1. Pegando na ideia do José Neves, quando falaste no autor e de não existir muito a ideia de *star system* no meio documentário. Diria que isso está pouco a pouco a desaparecer e que isso pode ser perigoso. E digo isto, relacionando com a pergunta “Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?”, lembrando uma conversa importante que houve numa revista publicada depois do 25 Abril, “O Cinéfilo”, onde numa mesa redonda, em volta do filme *Milestones*, do Kramer, se discutia a hipótese de o documentário ser a forma cinematográfica para a resistência. E, dizia-se isso, porque seria uma forma onde estariam expostos os próprios mecanismos de produção das imagens, ou seja, o documentário como resistência à ilusão. E se repararem na programação, no documentário português que temos estado a ver há muitos filmes onde se vêem as equipas a trabalhar e há planos construídos de propósito para se ver o microfone, para se dizer “estamos aqui, estamos a fazer cinema”, para afastar essa ideia de ilusão. E eu pergunto, se de facto o documentário pode ser essa forma e se introduz desde logo uma forma específica de o cinema se relacionar com o mundo de hoje.

Espectador 2. Boa tarde. Eu acho que de algum modo a minha pergunta se articula aqui com a última pergunta e com a questão levantada pelo José Neves, sobre a categoria de cinema português. Num mundo em que as categorias circulam tão transnacionalmente e as escolas de cinema, de alguma forma, estão formatadas por modelos e modas internacionais que circulam com a tecnologia que hoje existe, cada vez é mais impossível falar de identidades. Eu concordo com o perigo das identidades porque muitas vezes inscrevem-se, e, ao inscreverem-se, depois não conseguem sair daquelas molduras. É uma questão pertinente, no entanto, articulando com o Manuel Vilaverde quando falou da falta de sensualidade, acho que em vez de se discutir o cinema português, o que é que falta no cinema português? Essa é uma bela pergunta, porque há outras revoluções, além da do recibos verdes, a serem feitas.

Sónia Ferreira. Vamos passar aqui à mesa para responder a estas duas questões.

José Neves. Se percebi bem, sintetizando, mesmo que seja simplificando, se o documentário, na medida em que, por exemplo, mostra o próprio processo de produção da imagem, seria mais próximo de uma política de resistência do que o cinema? Acho que não, porque justamente, uma das questões interessantes e que nas primeiras intervenções foi colocada, é essa separação entre a ficção e a realidade, e que acho que é um problema que não devíamos continuar a colocar. Eu dou aulas de Historiografia e Teoria da História, que é aquela cadeira que toda a gente num curso de História não quer ter e quando estamos a conversar na aula, uma das questões que se coloca, evidentemente, é a questão de onde é que começa a ficção e onde é que começa a realidade no trabalho do historiador, onde é que é representação. E aí, há uma série de questões que quase são transversais, por isso é que me lembrei disto agora. Para pegar numa reflexão muito recente, de um autor que creio até estar relativamente na moda, o Jacques Rancière, acho muito interessante o modo como ele coloca o que ele chama “o paradoxo do espectador”, aquela ideia de que o espectador está alienado ou que é alguém que está numa posição menor em relação ao autor. O que propõe é que deixemos de pressupor isto, mas ele diz que o que se passa é que há uma tendência para pressupor que o espectador é alguém menor em relação ao autor e porque pressupomos isto, haveria como que uma espécie de dever do autor para com o espectador, que deveria decorrer através de duas estratégias, um: expôr a verdade do seu próprio processo de produção, tornar-se transparente aos olhos do espectador e portanto, mostrar a sua verdadeira natureza, e o outro seria, chamar o espectador para dentro do palco, e o documentário, muitas vezes o cinema, faz isso, uma espécie de participação. Ambas as estratégias. A dicotomia, nesse debate do final dos anos 70, parte do pressuposto, que justamente, segundo Rancière, não deveríamos partir. E a mim, parece-me relativamente interessante esse ponto de vista, de o espectador ser alguém que está numa posição menor em relação ao autor e, portanto, não está em condições de se emancipar, a sua emancipação nunca poderia ser uma auto-emancipação, ele teria de ser, de algum modo, conduzido, de modo mais subtil ou de modo mais embrutecido, digamos, pelo autor. Então, eu acho mais interessante não partir desse pressuposto. Não responde à questão, mas ajuda a tentar explicar porque é que, justamente, tornar mais transparente ou não os mecanismos de produção, não é a

questão essencial. O que, não quer dizer que não seja essencial uma questão que falámos e não falámos muito, que é “Como é que se relaciona o documentário português com o mundo hoje?”. Bom, na discussão sobre os modos de produção desse documentário, interessa-me perceber quais é que são as relações de poder com o realizador, quem trabalha para o realizador, e há aí uma série de questões, que são questões que têm que ver com “como é que se relaciona o documentário português?”. E por isso, é que achei que o vosso trabalho, indo também por estas questões, permite chegar a uma série de conclusões desse género... a tal história da equipa coesa. Isso são questões interessantes, onde se coloca uma questão, se quisermos, a nível de política de resistência. Parece-me muito interessante e muito importante a nível dos modos de produção. Depois, só muito rapidamente, em relação à questão das identidades: eu estou de acordo com o que foi dito, com uma ressalva, que é, que não creio que seja mais difícil falar hoje de identidades do que era há cem anos atrás, isto é, as identidades nacionais não estão em crise hoje, estão em crise desde o momento que existem, na medida em que são sempre processos de identificação em curso, que vão sendo construídos. Não é o processo de globalização mais recente que veio colocar isso em causa, até mesmo porque muitas vezes esses processos de globalização têm efeitos perversos, e o que nós assistimos no cinema é um pouco isso. Um processo que podíamos chamar de globalização do cinema, em torno de Hollywood, que criaria uma espécie de indústria global do cinema, deu origem como contra resposta, a uma resposta – que embora em desigualdade, mas –, à criação de uma espécie de cinemas nacionais. E já não estou a falar de cinemas nacionais no contexto do cinema francês, italiano, mas, se quisermos, de cinemas do mundo, enfim, para utilizarmos uma expressão que também pode ser aplicada às músicas do mundo, que, justamente, têm esse efeito “localista”, não à escala sub-nacional, mas à escala nacional. Então, acho que sim, acho que é sempre problemático falar disso, até porque, se retomarmos princípios clássicos das discussões em termos das identidades nacionais, dos nacionalismos, do ponto de vista da cultura, é permanente o mesmo gesto de globalização, é um gesto de nacionalização, é uma simultaneidade... Nós só nos identificamos como nacionais ou como outra coisa qualquer, perante outro. E portanto, essa criação de uma identidade nacional é feita no circuito internacional de produção de identidades nacionais. No cinema português há uma discussão nos anos 30, sobre, justamente, a ideia de cinema português... anos 30...anos 40, Roberto Nobre, Alves Costa..., em que, justamente, há uma discussão muito interessante, que

é o momento em que na 1ª metade dos anos 30, o Roberto Nobre recusa, de algum modo, a ideia de um cinema português, criticando, aliás, as tentativas do regime de criar um cinema português e diz “Não! O cinema é uma linguagem da imagem, a linguagem da imagem está liberta, por exemplo, da língua, e isso é uma vantagem para podermos criar cinema como arte universal!”. Bom, nos anos 40 já existe uma posição, mesmo entre os sectores mais críticos da oposição, aí sim, já favorável à ideia de um cinema português, até por causa da introdução do sonoro. Ou seja, só para dizer, que estes debates são debates que podíamos ter também há 60 e 70 anos. Estou de acordo que nesses debates eu tomaria partido por essa análise que é “não estou muito interessado em ir por aí, pelo caminho de falar de cinema português nesse sentido”, mas acho que isso seria actual, já há 80 anos atrás.

Sónia Ferreira. Eu gostava só de acrescentar ao que o José disse – não em nome da Apordoc, não é da minha competência aqui, mas talvez, em nome da programação do Panorama – que, relativamente a esta questão do documentário português, as categorias valem o que valem. Esta categoria do cinema português, que como tu dizes é uma discussão que extravasa o âmbito do próprio cinema, estou a pensar na História da Arte, “O que é a arte portuguesa?”, em todas as discussões sobre se a Vieira da Silva é arte portuguesa ou a Paula Rego... mas aquilo para que eu gostava de chamar a atenção, é uma distinção analítica entre aquilo que são as categorias e o facto de que elas valem o que valem. Portanto, quando os festivais ou as mostras, constroem uma espécie de validação identitária em torno da identidade nacional – nomeadamente posso até revelar, não é segredo nenhum, nas nossas reuniões de programação surgiu mais do que uma vez a questão “mas isto é um filme português ou não é um filme português?”, vamos lá pelo realizador, pelo olhar, pelo tema –, estas questões são perfeitamente discutíveis, são as questões das categorias mas as categorias servem porque são operativas e porque são utilizadas para chegarmos a determinados conteúdos e para podermos operacionalizar e trabalhar. Depois, a partir do momento em que possamos discutir e até fazer implodir a categoria, a partir do momento em que a temos o que é que ela nos dá? O que é que ela nos dá em termos de conteúdos? É nesse sentido que nós lançamos o debate, se calhar, mais do que a ideia do documentário português, este olhar por parte do cinema sobre o mundo que nos rodeia. Claro que, essa questão “O que é o mundo que nos rodeia?”, também ela é uma questão muito vasta. Quando o Manuel falou da questão dos *travels*, estava a

pensar, “Bom, mas isto é um olhar que parece ser um olhar para fora mas continua a ser um olhar para dentro”, porque é o olhar de quem vai na viagem mas continua a ser um olhar para dentro. Acho que esta também pode ser uma discussão interessante. Portanto, se podemos ter esta discussão mais lata sobre estas próprias definições sobre a arte em geral e a sua ligação, ou não, a um determinado território, a uma determinada identidade, a uma determinada história e memória mas também, depois, a partir do momento em que encontramos estas definições, o que é que elas nos dão? Na realidade, os realizadores também vão à procura das categorias nas quais consideram que entram. Portanto, um realizador quando pensa se pode inscrever ou não um filme... estou a pensar que temos o caso de filmes produzidos por realizadores que são luso-descendentes, que estão fora e que vêm filmar sobre Portugal... e portanto, que olhar é este, destas pessoas? Esta é uma questão que também deixava...

Espectador 3. Olá, o meu nome é Patrícia, estou a gostar imenso da conversa, sobretudo porque o Manuel me fez notar uma coisa que acho que é muito pertinente discutir neste contexto: se vamos falar de cinema ou de documentário português ou seja, se calhar, faz sentido falar de cinema ou de documentário português, por aquilo que ele não inclui. Ou seja, tu disseste que há muito pouca produção em termos de documentário na primeira pessoa, vejo muito lá fora e estranho isso não existir cá, um relato mais na primeira pessoa...

Manuel Vilaverde. Um diário...

Espectador 3. Um diário ou... uma questão de relacionamento. Não é só uma questão de representar, talvez tenha a ver com essa questão da localidade em relação às grandes investigações, tem a ver com “donde é que vem o dinheiro?”. Não é por acaso que, por exemplo, em festivais lá fora, não há ninguém que represente Portugal a comprar documentário e a financiar projectos. Eu estive em Inglaterra e os países que faltavam eram Portugal, Espanha e Itália, talvez. É praticamente impossível que se façam essas grandes investigações aqui. Em relação à questão do documentário televisivo ou formato televisivo/cinematográfico, novamente falando em Inglaterra, por exemplo, a televisão é a única maneira de as pessoas verem documentários e isso também influenciou muito a forma como se faz o documentário em Inglaterra que é muito peculiar... Acho que é um bocado irrelevante falar nisso agora, cinematográfico,

televisivo, isso está-se a transformar. Com a *internet*, a narrativa até se está a transformar, a não linear...

Carlos Pereira. Patrícia, vou começar pela primeira coisa que disseste que foi em relação ao documentário intimista e à falta dele. Há um livro do José Gil que se chama “Portugal hoje e o medo de existir”, em que ele fala muito sobre essa questão do medo que vem da ditadura e que continua a prolongar-se no presente, e eu acho que nós somos em geral, pessoas que têm medo de se expor, medo de se expressar, é um problema do país generalizado, daí essa falta... ficamos melhor à distância ...é mais seguro. Claro que os filmes intimistas existem e são sempre, como dizia a Margarida Gil, “é fatal como o destino, ser uma coisa pessoal!”. Sempre. Voltando a uma questão que eu acho que me separa do que estava a dizer o José Neves, que tem a ver com a questão do cinema e do não cinema e do cinema e da televisão, e eu falo aqui como realizador e peço desculpa se pode parecer alguma espécie de snobismo, porque não é. Mas tem a ver com uma questão que é: ser realizador é uma profissão ou seja, lá porque eu tiro uma fotografia isso não faz de mim fotógrafo profissional, lá porque eu cozinho uma massa isso não faz de mim cozinheiro, a partir do momento em que há uma democratização dos materiais físicos do cinema, isso impõe alguns critérios mínimos que tem que haver, ou seja, se eu filmar um *traveling* Lisboa – Algarve, isso não faz de mim um realizador, não faz. É uma experiência, estou em experimentação. E é a diferença entre o respeito pela profissão de alguém que fala de dentro e de alguém que é exterior. E acho que é preciso que isso fique claro, pois são critérios muito difíceis de definir e são coisas muito difíceis de retratar, porque, por exemplo, há grandes realizadores que têm apenas uma obra e são realizadores. Mas é preciso pensar muito sobre isso, porque não se pode generalizar... é desrespeitar, não a ideia de autor, eu não sou a favor dessa ideia, mas desrespeitar a profissão da realização. Só uma questão, relativamente à questão das encomendas, o John Ford, por exemplo, dizia “Ser realizador é mais do que ser autor”. Dizia que era um trabalho muito mais próximo do arquitecto, ou seja, dentro de um plano, de qualquer coisa já planificada, o objectivo era ser criativo e nós temos exemplos extraordinários disso. Por exemplo, “Onde jaz o teu sorriso”, do Pedro Costa, é um trabalho que é uma encomenda e está lá toda a visão dele, é completamente visível. Era só isso que eu queria acrescentar.

Espectador 2 (António Escudeiro). Desculpem, mas em relação ao filme na primeira pessoa, eu que também sou realizador e há 4 anos que não faço nenhum filme, porque não sou subsidiado e não tenho hipótese de fazer sem ser subsidiado. Porque já sou realizador há 30 anos, trabalhei como director de fotografia em várias longas-metragens, fiz vários documentários meus, e o último que fiz, além de ser um *travelog*... que é uma expressão que, francamente, aqui, me parece completamente deslocada, porque isso faz-me lembrar os documentários que havia nos cinemas antigamente, que se chamavam precisamente *travelogs*, que eram uma brincadeira, não são filmes, são filmes de viagem, são filmes... outros. E eu fiz um documentário na primeira pessoa, sobre um regresso meu a Angola, há 4 anos, foi exibido no DocLisboa, é a minha voz, esta que vocês estão a ouvir, fui muito criticado porque disseram que a minha voz não era muito boa, mas eu não podia... não podia ser sem a minha voz, e depois o filme foi visto em vários sítios e nunca se levantou esse problema. Depois queria dizer duas ou três coisas sobre o chamado filme sobre o artista. E aí tem havido uma série deles, alguns de duvidosa qualidade. E até nem me importo de dizer que o Jorge Silva Melo, que não é um realizador, é um magnífico encenador teatral mas já fez vários documentários sobre pintores, o Fernando Lopes fez um filme óptimo sobre um pintor chamado Michael Biberstein. Há um grande filme sobre pintores, que é o da Catarina Mourão sobre a Lurdes Castro, que é um grande documentário, não é um documentário sobre uma pintora, é, como ela diz, “um documentário com uma pintora” – ela não está a fazer um filme sobre ela, está a fazer um filme com ela, e isso é uma coisa que quase que entra na primeira pessoa do singular, porque é quase isso que ela faz. Em relação a vocês que estão na escola, têm que mostrar o que são, para poderem vir a ser ou não ser, realizadores, que ganham dinheiro, que têm uma profissão, que poderão dizer aquela célebre resposta também do John Ford quando lhe perguntaram o que é que ele fazia: “faço filmes!”, “I make movies!”, era um homem que vivia disso. Hoje em dia, em Portugal, graças ao aparecimento do digital, há muita gente a fazer filmes com orçamentos que são quase insignificantes, que se fazem num dia, que se fazem em dois, que se fazem em três... concluo, acho que realmente a profissão de realizador é muito difícil em Portugal e sobretudo em relação aos realizadores de documentários e o documentário tem que ser pensado numa maneira talvez um bocadinho mais séria.

Manuel Vilaverde. Concordo efectivamente com o António Escudeiro, os documentários na primeira pessoa fazem-se, mas são raros. Quando me referia ao intimista era diferente... é o documentário sobre um quotidiano verdadeiramente íntimo e que nós recebemos muito de vários países, sobre a relação amorosa, sobre uma relação de amizade, sobre o corpo, sobre a sexualidade, em que a nudez pode ser ou não explícita, recebemos muito disto e em Portugal, nada! Era isso que eu queria dizer quando falei neste tipo de documentários. Não era o seu, aliás, lembro-me perfeitamente do seu, além disso, era também um documentário sobre a infância, além disso, o debate foi muito polémico como se lembra, foi muito polémico...

José Neves. Só para animar um bocado mais ainda... A grande vantagem do documentário português, é que, não há nos últimos tempos, que eu conheça – portanto, se assim não for não me corrijam para me manterem feliz –, não há nenhum documentário que se proponha fazer uma narrativa intimista sobre o país, uma espécie de viagem, inquérito, a alma nacional, uma espécie de exercício de psicologia étnica. A excepção é o documentário de um realizador de que gosto muito, do João Canijo, o *Fantasia Lusitana*, que é um exercício de sondagem, um inquérito à psicologia étnica nacional e que, do meu ponto de vista, perfilha todos os males que daí resultam, isto é, é um discurso objectificante sobre os portugueses: “os portugueses são isto, os portugueses são aquilo”, seja dizer os portugueses eles, seja incluindo-nos, e chamando-nos nós. Todo o tipo de problemas que se encontram no livro do José Gil, justamente, o José Gil começa na primeira página com a ressalva, “bom, eu sei que os debates sobre identidades nacionais são muito complexos”. Ele sabe, aliás melhor que ninguém, melhor que todos nós porventura, porque, justamente, é o responsável por uma entrada na enciclopédia nacional sobre nação, muito interessante, mas diz isto, “eu sei que os estereótipos funcionam, sei que, sei que, sei que, e tenho isso tudo em atenção”, e depois o “xico espertismo” dos portugueses... ou seja, é um discurso sobre a comunidade em que a comunidade é uma entidade fechada, onde não há nenhum tipo de fractura social, cultural, de género, e essa narrativa intimista sobre a nação, do meu ponto de vista é uma excelente vantagem não existir, e que continue a não existir. Compreendo perfeitamente aquilo que o Manuel estava a colocar, independentemente de existirem excepções, mas faria alguma questão em diferenciar... o que é que é um documentário intimista? Muito bem, o documentário intimista, aceitemos essa ideia de um documentário pessoal, há mais formas sem ser

intimista... Acho que estamos de acordo, mas vamos só deixar isso claro, porque, justamente, um documentário público, não virado para dentro mas virado para fora, que não seja intimista no sentido de se *fetichizar*, mas que seja virado para fora, é um documentário pessoal, no sentido em que há um realizador que define a sua própria singularidade com o que está exterior. Se calhar, porque sou pouco intimista, não sinto a falta disso em relação ao cinema português. Só para terminar, em relação à questão de dizer o que é ser realizador e o que não é ser realizador... e aí, sim, tenho uma discordância muito séria. É um caminho que não queremos iniciar. Na melhor das hipóteses, é um caminho que termina com um bastonário, tipo o Marinho Pinto, a dizer que “os exames de acesso à Ordem...!”, na melhor das hipóteses. Porque, na pior das hipóteses, acaba num discurso que é o discurso que se vê a si próprio como realizador e que, portanto, se arroga a um privilégio de estatuto, acesso a bens, etc., que não é permitido a outros. Além do mais, das poucas pessoas que conheço que fazem documentários, por exemplo, estou-me a lembrar do João Nicolau, que era antropólogo, tornou-se documentarista a partir da antropologia, e, sobretudo, acho que até é daquelas pessoas que jamais se identificará com o que quer que seja, se lhe perguntarem “o que é que és?”, é capaz de se sentir completamente ofendido só com a pergunta. Eu evitaria ao máximo trilhar esse caminho e acho que há uma dimensão positiva nessa confusão entre quem é e quem não é, que tem a ver com o seguinte: se é, é verdade! E isso é um problema e nesse sentido acompanho a preocupação. É verdade que as condições de precariedade, de falta de condições para produção cinematográfica, fizeram com que o autor, o realizador, se tivesse de algum modo proletariado, e, portanto, essa distinção entre o realizador/autor e o realizador que pertence à massa dos realizadores, torna-se muito mais difícil de fazer, e isso tem um lado negativo, que é o lado que significa que já não são só 90 a viver mal, são 98 porventura, e era bom que o movimento fosse ao contrário. Por outro lado, há até um movimento interessante no reverso desse, que é: há um conjunto de proletários, digamos, que trabalham cada vez mais com imagens, com linguagem, portanto, uma série de trabalhos que podíamos situar muito mais no campo da produção imaterial, e que, por isso, têm acesso a ferramentas como câmaras de filmar, divulgar vídeos, entram numa lógica de “Bem, porque é que não hei-de fazer um filme?”, enquanto estou aqui na função pública sem fazer nada durante estes 5 minutos, porque é que não faço uma coisa muito mais engraçada do que estar aqui a aturar?, “E porquê? Porque tenho um computador à frente, tenho esse instrumento de produção, vejo

filmes, vejo discursos sobre filmes, porque é não construo um discurso próprio... quer dizer, esses movimentos são movimentos muito interessantes. Entrarmos numa discussão dessas, acho que é o pior do academicismo, corremos o risco do pior do academicismo. Eu sou historiador, mas nos historiadores é a mesma coisa, há um conjunto de colegas meus que dizem “Bah, fulano não é historiador, é historiador porquê? Porque escreveu um livro sobre 1920? É um livro de memórias, não é um livro científico!”. Quer dizer, todos os livros científicos são livros de memórias, são livros de ficção, também... A minha pretensão era descrystalizar quer um pouco a figura do autor, quer a própria figura da obra propriamente dita, mas enfim... só isto.

Manuel Vilaverde. Já agora, porque me lembrei daquilo que me tinha esquecido, que era pegar também na questão que levantou o António Escudeiro sobre esta tendência, também actual, para apresentar – e que os festivais têm passado muito –, filmes sobre grandes figuras portuguesas ou trabalhos sobre grandes artistas e grandes intelectuais. Muitos deles não são só, como o António Escudeiro disse, sobre... quer dizer, reinventam e são obras de arte elas próprias. Este tipo de filme é, eu arriscava dizer, é predominante na programação dos filmes portugueses que passamos. Todos os anos temos vários deste filmes sobre estas grandes figuras e é uma particularidade, de facto, do documentário português. Na maior parte dos festivais de cinema que tenho visto, nas secções de cinemas nacionais desses países não escolhem este tipo de filmes, de facto, não escolhem, produzem-nos, eventualmente passarão um ou outro sobre uma figura importantíssima, um grande filósofo, etc. Passa normalmente como uma sessão especial, relegam todos os deste tipo para sessões especiais. E nós temos que os pôr nas nossas programações porque acabam por ser dos melhores, são de facto muito bons...

José Neves. Mas muitos são encomendas não é?

Manuel Vilaverde. Muitos são encomendas mas de facto são feitos com grande profissionalismo, muitíssimo bem feitos, muitíssimo interessantes...

Madalena Miranda. Com uma tradição de espaço, que havia, nomeadamente na televisão, com os Artes & Letras e uma possibilidade de produção de documentário.

Espectador (António Escudeiro). Mas há uma grande diferença, muito grande, é que nessa altura de que estás a falar, havia lá um senhor, havia dois, um não me recordo do nome dele, era o que estava no Departamento de Arte e Cultura, que era o Rui Esteves. O Rui Esteves tinha ideias, aceitava ideias de produtores, simplesmente havia um financiamento que, por exemplo, fiz um filme sobre a Josefa d'Óbidos em 1985, em 16 mm, cor... posso dizer que esse filme teve um orçamento que a televisão pagou, de 15 mil contos. Agora imagina o que é fazer naquela altura um filme de 15 mil contos e fazer agora um filme com aquilo que a televisão dá. Portanto, certas pessoas, que querem ganhar dinheiro à custa do seu trabalho, que é, por exemplo, o meu caso... eu não posso aceitar o dinheiro que eles oferecem, não percebo como é que há produtores que aceitam, nem percebo como é que há realizadores que podem fazer isso. Porque eu com um filme como a Josefa d'Obidos, e fico-me por este porque há mais e com mais dinheiro, eu estive em Óbidos, tivemos actores, houve fatos que foram construídos, houve *décors* que foram feitos, e, portanto, houve de facto dinheiro para o fazer e hoje não há. Não há para fazer isto. Portanto, os filmes, embora tu digas que são bem feitos, tentam ser bem feitos mas muitas vezes são encomendas, são encomendas baratas e têm que ser feitos, não com aquela dinâmica com que se fizeram, eu fiz a Josefa, o Rui Simões fez o Júlio Pomar, eu fiz o Camilo Pessanha, houve outras pessoas que fizeram outros artistas, e hoje é impossível fazer isso, é completamente impossível, é possível mas é tudo muito coiso... Acerca dos realizadores, eu concordo 1000% com aquilo que você disse, e isso para responder um bocadinho à vossa ideia que é um bocadinho o vício, entre aspas, não levem a mal, mas que vem de longe, da escola de cinema e dos professores da escola de cinema, de que vocês muitas vezes são vítimas...

Sónia Ferreira. Já estamos muito atrasados, vamos aceitar as duas últimas questões ...

Espectador 3. Eu vou ser breve, até porque tive a vontade um pouco impetuosa de intervir quando o Carlos disse “ser realizador é uma profissão”, e de facto, essa luta pela legitimação, pela validação profissional, é como outras categorias que já falámos aqui... O cinema português tem qualquer coisa de defensivo, e nesse sentido, para mim era interessante que se retirasse daqui que uma das possíveis novas tendências do cinema que todos aqui conhecemos mais de próximo, o cinema português ou de Portugal, procure fugir a uma atitude defensiva, defensiva em relação aos recursos de

financiamento, de distribuição que são limitados e que nos leva a discutir se o filme é português ou se não é português, se é cinema ou se é televisão. Se é – no limite, uma discussão que já começamos a superar um bocadinho, porque já está desgastada –, se é comercial ou se é artístico mas todas essas dicotomias são defensivas, são operativas, na medida em que nos ajudam a navegar nelas mais facilmente, mas facilmente caem nesta posição defensiva e, necessariamente, tenho só que bater mais um bocadinho nessa questão da profissionalização... Só para terminar, de facto, há duas questões que não sei se trataram ou não no vosso projecto, que acho que são interessantes. Já se falou numa delas *en passant* que é a ligação com outras áreas do conhecimento, com a Antropologia... Há pessoas de outras proveniências que nem sequer têm nada a ver... a Catarina Moura tem formação em Direito, penso eu, e há ligações várias que podem ser vistas como diminuidoras dessa afirmação profissional da categoria de realizador ou que podem ser vistas como um enriquecimento da abertura de olhar e nesse sentido, o documentário é essencial para desarrumar os olhares instalados, cristalizados e, portanto, a circulação com outras áreas de conhecimento é fundamental. Outra coisa, que eu tenho alguma curiosidade, que não sei até que ponto é uma tendência, a tal proletarização de que o José Neves falava. Eu achava interessante fazer-se uma análise da origem social dos alunos da Escola de Cinema. Não sei se isso está contemplado no vosso estudo ou não, porque de facto, por detrás de todas estas categorias, o que nos interessa discutir, porque estamos a falar de cinema, é o olhar, e portanto, a originalidade é a abertura de brechas no real, seja lá o que isso for. Eu pedia que não alimentássemos esta discussão defensiva do que é e do que não é, e, principalmente não tentarmos por tentações egoísticas que todos partilhamos, procurar afirmar a categoria de artista.

Vanessa Sousa Dias. Finalmente há muito tempo para protocolos de funcionamento e eu fui muito desrespeitosa aqui, peço perdão. Eu faço Sociologia nas horas vagas e tirei Cinema também, mas por acaso, na investigação, eu cruzei a sociologia no ensaio, que fui eu que fiz. As minhas perguntas/reflexões têm muito a ver com o meu lado de socióloga, as questões que eu gostaria de lançar que não são bem perguntas... eu escrevi aqui “como se relaciona o documentário contemporâneo com o mundo de hoje?”, e depois comecei a abrir para conceitos, “ok o que é o mundo de hoje? Referimo-nos ao quê? Ao que se está a passar no país neste momento? Estamos a referir-nos a quem, a nós próprios?”. No fundo, para além de cineastas, somos

estudantes, ex-estudantes, ex-realizadores, montadores, investigadores, somos espectadores também. Ou seja, como é que se relaciona o documentário com o mundo de hoje? E o mundo de hoje é tudo isso. Se calhar devia ter começado por aqui. Em segundo lugar, se não estou em erro, era o José Neves que falava em identidade e nacionalidade. Embora exista uma tendência para a construção de conceitos tendencialmente híbridos, a identidade e a nacionalidade são conceitos, são construções e que nos opõem a outro. Ser português significa pertencer a um determinado grupo por oposição a outro, ser homossexual por oposição aos heterossexuais. Ok, eu não estou a dizer “ok, há documentário, há ficção, as coisas podem-se intercalar mas não é assim tão simples pensar a identidade como uma coisa tão fluida”, para todos os efeitos nós somos portugueses, somos cidadãos do mundo...

Madalena Miranda. Temos um bilhete de identidade...

Vanessa Sousa Dias. Temos um bilhete de identidade mas nascemos, temos pais ou não, que são portugueses, é uma questão muito vasta se começarmos por aqui... o Sérgio Tréfaut, não é português?

Espectador. Acho que tem nacionalidade portuguesa...

Vanessa Sousa Dias. Ou dupla, ou tripla, por exemplo, são questões...

Espectador. Porquê desperdiçarmos tempo e energia a ir por aí...porquê?

Vanessa Sousa Dias. Eu não estava a dizer que possamos fazer ou que devamos fazer isso, só estou a relembrar que existem conceitos, e que independentemente de querermos escapar a eles, existem grupos de oposição...

Madalena Miranda. Mas em que medida é que a nacionalidade e identidade se aplica à produção cinematográfica?

Vanessa Sousa Dias. Não se deveria aplicar. E isso leva-me à última questão. Por acaso, eu não concordo totalmente. Falemos de ensino em Portugal, nós somos da Escola de

Teatro e Cinema, da Amadora, em Portugal. Na nossa escola só havia uma cadeira em que se estudava realmente Cinema Português, dada pelo José de Matos-Cruz, que se reformou entretanto. E era a única cadeira onde podíamos conhecer aquilo que tinha sido feito a nível de produção cinematográfica em Portugal. Eu não acho que o cinema tenha uma nacionalidade ou que deva ter uma identidade própria... não estou a defender isso.

Sónia Ferreira. Para não invalidar a possibilidade das pessoas que vão ver a sessão das nove e meia eu convidava-vos a continuarmos o debate de forma informal lá fora. Queria só saber se o Carlos queria acrescentar...

Carlos Pereira. Sim, sim, eu queria. Fui tão massacrado. Fui massacrado mas percebo porque é que fui massacrado, porque me expressei completamente mal. Não estava a falar na profissionalização da realização como algo arrogante, como um estatuto. Aquilo que eu queria defender era o realizador como alguém que faz filmes, ou seja, a questão não é quem é e não é realizador ... peço desculpa por voltar àquela questão do é e não é, mas isto é importante para mim, porque há bocado a Inês Sapeta Dias falava da questão da resistência face ao mundo em que estamos a viver, e para mim o cinema passa quase todo a ser uma arte de resistência. Porque está a tornar-se isso. Está a transformar-se noutra coisa. Estamos a caminhar para uma superficialidade da imagem, claro que é uma reacção defensiva, mas, se calhar, posiciono-me verdadeiramente desse lado, e não tem a ver com uma legitimação de estatuto. Tem a ver com realização de filmes e a questão que eu coloco é: o que é um filme e o que não é um filme? Isso é que é a verdadeira questão. E ao mesmo tempo que eu disse que era realizador e fui atacado, o senhor apresentou-se como “Olá, boa tarde, eu sou realizador...”. Porque é que eu não posso fazer o mesmo? Ou seja, para mim a realização não tem nada a ver com diplomas e com escolas, tem a ver com uma questão de apresentação. Se eu sou licenciado em realização pela Escola de Cinema, apresento-me como sendo realizador ... senão como é que me apresento? Onde é que isso me deixa? Sou o quê?

Vanessa Sousa Dias. Lá está a questão da definição e da identidade. Tens que te juntar a um grupo de pertença, sentes necessidade disso... era isso que eu estava a tentar dizer...

Carlos Pereira. É preciso situarmo-nos em algumas questões. Não tem a ver com nenhuma ideia de estatuto. Eu defendo completamente a obra e a anulação do autor. Não tem a ver com essa questão, tem a ver com uma questão de apresentação. Neste momento sou realizador, é o que estou a fazer neste momento. Não é uma actividade exclusiva, como é lógico, é uma actividade inclusiva, em todos os aspectos, até na relação com o espectador. Quando estou a filmar penso permanentemente na questão do espectador e esqueço completamente o “umbiguismo”. Não tem nada a ver com essa questão, tem a ver com uma questão da apresentação. E é tão legítimo eu dizê-lo... mesmo estando na escola que é conhecida por vitimizar os seus alunos com questões retrógradas, como alguém mais velho, que se assume realizador, dizê-lo. Ou seja, é uma questão de apresentação, de introdução. Não tem a ver com estatutos. Tinha a ver com os filmes em si. E eu vou sempre defender o que é um filme e o que não é um filme. É uma questão muito delicada. Os critérios que os separam são muito abstractos e muito difíceis de definir mas eu luto por isso e luto por perceber isso, por tentar explicar isso, por tentar interiorizar o que verdadeiramente se está a passar no cinema.

Espectador 4. Deixem-me só dizer uma coisa. Eu chamo-me Pedro Gil e sou professor há 18 anos na Escola Secundária António Arroio, portanto, alguns dos teus colegas passaram por mim ou por colegas meus na António Arroio, que é uma escola de ensino de artes visuais e audiovisuais, que é uma distinção muito interessante do Ministério da Educação... como se o audiovisual não fosse parte das artes visuais, mas isso é outra questão... O problema, que se calhar se está a levantar aqui e que ninguém quer abordar, é que as escolas de arte são normalmente máquinas trituradoras de artistas, e portanto, o problema de um aluno de uma escola de arte é: como sobreviver a uma escola de arte? E a maior parte não sobrevive!

Carlos Pereira. Concorde, absolutamente.

debate

eu quero que seja vivido assim

com Vitor Alves, realizador de *Emboscada por dez lados* [14', 2010] e Saguenail, realizador de *L'Éternel Depart* [33', 2010]

Moderado por Fernando Carrilho

Editado por Ilda Teresa Castro.

06.Abril.2011

Fernando Carrilho. Obrigado pela vossa presença aqui. Vítor Alves, começava pelo teu filme *Emboscada por Dez Lados* ... o teu filme tem uma atmosfera muito própria, tem um ritmo muito interessante, é um encontro com uma personagem estranha e tu deixas isso patente no filme. A questão que eu te coloco já: porquê a necessidade de uma legenda explicativa no início e no final do filme?

Vítor Alves. Não há nenhuma legenda no fim.

Fernando Carrilho. Não há? Peço desculpa.

Vítor Alves. Não. Há só uma legenda no princípio do filme e que eu senti necessidade de existir várias pessoas a quem eu mostrei o filme achavam que ele era um empresário que nos tempos vagos tocava pipa e isso dava uma dimensão ao filme completamente diferente. Portanto, aí eu senti que o filme, que é uma espécie quase de musical mudo e em que não me importa nada quase não ter diálogos, aí havia o problema realmente de haver falta de informação e por isso optei por colocar uma legenda.

Fernando Carrilho. Só estou a dizer isto porque eu gostei muito do tom do filme, da ambiência, do ritmo, da certa de estranheza que criaste, da maneira como filmaste o espaço e portanto, no filme não dá para perceber que ele estava a ensaiar para um concerto. E senti que o filme ganhava mais se não tivesse absolutamente legenda nenhuma mas é uma opinião muito pessoal. A outra questão, e é um ponto que toca também o filme do Saguenail, é a utilização da música. Dado que a personagem é um músico, como é que tu pensaste “Como é que eu vou utilizar a música no filme?”. Há ali momentos, pelo menos dois momentos que são diferentes, como é que pensaste a utilização da música?

Vítor Alves. No princípio tinha o fim do filme, sabia que queria estar com o Dong e queria de algum modo filmá-lo a tocar a “Emboscada”. Pronto, isso foi o ponto de partida. Tive muito pouco tempo de rodagem, o filme foi filmado em dois dias apenas e com personagens foi apenas um dia, ou seja, todas as cenas de *inserts* de planos foram filmadas em Abril de 2010. Em 2009, no final de Dezembro, filmámos todas as cenas com o Dong e com as outras pessoas que aparecem. Como estávamos quase no solstício de Inverno, e tinham-me recomendado um site que dá a previsão do tempo à

hora, tinha percebido que esse dia começaria com muita luz e que depois quando anoitecesse, às cinco da tarde, estaria imensa chuva. Portanto, pensando nisso, e como sabia que só tinha um dia de rodagem, planeei fazer uma cena durante o dia, em que ele estaria mais a ensaiar na loja e a ser interrompido pelos ocasionais clientes, e fazer outra cena um bocadinho mais lírica com a noite, com os chapéus de chuva utilizando também a montra e utilizando também essa estranheza, que era a utilização de um fado, ou seja, a primeira música que se ouve de uma pipa, ser duplamente estranha por ser um fado. O Dong editou um disco e esse fado também fazia parte das músicas que ele normalmente toca e que toca em concerto.

Fernando Carrilho. Saguenail, passo agora a conversa para o teu filme. Um dos pontos essenciais e estruturais é a partitura musical, fizeste a apresentação da coincidência, creio eu, de uma pessoa que estava também a compor uma partitura sobre a luz. Como é que foi o trabalho com o músico em relação ao filme? A música já estava pré concebida e depois tu foste adaptando as imagens à música? Trabalhaste conjuntamente com o músico? Podias falar um pouco da relação da música com a imagem?

Saguenail. A música já estava escrita, eu não a conhecia mas estava pronta, por isso, a colaboração não foi no trabalho de criação. Agora, comecei por receber uns ficheiros feitos no computador e com uma duração que podia não corresponder exactamente à duração de uma gravação acústica, como fizemos mais tarde. O que faz que comecei por fazer uma maquete com esta gravação, por ouvir e começar a organizar o material filmado e depois, quando se gravou efectivamente, houve grandes variações de tempo em relação à maquete, o que me obrigou a repensar a totalidade do filme e a re-filmar, coisa rara no meu caso, e bastante difícil por isso. Algumas imagens, poucas mas algumas imagens, foram re-filmadas depois do Inverno, quando quase a totalidade do filme são filmagens diárias, mas de fim de Janeiro a início de Março de 2010.

Fernando Carrilho. Em relação ao trabalho da utilização da música no filme, tu comesas primeiro com uma sequência mais estrutural de planos fixos, onde utilizas a música, e depois avanças para *travellings* pelas ruas, num carro sem música, portanto, em silêncio. E, até certo ponto, há uma coerência no filme mas quando chegamos à parte

final, a música entra também nas sequências de movimento... como é que pensaste esta utilização, que propósito tinhas em mente?

Saguenail. Como é que posso dizer? Esses *travelings* foram a primeira coisa que filmei. Estava uma luz mesmo muito estranha e telefonei, acordei às sete da manhã o meu genro a dizer onde é que posso filmar, que essa luz não vai voltar a aparecer... e então filmámos e começou a nevar. Quer dizer, a luz era tão estranha! Neva uma vez, em cada dez anos no Porto, geralmente não dura mais de uma hora e foi o caso. Depois, eu segui a música. A música, acho que para o Fernando, o Fernando Lapa, tem um sentido muito forte e como se chama “Linhas de Força”, achei que podia ligar isso a essa árvore que domina o cemitério. A outra chama-se “Incerta Claridade” e montei à volta do nevoeiro, que consegui apanhar um desses nevoeiros excepcionais também em termos de luz. E a terceira chama-se “Milagre do Amanhecer” e, de alguma forma, o meu trabalho foi submeter-me a música. Quer dizer, é por isso que eu estou a dizer, aqui o trabalho sobre o tempo era, tendo sido fornecido um tempo musical, era construir o filme à volta desse tempo. Eu diria mais uma coisa, quando o Fernando Lapa fala em “Milagre do Amanhecer” é preciso entender isso literalmente. Quer dizer, que para ele o amanhecer é o equivalente de uma ressurreição e tentei que isso fosse perceptível para quem visse e ouvisse. Montei também para que se ouvisse essa música, realmente.

Fernando Carrilho. Porquê os primeiros *travelings*, o som em silêncio?

Saguenail. Entre as três músicas há sons, voz e silêncios. E para mim, silêncio faz parte do material musical sonoro, e esse silêncio, que dentro das coisas que mais trabalho deu para encontrar, é um silêncio captado no meio da neve, não é um silêncio. Para mim é um som, um silêncio abafador de ruídos e tem a sua função nesses *travelings*.

Espectador 1 (Regina Guimarães). Eu queria dizer uma coisa...

Fernando Carrilho. Já lá vamos Regina, só um bocadinho...

Espectador 1. (Regina Guimarães). ...acho que se está a fazer uma discussão sobre a utilização da música e aqui não há utilização da música, não há, é outra coisa, não há, a música não existia, a música existia em maquete...

Fernando Carrilho. Mas de qualquer forma, a música, do meu ponto de vista, como disse há pouco, tem uma função muito forte no filme, era só neste sentido que eu estava a tentar perceber o trabalho do Saguenail na articulação da montagem mas já vamos discutir outros pontos do filme, que são claramente bastante também importantes. Uma das coisas que nós temos feito... parece que o público, desta vez, quer intervir...

Espectador 2. Mas não se pode?...

Fernando Carrilho. Pode, pode, desculpa, não, pode, estava a dizer que ia passar já a palavra ao público mas concordo plenamente, vamos já passar...

Espectador 2. Queria fazer uma pergunta ao Saguenail, achei o máximo aquela relação que tiras com esta filmagem constante do cemitério, das alvoradas, tipo quando disseste agora que o amanhecer é uma espécie de ressuscitar. Isso pode ser uma lição muito importante para a humanidade de certa forma. Não sei se queres transmitir isso, não sei se tens essa ideia presente ou se calhar só te lembraste desta agora, por exemplo, a possibilidade de nós, seres humanos, cada dia que acordamos termos mais um dia, ressuscitamos... “O quê, vamos fazer tudo igual outra vez?”, e se calhar, pode ser uma lição de vida importante, porque, se calhar, amanhã já cá não estamos, é isso que vai acontecer, é o único destino certo que temos, é o outro lado, e as pessoas realmente reinventarem-se ao máximo de maneira a que o próximo dia seja um ressuscitar em pleno, a cem por cento e não mais um dia de fila, de trânsito, mais um dia de não sei do quê, de chatices, pronto uma lição de vida... não sei se concordas comigo...

Saguenail. Eu quis dar essa dimensão metafísica a uma alvorada, quer dizer, apesar de tudo, não é tão simples como pode parecer pôr um espectador a aguentar três minutos onde não acontece nada a não ser o sol nascer e esses três minutos é para poder ouvir uma música que tendo começado dissonante de repente encontra a melodia. Acho que deve ser claro, todo o filme foi feito... eu não sou crente, mas o Fernando Lapa é

profundamente religioso, e fez um filme a respeitar isso e a tentar colocar a barra do sentido muito alta.

Espectador 1. (Regina Guimarães). Desculpa, eu não resisto a dizer, a insistir no facto que aqui não há funções e não há utilizações! É assim, o cinema é som e são imagens. Aqui, uma coisa não está ao serviço da outra. E se, o Saguenail sofreu momentos, se sofreu alguma coisa, foi por querer que o filme fosse uma forma de ouvir esta música. Bom, portanto, estar-se aqui a falar de utilização da música para mim coloca-me os cabelos em pé porque é continuar-se a dizer que o cinema é imagem, não é? E isto, é tanto mais verdade, que esta música existia em maqueta Midi. Portanto, ela existia tão pouco, que, quando foi executada, e como estamos no século vinte e como tantos músicos já não escrevem como escreviam no tempo em que os compassos eram todos não sei quê, e que em princípio as coisas iam bater certinho, houve discrepâncias enormes em relação à versão Midi, por isso é que ele diz que foi obrigado a re-filmar. Ou seja, estamos a falar de um compositor contemporâneo, que tem uma escrita contemporânea. Quer dizer, a música só passa a existir a partir do momento em que o intérprete a interpreta. Ou seja, é um bocado uma coisa como: uma tigela existe mas uma tigela é uma tigela, e se tu fizeres um plano de uma tigela é um plano de uma tigela. A música em Midi existia, a partir do momento em que estes três jovens intérpretes a tocaram, pessoas capazes de ler a partitura de um músico contemporâneo e de a executar, é como filmar, faço-me entender? Desculpem, isto não é nenhuma snobeira, é que é mesmo assim. E, por outro lado, acho que neste filme há um conflito óbvio entre duas maneiras de olhar o mundo, porque eu percebo perfeitamente o que disse a pessoa anterior mas ao tempo que o Saguenail está a dizer que cada aurora é um pequeno apocalipse, o que ele mostra no filme não é o apocalipse é a ressurreição, porque isso é o que a música diz. Portanto, tu tens aqui dois discursos, que é o discurso do Saguenail altamente pessimista, entrosado naquela visão, todos os dias do cemitério, numa tensão de diálogo com a morte; e tens a conversa da música, que é outra, e tens as imagens lá pelo meio, que vão adquirindo sentidos diferentes por aproximação com a música e com as palavras. Quer dizer, andam ali, é uma coisa que é orgânica, não é tau, tau, tau. Se uma voz ou uma coisa está mais próxima de determinada imagem ou determinado som vai adquirir... e isso não é funcional, é orgânico. Por isso, é que eu me revoltei contra a ideia de utilização, porque aqui não há uma utilização, aqui não há utilização da música. Não foi feita ao mesmo tempo

mas para mim o que há, é a tentativa – que é assim um bocado desesperado, evidentemente, porque isto é um bocado bradar no deserto, porque de facto, o que se faz no cinema é utilizar música, ou então fazem-se *videoclips*, que ainda é outra coisa...

Fernando Carrilho. A palavra se calhar caiu mal mas eu não disse que o filme não é orgânico...

Espectador 1. (Regina Guimarães). Não, eu sei, mas é muito importante isso. Porque é preciso criar condições de existência para um cinema que não seja de utilização da música e do som, para um cinema que seja para pessoas que não são surdas.

Fernando Carrilho. Eu agradeço esse teu alerta, mas, obviamente, não era por aí que eu estava a dizer “utilização da música” como pegar qualquer coisa, antes pelo contrário, era a pensar que é uma parte integrante da obra e que, lá está, era só para perceber o trabalho de montagem com o Saguenail.

Nós temos aqui uma dinâmica que é os realizadores perguntarem ou questionarem, ou levantarem algumas questões ao filme de cada um. Começava pelo Saguenail, tu disseste que precisavas às vezes de um tempo para olhar para o filme, reflectir um pouco e depois fazer alguma questão. Não sei se tens alguma questão para colocar aqui ao Vítor, em relação ao filme dele.

Saguenail. O tipo de perguntas que eu posso fazer vai parecer completamente irrisório e ao mesmo tempo, penso que num pormenor desses há muitas coisa: na altura... a música das “Emboscadas” começou, estamos numa espécie de panorâmica sobre um desenho, assim tipo panorama da direita para a esquerda, e enquanto que o resto da montagem normalmente é *cut*, há uma fusão para outro desenho também de longe, porquê uma fusão nesse sítio?

Vítor Alves. A fusão existe porque eu tive uma dificuldade imensa em filmar uma coisa que eu queria muito filmar, que é uma coisa que era também uma obsessão, que é, do David Hockney, que são esses rolos chineses que nunca mais terminam, ou seja, uma arte que não está enquadrada e aquele rolo chinês, aquilo nunca mais termina realmente, desenrola-se, desenrola-se e volta-se a enrolar. Portanto, nunca há uma

maneira de se ver na sua totalidade e há essa ideia quase de uma grande narrativa, quase de uma vida e não tem princípio nem tem fim. E quando estava a filmar senti que não tinha as condições técnicas para o fazer. Ou seja, aquilo foi feito de uma forma muito caseira, foi mesmo em casa, mesmo na minha mesa de trabalho, eu puxava o rolo, a câmara estava fixa e eu entrava pela casa de banho a puxar o rolo até não poder mais, até bater na parede, aí parava o plano e depois tinha de voltar a puxar. Com os milagres da tecnologia e com o *final cut*, consegui que aquilo que eram uns sacões no rolo, não se notassem e ficasse uma coisa muito mais fluida. Mas realmente, não consegui fazer uma coisa que nunca, nunca, nunca terminasse, como eles conseguem fazer. Por exemplo, na BBC, um documentário que o David Hockney tem sobre estes papiros, em que eles têm as condições técnicas para fazer isto. Mas, ali, eu que estou sempre contra o *dissolve* e sempre a favorecer o corte, ali, eu vi que não havia maneira de o fazer, ou seja, o corte era sempre uma interrupção até à paragem final. Depois, aí, existem uns cortes mas até lá, essa ideia de um fluir de uma continuidade, uma coisa que não termina, perdia-se com o corte e portanto tive de utilizar esse subterfúgio do dissolve.

Fernando Carrilho. Alguma pergunta em relação ao filme?

Vitor Alves. Eu não tenho propriamente uma pergunta, se calhar vou só pôr uma questão. Eu acho que o teu filme, é um filme em que muito visivelmente as matérias cinematográficas, a prática cinematográfica, está em primeiro plano, embora o filme não seja só sobre isso, nem seja sobretudo sobre isso, mas é algo que está em primeiro plano, não sei se queres comentar.

Saguenail. Não sei, como disse, desde há anos que ando com essa ideia de que uma imagem, especialmente uma imagem cinematográfica, não tem nada a ver com o real, é mesmo uma forma de cortar no que é visível, para inventar outra coisa. E essas imagens, os ritmos e a montagem, foram também pensados para pedir alguma coisa ao espectador. O espectador numa imagem pode hesitar “O importante será a gaivota ou será a estátua?”, para também trabalhar nessa construção. Agora, eu não sei, não tenho respostas, a ideia é mesmo a câmara ser um instrumento para interrogar. Mas isso, sempre. Mesmo numa encenação. Trata-se de interrogar o que está em frente,

não sei se faz sentido o que estou a dizer, se respondo, ou talvez não tenha entendido a pergunta.

Fernando Carrilho. Falavas das práticas do cinema, que isso estava em primeiro plano ou que era evidente. Quando estás a referir-te a práticas do cinema, estás-te a referir ao cuidado dos planos, da montagem?

Vitor Alves. Não, não é aquilo que está em primeiro plano mas também aquilo que está por detrás, que essa prática com uma certa – que foi o que disseste – interrogação sobre as imagens, que isso está muito visível no filme, para mim é muito evidente. Tem que ver com a forma com que fazes cinema.

Saguenail. Sim, quer dizer, a cada filme tento experimentar coisas, e isto é um filme feito com uma pequena câmara de *minidv*, sem recursos nenhuns, é um filme que qualquer um pode fazer olhando pela sua janela, acho eu. Depois, como é que posso dizer, há muitos anos atrás, por exemplo, eu filmava casas a tentar filmá-las como se fossem barcos. E eu é que estava a guiar o olhar do espectador para ele identificar um barco, e hoje estou cada vez mais tentado em propor um dispositivo, há um dispositivo pensado, inclusive neste filme. No fim, senti a necessidade de chamar a atenção “Cuidado! Houve pintores a trabalhar sobre essa coisa da luz, houve também outros pintores para interpretar o sol, como essa coisa da ressurreição de Lázaro, que está citado”. Mas deixar a possibilidade para o espectador, quer dizer, não é um *puzzle* não são peças de uma imagem final, são peças para muitas imagens possíveis. Depois, no fim e contra o músico, o músico não concordava nada, mas eu senti que não podia deixar um filme destes ser um filme de contemplação, por isso estava a falar de morte, de mortes, estava a falar de sepultura e tinha que acabar com aspecto de murro. Peço desculpa.

Fernando Carrilho. Perguntas público? João?

Espectador 3. Boa noite. Professor Vítor, eu gostei francamente muito do teu filme. Como aluno de cinema, acho que nós estamos à procura de nos identificarmos com alguma coisa e gostei muito, acho que abre uma linha, quer dizer, há uma linha aberta. Mas acho que na nossa cinematografia ainda não há esta forma de fazer cinema, não

se trabalha muito, e creio que há muito espaço à frente para se trabalhar desta forma. Se estiver errado, corrijam-me. Em relação ao teu filme, eu entrei nele e fiquei nele, mergulhei nele e tudo aquilo era muito absorvente, até ao momento em que acaba e eu fiquei completamente petrificado, porque não esperava que acabasse ali naquele momento. A questão que eu te coloco é, se há um guião, há um trabalho preparado, há uma *decoupage* de algumas cenas, mas há uma preparação que provavelmente no cinema de ficção não é muito habitual. Quando digo isto, é em relação ao dito documentário em que há processo de descoberta e depois há um encontro na montagem. Parece-me que aqui há um trabalho prévio mais definido. Queria saber se não tinhas interesse em prolongar o filme para além daquele momento, ou se havia outro tipo de condicionantes. Sendo um exercício de escola, ou no âmbito da escola, se havia uma série de limites que te imponham como o tempo, o nº de cenas, etc., ou se haveria espaço para mais.

Vitor Alves. Obrigado João, pela tua pergunta, não é uma, são três. Vou tentar responder às três e acho que todas essas questões são bastante relevantes. A primeira em relação a terminar ali. Realmente, a minha ideia quando vi o Dong pela primeira vez, tive aquela sensação de ser uma pessoa que eu gostava de conhecer, de quem gostava de ser amigo. E, por outro lado, havia uma outra questão, que não está de todo no filme, mas que tem que ver com uma coisa que eu gostaria muito de filmar com o Dong, que tem a ver com um tipo que está exilado num país, que não tem muitos amigos, o que é que ele faz, não é? Essa solidão do Dong era aquilo que me interessava mais filmar. Eu percebi muito cedo que não poderia, porque teria de fazer um documentário de uma forma clássica, como é evidente, com vários dias de rodagem, e só tive um dia de rodagem com o Dong, portanto, não tinha mais a equipa e então tive de abandonar essa ideia. Como abandonei essa ideia, e como tinha um mapa de rodagem muito, muito estreito, aquilo que fiz, foi tentar concentrar as coisas, não em termos de planificação, mas em termos de mapa de rodagem. Eu sabia exactamente aquilo que queria começar a filmar primeiro. Comecei a filmar primeiro com o Dong, a ensaiar a “Emboscada por Dez Lados”: só para conseguir chegar à primeira *take* das sete que fizemos, ele teve de aquecer e estar a tocar durante duas horas, portanto, depois restou-nos muito pouco tempo. De facto, já tinha mais ou menos as cenas planeadas, sobretudo a cena da noite, a cena da noite era aquela que estava quase coreografada, que eu acho que tem mais que ver com... uma atmosfera de musical, mais do que a

outra parte de dia, que me parece mais documentário, documentário. Depois, algumas coisas, como tu referes que sentes – até existe uma cena em que um casal vai comprar um daqueles rolos e essa cena foi filmada também sem muita noção de *decoupage*, ou seja, aquilo que aconteceu foi que nem sequer tínhamos a cena planeada, sabíamos que eles iriam lá comprar e então com dois amigos meus, o Miguel Aguiar e a Vanessa Sousa Dias, eles foram lá fazer aquele número, como é que fizemos? fizemos um bocadinho como no teatro. A Jeans indagou sobre as pessoas que vão comprar, quais são as perguntas que fazem, e a partir daí começámos a fazer ensaios, ensaios filmados. Não sabíamos exactamente onde é que era para colocar a câmara, não conhecíamos os tempos mas, à medida que fomos fazendo ensaios, fomos fixando as posições. Depois, foi uma cena que no fundo foi escrita, foi quase escrita mas escrita a partir, exclusivamente dos ensaios e daquilo que os actores iam dizendo, porque neste caso, pode-se falar mesmo de actores, quase. Outra questão... para além de conhecer o Dong, que era uma personagem absolutamente fascinante e que a partir de certa altura começou a fazer coisas que não lhe pedia. Normalmente ele sabia, a única indicação que tinha era não olhar para a câmara, em princípio é um documentário em que esse olhar para a câmara não seria bom. Mas ele olhava sempre. Às tantas comecei a perceber que ele tinha indicação do início da acção mas não tinha do fim, então quando chegava ao fim de uma acção ele saía de campo e depois veio dizer à Jeans, e a Jeans disse-me a mim, que saía de campo para que eu pudesse cortar na montagem. Ele era um tipo de uma concentração absoluta realmente, e conhecê-lo foi uma das coisas mais importantes desta rodagem. Outra coisa muito importante para mim, foi ter trabalhado com uma equipa e ter trabalhado com o Pedro Cardeira na imagem, porque muitas das coisas não estavam definidas. Por exemplo, eu sabia que queria um plano do Dong a tocar na sua gaiola, porque o espaço próprio tem uma espécie de gaiola, tem vários vidros até à montra, queria que ele estivesse a tocar e víssemos o Dong a tocar, e víssemos através do vidro as pessoas a verem a montra. E isto era, tecnicamente, muito complicado, e a primeira vez que tentamos fazer o plano foi um desastre para o enquadramento e aí foi o director de fotografia, o Pedro Cardeira, que conseguiu chegar ao plano e isso foi das coisas que mais me agradou, trabalhar com pessoas, trabalhar com técnicos que contribuem criativamente para o filme. E deu-me muita vontade de... sobretudo isso, sobretudo não ser uma actividade solitária, o filmar. Foi das coisas que me deu mais vontade de continuar a filmar.

Espectador 3. Em relação filme do Saguenail, eu queria agradecer-te muito não teres colocado legendas. Não teres colocado legendas porquê? Porque uma coisa que me faz alguma impressão é a legendagem dos filmes e já tive a oportunidade de falar com o Fernando. Este Festival tem tido filmes, é uma mostra de filmes feitos em Portugal ou em língua portuguesa e muitos dos filmes estão legendados em inglês, o que me parece um paradoxo. É estranho um filme cá, projectado cá, legendado... O cuidado que tu tiveste a este respeito é exemplar e levanta a questão do que é ver um filme, do que é ver e ouvir um filme, porque, isto parece óbvio, mas nós lemos o filme. Além de vermos e ouvirmos o filme, estamos a ler o filme e, se isto ensina algumas pessoas, sobretudo se calhar as geração mais novas a perceber o inglês, ou a perceber o francês, ou a perceber até o japonês – sei de um caso de uma criança que seguia filmes de animação japonesa na televisão e, às tantas, já sabia alguns vocábulos japoneses por causa da legendagem –em termos de cinema, nós estamos a ler o filme e esquecemo-nos que há ali uma série de elementos que nos escapam, forçosamente. O nosso olhar está centrado naquele terço inferior, escapa-nos e isso, a meu ver, diminui muito a experiência de sala, a experiência de sala e a experiência cinematográfica em si. O que tu fazes aqui, eu creio que é exemplar, e remete-nos para aquele episódio que falaste, da cinemateca francesa, daquele período, e se pensarmos nisso, sabemos que desse período, em que os filmes não eram legendados saíram pessoas que vieram a fazer mais um *tsunami* no cinema, toda aquela geração da *nova vaga*, como foi chamada. Depois, em relação ao filme propriamente dito, creio que é muito bom termos filmes intuitivos, podermos ver filmes intuitivos e filmes que seguem mais, se calhar, o coração, pondo isto nestes termos simples, seguem mais o coração e a intuição, do que propriamente uma construção racional, ou que vão mais por aí. Aquele espaço que tu dizes que nos queres dar para nós próprios actuarmos sobre o filme e sobre aquilo que estamos a ver e a ouvir, eu creio que faz alguma falta nalgum cinema que nós vemos, estamos habituados à narratividade e à linearidade e, se calhar, não estamos habituados tanto a este espaço, eu creio que faz falta e, eu chamar-lhe-ia cinema experimental, se calhar um cinema não narrativo, de carácter experimental, creio que faz falta. É o primeiro filme que vejo teu, não conheço outros, mas ainda bem que pude contactar com este teu filme e não vou fazer perguntas sobre ele porque me parece que são questões pessoais, enfim, queria só partilhar contigo esta questão, primeiro a questão do texto, teres separado o texto do

filme e depois esta tua presença e esta tua forma de te expressares, enfim de uma forma menos convencional, era só isso que eu queria dizer-te...

Saguenail. Vou tentar responder de alguma forma. A primeira coisa tem a ver com as legendas, as legendas não são um meio óbvio, há muitos países onde as pessoas recusam ver filmes legendados, obrigam à dobragem que para mim ainda é pior, é muito raro termos gente a fincar pé. Agora, não sei eu não sei como explicar, eu me lembro de um filme em que tratei da legenda e era um filme onde se falava muito e decidi que ia traduzir só o absolutamente indispensável para se entender a intriga ... traduzi o quê? Talvez 50%. Muita gente se queixou disso, via-se que não estava tudo, às vezes falavam durante um minuto e eu não punha legendas porque era blá, blá e eu preferia que se ouvisse a música das palavras. Quero dizer com isso, que vivemos numa sociedade onde a gente pensa que no cinema a imagem é que impera e é falso, o funcionamento da televisão nos diz que o importante é o som, e no som o importante são as palavras. Ainda estamos numa civilização da palavra e aqui eu quiz um bocado inverter essa hierarquia, digamos. O importante é a música, e a seguir talvez algumas coisas visuais, e a palavra faz parte da música, ou não precisa de outra coisa. Isso em relação às legendas. Em relação ao cinema, desde que faço filmes, uma parte do meu trabalho é tentar pôr em questão convenções narrativas, sabendo que não passam de convenções e, sendo eu absolutamente convencido que não há limites na transgressão dessas convenções, porque não passam de convenções. Depois, é preciso saber exactamente como trabalhá-las, por isso, só te queria dizer que não no momento da filmagem, mas no momento da montagem, é um filme super calculado ao segundo, à fracção de segundo...

Espectador 3. O pintor sabe que traço está a fazer com muita precisão, o escultor igualmente...

Saguenail. O que estou a dizer é que conheço cineastas que funcionam doutra maneira, mais numa coisa espontânea, uma coisa parecida com arte gestual do pintor, eu sou, eu diria, muito cerebral. Tenho de alguma forma de calcular tudo na cabeça antes de passar à materialização.

Espectadora 4. Para mim, a parte sensível conta mais e passa mais obviamente que a parte estrutural, que é evidente ao nível da montagem, é pensado, mas o que passa mais, para mim, e que me interessou bastante, quando tu falas de cinema experimental, não pensava esta palavra, mas de experiência, senti-me a viver uma experiência e quando o filme acabou não podia, estava e estou ainda... quer dizer, estou interessada pela conversa e ao mesmo tempo não queria estar... queria estar comigo e com o filme, porque a experiência é completamente... uma experiência mesmo, ultrapassa a relação de mim sentada a ver uma imagem. Falaste numa altura do filme da separação, falas de muitas coisas não é? Mas o tema da separação e, de repente, esta experiência faz com que não senti a separação e aquilo que senti, aquilo que vivi...

Sanguenail. Eu quero que seja vivido assim...

Agora, acho que é um ofício, não tem regra nenhuma, temos que inventá-las mas tem, diria, truques, começou com o Méliès, o Méliès era mágico, os mágicos trabalham com espelhos que vocês não vêem, que estão lá para criar a ilusão. O cinema é feito com espelhos e o meu trabalho, enquanto cineasta, é exactamente saber onde colocar os espelhos. Quer dizer, acho que seria falso fingir que estou a inventar, assim, do nada. Esse, para mim é um filme de chegada, é um filme que representa também o investimento de tudo o que fiz antes.

Fernando Carrilho. Obrigado, obrigado pela vossa participação, vamos ter que terminar, obrigado Vítor, obrigado Sanguenail.

debate

se estou de acordo que isto se pratique ou não... aí, sinceramente, não quero sequer pensar muito no assunto

com Pedro Sena Nunes, realizador de *Há Tourada na Aldeia* [75', 2010]

Moderado por Sónia Ferreira

Editado por Ilda Teresa Castro.

07.Abril.2011

Sónia Ferreira. Eu tenho uma questão para colocar neste início da conversa e depois passo a palavra ao público. A ideia é que isto seja uma conversa informal e uma troca de ideias sobre o filme. O que eu te perguntava Pedro... tu disseste no início, na apresentação, que te interessava essencialmente o movimento. Gostava de saber se podias falar mais um bocadinho sobre isso e também sobre a questão do tempo, a forma como trabalhas o tempo nalguns planos, a suspensão do som directo... como é que pensaste isso.

Pedro Sena Nunes. O movimento... Se calhar, o melhor exemplo seria dizer que estava no último ano de engenharia quando descobri que havia a Escola Superior de Teatro e Cinema e decidi não terminar o curso e ingressar na Escola de Cinema. Na altura a Escola existia no espaço do Conservatório Nacional, que tinha entre muitas áreas, o canto, a música, o teatro, a cenografia e a dança. E depois, a proximidade com as Belas Artes, a arquitectura, as artes plásticas etc.... E a maior parte do meu tempo convivi com os meus colegas directos de turma e doutras turmas, e acho que tive um sentido objectivo nesse trajecto, mas vivi muito fascinado com a escola de dança sempre. E recordo o fascínio que tinha em conseguir fotografar a maior parte dos ensaios dos alunos de dança... Fotografar, filmar mas sobretudo fotografar. Levei alguns anos numa perspectiva muito experimental à procura desse registo. De como é que se podia fixar o movimento. Isso é tudo um processo a que hoje consigo dar mais nome, na altura acho que foi um processo todo muito mais inconsciente. Portanto, uma das razões que me faz colar à parte de ter feito fotografia, de ter estado ligado ao teatro, à dança etc., e a considerar-me uma pessoa transdisciplinar... O movimento é uma espécie de extensão do meu corpo na percepção. Quer dizer, o mundo, percepciono-o pelo movimento e isso como é que traduzo para a imagem e movimento, que chega ao ecrã, que tem uma linguagem gramatical, etc.? Acho que é aí que centro muito o meu tempo e o tempo dos planos ou o tempo que dura um plano, e a forma como o som pode ou não combinar directamente com o mesmo, acho que também é parte desse caminho. Eu acho que é sempre um caminho sobre o desconhecido, que é o que mais me alimenta na vida em geral, caminhar para coisas que não conheço, mantendo o lugar, pelo menos, perto daquelas que conheço melhor, e perceber que essas tensões me tornam uma pessoa mais rica, mais atenta, e nesse sentido acho que o tempo filmico, o tempo do ecrã, o tempo que duram os planos, é sempre um tempo de uma tradução, de uma expressão, de uma tentação quase de

traduzir aquilo que vejo, aquilo que me rodeia, aquilo que eu construo e provavelmente esse é o limite, essa ideia da construção. Estou numa fase de construção de uma memória e, nesse sentido, a construção do próprio plano como o vejo, é uma construção... como se constrói um furacão, eu construo um plano e é um plano que pode ser mais intuitivo, pode ser mais pensado. O exemplo que posso dar, mais fácil porque acabámos de ver o filme, é a impossibilidade de... podia ser só um trabalho sobre impossibilidades de filmar ou construir um plano sobre este movimento, e acho que nunca filmei tanto na vida, e acho que não cheguei a sítio nenhum assim muito agradável, acho que ainda me sinto insatisfeito porque é um sentido tão imprevisível o movimento deste animal ou o conjunto dos homens com o animal, deste confronto, que me deixa a pensar... deixa-me sobretudo insatisfeito, mas enfim, acho que é esta ideia quase coreográfica que eu procuro na construção dos planos, no movimento da câmara, no movimento daquilo que está perante a câmara, e dentro da subjectividade, que é imensa, como é que eu organizo um objectivo que é passar, neste caso, um contexto, um assunto, tratar de uma actividade num espaço de uma comunidade que não é minha, não pertenço ali... As pessoas têm muito gosto em me perguntar se eu sou dali, quando faço outros filmes se eu sou dacolí e por aí fora, mas eu sou de Lisboa, posso não parecer mas sou daqui, e tento estar constantemente fora daqui e à procura dum conhecimento do outro, de procurar quem é o outro neste imenso pequeno país mas que de repente se torna e revela uma coisa infinita.

Sónia Ferreira. Não sei se há alguma questão desse lado...

Espectador 1. O filme vem na linha dos anteriores, é um retrato do nosso povo nos seus costumes e tradições... toca-nos... porque todos nos reconhecemos também nestes filmes mas a abordagem de um tema destes obriga com certeza a uma preparação prévia, obriga a uma deslocação à comunidade, um conhecimento dessa comunidade, uma boa receptividade da comunidade para a filmagem... a escolha dos elementos da comunidade que vão testemunhar, sobre o que é que vão testemunhar. Portanto, isto é um trabalho muito cansado, leva-se calhar anos para que resulte neste trabalho final. Eu compreendo...o Pedro quer fazer um levantamento do microcosmos que é todo um país ... não é um microcosmos é um macrocosmos... tem uma vida inteira para o fazer... mas concerteza que aquilo que já fez já é muito importante em termos de reconhecimento desse país. Portanto, quero dar-lhe os parabéns e quero que me diga

se de facto isto é uma programação que poderá levá-lo a estudar um pouco mais a gente do litoral, porque do litoral eu só vi aquele seu filme *A Meia Praia*...

Pedro Sena Nunes. *A Meia Praia e A Morte do Cinema*.

Espectador 1. ...*A Morte do Cinema*, exactamente. Era passado em Aveiro mas esse é muito específico. Mas gostava de ver mais da gente do litoral, porque a gente do interior, da beira, claro que têm um lado telúrico... mas gostava de ver da gente do litoral.

Pedro Sena Nunes. Bom em relação a essa questão... este é provavelmente o filme que mais anos... possa ou não parecer, também não é uma coisa que me preocupe, acho que não é possível ver um filme e medir quanto tempo é que levou a ser preparado, ou quanto tempo levou a ser feito, ou quanto tempo levou a ser pensado. Acho que facilmente podia enganar muita gente mostrando um filme que fiz se calhar em três dias e parece que levou dez anos, e o contrário. Este filme é provavelmente o filme que levou mais tempo a fazer porque fui convidado quando estava a filmar o *Entraste no Jogo tens que jogar Assim na Terra como no Céu*. Representa a província do Minho e, nesse momento, fui convidado pelo Eurico da Costa que inclusivamente tem um agradecimento justíssimo, que ele é filho da terra, os pais são da Aldeia da Ponte, e como eu fui expulso quando foi feito uma espécie de regresso daquele festival, em Vilar de Mouros, que agora não me lembro o nome, mas que toda a gente conhece, imagino... de música, o festival de música. Fui literalmente expulso porque as coisas não estavam a ser convenientes e passei um tempo onde conheci a família do qual fiz depois o *Entraste no Jogo*... Passei o tempo no contexto de uma família que vendia frangos assados e cervejas lá na festa, e daí fui parar a este projecto do Minho, e no Minho o Eurico da Costa esteve comigo e fez questão de me tirar de lá para me levar a um sítio que ele achava que eu tinha que conhecer, que eu não fazia ideia mas ele achava que eu tinha que ir lá e ponto final. Fui e fiquei a viver esta festa, isto terá sido se calhar tipo há doze anos e já nessa fase eu fotografei, muito intuitivamente, e depois comecei a investigar sobre o assunto e fui preparando, fui vários anos, filmei vários anos, coisas que estão, se calhar, mais interessantes do que estas que ficam no filme. Depois, também vos posso falar sobre isso. Nunca filmei tanto na vida para um projecto e eu detesto filmar muito, é uma coisa que não me faz bem, não lido bem

com isso, gosto de me organizar e filmar pouco. Por isso, se calhar também vivi um bocado perdido com este projecto. De facto, fiquei com muita coisa e algumas mesmo muito boas mas não cabem. Também faz parte do processo, é tranquilo mas não é fácil para mim. Portanto, este terá sido o filme mais longínquo no espaço entre a ideia de o fazer, a vontade de o fazer e a sua conclusão. Houve um período de dois anos mais focados na rodagem propriamente dita, na escolha das pessoas, como em todos estes processos há sempre mais pessoas, apesar de tudo, envolvidas e outras que não chegaram a estar envolvidas mas também tão interessantes quantas as que estão. Portanto, esse é um processo também muito natural, vivo-o com tranquilidade, se alguém diz “Tu devias era ter filmado não sei quem ... não chegaste a conhecer, ou conheceste mas não filmaste”, essa, enfim, é a parte que é mais difícil por vezes explicar, porque é que as pessoas são assim e não são de outra forma. Elas são assim porque são assim, porque não podiam ser noutro sentido, vivo mais ou menos tranquilo. Agora, quero é que a história se conte com o devido equilíbrio, há um equilíbrio, que ela merece. Não sei se esta é a melhor história. É um mundo muito fechado, onde dificilmente se filma e de todos os projectos até hoje que tive neste país, terá sido o único que não teve um apoio local propriamente dito. Houve imensa resistência, agora que o filme está acabado, já perceberam melhor afinal o que era o filme e há aqui uma tentação de ligação pós filme, e estou desperto e disponível para isso. Mas é um caso raro nessa perspectiva, porque é uma comunidade mesmo fechada e isto são imagens que as pessoas vivem com alguma delicadeza e com cuidado para que isto não passe muito para fora. Porque, justamente, há o caso de Barrancos e de tantos outros, em que há algumas limitações, quanto menos for falado mais sossegados, é como eu leio as coisas. Portanto, ir filmar e trazer as coisas para fora, não é assim uma coisa extraordinária. Na altura, havia uma outra equipa, a RTP filma todos os anos, isto aparece muitas vezes na televisão, bem ou mal ou muito ou pouco, não sei também dizer, mas que eles lá andam, andam. Cheguei a ver outra equipa, estrangeira, também a filmar. E depois, há um contexto de facto fechado de acesso a determinadas coisas que dá um algum gozo, perceber que é possível, que as portas se abrem, que as pessoas acreditam. É uma comunidade, apesar de tudo, grande e que eu nunca tinha trabalhado. São treze aldeias. Normalmente, podes trabalhar uma comunidade de uma aldeia, de um sítio, com vinte pessoas, trinta, duzentas... aqui são treze aldeias e quando chega Agosto aquilo explode mesmo, de gente. Portanto, há todo um *marketing* por trás, poderosíssimo, para que as coisas funcionem e para que

as coisas continuem. E neste momento – e provavelmente é uma parte que pode não estar literalmente dita mas fica pelo menos, subtilmente enunciada – se não forem neste momento os luso descendentes, que nem uma palavra de português entendem, esta festa pura e simplesmente morre, porque é daí que vem o dinheiro para que ela se constitua. Não só filmei muito, como filmei durante muito tempo e filmei em diferentes épocas do ano. Estivemos no Inverno, na Primavera... Inicialmente pensei que o filme se ia organizar nessa perspectiva do lado do animal e percorrer uma série de caminhos e perspectivas sobre o assunto, e mais próximo desse sentido da Natureza e tudo mais. Isso também perdi e perdi a ideia das treze aldeias, porque inicialmente estava muito cansado, porque as filmei todas, praticamente, e então era a ideia de montar... Essas estruturas chegaram a acontecer mas não... Hoje, é criar destas aldeias uma aldeia, não é uma aldeia global mas quase, uma aldeia maior de muitas aldeias, basicamente foi isso que acabou por acontecer. Em relação à questão do Litoral, estou atento. As províncias implicam certa geometria, para quem não sabe as que estão feitas e tratadas: comecei por Trás-os-Montes, em 95, com um filme que se intitula *Margens*. Depois, fiz o *Entraste no jogo tens que jogar assim na Terra como no Céu*, que acontece no Minho. Depois, fiz *A Morte do Cinema*, que corresponde à Beira Litoral. Fiz *Da Pele à Pedra* que corresponde à Beira Baixa. Fiz o *Elogio ao Meio*, que corresponde ao Algarve. Acabámos o *Há tourada na aldeia* que corresponde à Beira Alta. E estamos neste momento aqui mais perto, estamos a tratar já há dois anos o assunto de Fátima, estamos a filmar... é um processo um bocadinho mais longo, um bocadinho mais espiritual. Portanto, ainda não sei exactamente tudo sobre o projecto mas estamos a filmar há dois anos e estou contente com isso. O litoral vai estando por perto... mais do que isso é dizer... Por exemplo, a trilogia dedicada à água, que é toda filmada no litoral e que são vários projectos muito pouco conhecidos mas que estão feitos, e a relação que eu tenho com o litoral, se calhar expressa-se em projectos como *Cacilheiros*, que é da Trilogia de Transportes de Lisboa: os cacilheiros, os eléctricos e o táxi – que nunca fiz, hei-de fazer. As coisas vão-se organizando nestes grupos de filmes todos muitos separados uns dos outros mas se alguém, um dia, os quiser ligar, poderá, se calhar, encontrar alguma matriz, alguma ideia de contaminação entre uns e outros.

Espectador 2. Há uma situação no filme em que uma das pessoas levanta a questão “Há pessoas que querem acabar com isto, mas nós não cedemos!”. É público! Nós

sabemos que há um choque ético. Em Espanha foram tomadas medidas que, se calhar, seriam impensáveis, precisamente em Espanha. Parece que estamos num ponto de conflito de éticas. Entre uma ética mais favorável à tradição e aos costumes, e à manutenção desse sentimento, e uma ética voltada para as questões mais ambientais, ecológicas, para as questões da ética animal, que culminou inclusive, agora, num partido político, o PAN, Partido pela Natureza e pelos Animais. Há um movimento... que defende a transformação e abolição de certos costumes, nomeadamente a abolição de espectáculos com animais, com a exploração e violentação de animais... Portanto, há este conflito. Eu não sei se isto te preocupa ou se nem sequer pensas nisso...

Pedro Sena Nunes. Não fico indiferente, as coisas não me passam ao lado... não é: faz o filme e siga. Há vários dados que são importantes mas nunca pensei ter que justificar se sou a favor ou contra às touradas, isso é um ponto. As pessoas perguntam-me muito isso e o filme mata-se a si próprio porque tem a palavra tourada no título e a maior parte das pessoas não vai ver o filme porque cria uma série de bloqueios por ler a palavra tourada. A minha intenção foi, por um lado, brincar com o *Jeu de fête*, por outro, era a tourada porque para nós, pelo menos como eu sempre vi a tourada, é uma tourada aquilo que todos fazemos em brincadeira. Portanto, tem este duplo sentido, que se calhar não chega porque as pessoas estancam na palavra tourada. Eu vou tentar responder mas vou fazer aqui um parêntesis antes que é: houve um interesse grande agora pelo filme e sobretudo agora com a questão do Sabugal que propõe a capeia arraiana como património imaterial perante a Unesco. Isto colocou-se como cenário, o interesse do filme puder ser apresentado na candidatura etc., etc. Eu tive a felicidade, ou não, mas pronto, assisti a um momento particular dessa discussão do património imaterial e que foi o posicionamento deste Ministério da Cultura, que teve um posicionamento em relação às touradas um bocadinho exclusivo, porque as coloca no Concelho Nacional de Cultura, coisa que até aqui nunca aconteceu. Não era claro o que se fazia com a tourada, pertencia às actividades culturais, era tratada como tal, mas nunca ninguém se quis comprometer; esta ministra assumiu chegar-se à frente, assumiu que perante a Direcção Geral das Artes, a Direcção Geral da Saúde e penso que da Direcção Geral dos Espectáculos, tourada é espectáculo. Se é arte, se é arte do movimento, a fusão entre o corpo humano e o corpo do animal... altas discussões à volta disto! O outro fenómeno que acrescento a este, é que, perante este cenário, o Instituto Nacional de Estatística demonstra que nos últimos anos o público aumentou

muito nas touradas, há tipo quase um milhão de pessoas a ver por ano, touradas. E há o renascimento da sala do Campo Pequeno. Portanto, há uma série de coisas associadas a espelhar isso e há muita gente nova a aderir às touradas, o que é mais impressionante, para mim, na minha leitura. E é um negócio, que eu não fazia ideia, facturou o ano passado cinco milhões de euros! Há aqui uma engrenagem. Como ela é montada, se isto é bom ou mau para a preservação da espécie, não vou responder... Deixo só a questão também no ar... Para além das ganadarias, há a equipa dos mordomos mas há depois toda uma montagem das pessoas que estão por trás. No caso da tourada é mais complexo do que da capeia, da capeia sei falar melhor porque a vivi e percebi, das touradas não sou um especialista, aliás, a única coisa que eu faço, são filmes. Portanto, no meu posicionamento não fico indiferente a esses conflitos éticos que se colocam, penso que não quero deixar no filme que há o homem bom e o animal mau ou o contrário. Se estou de acordo que isto se pratique ou não, aí, sinceramente, não quero sequer pensar muito no assunto. Isto é uma coisa que lá está, não fui que a criei, faço um registo, uma leitura, projecto-me nisto, é verdade, projecto-me em que medida? Porque quero filmar e quero filmar o melhor que sei, só nesta perspectiva... o animal sofre? Há quem diga que não, há quem que sim. Que não o vêem morrer não, que ele vai morrer vai, isso é óbvio, não vou esconder isso, toda a gente sabe, não morre ali, morre a seguir, é inevitável. Mas não é pelos maus tratos necessariamente, neste caso da capeia, na tourada se calhar... Esta coisa nova da Califórnia, de montarem um touro com uma espécie de colete com velcro e espetam as bandarilhas no velcro e depois tiram o colete ao touro, e a vida continua... Está-se a pensar se isso podia ser uma forma de agradar a mais pessoas que não estão de acordo. Isto, porque os americanos não toleram e portanto, tiveram que inventar o colete. A tourada que espeta e que sangra e tal, nessa não quero muito entrar porque não domino... Se me faz impressão ou não ... Há uma coisa de que não me lembrava mas em conversa com uma pessoa que está aqui e me colocou essa questão, fez-me viajar no tempo e lembro-me que eu passava cada Verão da minha vida na Costa da Caparica com os meus cinco irmãos, e havia uma espécie de ritual de ver touradas na televisão todas as noites que dava tourada, porque a minha avó adorava aquilo. E isto é uma imagem que eu guardo de muito longínqua infância, não me lembrava dela mas é provavelmente o contacto mais forte que eu tinha, que era ver a minha avó a vibrar com as touradas através da televisão! Eu não tenho sequer uma grande experiência de ver touradas ao vivo e este filme não é sobre touradas, nem é sobre a capeia, é sobre

uma província desertificada que tem o maior índice de desertificação do país, que é quase na ordem dos 85 %, é sobre esse vazio humano... há um centro que gravita à volta da capeia mas a capeia não é o filme ou o filme não é a capeia... Mas que me fascina esta forma injusta, justa, de ter que pegar num objecto daqueles para enfrentar o animal, pá, acho que é fascinante para mim, é uma coisa um bocado sem palavras, saber que é uma coisa que se pratica no mundo só ali. Não há mais sítio nenhum onde se faça. Isso é a marca, mais do que o movimento, é o facto de estar a tratar de um assunto que é exclusivo. Isso foi o motor vivo para eu lá ter estado, para ter participado. E só não estive no forcão porque recusei, porque a ideia deles era que eu tinha que entrar no forcão e andar lá dentro, era só o que faltava, também... Eu vejo e filmo aqui de fora, que está tudo bem e tranquilo para mim, pá... se cada filme que fizesse tivesse que passar pela experiência, estava desgraçado.

Sónia Ferreira. Mais alguma questão?

Espectador 3. Realmente, eu só vi o *Margens* e vi este. Vi o *Margens* há muitos anos e vi este agora. Já não via o Pedro há quinze anos e apesar da relação que é só de coração, de quinze anos de ausência, fiquei com uma extrema curiosidade e muito admirada, não pelo que o filme transmitia, que é a pergunta que eu vou fazer ao Pedro, mas pela familiaridade com que eu olhei para aquilo. Porque eu já vivi coisas muito parecidas nas Beiras, no centro do país, e há muitas histórias como esta em todo o país, muitas tradições, como esta, no país todo. E fiquei primeiro extremamente feliz por isto estar a ser mostrado, sabendo todos os problemas que muitas destas pessoas têm em se mostrar. Porque também já vivenciei isto numa aldeia do centro, em que as pessoas, às vezes, não gostam que estranhos cheguem lá e comecem a perguntar isto e aquilo. Tem as grandes vantagens da comunidade porque muita coisa é feita em comunidade, tal como o Pedro mostrou no filme, as pessoas movem-se todas sem qualquer tipo de organização, têm sempre alguma organização mas é uma organização sempre muito incipiente, e o que acontece é que estas pessoas têm, nalgumas situações, vidas comunitárias, ou seja ninguém recebe nada, ninguém é obrigado a fazer nada, mas todos se movem, por exemplo, para fazer pão, uma simples coisa, como fazer pão. Em diversas aldeias deste país existem fornos comunitários, ou seja, o forno que não é de ninguém e é de toda a gente, quem quiser vai lá fazer pão... há brigas também, por causa disto, as pessoas discordam umas das outras na mesma, mas acho extremamente

importante mostrar-se isto, isto é o nosso país profundo ou não profundo. Profundo, porque quem vive na cidade olha para isto de uma forma exterior, não profundo, porque é efectivamente a realidade de, se calhar, uma pequena percentagem do país, porque poucas pessoas lá vivem, mas é o nosso país, são as nossas origens. O que eu ia perguntar ao Pedro, depois desta introdução e de lhe mostrar o que é que eu vi no filme e como é que eu me familiarizei com o filme, é a extrema curiosidade que eu tenho de perceber ou tentar, ter uma revelação do que é que o Pedro quer transmitir com o filme. Ele gosta de fazer filmes, ele gosta de movimento, já nos disse, mas o que é que ele quer mostrar? Quer mostrar o país? Isto não é uma pergunta de moralidade, é só saber o que é que, entre aspas, o artista quer com isto. Um artista quer sempre alguma coisa com aquilo que faz, às vezes, pode sabê-lo, outras vezes pode não o saber sequer. Eu não sei se o Pedro sabe mas tenho imensa curiosidade em saber. Eu sei o que é que captei do filme e sei a relação que criei com o filme porque me familiarizo com isso. Se eu só tivesse vivido na cidade a vida inteira, aliás, eu só vivi na cidade a vida inteira para todos os efeitos, só que também vivi lá, às vezes, nas férias, aos fins-de-semana, e como foram muitos, muitas férias e muitos fins-de-semana, para mim, aquilo faz parte da minha vida também. Mas o que eu quero perceber é o que é tu, Pedro, achas, o que é tu queres mostrar? Eu sei o que é que eu vi, mas quero saber o que é tu nos queres mostrar.

Pedro Sena Nunes. Ia responder pelo lado mais fácil: pá, não faço ideia! Era uma possibilidade não era? Tu viste o *Margens*, hoje viste a Tourada, conhecemo-nos dessa fase. O *Margens*, claro, ao fim de quinze anos, ou trinta, ou cinquenta, ou oitenta, ou mil, acho que quantos mais anos passam, melhor eu percebo aquilo que quis fazer. Depois... há momentos de frustração, se calhar, não consegui tudo o que queria, mas as coisas tornam-se mais nítidas, na verdade. Quando um filme fica acabado e a proximidade ainda é muito grande, ou seja, não há distância, as coisas ficam mais difíceis, há coisas que, lá está, se calhar, não têm um nome muito definido, ou um nome muito concreto, uma palavra que se aproprie de uma determinada zona do filme, ou determinada imagem, ou determinada opção. Mas aquilo que eu quero passar, essencialmente, é o testemunho, é a minha presença viva sobre um assunto que me é próximo, na medida em que faz parte do meu contexto de experiências, faz parte de um interesse maior que é retratar o país, diga isso o que disser. É ter um retrato sobre o país, ter um retrato sério mas que é feito, lá está, para usar outra vez a palavra

geometria, de uma forma geométrica ainda complexa. Já fiz vários desenhos, como é que isto se vai somando, porque não é um filme, mais um filme... É como a história dos planos, quer dizer, aquilo que mais desejo um dia, é chegar com este projecto ao fim, por um lado... se for vivo... teimoso como sou, hei-de lá chegar, não desisto. A soma dos filmes dará seguramente um valor que não é a soma óbvia das parcelas, há-de dar outra soma qualquer e isso pode ser o interesse de somar uns com os outros, com os que já estão. Eu não quero que as pessoas vejam este filme e que pensem nos outros, também não quero que vejam este e tenham que ver os outros mas para mim, que foi essa a pergunta, faz-me um certo sentido somar aos que estão para trás este, ou ao contrário, ou seja, o filme é mais filme face à natureza do projecto em que está inserido, se pudermos ver os que estão associados. Sobre os que não existem, também não sei falar, mas a força maior é construir uma memória, isso é a pureza total sobre o assunto, construir uma memória, construir com a experiência, com a vivência, um sinal de quem diz “Eu quero estar atento àquilo que me rodeia!”. Não posso é estar atento a tudo de uma vez só, mas parcialmente consigo estar atento em determinados momentos e sobretudo, acreditar que o projecto vive pela intensidade. Eu vivo cada projecto e cada vez mais é uma coisa nova, absolutamente assumida a todos os níveis da minha vida, que é viver cada momento do modo mais intenso possível, da forma mais intensa possível, em menos tempo possível também. Portanto, menos tempo e mais intenso. É um exercício complexo porque me vou esgotando e depois tenho que recuperar e ando aqui aos solavancos, mas é uma forma muito objectiva de estar e de filmar, e daí eu ter dito que já não vivi muito bem com este projecto pelo facto de ter filmado tanto. Mas o estudo, que acho que é a palavra mais justa, e o investimento da investigação, a pesquisa deste projecto, perante esta realidade e esta situação, levou-me a utilizar muito tempo à procura do registo, como é que se filma isto? Há outras coisas que não preciso de procurar muito, conheço-as, sei mais ou menos como é que quero filmar, aqui não sabia. E não sabia logo nos primeiros momentos, quando comecei a registar as imagens. “Isto não é nada! Cada vez que vou para ali, o touro já está não sei onde e ando completamente trocado até ter atinado com”... Portanto, há aqui um registo para aí de 2005, 2006, não me lembro se 2007, que a dada altura assumi: tudo fora! E é material muito bom, podia ser outro filme, outras pessoas, outras situações... Mas a dada altura tive que tomar uma decisão, quer dizer, não dava para trabalhar com o material todo e a opção de me centrar nesta imagens e procurar encontrar, qual é a tentação maior? Contar uma história? Não é propriamente a

história como a entendemos, mas uma experiência sobre como contar uma história, esta história, que é imensa, quer dizer, cada casa dá uma história, são casas que nunca mais acabam, portanto há aqui uma limitação de espaço-tempo e daí a ideia da intensidade é o que eu procuro, o procurar exclusivamente que o outro seja respeitado, que me respeite, que haja aqui um momento de partilha sobre aquele assunto, acho que especialmente essa é a palavra: partilhar. Eu dei coisas, recebi coisas, neste, se calhar, não dei tanto quanto em tantos outros filmes, que acho que dou muito, para receber às vezes muito. Aqui, se calhar, recebi muito sem ter dado muito, porque acho que era demasiado abrangente para conseguir agarrar tanta coisa. E, reconheço que algumas imagens se podem tornar repetitivas no filme, porque facilmente posso reconhecer isso. Mas acho que também há um cuidado da montagem, a ideia do cinema é essa, é a sucessão dos planos, montar é isso, é organizar e encontrar uma lógica para a sucessão dos planos, dizer que as imagens ainda que pareçam mais do mesmo... “eh pá, outra vez o touro a bater no forcão!”, é verdade, mas em todas elas há sempre uma coisa nova que não foi mostrado até ali, portanto, não é mais do mesmo, para mim. E por isso, também a relação da duração do próprio filme, com a própria experiência de história e com a própria relação que estabeleci com as pessoas, e gosto deste desejo, gosto deste arranque... pode ser outro sinal daquilo que eu quis dizer... isto é uma coisa... não se pode explicar... e se calhar o cinema também... isso não se pode explicar... não há dados concretos, possa alguém dizer de um ponto de vista mais histórico, que aquilo que aconteceu a partir de não sei quando, nasceu... a ideia do forcão é que era um objecto que encurralava o touro num sítio e que permitia o homem acedê-lo... para o matar mais facilmente... doutra forma não conseguiam... Isto é, a ideia de uma forquilha gigante para o encurralar, outros historiadores defendem outras teses, há aqui muitas teses à volta deste assunto. A mim, interessa-me mais este misto entre o profano e o religioso, entre estas práticas e esta ideia de património imaterial... esta coisa vai-se esfumar já a seguir, o próprio objecto cai na terra e desfaz-se... em três Invernos não está lá nada, enfim, isso é aquilo que eu quero passar.

Sónia Ferreira. Uma última questão se calhar...

Espectador 4. São duas, posso? São curtas. Uma, se as pessoas que vêm assistir vêm de diferentes aldeias ou quem assiste é somente daquela terra? Se há coincidência no

tempo da realização da festa nas treze aldeias e como é que solucionou isso? A última, é que apenas uma tourada decorreu numa arena e eu gostaria de saber que diferença você percebe entre quem assiste estando na arena, e quem assiste quando é essa montagem provisória em que a própria aldeia constrói a arena?

Pedro Sena Nunes. Voltava à pergunta anterior, que é o que é que eu quis fazer com o filme? São duas questões muito pertinentes, que podem ajudar a fechar todo este ciclo. Uma é o meu fascínio por ter assumido um papel que é importante no filme, de espectador, portanto, o meu ponto de vista é de espectador... mesmo que tivesse tido a oportunidade de ter filmado no forcão pela experiência, acho que nunca iria usar essas imagens, porque essas imagens revelam justamente a experiência deles que não é a minha, que é estar a pegar no forcão, a minha foi sempre de espectador, umas vezes de grande proximidade, que estou ali, sou eu que estou a filmar, estou ali entre a barreira do susto, do medo e do fascínio, estou ali naquela fronteira com a câmaras e assumo esse ponto de vista, muito térreo, há alguns momentos, não me lembro quantos mas há vários. E os outros momentos, que são, regra geral, para deixar ver aquilo que as outras pessoas vêem, um local de conforto, tranquilo, que não suscita qualquer tipo de problema para quem filma. Portanto, estes dois pontos de vista de quem assume ver a festa e fazer parte dela, das bancadas e quem assume fazer parte dela com algum risco. A maior parte das pessoas arrisca pouco... aquilo é muito fogo-de-vista e aquilo também eu fiz, também faço, enquanto ele estiver lá ao fundo, também saio e aventuro-me, há ali um jogo. Estando lá, é fácil de ver que há meia dúzia de pessoas que arriscam à sério e que não nasceram com isto, não são praticantes, não são profissionais, não vivem daquilo. E acho que há ali uma espécie de delírio colectivo que também me agrada, que é diferente de uma coisa como os forcados, que é uma coisa de treino, treinam regularmente, têm um sentido diferente deste. E isto é uma prova, e os luso descendentes vêm outra vez aqui à questão, isto é uma prova de emancipação e de assumir estados de virilidade, isto chama-se inclusive: “Rapazes ao Forcão”. Para o conjunto da relação masculino-feminino, apesar do perigo, apesar destes constrangimentos – e há pessoas que vão lá que, se calhar, não percebem mesmo nada do assunto – mas há que traçar esta prova e é uma coisa que se leva um bocadinho a sério, no contexto. Em relação à prática das praças, acho que as praças improvisadas que sempre foram feitas com carroças, com carros de bois, continuam-se a fazer agora com os atrelados do tractor, com uma ou outra

carroça só para dizer que é típico. Mas faz-se, e depois estas bancadas que, como deu para perceber são completamente improvisadas. E eu não quis ficar longe daquele acidente, eu vivi aquilo, arames, fita-cola... estava a ver o dia em que acontecia qualquer coisa e tinha que acontecer mesmo – tanto disto, como de acidentes com touros, tenho imensa coisa filmada que não uso no filme. Portanto, estas praças de improviso são muito vividas por quem pertence à aldeia, seja quem for, seja as pessoas que estão lá, ou as que vêm de fora, mas é uma comunidade muito fechada. Há duas ou três pessoas que são bem-vindas, de aldeia para aldeia. Há ali seis, dez, vinte pessoas que são não só grandes aficionados, é mais do que isso, são os que têm a consciência que liga as aldeias e ao ligá-las estabelecem uma rede de convívio, porque aquilo é alta competição, aquilo é a mesma coisa que Fórmula 1 ou que futebol de alta competição. É igual, para eles, levam aquilo à letra, quem é que é a melhor capeia do mundo, quem foi o melhor touro, qual foi o maior touro, tinha seiscentos quilos, tinha setecentos, tinha uma loucura de quilos e pronto. E a ronda que eles fazem, no caso da aldeia de alfaiates, dos forcalhos, eles fazem a ronda de andar de noite a comer e beber, e no dia a seguir estão lá. Ele próprio o diz, “ Toda a gente quer vir aqui à ronda”, mas ele não deixa, eles não deixam, deixam dois ou três, são uma espécie de mordomos gerais que estabelecem boas relações diplomáticas entre as aldeias. Quase todos estão no filme, pior ou melhor, a fazer uma coisa ou outra, porque eles aparecem em todos os sítios. Cada um está lá no seu esquema e tem lá os seus rituais, porque os rituais inclusive são diferentes, não são iguais, como também ficou demonstrado, uns é a cavalo, outros é a pé, outros é assim, outros é assado, e há aqui um lado estético de que quase também não falamos, mas há uma dimensão estética, de figurino, de estilismo, de *design* de moda que está subjacente a todo este processo fascinante, e há inclusive nas touradas, quase ninguém sabe, estilistas portugueses de nome e renome internacional que fazem muitos dos fatos dos toureiros. Depois, o calendário é simples, também foram tantos anos que era mais ou menos tranquilo, mas mesmo que não fosse, o calendário está bem organizado porque estabelece um padrão das festas religiosas e da presença dos emigrantes em sintonia com as capeias, que eu disse há pouco, de grande visão de *marketing*. Aquilo é *marketing* puro. Portanto, acho que estes diplomatas estabelecem essas pontes, quem é que organiza as datas, há datas fixas, há aldeias que pura e simplesmente se chegam à frente e dizem “aquela é a minha data, é aquele domingo”, e ponto final, ninguém lhes tira aquilo. Os outros mais pequeninos podem discutir entre eles, mas há uns que são fixos, porque

são as grandes festas que decorrem. Em relação ao final, esta festa que eu deixo, mudam de camisola, as cores estão todas a mudar, representam as várias aldeias, para dizer que há um campeonato, que eles chamam festival, mas aquilo no passado – tem vinte e dois anos –, os primeiros anos era uma coisa assustadora porque acabava sempre da pior maneira, inclusive o júri, como também faz parte destes arranjos, era daqui ou dali e aquilo acabava sempre numa “ganda tourada”, acabavam todos à estalada e nunca ninguém percebia quem é que tinha ganho e quem é que tinha perdido. E depois lá acabavam todos a comer o dito borrego e lá passava tudo à frente e lá vinha mais um ano. Da experiência que tive nas pequenas comunidades, é muito fácil encontrar alguém que, por exemplo, não fala com o vizinho há quarenta anos e todos os dias os dois abrem a porta à mesma hora, todos os dias se cruzam, todos os dias é quase inevitável ouvirem os sons uns dos outros, mas não se falam, e estão ali ao lado e, portanto, estas histórias estão também muito presentes, alguém que se recusa a determinado sítio. Por exemplo, o local onde foi montada esta praça de touros, e se calhar é mesmo aqui o ponto final, onde o filme termina, que é a associação e esta prática final onde todos vão mostrar os seus saberes. Esta praça ficou sediada das três aldeias, numa, que é a Aldeia da Ponte porque em perspectiva era aquela que tinha maior área, e se calhar era a que mais se ajustava, e houve um grupo de pessoas que se juntou e que se chegou à frente, porque podiam fazer outras touradas nesta praça para além da capeia. Há mais ou menos 400 touradas por ano em Portugal, salvo erro. E a ideia que eles tinham, como isto era uma coisa muito efervescente sobre os touros e sobre ter uma praça, então criaram esta praça, que é uma praça privada de investimentos de todos os locais, de todas as pessoas que ali vivem, mais as pessoas que vivem fora, que vivem no estrangeiro, é quase um investimento de anos, foram construindo pouco a pouco, até chegar a esta conclusão. A Câmara Municipal construiu uma praça que é noutra aldeia, no Soito, que é uma praça municipal que era suposto ser a praça onde fariam o festival e portanto tudo isto são decisões também políticas, onde é que se construiu a praça, uns decidiram, os outros decidiram, poder político, poder local. Estas coisas são bastante discutíveis e a experiência é única, estar numa praça improvisada, feita de andaimes e arames e fita-cola, e estar a viver no meio daquilo e a adrenalina, e ver o touro a bater nos ferros, e estar a ver os ferros a saírem por cima e ver que aquilo vai sair tudo, vai cair a bancada, vai entrar o touro, vai ser o desastre total, portanto, essas coisas, vivi-as. Estar ali, nesta outra, construída de pedra e cal, e tudo direitinho, não tem tanta piada,

também já vi acidentes, não vibro por ver acidentes, é a distância. Há qualquer coisa que escapa, que não é acidentada, que não é o território que lhe provoca, o furacão por exemplo, a dar a volta numa praça improvisada que tem uma fonte, como tem no início, eh pá, aquilo é muita complicado que eles não têm mesmo espaço e isso é que é a adrenalina, com espaço aquilo fica fácil, agora sem espaço para dar a volta, por muito bem coreografado que esteja aquilo, basta dois ou três escaparem-lhes os pés e caiem todos, e acho que é extraordinário. Impraticável quase de se filmar nessas circunstâncias, porque a adrenalina é muita entre todos e estar ali com equipamento, com câmaras, com som, com tudo, é quase impraticável porque é só encontrões para trás e para a frente e aqueles lugares... por muito que a produção garantisse que ficava ali um espaço aberto, aquilo que está a acontecer é tão imprevisível que isso não pode ser previsto, não é possível viver ali uma mancha que se alguém estiver aflito não entra por ali adentro, portanto a coisa é vivê-la como ela é, para a frente. Boa, obrigado.

Sónia Ferreira. Obrigada.

debate

“Percursos no Documentário Português: Cinema no Pós-Abril”

com Rui Simões, realizador de *Bom Povo Português* [132', 1980], Adelino Gomes, repórter de *11 de Março* [45', 1975] e José Filipe Costa

Moderado por Inês Sapeta Dias e Tiago Afonso

Editado por Ilda Teresa Castro.

07.Abril.2011

Inês Sapeta Dias. Se depois surgirem questões em relação à programação falaremos um bocadinho mais sobre isso mas vou rapidamente passar a palavra. Temos connosco o Rui Simões, realizador do filme que acabaram de ver, *O Bom Povo Português*. O José Filipe Costa, que é um estudioso do cinema deste período, está connosco para pensar e caracterizar este cinema, bem como o Adelino Gomes que é jornalista e foi o repórter responsável pelo *II de Março*, que foi visto esta tarde. Eu se calhar abria o debate colocando uma pergunta ao Adelino e ao Rui, uma pergunta que está relacionada com o nosso tema central do Panorama, com que esta rubrica se relaciona directamente, *Como se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?* E, começava por perguntar o que é que Abril exigiu às pessoas que fabricavam e mexiam com imagens em movimento? O que é que foi estar à altura desse acontecimento?

Adelino Gomes. A pergunta para mim tem um pressuposto, se não tem esse pressuposto eu parto do princípio que tinha, e que é este “O que é que faz um jornalista no meio da revolução?” E portanto, eu fui um repórter, na Revolução, como uma quantidade bastante grande. Éramos sindicalizados quinhentos, nessa altura, portanto, houve quinhentos jornalistas que estiveram no meio da revolução na altura, na rádio, na televisão, nos jornais, e cujo papel era todos os dias de manhã olharem para a agenda e verem que serviços lhes foram marcados, só que nesse tempo, a agenda era ultrapassada pelos acontecimentos. Nestes últimos dias aqui, tenho-me lembrado muito do PREC, porque nas últimas duas ou três semanas eu, já jornalista reformado, quando me levanto, ao meio dia, à tarde, à noite, sou sempre impelido a ouvir o noticiário para ver se já se passou mais alguma coisa, sou sempre ultrapassado pelas minhas próprias previsões. Passou-se sempre mais alguma coisa... houve um novo *rating* que foi dado à República Portugal, houve sempre qualquer coisa, e sempre para além da nossa imaginação. Ora bem, o PREC foi isso, foi uma revolução em contínuo, vivida por gente que nunca tinha vivido antes uma revolução e que estava toda na mesma aprendizagem, estavam os actores principais, estava o povo, e estavam aqueles que era suposto informarem o povo. Uma vez, estava no Rádio Clube Português, fizemos uma assembleia geral, um plenário de trabalhadores onde tinha assento toda a gente, desde os elementos da administração até às senhoras da limpeza. Fizemos um plenário para decidir que comunicados é que podíamos dar na informação? Porque havia tantos comunicados todos os dias, de tantos partidos, de tantas comissões de trabalhadores, de tantas entidades e os noticiários do Rádio Clube Português, que era

o “ Sempre no ar, sempre consigo!”, como nós dizíamos, tinham dois, três minutos, quatro minutos, no máximo dez minutos, de seis em seis horas e não cabia lá tudo. Não tinha havido ainda eleições e o problema que se punha era este: quem é que representa o povo português? E isto tem a ver com o 11 de Março. Nós sabíamos que havia uma entidade que representava naquele momento o povo português, já tinha sido referendada logo seis dias depois do 25 Abril, do meu ponto de vista até no próprio dia 25 de Abril, era o movimento dos Capitães, do MFA. Portanto, achávamos que eles eram representativos e portanto aquilo que o MFA dissesse era objecto de notícia, pensávamos nós, legitimamente. Pelos critérios informativos passava um comunicado qualquer do Concelho da Revolução, mas como o Concelho da Revolução reunia... eram chamados os homens sem sono... às vezes começavam às duas da tarde e acabavam às cinco da manhã, nós tínhamos repórteres que estavam lá aquelas horas todas só para no final darem, em directo, de preferência, aquilo... Ora bem, mas a partir daí não tinha havido ainda eleições e então o nosso plenário foi para discutir. Enfim, surgiram várias fundamentações... Bom, havia um partido que era um partido histórico, o Partido Comunista Português, tinha uma legitimidade histórica... havia um partido que também vinha de antes do 25 Abril, tinha uma legitimidade histórica, que era o PS... Bom, e depois? Havia partidos ou Movimentos que faziam parte dos governos provisórios e que, sim, tinham sido aceites enquanto tal, pelo tal movimento que estava, do nosso ponto de vista, referendado pelo povo português que era o MFA, esses mereciam que quando fizessem um comunicado, deviam ter lá espaço, eram quatro: era o PCP, era o PS, era o MDPCDE e era o PSD, na altura PPD. Então a nossa discussão afunilou-se, “E a partir daqui?”, “Que partidos é que nós devemos escolher?” Poupo-vos ao... se quiserem fazer um colóquio sobre isso terei muito prazer porque é interessantíssimo. Acabámos por encontrar um método, mas na verdade estávamos a aprender, estávamos a aprender todos os dias. Ora bem, o que é que se faz no meio de uma revolução, um repórter..., para já aprende a falar em liberdade, que foi aquilo que tentámos, eu tentei logo no próprio dia 25 de Abril com um microfone, tinha um microfone nas mãos... diziam-se coisas, não tinha ainda acabado a censura, o regime não estava...o que é que nós fazíamos? Com um microfone nas mãos acho que é um bocado fácil, a gente põe assim o microfone e dá voz a quem fala... Naquele dia parecia tudo combinado, porque toda a gente dizia as coisas que, ainda por cima, nos agradavam, portanto, não havia aquele problema que o jornalista transporta sempre consigo, o jornalista reproduz a realidade, o jornalista

olha a realidade e constrói a realidade, e ainda por cima, quando depois vai fazer a sua peça para a redacção, ainda constrói mais, mesmo que tente ser fiel aos factos, mas o que é que são os factos e o que é que é a realidade? Bom, e então, nós andávamos à procura, um repórter é isso que faz, e por isso é que o filme que passou aqui há bocado, e que é injusto dizer que é um filme meu, porque não é um filme meu, é uma reportagem em primeiro lugar, e depois aquela versão que passou ali, era composta por três trabalhos, quatro trabalhos, três de repórteres que estão ali identificados, que sou realmente eu, é o João Severino e é o Joaquim Furtado. Eu, no exterior, junto do aeroporto e depois acompanhando o pedido de desculpa dos paraquedistas aos seus camaradas do Rali, e o Joaquim Furtado na GNR, no Largo do Carmo. Portanto, esse é o documento que passou ali. E o que nós fizemos foi isso mesmo, de manhã chegámos à redacção, cada um recebeu o seu trabalho, não era o 11 de Março porque ao contrário do que se disse, não se sabia que era o 11 de Março, não estava na nossa agenda, eu fui mandado para o Ministério dos Negócios Estrangeiro fazer cobertura de um acordo de pescas entre Portugal e a Noruega e até, no final entrevistei o então Ministro da Cooperação, o Rui Vilar, o ex-presidente da Gulbenkian, e portanto vim calmamente para a RTP, que era a peça que eu ia apresentar, digamos, para o jornal da uma hora da tarde, o jornal da hora do almoço, como nós dizíamos na RTP, e, quando chego lá, é que está tudo em polvorosa, está tudo a olhar porque há uns aviões no ar e há uns tiros, etc., e, a partir daí cada um é mandado para um sítio e eu sou mandado à procura do sítio onde havia os tiros... Pronto, foi esse o sítio que me foi encomendado. Portanto, o que eu faço, e o que faço antes e o que faço depois, é andar pelos acontecimentos com um sentido de urgência de acontecimentos que estão sempre em movimento, sobre um processo que nós sabemos que está sempre em movimento, com um conjunto de regras essenciais, e com um constrangimento que eu tenho na cabeça, profissional que era há oito anos. O conjunto de regras essenciais é este: por mais que a gente goste de alguma coisa, não fazemos reportagens para favorecer os nossos amigos, fazemos reportagens numa tentativa de fazermos o tal retrato o mais possível, fiel àquilo que nos é dado saber. Há uma definição que mais tarde eu aprendi e que foi dita por um dos dois elementos de *Watergate*, o Carl Bernstein que diz que a objectividade, a verdade jornalística... ou a objectividade que não existe, mas ele diz assim... a verdade jornalística é a melhor versão da verdade que um jornalista sabe, em cada momento. Em cada edição do jornal, o jornalista sério, a redacção séria, é aquela que apresenta aos seus leitores, aos seus ouvintes, aos

seus espectadores, a melhor versão que foi capaz de descobrir, em cada dia, da verdade. Ora bem, no fundo, este era... eu penso que era, da maioria de nós, o sentimento com que partíamos para as coisas, mas cada um evidentemente levava... havia grupos... eu ainda há bocado fiquei muito admirado porque vi nesse filme, que eu não tenho, vi-me neste filme, ouvi-me, a dizer uma coisa que me chocou 37 anos depois, é eu a dizer assim, quando faço a entrevista a um dos militares que está com uma arma nas mãos a dar um tiro, e eu digo assim: “ Então explique-me lá qual é o lado? Você está do nosso lado?” digo eu. Do nosso lado! Do MFA! Eu pensava que tinha sido mais cauteloso, a minha memória da minha actuação daquele tempo era um pouco mais distanciada, não é? E, portanto, acho que havia um pano de fundo que era este... mesmo os jornalistas da actualidade, esses tais que fazem a reportagem no dia-a-dia, tínhamos uma verdade adquirida e a verdade era esta: havia os bons, que era o MFA, os que estavam do lado do MFA eram os bons, os que vinham questionar o MFA eram reaccionários. Eram os maus, portanto. E depois, é curioso porque em todo o resto do filme, todas as pessoas, todos os actores que a gente vai ouvindo, as pessoas do povo, etc., vê-se que há aí sempre esse: “ É um reaccionário?”, é qualquer coisa de horrível, é qualquer coisa fora da norma... e nós, estávamos do lado desse, daquilo que pensávamos, se calhar, sentíamos, que era o lado bom e que era o lado do MFA. Para acabar não queria monopolizar... o repórter da revolução é repórter... o Baptista Bastos tem uma definição muito bonita de repórter, “Repórter é aquele que vai ali e vem já, olhar rápido para lá da selva.” É isso! A gente vai ali...mas tem que vir senão está em directo, para mostrar! Vai ali, vem já... o que significa que não tem tempo de investigar! No PREC não se investigou, no PREC falou-se, ecoou-se. No cinema é um pouco... vê-se neste filme que nós acabámos de ver, há muitas imagens que são pensadas, aqueles planos, belíssimos, pelo menos houve um tempo para pensar, há depois o improvisado. Na reportagem não há tempo, eu agarrei-me ao operador e ao homem do som – ainda por cima, eu estava há um mês na televisão, não tinha aprendido, quer dizer, para além de não ter aprendido a ser repórter em liberdade, não tinha aprendido a ser repórter de televisão –, e portanto, eu disse-lhes assim: “Olha, eu vou começar a falar...” como um repórter de rádio, onde eu tinha trabalhado antes “... e vocês vão atrás.” A câmara ali, desculpem os cineastas que estão aqui, a câmara ali era um instrumento que ia atrás da palavra. A palavra guiava a imagem. Só que... eu tive a sorte de ter o João Rocha, que é o primeiro operador que trabalha comigo, depois há um segundo operador da parte da tarde, e ele é um

extraordinário homem do cinema. Há ali nas imagens, é pena...há uma imagem, vou dizer-vos uma das imagens... aquela não foi, aquilo que nós vimos hoje não foi a minha reportagem, foi uma parte da reportagem, aliás, maior do que aquela que eu fiz, isto é, maior do que aquela que foi reproduzida, que foi apresentada na televisão mas não tem algumas imagens e uma das imagens mais bonitas aquela que eu... se me perguntassem assim “Qual é a imagem mais bela do 11 de Março?”, para além do momento jornalístico que é, o amigo e o inimigo estarem a parlamentar, “Em nome de quem é que tu me vais atacar, em nome de quem é que eu me estou a defender?”, que é um momento extraordinário, de grandeza humana extraordinária, é a segunda imagem que nós filmamos. Nós filmamos uma imagem ainda antes de chegar ao *plateau*, ao sítio onde está a acção, e depois a primeira imagem quando chegamos à acção... eu vejo um soldado a correr, um paraquedista a correr, armado, a progredir em direcção ao... e quando nós filmamos, passa diante desse combatente, desse soldado que leva a sua G3, passa uma mulher com uma canasta na cabeça... vinda de vender peixe... porque naquela manhã foi um quotidiano normal e é uma imagem belíssima da guerra e do quotidiano no meio da guerra e daquela mulher que é um pouco o povo que passa ali, um pouco alheio àquilo tudo, enquanto a questão está a ser discutida entre militares. Mas depois logo a seguir, as imagens que vêm a seguir é o povo que já está dentro do golpe e que está a incomodar... quer dizer, está a meter um pau na engrenagem, está a certa altura a incitar o lado que prefere. Portanto, o repórter é esse que vai ali e vem já, olhar rápido, palavra célere. Olhar rápido é tentar perceber, não vai aprofundar. E por isso, as perguntas que se fazem nestas reportagens, se vocês virem as reportagens do PREC, são sempre estas “O quê? O que é que se está a passar? Qual é o seu lado?”, e depois procura-se ouvir o outro, dá-se sempre a palavra ao outro, ao contrário duma ideia que eu julgo que estava... dá-se sempre a palavra ao outro, mas realmente privilegia-se a palavra daquele que é do nosso ponto de vista, concluo eu agora mais do que antes, mas do nosso ponto de vista, que era o que representava, digamos, a normalidade, neste caso, revolucionário. É isto que eu penso que nós fizemos, com, evidentemente, caídas e recaídas e com... houve muitas vezes que não fizemos coisas, uma vez... e agora vou-me calar, mas deixem-me contar esta...que é um dos pecados que eu, só passado trinta anos é que percebi. Uma das coisas mais terríveis que me aconteceram... foi por esta altura, foi três meses depois, três meses depois houve a guerra civil de Angola, vimos imagens. Aliás algumas daquelas imagens foram filmadas por uma equipa que estava comigo, a

imagem dos mortos que estavam a ser lançados... nós estivemos lá, a RTP esteve lá, nesse dia e mandámos imagens, nós fomos a primeira equipa que lá chegou mas isso não interessa. Foi nessa altura, estamos em Julho, estas imagens são de Julho de 75, se são as imagens do mesmo momento que nós filmámos são de Julho de 75, quando começa a luta em Luanda entre o MPLA e a FEDLA, a UNITA era ainda um movimento menos... isto estamos a 15 de Julho de 75 e... eu sou mandado para lá. Com que objectivo? Com que fim? Fazer a guerra civil. A guerra é dos movimentos, era isso que me interessava. E portanto, eu faço as coisas em Luanda, há lá um centro muito... o FDLA estava lá na Fortaleza de São Jorge... como é que se chamava aquilo... tinha quatrocentos homens... Fortaleza de São Salvador... talvez... e nós fazemos aquilo e a certa altura, já não há mais nada para filmar. Chega-nos uma informação de que havia combates em São Salvador, combates em Teixeira de Sousa que era muito longe, por isso fomos de avião... eu fui para o aeroporto e fui pedir boleia... foram horas, era junto da fronteira. Vamos para lá, começamos a sobrevoar Teixeira de Sousa, há combates, vê-se, há fumo, etc., e o meu sonho de repórter é filmar o combate que há lá em baixo, e que parece ser entre o MPLA e a UNITA e, quando chego, quando aterramos, eu vou a correr com a equipa para sair para a cidade e quando vou a correr ouço um dos pilotos que nos tinha trazido, oficial, que diz assim “que desprezo, que falta de patriotismo!” uma coisa deste género... eu olhei para ele “Este homem...!” e continuei, devo ter pensado “um reaccionário!”... continuei. Tentei sair e no momento em que nós vamos a sair, vem um comandante do MPLA fazer exigências ao comandante da base aérea. Faço ali a reportagem entrevisto o homem, dá uma imagem extraordinária porque era um tipo pequeno, tinha uma voz esganiçada, um chapéu enorme e quando volto, pela primeira vez, vejo que há centenas de pessoas com as coisas que os refugiados levam, com fogareiros, com camas, etc., e apercebo-me, percebo um pouco que aquele homem me esteve a dizer que achava que eu devia filmar o sofrimento destas pessoas, e tentei dirigir-me a ele, dizendo isto, de que eu estava convencido, e estive convencido muitos anos, dizer-lhe isto, “Ouça desculpe, para responder à sua pergunta, para mim como repórter, o que se está a passar nesta cidade e que vai determinar o futuro, é quem ganha a cidade, não são as pessoas que perderam, as pessoas que perderam vão regressar ao seu país!” Não percebi o extraordinário dramatismo, a tragédia que ia ser a vida dos retornados, um milhão de pessoas viveram em ambas as colónias. Não, isso para mim, eu estava convencido. E só recentemente, pensando melhor, a gente pensa

na nossa vida e naquilo que fizemos, faz o balanço, e pensei assim “Eu falhei, fui eu que falhei, eu não percebi o olhar rápido e a palavra célere.” O olhar rápido e a palavra célere não podem desculpar-nos de nós não compreendermos. O olhar rápido é para compreendermos. Eu passei pela grande História, por uma grande História. A História é a história da Independência de Angola, é a história do futuro. Mas a história de um milhão de portugueses que vêm para Portugal, essa tragédia que passa também, essa é uma grande História também, que um jornalista português não pode perder, e eu perdi, por incapacidade minha, por fraqueza minha. Um repórter é isso. Eu tive a sorte de estar em dois ou três acontecimentos e tive também o falhanço, perdi alguns deles por incapacidade de análise da situação.

Rui Simões. Um gajo já está cansado depois de ouvir o Adelino. O Adelino foi, aliás, é o único jornalista que tem uma referência no *Bom Povo Português* porque de facto... não era o homem que estava sempre lá, não era isso... não era o repórter que estava sempre lá, mas era o repórter, o jornalista que nos fazia pensar, apesar de nós muitas vezes não ligarmos muito ao que se passava nas notícias. Ele tinha um padrão, como é óbvio, eu não tinha, era uma grande diferença, eu não era repórter, eu não tinha emprego, não tinha matéria, eu não tinha obrigações, não tinha nada, tinha trinta e dois anos. E o Adelino era de facto uma referência pelos seus trabalhos. Não só o 11 de Março, o 11 de Março é porque foi mais espectacular, e ele falou também do Joaquim, o Joaquim também era uma pessoa muito presente e que nos fazia pensar nos seus trabalhos, nas suas peças, de facto ali ele foi um actor, um personagem muito importante, mas o Adelino estava sempre, e esteve sempre, como vocês sabem, ao longo da história de Timor, enfim até ontem, ou até hoje ainda, apesar dele ter falado tanto, não o vou deixar contar mais histórias, mas não há dúvida nenhuma que o Adelino foi uma grande referência para nós todos que nos interessávamos pelo que acontecia no país. Eu não o conhecia antes, eu vivia na Bélgica exilado, acabei por o conhecer logo no início, fui logo muito bem recebido por esta classe que achava que eu era jornalista também e quiseram-me propor para jornalista. Em dado momento encontrei-me na sede da Casa da Imprensa já quase como sócio jornalista “Tu és jornalista, tu és, tu andas a filmar!”, “Não sou nada, sou cineasta, vocês são malucos!” Pronto, mas fui muito bem recebido por esta classe de facto e não vou falar mais do Adelino. Eu tinha 32 anos, eu não sei qual é a pergunta que ela quer que eu responda, nem as ansiedades de uma jovem, que, como todos, quer saber muita coisa e eu já

acho que disse muita coisa neste filme. A minha preocupação foi fazer um filme sobre o que estava a acontecer, um, ou dois, ou três... os que me deixassem. O que eu posso dizer é que quando cheguei ninguém acreditou em mim. Trinta e dois anos, jovem... imaginem, quem é que tem trinta e dois anos? Quem mais é que tem trinta e dois anos? Apresentem-se no Instituto Português de Cinema com uma mala, acabados de chegar de comboio e digam “Eu quero filmar a revolução, dêem-me dinheiro, que eu tenho que filmar, eu quero filmar!”, e o nosso amigo Assis de Brito, que é um nome que vocês conhecem ou conheceram, não sei se ele é vivo ainda...

Espectador 1 (António Escudeiro). *Ainda*.

Rui Simões *Ainda*? Era o Presidente do Instituto Português de Cinema, volta-se para mim e diz “Oh homem tenha calma, está toda a gente a filmar, não há problema nenhum, está tudo na rua, está tudo a filmar, você não se preocupe!”, “Nã, nã, eu estou muito preocupado, eu quero filmar!” e tal. Bom, e de facto o homem não acreditou em mim, mas contou-me mais tarde essa história, porque eu, essa história esqueci-me completamente. Muitos anos depois, ele contou-me essa história “Chegaste aqui com uma mala, tinhas acabado de chegar e querias que eu te desse dinheiro para fazeres o filme da revolução!” E pronto, eu acredito que os meus colegas estavam todos a filmar, mas isso também não era a minha preocupação, a minha preocupação era fazer o meu filme, um bocadinho egoísta, um bocadinho o contrário de uma revolução, onde há aquele lado de solidariedade, e tal... não! Eu queria fazer o meu filme e o meu filme é um que vocês viram agora, é *O Bom Povo Português*. Um filme que eu quis fazer ao meu povo, dedicar ao meu povo, num momento que eu senti imediatamente que era muito forte, como diz o Vasco Gonçalves, embora não tenha nada a ver com Vasco Gonçalves em termos de ideias, acho que é exactamente aquilo que ele diz, nós sentíamos que era um momento único, ou fazíamos, ou não fazíamos. Se conseguíssemos, ganhávamos porque tínhamos muita riqueza à nossa frente, um tema muito forte, tínhamos as pessoas com muita energia, com muita vontade de comunicarem, de lutarem. Ou não fazíamos, e então pronto, paciência, íamos tratar de outros assuntos, de outro tipo de cinema. Muitos colegas meus fizeram outros filmes. Mas eu investi de facto a minha vida dos trinta e dois, mais seis em cima, aos trinta e oito, quase até aos quarenta, no cinema, nos dois filmes da posteridade. E *O Bom Povo Português*, acreditei sempre que trinta e sete

anos depois este filme ainda ia-vos dar prazer, porque ele foi feito com muito prazer, foi feito com muita vontade de construir um filme que ficasse, era a minha gratidão de certa maneira ao facto de ser português... eu gosto de ser português apesar de ser muito maltratado pelos portugueses, eu gosto de ser português, não gosto de ser maltratado mas muitas vezes sou. E achava que tinha a oportunidade porque estava com muita energia, vinha com uma visão muito distante da realidade portuguesa, olhava para isto tudo de uma maneira muito distanciada, portanto, eu já sabia que tínhamos perdido, no primeiro dia que pisei aqui o pé em Portugal eu percebi logo que tínhamos perdido, não íamos nunca ganhar. Mas a minha preocupação não era ganhar, a minha preocupação era participar, já tinha perdido em 68, já tinha perdido pelo passado, enfim a minha vida já tinha sido uma perda tão grande, que eu não ia perder nada, só tinha era a ganhar, só tinha era a ganhar em construir um filme que pudesse, de certa maneira, ficar como um documento daquela, daquele e daqueles... Era uma equipa que estava a viver intensamente aquela realidade e não outra. Nós só vivíamos para aquilo, nós só vivíamos para o filme, vocês podem perguntar “Mas isso é impossível, vocês não tinham dinheiro!” Não, nós não tínhamos dinheiro, nós não tínhamos absolutamente nada! Eu tinha a casa dos meus pais quando eu regresssei, instalei-me nessa casa, os meus amigos da escola de cinema de Bruxelas vieram ter comigo para me ajudar, os que trabalhavam em imagem trouxeram restos de película das filmagens onde trabalhavam, traziam latas com restinhos e nós começámos este filme e o *Deus, Pátria, Autoridade*, com restos de película de 16mm que vinham de vários países, sobretudo da França e da Bélgica. E foi assim que começámos com operadores de câmara que se revezavam, vinha um ficava em minha casa um mês, depois voltava, vinha outro, porque eles também não aguentavam, ninguém recebia nada, ninguém estava a ganhar, não havia condições de facto para pagar a ninguém, foi uma aventura complicada, até ao momento em que de facto se conseguiu um acordo com a RTP em película, que nos deu película. Então aí, foi um luxo, era só filmar. Mas sem entrar em grandes discursos, não sei muito bem o que é que hei-de dizer, a não ser que me perguntem coisas concretas, porque isto é uma longa história, já são muitos anos, eu deixo isso de facto aos teóricos, está aqui um... Ah!, acabou agora um francês de fazer um doutoramento sobre este filme, sobre *O Bom Povo Português*, eu espero que ele seja publicado em Portugal, vai ser editado em Paris e foi ele que apresentou o filme a semana passada no cinema Duriel em Paris, e o que aconteceu... mandou-me um mail incrível, é que foi uma sessão em que no final uma

grande parte da sala estava a chorar. Ora bem, transportar estas emoções, construir estes filmes e ainda conseguir este efeito, a mim claro que me dá imenso prazer, é gratificante e eu fico contente. É o grande filme da minha vida, de facto, é o filme onde eu consegui talvez fazer o melhor que sei. Eu continuo a fazer filmes e gostava muito que vissem os meus filmes mas também se não os virem não faz mal, penso que um dia acabarão por ser vistos, quanto mais não seja, por arrasto por aqueles que tanto gostam d' *O Bom Povo*. Mas este *Bom Povo* foi muito mal tratado em Portugal, é isso que eu quero dizer. É que este *Bom Povo* tem sido sistematicamente censurado, sistematicamente. Desde as salas de cinema de onde foi retirado compulsivamente ao fim de umas semanas, fui ludibriado nas bilheteiras das salas de cinema, onde os donos das salas vendiam bilhetes para uma sala riscavam e punham o número da outra, a receita ia para o Antonioni mas o espectador era o meu. Quer dizer, levei de tudo com este filme e continuo a levar. Mas também tenho o prazer de assistir a uma noite como a de hoje, que foi muito bonita uma sala fantástica, é emotivo estas coisas são muito fortes, sentir uma sala com esta vibração como a de hoje para mim já chega, já posso morrer amanhã, já sou feliz. E por isso eu limitar-me-ei a responder a coisas precisas, concretas, porque são muitas histórias, é como o Adelino, o Adelino nunca mais parava... porque ele tem tanta coisa para contar... eu gostava tanto de um dia me poder sentar e ... quando for reformado, quando eu tiver um patrão vou-me reformar e ficar a falar com ele. Pronto, eu vou passar aqui à nossa moderadora.

Inês Sapeta Dias. Ao Tiago...

Tiago Afonso. Eu vou aproveitar, queria fazer uma pergunta ao José Filipe Costa, como teórico. Eu acho que temos aqui dois exemplos de dois extremos, dentro do panorama deste cinema temos um filme que é uma reportagem, efectivamente, é assumido como uma reportagem, como o 11 de Março, e temos um filme que tem um pendor de reflexão sobre a revolução, que a maior parte dos filmes não consegue. Entre estes dois extremos acho que se encontra um bocado toda a cinematografia do pós-Abril, queres falar sobre o que está entre estes dois extremos?

José Filipe Costa. Bem, eu não vi todos os filmes que gostaria deste período ou dos filmes que estão relacionados com esta temática. Há alguns filmes na RTP, e aqui há uma questão que é interessante, é que também são filmes ou reportagens ou documentários

que foram produzidos por cooperativas como a Cinequanon. E falava há bocadinho com algumas das pessoas que aqui estão, sobre alguns desses filmes, que são muito interessantes. Por exemplo, estou-me a lembrar de um que se chama *Candidinha ou a Ocupação de um Ateliê de Alta Costura*, que é do António Macedo, que eram filmes que pertenciam a séries diferentes, por exemplo, no caso da Cinequanon, havia um conjunto de documentários que pertenciam a uma série que era a “Artes e Ofícios” senão estou em erro, havia outra que era “Um dia na vida de...”, havia um dia na vida de um trabalhador da Soriflame que eu tive a oportunidade de ver, clandestinamente. Ou seja, eu penso que isto vai mudar quando o material da RTP passar para o ANIM [Arquivo Nacional de Imagem em Movimento], mas até há algum tempo atrás, tinha que se pagar e ainda continua a ter que pagar, para ver estes filmes porque são propriedade da RTP. Acho isto muito interessante e se calhar vou-me permitir repegar na tua questão de outra maneira... já disseram que eu era um teórico, que é quase um nome feio nos dias que correm... não é nada...às vezes, às vezes... mas é que eu não consigo tratar de nada. Eu não consigo tratar da vossa geração. Estou a brincar... e da minha então...

Rui Simões. ... eu acho um disparate falar... só os velhos é que falam de gerações, pá!

José Filipe Costa. Mas eu já tenho alguma idade, já sou respeitável... A questão aqui é a de pessoas que viveram directamente estes acontecimentos e outras pessoas, como eu, que não viveram. Também ouvi umas histórias sobre o Rui Simões, também posso contá-las mas não é isso que eu vou fazer. O que acontece, é que eu fui-me apercebendo de que, mais do que olhar para este período e fazer uma leitura política de datas, ou seja, aquela leitura emblemática, aquela primeira abordagem que quem quer entender este período tem que fazer e passa pelo 11 de Março, pelas várias forças políticas, pelo MFA, por uma série de outros órgãos que foram criados na altura... Penso que havia até uma comissão contra o boato, que foi criada na 5ª divisão, é verdade! Mas de tudo isso, o que me interessou em relação ao cinema, por exemplo, foi perceber o que é estava entre a história e a política, até da própria formação das Cooperativas, das unidades de produção, nas produções de cinema. Por acaso, tive o prazer em ouvir um eco mais emotivo desse lado, ou mais... que não é apreendido pelo teórico se calhar, num sentido muito restrito que tem a ver com viver aqueles acontecimentos, que tem a ver, por exemplo, com isto, o cinema era... a mim

pareceu-me, portanto, alguém que está de fora a olhar para isto, que havia uma ideia diferente do que é que era viver um filme, tanto para as pessoas que o faziam, como para as pessoas que o viam. Porque se estava envolvido num determinado ambiente, era “o ar do tempo” e as pessoas quando estavam a fazer um filme, muitas vezes pensavam logo como é que o iam exhibir às pessoas que foram filmadas. Estou-me a lembrar do caso do *São Pedro da Cova*, por exemplo, estou-me a lembrar do caso do *Torre Bela*, que é o caso em que me tenho debruçado mais, em que havia essa ideia do Thomas Harlan no início, de mostrar o filme às pessoas que lá estavam e também, de alguma maneira, que as pessoas também participassem no processo de feitura do filme, no processo de decisão do que é que ia entrar. Claro que depois nada disso se realizou. Mas, por exemplo, no *Torre Bela* aconteceu uma outra coisa, já depois da equipa do Harlan ter saído de lá, que era mostrar os filmes como uma forma de mobilizar as pessoas para o que estava a acontecer. Ou seja, “Temos este problema que se está a passar agora, aqui, na nossa cooperativa”, “Então, se calhar o melhor é ver um filme e discutir como é que se pode abordar este problema, de acordo com aquilo que se vê nas imagens.” Portanto, acreditar nessa força do cinema para as pessoas discutirem a partir disso, para as pessoas verem outros exemplos. Por exemplo... havia dois cooperadores na *Torre Bela* que formavam o grupo sociocultural e uma das missões desse grupo sociocultural era dinamizar a cooperativa através do visionamento de filmes, e o *Deus Pátria Autoridade* foi lá passado, e depois fez-se um debate, e depois estas pessoas tinham uma espécie de diário, e escreveram sobre isto. Bom, para resumir, o que eu acho interessante nesta altura, é a intensidade de trocas e de cruzamentos de pessoas que não era suposto estarem no mesmo lugar. Por exemplo, cineastas ou intelectuais estarem com pessoas que eram analfabetas e que se lhes dizia, a essas pessoas, que elas podiam aprender, ter uma outra vida. Misturar o cinema com aquilo que era a vida política, com aquilo que era o dia-a-dia das pessoas, e tudo isso era feito em termos de intensidade e em termos também de aceleração no tempo, e isto tem um bocadinho a ver com aquilo que o Adelino estava a dizer há pouco. Fiz um filme em que também revisito a *Torre Bela*, e uma das coisas que me apercebi quando comecei a filmar as pessoas à volta da *Torre Bela*, nas aldeias que estão à volta da *Torre Bela*, foi que, hoje, aos meus olhos, aquela experiência que elas tiveram neste momento com um filme, também foi muito importante na vida delas. A mim, parecia-me que elas tinham estado como que... tinham vindo uns extraterrestres que os tinham levado e depois voltaram-nos a pôr, e

elas, de alguma maneira, voltaram um pouco à vida que tinham mas são diferentes, aquilo foi uma experiência que os modificou de alguma maneira... era como se aquilo fosse um ovni na vida das pessoas, a experiência não só de passarem por uma revolução, passarem por uma cooperativa, mas em que havia a intensidade de cruzamentos, em que havia a subversão de categorias: sobre o que é que era organizarem-se, sobre o que é que eram classes sociais, sobre o que é que eram aspectos que podiam ir até à própria a sexualidade, ou por exemplo, sobre o que é que é a cultura? O que é uma pessoa puder ver uma coisa para a qual não foi formada, porque há muitos relatos, por exemplo, desses dois cooperadores, do impacto que as pessoas tinham com o Teatro da Comuna, que ia lá a estas cooperativas, ou com os filmes que também eram apresentados lá. Portanto, o que é que resultava desses encontros... Eu tentei aqui dar um bocadinho a volta à tua pergunta, mas digamos que aos meus olhos, olhando daqui do meu lugar, hoje, o que é mais fascinante e o que é mais interessante, é ver como é que o cinema acreditou ter um papel nisso. É verdade que houve uma questão de gerações ou de... não sei se gerações é a expressão mais correcta. Nos anos 80, quando foi feito um ciclo na Cinemateca em que se viram muitos dos filmes que se produziram nestas alturas, as pessoas que debateram esses filmes – os estudiosos, os críticos, os próprios curadores da cinemateca –, a mim, quando li os textos, pareceram-me muito decepcionados com a qualidade dos filmes, muito esta queixa de que havia pouco cinema nos filmes, que eram muito instrumentalizados, que havia...

Rui Simões. São gajos que são directores da SIC e que fazem a programação de merda da SIC... Não, mas é! Esses gajos que escrevem essas coisas, são gajos que depois são directores da SIC e fazem aquela programação cinematográfica nojenta, com concursos nojentos. Portanto, esse é o valor que atribuis a um papel escrito por um gajo... mas é preciso dizer o trajecto todo, porque senão um gajo lê papeis, porque é da Cinemateca, e o papel só vale para limpar o cu. Não vale para absolutamente mais nada...

José Filipe Costa. Não... Rui, tu também estavas lá no debate...

Rui Simões. Não, mas é que depois se mistifica! Esse papel não vale nada, estes papeis são de uns gajos que querem fazer carreira, que vão para a Cinemateca e depois vão

para a SIC, depois vão para o grupo de não sei de quem, do Vasconcelos, de um qualquer que só quer é facturar, facturar, facturar... facturar e poder! E escrevem essas merdas porque num dado momento entram para dentro do processo cultural e a partir dali é...

José Filipe Costa. Mas olha, um dos teus filmes era um dos que era poupado...

Rui Simões. ...Mas eu não estou a falar de mim, eu não ligo a isso, estou a falar é no geral! Esses gajos que escreveram essas coisas e que eu tive ocasião de ler, e discordei publicamente nesse momento com quem o escreveu, na frente. Eu não estou a dizer isto agora... eu falei directamente em frente de toda a gente. É uma mistificação constante, constante. Por isso, eu tenho sempre um bocadinho de... é como o Público. Vocês sabem que o Público, por exemplo, faz censura ao cinema português? O jornal Público, o jornal Público! Da Sonae! Mas não é o Belmiro que faz, é o gajo que dirige o jornal, como é óbvio, o Belmiro não vai fazer a censura.

Adelino. Estamos aqui três ex-Público, vamo-nos levantar...

Rui Simões. E o Adelino não quererá dizer, mas é testemunha disso. Um dia, se não fosse o Adelino, ninguém tinha falado de um filme meu, mas felizmente o Adelino disse “Bem, então ninguém quer falar, escrevo eu!”, e escreveu!

Adelino. Não foi proibido...

Rui Simões. Não... mas é o silêncio, que é o pior!

Adelino. Mas fez-se, acabou-se...

Rui Simões. Fez-se... fizeste tu!

José Filipe Costa. Sim, mas o facto é que muito deste cinema, vou-lhe chamar assim, militante, não tem sido visto e por alguma razão... Eu acredito que estas pessoas estavam um bocadinho também a ressacar deste período... Mas nós, vendo no meu caso, eu olho para aquilo de uma maneira completamente diferente...

Tiago Afonso. Mas agora, qual é a tua opinião do cinema que foi feito? Quando te pus a questão entre um cinema de reflexão e um filme de reportagem, era exactamente para te referires um bocadinho ao cinema que foi feito, tu, uma pessoa que se dedicou a ver os filmes, a escrever sobre eles e não sei o quê, qual é a tua opinião em termos cinematográficos, às coisas que foram feitas?

José Filipe Costa. Eu não consigo ler os filmes dessa maneira, do género tem mais cinema menos cinema. Vejo o filme como um documento também e vejo o filme na sua circunstância. Por exemplo, há um filme de uma unidade de produção que se chama Herdade do Zambujal, era a unidade de produção nº 1, se não estou em erro, e é um filme muito palavroso, ou seja, que tem uma *voz off*, etc, etc.

Tiago Afonso. As unidades de produção eram os filmes que pertenciam às Unidades Colectivas de Produção...

José Filipe Costa. ...formadas no Instituto Português de Cinema.

Rui Simões. Era a estrela do Partido Comunista, que tinha uma sala de cinema, que ocupou o Instituto de Cinema, e que a partir dali fazia os filmes que lhe convinha, e fazia os filmes das suas cooperativas, não fazia das cooperativas da Extrema Esquerda nem do Partido Socialista, fazia as suas! Ali era tudo assim, cada um fazia o seu, é como agora ainda... Partidos...

José Filipe Costa. Por exemplo, esse filme apresenta os interiores do palácio, ou palacete ou mansão dos proprietários da Herdade do Zambujal e depois, é um filme que eu não posso dizer, não me interessa essa questão, se tem mais cinema se tem menos, se é mais reportagem se é menos reportagem, é uma coisa que eu tentei desde logo ultrapassar para olhar para os filmes e ver como é que os filmes se organizam no seu interior, da sua própria lógica, ver como é que eles respondem ao projecto que se propuseram e há muitos destes filmes que se propunham responder a uma questão muito urgente “ vamos filmar este”... Por exemplo, nesse caso há dois filmes interessantes sobre isso, os dois Torres Belas, mais, há três Torres Belas: há um do Harlan, há outro do Luís Galvão Teles, feito para a RTP e são duas coisas diferentes,

que também tem a ver com as condições de produção diferentes: um para ser mostrado rapidamente, sob urgência, em que as pessoas tinham a posição política e queriam que isso se visse e queriam manifestá-la e queriam que isso se sentisse na montagem do filme, nas palavras que diziam, e depois há o filme do Harlan, em que ele vai para Itália durante muito tempo, vai, digamos, digerir aquele material, vai trabalhar com um montador que também não é português, é italiano e também tem uma visão diferente sobre as coisas... Portanto, o que eu acho mais interessante é olhar para estes filmes na sua circunstância, no seu contexto e tentando... eu não consigo olhar para estes filmes militantes como sendo filmes que não têm cinema, não é essa a minha leitura, não passa por aí.

Inês Sapeta Dias. Entretanto, há intervenções? Alguém quer dizer alguma coisa?

Espectador 1 (António Escudeiro). Não sei bem como é que hei-de dizer... tenho que dizer: não percebo muito bem, aliás, já tive uma vez uma pequena conversa com o senhor que acabou de falar acerca dos filmes e da maneira como ele os vê. Eu vejo-os de uma maneira completamente diferente. Tudo aquilo de que os filmes das cooperativas eram feitos em urgência, que tinha que se filmar e não sei quê... o filme do Rui é um filme completamente diferente, completamente estruturado, eu lembro-me que vi o filme quando ele saiu e foi um filme que me marcou profundamente, acabei de o ver hoje e fundamentalmente, é um filme profundamente comovente. Isto é, não é um filme de reflexão, como tu há bocadinho disseste, falaste na palavra reflexão, eu prefiro falar na palavra comoção, o filme do Rui é um filme, é um filme. É um filme pensado do princípio ao fim, um bocadinho intuitivamente, porque o Rui tinha uma visão que vinha lá de fora e chegou aqui, e começou a ver as coisas de outra maneira, daquela que nós, que estávamos aqui, víamos, e portanto sentiu outras coisas, e quando foi para a mesa de montagem, quando começou a montar, quando começou a fazer a banda sonora, quando começou a fazer o texto, quando começou a meter as vozes, quando começou a fazer a ligação, ele foi aquilo a que se chama realmente um autor daquilo que... eu não consigo dizer mais do que aquilo que te disse há bocadinho pá, que realmente é um filme que ficará para a história, já estive na história daquela maneira naquela altura, continua a estar e hoje que eu o vi ainda o senti com mais força. Apesar das interrupções de projecção, tem uma cópia fantástica, tem uma

montagem absolutamente extraordinária, tem uma banda sonora que não tem explicação quase, que é muito difícil encontrar mesmo em ficções que passam hoje...

Rui Simões. ...do Luís Saraiva.

Espectador 1 (António Escudeiro). ... do Luís Saraiva, exactamente, que é absolutamente extraordinária e acho que realmente pá... é difícil sair daqui indiferente em relação ao filme do Rui. É difícil sair daqui deste esquema de emoção de história, que é quase uma ficção, se é que é mesmo uma ficção, se não ultrapassou o facto de ser um filme sobre uma história real e hoje passou da realidade para a ficção. Aquilo hoje para mim é já um filme que eu posso dizer que tem a ver com, sei lá, os filmes americanos que fizeram história pá, o *Intolerância* pá, isto é um bocadinho exagerado, pá, o Ford a fazer ficção...

Rui Simões. Completamente exagerado...

Espectador 1 (António Escudeiro). Completamente exagerado, mas enfim...

Rui Simões. O Simões, o Simões...

Espectador 1 (António Escudeiro). ...o Simões pá, mas é isso que... é esse exagero que eu quero... o sair do teu filme, tu não meças mal aquilo que as pessoas sentem em relação a ele, tens que as medir, tens que as perceber e não podes dizer que é exagerado ou não é, porque isso tem a ver com os sentimentos que as pessoas sentem ao verem o teu filme, e isso é muito pessoal, e eu sei que tu respeitas e em relação a mim, sei que percebes isto mais do que outras pessoas... e por aqui me calo porque acho que tudo o que se disser à volta do filme... já está dito. Tu foste extraditado, foste mal exibido, o que está a acontecer em relação ao cinema português neste momento em relação, por exemplo, ao Público, por exemplo, saiu o filme do Seixas agora que não teve uma única crítica no Público, pá, os filmes estão a ser exibidos todos no Alvaláxia pá, saiu agora o filme do João Nicolau e também está a ser exibido no Alvaláxia e no cinema não sei onde, porque, de facto a Zon Lusomundo não os exhibe nos seus cinemas pá, e portanto está a haver uma morte sistemática...

Rui Simões. Ninguém diz nada, ninguém fala pá... somos um povo de cobardes...(?)

Espectador 1 (António Escudeiro). Pois, o filme do Seixas teve 411 espectadores e o filme do Seixas é um filme extraordinariamente interessante, o filme do João Nicolau é com certeza um filme interessante está a ser exibido no Alvaláxia e vai ter mil espectadores, se tiver, enfim, eu acho é que o *Deus Pátria Autoridade* é um filme fundamental na história do cinema português...

Rui Simões. O Deus Pátria Autoridade?

Espectador 1 (António Escudeiro). Não... *O Bom Povo Português*...

Inês Sapeta Dias. Mas tenho que dizer que *O Bom Povo Português* é o princípio do fim desta programação e já foi acabado em 1980 e já tem uma distância em relação aos acontecimentos que lhe permite ter esse ar, e por isso mesmo, está a ser apresentado no fim desta programação, que depois termina mesmo com o *Gestos e Fragmentos*, [Alberto Seixas Santos, (1982)], que continua também essa reflexão. Dois tipos de filmes diferentes, mas em que o *Bom Povo Português* também nos permite pensar nessa produção e nos acontecimentos que têm estado a ser revistos durante a semana. Ainda assim, gostava que fálássemos um bocadinho mais desse cinema da revolução...

Espectadora 2. O que eu acho interessante no que o Rui faz, aliás, não é só o Rui, porque eu acho que mesmo o trabalho do Seixas, de pegar no Kramer e voltar a trabalhar com o Kramer e fazer um balanço com o Kramer, enfim, do que aconteceu... É um filme completamente diferente, não tem nada a ver. Mas tem a ver com um movimento de retorno e isso foi interessante, e eu já não sei quem é que falou nisso, se foi o Fernando Matos Silva, se quem foi, que explicou que, quando chegaram a acordo para montar as *Armas e o Povo*, [Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica (1975)], foi “Ah, mas estas imagens vamos poder voltar a usá-las?”, ou seja, o acordo é importante fazer um filme com tudo, e depois cada um poder voltar a usar as imagens e o Rui também faz isso muito. Vai pedir imagens, quer dizer este filme é feito com muitas imagens tuas obviamente, e com muitas imagens que vais pedir àquele, aqueloutro, etc., e isto lembra-me por exemplo o Guzman

[*Salvador Allende*, Patricio Guzman, (2004)] que faz... quer dizer, eu não sei, nesta altura em quantos filmes ele vai, mas eu acho que ele já fez sete ou oito longas metragens, partindo, quer dizer não é do mesmo material, ele vai sempre filmando mais qualquer coisa mas, quer dizer, aquele material fundador, que é o material de acompanhamento do Allende até à queda, aquilo dá para uma vida inteira de trabalho. No fundo, e eu acho que sobre o cinema português, sobre o que estavas a dizer, o que se calhar o Rui fez e foi talvez o único, e o Seixas fez de uma maneira diferente, sem ser sobre o Arquivo, sem pregar nas imagens mas pegando no pensamento daquilo e que mais ninguém depois fez, isso morre em 80/82. Depois é olhar para aquilo e pensar mais sobre aquilo que se viveu, sobre aquilo que as pessoas disseram, porque eu acho que para além de pensarmos nos filmes... eu fico sempre emocionada com... às vezes há planos tão extraordinários que nunca mais vão acontecer, talvez na história do cinema mundial, e nunca aconteceram antes e aconteceram neste cinema, e se calhar, no filme não estão bem, ou o filme não está tão perfeitamente montado ou tão perfeitamente pensado, ou tão bem construído como idealmente desejaria que estivesse, mas está lá uma pessoa e há um plano absolutamente extraordinário e insubstituível e há planos assim no *Nascer Viver e Morrer* [Cinequipa (1975)]! Há planos fabulosos, há tomada de palavra das pessoas, essa coisa da tomada de palavra diz-se muito mal, “Ah, pronto, vinham para a rua, não sei quê pegavam na câmara e toda a gente dizia palavras e coisas políticas para a câmara e não sei quê!” Não é verdade! Porque nesta pequeníssima selecção que vocês mostraram há todo o tipo de palavra, há pessoas que contam histórias de vida, há coisas que nunca mais se voltaram a ver no cinema em Portugal, acho eu, e atrevo-me a dizer que há momentos de documentário, embora eu não goste nem da palavra nem da questão muito formal, mas momentos de documentário onde se documenta de facto a realidade como ela pode ser expressa pelas pessoas que a vivem, como raramente se voltou a conseguir depois, percebes? Acho que queria dizer isto.

Inês Sapeta Dias. O que é curioso também, por exemplo, falaste no *Nascer Viver e Morrer*, é que mesmo quando há esse momento forte de dar a palavra, há, muitas vezes a interrupção, é há um plano longuíssimo de uma senhora, nesse filme, que está a explicar como foi difícil dar à luz, e como foi maltratada pelas parteiras, e começa a reviver toda aquela situação com o próprio corpo, e toda a situação é altamente violenta, e de repente há uma *voz off* que interrompe e diz, “Há histórias iguais a esta

em todas as aldeias em volta”! E eu, gostava de pegar nisso e pegar numa coisa que o Adelino disse, porque o que eu achei curioso, é que o Adelino sublinhou sempre que estava a falar do trabalho de um repórter na revolução, mas os termos que usou servem, acho eu, também para caracterizar este cinema, o cinema que temos estado a ver este ano, o cinema no pós-Abril, ou seja, um cinema feito na urgência, como o José Filipe Costa dizia, a urgência de fazer, de agarrar as coisas que estavam a acontecer e que iam acabar rapidamente. E, portanto, tinham que ser agarradas ali mas, também a urgência de mostrar para crer, para alterar os acontecimentos. Numa conversa que está publicada no nosso catálogo, o Alberto Seixas Santos dizia que na *Lei da Terra* [Grupo Zero, (1977)], teve uma urgência enorme em terminar o filme e, se calhar, são filmes menos acabados também por isso. Teve uma urgência em acabar o filme para tentar para que a lei do arrendamento não fosse para a frente, ou seja, houve uma série de características que ele contou também. O dizer que a palavra guiava a imagem é também qualquer coisa que se sente também neste cinema e, portanto, o que eu perguntava ao Adelino e ao Rui, é se acham que o cinema também une nisso, se o cinema e se calhar a reportagem, se une nisso que não é só dar voz, é querer ter voz. De repente, a liberdade para quem está a trabalhar atrás da câmara, quer comandar e gerir as coisas que estão a acontecer e ter mão nisso e quer dizer a sua opinião e estar de corpo inteiro nisso, se acham que se une também aí? É uma pergunta concreta ou...

Rui Simões. Se o cineasta quer isso?

Inês Sapeta Dias. Sim. Se o cineasta na revolução quer ter voz, para além de dar voz, está a querer ter voz...

Rui Simões. O cineasta quer controlar tudo... Ele só quer ter voz! Porque ele acha que é capaz de organizar a voz dos outros, a sua própria voz, ele traz a voz dos outros para construir a sua própria voz, é um pouco o que António diz, este filme, eu também já não sei se é ficção da minha cabeça, se realmente aconteceu aquilo, se calhar eu estava maluco e fiz aquele filme. Aquele filme é um ponto de vista meu, aquele filme começa no mar com uma senhora a ter uma criança, acaba num funeral, numa morte, não tem nada a ver, é uma ficção realmente, é uma ficção da minha cabeça. Qual era a ideia mestra? É que a diferença que há entre a reportagem, e o Adelino explicou muito

bem, e o cinema, é que nós no cinema necessitamos, apesar de tudo, de uma ideia, nós sem uma ideia não conseguimos trabalhar, ou seja, nós conseguimos filmar, fazer planos, o que a gente chama planos, e conseguimos depois, montar esses planos e dar-lhe um sentido, mas esse sentido é uma ideia e sem a ideia nós não conseguimos, porque então somos repórteres. O repórter tem, uma ideia como ele disse, como o Baptista Bastos definiu e bem, que é uma coisa imediata, rápida, urgente e que comunica imediatamente. Nós não! Nós temos que construir, não é nós, é a função do cineasta! É assim, sei lá, se fosse pintor era pintar, o cineasta é construir, justamente, narrativas! E essas narrativas, e a grande diferença talvez com alguns dos filmes que se calhar vocês viram, que eu conheço-os todos, que vivi na altura, que não têm narrativas, são pontos de vista e limitam-se a ser isso, sem mais, acreditando que aquilo já é extraordinário, e é de facto, qualquer imagem...se vocês filmarem esta garrafa é extraordinário, depende da luz que tiver e tal. Tudo é extraordinário! Mas um filme tem que ter uma construção, tem que ter uma ideia por trás e para mim a ideia era: eu quero o nascer de uma ideia, o crescer dessa ideia, e o morrer dessa ideia. Eu comecei a filmar este filme com uma sequência que se chamava “caos”, e a um dado momento percebi qual era a sinopse, qual era a narrativa, a partir do momento em que percebi qual era a narrativa, comecei a organizar cinema, no fundo. Porque o cinema só é cinema de facto, se tiver um plano cinematográfico, senão não é. Um plano, só por si não... a não ser que seja, por exemplo, o que o Andy Warhol faz, ou um plano de sequência de muitas horas, é uma narrativa, ele sabe perfeitamente que ao filmar um senhor a dormir durante oito horas, ele vai ter uma narrativa. Agora há pouco tempo, também fiz essa experiência com a minha filha pequenina, porque achei que era fascinante, havia uma narrativa ao vê-la crescer durante um mês, e decidi filmá-la, pontualmente, durante aquele mês, mas mais ninguém a vê crescer, eu é que vejo. Se eu conseguir que essa narrativa seja visível para os outros, eu consegui, de facto. Senão, não consegui. Senão, é apenas uma reportagem sobre uma criança. Por isso, o cinema é essa capacidade de criar narrativas, sejam documentário, ficções, sejam até coisas mais experimentais, mas há sempre uma narrativa por trás, mesmo o Mekas [Jonas Mekas], com os seus filmes completamente experimentais, há sempre ali uma narrativa para ele, pode mais ninguém ver, pode mais ninguém ver, mas ele vê. O Picasso tinha narrativas nos seus quadros, antigamente ninguém via, hoje toda a gente já vê tudo. Hoje já é tão fácil de ver, mas na altura não era, acho que essa é um bocadinho a diferença. O jornalista é um outro mundo, é um outro universo, e tem um

timing certo, ele sabe exactamente o tempo da coisa, ele sabe que para aquilo funcionar tem que ser assim, e nós sabemos que para aquilo funcionar, a nossa coisa, o nosso brinquedo, tem que ser assado, portanto cada um sabe aquilo que tem que ser. Eu sei a duração de um plano, eu sei onde é que devo cortar, rigorosamente. Nós estamos a trabalhar em cinema, cinema é película, película é assim, cortar aqui e ali, não dá hipótese, porque depois de cortar ali, ficou estragado para a vida, não é como agora, que estamos no computador, é tudo electrónico, “Corta aqui, para a semana corta, ali vira tudo ao contrário”, e não se estraga nada. Não, antigamente era mesmo rigoroso, tinha que ser ali ou então a gente corria o risco de se estragar a película tanto, que depois já não se conseguia montar. E por isso, eu penso que é sempre essa a diferença, não quer dizer que uma reportagem não tenha uma narrativa, mas essa narrativa é construída no momento e é aquela notícia, aquele tempo. Por exemplo, há peças que o Adelino fazia muito mais complexas mas, não sei, mas é diferente, ele era actor também, o repórter muitas vezes é ...é ele que está lá com o microfone e está a conduzir e está no meio da guerra, e tudo a cair e tal, e ele está a fazer a narrativa dele, quer dizer, não tem nada a ver com cinema, é um outro universo embora utilize também imagens, mas isso é outra coisa, lá porque utiliza a máquina cinematográfica não quer dizer que seja cinema.

Adelino Gomes. Sim eu estou de acordo contigo e tenho dificuldade, desde a primeira vez que falei com vocês, ou que vocês falaram comigo, e que me surpreenderam com o convite e com a informação que iam passar essa reportagem, eu tenho dificuldade em ver-me num programa de um documentário, que nem um documentário é, é apenas uma reportagem, para citar aqui o senhor cineasta. É apenas uma reportagem, só que é profundamente uma reportagem, e a reportagem não tem guião, tem um pré-guião, e o pré-guião é aquilo que comanda a definição da notícia. A gente parte para um acontecimento e tem que responder a quatro de seis perguntas, e se conseguir responder a seis, então tem uma grande reportagem. O quê, o quem, onde e como? O que é que se está a passar? Às 11h30 da manhã quando subi a rampa do Lumiar eu perguntei às pessoas que estavam em cima dos telhados, ao meu chefe de redacção, Álvaro Guerra, “O que é que se está a passar?”, e a resposta do Álvaro Guerra é, “Não sabemos o que é se está a passar, passa-se qualquer coisa para ali para os lados do aeroporto, é preciso ir lá alguém saber”, e depois quando se chega lá, “Quem é que está a fazer, o que se está a fazer? Quem são os tipos que andam nos aviões? Quem é

que dispara? Quem cerca? Quem é cercado?”. O quê, o quem, o como e o onde? São as quatro primeiras perguntas que se têm que responder. Não há notícia sem isto, não há reportagem sem isto. Mas a reportagem quer ir um pouco mais ao fundo, quer perceber porquê e como. Por isso, tudo aquilo vocês vêm nestas três reportagens que estão lá, a do João Severino, a do Joaquim Furtado, a minha, são tentativas de pergunta a isto, “Quem é quem neste processo, quem diz o que quem faz, o porque é que está ali.” Bom, portanto é simplesmente uma reportagem, só que uma reportagem é uma narrativa extraordinária, é uma narrativa de vida, é uma narrativa de um conjunto de vidas, às vezes é uma narrativa de um tempo histórico inesquecível. Mais do que o 11 de Março, eu sirvo-me do exemplo do dia 25 Abril. No dia 25 Abril, às 6h30 da manhã, alguém, o meu irmão que já morreu, toca à campainha da minha casa e diz-me “Lisboa está cercada”. Eu nessa altura trabalho numa revista mensal, tinha acabado de fechar a edição do dia 1 de Maio, era mensal, e tinha fechado o dia anterior a edição, portanto, eu como jornalista não tinha nada para escrever, mas eu sou cidadão, e ainda por cima na Seara Nova, tinha havido uma conferência de imprensa na clandestinidade no dia 18 de Março de 1974, dada por dois elementos das Forças Armadas, e portanto, eu sabia o que é que se estava a passar, embora não acreditasse que eles fossem fazer o golpe, pelo menos imediatamente. Portanto, eu como milhares de cidadãos, milhares de cidadãos, afluio à Baixa, à procura do quê e do quem. Sou também jornalista mas não tenho microfone, não tenho sítio para escrever, não tenho nada, não tenho caneta, estou ali a olhar, mas na minha tentativa de perceber o quem, a primeira resposta que eu dei dentro de mim ao quem é que aquilo era um golpe de estado. Do porquê, porque aquilo que eu vi, o tal olhar que tenta perceber, decodificar, eram uns fulanos com capacete e arma de cavalaria, que é a arma que é considerada reaccionária, essa palavra já conservadora no exército, tipos de capacete. Nós vivemos e interpretamos e decodificamos os acontecimentos em função da cultura que vamos tendo, a cultura de actualidade daquele tempo era que, seis meses antes tinha havido um golpe de estado no Chile e as imagens que prevaleciam do golpe de estado do Pinochet fascista, eram soldados com armas parecidas com a G3 e de capacete, portanto, quando eu vejo aqueles homens a não nos deixarem entrar no Terreiro do Paço, eu pensei no golpe do Pinochet, e como semanas antes tinham sido denunciados membros militares ligados ao Movimento dos Capitães, a possibilidade de haver um contra golpe liderado pelo general Arriaga, portanto isto tinha verosimilhança. Bem, o que, o quem...

Tiago Afonso. Pode explicar, porque há pessoas que podem não saber quem é o General...

Adelino Gomes. Tinha sido um antigo sub-secretário de estado, era um homem da extrema-direita e portanto, ele já se tinha apercebido que os militares iam fazer um golpe, e esse golpe era para acabar, entre outras coisas, com a guerra colonial e portanto, ele queria fazer um golpe contrário, considerava que o Marcelo Caetano era demasiado moderado para o seu gosto, e portanto, seria um golpe de estado de carácter autoritário, para continuar a guerra colonial, etc. Bom, o quê, o quem, o onde, o quando. Eu percebi onde é que era o onde, estava ali a desenrolar-se aquilo, e depois, quando, poupando-vos outra vez a muito pormenores, quando a certa altura eu tenho um microfone, finalmente emprestam-me um microfone, um fulano entrevista-me, ele tinha 20 anos, eu tinha 29, ele tinha a felicidade de ter um microfone mas ainda não tinha rotina de reportagem, faz-me uma reportagem eu respondo, e ele continua a fazer uma reportagem, eu vejo que ele hesita e a certa altura a medo disse-lhe “Não te importas que eu também faça um bocadinho de reportagem?” Emprestou-me o microfone e eu cometi um dos pecados que os repórteres de rádio costumam fazer – os tipos que sabem disto... um grande formador de jornalistas de rádio português que é francês ensinou-nos isso –, que é ser acometido do pecado da microfagia, eu agarrei no microfone e não o larguei... E fiquei 8 horas a falar, e só quando estava cansado ou coisa assim, é que ele falava, portanto, fui indecente, e a reportagem é minha, quando na verdade a reportagem é do Paulo Coelho e do Pedro Laranjeira. É extraordinário, e portanto o cinema é uma linguagem extraordinária, mas na verdade, nesta reportagem o que nós fizemos foi uma narrativa de um acontecimento para responder a estas perguntas, o quê, o quem, o onde, e quando, como, e o porquê. E andámos ali por causa disso, da urgência, aquilo tinha que acabar. Enquanto nós íamos falando, aquilo estava a ser gravado a 3 e $\frac{3}{4}$, num gravador e um deles levava as bobinas à Rádio Renascença, que ficava ali ao pé e eu estava convencido que o povo português estava a acompanhar aquilo. Mais outra ideia errada que há também em relação ao 11 de Março, que não foi em directo. Aquela reportagem só foi passada na Rádio Renascença dois dias depois, porque o director da Rádio Renascença, Padre Américo Braz da Costa, achava que como o presidente da república Almirante Américo Tomás, não tinha sido preso, o regime não tinha acabado

ainda, e durante dois dias resistiu a que se pusesse a reportagem no ar. Então, a reportagem começa, no que me diz respeito, começa às dez e meia da manhã, a falar em cima do mini moke, de microfone às pessoas e as pessoas a falar, e aquilo é uma peça de teatro que se vai desenvolvendo diante de nós. Só que, depois é isto, a nossa diferença, eu não posso ficcionar, eu tenho que me ater aos factos, eu não posso cortar uma declaração para lhe dar outro sentido, mesmo que eu não esteja de acordo. O que acontece no 25 de Abril, é que todas as pessoas diziam aquilo que o repórter adorava dizer e ouvir, e então era reportagem feliz, é a reportagem de uma geração, de um tempo de vida. Tudo aquilo acontece, aquele capitão que chama Salgueiro Maia, andou comigo no liceu em Leiria, trata-me por tu, arranja-me um carro para o jornalista, nós vamos em pé naquele carro, os militantes começam a ser aplaudidos por milhares de pessoas, as pessoas dizem coisas extraordinárias. Há um rapaz logo às dez e meia da manhã, um dos primeiros que a gente ouve em cima do mini moke, que grita para nós, “Sou comunista, comunista”! Às dez e meia da manhã, do 25 Abril, era proibido ser-se comunista! E ele já sente que pode gritar “sou comunista!”, e outro diz “E que seja o general Spínola o próximo presidente!”, e quando subimos a Rua do Carmo vem um grupo de jovens a gritar “Abaixo a Guerra Colonial!”. Abaixo a guerra colonial?! Ao meio dia grita-se “Abaixo a Guerra Colonial”?! Então o que é que eu faço? O que eu faço é apenas traduzir para as pessoas “Abaixo a Guerra Colonial!, gritam os jovens que vêm ali, a guerra colonial que é o problema maior que os jovens...!”. Portanto, eu sou apenas um pequeno e modesto, e até tento ser distanciado, cheio de felicidade dentro de mim, não preciso no entanto de dar um único toque, de um sublinhar, porque aquilo acontece. E quando é que a reportagem acaba? Acaba instintivamente. A reportagem acaba no minuto em que o carro blindado chaimite saiu de dentro do quartel do Carmo com o, naquele momento, já ex-presidente do concelho, Marcelo Caetano, preso. Quer dizer, é uma reportagem que tem um tempo, tem um tempo que é um momento em que Salgueiro Maia vence os blindados do regime às 10 e pouco da manhã, e termina quando o Salgueiro Maia prende e leva para a prisão o ministro... e isto, reparem uma coisa, não há procura de planos, não há procura de belos sons. Todos eles acontecem naquele espaço, é uma história de vida colectiva, é um momento, que depois no entanto parece às vezes ficção, quer dizer... como é que possível? Suceder isto tudo, num espaço de dez horas, suceder isto tudo desta maneira? Incrível!

Rui Simões. Também podias ir para o estúdio a semana seguinte e montar uma peça com isso tudo...

Adelino Gomes. Eu, para terminar tinha um exemplo para te dar, que é, no final da década de 70, o Joaquim Furtado, com um grupo de jornalistas, o Joaquim Vieira, etc., fazem a Década de 70, e a Década de 70 é um programa de televisão, extraordinário, do meu ponto de vista, todo baseado nos momentos... nos *highlights* televisivos e sonoros do processo ao longo daqueles anos... é um grande momento, em que o ponto de vista, evidentemente o ponto de vista do editor, do montador, está muito claro ... e onde é que está o limite? Onde é que está mesmo assim a diferença entre o programa Década de 70 do Joaquim Furtado e companheiros, e um documentário de televisão? É que, se o Joaquim Furtado e companheiros, por acaso lá puseram algumas imagens deturpando aquilo, isso, do ponto de vista profissional, é atacável. Se por acaso, tendo eles um ponto de vista progressista, se tinham um ponto de vista para contar com a linguagem 74/75 anti-reaccionário... No entanto, mesmo isso tem limites, e esses limites são limites jornalísticos. Isso não pode ser feito à custa da deturpação, da manipulação, do pensamento dos outros e da figura dos outros, está a ver? Portanto, é o limite que faz com que, na própria linguagem, na própria utilização do instrumento da linguagem, a adjectivação isso tem que ser feito com outro... têm de ser os factos a falar, sabendo nós que os factos, o que é que são os factos, mas tem que ser um pouco isso que eu já há bocado vos disse, hoje à tarde, da objectividade possível... Isto é, da melhor versão, aquilo que nós conseguimos saber e é aquilo que nós temos para vos dizer, é o nosso olhar. Sendo que, nem o General Galvão de Melo que apareceu no filme dele, e que apareceu muito bem a dizer tudo aquilo que tinha a dizer, mas nem o General Galvão de Melo nem o General Vasco Gonçalves, nem aquele senhor... ninguém pode dizer... quer dizer, por exemplo, se calhar a Igreja de Braga pode dizer alguma coisa em relação ao filme que nós vimos há pouco. A Igreja de Braga, que nos sabemos que estava por detrás daquilo, nesse aspecto tu tens toda a razão, mas era impossível numa reportagem, eu montar uma reportagem de um assalto a uma sede do PCP, com uma prédica ou com um cântico religioso. Quer dizer, eu não podia fazer isso, eu proibia-me de fazer isso e no entanto, encontramos-nos no mesmo ponto de vista. Portanto, eu acho que há aqui limites que são limites deontológicos, limites também técnicos e limites sobretudo de uma coisa que eu acho muito importante, que é o contrato que nós temos com os destinatários... quem é que vem ver um filme?

Quem é que vem ver um documentário? Vem ver alguma coisa que é um filme de autor. Vocês disseram, “a reportagem do Adelino Gomes”. Vimos que até não era só minha, era minha, era do Joaquim Furtado, era do não sei quê, era da minha redação, era daquele colectivo que estava ali, era também dos operadores com quem eu não... Nós não falámos sobre golpes de estado... a única coisa que eu sei daquelas três pessoas, é que queriam ir almoçar no meio do... e eu tive que lhe explicar, “Isto é um golpe de estado, você não pode ir almoçar!”, “Mas eu não deixo de ir almoçar”, e por isso mesmo nós parámos. O golpe de estado não parou mas nós parámos, para se ir almoçar... e, portanto, pessoas díspares estão numa equipa. Portanto, há um conjunto de pessoas que têm que responder a uma coisa mesmo dizendo “Tu...”... E é verdade, mas isso é um defeito que eu, por exemplo, no caso da televisão, personalizava muito aquilo, quer dizer agarrava-me lá a um microfone... porque eu era um tipo que sabia da rádio, no fundo era isso, eu só sei é da rádio, não sei nada da televisão... nem me interessava nada, eu só dizia assim “Ó espectadores, olhem para ali”, eu é que estava a olhar para lá, eu só os queria conduzir, eu era o repórter que os queria conduzir.

Rui Simões. Disseste a diferença, justamente, hoje em dia até se pode, só que muitos não dizem nada...

Adelino Gomes. Pronto, é assim que eu vejo a diferença, é o contrato que eu vejo com os destinatários. Quem vai ao cinema, quem vem ver aqui, vem ver uma obra deste senhor, quem está em casa tem o direito de saber o que é que se passou ao longo daquele dia, e há uns senhores que foram mandados em nome deles, e dizer-lhes assim “olha do meu ponto de vista, aquilo que eu consegui saber foi que se passou isto e aquilo!”, não é a minha mensagem ao mundo.

Inês Sapeta Dias. Obrigada, se calhar é bom relembrar a definição, acho que é do Jori Ivens, que diz que o documentário é uma terra de ninguém entre a ficção e a reportagem... e aquilo que está a dizer, que o Adelino trouxe para este debate, e o que o 11 de Março trouxe a esta programação, é muito bom para pensar o cinema e é por isso que cá está. Eu pergunto se o José Filipe tem alguma questão? Então se mais ninguém tem...

José Filipe Costa. Eu queria inventar uma questão... Tem a ver com a questão da propaganda. Nós vimos o *Fantasia Lusitana* [João Canijo, (2010)], que dava filmes de propaganda do Estado-Novo e vimos o exemplo histórico de como o cinema foi uma arma propagandista, teve um efeito propagandista concreto e eficaz, realismo soviético, partido nazi e sim, o cinema americano, ainda hoje é altamente propagandista e aquelas estruturas pensadas em detalhe e com objectivos muito concretos... eu não creio que tenha encontrado esse propósito nos filmes que temos visto. A tal urgência remete-nos para uma espontaneidade onde não há essa preparação, não há essa estrutura. Depois vimos algumas peças, os jornais cinematográficos onde há um retrato social mas mesmo assim achei muito suave. Havia ali todo um mundo propagandista à frente da gente, “Vamos condicionar” e o Adelino está a falar de questões muito deontológicas, etc., e a minha questão é mesmo esta. Conseguiram resistir à tentação de fazer peças altamente propagandistas, no sentido de condicionar a opinião pública por um lado, no lado da comunicação social, e por outro lado, em relação aos cineastas, se não terá havido... às vezes, quando estamos frente ao elefante, não conseguimos perceber a sua dimensão, quando estamos muito perto... será que nunca passou pela cabeça, alguém...

Rui Simões. A propaganda é que paga, desde que haja alguém que a pague... a propaganda só tem sentido se houver um partido que por exemplo encomende propaganda... ou uma televisão, a nossa televisão, a RTP, fazia propaganda. Antigamente havia propaganda nos cinemas, eram os jornais que eram pagos a uma produtora para fazer aquela propaganda, e depois... agora a propaganda no cinema, não tem sentido, porque ninguém nos pagava para fazer propaganda e a propaganda tem que ser paga. A propaganda é como a publicidade, é uma publicidade mas, específica não é, não é um *teaser*, é uma forma de fazer publicidade, é propaganda, não de um produto, mas normalmente é propaganda de uma corrente, de uma ideia. Assimilamos a propaganda a isso, aos separadores políticos, aos ideais e não sei quê... mas isso não tinha cabimento porque não havia produção disso... ainda houve, durante um período em que era a mesma empresa que fazia a propaganda para o Estado-Novo e que alguns cineastas – pena o António ter saído porque o António trabalhou nisso –, o Escudeiro e o João Matos também... havia uma série de cineastas que viviam de fazer propaganda, era o trabalho deles... eram operadores de câmara e iam filmar, e depois havia um gajo qualquer que depois fazia a propaganda na

montagem, eram trabalhos não era uma opção... é que, depois isto mistura-se muito, porque a pessoa trabalha para o patrão, se o patrão for reaccionário ele está a fazer um trabalho reaccionário, se o patrão for progressista ele está a fazer um trabalho progressista, mentira não está nada, mas pronto...

Adelino Gomes. É um bocadinho mais complicado ainda...

Rui Simões. Ainda é mais complicado...

José Filipe Costa. Queria só lembrar um plano que apareceu várias vezes, que é a colagem de um cartaz, do *Couraçado de Potemkine*, de Eisenstein...

Rui Simões. Esse era um filme que estava em exibição no cinema Império...

José Filipe Costa. Sim, mas vem de um período... Eu, quando falo em propaganda não é num sentido restrito. Por exemplo, essas obras de Eisenstein têm propósitos de disseminação ideológica para toda a gente, sem a palavra, por isso é que eu digo que estou a inventar uma questão...

Rui Simões. O António Lopes Ribeiro fazia, é igual. Durante o 25 de Abril no cinema que eu conheça, isso não aconteceu. Agora, o que aconteceu, foi a ponte entre aqueles que faziam a propaganda no dia 24, tinham emprego no dia 24, e no dia 25 também tinham emprego, e no 26, 27, e o patrão mudou, o patrão passou a ser progressista e era fascista antes. Se ele continuou com o mesmo emprego, ele teve que mudar a propaganda, mas continuou a fazer propaganda. Isso pode ter acontecido. Gostava que o António estivesse aqui, porque eu não vivia cá, não sei, mas ele estava muito próximo, ele fez muitos jornais, mesmo no tempo do fascismo, viajou pelo mundo inteiro a fazer imagens para esses que passavam sobretudo no cinema, as actualidades e não sei quê, e era uma produtora que se dedicava a isso. O António tem essa colecção toda de objectos, fantástica...

José Filipe Costa. No *Fantasia Lusitana* vimos, não é? ...

Rui Simões. Sim, está cheio...

José Filipe Costa. Pois estou um bocadinho de acordo com o Adelino quando ele diz que é uma questão um bocado complexa. Por exemplo, aquilo que eu pressinto, quando converso com algumas das pessoas que fizeram alguns destes filmes e que estavam ligados às unidades de produção ou às cooperativas, era que algumas delas eram militantes de determinados partidos, e que acreditavam que aquele era o ponto de vista certo, e organizavam os filmes dessa maneira. E o que temos, é vê-los dessa maneira e depois a partir daí... Agora, fiquei interessado no que disse, que ficou chocadíssimo com o que ouviu se calhar nalguns filmes, porque provavelmente estava a ver as coisas de outro ponto de vista, e a vivê-los de outra maneira, e eu penso que se calhar aquilo que há bocadinho eu disse, não quero voltar muito àquela questão da Cinemateca, mas é importante voltar a este catálogo, e voltar a ver... as reflexões, e a maneira como as pessoas viram estes filmes, inclusive os próprios realizadores, os que os fizeram, estamos a falar dos próprios realizadores. Estou-me a lembrar do Alberto Seixas Santos, por exemplo, que fala dos filmes já com uma certa distância nos anos 80, e agora com uma outra distância, porque a memória vai sempre sendo reconstruída, portanto, vai sempre olhando para as mesmas coisas de diversas maneiras, e aí faz-se um bocadinho essa crítica de uma determinada maneira nos anos 80, hoje já se faz crítica doutra maneira, o militante tem outro sentido se calhar por causa destes acontecimentos e portanto, o que acho interessante é conseguir pormo-nos nesta viagem, neste mar que anda de um lado para o outro, e conseguirmos fazer alguma justiça a esses objectos, é dizer... há bocadinho, se calhar, não me expliquei muito bem, mas *O Bom Povo Português*, a voz off do *Bom Povo Português* é completamente diferente, é poética e vincula um determinado... ponto de vista político, que eu nem sequer tentei perceber muito bem, onde é que era ou de que partido ... eu, o que acho interessante, é pulverizar e estilhaçar esta coisa de tentar ver uma verdade ou um ponto de vista político por detrás das coisas. Porque, era uma coisa muito mais complexa e muito mais mercurial, andava de um lado para o outro, e há momentos nestes filmes que são muito mais observacionais, muito mais directos, há outros em que há a tal voz off, mais factual, e aí quando é mais factual, se calhar, já reproduz mais um determinado ponto de vista, porque muitas destas pessoas das unidades de produção faziam parte da sala de cinema de facto, do PCP, ou outras pessoas estariam mais engajadas, muito mais envolvidas, outras tinham uma distância crítica muito maior ... isso devia-se reflectir no filme... o filme devia ter a presença

do autor e mostrar bem que é um autor que está a pensar e que está a mostrar o seu ponto de vista, e que não é o seu ponto de vista objectivo, e aqui tem um bocadinho a ver com a reportagem. Às vezes a reportagem, dá-me ideia que tem uma relação transparente com as coisas, e portanto, o melhor é não adjectivar, porque senão, estamos a mediar aquilo que deve ter uma relação directa connosco.

Rui Simões. Mas as unidades colectivas tinham uma ideia de propaganda em cima, havia esse desejo voluntário dos militantes de fazerem propaganda, porque eles estavam no poder, só quem tem poder é que faz propaganda, a propaganda está ligada ao poder e o partido comunista estava no poder naquela altura, é normal que os seus militantes façam propaganda, não é uma propaganda directa como era no fascismo... aqui não, porque o que eles chamam de cinema é uma coisa que no fundo não era muito ainda cinema, essas unidades de produção andam à procura também, está toda a gente à procura cada um no seu sítio, mas depois, há um partido por trás, que tem urgência nalgumas coisas, por isso é que é propaganda, é um pouco propaganda nesse sentido, eu já não me lembro muito bem mas na altura até me chocava, eu não gostava, agora não sei, se vir adoro, acho fantástico, *kitsch*, “aquele gajo a entrevistar... a dizer disparates e tal” vou-me rir, mas na altura não me ri nada, não gostava, aquilo era propaganda pura, era a continuação de um sistema que eu estava contra, que era o fascismo, e depois aquele já não era fascista mas os mecanismos de fabrico, os modos de produção são exactamente os mesmos, não mudou nada. O que muda realmente é com as cooperativas. Começa a mudar o modo de produção, porque o modo de produção das unidades, embora se chamem unidades de produção, como funcionava dentro delas, não mexeu em nada o modelo anterior... porque eram as próprias empresas... é preciso estudar isto doutra maneira, porque há as produtoras. A gente não se pode esquecer que naquela altura há produtoras onde não trabalha toda a gente que está aqui neste país, o que é normal...

José Filipe Costa. ... e que são ocupadas...

Rui Simões. Exacto, ocupadas. O João Martins também... e isso tem que ser visto neste contexto, porque muitos dos trabalhos interessantes que saem, e até saem dessas produtoras para a televisão pequenas peças fantásticas, do Fernando e doutros, mas é preciso ver que aquilo estava tudo muito enfeudado, não era assim uma coisa

independente livre e espontânea, porque era a continuidade, porque as ideias já estavam muito nas pessoas, as pessoas eram progressistas, já eram de esquerda, estavam constantemente a maquilhar o seu próprio trabalho e a fugir à censura... devia ser uma ginástica! Eu não estava cá, mas imagino. Devia ser uma ginástica terrível. Nunca se podia fazer o que se queria, mas ao mesmo tempo, se fosses militante querias fazer, tentavas fazer doutra maneira, que aquilo era uma esquizofrenia que demorou tempo a ir ao sítio, demorou muitos anos a coisa. Aliás, isso foi uma decadência, morreu completamente, essas unidades de produção, nunca funcionaram, os filmes não eram vistos, não tinham interesse de facto, ninguém queria ver aquilo.

Adelino Gomes. Quando eu digo que é mais complexo, estava a pensar na minha própria situação de jornalista. É mais complexo porque nós somos o texto e o contexto, também para os nossos destinatários. Quer dizer, quando nós dizemos alguma coisa, sobretudo na televisão, mas também na rádio, porque a voz é também uma vestimenta, nós somos interpretados por aquilo que estamos dizer e por aquilo que depois de nos ouvirem várias vezes, as pessoas pensaram de nós. Na altura, os paraquedistas vão tentar impedir que haja uma manifestação organizada pelo partido socialista e por movimentos esquerdistas como o PCP, etc., que queriam ir contra os trabalhadores que ocupavam aquilo. E eu vou lá, porque na altura ainda estava a trabalhar no Rádio Clube Português e na televisão, e vou pelo Rádio Clube Português, e eu estou lá e a dada altura sou reconhecido, como já tinha sido o 11 de Março e estava a fazer umas entrevistas a secretários gerais de partidos, sou reconhecido por pessoas que estão na manifestação e então começo a ouvir umas bocas, “Olha o não sei quê, olha o este, olha aquele, não sei quê...”, e olho para trás, fico muito surpreendido e faço uma coisa... não se enfrenta uma multidão mas, “Mas o que é que você quer, que é que se passa?” e tal. E ele, que estava ali ao meu lado, o Manuel Alegre... ah, e as pessoas avançam para mim e há um que diz assim, “Eu quero ver as perguntas que vais fazer agora ao Cunhal, porque fizeste ao Soares umas perguntas difíceis e não vais fazer ao Cunhal!”, “Mas ouça lá, se eu ainda não fiz as perguntas, porque é que você já está a dizer que eu não vou fazer as perguntas?”. A multidão avança para mim e eu sou salvo pelo Manuel Alegre, que diz “Não, este é um gajo porreiro, e tal”. Mas a verdade é esta, eu fui protegido pelos paraquedistas. Bom, eu tinha um gravador e vou para o Rádio Clube fazer a notícia disto. Para vocês verem o

drama disto, da manifestação, e chego ao Rádio Clube, a notícia era às oito horas, eu ia um pouco nervoso ainda, porque tinha tido medo e penso “O que é que eu vou dizer, vou falar de mim?”, pensei assim, “Não podes falar de ti, não tem nada a ver, uns parvalhões!”. Fiz a notícia contando a manifestação contra os trabalhadores que ocupavam. Portanto, todas as palavras de ordem eram contra o Cunhal, contra o não sei quê, eu fiz aquilo jornalisticamente, dizendo “e eles gritavam: Abaixo o Cunhal, Cunhal para a Rússia!”. Começa o telefone a tocar no Rádio Clube Português, que era conotado, cá está, com o PCP, com a extrema-esquerda e começam as pessoas a perguntar assim “Quem é o reaccionário que está aí de serviço?”. Eu não estou a dizer que nós somos uns santinhos, estou a dizer exactamente aquilo que somos e também a nossa circunstância e, portanto a partir de certa altura, aquilo que eu sou para as pessoas que me viam na televisão ou que me ouviam na rádio, mas sobretudo na televisão, eu passei a ser uma coisa para uns e outra coisa para outros, e aquilo que eu dissesse era decodificado pelos destinatários da mensagem também. Eu era o tipo dos cabelos compridos, que era uma coisa irritante também, e de barbas também, e estava do lado do COPCOM e do MFA e do não sei quê, e isso significava que qualquer coisa que eu dissesse era decodificado em função disso. E esse é um problema muito grave para um jornalista que a certa altura não sabe como é que há-de fazer, não sabe o que é isso de fazer uma notícia que sirva para todos, ao passo que o filme serve para aqueles que pagaram o bilhete e vão lá. A televisão abre-se e vê-se, e tem toda a gente, e ele tem que ter uma linguagem e tem que ter discurso, que seja um discurso sem se vender e sem vender a sua alma, que seja um discurso que todos possam ouvir e todos sintam que há ali alguma coisa que lhes é útil, que é informação.

Inês Sapeta Dias. Obrigada.

debate

o que é que se faz quando o vazio está instalado

com Maria João Soares, realizadora de *Como as Serras Crescem* [28', 2010] e José Costa Barbosa, realizador de *IP3* [13', 2010]

Moderado por Inês Sapeta Dias.

Editado por Ilda Teresa Castro.

08.Abril.2011

Inês Sapeta Dias. Estamos aqui entre amigos e quase que nem valia a pena introduzir a conversa. Não sei o que é que vocês acharam, mas se calhar, mais à superfície, entre os filmes sente-se uma espécie de vazio e as pessoas quando aparecem são rarefeitas. Um bocadinho como no filme da Maria João, em que se confundem com a terra e acabam por ser animais a transformar a terra, mas são também fantasmas. Apesar de vermos caras aparecem quase como sombras e são como que espectros que estão no filme todo. Mas, se calhar, lançava já uma pergunta para tentar unir os dois filmes. Perguntava, sobre a opção da câmara fixa e da câmara à mão, o que é que isso representou no vosso trabalho na relação que através dos planos estabelecem com os movimentos e com o vosso próprio lugar no sítio, ou seja, porquê a opção da câmara à mão e da câmara fixa e o que é que isso representou na construção do vosso filme?

Maria João Soares. Bom, essa pergunta para mim é um bocadinho difícil porque a minha resposta é muito primária. Eu, à partida, não gosto de câmara à mão, distrai-me, confunde-me. Ao mesmo tempo que me direcciona o olhar, distrai-me também. Portanto, a minha opção de fazer planos fixos foi também porque eu queria muito ver o que é que acontecia, foi um olhar no fundo, queria que fosse despido dessa direcção. Claro que o plano quando é fixo, é escolhido, mas queria que as coisas viessem ter com o plano, não ao contrário. Mas acho que a opção é também muito por falta, no meu caso, de experiência, porque num sítio daqueles, com aqueles acontecimentos, com aquelas pessoas... Aquilo parece que é tudo muito parado ao mesmo tempo mas não é, e num sítio daqueles, onde as coisas se passam daquela forma, eu não estive à vontade para fazer grandes movimentos de câmara... Apesar de termos feito vários, todos aqueles que fizemos eu não gostei, não entraram, porque achei que estava a acrescentar coisas àquela realidade e que não queria acrescentar, não queria que o filme tivesse isso. Foi uma escolha bastante primária porque fiz aquilo com que me sentia melhor perante aquela realidade, o que eu achei que fazia mais sentido.

José Costa Barbosa. Eu para já queria fazer uma ressalva, houve ali um problema qualquer não sei porquê, provavelmente a responsabilidade será minha, tentei fazer a saída em Beta digital e não conseguimos ver o filme nas melhores condições. No que toca realmente à opção... “eu prefiro uma câmara que se envolva com os personagens”, neste caso, eu tinha personagens mas para todos os efeitos, optei mesmo por ter uma câmara e que houvesse uma envolvimento. E também havia uma limitação, eu estava

dentro da carrinha, então é uma câmara que de alguma forma procura sempre envolver-se com as personagens e o movimento funciona como uma espécie de oposição, como um plano parado.

Inês Sapeta Dias. Em relação ao *Como as Serras crescem*, senti que estavam em causa... eu, pelo menos, vi três grandes camadas, por um lado, planos que dão a atmosfera e que incluem tanto o céu como a terra, como aquilo que se confunde entre as duas coisas. Por exemplo, o plano do pássaro morto ou da espuma que parece nuvem, depois um tratamento do processo de transformação daquele sítio e do processo de trabalho, e depois um trabalho sobre o Homem e sobre a força do Homem, e uma mistura disso, com os elementos e um certo paralelismo com os animais ou com os outros seres que habitam aquele espaço. Não sei se concordas com isto e gostava de saber como é que foi gerir esses vários planos.

Maria João Soares. Sim, concordo, eu acho que isso está realmente na base do filme, a linha do filme acaba por ser muito essa. A escolha de fazer assim acabou por ser consequência do tempo que passámos lá e também de me aperceber que as outras escolhas que eu tinha feito não faziam sentido. Ou seja, deixei-me levar mais por aquilo que eu percebi que era a força da própria matéria, a força daquele espaço e no fundo, na montagem, libertei-me das construções que eu tinha feito. Por exemplo, tinha pensado que era importante que as pessoas que vissem o filme percebessem o processo de produção do sal de uma ponta à outra e depois apercebi-me que isso não era possível. Queria também que a progressão no tempo do filme fosse uma progressão no espaço, para dentro do espaço, para dentro das várias funções daqueles diferentes espaços e apercebi-me que isso só como objectivo do filme também não era possível. O filme não foi construído nessa negação, mas a sua razão, vá lá, aquilo que eu encontrei, foi encontrada quando me apercebi de que essas ideias que eu tinha, estavam por cima daquilo que eu realmente queria fazer quando me libertei delas. Porque aquilo que me chamava mais e continua a chamar naquela realidade, eram esses três planos, portanto, era o céu era a terra, eram os movimentos das pessoas, era os pés, era o sal como matéria, era a força daquilo. Foi isso que eu tirei daquilo e foi essa a linha que depois segui, tentando fazê-lo de uma forma o mais crua e sincera. Foi um processo ao mesmo tempo engraçado encontrar esses três planos que ao mesmo tempo já lá estavam. Porque eram os planos que eu já conhecia há muito

tempo, já tinha andado naquele tipo de espaços há muito tempo, portanto, era um posicionamento também muito físico da minha parte e de parte da equipa. Porque nós realmente habitávamos aquele espaço, entrávamos para dentro de água, contactámos com a lama. Portanto, tudo ali eram elementos, além das pessoas, tudo ali era para ser vivido e tocado, foi esse o caminho que foi procurado e seguido.

Inês Sapeta Dias. Gostava de perceber na tua relação com aquele local e com aquelas pessoas, e em relação a outros filme que tu já fizeste e que o ano passado também apresentaste um deles aqui no Panorama, gostava de saber que necessidade sentiste de fazer este filme.

José Costa Barbosa. A explicação para este filme vem exactamente desse facto, foi de ter andado durante dois anos naquele espaço e de ter conhecido aquela realidade, que existe ali numa série de aldeias e que penso que se calhar, no Norte, na maior parte das aldeias do norte do país, acontecerá um pouco isto, procuram ter o trabalho fora. Durante o fim-de-semana conseguem ter uma vida tradicional em que vivem o trabalho agrícola, o trabalho rural, e durante a semana deslocam-se para o litoral, à procura, digamos, de trabalho. E foi essa a realidade que eu senti, e de que me apercebi durante os dois anos em que andei a fazer o outro doc. A questão das pessoas deve ter a ver um pouco também com as raízes, de alguma forma sinto que as minhas raízes também andam por lá e a necessidade de compreender um mundo que para mim ainda é um mistério, ou seja, em relação a estas pessoas em relação e estes filmes, será um percurso que levará a outros filmes que tenho em preparação, outros trabalhos e vou andar por ali até perceber, até me encontrar, não sei.

Inês Sapeta Dias. Gostava de saber se têm perguntas um para o outro.

José Costa Barbosa. Tu és fotógrafa?

Maria João Soares. Não....

José Costa Barbosa. Mas fazes fotografia de alguma forma?

Maria João Soares. Não...

José Costa Barbosa. Achei o filme muito fotográfico, a imagem trabalhada no sentido da composição do plano muito formal.

Maria João Soares. Pois, é engraçado, porque esse tem sido um dos comentários que as pessoas têm feito sobre o filme, o facto de aqueles planos serem muito trabalhados, serem quase quadros. E é engraçado, porque nenhum daqueles planos foi pensado antes, foi tudo pensado lá no local enquanto o estávamos a fazer, e alguns dos planos que eu chamei de mapeamento, mais gerais das linhas do espaço que eu queria passar, alguns deles foram mais pensados mas não entraram no filme. Esse lado da fotografia tornou-se uma coisa quase inevitável, uma aproximação à matéria, o fechamento, esse lado da fotografia como um quadro daquele espaço, não há planos muito abertos, foi um recurso de aproximação física como eu estava a dizer há bocado, como eu não tinha assim ideias muito fixas sobre a única forma de fazer aquilo e tinha várias formas que eu achava que eram possíveis, tentei aproximar-me da maneira como eu via aquilo, do meu olhar. Basicamente ir buscar qual era o meu olhar e se calhar foi um bocado por isso. Eu queria filmar os pés, queria filmar a cara das pessoas, queria filmar a terra, queria filmar a água e os fluxos, e os movimentos dentro disso. Sabia que queria filmar isso mas nunca consegui fazer um desenho disso antes de ter ido para lá. Tem esse lado engraçado, porque nada daquilo que eu fazia era próximo daquela realidade, apesar de as ideias estarem mais ou menos assentes. Aquilo que eu gostei bastante no filme foi a parte do carro, a viagem, é o tal espaço vazio, que eu acho que é o que está entre dois pontos, o vazio está entre dois pontos. E estes três filmes fizeram-me pensar nesse vazio que é ao mesmo tempo cheio, que é a vida destas pessoas, porque estava a imaginar, por exemplo, no *snack bar* Aquarius ou no teu filme, como é que era isto há 20 anos atrás? Ou no meu filme, como é que era esta realidade há 20 anos atrás? Porque o olhar havia de ser muito parecido. Se não era a Júlia Pinheiro a passar na televisão era outra coisa parecida, as senhoras a verem passar os carros... Acho que este lugar de vazio, depois também pensando no tema do Panorama deste ano, acho que é muito importante, porque e sobretudo na nossa realidade de hoje, em Portugal, ontem, amanhã, com estas questões que têm surgido, faz-me sobretudo pensar... estas pessoas vão fazer alguma revolução, se ela existir? E faz-me pensar também nas duas velhotas do filme do Sérgio, as duas velhotas estão a ver passar os carros e eu pergunto-me quanto de nós não estão a ver passar os carros?

Eu própria estou a ver passar os carros. E quando o Sérgio vê passar os carros e a câmara se mexe atrás, e de um lado para o outro atrás desses carros, acho que ele se coloca um bocadinho nessa posição. E isso, para mim é uma pergunta, sobre o que é que se faz com esse vazio que é o da velhota e também é meu. Infelizmente, não tive oportunidade de ver os filmes que passaram no Panorama e não vou ter, mas aquilo que eu queria ver nesses filmes, era os preenchimentos desses vazios, como é que fazemos para encher este vazio, ou não, faz-me pensar um bocadinho nisso. Acho que estes filmes juntos são um pouco reflexão sobre isso, sobre o que é que se faz quando o vazio está instalado, porque ele não é uma coisa que se possa retirar, e não se pode negar, portanto temos que trabalhar com ele porque nós também estamos sentados na cadeira a olhar para os carros, portanto....

Espectadora 1. Eu por acaso acho que os três filmes têm uma relação muito diferente com esse vazio e acho que há vinte anos seriam, à excepção do teu, muito diferentes. Porque apesar de tudo, o modo como se trata o sal é, pelo que eu penso, mais ou menos a mesma coisa. Mas acho que a vida das pessoas, no caso do filme dele, não era assim e acho que a vida das pessoas no último filme não era decerto assim. Porque a televisão não era tão má apesar de tudo, porque não havia tantos carros de facto, porque... bom, há imensas coisas que são diferentes. Especialmente em relação ao vazio, acho que é uma relação com o vazio muito diferente. Porque no teu é uma experiência estética, é contemplativa e mesmo a escala de planos que tu usas e que é muito fechada, e que é muito bonita, acho que aquilo que eu mais gostei no teu filme foi essa confusão da escala, da escala ser tão pequena que a relação com aquilo se transforma. E no caso do filme do Zé, o vazio é um vazio do intervalo, é um vazio entre coisas. E no caso do último filme, com que eu tenho muitos problemas, é um vazio... Eu senti muito que esse filme me pôs a ver televisão. Muitas vezes estava no último filme a ver televisão, a ver passar os carros. Mas era o cinema que estava a fazer isso, não era eu. Eu estava a ver um filme mas de repente fui posta a ver televisão. De repente, fui posta a ver passar os carros e achei muito pouco... crítico esse olhar em relação a esse vazio que existe. Porque esse vazio é um vazio complexo. O que é que as pessoas estão quando estão a ver passar os carros? O único plano que eu gostei verdadeiramente do filme, é um dos planos iniciais, em que nós passamos para dentro do café e temos o senhor que pediu uma aguardente ou já não sei o quê, e há outro senhor, e ficamos não sei quanto tempo ali com eles, e percebes o

que é que eles têm que fazer com esse vazio: bebes primeiro, depois deixas um bocadinho e esperas, bebes mais um bocado, o outro está de costas porque não quer falar com ele, e aí senti a solidão, senti o vazio, senti isso tudo. De resto, no filme senti um facilitismo nesse retrato, precisamente, do que é que é a televisão, do que é que é a música, mas sem querer ir ver o outro lado. E acho que tanto no teu filme como no dele, há esse outro lado do que é que se passa. No teu caso, num olhar muito próprio. Não sei se é propriamente fotográfico, mas por exemplo, uma coisa extraordinária no teu filme é de repente o erotismo que aquilo ganha a determinado momento... é assim absolutamente impressionante e muito bonito, de repente, vêς aquilo de outra maneira. No caso do filme do Zé, é tu veres aquelas três pessoas em situações diferentes mas que de repente estão com uma ocupação do espaço muito semelhante. Ao mesmo tempo, há coisa que une apesar da fragmentação toda daquilo. O último filme, é um filme longuíssimo que nunca mais acaba, que se repete, que se repete, que se repete, e que não é nada generoso em relação ao que é que está a filmar, nem em relação a quem está a ver.

Maria João Soares. Pois, eu vi o filme do Sérgio duas vezes [*Snack-Bar Aquário*, Sérgio da Costa, 2010, 37], e da primeira vez pensei isso que tu pensaste. E a segunda vez, pensei que aquela realidade era aquilo, que era aquele momento morto, aquilo são momentos mortos atrás uns dos outros, e não sei se é falta de generosidade, é mais “toma lá este momento morto e isto é que é aquilo que eu quero dizer”. Isto são momentos mortos, este é o vazio e isto é que me fez pensar depois ao ver o filme pela segunda vez “Sou capaz de aguentar isto ou não?”. E não sou! Porque depois fico ali num extremo de “Raios, parece que não acontece nada e vamos lá ...bailar”. Bailar é bom mas por exemplo, nessa cena do baile, pode-se dizer que falta essa generosidade mas aquilo... pronto, aquilo se for pensado como “isto é um momento morto”, serve esse propósito e faz pensar por aí, interroga-me por aí.

Espectadora 1. Mas se calhar esse é precisamente o meu problema. Tu disseste agora essa frase “Isso serve”, essa ideia... tenho a sensação que o filme tem uma agenda e quer cumprir essa agenda, e cumpre essa agenda, e sabe cumpri-la. Mas eu quando estava a falar dos tempos mortos, o meu problema não é os tempos mortos no sentido em que não acontece nada, pode não acontecer nada, a generosidade não tem a ver com de repente não haver alguma coisa para eu ver, tem a ver com o que é que há dentro

desse tempo morto. O que é que é esse morto? Que eu acho que isso é uma coisa que o cinema formalmente até consegue fazer... é: que profundidade é que isto tem? Isto tem a ver com a escala dos planos, com a luz... bem, tem a ver com trinta mil coisas, não tem a ver com o assunto, a minha questão não é com o assunto...

José Costa Barbosa. Em relação ao último filme tu falaste na questão da televisão e na questão de ver passar os carros, e eu acho que isso está ali mesmo, mas uma coisa tem a ver directamente com a outra. Ver televisão é ver passar os carros e penso que isso foi o que ficou daquele último filme, somos espectadores passivos.

Espectador 2. Zé, queria perguntar-te, há lá uma parte em que se houve a tua respiração com alguma presença, é intencional?

José Costa Barbosa. É um problema que eu tenho, sou assim um pouco forte e a minha respiração é presente e tornou-se presente, foi um problema que eu tive e assumi-o pura e simplesmente. Não tinha nada a fazer. Não tinha intenção nenhuma.

Espectador 2. Descobriste na pós-produção?

José Costa Barbosa. Na edição.

Espectador 2. Em relação ao teu filme Maria João, é um filme sensual, temos ali o calor, temos ali muitas sensações à flor da pele, mas no início tu colocaste chuva como quase uma ilha ali no meio daquele calor todo, que nos parece infernal... a mim pareceu-me infernal. Quiseste mesmo marcar um contraste ou fazer uma passagem de tempo ou provocar também ao espectador sensações específicas de contraste, ou foi um acaso?

Maria João. O contraste em si não era preocupação principal... o que eu quis, foi que o filme passasse por alguns dos momentos importantes da salina. Naquele caso, mostrar também um bocado o vazio da salina, que é o que acontece no Inverno, aquilo enche de água e fica em pousio e esse momento da chuva é um momento muito diferente daquilo que acontece no Verão.

Espectador 2. Foi filmado no Inverno?

Maria João Soares. Foi filmado nas várias alturas do ano e pronto há um grande contraste entre o que acontece no Verão e o que acontece no Inverno. No Inverno não acontece nada, não se passa nada. A única coisa que se passa é a água encher a salina para a salina ficar a repousar. Aquele momento de chuva foi um momento em que estava a chover torrencialmente, que nós depois achamos que fazia muito sentido mostrar porque mostra também ao mesmo tempo o espaço, aquele espaço enorme, o seu desenho, mas ao mesmo tempo fala-nos do tempo, do tempo da salina, que pára. A salina existe para além do homem, para além dos animais, para além das plantas, tem uma vida própria que inclui todas estas coisas mas que também é uma outra coisa que é um tempo da Natureza, vá lá.

Inês Sapeta Dias. Tu disseste Zé que tens alguma necessidade de compreender aquele espaço onde insistentemente tens vindo a filmar. Como é que tu fazes passar essa compreensão pelo cinema e concretamente como é que este filme se posiciona nessa tua vontade e necessidade?

José Costa Barbosa. Este filme, conforme disse há pouco, foi a percepção de que as pessoas já não vivem só num sítio. O país, de alguma forma aproximou-se, nesta realidade de construção de muitas estradas que permitem chegar de um lugar ao outro muito rapidamente. A intenção, digamos, o princípio e a motivação para fazer este filme, foi tentar de alguma forma entrar por aí. Ou seja, é muito fácil ir de um lado ao outro e as pessoas que aqui há uns anos atrás viviam presas num sítio por dificuldade de viajar, porque não era fácil viajar, neste momento isso não acontece, e o trabalho e a procura do trabalho fora, no fundo foi, exactamente, a motivação que me levou a fazer este filme.

Inês Sapeta Dias. Mas, quer dizer, não fazes entrevistas, não ouves a história, não osculas as razões pelas quais as pessoas...

José Costa Barbosa. Eu procuro fazer um pouco documentário de observação, de alguma forma, procuro intervir pouco, o mínimo possível e deixo fluir, deixo-me ir bastante, e quando vou para um local destes, parto com uma intenção e muitas vezes não consigo

aquilo que pretendo. Mas também não digo aquilo que pretendo, não dirijo. Deixo-me seguir, pura e simplesmente. Muitas vezes, o que eu senti sempre, da minha pouca experiência em cinema, é que é na edição que sinto muita dificuldade em conseguir criar, cortar relações e distanciar-me, para depois conseguir contar uma história que no início era uma e depois na edição acaba por ser outra, sempre. Pelo menos a minha experiência é nesse sentido. Parto com uma intenção e acabo com outra coisa sempre.

Inês Sapeta Dias. Mais alguém? Então se calhar vamo-nos preparar para a sessão da noite. Boa continuação de Panorama e obrigada.

debate

como é que eu posso filmar um desabafo?

com Patrícia Leal, realizadora de *Grace* [24', 2010], Inês Machado, realizadora de *Jibberland* [18', 2010], Mónica Baptista, realizadora de *Diário* [16', 2011], David [produtor de *A Banana do Pico*, de Luis Bicudo, 27', 2010] e Márcio Laranjeira, realizador de *Fuera de Cuadro* [9', 2010]

Moderado por Madalena Miranda

Editado por Ilda Teresa Castro.

08.Abril.2011

Madalena Miranda. Bem, vamos conversar um bocadinho com os realizadores e também com o produtor de um dos filmes que vimos. Na apresentação estava a Patrícia, a Inês Machado, que não estava na apresentação e é a realizadora do *Jibberland*, a Mónica do *Diário*, o David produtor da *Banana do Pico* e o Márcio do *Cuadro*. Acho que a curiosidade é vocês falarem um bocadinho dos processos dos filmes, como é que as coisas acontecem, como é que começaram até chegarmos aqui. Passo se calhar ao Márcio.

Márcio Laranjeira. Bom, então em relação ao processo e como é que as coisas aconteceram. Estava na Argentina a estudar e a dada altura queria simplesmente pegar numa câmara para relatar. Tinha a ver com um exercício que era relatar um desabafo, que era aquilo que eu queria fazer, uma coisa mais ou menos rápida e de que forma é que podia transformar isso em imagens de um próprio desabafo. E conheci esta pintora e o filho dela, e pensei que poderia ser interessante traduzir o desabafo do filho através dos quadros da mãe. O meu processo particular foi sempre escrever antes e depois filmar. Não sei, há uma série de coisas que acontecem sempre em todos os processos e acho que é melhor dar só assim um pequeno ponto de resumo

Madalena Miranda. Mas escrevia mesmo tipo a cena com ele, o que iam fazer?

Márcio Laranjeira. Escrevia mais ou menos uma lógica da montagem que queria, depois fiz uma entrevista gravada e a partir daí pensei em como filmá-la. Em relação à questão da produção, foi uma coisa muito básica, ao nível dos vinte euros, que pessoalmente dá-me muito prazer poder fazer filmes com muito pouco dinheiro. Gosto disso, gostaria muito de fazer filmes com muito dinheiro mas prefiro para já manter esta posição.

Madalena Miranda. E era um exercício, o filmar um desabafo?

Márcio Laranjeira. Sim, para mim era, era uma coisa que eu queria fazer. Na Argentina toda a gente desabafa, portanto a dada altura pensei que isso podia ser uma coisa engraçada de se fazer, “Como é que eu posso filmar um desabafo?”. E além disso, como normalmente eu não tenho muitas coisas para dizer, tenho mais a intenção do que me interessa ver através daquilo que é dito pelos outros. Então... é um caminho

por onde eu prefiro ir. Para já, pelo menos, não tenho grandes intenções de colocar aquilo que tenho para dizer em cima dos outros, mas interessa-me muito aquilo que eles dizem e são coisas que às vezes uma pessoa quer partilhar.

David. Para começar, peço desculpa pela qualidade da cópia, deve-se um pouco à insularidade. A minha posição aqui é um pouco diferente da deles e é um pouco estranha talvez... eu fui produtor deste filme na medida em que possibilitei o filme, porque fui ter com o Luís ao Pico, paguei o meu bilhete de avião, levei a minha câmara e fizemos o filme em três dias, em Dezembro. Este filme surgiu numa cadeira do Luís Fonseca, na Escola de Cinema, que nos pedia filmes com uma duração de 5 minutos. Este foi o mais longo, com 27, houve filmes, com 15, 20, mas pronto, levámos a sério esta questão de se tentar fazer um documentário. Eu não quero falar pelo Luís mas acho que é bastante evidente o interesse dele nos avós e no Pico. Se calhar esta é a grande produção. Em termos de dimensão de produção, este custou muito mais do que vinte euros, sou o representante da maior produção aqui em termos de custos... podemos falar sobre isso mais tarde se quiserem, foi financiado por nós, porque acreditávamos que era possível fazer este filme e foi uma aventura, porque foram três dias em Dezembro, entre 21 e 23 de Dezembro. Acho que vim no último voo que me possibilitasse vir passar o Natal com a família, porque o voo seguinte já não aconteceu, por causa do tempo. Acho que depois podemos falar mais concretamente sobre esta aventura.

Mónica Baptista. O meu filme, o *Diário*, parte dum registo fotográfico de três anos. Portanto, comecei a fazer este registo em 2008, na altura não com uma intenção de fazer um filme mas começou a ser feito desta forma um pouco sistemática. Fazia-me acompanhar desta pequena máquina, que tem a particularidade de fazer o formato de cinema e como fotografava em diapositivos depois é possível manipular estas imagens numa mesa de montagem de cinema de 35 mm, que foi o que aconteceu no final. Inicialmente não havia realmente a intenção de ter um filme com estas imagens. Eu comecei a fotografar no início do Verão de 2008, entretanto, acho que a primeira vez que revelei – porque fui eu que revelei os filmes –, já tinha uns vinte e tais, e entretanto continuo a fazer este registo fotográfico que vai cruzando outros projectos, cruza também outros filmes que eu fiz, o som também é material de arquivo que eu tenho. Há várias intenções. Portanto, quando estou a fazer outros filmes e nós temos

ali imagens de alguns momentos em que eu estava a fazer os filmes, o primeiro é o *Territórios*, que foi um filme que fiz na Rússia em 2008, final de 2008 e depois, as imagens que nós vemos quase ciclicamente a aparecerem, daquele espaço rural, é um outro filme que eu ainda estou a fazer, e depois claro que se cruza com o meu espaço íntimo, com a minha intimidade, com os meus amigos, com outros projectos. É assim que surge, aliás, não é assim que surge, é este o registo e então mais tarde, em início de 2010, pela primeira vez tive esta hipótese, ocorreu-me fazer então isto, tentar ir ao ANIM [Arquivo Nacional de Imagens em Movimento], e manipular o filme, e então surgiu a ideia do filme, e isso foi bastante trabalhado até chegarmos a uma espécie de reversionamento de uma série de imagens, que não tem supressão, não tem montagem, a única montagem que existe ali é mesmo essa manipulação do tempo de cada *frame*.

Madalena Miranda. Tu fazes na moviola?

Mónica Baptista. Não é uma moviola é uma mesa de montagem...sim, que tem um pequeno monitor, e este lado interessava-me bastante. Quando eu pensei “ok isto pode ser um filme mas que tipo de olhar é que eu posso ter sobre estas imagens?”, que representam muitos outros momentos que eu tive anteriores e, claro, que as possibilidades são imensas. E, claro que a montagem, se fosse feita digitalmente, era uma coisa muito mais ensaiada, muito mais pensada e então aquilo é um *take* apenas de quase de um... e isto interessava-me particularmente, o que é que é um olhar direito e o que é que é esta curiosidade em relação a determinado tempo passado ou em relação a uma imagem e não a outra ...e pronto.

Madalena Miranda. E em que momento é que entra o som?

Mónica Baptista. O som... portanto, o som constante que temos, é da tal mesa de montagem que impõem uma espécie de ritmo e todos os outros sons pertencem àqueles lugares, pertencem àquelas pessoas. Se ouvimos alguém falar, é realmente aquela pessoa que está no *frame*. Claro que existe alguma manipulação ocasionalmente, mas as coisas são bastante honestas ou inocentes, direitas em relação ao que está na imagem e também lá está é o *back* sonoro que tenho acumulado nos últimos três anos.

Inês Machado. Boa noite, o meu filme foi o último, foi o *Jibberland*. Eu conheci a Marie através de um serviço de *babysitting*. Era preciso tomar conta dela quando ela veio a Portugal, ela vinha uma vez por mês e com a mesma naturalidade que vocês a viram a falar do seu mundo, ela começou a falar-me disso, estávamos a falar de alguma coisa e ela disse “Ah, já sei de onde te reconheço”, e eu, “Ai é? Então?”, e ela, “Reconheço-te de Jibberland”, e eu, “E então o que é isso?”, e ela, “Ah, Jibberland é um mundo em que nós nascemos antes de nascer aqui”, e eu, “Ai sim?”. E pronto, a partir daí qualquer assunto que vinha, podia ser o jantar, ela dizia “Olha, sabes como é que é em Jibberland, o jantar?”. Pronto, e a partir daí surgia sempre. As pessoas perguntam-me muitas vezes como é que a fazia falar disso, ela simplesmente começa a falar com naturalidade. Obviamente fiquei espantada e maravilhada com o mundo que ela inventava, com a criatividade dela, mas o que me chamou mais a atenção, foi a forma como ela ia justificando o facto de aquilo não ser real e como ela realmente não é invisível. Uma história engraçada: há um momento no filme, e já tínhamos falado sobre o documentário que está a ser feito, e ela diz, “estão a ver, estamos a ser sozinhos”, e eu digo que ela está invisível, “Marie já viste? As pessoas vão ver o documentário e vão saber que tens poderes mágicos”, e ela ficou parada e disse, “Sabes, o que acontece às vezes?” e explicou a situação da magia ter óleo, “Quando o óleo chega assim ao limite, assim às vezes ao final do dia, se eu estiver invisível apareço na câmara, não funciona para as câmaras, portanto, se calhar quando filmares eu vou aparecer”, e eu, “Ah, pronto é capaz.”, e ela, “Vamos ver as filmagens para ver se aconteceu”, e eu “Não, deixa lá” e ela, “Não, não, vamos lá”, vimos e ela, “Vês? Foi isso que aconteceu!”, e eu, “Exacto!”. Portanto, surgiu muito tempo depois, eu estava interessada nela há muito tempo, já falava sobre ela a muitas pessoas, surgiu depois a ideia de fazer o documentário, falei com a mãe dela, a mãe dela pôs as suas condições, eu não exploraria a parte da história dela, só exploraria esta parte criativa do mundo dela. Houve três dias de filmagens, em que as filmagens era eu com uma câmara a falar com ela. A única vez que tentei manipular alguma coisa do género, “Olha, apresenta-te ou...” não funcionava, ela atrapalhava-se toda. Basicamente, eu não tinha muito controlo sobre o que é que ia sair dali, ela ia revelando a informação durante três dias – que era o tempo que eu tinha, ela depois voltava para Praga –, eu teria que esperar que alguma coisa coerente conseguisse sair dali, alguma coisa interessante e é o que vocês viram e fiquei muito contente.

Madalena Miranda. Como é que ela aceita o filme?

Inês Machado. Isso é interessante. Na altura quando nós lhe falamos sobre isso, a mãe também – vê-se porque é que a miúda é tão interessante a mãe também tem uma forma engraçada de lidar com ela –, estávamos a falar no documentário e a mãe disse, “Se calhar era interessante inserirem animação a simular o mundo dela, como ela o ia descrevendo”, e eu, “Isso talvez funcione em animação 2D, porque o 3D fica muito feio e eu em 3D não sou muito boa”, e ela, “Ah, podemos-lhe perguntar”, e eu, “O quê?”, tipo perguntar a uma miúda de 8 anos... ela tem 8 anos, e ela, “Sim, sim, anda cá”, e chamou-a, “Marie, lembras-te daquela história que eu te li uma vez, *Where the wild things are?*”, e ela, “Sim!”, “Ok, lembras-te que nós vimos um filme depois que era *Where the wild things are?*”, e a miúda, “Sim.”, “Ok, o filme era uma adaptação do realizador do livro. Ok? Agora a Inês está a pensar em adaptar o teu mundo de Jibberland, uma adaptação, não tem nada a ver com o teu mundo, é uma adaptação. Achas que isso seria em 2D como *A Princesa e o Sapo* ou o 3D como o *Toy Story?*”, e a miúda pensou e disse, “Não, nã nã”, ela ainda pensou, ainda considerou mas não, não pode ser assim. Portanto, ela foi fazendo parte do processo. Na altura que ela estava a ser filmada, e eu filmei com uma daquelas câmaras que não intimida de todo, portanto, não há aquela posição tipo “estamos a filmar”, é simplesmente pegar na câmara como se fosse uma câmara fotográfica, portanto, eu acho que ela enquanto estava a falar comigo distraía-se do facto de estar a ser filmada. Mas é engraçado, ela viu o filme dois meses depois e só se ria e dizia, “Ah, eu era mesmo pequenina aí, ai estou a dizer tudo mal, não é nada assim”, e ria-se, tal como hoje, ela estava atrapalhada a dizer “Oh, vê-se mesmo que isto foi feito há anos”, foi o ano passado, mas ela “Foi feito há anos, vê-se mesmo que eu era pequenina”, assim 1099, enfim aquela miúda é incrível...

Madalena Miranda. Patrícia...

Patrícia Leal. Eu já falei brevemente no início da sessão, acho que uma pergunta que pode surgir é como é que conheci a Grace. Eu estava a fazer uma pesquisa sobre igrejas, porque estava a viver numa zona de Londres em que havia uma quantidade incrível de igrejas por quilómetro quadrado e uma dessas igrejas organizava este almoço que vimos no filme, e foi lá que conheci a Grace. Sentei-me à sua mesa e ela

perguntou-me o que é que eu fazia, expliquei-lhe o que estava a fazer em Londres, o mestrado, e expliquei-lhe a minha ideia, sobre o filme, fotografia, memória, e vai ela e diz, “Ah, mas eu tenho imensas fotografias, porque é não vens lá a casa, eu faço-te um caril e eu mostro-te?”, e eu, “está bem”, e então fui lá a casa dela, ela vive numa espécie de lar, que não é lar é um condomínio, que é gerido por esta instituição que dá acolhimento a pessoas carenciadas e em dificuldade, e ela vive lá, tem o seu apartamento e pronto. Quando entrei nesse espaço, percebi que ia fazer um filme com ela muito antes de saber a historia de vida dela, e então o filme foi feito ao longo de muitas visitas ao sítio dela, e muitos pratos de caril... na maioria eram de caril. Ela viu o filme no final, nós discutimos muito, tivemos muitas discussões, o que é que podia entrar, o que é não podia entrar, o que é que se podia mostrar e o que é não se podia mostrar, tivemos muitas discussões e ela bateu-me com o telefone na cara várias vezes, fez-me chorar, e depois, era engraçado, porque cinco minutos depois ela telefonava e pedia-me desculpa a dizer que tinha exagerado. Depois, no final viu o filme e riu-se imenso e gostou, e é isso.

Madalena Miranda. E a construção das cenas das fotografias? Como é que é feita, é com ela?

Patrícia Leal. Não, eu fiz várias sessões de filmagens e filmei bastante, e ao longo destas sessões ela ia-me contando as histórias, a vida dela, íamos vendo o álbum de fotografias e escolhi... penso que são cinco fotografias e essas cinco fotografias levei-as para o laboratório – essa parte fiz sozinha, quer dizer, ela não estava lá –, depois usei a voz dela a falar por cima dessa parte.

Madalena Miranda. Não sei, se há perguntas? Desse lado...não? Ok, não sei se vocês têm algumas interrogações em relação aos filmes dos outros?

Márcio Laranjeira. Fiquei um pouco curioso, no caso da menina de oito anos, existe ali uma relação que tu tens com ela, possivelmente eu não teria a mesma e o mesmo acontece também com a Grace, que é o tipo de relação que se pode criar com uma pessoa que não se conhece à partida, como no caso *Banana* e isso é uma coisa que me interessa muito. Vocês as duas trabalharam esse aspecto, não sei exactamente o que é

que quero perguntar mas sim interessa-me saber como é que atingem as pessoas e de que forma?

Inês Machado. Como eu disse, a Marie começou a falar muito naturalmente disso, obviamente eu estava a puxar por ela e também ajudava, e ela também confiava mas se ela estivesse aqui cinco minutos, depois de lhe passar a vergonha, daqui a dez minutos estaria com a mesma naturalidade a falar comigo, é mesmo dela, eu não posso ter muito mérito nisso...

Márcio Laranjeira. Sim, mas o teu filme tem um processo de montagem, ou seja, está bem que ela era assim muito natural e que tu não a dirigias muito, mas um dos aspectos que eu achei muito interessante no teu filme é não sair daquele espaço, passa-se tudo numa casa, não puseste ali animações, não criaste outros artifícios, e no entanto, estás sempre a filmá-la a ela, e a segui-la, e eu sinto que entro em toda a história que a miúda está a contar, e na verdade fiz assim uma grande viagem sem sair da mesma casa. Portanto, aí tu fazes uma montagem, não estás só com a câmara com ela a falar...

Inês Machado. Sim, era o meu grande desafio. Como eu disse, eu não podia ter uma linha em que pensava, “Ok vou meter isto, isto, isto e ok, vai ser este o meu filme!”... Eu tinha algumas horas de filmagem, três dias diferentes, o que ela ia dando, eu teria que depois no fim... ela está com três pijamas diferentes, sempre no mesmo espaço, e “Ok, o que é que eu faço com isto?”, o pensamento que eu tive foi, “Ok, ela é uma miúda invulgar”, e usei a coisa do xadrez. Portanto, “As pessoas vão achar que ela é um bocadinho invulgar, porque é tão novinha e está-me a explicar a jogar xadrez”, as pessoas nem imaginam as outras coisas que ela diz, mas vamos guardar isso para o fim e a ideia foi tentar revelar cada vez mais. E a ideia foi essa, o meu medo foi “Ok, eu realmente já a conheço há alguns meses, estou fascinada por ela, se eu não conseguir que as pessoas tenham esse mesmo fascínio, isto são 20 minutos de uma criança a falar para a câmara, não há mais que isso”. Portanto, era assim o meu grande medo, mas numa pequena mostra os resultados foram bons, as pessoas estavam mesmo interessadas portanto... ya, ainda bem.

Patrícia Leal. É interessante que digas isso em relação à relação, que é uma coisa que eu acho que é importante quando se faz um documentário sobre alguém, sobre a vida de alguém, e a questão da relação, a nossa relação, foi-se construindo porque, ao fim e ao cabo, foi um processo muito longo, eu fui lá várias vezes e filmei só entrevistas. Ou seja, era mesmo só com ela, só depois é que comecei a pensar como é que seria o processo de montagem, ou seja, como é que eu montaria um filme com as fotografias, com as entrevistas. A parte das entrevistas foi a que deu mais trabalho porque ela falou imenso, e ela aliás no filme não pára, é um contínuo e depois eu voltava lá para filmar imagens e fazer coisas específicas e aí já tinha passado algum tempo e já havia outro tipo de confiança. Houve uma coisa que eu tive que fazer, ela teve que assinar uma autorização. E fiz questão de lhe explicar que no final teríamos de ir a um cemitério, porque eu já sabia dessa parte e a ida ao cemitério foi o que ficou para o fim, e foi importante que tivesse ficado para o fim porque foi um momento muito especial e queria tê-lo guardado para o final.

David. Acho uma questão interessante obterem filmes tão filmes diferentes e com diferentes graus de intimismo com o objecto, com a pessoa do documentário, nas relações que criaram acham que devem transcender o tempo de rodagem do filme ou não? Ou é possível fazer uma aproximação, conseguir esse intimismo no filme sem estabelecer uma relação duradoura com as pessoas que são filmadas?

Inês Machado. Se é possível ou não, não sei. Neste caso, obviamente, ficou uma relação duradoura. Aliás, uma das coisas que eu costumo falar deste filme é que, fazer um filme sobre porque é que esta miúda criou este mundo, seria um documentário que eu adorava fazer, porque tem muito por onde se pegue. Vou dar só um pequeno exemplo. Ela é canadiana e vivem na República Checa, e não percebe checo, e criou um mundo em que as pessoas não precisam de perceber o que dizem para se entenderem, isto é assim um dos muitos detalhes. Desde o início, por razões óbvias, a mãe disse-me que eu não podia pegar por aí, e nem queria, porque não havia tempo para fazer um registo justo. Mas a intimidade estava lá, eu soube mais pormenores depois da vida dela, pequenas coisas que ela mesmo na brincadeira ia revelando... mas, a pergunta é se é possível fazer um retrato tão íntimo de uma pessoa e depois não se aproximar dela?

David. Sim, essa relação não ser duradoura. Isto é suposto ser gravado não é? A pergunta tem a ver com se é possível tu queres fazer um documentário intimista e depois não manteres uma relação duradoura com a pessoa que filmaste?

Inês Machado. Eu não consigo...

David. Ou seja, se o filme não constrói automaticamente essa relação ou se não é necessário construir essa relação para o filme existir e ser intimista... Não sei se, talvez o Márcio também possa falar um bocado sobre isto...

Márcio Laranjeira. Eu acho que é como qualquer relação, seja um filme ou não, tu podes ter momentos muito intimistas com uma pessoa numa noite ou numa semana e isso ficar-te na memória e ser uma coisa muito forte, e depois essa relação não ser uma coisa duradoura. Acho que com os filmes se passa a mesma coisa. Se tu vais fazer um filme sobre alguém e obrigatoriamente isso leva-te a criar uma relação íntima com essa pessoa, então isso fica de alguma maneira, pelo menos durante o tempo de rodagem ou o tempo que estás a preparar o filme. A seguir a isso, ou continua ou não continua. Eu não acho que tenha de obrigatoriamente continuar mas depende dos dois, como um *one night stand*, qualquer coisa, não sei... No meu caso, continuei muito apegado às pessoas, obviamente como agora estou em Portugal as coisas são diferentes, mas sim, já estive a trabalhar noutros filmes em que não. Não acho que seja obrigatório, no entanto, depois depende de cada um.

David. Pois, a minha interrogação tinha a ver também com o processo de trabalho até ao filme. Como é que se constrói esta relação, como é que se chega ao ponto em que a pessoa decide desabafar contigo ou dizer-te o necessário para tu fazeres um retrato intimista dessa pessoa.

Márcio Laranjeira. Aí sim, na minha opinião é preciso haver uma aproximação íntima para se chegar a isso, a não ser que queiras chegar a outra coisa. No meu caso, isso era necessário para ter um tipo de desabafo que é bastante íntimo. A partir do momento em que estás a falar, quer da tua sexualidade, quer da tua infância, quer da tua mãe, e ainda estás a criticar os quadros dela, é preciso ter uma determinada confiança. Então, no meu caso sim, foi preciso estabelecer uma relação muito íntima para chegar aí,

mas... se fosse para outra coisa, talvez não. Mas, não sei até que ponto outras pessoas podem chegar aí sem terem de estabelecer nada. Eu preciso de estabelecer alguma coisa, até porque tenho mais interesse pela pessoa se assim for.

Madalena Miranda. Já agora, também gostava de... o que eu sinto é a relação não ser baseada em equívocos. Quando fazes um retrato de muita proximidade com alguém, se conheceres a pessoa antes ou se vais fazer um filme sobre, não basear a relação no equívoco de que vamos ser muito amigos, ou que vamos partilhar imenso e depois ficas ali só durante o tempo do filme. Acho importante que haja o contrato, o contrato do documentário nalguns casos, e que essa relação seja paritária e sem equívocos, tem a duração do filme e depois o que acontece para além do filme já é outra coisa. Porque muitas vezes, o que pode acontecer é tu teres personagens que se agarram imenso a ti, e querem levar as coisas para outro tipo de relação, e acho que é importante que cada momento de intimidade – e acho que isso vocês têm nos vossos filmes –, sejam momentos de intimidade cinematográfica, naquilo que é a construção de uma cena.

Márcio Laranjeira. Sim, eu concordo com isso mas ainda assim acho que as coisas podem confundir-se, nem tem de ser uma regra nesse sentido, acho que depende mesmo. Daí dizer que acho que é como qualquer relação. Porque pode ser útil também ou pode ser do teu interesse, ires trabalhar numa relação que é de facto muito íntima. Se quiseses fazer um filme sobre a forma como te dás com o teu namorado na cama ou... obviamente, é impossível de repente conheceres alguém e dizeres “Olha queres ser meu namorado para fazermos um filme?”. Sim, eu estou a exagerar mas acho mesmo que depende mesmo da pessoa e do filme e da forma...

Márcio Laranjeira. Sim, mas aí está, há filmes que te levam a isso... eu não acho que exista um filme – quer dizer pode existir na minha cabeça – em que tenhas de pensar “Bem, agora tenho que criar uma relação íntima com esta pessoa para fazer um filme”. O que pode acontecer é que, por teres determinada relação íntima, fazeres um filme. Ou então, tens uma ideia para uma determinada pessoa, e aí pode haver ou não uma relação que aconteça. No caso dela, parece-me que ela já conhecia a miúda, já tinha uma relação íntima com ela e isso aconteceu. Por outro lado, parece-me que com a questão da Grace foi acontecendo, ou seja, veio a ideia... por isso é que eu digo, na minha opinião, varia muito e, se não for regra parece-me bem, porque a ideia dá todos

estes tipos de filmes diferentes. Ou a mesma coisa nos *Diários*, vês ali os amigos e nunca percebes... provavelmente aí tu tens mesmo os desconhecidos, os amigos, tens tudo e aí nota-se perfeitamente quando é um tipo de pessoa ou outra, e no caso do filme da *Banana* haviam coisas que eram sempre muito queridas que era quando ele fala directamente com o avô, e tu percebias que se não fosse o avô, se não houvesse essa relação também não passava isso para fora.

Madalena Miranda. Mais coisas, perguntas, interrogações, público?

Espectador 1. Queria perguntar à Mónica... quando atinges este resultado... enfim, tiveste o teu processo, tens este resultado, quando tens um filme deste tipo nas mãos, depois o que é que concluis? “Não, isto já não pode voltar a ser repetido ou desenvolvido, tenho aqui como que... cheguei a um ponto, pronto está concluído, passo a outro”. Reinventas outra coisa ou tens vontade de pegar mais ou menos nos mesmos materiais, nas mesmas estratégias e voltar a ...?

Mónica Baptista. Eu acho que não tem acontecido isso até agora, uma espécie de repetição de formato, até de intenção, mas com este filme partícula, e ele é feito durante três anos portanto, atravessa vários momentos, naturalmente eu mudei, as coisas foram-se encadeando e muitos outros projectos foram acontecendo, e eu acho interessante o que aconteceu com este filme no sentido material, ou seja, a matéria, este lado matérico do filme, esta manipulação muito manual... No entanto, lembro-me que no fim, na exaustão, não queria repetir e acho que ainda não quero, e deixei de fazer este tipo de registo também. Portanto, acho que não vai acontecer isto continuar, pelo menos desta forma, e também foi a primeira vez que eu fiz algo tão directo com a minha intimidade, nunca me pus nesse papel de fazer algo que cruza a minha intimidade, que cruza coisas muito próximas, que é muito directo àquilo que me é pessoal. Nos outros casos, tem sido sempre um ponto de vista para algo que é exterior a mim e estas imagens, claro que a vossa percepção é outra, é do lado de fora, mas estas imagens estão directamente conectadas com a minha história dos três últimos anos. Portanto, se se vai repetir uma espécie de filme nesta linguagem, não creio...

Espectador 1. Recusas mesmo essa ideia...

Mónica Baptista. Lembro-me que houve um momento que eu disse “Nunca mais faço filmes com máquinas fotográficas”. Mas houve muitas irritações, não foi só essa. Acho que foi um filme muito desgastante, emocionalmente extremamente desgastante. Até mesmo para assumir este resultado, foram muitos questionamentos “Mas porquê? Porque é que me estou a mostrar a mim? Porque é que estou a mostrar os meus amigos? Porque é que estou a mostrar o meu percurso?”. Tipo “Eu não quero, porque é que eu fiz isto? Porque é que eu comecei a fazer isto?”, “Não estou a perceber o que é que aconteceu a determinada altura”, e pronto, isto foi uma das irritações. Outra tinha a ver com os laboratórios, com todo o processo. Portanto, foi assim todo um processo desgastante. Há uma altura em que eu penso “Ok, ou eu desisto de tentar mostrar este filme, ou então não faço e tento arrumar...”. E acho que nesse sentido, apesar de haver um lado emocional muito grande, acho que houve um momento prático que foi “se calhar eu preciso de efectivamente fechar”, e fazer uma apresentação de alguma forma justa com a minha relação com o trabalho e justa em relação ao material que eu já tinha. Acho que foi assim que aconteceu.

Espectador 1. Queria também perguntar à Patrícia a questão da estilização que deste à imagem e também um pouco ao som, tu colocas ali algumas notas e gostaria se pudesses falar disso um pouco.

Patrícia Leal. Sim a questão da imagem... a dada altura, a Grace... as filmagens foram complicadas porque ela tem um espaço muito pequeno, vive num rés-do-chão com pouca luz, cada vez que eu acendia a luz ela punha os óculos escuros porque era sensível à luz. Sim, havia assim coisas muito curiosas e, na altura, o apartamento era muito pequeno, havia muito pouco espaço para me mexer e então decidi assumir mesmo que não se tinha luz, só se trabalhava com a luz natural. Portanto, tinha que me pôr ao lado da janela, ao lado dela, muito próxima, e a dada altura, ela diz que sentia mesmo que passava muito tempo fechada, que saía pouco porque tinha dificuldade em andar... Então eu pensei que queria que esse sentido de claustrofobia também aparecesse no filme, que transparecesse no filme e usei um adaptador para a câmara, em que pude montar uma lente de 35 mm que dá este efeito um bocado fechado e não sei quê – o que trouxe outros problemas, porque o adaptador inverte a imagem e então estava a filmar tudo de cabeça para baixo, era muito mais complicado. Havia outra questão, o som. Eu sabia desde o início que queria trabalhar

com o Christoph, e quando tive mais ou menos um esboço de alinhamento, mandei-lhe o filme e falamos. E ele disse-me que achava que o filme não tinha necessidade de música nenhuma, de nada. E achava que se devia pontuar só alguns sítios com – não sei como é que se diz em português –, *sound waves*, que são gravações de silêncio que depois são manipuladas e produzem este som. Este silêncio, é o silêncio do condomínio, dos corredores. Portanto, é som directo mas depois é tratado.

Madalena Miranda. Ok, mais alguma questão? Não? Estamos satisfeitos? Obrigada a todos espero que ainda venham amanhã e no domingo... está quase a acabar...

debate

não sei se respondo a alguma coisa mas é um grito

com Joana Louçã e Alex, do filme *O Terceiro Olhar – Mais Além da Realidade* [colectivo “Olhares Nómadas”, 23’, 2010] e Nuno Ventura Barbosa, realizador de *Itoculo 2009* [64’, 2010]

Moderado por Sónia Ferreira.

Editado por Ilda Teresa Castro.

09.Abril.2011

Sónia Ferreira. Antes de vos fazer uma pergunta mais específica ou talvez mais formal sobre aos vossos filmes gostava de começar por colocar uma questão que tem a ver com a pergunta que nós lançámos este ano como mote para o Panorama “*Como é que se relaciona o documentário português com o mundo de hoje?*”. Gostava de saber se nos podiam falar um bocadinho sobre os dois casos. Como é que surgiu a vontade ou a possibilidade de trabalhar sobre estes contextos muito fortes e estas questões que se colocam em ambos os filmes, e, portanto, como é que surgiu a vontade de olhar para aquelas realidades e como é que isso depois foi possível?

Joana Louçã. O nosso interesse por ir ao Sahara Ocidental era bastante antigo, acho que em particular do Alex e no campo de refugiados acontece todos os anos o Festival Internacional de Cinema do Sahara, o Fez Sahara, e nesse festival há a possibilidade de se proporem *ateliers*. Então nós decidimos propor um *atelier* e ao mesmo tempo tentámos encontrar um apoio que nos ajudasse a ir para lá e foi assim que surgiu. Foi do interesse, claro pela causa Saharáui, pela situação da vida lá, com esse acontecimento do Festival e a oportunidade de fazermos lá o *atelier*.

Alex. A vontade que tínhamos era sobretudo de também trabalhar com mulheres porque pensávamos que era uma sociedade muito patriarcal mas de facto o que eu senti é que não era muito patriarcal, e o *workshop* também foi muito informal por isso, foi mais familiar. O Festival é organizado de forma que cada 5 pessoas que vão sejam acolhidas por uma família e então foi mais a relação com essa família, que depois se “alargava” aos vizinhos, que eram todos familiares. Fomos convidando as pessoas a filmarem um plano, depois nós filmamos os sonhos da mulher que tinha filmado e foi assim um pouco improvisado. Não foi proposto o que deviam filmar ou não. Muitas delas quiseram filmar a sua casa, a primeira filma as cabras, por exemplo, e depois juntámos o material... o filme foi montado por nós e depois mostrámos a elas e elas, aí, queriam falar mais, então incluímos algumas partes e depois foi mostrado mesmo no último dia em que se mostravam os filmes de todos os *ateliers*.

Nuno Ventura Barbosa. Pois, no meu caso foi uma espécie de convite. Isto nasceu de um convite que me foi feito, na medida em que eu tinha trabalhado neste projecto aqui há uns anos, durante algum tempo. Depois tive a oportunidade de lá regressar num outro contexto, porque estava a trabalhar nessa altura em Maputo e fui lá de férias rever

aquelas pessoas, e na altura foi-me proposto fazer um filme sobre as actividades daquele Centro – um filme que escapasse às estatísticas e aos relatórios e que de alguma forma eles pudessem mostrar aos diferentes patrocinadores, para que pudessem ter uma ideia mais concreta daquilo que estavam efectivamente a suportar e onde é que estava a ser utilizado o dinheiro que eles davam.

Sónia Ferreira. Obrigada. Vou só colocar mais uma questão e depois passo a palavra para o outro lado. No vosso caso, vocês dizem que elas filmaram e vocês depois fizeram só aqueles planos muito apertados dos olhos das mulheres. Como é que surgiu a ideia de introduzir quase que esses separadores, de uma grande proximidade? Era uma coisa que levavam pensada antes, que resolveram depois de olhar para as imagens que elas próprias produziram, como é que surgiu isso?

Joana Louçã. Sendo a nossa proposta de *atelier* bastante informal, nós tínhamos três propostas concretas, uma era que elas filmassem um plano, a outra era que elas desenhassem, e a terceira, era que fizéssemos um plano dos olhos delas. Portanto, já era uma proposta à partida.

Alex. Nesse sentido eu acho que é interessante que estejam os olhos de cada pessoa atrás do plano, para que haja uma relação mais directa com quem está a filmar cada plano.

Sónia Ferreira. E Nuno, colocava-te quase que a mesma questão, não estamos a falar do mesmo tipo de planos mas eu também senti no teu filme que havia ali planos mais fechados, que nos dão uma grande proximidade tratamento dos corpos e também do rosto. Senti, por vezes, esses planos mais próximos e achei interessante no confronto entre os dois filmes, esses planos. Não sei como é que pensaste... quando chegaste e olhaste, como é que pensaste tratar aquela realidade, porque depois tens todos os outros planos do espaço e das plantas, quase da cadeia operatória daqueles processos que estamos ali a assistir...

Nuno Ventura Barbosa. A distância física e a proxémica em Moçambique é completamente diferente da nossa. As pessoas estão muito mais perto umas das outras e a relação corporal entre as pessoas é muito mais despida de preconceitos. Eu tendo lá passado

uma boa temporada, estava muito à vontade com as pessoas que constituíam o projecto e por arrasto por aquelas com quem eles contactavam nas diferentes comunidades. Portanto, foi com bastante naturalidade que a escala de planos, numa situação de diálogo ou de encontro, acabava por reflectir isso. Estávamos ali de tal maneira próximos, que não havia razão ética ou outra para estarmos longe do ponto de vista da câmara.

Sónia Ferreira. Alguma questão, comentário?

Espectador 1. Bom dia. Em relação ao primeiro filme, encontrei três lugares assim de rasgo, sendo que o filme no seu geral tem uma atmosfera quase tranquila... que é, logo ao início, a mulher a relatar as violências diversas com que as pessoas são tratadas, aquele senhor que está no autocarro, aquele plano do outro senhor a fazer xixi lá atrás e ele a fazer a revolução à frente, e o final, quando se vê o filme a ser editado, no lugar. Eu fiquei com alguma curiosidade em relação à tranquilidade que o filme passa. Qual é que é a vossa percepção desses ritmos de rasgo? O que ali se passa não é propriamente muito tranquilo e gostava de perceber como é que vocês vêm essa partitura no filme. Sendo o filme o resultado de um *workshop*, se calhar, tem também essa falta de distância enquanto matéria criada, para se puder perceber como é que ela poderia ser transportada para um outro lugar, com um ritmo mais forte. E em relação ao teu filme, fiquei um bocadinho na dúvida se te interessava mesmo estar a relatar o acontecimento, tudo o que lá está... Tu estavas a dizer que foste convidado para fazer isso, quase como uma encomenda não é? Pois, eu fiquei com essa dúvida, se te tinhas conseguido livrar da encomenda... pareceu-me um bocadinho correcto demais, no sentido de “este é o objectivo do filme, é isto que eu estou aqui a fazer?”, e parecia que havia várias alturas na imagem ou na história, ou no estar lá, que te levariam a ir para outro lugar...

Alex. Eu queria ir há 4 anos a este festival, a essa realidade e chocou-me imenso... sinto que há um grito, um grito muito forte... Até tentei ir por terra e não dava. Mas, encontrei-me com algumas pessoas, com a Frente Polisário... E acho que a dicotomia e a fractura que eu encontro em muitos lugares... quem está a fazer a frente política, que é o Frente Polisário, que são os líderes do Frente Polisário, e depois tudo o que ecoa na imprensa, na internacionalização de uma situação e estão as pessoas que

vivem lá, e ali eu senti que havia um ritmo mesmo... é forte de dizer mas eu senti assim mesmo “morticínio” e, claro que não há nenhuma culpa... e há o calor... a dada altura decidi ir filmar às três da tarde e depois tive que ficar o resto do dia deitado, porque é... o ambiente... e o ambiente é mesmo uma consequência de eles serem refugiados, porque elas viviam no deserto mas a isto chamam o deserto do deserto, porque é um deserto continental... é algo arrasador. Não sei se respondo a alguma coisa mas é um grito, que para mim, saiu no filme... porque elas querem dizer ao mundo mas no quotidiano não está esse grito. Já lá estão há tanto tempo que acham que não há muito que possam fazer, têm que continuar a gritar... mas como é que se chega a essas pessoas? Mesmo quando chegas a essas pessoas apercebes-te que estão um pouco adormecidas, porque estão lá há trinta anos a lutar com este calor, com esta situação e pronto ...é um pouco desesperante.

Joana Louçã. Mas esses dois ritmos estão muito presentes ... estiveram mesmo muito presentes na nossa estadia porque sempre que nós conversávamos, mesmo com a nossa família mais próxima, a primeira conversa com elas era sempre a contar a situação. E é realmente um discurso reivindicativo mas ao mesmo tempo, o dia-a-dia é o dia-a-dia num campo de refugiados no meio do deserto, que é esse.

Nuno Ventura Barbosa. Pois, eu quando me referi ao filme e disse que tinha sido convidado é porque eu encaro a coisa desse ponto de vista. Não disse encomenda porque nunca acabou por ser uma encomenda, no sentido em que desde o início nós combinámos, eu e a responsável do projecto, que teria toda a liberdade para fazer aquilo que bem me apetecesse, no fundo. Isso não impede no entanto, que haja algumas opções de montagem que tenham em conta o objectivo que o meu trabalho tinha. Eu não renego o filme e assumo-o completamente, mas sim, há um ou outro momento, em que eu não tendo isso por trás, teria feito doutra maneira. É claro que, por exemplo, do ponto de vista deles, fiz coisas impensáveis ou que, à partida eles não estariam nada à espera, como filmar as refeições ou mostrar que as miúdas que têm oito, dez anos trabalham na apanha do caju... Isso não lhes interessa nada mostrar aos patrocinadores, mas existe e portanto tem que ser assim que tu mostras. Isto para dizer que nunca foi uma encomenda mas fica sempre isso presente no espírito quando estás a montar e de, alguma forma, precisas aqui e ali de tornar a coisa mais redundante, entre o discurso e a imagem. Até porque, é informação à qual tu não costumavas ter

acesso, ou são processos que tu não conheces, e portanto, também faz um bocadinho de falta sublinhares isto ou aquilo, para que depois, passado tanto tempo, não se perca e se saiba, mais ou menos, em linhas gerais, o que é que se está a passar ali.

Sónia Ferreira. Mais alguma questão?

Espectador 2. Acho que se calhar o que estamos aqui a tocar é que há um lado um bocado didáctico nos dois filmes, por razões diferentes mas os dois filmes em determinados momentos assumem uma postura um bocado didáctica, de explicar. Se calhar, no teu filme eu diria que me perturbou aquele lado de apresentação formal de cada personagem a explicar o que está a fazer, qual era a sua função, qual era a sua tarefa, sobretudo porque ficamos sempre do ponto de vista do centro. Se calhar, foi isso que me perturbou mais... o filme andar atrelado a eles e tu não consegues chegar às outras pessoas. Quer dizer, eu não sei muito bem como é que isso é possível, mas, de certa forma, eles têm voz, eles são as pessoas que sabem e que transmitem saber e que avaliam. Portanto, nós estamos permanentemente a assistir a processos de avaliação de pessoas, que são apresentadas como aculturadas ou em processos de aprendizagem e essas pessoas não têm voz. Eu percebo ao mesmo tempo o sentido político de fazer este filme e de dar uma grande força e um grande alento a este trabalho, acho é que falta que essas pessoas também, à sua maneira, encontrem voz nesse retrato daquela sociedade e daquele processo. E no vosso filme, eu senti o sistema imediatamente, o que eu não percebi muito bem foi a vossa necessidade de ter aquela personagem que, no fundo, arruma aquilo tudo no nosso ponto de vista e não propriamente no deles... aquela personagem da camioneta e que cria o discurso por elas... porque acho que a palavra para nós ganha sempre um peso enorme, quem fala e quem sabe explicar tem sempre poder num filme e aquela pessoa sabe explicar. Elas também falam e o que elas dizem é mais descosido e menos claro. Portanto, fica essa palavra daquela pessoa que se sabe explicar e que não está exactamente na mesma situação. Não sei se me faço entender... é um bocado desequilibrado isso para mim, no filme.

Nuno Ventura Barbosa. Em relação ao que dizes eu percebo isso e, de alguma maneira na ambição do filme, daí deriva quer sua força quer a sua fraqueza. Apesar disso eu procurei e acho que de alguma forma terei conseguido, dar pistas de leitura suficientes para que tu percebas as fragilidades do próprio projecto nos seus vários aspectos. A

questão da educação, como é que ela é feita, quando tu vês a avaliação que eles fazem do pré-escolar, chamemos-lhe assim, tu vês como é que aquilo foi ensinado e os problemas que daí derivam, ou seja, há uma série de, penso eu, de momentos ao longo do filme, em que tu percebes as fragilidades do projecto.

Espectador 2. Aliás, o filme é um bom filme sobre o projecto e sobre as contradições internas do que é isso de ir ensinar às pessoas a fazer a sua própria comida, isso é muito justo no filme.

Nuno Ventura Barbosa. Em relação às pessoas e a certa altura colocava-se essa questão, se será que conseguimos passar para o outro lado mas não havia tempo, não havia mesmo maneira nenhuma de lá chegar, é algo que fica, para mim, em aberto para outra altura.

Joana Louçã. Acho que vale a pena falar sobre ele. Ele chama-se Luali, ele é alguém que conhecemos no autocarro, porque chegas até Tendufi, vais de autocarro durante umas horas, e ele primeiro apresentou-se como filho de argelinos que vivem em Barcelona, mas depois, ao longo da semana, foi mudando. E ele é uma personagem que é completamente contraditória e quase aleatória. Mas depois, estávamos a fazer a edição e tudo o que ele dizia era verdade, fazia imenso o sentido. Acabou por estar connosco todo o tempo e no final ele é Saharáui...

Alex. Eu acho que ele está totalmente dentro dessa realidade. Aliás, porque nós conhecemo-lo mesmo no autocarro e é dessas pessoas que é super simpática, que está contigo e quer estar contigo, e tu já não sabes se ele quer algo. Mas, a coisa é que ele está dentro mas está totalmente fora, e eu senti muita tristeza porque ele é rejeitado pela sua própria comunidade. Mesmo nós, também criámos uma distância um bocadinho, porque senão era só estar com ele e só através dos olhos dele. Ao mesmo tempo que, logo no autocarro o achei uma pessoa incrível, que sabe o que está a passar mas tem a sua própria ideia muito, muito específica. Muitos saharauis não iriam concordar com ele, desde o primeiro momento em que ele, por exemplo, é ateu. Então é rejeitado, ele esteve em Cuba uns anos, há muito saharauis, muito intercâmbio com Cuba. Por isso é que ele fala muito bem espanhol e por isso é que o vemos como uma pessoa que se sabe explicar ou que abriu o seu corpo a outra viagem e a outra

cultura. Mas achámos que fazia muito sentido, não para o filme ali, mas para o filme quando fosse para outras pessoas como aqui. Porque não é um rapaz ou um senhor do Frente Polisário a explicar para nada mas é um rapaz, para mim, único, porque está na sua filosofia. Ele diz que é um filósofo, mas também está bloqueado pela situação. E, ao mesmo tempo, está sempre a fazer coisas. Mesmo no Festival, ele trabalhava lá mas não conseguimos saber se o próprio Festival não queria que ele fizesse nada. Ele não sabia onde se meter. É um rapaz marginalizado mesmo pela sua própria comunidade e, por isso mesmo, para as pessoas perceberem um pouco a realidade... Mas eu não acho que seja uma forma didáctica acho que é a forma pessoal desta pessoa. E também, quando falaste do filme dele, eu tive uma pequenina experiência na Índia, onde fui com uma ONG por minha própria vontade, fui acompanhando a senhora da ONG, e é verdade que é muito difícil. Ela queria mostrar o seu projecto e quão bem fazia o seu projecto às mulheres de lá, era um projecto com mulheres em comunidade rurais, e, só quando fiquei sozinho – não me deixavam sozinho levavam-me de mota a todo o lado –, é que senti que havia um espaço para outras coisas, para a convivência e para encontrar outras pessoas sem interlocutor. Mas quando o interlocutor está muito presente, e aliás, é o dono do filme, acho que é muito difícil, acho que tens que ter mais tempo.

Sónia Ferreira. Aliás eu devia ter perguntado e esqueci-me, se vocês não têm questões a colocar uns aos outros. Costuma fazer parte da nossa dinâmica de debate que os realizadores tenham questões a colocar ao trabalho uns dos outros dentro da sessão.

Nuno Ventura Barbosa. Não é propriamente uma pergunta, é mais um comentário. Aquilo que provavelmente mais gostei no vosso filme foi o lado honesto do filme. Ou seja, é um filme que trabalha de frente, que não faz laterais àquilo que está a abordar. Fazendo a ponte com o que a nossa colega tinha dito, fez-me um bocadinho de confusão a parte final, quando se vê as imagens do processo a decorrer. Isto porque, estás sempre a ver isso enquanto estás a ver o resto do filme e então, quando chegas aí, já não era preciso ou, pelo menos para mim, foi extra. Gostava de saber porque é que vocês puseram isso ou o que é que acham disso?

Alex. Falas do último plano com os créditos? Ah sim, depois dos créditos... Nos filmes que tenho feito, sempre me criticam de ser pouco claro, por isso é que estou a fazer

um esforço para clarificar, desde que para mim não se sacrifique o lado poético mas também gosto muito dessa imagem... É para clarificar, no sentido que se veja o processo, o pós ou o *making of*... depois do filme, não está dentro do filme.

Sónia Ferreira. Mais questões?

Espectador 3. Eu cheguei tarde e não sei se já explicaram o porquê do foco na mulher, nos personagens femininos. Não sei se é casualidade, se tem a ver com a especificidade do *workshop* que vocês estavam a fazer... E nesse sentido, saber se podem contar o que é que os homens estavam a fazer nessa altura, para perceber melhor o contexto social. Relativamente ao segundo filme, não é sobre o filme especificamente mas também um bocado sobre a leitura, se estiveres interessado em fazer essa análise, que leitura é que fazes de todo este projecto e da sua eficácia ou não, e das suas vantagens. E se está a correr bem ou não.

Joana Louçã. Dos olhares já falámos, depois a gente fala... Os homens. Houve alguns homens com que nos cruzámos, que foram mais importantes para nós e que aparecem todos no filme. Foi o pintor, que tinha uma exposição lá na altura do Festival e também são filmados os olhos dele, portanto o pintor estava no *atelier*. Era o pai da nossa família, que não foi filmado porque ele não quis ser filmado. Era o rapaz que apareceu a conduzir o camião e queria muito levar-nos às dunas, e que nós filmássemos o carro dele, porque era um carro fantástico e porque tinha toda uma história que ele nos contou. Mas a vida das mulheres é muito dentro das casas e a vida dos homens não é tanto, muitos deles estavam envolvidos na produção do festival, que é um festival mesmo muito grande de cinema. Portanto, muitos deles estão envolvidos no Festival e em tudo o que aquilo envolve. Depois, o que acontece, é que as pessoas da organização que estão relacionadas com a Frente Polisário, distribuem os visitantes pelas famílias, pelas casas... E, pelo que nós percebemos, eles têm também encontros entre si, para ver como é que está tudo a correr. Nós éramos um grupo de duas mulheres e um homem, e eu acho que os homens se juntam mais e as mulheres se juntam mais, e nós acabámos por ficar mais ligados às mulheres.

Alex. Nós propusemos o laboratório para mulheres idosas. Por isso, é que também nos fazia sentido o título, *O Terceiro Olhar*. Ou seja, o título foi inventado pelo Luali, o

olhar para além da realidade... e só depois é que perseguimos a outra simbologia do terceiro mundo, de que já não gosto tanto. Mas a ideia, era fazer um filme da 3ª idade, por pensarmos que têm menos voz, que participam menos na comunicação social, mas quando contactámos o Festival disseram-nos “Não, não! As mulheres são as primeiras que se inscrevem em todos os *workshops*!”. E ainda assim, eu sinto que há uma necessidade de trabalhar com grupos específicos e ao mesmo tempo sinto que a presença masculina, muitas vezes, está omnipresente, e a feminina está noutra lugar e acho que é interessante ir ter com essa presença, e sobretudo, com a presença das que têm mais idade. Elas não costumam estar à frente das coisas mas têm muito para dizer, aliás, têm toda a experiência de viver lá. Também me surpreendeu como os homens participam da vida e do trabalho familiar, o nosso homem era um querido, não cozinhava mas estava muito com os filhos.

Nuno Ventura Barbosa. Eu acho que tive muita sorte neste projecto. A questão da cooperação é uma questão muito grande e muito complexa. Tive oportunidade de trabalhar em Moçambique em dois contextos de cooperação completamente diferentes. Num era voluntário neste projecto e depois trabalhei dois anos por via do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento. Portanto, estado português, numa acção de cooperação, muito bem pago, etc. Enquanto lá estive, estive lá dois anos e meio, tive a oportunidade de conviver com métodos de cooperação completamente distintos e filosofias completamente distintas. Estando lá, e questionando-te sobre os fundamentos da cooperação, sobre as suas metodologias, as suas práticas, não tens uma resposta líquida nem límpida, é uma questão muito difícil para quem está a cooperar. Primeiro, há que justificar essa própria cooperação, porque é que tu vais para lá, o que é que vais fazer, com que ideias, em nome de quê, e depois, estando lá, como fazer isso. Como é que tu fazes isso sem queres assumir, à partida, que tens um modelo de desenvolvimento que é melhor do que o que está a acontecer, até porque, vens de um sítio onde as coisas não estão a funcionar... é bastante complicado. Aquele projecto, em particular, é uma espécie... não é uma miragem, tem muitos problemas e não sei quê, mas é um triunfo muito grande. Ele pertence ou está sob a alçada, de uma agência ou de uma organização não governamental, gigantesca, que está presente em quase todos os países de África, na América Latina, na Europa, em Portugal, e que está associado a muitos problemas de financiamento, corrupções, lavagens de dinheiro e não sei quê. Aquele projecto em particular, eu não sei de onde

é que vem o dinheiro, ou tenho alguma ideia, mas a forma como ele é implementado, para mim é um modelo muito interessante e muito sustentável. É sustentável na medida em que ele não cai nalguns extremos que eu vi serem aplicados lá por outras organizações. Ele não é miserabilista, no sentido de uma caridade, de um auxílio inconsequente, como acontece por exemplo com países muito desenvolvidos que põem muito dinheiro em Moçambique e noutros países como sejam a Suécia, a Noruega, a Dinamarca, que têm muitos projectos que são completamente sem consequência. Por exemplo, instalar duas mil latrinas numa área geográfica e depois não fazer a introdução às pessoas que delas iriam beneficiar, do que é que são e de como é que se mantém. Quando estive lá a primeira vez, estava a decorrer um desses projectos de instalação das latrinas, quando voltei lá passados cinco anos, eu vi as mesmas latrinas, arrasadas e outro projecto para construir mais. Não cai nem nesse extremo, nem no outro extremo, que é, “Façam vocês mesmos, resolvam-se como bem entenderem”, não é nem uma coisa nem outra. É uma coisa se quiseses assim, “nós vamos junto da tua comunidade, vamos instalar aqui uma bomba de corda, mas tu, à partida, vais ter contribuir, portanto, não é dado, tu nem que seja em trabalho ou materiais de construção, vais ter que participar”. E, ao sentires-te implicado, vais ter uma relação diferente, que é, “Ok, isto também é meu, isto também é da minha responsabilidade”. Portanto, de alguma maneira, vais estar mais predisposto a que aquilo funcione, porque a seguir não há-de vir outra ONG oferecer-te uma em troca, ou pelo menos esta não o vai fazer, porque o pressuposto é esse, é, “Tens aqui isto, mas vamos ver porque é que tens isto aqui, como é que funciona e depois ficas completamente autónomo, ficas a saber como é que funciona, como é que manténs, como é que alteras uma peça, como é que a podes obter e tratares tu de continuar esse caminho”. Entretanto já estou a divagar, mas só puxando um bocadinho atrás, eu identifico-me bastante com as políticas gerais do projecto, há coisas que eu não faria nem metade de como eles fazem. E foi também por isso que eu me predispus, ou aceitei o convite, tranquilamente, porque já tinha trabalhado lá, porque me identificava com isso e porque achava que era uma maneira de estares a mostrar uma proposta de trabalho para fora. Vocês aqui puderam ver e outras pessoas poderão ver, outra forma ou uma forma diferente de propor cooperação, de auxílio ao desenvolvimento, todos esses chavões.

Sónia Ferreira. Mais alguma questão? Agradeço então a vossa presença e até amanhã.

debate

como é que eu traduzo a realidade daquela pessoa?

com Miguel Clara Vasconcelos, realizador de *Cátia Sofia* [25', 2010], Ava Koretzky co-realizadora de *Nocturnos* [Ava Koretzky e Rodrigo Barros, 25', 2010], e Isabel Dias Martins, realizadora de *Comboio* [42', 2010]

Moderado por Sónia Ferreira

Editado por Ilda Teresa Castro.

09.Abril.2011

Sónia Ferreira. Bom, vamos conversar um bocadinho sobre estes três filmes que acabámos de ver. Eu gostava que vocês falassem um bocadinho dos filmes, dos processos. Porque há logo aqui uma relação forte que é a questão da estética e da ética nestes três filmes. Acho que são assim uma primeira relação forte e se calhar é um bom ponto de partida para falarem dos filmes.

Ava Koretzky. Se calhar vou começar por falar porque é que me interessou fazer sobre este filme. Há muito tempo que me interessava trabalhar sobre os Sem-Abrigo e conheci o Rodrigo que trabalha no próprio albergue e decidimos fazer um documentário. Aquilo em que tinha mais curiosidade eram as razões que os levaram àquela situação, de estarem na rua, sem casa, sem família, e pouco a pouco, fui-me apercebendo, pelo que eles contavam, que a razão principal era a falta de amor, no sentido de perda daqueles que amaram, ou não terem quem os amasse. Nesse sentido fui-me apercebendo que aquilo que mais me atraía era esse sentimento de sem-abrigo interior que eu já senti na minha infância. Penso que foi essa a razão principal que me moveu para fazer o filme. O albergue é um local de transição, onde estas pessoas encontram uma cama para dormir, um pequeno-almoço e um jantar, e durante o dia, entre as nove da manhã e as seis da tarde não estão permitidos de permanecer dentro do albergue, devem encontrar trabalho, de fazer ateliês de recuperação, ou ateliês de actividade artística, de formação.

Isabel Dias Martins. O filme aparece porque eu fiz a viagem de comboio um ano antes, fiz no mesmo período em que depois decidi filmar. Percebi que ainda era o meio de transporte utilizado por uma grande percentagem da emigração e fiquei fascinadíssima com tudo, com o comboio, com o tempo, com as pessoas, com aquela forma de vida e com o que potencialmente me poderiam contar e dizer.

Miguel Clara Vasconcelos. Eu gosto imenso do teu filme, já fiz aquela viagem e é a segunda vez que eu vejo o filme. Gosto, porque recorro as minhas viagens no Sud-Express. Portanto, é uma experiência muito interessante também como espectador. Bem e sobre processo, ética e estética... o filme *Cátia Sofia* é o segundo filme que eu faço com a Cátia Sofia. Aqui há uns anos, 2007/2008, fui convidado por um coreógrafo de Viseu – ele é romeno, Romulus Neagu, mas trabalha na Companhia de Dança Paulo Ribeiro em Viseu –, para documentar um processo de criação que envolvia uma

rapariga de um centro de acolhimento para jovens delinquentes, e um rapaz tetraplégico, com uma paralisia complexa. Achei interessante a proposta, enfim, gostava dessas duas formas de desfasamento social, e aceitei. Acontece que, às vezes as intenções são boas, mas as coisas não resultam muito bem. E o que aconteceu foi que a rapariga foi posta de lado desse processo, por razões que tinham a ver com saúde e justiça, e foi substituída literalmente por uma órfã, uma rapariga que tinha outras características de integração, ou falta dela, que era a questão de estar num orfanato. Eu cumpri esse trabalho, porque tinha que o fazer, enfim, não era exactamente o que eu tinha pensado, ia à procura, mas fiz esse trabalho. Só que fiquei com esta relação de interesse por outra pessoa que vinha de um centro então de acolhimento para pessoas com problemas na justiça, para menores, e fiz na altura um trabalho muito curto, que foi o tempo que consegui filmar, enquanto ela ainda estava no processo, que deu origem a um filme que passou no Panorama em 2009, chamado *Uma História Fugaz*. Fugaz como a vida dela e fugaz o tempo de filmagem, e preparei o regresso a Viseu para fazer um trabalho mais prolongado com a Cátia Sofia. Tentei durante um ano conseguir apoios, não consegui, mas consegui autorização do Ministério da Justiça e do Ministério da Segurança Social para filmá-la a ela. Só podia filmá-la a ela. Não tinha autorização para filmar mais ninguém no centro de acolhimento e tinha esta limitação. “Ok, como é que eu filmo uma pessoa que está integrada numa espécie de escola, em internato com outras raparigas, e só a posso filmar a ela e sem querer contar uma história isolada?”, por um lado. Por outro lado, é verdade que eu queria trabalhar sobre a vida dela, sobre os interesses dela. Portanto, este foi o processo que deu origem a este filme. É por isso que, de alguma forma, aquela aula de cabeleireiro me serviu muito bem para eu mostrar o contexto, digamos, social, onde ela agora estava integrada, e cortando a cabeça literalmente, não literalmente mas cinematograficamente, a todas as outras raparigas. Por outro lado, substituindo essas cabeças pelas cabeças de plástico, que são um bocado aquelas cabeças nas quais elas praticam a aula de cabeleireiro, as práticas de cabeleireiro, mas também para mim é uma metáfora do pentear, do socializar, que nós vivemos de forma aparentemente pacífica, ou mais ou menos pacífica, mas com elas não é nada pacífico, obviamente, até porque são forçadas a estarem ali. Mas quando eu faço documentário, e neste se calhar talvez a situação mais difícil é que eu tenho sempre muitos problemas éticos, muitos. Problemas estéticos, é mais o que o meio me dá, eu selecciono, eu escolho, eu enquadro, eu ilumino. Agora, a questão ética não passa por

isso. Neste caso, a questão ética passava também pelo enquadramento, porque eu tinha que decidir se respeitava esta norma, esta moratória, “Ok, podes filmá-la a ela mas não podes filmar mais ninguém”, e até onde é que vai a minha submissão, mas por outro lado, o meu compromisso, quase, com uma instituição. E por outro lado, eu queria contar a história de uma adolescente, uma menor, sabendo que o meu filme podia trazer-lhe alguns impedimentos de integração social. Quer dizer, fora daquele centro ela tenta ter uma vida normal com amigos que ela escolheu, alguns deles muito bem na sociedade, com uns *playboyzitos* que frequentam a noite e que têm umas discotecas, têm uns bares, umas coisas e ela quer integrar-se aí. Gosta desse meio, conhece esse meio desde nascença, os pais dela estão relacionados um bocado com o mundo da noite, o pai era porteiro, a mãe também frequentava discotecas e bares, e acontece que este filme revela o lado que ela de alguma forma tenta esconder ou de que, pelo menos, não fala. Ela não diz a ninguém que está... ela é reclusa, só que é menor, não se chama centro de detenção, aqueles eufemismos para também não criar um selo negro no currículo das pessoas, mas é uma espécie de centro de detenção para jovens e portanto, ela não fala nisso, aos fins-de-semana é outra pessoa, aliás o filme retrata um bocadinho isso. Mas até que ponto é que eu ao mostrar este documentário não estava a expô-la nesse lado que ela esconde? O filme demorou muito tempo entre as filmagens e as montagens. Por um lado, porque eu não tinha apoios nenhuns. E por outro lado, porque sempre que via o material ficava a pensar se tinha este direito de fazer o filme, de mostrar o filme, de acabar o filme. O que é uma chatice, porque por outro lado, a instituição dizia “Então, estiveste aqui a filmar, nós andámos a anunciar que tínhamos um realizador a falar sobre o nosso centro e afinal não aparece nada?” E eu acabei por, depois de muitas discussões no processo de montagem com a Cláudia Silvestre – que estava por aí, porque eu fiz tudo no filme, mas é bom ter alguém que não me acompanhou, vê aquilo com outra perspectiva e que tem uma espécie de frieza, um olhar quase clínico de dizer o que é que funciona e o que é não funciona e, nesse sentido, a experiência, o trabalho com a Cláudia, não é o primeiro... É muito bom esse olhar, um olhar mais severo, digamos assim, de quem está dentro, de quem quer fazer um filme comigo... Mas a questão ética está sempre presente, até ao último momento da montagem. De tal maneira que, quando o filme foi seleccionado aqui pelo Panorama, não foi seleccionado em mais sítio nenhum e eu até pensei “Bom, é um filme maldito, nunca vai passar em lado nenhum, o realizador escusa-se, ok não tenho que o mostrar, não tenho que me confrontar com o público, convosco, está

fechado, ficará para uma retrospectiva quando todos formos terceira idade e recordarmos como eram as coisas”. Mas não, aconteceu agora e o que eu fiz foi contactar o Centro, contactar a Cátia Sofia a dizer-lhe que o filme estava cá. Mas peguei no filme e fui mostrá-lo a Viseu e expor-me ao veredicto, a uma espécie de veredicto “O que é que vocês acham do filme, agi bem, agi mal?” O filme está viciado, no sentido de como é que eu traduzo uma realidade, como é que eu traduzo a realidade daquela pessoa? O que vale, é que eu acho que o amor-próprio, o ego, também limpa muita coisa, e as pessoas gostam muito de se ver e de ser projectadas e, portanto, a Cátia Sofia que agora é loira, está loira, adorou o filme, gosta muito do filme, ficou com um DVD e eu perguntei “Mas tu não te sentes exposta?”, “Ah, eu era assim, mas agora já não sou assim”. Portanto, também esta vitalidade. Às vezes intelectualizamos demasiado e temos problemas, para nós próprios, que se calhar a vida não passa por isso. E foi engraçada a reacção dela, sempre muito pela sobrevivência, sobreviver a cada momento. E eu vim para o Panorama hoje, com uma outra tranquilidade, isto aconteceu sexta-feira passada, não foi ontem, foi há uma semana. Mas se calhar, se as coisas tivessem corrido mal, se calhar a minha resposta a esta pergunta, as questões éticas para além da estética, que é como eu interpreto, seria outro tipo de reflexão, de alguma forma sinto-me ilibado. Um documentário para mim é sempre um processo muito complexo de como é que eu me relaciono com o outro, o que é filmado e que não sabe até que ponto é que a câmara é invasiva no seu universo. Eu pergunto-me sempre “Eu estaria à altura de estar do outro lado, e de aceitar que me filmassem?”. É sempre uma questão que me ponho quando vou filmar o outro. Porque, e para terminar, uma vez a Margarida Gil, num debate, dizia que o cinema português e o cinema japonês – acho que era um bocadinho a propósito do *Traces of a Diary*, um filme que vocês vão passar cá ou já passaram –, tem uma distância, e essa distância é uma espécie de pudor natural. Eu devo-vos dizer que não tenho essa distância, eu gosto da câmara em cima das pessoas, eu gosto de ver as borbulhas das pessoas, e ver a transpiração das pessoas. E quando me sinto confortável, é quando estou a uma proximidade do cheiro das pessoas. O cheiro é o nosso sentido de proximidade, mais do que isso só o paladar. Ainda temos o tacto, mas o paladar é o último sentido de maior intromissão no universo do outro. Eu tento, com a câmara, estar muito próximo deste último sentido da percepção do outro e do que está à nossa volta.

Isabel Dias Martins. Eu não percebi a pergunta, naturalmente que o problema é meu. Queria só dizer, que essa questão da ética não pode ser conversada num debate sobre filmes, exactamente porque é sempre muito complicada, a matéria-prima são pessoas, e quando estamos a mostrar pessoas temos um objectivo que é contar uma história mas não as queremos ridicularizar, não queremos transformá-las em palhaços. Por muito que haja momentos que levam as pessoas a rirem-se porque dizem coisas que nos fazem rir. Mas sem as levar ao ridículo. Eu acho que isso é na sala de montagem que se decide e não enquanto se filma, porque não se vai nem limitar nem castrar ninguém quando se está a filmar, a pessoa é o que é, e mostra-se como quer, está a representar ou está a ser natural, mas é o que é, e como quer, eu tento aí não ter interferência nenhuma, e depois, na montagem é que, sim, tem que haver uma decisão grande em mostrar ou não determinada situação, sabemos que se mostrarmos a pessoa um bocadinho mais vai ficar ridícula ou vai ficar um palhaço e vai corromper toda a história. Mas a ética não pode ser discutida desta maneira porque todos os processos e todos os documentários acho que se deparam com esta questão, são pessoas, não estamos a filmar objectos nem animais e temos que ter limites e temos que perceber onde é que eles estão.

Sónia Ferreira. Não quero criar um diálogo só aqui entre nós. É só porque a questão da ética e da estética, eu sinto que nos vossos filmes essa proximidade e a escolha da câmara está muito presente, e vocês filmam pessoas que podem estar ou estarão ou estiveram em situações difíceis, podem ser fragilizadas. E na vossa relação estética e de opções cinematográficas, trouxeram também claramente nos filmes, uma ética da vossa relação com eles. Era mais essa questão. Por exemplo, tu no *Comboio* filmaste sempre pessoas com proximidade, com uma relação em que eles testemunham, em que eles se confessam. É um pouco essa relação, essa dimensão quase espacial, que com certeza também a pensaram. Era mais essa a minha abordagem. Não sei se alguém quer fazer perguntas.

Espectador 1. Mas em relação a essa questão, eu acho que vocês resolvem isso também pelo tipo... Obviamente que isto é o filme montado, não sei o que é que vocês filmaram mais, mas não me interessa. Eu tenho pensado nisto muito, a questão dos rituais nos documentários, como os documentários se interessaram sempre muito por rituais ou por formas mais dominadas ou mais ritualizadas de estar do ser humano, e

acho que, por exemplo, a situação da aula, além de te oferecer toda uma matéria sobre o que é uma prisão de menores em Portugal, como é que isso funciona – porque apesar de tudo há que dizer as coisas como são, em Portugal há prisões de menores e esta é uma delas –, há umas piores, outras melhores, umas mais sinistras, mas a situação da aula e a própria situação dela ser objecto de embelezamento, todo aquele ritual em torno do cabelo dela e dos cabelos das bonecas e do cabelo umas das outras, cria uma fuga, uma segurança, para ti, também. Essa situação é ética em si, elas estão em situação de maior segurança como pessoas e como personagens, acho eu. O *Comboio*, aquele comboio é um sítio muito especial, aquilo é um mundo, todos os comboios são diferentes, todas as viagens, a altura do ano em que se apanha, as datas, sempre uma aventura, aquele comboio. Mas as pessoas também têm uma disponibilidade especial. É um momento especial, porque é um momento na vida no quotidiano destas pessoas que estão, suponhamos, 350 dias por ano, longe do sítio onde querem estar, é um momento em que elas pensam, é um intervalo nas suas vidas onde elas de facto se colocam a questão do “Porque é que eu estou fora? Porque é que eu volto para fora? Porque é que vou para fora?”, é um tempo enorme. Suponho que tu apanhaste o troço Lisboa – Pampilhosa ou o que é, é uma barbaridade, quinze horas ou o que é, e as pessoas, de repente, é um vazio, é um tempo absolutamente morto, não estão nem a trabalhar, não há quotidiano e há só o pensar no sentido daquela viagem. Eu não sei, eu fiz a viagem imensas vezes quando era miúda, e sentia-se muito na viagem que era para isso que a viagem servia, que essa viagem era sempre lugar de discussão do que é que tu estás a fazer lá ou cá, e tu presencias, provocas. Ela é mais expressa obviamente, porque tu estás lá, mas essa discussão ocorre de qualquer maneira, porque é a única maneira de sobreviver àquela viagem de quinze horas, de certa forma. Eu acho que as situações no documentário são muito importantes mesmo. Pronto era isto que eu queria dizer.

Isabel Dias Martins. Acho que é mais do que sobreviver, porque acho que é exactamente o que os leva a fazer a viagem de comboio e não de outro meio de transporte qualquer. O estarem no comboio rodeados de pessoas que falam a mesma língua, o que não acontece no resto do ano todo, centraliza-os para o seu próprio ser, e o facto de ser, de verdade, uma viagem muito longa e muito desconfortável – agora já não, porque o comboio mudou –, faz com que as pessoas tenham tempo para conversar e... Exactamente, o tempo, e depois a viagem é lindíssima, é muito demorada e muito

cansativa, mas é muito bonita de facto, porque apanha o pôr-do-sol, o nascer do dia, a noite, é muito bonita, e as pessoas conseguem sentir essa beleza, sentem mesmo, e vivem-na, ou com tristeza porque estão a regressar ou com uma grande alegria porque vêm a Portugal... e estão disponíveis e é essa disponibilidade de vida que querem partilhar que as une na viagem.

Miguel Clara Vasconcelos. Pois, não tenho muito a acrescentar, considero que sim, que acho que tens razão, a aula protege-as e protege-me, justifica eu estar ali e elas podem estar ali a fazerem o que têm que fazer. Também há sempre *show off*, a presença de uma câmara faz com que as pessoas se façam à câmara, umas mais outras menos, mas há esse jogo e há obviamente a selecção de material na montagem que também resolve as coisas, resolve tudo, em termos do que é um filme e do que se quer contar. Mas, por exemplo, um documentário, também montado pela Cláudia Silvestre, que foi o *X* que é um documentário sobre a Ovnilogia em Portugal, eu tive uma dificuldade muito grande durante todo o processo, porque é um documentário sobre pessoas que investigam a presença de ovnis, de manifestações extraterrestres e há a barreira da crença, daquilo que eu acredito, daquilo que eles acreditam. E é uma crença muito material, porque quem acredita já viu, quem não acredita não viu. Se estivesse lá, também não via? Levanta muitas questões, o documentário era sobre isso. Mas houve uma primeira montagem que me parecia que fazia justiça às pessoas, mostrava-as, não no seu ridículo, mas no que elas acreditam e não funcionava. E foi só no confronto, num visionamento com essas pessoas, com uma grande parte de participantes do documentário – eu digo essas pessoas no sentido de serem pessoas com que eu contactei, pessoas de associações ligadas a observação de fenómenos não identificados –, que percebi que havia ainda preconceitos, estavam lá os preconceitos. Mesmo que eu tivesse feito um esforço muito grande, quase de me deslocar de mim para ver em perspectiva, ver se realmente tinha mostrado o que eu pretendia, que era a reflexão sobre o metafísico, e não! E tive que remontar tudo, com pequenas mudanças, às vezes são pequenas coisas, ruídos, digamos, que destroem a credibilidade de uma pessoa, de uma personagem, de um participante. Às vezes são subtilidades, não é uma atitude geral, não é “Vou fazer um documentário para denunciar uma realidade”. Mesmo quando se vai fazer um documentário para denunciar uma realidade, eu acho que não se pode caricaturar essa realidade tem que se mostrar como ela é, na sua força e não na sua fraqueza.

Espectador 1. Isso é que é a ética, é que mesmo quando tu fazes... quer dizer, é uma situação que a mim nunca se me colocou porque eu de facto não sou capaz disso, mas acho que é possível, e há pessoas que fazem isso bem e com força: tu fazes um filme contra alguém ou alguma coisa, tu não o podes fazer do alto do teu poder de cineasta e esmagar isso, senão não estás a fazer contra, está a fazer contra ti próprio, não vai funcionar. Essa pessoa tem que ter as armas todas de fora e bem presentes e poder utilizá-las no teu filme, senão é completamente injusto...

Miguel Clara Vasconcelos. Mas é muito frequente....

Espectador 1 Sim, sim, acho que é muito difícil, acho que é uma arte, a ideia de fazer filmes contra, acho que é mesmo muito difícil.

Sónia Ferreira. Ok, eu gostava de vos fazer uma pergunta sobre o processo de filmagem. Miguel, tu filmaste sozinho? Isabel, vocês eram uma equipa de três raparigas. Gostava que falasses um bocadinho da questão do género ali no comboio, se não foi difícil... e a Ava, tu fizeste o filme com o Rodrigo que trabalhava no Albergue, portanto, a relação dele com as pessoas já tinha uma história por trás, portanto, se calhar falar um bocadinho...

Ava Koretzky. Nós éramos só dois na equipa, o Rodrigo já os conhecia, obviamente, como trabalha lá, não conhecia muito bem todos, porque ele trabalha só com aqueles que se interessam por fazer os ateliês dele...

Sónia Ferreira. Já agora, quais é que são os ateliês dele?

Ava Koretzky. Normalmente, ele faz ateliês de pintura, de teatro, ele vem de teatro, é animação, nesse sentido. O facto de sermos só dois, eu na câmara, ele no som, acho que facilitou muito o contacto com estes homens, não éramos uma ameaça, não éramos um grupo grande e eles também já conheciam de vista o Rodrigo, e foi bastante acessível nesse sentido.

Isabel Dias Martins. Pois éramos três, três mulheres... eu não sei filmar, portanto, a única coisa que conseguiria fazer era som, mas no caso, seria muito difícil estar concentrada

nas pessoas e estar a resolver problemas grandes de som, porque filmar num comboio, quer em termos de espaço, quer a nível sonoro, é muito difícil. Portanto, preferi levar também uma pessoa para som, para não estar preocupada com as questões técnicas e estar preocupada com as pessoas que tinha à minha frente. Ajudou bastante sermos três mulheres, pelo menos eu achei que sim, mas havia uma grande cumplicidade entre todas e isso é que era o importante, e não o facto de sermos mulheres e não homens.

Sónia Ferreira. Aquelas primeiras cenas...

Isabel Dias Martins. Aquelas primeiras cenas não foram sequer as primeiras cenas a acontecer e depois acho que depende sempre da tua posição e da tua postura, quer perante um homem, quer perante uma mulher. Porque eu também tenho as duas últimas mulheres sensíveis e sinceras no final, com a mesma sensibilidade que aqueles homens, mas não numa postura de macho que tem três mulheres à frente. É visível no filme e acho que não consegui evitar isso, porque de facto éramos três mulheres à frente, e muitos homens estão oito meses como diz o primeiro, longe de casa, e se calhar de repente três mulheres que ele acha que poderão estar disponíveis para algo mais, ou que poderão estar... claro que havia essa tensão em muitos, mas não em todos, mas claro, é natural.

Sónia Ferreira. Começas a entrar no filme...

Isabel Dias Martins. Sim, e acho que seria sempre um filme diferente se fosse feito por um homem, mas no caso acho que foi bom sermos três mulheres.

Espectador 1. Se fosse um homem ele estava a confidenciar e, eticamente, esse material talvez não fosse tão simples de inserir, porque ele está-te a provocar e portanto, está numa postura muito mais cínica até, porque ele está a fazer um jogo, a maneira dele dizer tem uma enorme segurança. Portanto, eu acho que tu estás muito mais à vontade, porque se fosse um homem a receber aquela confidência do “Ai, eu durante oito meses e tal, percebes”, e acho que aí ganhou, ganhaste pelo menos o direito de usar aquelas imagens, porque ele sabe perfeitamente o que está a fazer, nesse caso acho que funciona bem, mesmo.

Sónia Ferreira. E tu ali sozinho Miguel?

Miguel Clara Vasconcelos. Pois, aquilo é um universo feminino, claramente, e são menores e há ali logo... Por exemplo, nas entrevistas à rapariga no quarto dela com a porta fechada e no primeiro trabalho, eu não podia ter a porta fechada. Mas, como afinal era inofensivo, já podia fechar a porta, houve um ganhar de confiança da instituição. Também no primeiro trabalho, as outras raparigas, quando eu estava a trabalhar com a Cátia, iam lá espreitar e queriam aparecer, de maneira que eu tinha que as filmar, uma regra para mim é: quem interfere, entra no filme, é porque quer entrar no filme, e aqui já havia desinteresse, já sabiam o que é que eu estava a fazer, desinteressaram-se. Eu tenho uma experiência noutra área relativamente parecida, e que agora estou a trabalhar sobre isso, que é numa prisão de mulheres em Tires. Quando eu chego, no primeiro dia portanto – era um trabalho sobre teatro de formação –, quando eu chego, fizeram-me um baptismo. Obrigaram-me a passar por um pavilhão, eu tinha que dar aulas no salão nobre, que era um espaço à parte e “Não, o caminho é por aqui”, e era um pavilhão em que nos dois andares para cima, todas estavam avisadas que eu ia, então, estão todas no balcão à volta, e é ensurdecador, eu senti que estava a entrar numa arena e que me iam lançar as fera e era o salve-se quem puder. Também faz parte do processo, sujeitar-se a determinadas provas, determinados baptismos, aí é um baptismo de género se calhar, mesmo, com uma carga sexual forte e das duas uma, se se recua, acabou o documentário. Naquele tempo eu não estava a fazer um documentário estava a fazer um trabalho específico, mas foi uma coisa que me marcou, que eu guardo na memória. Aqui, na aula de cabeleireiro, também houve provocações para ver como é que eu me comportava, como é que eu reagia. Aquelas outras raparigas que falam, aquela que fala mais, tem um percurso de violência bastante forte, ela é que domina ali, uma espécie de chefe de clã, tem ali umas quantas namoradas, e portanto, aquilo é dela, até o professor não se pode aproximar muito que ela começa logo a mandar bocas “Como é que é?”. Portanto, eu estava ali, mais um homem, mais um inimigo em certa medida, mas quando ela percebeu que a mim o que me interessava era a Cátia Sofia, que ela odeia, começou a marcar terreno e eu pus-lhe o microfone, e ao pôr-lhe o microfone dei-lhe o valor que ela acha que deve ter, e portanto somos cúmplices. “Tu controlas parte aqui do grupo e eu controlo a outra parte, e portanto está aqui entregue a nós”. Muitas vezes as coisas passam por

isso, Quando eu fiz o *Documento Box*, apesar de estar um homem num universo masculino, de balneários, havia também esse controlo de ver o que é que eu queria e a quem é que eu pertencia, como estava com aquele atleta, com o Jorge Pina, então eu pertenço àquele grupo, e se o Jorge Pina sai eu tenho que sair, se o Jorge Pina está, eu posso estar. Definem-se regras de territórios muito claras e o meu trabalho é respeitar, eu respeito isso, tento compreender. Às vezes, uma pessoa comete uma gafe, leva logo por tabela. Por exemplo, no *Documento Box*, a meio da auto-estrada, “agora tu ficas aqui...”, porque eu tinha ido com o Jorge Pina, no regresso ele já não estava, os gajos levaram-me até metade “Eh pá, agora ficas aqui. Ou ficas aqui ou pagas-nos...”. Já não sei, uma coisa qualquer. Eu peguei na carteira e disse “Oh pá, isso dá para umas sandes, se vocês quiserem sandes...”. Os gajos riram-se porque tinham mais dinheiro do que eu, e resolveram que afinal me podiam levar porque eu não representava um poder diferente do deles, era do grupo, não sei, apadrinharam-me, acharam que me podiam apadrinhar, tinha essa possibilidade. Cada situação, cada forma de estar com uma câmara num lugar que nos é estranho – porque não estamos a filmar a nossa família –, é uma situação que tem regras próprias. Eu acho que se criam regras próprias, se calhar eles próprios não pensaram nisso até nós estarmos lá, e quando estamos, definem-se e às vezes são visíveis nos filmes. Essa cena que tu referes, as regras, estão a ser postas ali, “Qual é o vosso lugar, qual é o meu lugar, o que é que pode acontecer depois? Ou acontece ou não. Tudo é negociável!”. E um filme também muitas vezes é uma negociação e é um jogo de tensão, e eu acho que essa tensão é muito interessante do ponto de vista da tensão narrativa que um filme pode ter.

Sónia Ferreira. Não sei se há mais alguma questão? Obrigada a todos.

debate

no próprio processo começam a surgir outras coisas

com Bruno Grilo, realizador de *Parada* [35', 2010], Sofia Borges, realizadora de *Aldeia do Lado* [40', 2010] e Rodrigo Lacerda, co-realizador de *O pessoal do Pico toma conta disso* [Rodrigo Lacerda e Rita Alcaire, 24', 2010]

Moderado por Sónia Ferreira

Editado por Ilda Teresa Castro.

10.Abril.2011

Sónia Ferreira. Então vamos começar... começo por vos colocar uma questão e depois passamos a palavra para o outro lado. O que eu vos vou perguntar tem um pouco a ver com aquilo que nós também este ano temos estado a questionar no Panorama, e uma das coisas que nós fizemos para o nosso catálogo este ano, foi perguntar a um grupo de realizadores, ao nível dos seus processos de trabalho, como é que eles partiam para os seus projectos. Ou seja, se partiam para responder a uma pergunta em que já tinham pensado ou se iam mais à procura de qualquer coisa, com uma câmara mais à deriva ou com uma questão mais estruturada. E o que eu vos perguntava era, no vosso caso e, se o caso do Bruno tem um dispositivo muito forte e se percebe claramente que há ali uma questão pensada sobre o dispositivo, no vosso caso, não tanto... então perguntava-vos: como é que vocês partiram para estes projectos?

Sofia Borges. Boa tarde. Como é que eu comecei este projecto? Eu não tinha qualquer experiência a nível de documentário, a minha formação é em Artes Plásticas, Pintura e a certa altura parei de pintar, de fazer uma série de coisas e tentei mais ou menos... tentei ver por onde é que eu ia. Entretanto, desenvolvi um trabalho com uma doente do Hospital Júlio de Matos, fizemos uma instalação, isto ainda no âmbito das Artes visuais, Arte Contemporânea, portanto, era um projecto de colaboração e acho que de alguma forma este trabalho, e também algum interesse em filmar, porque desde algum tempo que filmo, fez com que tivesse vontade de fazer um documentário. Este documentário em concreto surge... portanto, a Aldeia do Lado, a aldeia Vila Franca da Beira, é a aldeia dos meus avós, já morreram os dois, a minha mãe também nasceu nessa aldeia e devido, digamos, a essa aproximação e facilidade, comecei por aí.

Rodrigo Lacerda. No meu caso, é um pouco ingrata a pergunta, porque este documentário vem de um outro documentário que eu e a Rita Alcaide estávamos a fazer no Pico, que era sobre as Bandas Filarmónicas. O meu avô é da Ilha do Pico, eu vou lá desde os 0 anos passar férias no Verão e as bandas filarmónicas têm uma presença muito forte naquela ilha, há quinze mil habitantes, há treze bandas filarmónicas e são muito jovens, é uma escola de Música onde não há mais nada digamos, em termos culturais, é uma escola de música e é uma escola onde as pessoas se podem encontrar etc., e conviver, o que é muito interessante. Como puderam ver, as festas do Espírito Santo que tem uma presença muito forte em todos os Açores, estão muito relacionadas com as filarmónicas, quer dizer, precedem o aparecimento das filarmónicas em vários séculos. Mas, a certa altura começou-se a achar que qualquer

feira, religiosa ou não, tinha que ter uma Filarmónica e então, hoje em dia estão muito presentes. Foi por essa razão que nós fomos lá, nesta altura. Em trinta anos nunca tinha visto as festas do Espírito Santo, tinha ouvido falar muito sobre as festas do Espírito Santo. Há muitas pequenas diferenças entre cada localidade, portanto, eu nem quis pôr o título “Festas do Espírito Santo” a este documentário, exactamente porque há muita variedade, há muita diferença, tivemos a oportunidade de ir a outras localidades, porque aquilo vai-se realizando várias vezes a partir de determinada altura, e quando estava a fazer a montagem do outro filme – porque eu tenho o problema de filmar muito – foi fascinante reparar de facto que sentia aquele sentimento de comunidade em que as pessoas se juntam todas para fazer aquela festa. Não sei se é uma festa religiosa, quer dizer, oficialmente ou formalmente é uma festa religiosa mas, acima de tudo, é uma festa de comunidade em que as pessoas se juntam todas... dão comida, dão o seu tempo, almoçam juntos, chama-se jantar mas é almoço oferecido a toda a comunidade ou quem quiser aparecer, e depois fazem aquele pão, que varia de localidade para localidade e oferecem a quem quiser passar por lá... nós levámos pão nesses dias, e foi um acaso... já fiz vários documentários e este foi um processo diferente.

Bruno Grilo. Bem, este trabalho surge na sequência de um trabalho de campo que eu fiz, doze dias naquela aldeia, e acabei por perceber que, no discurso das pessoas, quando falam do passado, invocam o filme do Costa e Silva e acaba por ser “Então como é que eram as festas da aldeia antigamente, explique-me lá?”, “Já viu aquele filme?”. Entretanto, acabei por tentar fazer esta pergunta “Qual é o impacto que o filme tem?”. E o dispositivo que achei mais adequado e mais genuíno, sem trair aquilo que as pessoas traziam, foi mesmo colocar as pessoas a ver... e não surgiu apenas uma pergunta e não surgiu uma resposta, porque aquilo que surge é outra pergunta, “Então, mas o que é que o filme é em termos sociais? O que é que pode surgir? Se daqui a dez anos estas pessoas virem este filme, o que é que significa?”. Será que ainda existem as Festas de Espírito Santo, no teu caso? E é isso que surge, e eu acho que o interesse parte daí. Por isso é que digo que é um projecto que continua em pesquisa, porque não me deu nenhuma resposta, mas trouxe-me muitas perguntas e muito interessantes, para quem trabalha com filme, por isso, não sei.

Sónia Rodrigues. Vou passar palavra mas não sei se vocês têm questões a colocar uns aos outros, interrogações sobre os filmes uns dos outros...

Sofia Borges. Eu tenho uma, que parece que óbvia que é, porque é que não mostraste as imagens do filme?

Bruno Grilo. O filme do Costa e Silva está com alguns problemas em termos de direitos de autor e está em tribunal, porque o Costa e Silva morreu, a mulher detinha os direitos de autor e apareceram mais pessoas a dizer que o filme era dela. Até à produção do filme não contactei a família e optei por não mostrar, porque também não retirava uma coisa..., se calhar convivia bem com as duas, mas a questão do visual e das pessoas, colocar imagens de recorte ali do filme, retirava a capacidade gestual que as pessoas depois também demonstram e aquela coisa de “A senhora não está a passar nada mas ela está a abanar a cabeça, está a abanar a cabeça” e às tantas, isto no total, acho que traz qualquer coisa. Mas é algo que eu pensei e volto a pensar: trinta e cinco minutos só de pessoas a ver filme, nove casais, nove pistas que foi mais ou menos como eu o fiz... E coloco esta questão a mim mesmo sim, mas não me centrei aí. Se calhar estou-me a centrar mais no que é que aquilo pode trazer em termos teóricos, mas claro que, obviamente, toda a gente deve ter pensado “Quando é que isto parte para outra?”.

Sónia Ferreira. Obrigada, alguma questão, comentário?

Espectador 1. Boa tarde, eu gostei muito dos vossos filmes e gostava de saber uma coisa, até pegando em algo que o Bruno disse há pouco, gostava de saber se vocês, quer no caso do Rodrigo, quer no caso da Sofia, já mostraram o filme no sítio onde o fizeram e porquê. Porque, tal como no caso do *Jogo de Parada* as pessoas já incorporam o filme do Manuel Costa e Silva na sua construção identitária, era muito curioso ver como as pessoas se vêm no próprio filme.

Sofia Borges. Foi o primeiro sítio onde apresentei, foi na aldeia, fez-se uma grande festa tradicional, com uma filarmónica, à noite, a “descanar” o milho, foi integrada nisso. Agora, em termo de resposta, o que sinto, é que, para além das pessoas com quem me relacionei mais, algumas pessoas que participaram directamente no documentário, não

consegui ainda ter a resposta que eu queria. Estamos a programar em Junho fazer outra apresentação mas não tenho essa resposta. Acho que as pessoas que participaram, gostaram de ter participado, algumas ficaram aborrecidas porque entretanto trabalharam no projecto, mas não aparecem no filme. Mas em termos gerais, não consigo...

Rodrigo Lacerda. O projecto ainda não foi mostrado nos Açores, as viagens são bastante caras. Em princípio vai ser mostrado este Verão com o outro projecto que mencionei antes. De qualquer modo, tenho a acrescentar que tenho algum medo, não no sentido da reacção, mas, como eu disse, as festas são muito diversas de localidade para localidade e de ano para ano até, por exemplo, as sopas são constantes, que é aquele prato principal do almoço, mas há sopas que são sólidas quase, e há outras que são mesmo sopas, portanto, muda de cozinheiro para cozinheiro. Há um conjunto de pequenas variações, nós vimos imensas e é engraçado. Ali aparece a rainha, antigamente não havia rainhas que são a influência americana, etc. E portanto, eu também tenho um certo medo do filme como cristalização de uma determinada tradição... “não estás a fazer como vem nas receitas”, digamos, tenho um certo medo de parecer assim... para a maioria das pessoas é só um olhar sobre uma festa mas para as próprias pessoas... tenho algum receio que tenha ficado cristalizado. É um dos receios, só se saberá mais tarde.

Bruno Grilo. Eu fiz um filme na aldeia, no primeiro Dezembro que lá estive, no primeiro Natal. Portanto, foi a minha terceira estadia na aldeia e mostrei o filme que tinha feito no primeiro ano. Não houve impacto nenhum, só se riam, ok, tudo bem, porque está muito próximo, foi no ano passado, está muito próximo. O do Costa e Silva traz outra carga e é interessante. E até pode ser interessante do ponto de vista de “As coisas mudam...”, e pode haver mais impacto, porque parece que pela diferença as pessoas reagem muito mais ao filme. Senão, é apenas mais um filme. E no caso de Grijó, eles têm um DVD com vários filmes, têm três filmes, ou quatro filmes, um deles é o do Costa e Silva que é o primeiro... e depois a seguir vem as vistas das serras, e depois vem uma procissão, e depois o rancho folclórico, e eles já estão habituados a ter um arquivo. Este, acabei por não lhes mostrar, porque acho que também já sai um pouco fora, mas, se calhar, seria interessante. Realmente não houve impacto mas foi há três meses, tudo bem.

Sónia Ferreira. Mais alguma questão? Eu coloco, que tenho mais questões para vocês. Por um lado, essa questão das recepções é muito interessante, pensar o que é que as pessoas vão fazer com os vossos filmes. No caso do Rodrigo, esta ideia de ser um ritual tem uma carga muito particular e o que eu achei interessante no vosso filme, no teu e da Rita, é também toda aquela preocupação do pormenor, quase que a cadeia operatória que leva ao culminar com a procissão, e com as sopas e etc. Como é que vocês pensaram isso, ou se pensaram mesmo em ir acompanhando esse processo, porque aquilo podia ser tudo remontado de uma outra forma, ter outra cronologia... mas houve essa preocupação de fazer um registo cronologicamente ordenado, como se nós nos fôssemos apercebendo de todas as acções que culminam... Como é que isso...?

Rodrigo Lacerda. Eu fiz algum estudo antes sobre as festas do Espírito Santo, falei com várias pessoas de lá, tentei perceber, mas de facto, cada pessoa dizia coisas diferentes. Li o livro do professor Doutor João Leal, que é uma espécie de Bíblia das festas do Espírito Santo, apesar de ter sido noutra ilha que ele concentrou o seu trabalho. Mas parecia-me que era nítido que era um trabalho comunitário, isto está inerente às próprias festas, que sejam as pessoas a juntarem-se e a darem... hoje em dia dão dinheiro também... mas a darem o seu tempo, a darem a comida, a casa, etc. Acho que é aí que se sente que está a humanidade deste ritual, desta festa, que é na parte em que as pessoas se juntam. Muitas destas festas, destas festas cíclicas, festas religiosas, etc., já se transformaram numa performance, em que vem o turismo, vêm turistas etc.. Lá, não existe isso ainda, felizmente... ainda é uma festa para a comunidade. Tenho medo de usar estas expressões na presença de antropólogos aqui, mas foi isso que nos interessou muito e que achámos bastante humano. E eu confesso que aquela sequência me saiu natural por via daquelas pequenas trocas entre as pessoas, na construção da coisa, e que depois vai dar a uma parte mais ritualística, no dia da procissão.

Sónia Ferreira. Eu tinha uma curiosidade que é quase uma curiosidade técnica... tens aquele dispositivo que é muito expressivo, o som é directo? Ou seja, o som que nós estamos a ouvir é mesmo o som do momento do filme em que as pessoas estão a ver? Porque podia não ser, podias ter feito uma montagem que trabalhasse o som depois por cima... E, relativamente à utilização dessas imagens, acho muito interessante, de

facto. Tudo o que me parece que está no filme tem a ver com uma postura corporal e com a transmissão de memórias, através da forma como as pessoas se estão a relacionar com aquela imagem e que nós só vemos através da sonoridade e de uma percepção do que é que poderia estar a acontecer. O que eu te ia perguntar era se tu achaste logo que aquele era o dispositivo correcto, ou seja, mesmo ainda sem saber se podias ou não utilizar as imagens do outro filme... porque é uma aposta muito forte achar que consegues fazer um filme e ganhar uma audiência... e tu és um realizador jovem. De certa forma, elogio-te por essa aposta que é muito forte e que resultou e que é muito expressiva, mas queria perceber se chegaste logo a essa...

Bruno Grilo. Bem, de início, quando a ideia começou a surgir, pensei “como é que vou retirar o discurso, várias pessoas a partir deste filme?”. A primeira ideia tinha surgido e ainda não se fechou, porque isto continua tudo muito em aberto, mas a primeira ideia tinha sido uma instalação em que eu conseguia mostrar várias pessoas a falarem, portanto, uma polifonia, e conseguia trazer ao espectador, trazer ao visitante, que percorria o espaço, várias visões. Mas, isto incluía muito dispositivo informático e, como sempre, o prazo estava a acabar para eu entregar este projecto, porque foi um projecto com prazo ... e desisti desta ideia já com horizonte à vista. Desisti dessa ideia e optei por um DVD de layer único, e por mostrar aquilo que seria o mais importante, “Como é que eu consigo mostrar às outras pessoas o impacto que o filme tem?” E o discurso das pessoas sobre o filme e a reacção, neste caso, com a emoção, com essa memória, tudo isso.

Rodrigo Lacerda. Só por curiosidade, tirando televisões e cimento, etc., a aldeia hoje em dia é muito diferente daquilo que mostra o filme?

Bruno Grilo. Não sei. O que é que tu achas depois de ver o filme? Essa é uma pergunta que me interessa...

Rodrigo Lacerda. Imagino que sim mas gostava de saber...

Bruno Grilo. A aldeia está muito envelhecida e no filme do Costa e Silva, para quem já viu, há imensos miúdos a correr, talvez cinquenta miúdos a correr, e só num dos bairros, porque tem cinco. Ainda havia lama na rua e agora já há mesmo empedrado,

dantes havia gado, agora o trabalho agrícola é muito escasso, a matança do porco continua a existir mas...

Sónia Ferreira. Sofia, a partir da sinopse e da nota de intenções que escreveste para o teu filme, nota-se uma clara preocupação de um certo resgate de uma determinada realidade e de um conjunto de memórias e de acções, e depois, no filme, acabas por dar aqueles planos, enfim, também interessantes, sobre as crianças. Gostava que falasses um bocadinho sobre isso. Apesar de ser um filme em que há, claramente, e tu assumes isso na nota de intenções, a preocupação de ir resgatar qualquer coisa e registar qualquer coisa, depois tens aquele olhar que se desvia muito para as crianças.

Sofia Borges. A primeira intenção foi realmente fazer um documentário que pudesse ser a memória daquela aldeia, só que no próprio processo começam a surgir outras coisas, o próprio processo faz com que... podes repetir a pergunta? Perdi-me.

Sónia Ferreira. Apesar de haver essa intenção inicial de resgatar qualquer coisa que pensas dirigir às pessoas mais idosas da aldeia, e, portanto, vais à procura de registar coisas que se estão de alguma forma a perder ou que já só estão na memória das pessoas da aldeia através das pessoas mais velhas, depois tens uma câmara que acaba por ir muito à procura dos mais novos e das crianças. Como é que se deu essa transformação?

Sofia Borges. As crianças surgem porquê? Porque era a aldeia dos meus avós e a minha experiência daquela aldeia, era a minha experiência de infância, passava o Verão nessa aldeia e quando comecei o documentário não quis fazer muita pesquisa de campo, acabei por definir alguns temas que tinham a ver com as actividades, coisas mais evidentes, a pastorícia, a agricultura, mas quis que a memória que eu tinha de infância também estivesse presente, e quando vou procurar as crianças é por isso mesmo. São imagens que muitas vezes não aparecem aqui mas eram as brincadeiras com a água, apanhar os pinhões, a relação com a Natureza, com o não haver tantos brinquedos ou haver aquele carro meio desconstruído e eles puderem brincar ali. As crianças surgem muito nisso e no fundo ajudam a ficcionar um bocadinho, ficcionar no sentido de poder criar alguma coisa para lá dessa tentativa só de memória, são elas que me ajudam, porque são crianças.

Bruno Grilo. Voltando só àquela questão mais importante do que parece, do impacto do filme e que é um bocado simbólico, é: a primeira vez que viram luz eléctrica foi o gerador que a equipa do Costa e Silva levou em 1971/72, portanto, dá logo para ver o que era aquela aldeia antes – foi estreado em Lisboa em 73, por isso, deve ter sido filmado 71/72. Relativamente ao teu filme, à relação entre os filmes, um, trata o ritual e toda aquela cerimónia e a presença. E o outro, trata o quotidiano e o extraordinário que é o quotidiano. Lembro-me de uma coisa do Bordieu, por causa da televisão e de um trabalho diferente, que diz que é preciso mostrar o ordinário e o extraordinário. E parece que daí saem muitas coisas novas, muitas coisas diferentes, e até a forma como o filme é montado é muito a criar uma ilusão mesmo no espectador, ou a quebrar aquela ilusão de uma montagem muito certa. E gosto de perceber esta relação, porque há três filmes completamente diferentes, apesar do tema ter ido ao mesmo.

Sónia Ferreira. Já agora, queria só acrescentar uma coisa. Quando tu falavas há pouco de mostrar os filmes ou devolver os filmes num tempo muito curto, e que há uma certa naturalização das pessoas perante aquela realidade, e portanto, olham para o filme como uma continuidade do mesmo, e não como algo que revele algo de extraordinário. Isso fez-me lembrar imediatamente uma situação que ocorreu aqui há três, quatro anos, que foi a projecção do filme da Catarina Mourão sobre a Aldeia da Luz, na nova Aldeia da Luz. E aí, como estivemos perante um processo de aceleração de mudança muito rápida, a reacção das pessoas foi profundamente emocional, o filme foi projectado nas ruas, etc. E as pessoas reagiam imenso porque estavam a olhar para uma coisa que já não existia. Mas aí não tinham passado trinta, nem quarenta, nem cinquenta anos. E é muito interessante, porque enfim, o filme também era sobre a mudança, mostrava as pessoas a largarem as casas e ali houve uma reacção colectiva muito intensa, muito emocional, das pessoas àquelas imagens. É engraçado como isso pode acontecer em diferentes tempos, como no teu filme são passados não sei quantos anos e noutras situações é muito mais rápido. Bom, nós estamos a monopolizar a conversa, estamos entretidos... se vocês não colocarem questões, nós continuamos aqui. Não há questões, comentários, dúvidas?

Espectador 1. Posso fazer uma nota? A propósito da história das crianças, no filme da Sofia. Durante aquele tempo todo em que se andou a filmar na aldeia, foram gravadas

infinitas horas de conversas e de explicações, e eu quando vi a montagem, fiquei surpreendido porque não havia conversa nenhuma. Aqueles milhares de horas, tantas, que algumas se perderam algures num disco rígido qualquer, tinham desaparecido e a opção era outra, completamente diferente. Não há aquelas conversas e explicações que eu estava à espera que aparecessem – assustadíssimo, com a quantidade de edição que isso representaria – e afinal, tirando a coscuvilhice, não havia nada, e o que me surpreendeu nesta montagem, é que, exactamente por não haver conversa, eu reconheço uma maneira de estar na vida que eu vi ali, e acho que as crianças representam sobretudo isso, uma maneira de estar no mundo que não encontras aqui, só ali.

Sónia Ferreira. Muito obrigada, mais alguma questão? Então, vou encerrar o debate. Hoje temos o debate final às sete, estão todos convidados para fazermos o balanço do que é que foi o Panorama deste ano. Obrigada.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO Panorama – Mostra de Documentário Português: os debates – vol.5

COORDENAÇÃO TRANSCRIÇÃO Ilda Teresa Castro

EDIÇÃO Ilda Teresa Castro

DESIGN E PAGINAÇÃO D'Orzac

EDITOR Câmara Municipal de Lisboa

Este conjunto de debates disponibilizado em edição *online* é a transcrição dos debates do Panorama 2011 na prossecução dos três volumes impressos anteriormente editados e relativos ao Panorama 2006, 2008 e 2009 e da edição *online* relativa ao Panorama 2010, acessível no site da Videoteca Municipal [<http://videoteca.cm-lisboa.pt/>].

O PANORAMA é uma co-produção da Videoteca Municipal de Lisboa, APORDOC – Associação pelo Documentário e EGEAC – Empresa Municipal.

Programação e moderação dos debates desta edição: Fernando Carrilho, Inês Sapeta Dias, Madalena Miranda, Sónia Ferreira, Tiago Afonso.

A organização do PANORAMA agradece a todos os realizadores que participaram nos debates e decidiram mostrar os seus filmes nesta Mostra. Agradece também a todos os convidados que viram e comentaram os filmes programados. E a todos os que tornaram possível a Mostra PANORAMA.

. edição *online* . [<http://videoteca.cm-lisboa.pt/>]. 30 Janeiro de 2013.