

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, vertente Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Maria Lucília Marcos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo apoio, confiança e paciência incondicionais.

Agradeço também à Professora Maria Lucília Marcos pelo acompanhamento e orientação preocupados e pacientes.

A minha gratidão também aos realizadores Eloy Enciso e Gonçalo Tocha, pela disponibilidade e prontidão que permitiram concretizar uma parte fundamental deste trabalho.

Agradeço à Mónica Lemos por me ter ajudado a encontrar o filme que eu queria ver, pelas conversas sobre cinema e pela amizade.

Agradeço ainda à minha amiga Maria Rodiño, com quem partilhei experiências e ideias fundamentais durante o período de concretização desta dissertação.

RESUMO

Documentário contemporâneo: a tentativa de testemunho da autenticidade por meio da subjetividade e da performatividade

Ana Luísa Ferreira de Azevedo

Esta dissertação pretende traçar alguns dos novos caminhos para a representação da alteridade no documentário contemporâneo. O reconhecimento das falhas dos modos de representação modernos no documentário e a necessidade emergente de romper conotações do gênero com os *discursos do real* trazem à tona novas formas de construção de narrativas sobre o outro. Estes novos modos de representação nascem de pontos de tensão entre o vínculo do documentário à realidade e a percepção da fragilidade e da passibilidade de fragmentação do olhar mediador do realizador. Esta análise é complementada através do estudo da presença do simulacro e da auto narrativa como meios de contar histórias sobre o outro em dois filmes contemporâneos: "Arraianos" (2012) de Eloy Enciso e "É na Terra não é na Lua" (2011) de Gonçalo Tocha.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, ficção, alteridade, autobiografia, discurso do real, realismo, cinema observacional, subjetividade, narrativa.

ABSTRACT

Contemporary documentary film: the attempt to testify the authenticity by means of subjectivity and performativity

Ana Luísa Ferreira de Azevedo

This thesis intends to trace some of the new paths for representing the other in contemporary documentary. The recognition of the modern representation modes fails in documentary and the emergent need to break with the genre connotations with the *discourses of the real* and as a scientific tool bring up new strategies for the built of narratives about otherness. These new representation modes are consequence of the tension between what links documentary and reality and the perception of the fragility and the possibility of fragmentation of the mediating eye of the director. This analysis is complemented with the study of the presence of simulacrum and auto narrative as means of telling stories about the other in two contemporary movies: "Arraianos" (2012), by Eloy Enciso, and "É na Terra não é na Lua" (2011), by Gonçalo Tocha.

KEYWORDS: documentary, fiction, otherness, autobiography, discourse of the real, realism, observational cinema, subjectivity, narrative.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: ONDE TERMINA O DOCUMENTÁRIO E COMEÇA A FICÇÃO	6
I.1. DOCUMENTÁRIO ENQUANTO GÉNERO INSTITUCIONALIZADO	7
I.2. ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA IMAGEM E CONSTRUÇÃO FÍLMICAS	9
I.3. A SUBTILEZA DA "MENTIRA" TÉCNICA E O PACTO DE VERACIDADE...	12
CAPÍTULO II: O DOCUMENTÁRIO COMO DISPOSITIVO DE CONHECIMENTO	14
II.1 O PROJETO CIENTÍFICO	17
II.2 O FILME COMO DOCUMENTO DO OUTRO.....	20
II.2.1 O DISCURSO DA PERSUAÇÃO	21
II.2.2 A JANELA SOBRE O OUTRO	24
II.2.3 A CHAMADA À PARTICIPAÇÃO DO OUTRO	29
CAPÍTULO III: DOCUMENTÁRIO E NOVAS POLÍTICAS DE IDENTIDADE	35
III.1 A VERDADE DESCONSTRUÍDA.....	37
III.1.2 NARRATIVAS DE SI NO DOCUMENTÁRIO.....	39
CAPÍTULO IV: MODOS DE REPRESENTAÇÃO APLICADOS AO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO	42
IV.1 "ARRAIANOS": O VERDADEIRO NO FALSO.....	43
IV.2 A AVENTURA NA PRIMEIRA PESSOA EM "É NA TERRA NÃO É NA LUA"	48
CONCLUSÃO	53
BIBLIOGRAFIA	56
FILMOGRAFIA	60
ANEXOS	61

INTRODUÇÃO

As definições de documentário têm sofrido várias mutações desde a origem do género cinematográfico, datada de um momento pouco unânime no seio da comunidade académica, mas que surge muitas vezes ligada ao aparecimento do próprio Cinema e às primeiras expedições cinematográficas promovidas pelos irmãos Lumière. No entanto, à medida que incorremos numa pesquisa mais ou menos aprofundada sobre a evolução do filme documental, torna-se notório - de forma mais ou menos explícita ou consciente - o delineamento, por parte da maioria dos autores, de um trajeto: das primeiras obras do cinema documental, nascidas do olhar fascinado com a estranheza do desconhecido, à exploração, por meio do vídeo, daquilo que acontece na própria casa do autor, torna-se clara uma tendência a uma abertura para a aproximação entre o sujeito - o realizador - e o sujeito-objeto - o "outro" documentado e retratado. Este percurso não se apresenta sempre como cronológica ou espacialmente linear, mas julgo que, sobre ele, se podem fazer duas afirmações: a primeira é de que todas as suas nuances coincidem, de algum modo, com pontos de viragem de várias ordens - históricos, sociais ou até tecnológicos - a segunda dirá que esta evolução cheia de avanços, recuos e simultaneidades, sofreu uma aceleração e ganhou novas expressões com a entrada no chamado período pós-moderno.

Mas, antes de fazer um breve levantamento e análise de alguns dos principais marcos que caracterizam a evolução do documentário, cabe ter em conta a particularidade do género cinematográfico em assumir, de algum modo, uma responsabilidade em manter um certo vínculo com a realidade - uma espécie de "pacto de veracidade" - distinguindo-se desta forma dos géneros ficcionais - uma especificidade que vou desenvolver num primeiro momento desta dissertação.

Terá sido esta particularidade que levou a que, enquanto o cinema de ficção era alvo de exaustivas análises de cariz semiótico, psicanalítico e pós-estruturalista, com a intenção de entender o "trabalho do inconsciente e as suas afinidades com a ideologia" (Nichols, 1991:9) subjacentes a cada obra, os textos documentais fossem sendo negligenciados por, precisamente, pretenderem reproduzir mais diretamente, na sua forma, uma parte de determinado discurso extrínseco. No entanto, e como explica Nichols, a recusa da análise do documentário negligencia "até que ponto

imagem, ideologia e utopia estão fundamentalmente relacionadas" (*ibidem*) nesta situação específica e uma das suas consequências é, por exemplo, a minimização da importância da intervenção efetiva e muito reveladora do documentarista e o modo como este articula forma e conteúdo - não só aquilo que é mostrado mas também o *como* é mostrado.

Do meu ponto de vista, é a (presumível) ambição assumida em mostrar e interpretar uma parte do real a característica do documentário que torna necessária a análise da evolução do relacionamento entre o realizador e sujeitos-objetos ou acontecimentos documentados - uma relação fundamental que comprova que o género vai além de uma simples reprodução de um discurso exterior - e a forma como esta interação se materializa na obra cinematográfica para a construção de um olhar novo e muito pessoal sobre um acontecimento delimitado no tempo e no espaço. Para dar corpo a esta ideia, vou fundamentar a minha reflexão nos trabalhos de vários autores provenientes sobretudo do campo dos Estudos Fílmicos, e nomeadamente na obra de Bill Nichols - um dos académicos que mais desenvolveu, nos últimos anos, o estudo mais específico sobre o género documental. Como complemento (e, por vezes, como contraponto), vou recorrer ainda aos trabalhos posteriores, como os de Michael Renov (1994, 2003). Ainda no contexto dos estudos fílmicos, e tendo em conta a relativamente recente e prolífera discussão precisamente acerca das tensões entre ficção e realidade no cinema, vou recorrer à obra editada por Jane Roscoe e Craig Hight (2001), ao longo da qual é debatida a tendência para a adoção de géneros híbridos (como é o caso do chamado *mockumentary*).

Ainda no seguimento desta reflexão, pretendo deixar claro o meu entendimento de que, como lugar de excelência de encontro e de abordagem ao outro - lugar legitimado pela própria ciência quando, por exemplo, nos anos 60 o filme passa a servir como ferramenta etnográfica -, o documentário não pode ser visto como uma mera reprodução de um olhar inocente. As representações que nele se produzem são incorporadas pelos indivíduos - quer por aqueles que são retratados, quer por aqueles que recebem e interpretam o texto fílmico - como forma de produção de significados e narrativas ou memórias, sendo por isso também elas determinantes para a

constituição e definição de identidades, quer coletivas quer individuais, no domínio do real.

No encontro com a alteridade, o documentarista adotou, ao longo dos tempos, vários tipos de abordagens, cada uma delas produtora de um modo de representação sobre o Outro, e cada uma delas reflexo (por alinhamento ou rutura) de visões particulares dominantes produzidas em determinados contextos históricos, tal como acontece em qualquer outro género cinematográfico ou outras formas de arte. Por exemplo, se, numa primeira fase, realizadores, como o pioneiro Robert Flaherty, eram viajantes ocidentais curiosos em relação a culturas consideradas mais "primitivas" e reprodutores, mesmo que não intencionalmente, de discursos colonialistas, é também visível, à medida que este modelo era questionado em disciplinas como a própria Antropologia, uma necessidade de acompanhar a desconstrução de categorizações enraizadas, produtoras de estereótipos.

Também de um ponto de vista mais metodológico - como vou procurar aprofundar mais adiante - se numa altura marcada pelo elogio à objetividade como um dos principais valores da investigação científica foi dada ênfase à faceta do documentário como ferramenta de registo histórico ou antropológico das culturas pouco conhecidas pelo Ocidente - uma postura contestada pela ideia foucaultiana de poder/conhecimento - na época que se estende até à contemporaneidade, os realizadores abraçam a inevitável faceta subjetiva do ato de representar o Mundo (projetada no sujeito e memórias retratadas, neles próprios, e no elo que os une), agora mais conscientes de que, nas palavras de Edgar Morin (1962:5), a "Verdade não é um Santo Graal a ser ganho: é um veículo que se move incessantemente entre o observador e observado, entre a ciência e a realidade" - e, por isso, impossível de agarrar e de expor de forma inequívoca.

Neste sentido, vou procurar com esta dissertação colocar em evidência os pontos de encontro entre a história do filme documental e as discussões geradas no seio da própria comunidade científica em relação à movimentação da ênfase no valor da objetividade para a aceitação da subjetividade como princípio legítimo para a ilustração de uma verdade. Esta reflexão aplicada ao documentário parece-me

fundamental, sobretudo tendo em conta precisamente o acréscimo de tensão provocado pelo estatuto que o género foi adquirindo enquanto "discurso do real".

Ao passarmos o olhar sobre o panorama contemporâneo da produção cinematográfica documental, reparamos que o documentarista de hoje reflete no seu trabalho o surgimento de novas formas de encarar o mundo e novas perspetivas sobre as suas formas de representação. Os trabalhos documentais mais recentes (já desde as décadas de 80 e 90) acompanham a viragem para novas políticas da identidade, constitutivas de um sujeito pós-moderno com urgência em satisfazer o espaço "entre a condição da individualidade *de jure* e a tarefa de adquirir individualidade *de facto*" (Bauman, 2001 : 142, 14). A situação reflete-se em alguns paradoxos que saltam à vista na abordagem ao outro: por um lado, procura-se que a representação seja mais autêntica; por outro, há a consciência de uma sociedade que assenta em pilares baseados na artificialidade dos produtos e das imagens e onde uma certa nostalgia da ideia de verdade única convive com a inevitabilidade da sua inexistência. No caso do documentário, esta procura por uma verdade - a verdade do realizador - é por vezes efetivada por meio da simulação de situações, do recurso à performatividade: um modo documental ao qual Bill Nichols (1991) chamou precisamente "modo performativo".

É de referir, ainda, que o posicionamento do documentarista como mediador de representações é agora, em muitos casos, consciente da complementaridade que existe - e existirá sempre - entre si e o outro - ainda que este outro já não seja uma estrutura unificada, mas sim - e tal como ele próprio - múltipla e fragmentada. Neste sentido, também o recurso constante a uma imersão própria no texto criado - quando não uma produção de uma completa narrativa de si - é um modelo recorrente, o qual Nichols (*idem*) denominou "modo reflexivo". Neste caso, como o nome deixa antever, a busca da verdade é feita mediante uma reflexão do próprio autor sobre o cinema, o género documentário e, muitas vezes, sobre si próprio - é o caso de muitos exemplo de filmes recentes autobiográficos.

A última parte da minha reflexão teórica será, portanto, assente na definição e análise destes dois modos do género documentário, cunhados por Bill Nichols.

Posteriormente vou procurar aplicar os conceitos e modelos teóricos expostos e articulados para a análise de dois filmes recentes - "Arraianos" (2012), de Eloy Enciso, e "É Na Terra Não é Na Lua" (2011), de Gonçalo Tocha - que, de alguma forma, se encaixam em novos métodos de exposição e representação do outro. Nesta parte, além da análise do posicionamento do realizador e da sua forma própria de veiculação de uma verdade através do próprio texto fílmico, vou ainda recorrer a entrevistas feitas aos diretores como forma de auxílio na perceção das decisões que foram tomadas na construção do filme.¹

¹ Todas as fontes em língua estrangeira referidas ao longo deste trabalho foram traduzidas para o português por mim.

CAPÍTULO I: ONDE TERMINA O DOCUMENTÁRIO E COMEÇA A FICÇÃO

Numa entrevista aberta conduzida por Augusto Seabra e Alisa Lebow e inserida no programa do festival DocLisboa'12, a realizadora Chantal Akerman afirmava: "tudo é, de alguma maneira, falso". Algumas questões adiante, a cineasta belga contrapunha a sua própria afirmação dizendo, de forma à partida paradoxal, que, na verdade, tudo pode em Cinema servir como documento da realidade. Referindo-se ao seu filme de 1975, "Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles", e à atriz que interpreta a personagem principal, Akerman explica que, neste caso, o vídeo também poderia, se quisermos, servir como "documento da Delphine [Seyrig] a respirar em 1975". Mas, se toda a representação cinematográfica é, ao mesmo tempo, falsa e capaz de servir como documento da realidade, como podem ser distinguidos documentário e ficção? A questão tem sido uma das mais debatidas no seio da comunidade académica e cinematográfica. As respostas, essas, são diversas.

Com o decorrer dos anos e com a evolução do próprio género, as definições de documentário foram-se alterando e ganhando novos parâmetros, também à medida que as fronteiras entre o "cinema do real" e a ficção se revelavam menos nítidas e mais complexas.

Para Bill Nichols, a particularidade do documentário assenta no facto de este, como outros discursos do real, reter "uma responsabilidade vestigial de descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva" mas, sobretudo, no facto de participar efetivamente na "'construção' da realidade social" (1991:10). Neste sentido, é estabelecida uma diferença essencial em relação à ficção, que não tem pretensões de falar sobre os sujeitos e os objetos presentes em cena (eles fazem evidentemente parte da realidade, mas não é essa faceta que aqui importa) nem de chamar a atenção para as suas realidades envolventes.

No entanto, para o autor, esta distinção pode ser estabelecida e analisada com fundamento em três principais dimensões distintas, às quais julgo que deve ser dada particular atenção. São elas as características do corpo de textos, as especificidades e as categorizações designadas pela indústria e a receção feita pelo espectador.

I.1. DOCUMENTÁRIO ENQUANTO GÊNERO INSTITUCIONALIZADO

O termo "documentário" foi utilizado pela primeira vez pelo britânico Grierson para se referir a textos fílmicos com determinadas características. Foi ele que estabeleceu, entre 1932 e 1934, aqueles que viriam a ser conhecidos como os três princípios fundamentais para o cinema documental, oferecendo-lhe pela primeira vez as condições que o permitiriam categorizar enquanto gênero.

Os princípios de Grierson partem de um descontentamento com a produção dos gêneros ficcionais em cinema - cujo modelo ganha particular destaque com o crescimento de Hollywood - e a vontade de quebrar com os seus moldes, em busca de um gênero que fosse além da ficção, da "mentira". Eram eles:

"1. Deve ser explorada, como nova e vital forma de arte, a capacidade do cinema para chegar aos sítios, observar e selecionar bocados da própria vida; os filmes de estúdio ocupam-se de histórias representadas sobre um cenário artificial;

2. O ator indígena (ou natural) e o acontecimento no qual ele está envolvido são as melhores bases para uma interpretação cinematográfica do mundo moderno;

3. As histórias e materiais assim extraídos ao vivo podem ser mais significativos (mais reais, no sentido filosófico) do que a história representada. Os gestos espontâneos têm um valor especial no cinema." (Grierson citado em Faria de Almeida; 1982:28)"

A utilização de expressões como "interpretação cinematográfica" ou "a seleção de bocados da própria vida" revelam que a subjetividade e a criatividade cinematográfica não eram excluídas por Grierson como características do gênero recém-estabelecido. Aliás, como refere Michael Renov, "sob escrutínio, a definição de Grierson de documentário - o tratamento criativo da atualidade - parece ser um espécie de oxímoro, o lugar de uma união irreconciliável entre invenção, por um lado, e reprodução mecânica, por outro" (1993:33).

Há que ter em conta, no entanto, que, em Grierson, este paradoxo é expresso por via de um sentido de responsabilidade em "educar" que o realizador atribuía aos seus pares como agentes artísticos e culturais. De acordo com a interpretação de Philip Rosen, a conceptualização por Grierson do filme documentário é, na verdade, uma

teoria - partilhada com vários intelectuais, desde Walter Benjamin a Gramsci - "sobre as funções e deveres das elites com respeito às massas, não apenas no sentido da liderança política, mas como 'educadores'"(1993:80). E, diz também Rosen, neste caso, há um retorno à origem semântica do documentário: "ensinar ou alertar" (*ibidem*).

Uma leitura que me parece importante reter daquilo que foi postulado por Grierson é a sua talvez precoce noção de que aquilo que propunha como projeto para o documentário era "um tratamento criativo da atualidade". Por outro lado, podemos ainda ler nos seus princípios uma certa valorização dos gestos e comportamentos naturais como a forma correta de deixar transparecer uma verdade - um método que, como veremos mais à frente, se tornou muito popular na década de 60, e que deixa transparecer um ainda ingénuo sentido de possibilidade de afastamento da ficção através do acesso ao real e ao "natural" exatamente enquanto tal. Dando conta de que a realidade do documentário é fabricada, Grierson parece propor ainda que essa fabricação produza representações o mais próximas possível da realidade.

Mas aquilo que é fundamental, e que quero salientar, no estabelecimento destes princípios, é o facto de eles terem instituído e convencionado, pela primeira vez, uma espécie de ontologia do documentário que, ao ser publicada e legitimada, o oficializou enquanto género condicionando, para autores e espectadores, a sua escrita e leitura.

Após a divulgação e institucionalização dos princípios de Grierson, vários outros realizadores de renome, fundadores de importantes escolas do documentário, ajudaram a criar ou recriar as especificidades que foram afastando o género do cinema de ficção. Um marco importante foi a aceitação e apropriação do documentário enquanto género pela indústria de Hollywood, nos anos 60 e 70, com vista a facilitar a sua distribuição e comercialização.

Tanto os princípios de Grierson como todo o meta-discurso criado em torno do género por parte de autores e da indústria - e até, mais recentemente, a adoção do género pela academia como objeto de estudo - reforçou um efeito na sua produção e receção que se mantém até aos dias de hoje: quando um filme se autoproclama ou é proclamado como um "documentário", é feita quase imediatamente uma declaração sobre aquilo "a que se vai referir, ou seja, ao mundo histórico ou a segmentos de

mundo possíveis; uma catalogação indica-nos o tipo de respostas e expectativas que justificadamente podemos esperar do filme" (Carroll, 1996 citado por Vallejo, 2007:85-6). É neste sentido que o reconhecimento do documentário enquanto gênero se torna num dos motores fundamentais para a confiança do espectador no *ver* em detrimento do *saber*.

I.2. ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA IMAGEM E CONSTRUÇÃO FÍLMICAS

A presença, nas palavras de Nichols, da ideia de vestígio em relação ao documentário - "uma responsabilidade vestigial [do documentário] de descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva" (Nichols, 1991:10) - , pode remeter-nos, de um ponto de vista mais formal, para o conceito semiótico de índice, que Charles Peirce definiu como o significante conectado ao significado através de uma "relação física" (Peirce citado por Dubois, 1994: 49). No entanto, e de acordo com vários semióticos e semiólogos - como Barthes - a natureza da fotografia (e, portanto, de todo o cinema, mesmo o ficcionado, como fotografia em movimento) é em si mesma indexical, na medida em que ela se caracteriza, em termos científicos, por uma inscrição da própria luz num suporte físico; de alguma maneira, uma materialização de fragmentos de tempo e de espaço. A leitura da imagem fotográfica apoiada na existência de uma ligação física entre referente e representação dá ênfase à sua função de documento:

"O efeito que ela produz em mim não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente" (Barthes, 1980:92)

Por outro lado, a imagem fotográfica também foi lida no processo de estabelecimento de uma relação com o seu objeto que se resume "a uma mera comunidade de alguma qualidade", ou seja, à existência de um elo de semelhança, na organização dos objetos e nas formas, entre significante e significado: é aqui que incide a análise de autores como Umberto Eco. Eco refere que "os signos icônicos reproduzem algumas condições da percepção do objeto", mas apenas "depois de tê-las selecionado com base em códigos de reconhecimento e anotado com base em convenções gráficas" (Eco, 1976: 104), ou seja, gestos humanos capazes de dar sentido

e expressividade à imagem. Quer isto dizer que a ligação existente entre significante e significado, à qual é dada primazia num ícone, é a de uma coincidência aparente em algum ponto feita através de um filtro mediador humano, mas ainda assim com um grau elevado de motivação, que permite uma percepção da relação semiótica mais imediata e menos convencionalizada do que, por exemplo, um símbolo. Esta leitura da fotografia ou da imagem cinematográfica incide na sua discursividade intrínseca e na sua expressividade artística, desvalorizando em parte o seu carácter de documento.

Tendo em conta estas duas perspetivas semióticas - e não querendo optar por nenhuma delas, mas sim utilizá-las como duas ideias complementares e ambas úteis na leitura da imagem reproduzível - creio que não será, neste sentido, errado dizer que o cinema documental parece afastar-se do cinema ficcionado na medida em que, se imaginarmos uma linha em que os dois limites sejam o índice e o ícone, o documentário irá aproximar-se mais do primeiro limite, e a ficção do segundo, embora nenhum se possa posicionar por completo num dos extremos. Citando Nichols (1991:5):

"Se considerarmos o domínio imaginário da ficção como tendo uma relação metafórica com a História e a experiência vivida - como uma espécie de nuvem cuidadosamente moldada e translúcida que exhibe contornos e formas, práticas e padrões que se assemelham àqueles que encontramos nas nossas próprias vidas, devemos pensar no documentário como o género no qual esta nuvem fictícia desceu à terra."

Assim, podemos dizer que o cinema reflete sempre uma ligação vestigial física entre a imagem e o seu referente, que nos remete imediatamente para a sua função como documento do passado mas que, além disso, apresenta sempre evidência da cultura humana que produziu este documento, o que lhe confere uma expressividade artística. É no jogo destas duas características que é possível dizer, como o fez Nichols (2001:1), que "todo o filme é um documentário". Simplesmente, se um documentário oferece uma perspetiva sobre uma realidade social e histórica que existe efetivamente fora do seu domínio, um filme ficcionado dá expressão aos "nossos desejos e sonhos", "pesadelos e receios". O seu referente não é algo que existe, mas também não é inventado: fica no domínio da possibilidade imaginada.

E, no entanto, é também Nichols que não deixa de referir que ambos os géneros funcionam de forma semelhante, no sentido em que utilizam os mesmos códigos e convenções cinematográficos (o jogo de planos, o estabelecimento de uma narrativa, a banda sonora) para contar uma história sobre o mundo social. É nesta medida que se torna inequívoco dizer que todo o cinema é construído e, de algum modo, ficcionado.

A constatação de que o autor do documentário tem à sua disposição meios de produção de texto semelhantes aos do autor da ficção cinematográfica deita ainda por terra as tentativas de explicar o contraste entre os dois géneros com base no controlo que o realizador pode ou não exercer sobre as variáveis da construção de uma narrativa fílmica.

Nas décadas de 60 e 70, por exemplo, os realizadores do "cinema direto", defensores de uma estética realista e de um método objetivo da procura da verdade nos seus filmes, declaravam como princípio a sua mínima intervenção no corpo do texto, parecendo acreditar que se podiam apagar dele: que a verdade dos factos surgiria por si própria de forma natural diante da câmara através daquilo a que foi chamado em cinema o efeito "mosca na parede" - o observador podia ser invisível. Neste tipo de filme, tudo o que fosse marca da subjetividade do realizador era vista como deturpadora da realidade à qual o documentário, acreditavam, poderia ter acesso. Contudo, é muito discutível se esta sensação de isenção dada ao espectador o aproxima mais da verdade. De facto, partir do pressuposto que o realizador do documentário tem pouco poder de controlo sobre o seu texto coloca de parte "todas as questões sociais (contrapostas às estritamente formais) às quais convida a consideração de "controlo": que relações (de poder, hierarquia, conhecimento) se estabelecem entre realizador e sujeito; que formas de financiamento ou consentimento são colocadas; a quem vai pertencer e quem vai distribuir o filme e para que fim?" (Nichols, 1991:13). Além da relevância destas questões, não pode ser negligenciado que essas próprias técnicas resultam numa intervenção específica que, também à sua maneira, interfere na vida dos sujeitos documentados. Como também explica Nichols, "quando as pessoas se comportam "como se a câmara não estivesse lá", o que é muitas vezes descrito como algo que simplesmente "acontece", isto só

pode ocorrer sob condições controladas para as quais outras formas de comportamento são inteligentemente desencorajadas" (*idem*:14). Também deste ponto de vista as fronteiras entre documentário e ficção não são nítidas, e colocam, além do mais, algumas questões éticas sobre o gênero, que abordarei num outro momento.

I.3. A SUBTILEZA DA "MENTIRA" TÉCNICA E O PACTO DE VERACIDADE

Jane Roscoe explica que parte da sensação que o documentário dá, tanto ao realizador quanto ao espectador, de ter a capacidade de mostrar uma perspectiva "verdadeira e precisa" sobre o mundo social é validada, em primeiro lugar, pelo papel da câmara e dos sistemas de gravação de som enquanto mecanismos científicos e tecnológicos - e essa ligação vestigial à realidade que o aparelho é capaz de conferir. Por outro lado, a credibilidade do documentário como testemunho do real está ligada, diz Roscoe, a uma crença popular de que "a câmara não mente" (Roscoe, 2001:11), e que tem a ver, além de com as já abordadas características semióticas da imagem fotografia, com discursos realistas e naturalistas disseminados sobretudo nas décadas de 30 e 40 do século XX - e postas em prática no documentário sobretudo nos anos 50 e 60 - que propõem a imagem como evidência histórica, capaz de mostrar um facto por si própria.

Citado por Elizabeth Cowie, o fotógrafo Lewis Hine argumenta que "a fotografia possui um realismo adicional em si mesma; contém uma atração inerente, não encontrada em outras formas de ilustração". É por essa razão, prossegue, que muitas pessoas "têm uma crença implícita de que a fotografia não pode falsificar" (Hine, 1900 citado por Cowie, 1997).

Mas, e ainda em 1909, o próprio Louis Hine deixava a advertência: apesar de "as fotografias poderem não mentir, os mentirosos podem fotografar". Esta sua afirmação deixa novamente adivinhar a ressalva de que, embora a própria câmara enquanto aparelho possa oferecer uma sensação de objetividade técnica, uma imagem só é mostrada depois de trabalhada de alguma maneira: quer seja por meio de uma edição, quer seja pela simples escolha do posicionamento da câmara. Por outro lado, mesmo que fosse possível, de alguma forma, apagar o sujeito da produção

cinematográfica, o aparelho nunca é capaz de captar toda a realidade nem representá-la realmente: apenas tem a possibilidade de demonstrar algum dos seus aspetos, mas é sempre suscetível de conduzir a interpretações equívocas ou imprecisas (um exemplo disso são as várias experiências feitas com câmaras de vigilância, capazes de mostrar apenas uma verdade parcial).

Podemos de alguma maneira concluir que as especificidades da imagem técnica, a sensação de fidelidade da narrativa na construção fílmica, e, ainda, a já abordada legitimação institucional, são fatores determinantes para o estabelecimento de um acordo com o público - uma espécie de contrato entre a produção e a receção. Jane Roscoe argumenta que, ainda que as "representações no documentário sejam construídas da mesma forma que na ficção", o que é de salientar no documentário é o facto de este "assentar na crença de que pode aceder ao real" (Roscoe; 2001:8) - ou seja, o que distingue os dois géneros é um discurso que suporta o género documental, assente em várias vertentes e que apenas funciona na sua relação. Vallejo dá a esta relação o nome, do qual me vou apropriar, de "pacto de veracidade" - uma espécie de acordo implícito, então, entre a natureza do texto, a categorização feita pela indústria e o espectador (as três dimensões que permitem definir o género, de acordo com Bill Nichols). De acordo com Vallejo, "o pacto de veracidade consiste numa negociação da leitura do filme que se produz entre o espectador e o texto fílmico, e está mediada pela categorização designada pela indústria cinematográfica" (2007:84). É também a partir deste compromisso que o documentário estabelece a "sua" verdade, e é nas suas variantes que se definem os diferentes modos documentais, também sumariados por Nichols.

CAPÍTULO II: O DOCUMENTÁRIO COMO DISPOSITIVO DE CONHECIMENTO

Legitimado como discurso do real, o documentário tem ousado representar a realidade, segundo Nichols, de três modos: primeiro, pela aproximação na representação ao mundo que nos rodeia através da criação de um sentimento de familiaridade; segundo, pela defesa dos interesses de outrem ou do próprio realizador e, terceiro, assumindo e apresentando uma visão particular sobre determinado assunto. A descrição de Nichols torna evidente o paradoxo da posição do documentário como tentativa de mostrar o real, mas sempre através de um incontornável olhar subjetivo, de uma visão própria ou de uma ideologia (uma visão coletiva). É no facto de o documentário apresentar sempre um discurso subjetivo sobre o real, mas também em ser capaz de produzir um discurso coletivamente aceite - tal como fazem os chamados "discursos da sobriedade" -, que este é capaz de construir mundo, reproduzir, desconstruir ou criar novos mitos, contribuindo também para o constrangimento da forma como olhamos a alteridade. É também nesta medida que se torna fundamental perceber os posicionamentos do realizador em relação aos sujeitos retratados, e de que forma este processo é efetuado para, como espetadores, sermos capazes de escrutinar a medida da ficção num discurso do real e os meios procurados pelos seus autores para veicular uma "verdade".

Em 1938, Bertolt Brecht publicou um artigo, em tom de manifesto, que refletia sobre a necessidade de uma viragem da Arte para as "massas trabalhadoras". Neste texto, o poeta e dramaturgo alemão escrevia: "A Realidade muda; para que possa ser representada, os modos de representação também devem ser mudados". Embora saída de um contexto muito específico a vários níveis - histórico, geográfico e social - e aplicada sobretudo à Literatura, atrevo-me a dizer que a frase de Brecht viria a ilustrar perfeitamente o percurso do documentário enquanto forma de expressão artística e de representação do real.

A relação entre a frase de Brecht e o percurso do cinema documental deve ser fundamentada depois de dividida em duas ideias distintas: por um lado, a ideia de que o referente do texto de um documentário está sempre, de algum modo, relacionado

de forma algo explícita com um momento histórico e real; por outro, a ideia de que este elo é sempre fabricado, o que implica uma intervenção subjetiva que decide sobre os modos de construção do texto - uma intervenção sempre moldada por um contexto específico e pela mediação subjetiva do artista ou realizador. A ideia de Brecht aponta ainda para a necessidade (e até inevitabilidade) de que também estas representações acompanhem a realidade, ou seja, que participem da sua construção - produzam conhecimento - e não sejam apenas um reflexo da sua influência.

No panorama histórico sobre o documentário traçado por Erik Barnouw (1993), é estabelecida uma sequência cronológica desde os primórdios do género - para o autor, em finais do ano de 1897 -, estruturada em capítulos cujos títulos se referem à função à qual é dada primazia pelos documentaristas de épocas distintas. A relevância dos papéis adquiridos pelo género cinematográfico nos vários períodos históricos são descritos por Barnouw, em alguns momentos, como uma repercussão das condições reunidas num contexto específico e, em outros momentos, como ativos para a própria construção ou destruição desses contextos. O mesmo é reforçado por Bill Nichols que, ao estabelecer seis principais modos de representação no documentário - são eles o expositivo, o poético, o observativo, o participativo, o reflexivo e performativo - refere que a formação de cada um deles está ligada, em primeiro lugar, ao "desejo de criar novas formas de representar o mundo" - uma necessidade de rutura com os modos de representação anteriores, dentro do próprio meio - e, por outro lado, ao "conjunto de circunstâncias em mudança" (Nichols; 2001:101). Nichols agrupa os modos de representação em seis modelos não constringidos a um tempo ou espaço específicos, mas a vários tempos e a vários espaços: acabam por ser por isso expressivos, também, de avanços e recuos sociais a partir da década de 1920 e, nos dias de hoje, da simultaneidade de métodos de representação presentes, por vezes, num único texto.

As categorizações de Nichols e Barnouw, ainda que estabelecidas segundo diferentes parâmetros, acabam por apresentar características em comum que demonstram uma certa relação entre a evolução cronológica do género dentro de um contexto social e os seus modos de representação. Por exemplo, se Eric Barnouw introduz, para os primórdios do filme não ficcionado, as figuras do "documentarista-explorador", do "documentarista-repórter" e do "documentarista-pintor" como as de

principal destaque entre a época das primeiras experiências documentais e o início da II Guerra Mundial, Nichols resume a sua classificação ao surgimento, por volta dos anos 20, do "modo de representação poético" e do "modo de representação expositivo". Os dois, embora temporalmente coincidentes, marcam fases muito distintas em relação à forma de conceção do sujeito e do seu posicionamento no mundo. A época onde os dois modelos de representação têm início, ainda alheada do sufoco utilitário e propagandista da guerra, reflete a posição dos documentaristas como autores de um género em busca de um lugar próprio no cinema, e deixa antever um dos paradigmas do Documentário que se estende até hoje: o da procura de um equilíbrio entre um lado estético e um lado retórico e argumentativo do género.

Também em "Para uma Poética do Documentário", Michael Renov aponta as quatro funções tendenciais fundamentais do género - "registar, revelar ou preservar", "persuadir ou promover", "analisar ou interrogar" e "expressar" (Renov; 1993: 21). As quatro tendências - tal como os modos de representação no documentário apontados por Nichols ou as funções históricas atribuídas aos documentaristas por Barnouw - reforçam também a ideia de que, numa evolução pouco linear, o género foi acompanhando transformações históricas, adaptando-se a elas, e contribuindo para a sua consolidação.

No caso específico do documentário como género colocado na tensão entre um estatuto de "discurso do real", informativo, e o de objeto de arte, poético, é particularmente interessante perceber como foi, ao longo dos anos, sendo estabelecido um equilíbrio entre as duas partes e como elas se conjugam e influenciam o nosso olhar sobre o outro. Nele há momentos de notória subserviência da estética à ciência e à objetividade, da passagem a uma hierarquia inversa, e de vários pontos intermédios entre as duas, todos eles com a intenção de veicular uma "verdade" e todos eles com tendência a produzir um determinado tipo de representação e a influenciar a maneira como é entendida a alteridade.

II.1 O PROJETO CIENTÍFICO

Como vimos no capítulo anterior, o cinema documental foi estabelecido enquanto género em oposição à ficção, na medida em que a ele está implícito um vínculo e, até certo ponto, uma responsabilidade para com parte da realidade. Embora nos dias de hoje, como vou tentar comprovar mais à frente, o "pacto de verdade" seja estabelecido pelo documentário de modos mais complexos e com um equilíbrio diferente entre as três partes nele envolvidas, um longo período da história do género foi marcada pela sua autodeterminação como meio de revelação de uma verdade.

Ainda que, à partida, ingénuo, o princípio da objetividade foi, a partir de meados dos anos 60, um dos grandes pilares dos discursos do real como o jornalismo, nos quais era dada primazia aos postulados da verdade e da coerência narrativa.

Jane Roscoe e Craig Hight relembram que, de acordo com Raymond Williams, o surgimento da dicotomia objetividade/subjetividade coincidiu, no meio do século XIX, com o momento "em que o conceito de "objetividade" estava explicitamente ligado ao conceito de "facto"", contrapondo-se ao vínculo entre "subjetividade" e a visão impressionista. Esta perspetiva terá sido um dos pilares da "tradição "realista" na arte e no filme" (Williams, 1976 citado por Roscoe e Hight, 2001:9-10). A estética realista, inserida num discurso positivista, assentava na ideia de que os factos são usados "como 'evidência' ao serviço de 'argumentos objetivos' sobre o mundo social" (Malik, 1996, citado por Roscoe e Hight, 2001:10).

No cinema, como na arte e nas várias ciências, o princípio da objetividade ganhou principal destaque num período moderno marcado pelo elogio do conhecimento. Como refere Gayle Leatherby em relação às ciências sociais, nesta altura a objetividade estava associada a processos quantitativos e demonstrativos, e em muitos casos também à masculinidade, enquanto a subjetividade tinha uma conotação com métodos qualitativos e a feminilidade (Oakley, 1998 e Westmarland 2001, citados por Leatherby, G., 2013:80).

O entendimento de que é possível alcançar a total objetividade assenta na ideia-chave que também sustenta a estética realista, de que existe "uma realidade subjacente, um mundo onde existem coisas e onde elas acontecem

independentemente de nós conseguirmos observá-las ou mesmo conhecê-las" (Malcolm, 2013:106). Mas o realismo no documentário também apresenta uma forte "dimensão histórica". Ao combinar "representações do mundo e "sobre o mundo", evidência e argumentos", é-lhe conferido o estatuto ambivalente também apreciado pela construção da história (Nichols, 1991:177).

Mas a aplicação e a institucionalização do princípio da objetividade à abordagem mediática ao outro torna-se perigosa por aparentar construir representações inocentes, o que não deve nem pode acontecer em nenhum caso porque as representações produzidas nos meios de comunicação são incorporadas pelos indivíduos - quer por aqueles que são retratados, quer por aqueles que recebem a informação -, como forma de produção de significados e narrativas, sendo por isso também elas determinantes para a constituição e definição de identidades, coletivas e individuais.

Como refere Nicholas Mirzoeff (1999:24), a cultura popular, e sobretudo a cultura visual (por criar figuras mais imediatas e aparentemente mais semelhantes aos seus referentes), desenvolve uma prática cultural que se torna num espaço de "envolvimento e elaboração de uma política", ou seja, um lugar onde as pessoas desenvolvem a sua "identidade e onde a cultura muda de acordo com as necessidades dos indivíduos e das comunidades para expressar essa identidade". Os produtos da cultura popular, que inundam o mundo de representações dos sujeitos, são, por isso, dispositivos últimos de um sistema de governação que se autorreproduz, sobretudo num momento marcado pelo elogio ao desenvolvimento técnico e pelo sistema capitalista excedentário. Para este "dispositivo", Agamben procura uma definição atendendo às formulações de Foucault, lembrando a ideia de uma "rede estabelecida entre discursos, instituições, edifícios, leis, medidas policiais, proposições filosóficas, etc.", que se inscreve, em todos os momentos, "numa relação de poder" sempre cruzada por relações "de saber", numa sobreposição que tem sempre funções estratégicas (Agamben, 2006), e da qual os indivíduos já não se apercebem, muitas vezes, que fazem parte. A utilização do dispositivo - que terá início a partir da linguagem, dispositivo primordial - desenvolve-se numa teia que se complexifica e que

"leva ao extremo a dimensão mascarada (representativa) que sempre acompanhou toda a identidade pessoal" (*ibidem*).

O texto documental abarca um dispositivo, ou, como lhe chama Nichols, *tecnologias* de conhecimento que "produzem conhecimento carnal por um lado, conhecimento cultural por outro". Estas tecnologias "definem, regulam e distribuem corpos de linguagem" e apresentam-se como "oficiais e obvias, como 'meras' ferramentas para a produção de um conhecimento que as transcende" (Nichols, 1991:203).

Como explica Lasch, aquilo que "absorvemos na TV, no vídeo, na difusão da tecnologia da informação, no walkman, nas cassetes que ouvimos, na publicidade, nas revistas populares, são, em grande parte, imagens" - ou seja, figurações e identidades produzidas e imaginadas - pelo que "vivemos numa sociedade na qual a nossa percepção é dirigida com quase tanta frequência para as representações como o é para a "realidade" (...) e/ou a nossa percepção da realidade tem-se tornado cada vez mais mediada por estas representações" (Lasch, 1990, citado por Chaplin, 1994 : 132). A quantidade de figuras que circulam à nossa volta, reproduzidas sobretudo pelos dispositivos mediáticos, deturpam, de uma forma prevista já na ideia de "sociedade do espetáculo" de Dèbord (1967), aquilo que é realidade, porque já não é possível de romper todas as camadas de representações criadas e "até grande parte da nossa percepção das representações chega-nos através de representações" (Lasch, 1990, citado por Chaplin, 1994 : 132) - a representação afasta-se cada vez mais do seu referente.

Neste sentido é importante reforçar, tanto do ponto de vista semiótico (de como os sistemas de códigos "constroem e conferem significado" (Lidchi, 1996 : 153) às representações) como do ponto de vista pós-estruturalista (no sentido de desconstrução de discursos e poder), a ideia de que um produto cultural nunca é opaco nem linear, nunca mostra objetivamente apenas aquilo que à partida parece real. Uma representação é - na perspetiva semiótica de Barthes - sempre constituída por várias camadas de significação e insere-se num "mito", por detrás do qual subsiste sempre alguma forma de "motivação", ou seja, alguma "intenção ou racionalização" por trás de um uso (*idem*:179). O mito deriva de uma construção imaginada e

produzida socialmente que lhe confere uma realidade histórica e, como explica Roland Barthes, devolve uma "imagem natural da realidade" (Barthes, 1989, citado por Lidchi, 1996 : 179), oferecendo às representações uma "justificação natural e eterna". Na mesma direção, mas de uma perspectiva menos poética e mais política, Foucault introduz a ideia de que "nada tem sentido fora do discurso" (Foucault, 1969, citado por Lidchi, 1996 : 185). Este discurso é totalizante e rizomático - porque se reproduz em todos os dispositivos sociais, nomeadamente nos produtos culturais - e governa e é governado pela manutenção da ideia da existência de categorias binárias a partir das quais todo o pensamento e ação podem ser compreendidos e organizados, suprimindo por isso tudo o que se encontre fora delas.

II.2 O FILME COMO DOCUMENTO DO OUTRO

A compreensão física do ser humano e do animal foi, como podemos depreender da pioneira captação fílmica do movimento do cavalo, por Eadweard Muybridge, uma das principais motivações para o desenvolvimento da imagem em movimento e, posteriormente, do cinema. As célebres imagens sequenciadas, produzidas em 1872, nasceram, de acordo com historiadores da fotografia e da sétima arte, da necessidade de demonstrar com maior precisão aquilo que a percepção humana ou qualquer outro tipo de arte - a Literatura, a Fotografia ou as Belas Artes - tiveram dificuldades em fazer: Muybridge foi incumbido pelo Governador da Califórnia da tarefa de fazê-lo ganhar uma aposta, conseguindo para isso evidências de que, durante o movimento a galope, haveria momentos em que o cavalo teria todas as quatro patas levantadas do chão. A experiência bem-sucedida de Muybridge levaria a que, mesmo ainda sem ter dado os primeiros passos, a cinematografia adquirisse valor como documento do real e de ferramenta de apoio ao conhecimento.

Já em 1893, François Arago persuadiu o governo francês a vender a patente de Daguerre para todo o mundo. Nos seus argumentos, relembra Brian Winston (1993:37), foi dada uma importância significativa aos usos científicos da câmara, que poderia ser equiparada a outros instrumentos científicos, tais como "'o termómetro, o barómetro, o higrómetro', o telescópio e o microscópio" (Arago, citado em Winston;1993:37). No entanto, e como argumentou Elizabeth Eisenstein, também citada por Winston (1993:38), foi antes, com o desenvolvimento da imprensa, que

começaram a ser valorizadas as imagens como forma de conhecimento sobre o outro - através de mapas, esquemas científicos, fotografias e, mais recentemente, infografias.

O valor do documentário como instrumento de conhecimento, baseado na percepção criada de que ele pode representar a realidade objetivamente, coloca-o, em várias alturas e de várias formas, como instrumento de poder sobre o outro.

II.2.1 O DISCURSO DA PERSUASÃO

Se os primeiros 30 anos do documentário estão associados a uma fase exploratória em que não há grande delimitação entre registos mais poéticos - como é o caso do poético "Regen" (1929), de Joris Ivens, constituído a partir de uma sequência ritmada da chuva a cair sobre a cidade de Amesterdão - e o registo de aventuras de viajantes num período de fascínio com povos e locais recém-descobertos pelo ocidente - como é o caso do filme sobre os esquimós de Robert Flaherty (1921), "Nanook of the North" - é notório que, em momentos de tensão social, a facilidade do documentário em provocar uma ilusão da realidade é aproveitada para vários fins e tem repercussões de grande magnitude. As características retóricas do documentário expositivo - classificação de Nichols - são levadas ao extremo durante a II Guerra Mundial, altura em que o género foi muitas vezes instrumentalizado pelos Estados como forma de propaganda. Barnouw salienta, para este período, a função dos realizadores como "advogados", "corneteiros" ou "acusadores". Nesta altura, o documentário, cujo estatuto adquirido como discurso do real lhe confere uma autoridade baseada na ideia de fidelidade de representações perante o grande público, utiliza o lado perverso da imagem e do som, confundindo-os com espelhos da realidade.

Na conceção de Nichols, o modo de representação expositivo prima pela busca de uma continuidade retórica, e é marcado pela recorrência frequente às chamadas narrações "voz-de-Deus" - direcionadas ao espectador mas sem origem visível - e pelo recurso a elementos que lhe conferem a impressão de *objetividade*. Por trás da maioria das obras que fazem parte deste subgénero, há uma intenção de falar

diretamente ao espectador com "títulos e vozes que avancem um ponto de vista sobre o mundo histórico" (Nichols; 1991:34).

Os argumentos utilizados são expostos de uma forma que deixa pouca margem a abordagens distintas, e o propósito das imagens é, usualmente, o de acompanhar aquilo que é dito, sem que haja um grande acréscimo de informação. Ao proporcionar uma "economia de análise", baseada numa exposição organizada de forma sucinta e enfática, "eliminando referências ao modo como a lógica é produzida, organizada e regulada" (*idem*:35), o modo expositivo remete para um entendimento do sujeito como agente na construção de uma narrativa única, que acredita plenamente na razão como ferramenta para o alcance do mundo total. O realizador do documentário expositivo, qual indivíduo moderno, cartesiano, deixa muitas vezes que os seus argumentos, à partida objetivos, sejam confundidos com a realidade histórica e instrumentalizados como meios de persuasão.

Um caso característico deste período, muito conhecido e estudado, é o do filme "Triumph of the Will" (1935), de Leni Riefenstahl. Um verdadeiro hino à Alemanha nazi, produzido com consentimento e, até certo ponto, colaboração de Adolf Hitler, a obra é, por excelência, um exemplo extremo de uma elaboração argumentativa - neste caso a partir de fragmentos de discursos de vários militares alemães e do próprio Hitler - que, além de documentar e retratar um período, fez parte da sua construção e contribuiu para a sua fortificação, incorporando o seu discurso de unificação e, logo, exclusão.

"Triumph of the Will" é apenas um exemplo dos vários filmes documentais produzidos por regimes totalitários ou como meio de fortificação nacional em tempos de guerra. Neste caso, o conjunto do pré-estatuto do género como produtor de verdade com a finalidade da sua produção coloca-o como um óbvio dispositivo de governabilidade, na aceção de Foucault².

A durabilidade do documentário no tempo e a alteração do seu contexto de visualização permite-nos agora perceber melhor o seu grau de manipulação. Aquilo

² Foucault define governabilidade como o "conjunto das práticas pelas quais é possível constituir, definir, organizar, instrumentalizar as estratégias que os indivíduos, em sua liberdade, podem ter uns em relação aos outros" (2004:4)

que nos é apresentado como "real" não passa da construção de uma narrativa através de marcas que sim, remetem para aquele momento histórico por serem tantas vezes a ele associadas. Esse momento histórico é na verdade tão real que se torna inacessível, não podendo senão resistir à historização: quer seja por meio do nosso óbvio distanciamento físico, quer seja por, para aqueles que estão diretamente implicados, estarem eles próprios integrados "no conteúdo irrepresentável" que, como tal, permanecem "enquanto tal devido precisamente a essa excessiva proximidade" (Žižek, 2006:12). Tal como Žižek, Nichols argumenta que a História é aquilo que está "além do alcance tanto da narrativa como da exposição" de argumentos no documentário", uma vez que, como referente do texto, ela fica sempre fora dele (Nichols, 1991:142). Como reforço desta ideia é ainda citada a proposta que Jameson faz como revisão à ideia althusseriana³ da história como texto: "a história 'não' é um texto, uma narrativa (...)" mas é-nos apenas acessível textualmente e a nossa "aproximação a ela e ao real passa necessariamente através da sua prévia textualização, a sua narrativização no inconsciente político" (Jameson⁴, 1981, citado por Nichols, 1991:143).

Assim, o valor documental deste tipo de filmes não é o de representação do real nem da preservação da sua memória como tal, mas sim um papel de "catalisadores da ação", concebidos "acima de tudo para criar a realidade que está neles documentada" e não exatamente para representá-la *tal qual é*, ou *tal qual foi* (Steyerl, 1993). No caso do modo de representação expositivo do documentário, podemos dizer que o pacto de veracidade pouco transparente entre a produção, o texto e a receção, é produtor de uma realidade e de uma memória "fictícia" e funciona como um dispositivo de governabilidade determinante. As imagens nele criadas coincidem com a noção de Walter Benjamin de "imagem dialética", que pressupõe que "quando a história brota numa imagem, esta imagem não é uma manifestação subjetiva, mas a expressão de uma forma de imagem de um lugar real", onde "sujeito e objeto coincidem". Esta imagem, reflete Hito Steyerl, está num "espaço intermédio,

³ Althusser afirma que a grande revolução teórica do marxismo é a "de renunciar a fundar a história, de que forma for, sobre uma essência do homem, isto é, de recusar que o homem seja o sujeito da história" (Ferry e Renault, 1988:44, ênfase meu).

⁴ Jameson, Fredrick; *The Political Unconscious*; Ithaca: Cornell University Press; 1981

arrancado da homogeneidade de um tempo vazio e às relações de poder nas quais se constitui" (*idem*) e, por isso, é um documento legitimado mas irreal, coletivamente imaginado.

É de ressaltar que, mesmo no período em que mais foi utilizado o documentário expositivo, sempre coexistiram obras cujo modo de representação predominante era o modo de representação poético. Este, como que em contraposição ao seu modelo contemporâneo, reflete uma viragem para a expressão mediada por impressões subjetivas e para uma ruptura com qualquer ideia de "narrativa tradicional", de "coerência de personalidades" e do tempo e do espaço como dimensões unificadas (Nichols, 2001:103). Este modelo, muito característico - embora não exclusivo - de períodos de transição e do final de períodos conturbados, mostra uma certa vontade de afastamento da ação política: é uma altura de viragem do indivíduo para si próprio que se vem a repetir, ainda que com outras configurações, em momentos futuros. Assim, também no final da II Guerra Mundial, a estética poética, menos preocupada com uma sequência argumentativa e mais com a exploração estética, de "associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais" (*idem*:102), cumpre um papel quase catártico na saída de um período frenético marcado pela perda da individualidade.

II.2.2 A JANELA SOBRE O OUTRO

A importância da questão da diferença do documentário torna-se premente no pós-guerra, por questões que já foram enumeradas e que estão relacionadas com o seu papel como construtor de representações, com o discurso de verdade ao qual se vincula e com o seu reconhecimento enquanto documento fidedigno. No entanto, ganha particulares dimensões no final dos anos 60, quando começa a ser recorrente a utilização do filme como ferramenta antropológica. Esta época está associada a um modo de representação que Bill Nichols identifica como modo de representação observacional, mas ao qual também é dado o nome, em alguns casos, de cinema direto.

O modo de representação observacional vai, tendo em conta o contexto descrito, procurar oferecer uma visão mais fiel ou autêntica sobre a forma como vive o outro cultural. Faz por isso sentido que seja a este modo de representação que surgem

associados os primeiros chamados filmes etnográficos. Nestes filmes, é introduzida uma dimensão temporal mais forte, que parece congelada num presente - "mesmo quando o texto muda para uma cena ou local diferente, a sensação de continuidade espacial e temporal subjacente mantém-se"(Nichols, 1991:40) - com cenas longas e com poucos cortes, dando a impressão de que a intervenção do realizador é mínima, e que *foi mesmo assim que aquilo aconteceu*. O espectador é levado à sensação de que está a ver uma "realidade concreta e vivida", através de fatores, explica Bill Nichols, como "a linguagem corporal e o contacto visual, a entoação e o tom das vozes, as pausas e o tempo "vazio"" (Nichols, 2001:112). Esta sensação só é possível e verificável pela presença da câmara "em cena", e a sua função de testemunho da presença do sujeito e do momento retratado no "mundo histórico". É neste sentido que começam a surgir as primeiras questões de ordem ética em relação a este modo de representação. Por um lado, surge esta posição paradoxal da câmara, que parece capturar momentos "autênticos" e a realidade tal como ela é no dia-a-dia mas, que por estar presente na situação real e ao ser notada a sua presença, vai obrigatoriamente conferir de alguma forma à ação um tom performativo. Por outro lado, surgem críticas em relação ao estatuto de quase *voyeurismo* que este tipo de filmagem confere ao realizador e ao público que se pode perguntar sobre os motivos de observar com tanto detalhe determinada cena. Alguns investigadores sugerem que este tipo de representação, sobretudo nos filmes etnográficos, coloca os sujeitos da filmagem numa posição de elemento exótico, cujas práticas fora do comum deveriam despontar a curiosidade do homem ocidental.

Também na sua forma, o "desaparecimento [do realizador], assim que valorizado como uma parte e parcela da observação, também esbate as limitações da fisicalidade em favor da onisciência e da onipotência [MacDougall, 1981:278], transforma as experiências pessoais e em primeira-mão em conhecimento desincorporado, na terceira pessoa" (Nichols, 1994:64) levando até ao esquecimento de que, como argumentou Edward Said, "os viajantes [neste caso os realizadores] fazem projeções de noções pré-concebidas no lugar de destino sobre as quais ouviram ou leram; a sua visão deste lugar e os seus habitantes é mediada por estas representações." (Said citado por Meyer, 2000:22).

O modo de representação observacional no documentário e o seu alinhamento com metodologias antropológicas torna-o suscetível às mesmas críticas que foram tecidas à disciplina da Antropologia, sobretudo no final do período Moderno. Como ferramenta antropológica, o documentário serve de suporte a uma classificação e constituição sistemática da diferença entre o "eu" e o "outro", "de acordo com uma visão do mundo particular que emerge num lugar específico, num dado momento histórico e no contexto de um corpo de conhecimento" (Lidchi, 1996:161).

A antropologia e o documentário - especialmente como dispositivo antropológico - contribuem, por isso, para a manutenção de um mito e de uma distribuição de poder assimétrica entre aquele que documenta e aquele que é documentado, oferecendo "em retorno uma imagem natural da realidade." (Barthes, 1989:155). Este mito, explica Barthes (1989:156), " não nega as coisas, pelo contrário, a sua função é falar sobre elas, torna-as inocentes, dá-lhes uma justificação natural e eterna, dá-lhes uma claridade que não é a de uma explicação mas de uma afirmação" .

O começo da utilização do documentário como ferramenta antropológica coincide também, por isso, com o seu alinhamento num discurso institucionalizado que, nas palavras de Nichols, "assume que as outras culturas merecem um estudo sério, tanto ou mais do que merecem dominação militar" (Nichols, 1991:203). Em "Representing Reality", Nichols dedica um capítulo à comparação de vários discursos dominantes, produtores e perpetuadores de categorias binárias, opostas, e normalmente distribuídas por hierarquias. O autor refere que, por exemplo, tanto a etnografia como a pornografia fazem uso da "narrativa, mas também ameaçam repreendê-la ou deslocá-la". Numa clara referência à teoria foucaultiana sobre a sexualidade e o conhecimento como forma de domínio, Nichols diz - focando-se no método de documentação fílmica etnográfica e observacional -, que ao obedecerem a práticas como "o foco clínico no olhar sobre o outro e sobre o corpo", a recorrência a momentos de "elaboração descritiva que mantêm afastados ritmos temporais de suspense e resolução", os filmes distanciam-se da clássica narrativa ficcional, dando primazia à análise. Este tipo de texto serve como dispositivo de dominação, no sentido em que representa sempre, de algum modo, impulsos de desejo de "saber" pela posse e de possuir pelo saber" (Nichols, 1991:209).

Esta vontade de apropriação do outro através da sua exposição existe sempre que há um cruzamento com a diferença, uma vez que ao analisarmos e expormos o outro parece-nos mais fácil entendê-lo - e a nós mesmos, já que instintivamente nos colocamos como seu contraponto. Como explica a realizadora feminista Trihn Minh-ha, "continuamos a praticar violência contra as palavras" - as palavras enquanto forma de naturalização da diferença - "para domesticar e cozinhar o cru-selvagem, para adotar um infinito vertiginoso", porque "a verdade não faz sentido; excede o significado e excede a medida. Excede todos os regimes de verdade" (Minh-ha, 1989:123, citada por Nichols, 1994, 67).

O medo da diferença, de nós próprios, e a sua domesticação através do seu posicionamento numa hierarquia, que pode ser expressa através da exposição, é visto como algo natural - aliás, o primeiro museu aberto ao público, o Musaeum Tradescantianum, criado em 1682, já era apresentado a partir de quatro etapas distintas: a representação (através da coleção e reunião de curiosidades do mundo), a classificação (bipartida, entre objetos artificiais e naturais), uma motivação de "colocar o mundo numa cápsula de forma a ensinar os outros" e a interpretação das ideias e noções escondidas por trás dos objetos (Lidchi, 1996:159).

As críticas ao documentário observacional são, de alguma forma, coincidentes com aquelas que são tecidas à forma como foram e continuam a ser postas em prática algumas ideias sobre o pluralismo cultural. A estratégia que o modelo representacional adota vai de encontro àquilo a que Stuart Hall chama estratégias de *trans-coding* - termo que atribuo a tarefas de recodificação e re-significação - que, por outras palavras, significa a reversão do valor de características inicialmente estereotipadas como negativas. As principais críticas tecidas em relação a esta estratégia referiam a ainda manutenção de uma estrutura binária (branco/negro, homem/mulher) e, portanto, de uma ordem social que divide os indivíduos por categorias (Hall, 1997: 269), negligenciando as suas especificidades. Uma outra tentativa de representação da alteridade nas obras documentais deste período procura substituir imagens negativas por representações positivas da diferença. Esta ideia - muito disseminada e que celebrou, por exemplo, campanhas como as da marca italiana Benetton - não deixa também de reproduzir uma visão homogeneizada do outro, dando a ideia de que

existe um "nós" (geralmente a cultura ocidental) e um "eles" (no qual cabem todo o tipo de pessoas, independentemente da sua proveniência). Este tipo de figurações leva normalmente a uma atitude de tratamento da alteridade como se de algo exótico se tratasse, como se a víssemos da mesma forma que um turista vê algo novo. Zygmunt Bauman (1996 : 29) faz um retrato deste turista como o daquele que quer imergir "num elemento estranho e bizarro", na condição de que este elemento possa ser sacudido quando ele quiser. O estranho é "domesticado", para que se deixe de tornar tão assustador.

Jean Rouch - realizador e etnógrafo francês que realizou alguns dos mais importantes filmes etnográficos - viu as suas primeiras obras serem alvo, por parte de colegas negros, deste tipo de argumentação crítica. Levantaram-se acusações dizendo que algumas das cenas do filme "Les maîtres fous" (1955) - uma obra que retrata as cerimónias religiosas de uma comunidade nigeriana - colaboravam ainda com a manutenção da dicotomia "nós" - Ocidente - e "eles" - Oriente, colocando sempre este "nós" numa posição de produção de conhecimento sobre aqueles que não possuem ferramentas para o fazer.

Por exemplo, é muitas vezes utilizada neste tipo de filme a cena de chegada do realizador a determinada cultura. Este momento é propositadamente mostrado com a intenção de conferir a autenticidade a esse momento, dando assim, perante o público, a autoridade ao realizador. Mas esta chegada atesta, ao mesmo tempo, a ilusão de realidade e a necessidade de apagar alguns momentos que comprovam ali a impossibilidade de "unificação" entre pessoas de dois povos, mesmo que essa seja a intenção do filme - é o caso de questões práticas como questões de tradução, direitos da imagem, primeiras informações, etc. (Nichols, 1991:221). Outra das estratégias utilizadas neste caso é o recurso à descrição em detrimento da narração, já que esta "permite um maior sentido de autenticidade baseada na representação daquilo que os outros observadores concordariam que ocorreu fisicamente" (*idem*:245) - uma primazia dada à comprovação de factos. Acerca do recurso a uma estética realista no filme documental, Nichols relembra que, e "tal como a qualidade indexical da imagem não é garantia da sua autenticidade histórica", também este estilo de filmagem "pode ser menos uma garantia de realidade histórica (...) do que do real histórico da captação

fílmica de uma situação ou evento, qualquer que seja o seu estatuto" (Nichols, 1991:184-5).

Insatisfeito com as críticas, e desejoso de produzir uma representação dos povos africanos na qual deixasse de persistir essa diferença hierárquica, Rouch dedicou-se à exploração de formas à partida mais justas de representação que revolucionaram o género documental. Seguindo a tendência de várias áreas do saber, desde as Ciências da Comunicação aos Estudos Culturais, despoletada pelos primeiros estudos pós-estruturalistas, Jean Rouch e vários outros cineastas iniciaram uma época de experimentação e de desconstrução de imagens fabricadas ao largo da história humana.

II.2.3 A CHAMADA À PARTICIPAÇÃO DO OUTRO

A entrada no Pós-guerra é também marcada pela entrada em novas fases da economia capitalista e do sistema neoliberal, visíveis na indústria do cinema documental através de efeitos e consequências que se mantêm até hoje: o documentário adquire as funções de promotor e agente das grandes corporações ocidentais. Esta tendência permitiu uma reestruturação da produção cinematográfica - não só do documentário, embora no cinema ficcionado a situação se tenha verificado mais cedo - mediante uma hierarquia dificilmente alterável, composta nos níveis superiores pelos documentaristas financiados pelas grandes empresas mas cuja liberdade artística e temática é controlada e, nos níveis inferiores, pelos artistas independentes que se deparam com grandes dificuldades no seu processo de distribuição, mas cuja independência de ideias começa a colocar em questão o próprio género.

Barnouw termina a sua retrospectiva por volta deste período, nas décadas de 60 e 70. O autor chega ainda a mencionar as consequências para o cinema documental de uma época marcada pela forte tensão colonial e o início da descolonização por parte dos países ocidentais. O Pós-modernismo quebrou o fascínio com algo de que o ser humano se quis apropriar como forma de adquirir controlo sobre os outros e sobre si mesmo. Agora, vendo a sua tentativa frustrada, o sujeito desesperançado nas "grandes verdades do mundo" - que, como forma de proteção, procuravam demonstrar que "o Outro, o Distante, é também o Perto e o Mesmo" (Foucault, 1969 citado por Falzon,

1998 : 18) -, tenta desesperadamente procurar novos referentes que construam a sua personalidade, buscando a autenticidade do "eu" em sistemas de significação e de representação cultural que se multiplicam e confrontando-se com uma "multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais nos poderíamos identificar" (Hall, 1998 : 7-22), pelo menos temporariamente.

A entrada nesta indefinição subjetiva e a necessidade de procurar novos referentes e de reorganizar as formas de produção de conhecimento tornou-se, a partir deste momento, uma das prioridades tanto na academia como nas artes e em qualquer meio de expressão. Cada vez mais se torna presente o entendimento que, na produção de uma representação em qualquer meio de comunicação está implicado, como explica Elizabeth Chaplin, que imagens e textos "não refletem as suas fontes, mas remodelam-nas de acordo com códigos textuais e pictóricos", pelo que estas se afastam das suas fontes (Chaplin, 1994:1). Além disso, e também de acordo com Chaplin, a "representação pode ser entendida como articulante e influenciadora de processos sociais" - estes processos sociais, como já vimos, não só "determinam a representação mas são também não apenas códigos e convenções verbais ou visuais, mas também práticas sociais e forças que as suportam, com as quais interpretamos o mundo" (*ibidem*).

No documentário - enquanto forma de expressão artística, mas sobretudo enquanto testemunho de uma parcela da realidade - surge por fim esta percepção da grande importância do papel do sujeito para a sua construção: pelos olhos do documentarista, que agora quer estar e mostrar-se no documentário - como observador íntimo, participante, provocador, ativista, e pela declaração livre dos seus interesses e do seu ponto de vista - começa a haver, por um lado, uma maior aproximação àquele que é documentado e, por outro, uma maior suscetibilidade à identificação e interpretação do espectador, por meio de uma construção textual mais aberta.

A noção de que o género, ao comprometer-se em contar uma verdade, na maioria dos casos, sobre um "outro", leva a questionar a ética desta abordagem, nomeadamente na relação que há entre a produção de conhecimento e a apropriação da diferença. Em "*The Spectacle of the Other*" (1997), Stuart Hall procura responder,

fazendo o levantamento de várias teorias, à pergunta "porque importa a diferença?". No caso do cinema a questão ganha relevância, sobretudo quando há uma tão grande preocupação em retratar o outro da forma mais fiel possível.

Em primeiro lugar, Stuart Hall apresenta argumentos da linguística, nomeadamente os de Ferdinand Saussure, que explica que a "diferença" importa "porque é essencial na significação". Ou seja, determinamos o significado de uma coisa por comparação com o que é diferente dela. No entanto, e como afirma Derrida (1974, citado por Hall, 1997), "existe sempre uma relação de poder entre os polos de uma oposição binária". O segundo argumento apresentado é o argumento dialógico, criado por Mikhail Bakhtin. De acordo com este argumento, precisamos da "diferença" porque "só podemos construir significado através de um diálogo com o "outro" (Hall, 1997). A terceira teoria apresentada por Stuart Hall é a teoria antropológica, defendida por teóricos como o próprio Stuart Hall, DuGay ou Mary Douglas, e segundo a qual precisamos da "diferença" na medida em que "a cultura depende de dar significados às coisas através da atribuição de diferentes posições às mesmas dentro de um sistema classificatório". De acordo com Douglas (1966, citada por Hall, 1997), "temos de estabelecer uma diferença clara entre as coisas de forma a classificá-las". Assim, apesar de por vezes parecer que determinadas características atribuídas às coisas são "naturais", "lógicas" e "imutáveis", elas são na verdade convenções sociais. O último argumento apresentado é o da psicanálise. Naturalmente o autor mais abordado é Freud, mas também são mencionados Lacan e Melanie Klein. De acordo com este argumento, o outro "é fundamental para a constituição do eu, para nós como sujeitos, e para a identidade sexual".

Em todos os argumentos apresentados é possível encontrar uma semelhança que nos leva a uma conclusão: o estabelecimento de uma característica comum do outro, ou seja, o estereótipo, é uma parte importante da manutenção de uma ordem social e simbólica. Definimo-nos em conjunto com outros através de determinada característica que automaticamente exclui o "outro". Stuart Hall explica também, de acordo com Gramsci, que os estereótipos são uma forma de luta pelo poder sobre o outro. É a partir desta tomada de consciência que começa a tornar-se vital a quebra com as categorizações binárias

Antes de a arte e o documentário começarem a abrir-se a novas formas de representação, é importante notar que a própria ciência altera os seus moldes e começam a ser aceites metodologias até então desprezadas. Nas ciências sociais é adotada a ideia precoce de Mills (1959:204 citado por Letherby, 2013:80) de que o cientista social faz parte da sociedade e não é um observador externo. Se a proposta de Letherby para as ciências sociais é a da adoção de uma subjetividade teórica que reconhece a investigação e o contacto com o outro como uma experiência "subjetiva, emocional, incorporada e carregada de poder", mas que não considera estas características como uma desvantagem, já antes outras teorias tinham, aos poucos, começado a rejeitar o princípio da objetividade, e sobretudo teorias derivadas dos estudos feministas. Por exemplo, de um outro ponto de vista de raiz feminista, Sara Harding refere que "o conhecimento e a verdade são parciais, situados, subjetivos, imbuídos de poder e relacionais" além de que a negação de "valores, preconceitos e políticas é vista com irrealista e indesejada" (Hesse-Biber 2007:9, citado por Letherby, 2013:85).

Ainda relativamente às ciências sociais e à subjetividade teorizada proposta por Gayle Letherby, creio que é importante reter do posicionamento da autora a sua descrença na possibilidade de criar uma "história verdadeira" sobre qualquer experiência sobre a qual trabalhe, mas a abertura à possibilidade de que a sua própria história possa colocar-se "em oposição a e como crítica a 'outras histórias'" (*idem*:91) e, para isso, toda a presença 'auto/biográfica' no texto e, neste caso, na pesquisa, deve constar e ser transparente no texto.

A percepção de que a marca do 'eu' num trabalho sobre o outro - e aqui vou estender este ponto de vista à expressão artística e a qualquer meio em que o outro seja representado, como é o caso do documentário - dá ênfase "às relações e às similitudes e diferenças entre o eu e o outro" (*idem*:81), uma vez que, como também já fui procurando evidenciar, e como reforça David Morgan (1998:655, citado por Letherby, 2013:81), "ao escrevermos a vida de outro também escrevemos ou reescrevemos as nossas próprias vidas; ao escrevermos sobre nós mesmos também nos construímos como alguém diferente da pessoa que de forma rotineira e não problemática habita e se move através do tempo e espaço sociais".

A aceitação de uma metodologia subjetiva - ou de uma estética subjetiva - e, conseqüentemente, a maior tolerância e até preferência pela presença da marca do narrador no texto permite também, como explica Lyotard em 1984, uma análise mais aberta do texto. O autor menciona a importância do desconstrutivismo para a investigação "da estrutura do texto" e o desafio do *status* das "práticas significantes da burguesia como 'naturais' ou 'verdadeiras', e expõe a ilusão que é haver uma posição de narração "que está fora ou acima das estruturas de representação (Lyotard; 1984, citado por Chaplin, 1994:123-4). O apagamento do narrador no texto também incomoda Barthes, que acredita que a busca forçada - e infrutífera - pela objetividade através do apagamento do narrador se torna "numa forma particular de ficção, o resultado daquilo a que pode ser chamado de ilusão referencial, onde o historiador tenta dar a impressão de que o referente fala por si próprio" (Barthes citado por Renov; 1993:27).

O documentário começa a mudar os seus modos de representação neste sentido a partir da introdução do modelo a que Nichols chama de participativo. Neste caso, a diferença para com os modelos precedentes, é de que o realizador permite-se a si mesmo fazer pública e abertamente parte do filme: assume que a sua presença terá um certo grau de influência nos comportamentos presenciados. Neste modo, "várias formas de monólogo e diálogo (real ou aparente) predominam" (Nichols, 1991:44). É também com este que é introduzido um sentido de "parcialidade, de presença 'situada' e conhecimento "local", que deriva do encontro efetivo entre realizador e outro.

O modo de representação participativo acaba por permitir ao espectador perceber melhor que a realidade que está a ver é medida, e é-lhe endereçada a ética ou a política do encontro: "este é o encontro entre alguém que empunha uma câmara e aquele que não o faz", mas é-o de forma transparente. Não haverá neste caso espectador que não espere "informação condicional e conhecimento situado ou localizado" (*idem*:56), ao invés de conhecimento aparentemente onisciente e onnipresente, e por isso mais imperativo sobre o outro documentado.

MacDougall, realizador e etnólogo, produtor de vários filmes etnográficos, foi um dos primeiros realizadores a participar e a mostrar-se nas suas próprias filmagens .

Na sua opinião, o "mesmo ascetismo metodológico que o leva a excluir-se do mundo dos seus sujeitos também exclui os seus sujeitos do mundo do filme". Além disso, diz, ao mostrar que não tem necessidade de mais explicações além das questões técnicas que permitem a rodagem do filme, ao negar o sujeito filmado, por exemplo, acesso à base de pensamento que organiza o seu trabalho , "o realizador adota uma posição inerentemente secretista".

Ao não pedir nada dos seus sujeitos além da permissão para os filmar, o realizador adota uma posição inerentemente secretista. Ele não tem a necessidade de mais explicações, nem de comunicar com os seus sujeitos sobre a base de pensamento que organiza o seu trabalho." (MacDougall, 1995:124). O que é curioso também na autorreflexão de MacDougall é a sua percepção ética da importância do realizador em cena não só como definição do outro, mas também da complementaridade deste ato consigo mesmo, e de que "na sua recusa em dar aos seus sujeitos acesso ao filme, o realizador recusa-lhes o acesso a si próprio, já que esta é claramente a sua atividade mais importante quando está no meio deles. Ao negar parte da sua própria humanidade, ele nega parte da deles." (*ibidem*).

Embora a proposta de MacDougall permita uma participação mais ativa do sujeito documentado na sua própria representação para o outro, é ainda evidente de que lado estão as decisões de filmagem. Este tipo de filme acaba por não questionar a imagem e a construção fílmica, uma vez que o pacto de veracidade que nele é estabelecido ainda valoriza muito aquilo que o espectador efetivamente vê. É através da *evidência* que se procura dar uma outra imagem sobre aqueles que são representados, mas não há um confronto do público com os mecanismos de ficcionalização presentes no filme - está ainda implícita a crença de possibilidade de aceder ao real, ainda que com maior transparência e com maior igualdade entre aquele que filma e aqueles que são filmados.

CAPÍTULO III: DOCUMENTÁRIO E NOVAS POLÍTICAS DE IDENTIDADE

Há uma questão importante que fica por ser respondida, agora já partindo do pressuposto de que a especificidade do documentário reside no seu elo ao mundo histórico e no pacto de crença de "acesso ao real" que o envolve: será acertado dizer que a ilusão cimentada no documentário de possibilidade de acesso ao real se pode servir das possibilidades deste "pacto de veracidade" para veicular realmente *uma* "verdade" sobre o outro - independentemente de que esta seja parcial?

O pacto de veracidade funciona como um triângulo - formado pelo produtor, o texto e o recetor - que pode ser equilibrado de várias formas. Por exemplo, pode haver uma maior ou menor transparência entre os seus vértices de forma a mostrar uma realidade mais ilusória ou, por outro lado, uma ilusão mais transparente. Nichols diz que, de facto, "certas tecnologias e estilos nos encorajam a acreditar numa estreita, se não perfeita, correspondência entre imagem e realidade" mas que elas nem sempre servem uma "mentira" ou um 'engano'. Assim, os próprios "efeitos das lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta definição (...)" podem ser usados para "dar uma impressão de autenticidade àquilo que na verdade foi fabricado ou construído", mas que até pode ser mais verdadeiro do que uma tentativa de reprodução fiel do mundo. E - prossegue - após a edição do filme, "a interpretação e o significado daquilo que vemos vai incidir em muitos mais fatores do que em se a imagem é uma representação fiel daquilo que apareceu diante da câmara" (Nichols, 2001:xii-xiii).

A esse propósito parece-me pertinente apontar, a título de exemplo, um artigo do etnomusicólogo Steven Feld sobre o seu trabalho "Voices of the Rainforest" - um registo estritamente sonoro das paisagens envolventes da tribo Kaluli, da Papua Nova Guiné. Feld justifica o seu criticado recurso às tecnologias de captação de som mais avançadas e fieis admitindo que, ao fim e ao cabo, o álbum "incorpora de forma transparente a maior das ironias pós-modernas: é-nos apresentado um mundo não contaminado pela tecnologia, mas que só é audível porque é mediado pelas técnicas de recolha e gravação de áudio mais 'high-tech' disponíveis no mercado". E, no entanto, este é ainda um registo verdadeiro - de uma verdade claramente subjetiva, mas provavelmente mais transparente - porque não apresenta uma negação ilusória

da deterioração natural e cultural da região por via do "desenvolvimento", antes é um "anti apagamento" positivo do ruído do desenvolvimento (Feld, 1994:287). Com este exemplo não quero exatamente valorizar a utilização das possibilidades do equipamento técnico, cada vez mais complexo, como meio de reprodução da verdade: o meu argumento é de que o recurso a estratégias menos óbvias e, possivelmente, mais refletidas e trabalhadas do que aquelas que, à partida, interferem menos com a realidade podem permitir mostrar mais sobre uma parte dela e mostrá-la de uma forma mais justa - desde que sejam claramente assumidas, como o faz Steven Feld.

É tomando consciência das ambiguidades e das várias tonalidades da *verdade* que o realizador pode jogar com a forma como representa os sujeitos no seu filme, dando sobre eles uma visão própria e, inclusive, ajudando a construir e desconstruir estereótipos e discursos hierárquicos enraizados. As gerações de realizadores que surgiram sobretudo a partir dos anos 80 são herdeiras das várias camadas de significados que foram sendo atribuídas ao termo documentário e são um espelho destes significados quer por tentarem apurá-los, quer por tentarem desmistificá-los. Quando falo da cimentação e rompimento daquilo que significa o documentário enquanto meio de representação, falo das mutações em todo o tipo de representação e a influência das mesmas na memória coletiva, na construção da História e na construção do outro. Como aponta Laia Quílez (2008), citando Paul Ricoeur, esta geração está "ferida de 'história, memória e esquecimento'", os seus jovens integrantes empunham simultaneamente "a lâmina da pergunta, a dúvida e o desassossego para desmistificar a história herdada, superar a memória oficial e reivindicar os esquecimentos que uma e a outra pressupõem" (Quílez, 2008:83).

Alain Bergala coloca esta nova geração de cineastas num período pós-moderno que sofre os efeitos de um "mal-estar da civilização" (Bergala, 2008:28)⁵. Bergala, que tem particular interesse pelas formas de expressão artística autobiográficas, diz que este mal-estar se materializa numa "necessidade acrescentada e angustiada de localização de si numa civilização com mudanças cada vez mais rápidas, onde as

⁵ O texto de Alain Bergala aqui referido na tradução para o espanhol de Gregorio Martín Gutiérrez, traduzido para o português por mim própria, foi publicado pela primeira vez em 1998 no volume coletivo *Je est un film*, coordenado pelo próprio autor, e publicado pelas Éditions ACOR sob o título "*Si Je m'étais conté*".

estruturas tradicionais de transmissão e referência simbólicas (a família, o meio de trabalho, um modo de vida inscrito num modelo de classe) não estão já em condições de desempenhar o seu papel" (*ibidem*).

Esta busca do sujeito mais desamparado por um lugar no mundo e por uma forma de se expressar é particularmente peculiar no documentário, pelas razões que já analisámos, e que têm a ver com o seu vínculo com a realidade e com valores imaginados coletivamente. Nos últimos anos, a percepção da impossibilidade de mostrar uma verdade absoluta ou isenta sobre o outro levou a que os filmes abraçassem, de forma mais aberta, o recurso a duas estratégias particulares e até então rejeitadas: a performatividade ou a ficção e, ainda, a autorreflexividade por meio da análise do próprio texto junto do espectador e por meio de uma forte presença do realizador na narrativa fílmica - na realidade, a assunção da inevitabilidade da subjetividade em qualquer modo de expressão.

III.1 A VERDADE DESCONSTRUÍDA

A partir do pós-modernismo, é notório o crescimento em número e em visibilidade dos trabalhos de realizadores de ambos os sexos e com todo o tipo de *backgrounds*, abraçando na sua expressão fílmica a diferença corporal e tudo o que ela acarreta.

Estas mudanças acontecem porque, em todas as suas especificidades, "a subjetividade já não é construída como 'algo infame'; é o filtro através do qual o real entra no discurso, tal como uma espécie de compasso experimental que guia o trabalho na direção do seu objetivo de sabedoria incorporada" (Renov, 2004:176). Um movimento muito importante nesta fase é o movimento feminista, que se reestrutura e defende a produção de conhecimento incorporado - ou seja, que toma em consideração a diferença - e fragmentado, mediante a desconstrução do conhecimento generalizado e hierárquico sistematicamente instaurado. Este tipo de movimento propõe que sejam exploradas todas as potencialidades do *self* (e do *self* social que este engloba) e pretende por isso dar voz "às vidas e desejos dos muitos que viveram fora das fronteiras do 'conhecimento cultural'" (*idem*: 181).

Após o surgimento do documentário participativo pelas mãos de autores como MacDougall, houve realizadores que foram ainda mais longe, buscando alterar a própria hierarquia da filmagem ao colocarem-se como vulneráveis às próprias vicissitudes da imagem fílmica. Se a apresentação do outro no filme documentário levanta questões sobre "como podem situações e eventos, os corpos dos indivíduos e as trocas entre eles serem representadas num texto de modo a promoverem a apreensão de magnitudes descobertas ou reveladas, talvez até pela primeira vez". Ainda mais premente, acrescenta Nichols, é perceber como podem aqueles que são representados como o outro "reapropriar-se das suas próprias imagens, reestabelecer os seus próprios lugares e reclamar os seus próprios corpos, especialmente quando foram rotineiramente deslocados da posição de autores ou autoridade" (Nichols, 1991:240). Com estas mudanças, surgem dois novos tipos de texto. Bill Nichols menciona e faz a distinção entre os modos de representação reflexivo e performativo. No entanto, ambos partem de um mesmo princípio: o de que a construção fílmica, seja em ficção ou documentário, é sempre mediada por uma subjetividade construtora.

Os textos reflexivos, que proliferam por volta dos anos 80, são, na concepção de Bill Nichols, "auto conscientes não apenas da forma e estilo, tal como os textos poéticos, mas também da sua estratégia, estrutura, convenções, expectativas e efeitos" daquilo que é associado ao género. O autor norte-americano acredita que a reflexividade, que também foi incorporada em determinados filmes considerados documentários, "abre possibilidades de representação do corpo que fraturam as abordagens mais convencionais", desafiando a "predestinação de vítimas e desastres" e colocando "dentro do texto os meios formais para um alerta experiencial para o excesso". Em relação à representação do outro através de processos autorreflexivos, Hal Foster refere que "o 'outrar' do eu é crucial" mas que, no entanto, há o perigo de o "'auto-outrar' se transformar em auto absorção, no qual o projeto de uma 'autoformação etnográfica' se converte em prática de uma auto renovação narcisista." (Foster,1996:20). Ao mesmo tempo, a reflexividade é "necessária para que haja proteção contra uma sobre identificação com o outro, (...) a qual poderá comprometer esta alteridade", ainda que também esta "sobre identificação" possa "alienar mais o outro se não permitir o 'outrar' já presente na representação" (*idem*:39).

Um outro modo introduzido mais recentemente por Bill Nichols, o modo performativo, assemelha-se em muito ao modo reflexivo, mas a sua crítica não é tanto interior ao texto em si, mas antes aos métodos de produção de conhecimento, dos quais este faz parte, dando ênfase às "dimensões afetivas e subjetivas" (Nichols, 1991:131) que sobressaem no texto. De acordo com Roscoe and Hight (2001:33), "a sátira, a paródia e a ironia são usadas para levantar questões sobre a ligação do documentário à verdade que é tida como garantida". O texto performativo dá ainda mais peso ao papel do espetador, no sentido em que lhe permite decidir por ele próprio "o mérito e a verdade relativa das considerações do documentário sobre o mundo" (idem:35).

Este modo de representação é associado a grande parte dos vários documentários autobiográficos que surgiram nos últimos anos - embora não exclusivamente - uma vez que acarreta a "vocação para evocar ou comprometer poeticamente o mundo em vez de falar com ele", dando ênfase à "inscrição dos cineastas no ecrã" e às "suas interações com os outros, a dimensão afetiva da experiência e a disposição subjetiva e emocional", forçando-nos a "pensar a nossa relação com o mundo e a forma como construímos o nosso conhecimento sobre ele" (Nichols referido em Ortega, 2008:66)

III.1.2 NARRATIVAS DE SI NO DOCUMENTÁRIO

Um dos meios mais utilizados, nos últimos anos, para mostrar o outro deixando sempre transparecer as características subjetivas desta representação é pelo meio da criação de uma narrativa de si, da estruturação do texto mediante uma história sobre o próprio realizador, enunciada na primeira pessoa.

De acordo com Philippe Lejeune, uma das principais características da autobiografia é a de, tal como acontece com o género do documentário, ela assentar num *pacto de veracidade*, num compromisso explícito do autor para com o espectador, que deverá atestar que, naquele texto, vão ser contados factos verídicos sobre o próprio (Lejeune, 2008). Se a escrita de si, seja através do texto autobiográfico,

do texto epistolar ou do diário íntimo, é um género experimentado em literatura desde os ensaios de Montaigne, em cinema esta via foi criticada, por exemplo, por Elizabeth W. Bruss, pela sua incapacidade de iterar as características do ato biográfico escrito - o "valor de verdade: o enunciado dado como verificável; valor de ato; a enunciação reveladora do sujeito; valor de identidade: fusão da enunciação e do enunciado" (Bruss, 1980; enunciada por Lejeune, 2008:18)⁶. Além disso, se a escrita autográfica é apresentada sob vários modos de comunicação conforme o seu destinatário, em cinema o seu destino é sempre público, algo que irá sempre influenciar o seu conteúdo, independentemente da sua forma. E, como prossegue Lejeune, a assunção da subjetividade de uma forma tão explícita em cinema deita por terra todo o valor de verdade absoluta: torna-se óbvia, através da imagem, a impossibilidade de representar o passado, o eu na "infância" ou "juventude": apenas é possível "evocá-lo e reconstituí-lo" - algo que também acontece na escrita, mas não de uma forma tão óbvia (*idem*, 18).

Assim, no documentário, a escrita - neste caso cinematografia - de si faz parte desse processo de representação performativo: ela deixa entender as fragilidades e virtudes do conhecimento produzido mediante uma subjetividade - um conhecimento com um valor relativo mas mais honesto, e por isso, capaz de oferecer uma maior autonomia para o entendimento que temos da diferença. A autobiografia, especialmente no cinema, está do meu ponto de vista, e nas palavras de Alain Bergala, "a ponto de se converter num espaço de liberdade no qual o "eu" do outro não é forçosamente percebido como um ego competidor e odioso, mas como a expressão de alguém que seria de novo nosso semelhante" (Bergala, 2008:33). Ao incluir-se em cena, seja através do corpo ou da voz, o autor coloca-se ao mesmo nível que o sujeito retratado, permitindo que ele seja entendido pelo público nem de uma forma pejorativa, nem de uma forma elogiosa - mesmo que o realizador mostre maior ou menor empatia com este outro. O importante, é que é declarada e, até certo ponto, igualada em importância a outra qualquer visão, a visão parcial oferecida. A vida do

⁶ O texto original de Lejeune, aqui apresentado numa publicação traduzida para o espanhol, em 2008, por Gregorio Martín Gutiérrez, e traduzida por mim para o português, foi originalmente publicado na revista *Revue Belge du Cinéma*, nº19, printemps 1987, pp7-12, com o título "*Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire*".

autor, do "eu" apresentado passa, explica Bergala, a dizer-me "respeito precisamente por não se tratar da minha, mas porque é vivida num grau de percepção, de consciência, de sentimento de contingência verdadeira, muito próxima aquela em que eu vivo a minha" (*ibidem*).

O ato de enunciação do "eu" é "performativo" - no documentário performativo - se atendermos aos atos de fala propostos por Austin, uma vez que é a sua enunciação que realiza a ação nomeada. No caso do documentário, a enunciação do eu permite uma representação da realidade que, por ser colocada na primeira pessoa, está imediatamente a pronunciar as falhas e a contingência desta mesma representação.

CAPÍTULO IV: MODOS DE REPRESENTAÇÃO APLICADOS AO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

Feita a abordagem teórica a esta dissertação, escolhi dois filmes para analisar, de acordo com os conceitos teóricos apresentados.

A escolha dos filmes “Arraianos” (2012), do galego Eloy Enciso, e de “É na Terra não é na Lua” (2011), do português Gonçalo Tocha, não foram escolhidos ao acaso. Em primeiro lugar, pesou a sua data recente que os qualifica como perfeitamente enquadráveis no contexto contemporâneo sobre o qual me propus debruçar. Por outro lado, ao fazermos uma primeira leitura dos filmes, mesmo que ainda superficial, salta imediatamente à vista a maneira distinta e pouco óbvia como neles é contada a história, uma “verdade” sobre outras pessoas e as ambiguidades e subtilezas dessas representações.

Se em “Arraianos”, a narrativa fílmica é alternada entre situações quotidianas e situações marcadamente encenadas – a realidade anda estreitamente a braços com a ficção - em “É na Terra não é na Lua” o realce é dado à proximidade entre uma aventura vivida pelo realizador, a marca do tempo na sua própria história, e a história daqueles que ele quer documentar.

Vou procurar fundamentar e aprofundar estas minhas primeiras impressões através da análise de alguns momentos dos dois filmes, dando atenção particular às opções tomadas pelos realizadores a nível de linguagem fílmica, da construção da narrativa, da interação com os sujeitos representados e do que dessa interação é revelado ao espectador. Vou ainda, numa tentativa de ir um pouco além daquilo que é visível nos filmes, procurar também escrutinar as motivações e as opções dos realizadores através de declarações feitas pelos próprios em entrevistas feitas no âmbito desta investigação e a propósito das questões que abordei.

IV.1 “ARRAIANOS”: O VERDADEIRO NO FALSO

“Arraianos” (2012) é uma obra filmada nas terras da raia, entre Galiza e Portugal. Como em todos os filmes classificados como documentário, o filme de Eloy Enciso deixa transparecer um cuidado nítido em registrar e mostrar uma parte da realidade do local e das pessoas que ali habitam, partindo de um objetivo inicial de, como explicita o realizador em entrevista, fazer "um trabalho (...) sobre a musicalidade e a plasticidade da linguagem galega" (Eloy Enciso, 2013). É o meio através do qual o autor concretiza o seu objetivo que torna este filme singular e pouco convencional, tendo em conta os modos tradicionais de representação em documentário.

Há dois fatores ligados à pré-produção que devem ser tidos imediatamente em conta para atestar a particularidade deste filme, antes de passarmos à análise de alguns momentos e características específicas. Um deles é que, na fase de escolha dos sujeitos que participariam no documentário, o realizador galego percorreu vários grupos de teatro amador da zona. Outro dado importante sobre a preparação do filme é a opção de assentar parte da narrativa num argumento baseado na peça teatral “O Bosque”, do também galego Marinho del Valle. Digo parte da narrativa porque, neste filme, esta é entrecortada e pouco linear, mesmo que de uma forma constante: oscila sempre entre dois mundos diferentes, à partida antagónicos, e cuja fronteira é ténue.

O filme parte assim destas opções para um caminho feito de contrastes e ambivalências. São duas as dimensões que se entrecruzam e que atravessam o mundo observado, mas também imaginado, por Eloy Enciso: uma emerge pela via da ficção e da performatividade, a outra pela filmagem de cenas quotidianas - à partida mais próximas da realidade sem a presença da câmara. No entanto, encaixam-se uma na outra com uma certa originalidade: embora tão distintas, não estão em completo contraste ou oposição.

O documentário começa com duas mulheres (atrizes amadoras) num diálogo essencialmente filosófico e existencial, assente no texto "O Bosque", e que tem como paisagem envolvente também um bosque - um lugar, por sua vez, também ambivalente porque, se à partida é um espaço aberto, torna-se fechado por rodear as mulheres, que parecem perdidas, sufocadas e fechadas sobre si mesmas e sobre pensamentos abstratos ("as árvores parecem todas iguais", diz uma das mulheres). A

hermeticidade dos diálogos é reforçada pelo tom teatral com que é lido - quase declamado - o texto. Este tom parece procurar apagar qualquer vestígio de naturalidade de modo a que esta ausência é colocada em cena de forma transparente e propositada. Aliás, o texto do escritor galego, publicado em 1977, foi precisamente escolhido, de acordo com Eloy Enciso, por ser, ao contrário das várias novelas sociais da época, influenciado pelo existencialismo e pelos "autores dos anos 50, 60, desde o Beckett ao Camus" e, por isso, se destacar da "realidade local" quotidiana (*idem*).

O documentário regressa várias vezes a estas mulheres e a cenas semelhantes, mas a vida da população é mostrada também de uma outra forma, provavelmente mais familiar aos espetadores de documentários e mais coerente com a tradição documental. Entre as interpretações do texto dramático surgem várias sequências ilustrativas da vida quotidiana da aldeia, do trabalho no campo, da lida dos animais, da ida à igreja. Como num mais tradicional documentário observacional, nestas cenas há pouca interação dos sujeitos filmados com a equipa de filmagem e as tarefas são mostradas em típicas sequências alternadas entre planos gerais e grandes planos. O espetador é levado - pela naturalidade dos movimentos quotidianos e pela ausência de olhares e palavras dirigidas à câmara - à sensação de que está a ver as cenas de perto, mas como um observador invisível.

Embora não tenham sido encenadas, o realizador revela ter, por vezes, dado às pessoas filmadas indicações semelhantes às que eram dadas pelos realizadores do cinema observacional dos anos 60: dizia-lhes que não olhassem para a câmara, que fizessem como se a equipa de filmagem não estivesse lá e, "se houvesse alguma indicação, eles não olharem para a câmara mas continuarem a fazer as suas coisas" (*idem*). Ou seja, nestas cenas há uma intervenção do realizador no sentido de simular uma aparente e falsa ausência do mesmo - tal como, nas interpretações de "O Bosque", há uma intervenção do realizador para que a teatralidade da cena seja assumida.

Eloy Enciso conhece as técnicas e os fatores capazes de desencadear na cena o tom mais natural possível: além da importância da habituação dos sujeitos retratados ao realizador, que se dá com a passagem do tempo e através de estabelecimento de um elo de confiança entre ambas as partes, é importante, no cinema 'direto', uma atitude, também por parte de quem está do lado invisível da câmara, "espontânea e

natural". "Projetámos a ideia de que nós, tal como eles, estávamos a trabalhar ali", explica Eloy Enciso, revelando uma consciência sobre a moldagem do seu comportamento no contacto com o outro.

De acordo com o realizador, o que é procurado com estas cenas não é exatamente mostrar a realidade *tal como ela é*, mas sim oferecer um "caráter musical e sensorial" às cenas, através de tarefas quotidianas que fluem no tempo marcadamente presente. De facto, em todos estes excertos, os sentidos são de alguma forma exaltados, quer pelo ritmo dos sons, das danças e movimentos dos corpos - por exemplo na interação entre homens e animais na cena em que nasce um vitelo - quer também nas cenas mais 'forçadas', como é o caso de quando se vê uma série de homens num bar a cantar canções do Alto Minho.

A plasticidade destas cenas é importante, não tanto para o acrescento de um valor narrativo, mas para a criação da atmosfera e da envolvimento do filme. No entanto, é também a sua aparência de naturalidade, o seu vínculo à partida mais direto com a realidade - por *parecer* reproduzi-la fielmente - que, no contraste com os diálogos encenados, dão força e sentido ao documentário.

"Arraianos" acaba sempre por tocar como que duas faces da mesma moeda - dois lados à partida opostos sem que, como foi vontade da equipa de filmagem, nunca sejam separados inteiramente. A ideia, explica Eloy Enciso - que estava implícita mas que apenas mais tarde se revelou ao realizador -, "era a de fazer uma combinação de dois olhares, duas linguagens, duas formas de aproximação à realidade que fossem diferentes e que estivessem no filme misturadas" (*idem*). Mas não só de, pura e simplesmente, misturar no filme realidade e ficção, como têm feito vários outros documentários nos últimos anos. Aqui, o realizador não procurou uma mistura "unitária e coerente", mas uma que deixasse nítido o contraste entre "a linguagem de realidade" - a convenção da objetividade - e a representação, "não no mundo mais físico mas sim da linguagem, das ideias" (*idem*) - um mundo impossível de dissociar da subjetividade.

Outra divisão que marca este filme - e que acaba, em certa parte, por estar ligada àquilo de que já foi falado - é a divisão entre o tempo histórico, o do registo documental, e o tempo quotidiano. Esta diferenciação é feita no filme de várias

maneiras. O tempo está profundamente impresso na própria narrativa, e é representado em duas dimensões distintas, separadas por um ponto chave, de rutura, que coincide com um ponto que também parece ser culminante no texto "O Bosque". Até a esta cena marcante, na qual o bosque é incendiado - uma possível metáfora, também, para a abertura de um lado mais filosófico a um lado mais mundano da vida - , as paisagens são intemporais, compostas pela natureza e casas e caminhos antigos, de pedra: não há marcas de modernidade. Após o incêndio há um momento em que a câmara sobe e, através de uma cortina de fumo, surgem elementos estranhos ao ambiente que até então rodeava o filme: uma série de ventoinhas eólicas, o ruído dos carros a passarem na estrada. A partir deste momento o espectador é confrontado com o tempo presente, como que é chamado à 'realidade'. É, nas palavras de Eloy Enciso, "confrontado com o mecanismo da narração" (*idem*).

Este momento chave, de quebra, no filme, não se trata de uma divisão entre as duas realidades - ou as duas formas de representar a realidade - que o autor quer mostrar. Aliás, essa divisão é feita ao longo de todo o filme. O que este ponto chave faz é quebrar um pouco a ambiguidade entre os dois lugares, reforçar que eles não são distintos: misturam-se, no filme e na vida. Há uma cortina que desaparece no seio do pacto de veracidade que tinha sido estabelecido no início do filme e o espectador é convidado a olhar para o filme e para os seus mecanismos de uma forma mais transparente. E é levado a entender uma mensagem mais global do filme: que, como na vida, este mundo mais abstrato e filosófico - talvez mais 'humanizado' - está sempre em encontro com um mundo mais primitivo, mais físico, mais rotineiro e terreno.

Este ponto de viragem é ajudado por exemplo, pela apresentação de uma série de fotografias que, se por um lado parecem reforçar o valor documental do filme e o seu vínculo à realidade, por outro lado servem como tática do realizador para "confrontar o espectador com a meia-voz do filme", com os ciclos da vida das gentes da raia. As fotografias quebram o discurso do filme, quer visualmente quer a nível da narrativa. Outro exemplo ainda é o da cena em que se veem algumas senhoras idosas no campo. Nesta cena, que surge já após o ponto de viragem do filme, a interação com as pessoas filmadas é completamente diferente daquelas que se tinham visto até à

altura: as senhoras olham diretamente para a câmara e, pela primeira vez, a presença da equipa é revelada através da direção dos olhares.

É ao procurar esta ambiguidade e, ao mesmo tempo, nitidez de contrastes, que o filme pode ser facilmente identificado, aludindo aos modos de representação enunciados por Bill Nichols (1991), como reflexivo mas também performativo. Isto porque, ainda que não sejam explícitas, perante a câmara, as técnicas de construção do filme, elas acabam, no próprio texto, por se dar a conhecer. Na sua estética, combina duas formas de representação: uma ainda valorizadora da fidelização ao real, outra completamente performativa e pouco natural. Mas este jogo não reside só na forma: está também ligado a uma mensagem subliminar sobre o próprio filme que permite chegar mais perto daquela região e daqueles habitantes. "Como na vida", reflete o cineasta, estes são "dois mundos antagónicos, mas que estão sempre em confronto e nem um nem outro acaba por ganhar". Como na vida, e como na história dos arraianos: povos que têm como pano de fundo uma identidade construída envolta em lendas, mitologias e superstições ("as ideias"), que convive com um árduo quotidiano, marcado pelo trabalho físico e pela rotina ("a matéria").

A verdade de "Arraianos" vem à superfície desta forma pouco óbvia, no jogo entre o *disfarce* do real e a desconstrução do ficcionado. A perceção do realizador do filme de que há mais de valor documental quando a realidade é retratada evitando-se o puro realismo é visível no filme, e justifica as opções tomadas, quer a nível narrativo, quer a nível de imagem, quer a nível da construção da linguagem fílmica. "Há pequenas coisas nos detalhes da performance destas pessoas que podem dizer mais da sua natureza" diz, por exemplo, procurando justificar a escolha dos atores amadores.

"Arraianos" é um filme capaz, ao jogar com vários métodos de representação do outro, de gerar "uma tensão distinta entre performance e documento, entre pessoal e típico, incorporado e desincorporado", entre, resume Nichols, na concetualização do documentário performativo, "história e ciência". A produção de conhecimento e documento histórico faz-se aqui de uma forma honesta contrapondo, de forma questionadora, a narração e a realidade, o que existe e o que é contado, mostrando, ao fim e ao cabo, que todas as representações são ali criadas, *imaginadas*.

IV.2 A AVENTURA NA PRIMEIRA PESSOA EM "É NA TERRA NÃO É NA LUA"

"É na Terra não é na Lua" (2012), de Gonçalo Tocha, é um filme que remete para várias das características-chave dos primeiros documentários. Dois viajantes (Gonçalo Tocha e o técnico de som, Dídio Pestana) chegam de barco a uma ilha, o Corvo, e iniciam uma aventura que contam sob uma forma muito semelhante à de um diário de viagens. Como os primeiros realizadores do género, desde os irmãos Lumière a Robert Flaherty, Gonçalo Tocha assume o papel do explorador - que realmente é, pois é a primeira vez que visita a ilha do Corvo - que quer dar a conhecer ao mundo os resultados das suas deambulações, as paisagens naturais da ilha e o modo de vida dos habitantes.

São o desconhecimento do Corvo por parte do público em geral e a falha na memória documentada sobre a ilha açoriana que incitam Gonçalo Tocha a criar sobre ela um arquivo documental muito completo - um "trabalho sem fim", à partida interminável para quem, logo numa das primeiras cenas, deixa claro tanto o tamanho da sua ambição com o filme ("quero filmar tudo", "todas as pessoas", "todos os sítios" (Tocha, 2012)) como, ao mesmo tempo, a falta de um termo imposto. O realizador parte sem um rumo, procurando algo que, inicialmente, parece não saber bem o que é. E acaba por isso que custa tanto, mais tarde, dar um fim ao filme. Aliás, como explica em entrevista, o facto de "ter terminado o filme" foi para ele "uma surpresa", porque "estava mesmo convencido de que não o ia conseguir" (Tocha, 2013). Aparentemente, para a equipa de filmagem, a importância da realização do filme parece estar mais no seu processo e nas aprendizagens que este acarreta, do que no seu resultado final.

As declarações de Gonçalo Tocha podem suscitar surpresa, tendo em conta o sucesso que o filme fez nos circuitos dos festivais de cinema e a aclamação da crítica. No entanto, acabam por ser coerentes com o processo do próprio filme e até com a estória que conta sobre o Corvo. Quando vemos "É na Terra não é na Lua", não é propriamente com um filme vago que nos deparamos mas, a ser despoletada uma sensação de deambulação num terreno pouco concreto, ela acontece por vontade de Gonçalo Tocha: foi esta a motivação para a realização do filme, "tentar" construí-lo,

sem saber se ia ser possível e, provavelmente, o que ia ser conseguido. A sua viagem é de entrada no desconhecido e o filme serve para que todos nós (espectadores) conheçamos o Corvo, não como os turistas que ali passam algumas horas, mas com o fascínio que Gonçalo Tocha e Dídio Pestana experimentaram no tempo em que permaneceram na ilha.

O filme é, neste aspeto, uma ode à descoberta em todos os sentidos: quer por ser a primeira vez que aquela pequena equipa de filmagens visita a ilha, quer por o Corvo ser um dos locais menos conhecidos e documentados do mundo, e quer, a um nível mais pessoal para Gonçalo Tocha e Dídio Pestana, pelo facto de tanto um como outro não terem formação naquilo que foram lá fazer e, embora aficionados e ambos com experiências anteriores relacionadas com a realização cinematográfica (esta é, aliás, a segunda longa-metragem de Gonçalo Tocha), terem partido com conhecimentos técnicos limitados e material de filmagem pouco avançado. As limitações do realizador, sem formação específica na área do cinema, e o facto de esta ser a primeira vez que Dídio Pestana gravava som direto, eram, para Gonçalo Tocha, uma mais-valia para este filme em concreto, porque "queria que fosse uma coisa de descoberta total, extrema, de como fazer um filme" (*idem*).

Este processo de autodescoberta é muito importante para o filme e para a equipa de filmagem tanto a nível profissional, como também a nível pessoal - se é que, neste caso, há possibilidade de diferenciar os dois mundos, até porque, como reconhece o realizador, a descoberta era obviamente também dele próprio, porque estavam em causa todos os seus "limites". A produção é sua, investiu "tudo o que tinha" nela e abdicou "de tudo" para fazer o filme, sem saber o que esperar (*idem*).

É impossível, por isso, dissociar a forma como são, neste documentário, representados o Corvo, os seus habitantes e as suas paisagens naturais, do percurso e motivações pessoais de Gonçalo Tocha e do modo como ele assume a sua presença - no filme, a narrativa da sua aventura pessoal mistura-se com a construção de uma memória coletiva sobre a ilha. Ele, como já disse, assume totalmente o papel do explorador e o filme quase poderia ser, além de documentário, classificado como um filme de aventura, com uma narrativa bastante delineada - por exemplo, isso é notório se prestarmos atenção à sua divisão em capítulos, que reforça a sua linearidade.

A presença do realizador é notória, em primeiro lugar, quando ouvimos narração de Gonçalo Tocha e os diálogos com Dídio Pestana, sobrepostos às imagens do filme, e nos quais são discutidos alto as limitações e possibilidades das filmagens, assim como os processos de abordagem às várias pessoas envolvidas no filme. Estes momentos parecem abrir ao espetador a oportunidade de, ele próprio, estar a participar nas decisões ou, pelo menos, a conhecê-las abertamente. A presença é também marcada fisicamente pelos próprios autores em várias situações, de uma forma que nem sempre parece premeditada e que acaba por reforçar a atmosfera experimental e informal do filme - por exemplo, há várias cenas onde são visíveis partes do equipamento técnico ou vestígios físicos da equipa. Estes elementos reforçam esse tal ambiente informal e, ao fazê-lo, parecem tirar o realizador como que de um pedestal, mostrando as suas falhas e retirando importância ao apagamento da sua subjetividade. Desta forma, ele coloca-se a um nível não só mais próximo daquele que é filmado, como daquele que observa, permitindo a aproximação também na relação entre estes dois eixos.

É também importante referir a visível influência do comportamento dos dois cineastas na empatia e na proximidade com que chegam aos sujeitos filmados. Na maioria dos casos, as imagens e as entrevistas transparecem uma certa familiaridade e à-vontade estabelecidos entre quem está atrás e quem está diante da câmara. As características dos laços estabelecidos são importantes para o filme, de tal forma que Gonçalo Tocha confessa em entrevista não conseguir filmar, ou pelo menos colocar na montagem do filme, imagens das pessoas com as quais não criou empatia.

O filme de Gonçalo Tocha consegue reunir em si duas características que, embora mais ou menos visíveis, estão sempre implícitas a todos os documentários: a função de arquivo e construção de memória sobre um lugar, e a visão subjetiva, a história pessoal (que pode não ser sobre diretamente sobre um "eu", mas que é sempre particularizada na visão deste "eu"). E, como quero sublinhar, esta é sempre uma característica do documentário, mas em "É na Terra não é na Lua" a reflexão sobre esta sobreposição passa a ser o motivo do filme.

É talvez também curioso que o próprio Gonçalo Tocha só se tenha apercebido numa fase tardia da montagem do filme da importância da sua presença em cena, mas

que seja a partir do momento em que assume para si mesmo o seu papel no filme que se torna capaz de o terminar, de ver o seu objetivo cumprido.

Embora consciente da sua própria tendência a envolver-se nas conversas e no meio das pessoas que filma, o realizador não queria, inicialmente, ter uma presença tão marcada neste filme. A mudança de opinião aconteceu quando percebeu que só assim podia aproximar-se de uma comunidade bastante fechada e pouco habituada a câmaras. Ao colocar-se na mesma posição que as pessoas filmadas, ao ser ao mesmo tempo realizador e personagem, estava a "participar no mesmo nível" (*idem*) e as consequências são, por um lado, a criação de um maior à-vontade nos sujeitos filmados mas, também, um melhor entendimento pessoal sobre a ilha. Por exemplo, numa fase mais tardia da rodagem, e depois de estabelecido um elo de confiança entre o realizador e alguns elementos da população, Gonçalo Tocha diz começar a entender melhor cada pessoa e perceber instintivamente qual a melhor forma de se aproximar de cada uma delas para criar situações expressivas no filme. "São aqueles pequenos acasos de pessoas que têm uma magia qualquer, mas têm essa magia porque tu também colocas as coisas de forma a elas acontecerem" (*idem*), conta. Ou seja, o método de abordagem e a consequente representação de um agregado de pessoas no filme de Gonçalo Tocha são atingidos mediante a criação de situações personalizadas e despoletadas, sempre com o fator 'acaso' em jogo. O realizador dá o exemplo de uma cena com um baleeiro de 90 anos, que Gonçalo Tocha senta em frente a uma televisão onde passam imagens gravadas de locais do Corvo, e que o senhor vai descrevendo. Com outras pessoas os métodos utilizados são distintos, baseados em entrevistas, em passeios acompanhados, uma vez sentando-se à mesa para jantar com os entrevistados, outra vez assistindo aos rituais de trabalho.

Este grande envolvimento e conhecimento adensado sobre cada uma das pessoas com quem falou leva Gonçalo Tocha a dar-se conta da total impossibilidade de apagar a sua presença - algo que era sua vontade no início, para se "proteger" e também desencadeado pela ideia convencionada por muitos documentaristas de se anular a si próprio "para dar espaço ao outro" . O realizador abraça no filme a percepção experiencial de que o "que tem importância" é a sua "relação com o outro" (*idem*). É também chegado a esta conclusão que a reforça na narrativa do filme,

acrescentando-lhe diálogos gravados posteriormente, mas "muito parecidos" com conversas tidas durante a rodagem. Os diálogos, acrescentados posteriormente, mas com um tom informal, dão pistas aos espetadores do filme sobre o processo de rodagem, uma vez que contêm, por exemplo, deliberações entre os dois elementos da equipa sobre quem devem filmar, curiosidades sobre a ilha, coisas que ouviram dizer, etc. A demarcação da atitude subjetiva do realizador deixa margem para que o espetador reflita mais *com ele* e menos necessariamente *como ele*.

Estes diálogos, diz Gonçalo Tocha, surgem de uma necessidade de acrescentar voz humana às sequências de imagens - e é importante, a meu parecer, que esta voz surja não em tom de narração mas em tom de conversa - mas acabaram por, ao serem acrescentadas ao que já estava feito, funcionarem como a peça chave para a conclusão do filme: " (...) foi aí que percebi que o filme estava lá, quando os diálogos entravam e, de repente, aquilo brilhava, fazia luz. Era essa presença que era preciso assumir" (*idem*).

São os diálogos que funcionam, em "É na Terra não é na Lua" como o elo entre o público e os sujeitos retratados, porque identificam o espetador com o realizador, permitindo-lhe, em parte, partilhar do fascínio da aventura e da exploração ("[a voz] coloca o espectador connosco, no momento em que estamos a viver as coisas" (*idem*)) e, ao mesmo tempo, reforça a importância da presença do realizador e das relações estabelecidas naquele lugar - relações afetivas, mais do que simplesmente de realizador/sujeito filmado.

A apresentação do outro através de uma narrativa de si revela, em "É na Terra não é na Lua", a necessidade do realizador em mostrar as diferenças e especificidades daquelas pessoas, mas diferenças equiparadas a um mesmo nível com as suas próprias histórias. A entrada do realizador explicitamente em cena esbate o efeito "janela" da televisão, conferindo e salvaguardando no documentário aquilo que ele já é à partida, mas que pode criar a ilusão de não ser: uma visão subjetiva sobre determinado assunto. O facto de este se colocar na imagem, nas histórias contadas e criadas e de, por exemplo, usar todos os tempos verbais na primeira pessoa, acaba colocá-lo como que ao nível do espetador e, por isso, tem o efeito duplo de aproximá-los e distanciá-los.

CONCLUSÃO

No final da década de 50, Godard escreveu: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção” (Godard citado por Narboni e Milne, 1986:132-3)⁷. Godard foi sem dúvida um precursor na desconstrução da imagem fílmica, embora a ambiguidade das suas obras tenha ficado associada a um movimento (a *Nouvelle Vague*) e a um estilo autoral particular e delimitado no tempo. As conclusões, sempre em aberto, que se delineiam ao longo desta investigação parecem suportar esta afirmação do realizador francês como uma visão muito válida e apropriada pelo documentário contemporâneo.

Embora seja defensável um entendimento de que o documentário enquanto género deixa de fazer sentido a partir do momento em que é nele incorporada a descrença na possibilidade da representação de uma realidade total e objetiva, capaz de produzir um conhecimento categórico sobre algum aspeto da vida - isso acontece por parte de vários realizadores que rejeitam a atribuição de classificações aos seus filmes como documentário ou não - pessoalmente parece-me que é a hibridação do género que o torna particularmente importante para a construção e desconstrução de novas identidades.

O documentário começa a perder o seu estatuto de *discurso do real*, mas será sempre, ao contrário da ficção, uma representação do mundo histórico mais do que do mundo ficcionado - mesmo que a representação do mundo ficcionado sirva a documentação de *alguma* verdade, pessoal e subjetivada, sobre o mundo histórico. No *pacto de veracidade* documental - e com o recurso a estratégias autorreflexivas e performativas, muitas vezes contando a história do "outro" através da identificação com um "eu" - as relações entre os eixos da realização/produção, texto fílmico e receção são mais transparentes e, se antes podiam ser apresentadas como unidirecionais, estão agora mais interligadas.

⁷ Citação retirada de uma série de textos críticos escritos por Godard recolhidos por Jean Narboni e Tom Milne em *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard* (Nova Iorque: Da Capo, 1986)

Quando o documentário deixa de ser uma projeção fabricada de um mundo histórico que quer passar por real, e quando deixa ainda de aparentar uma janela aberta sobre o outro, as suas motivações tornam-se visíveis, a sua verdade torna-se mais transparente na sua opacidade e inacessibilidade. A partir daqui os sujeitos - aquele que filma, aquele que é filmado, aquele que vê - é capaz de incorporar a sua diferença, não segregando a do outro, e entendendo-se "tal qual é", como o concebe Agamben (1990): um ser que importa independentemente da sua particularidade - um ser que não é universal (não é o Homem caminhando para um destino, um "peregrino", para Bauman (1996)), nem individual (não é o ser obcecado com a produção de uma figura de si próprio).

A nova busca em mostrar uma verdade sobre o outro passa a ter em conta a fragilidade do ser humano quando destituído de uma identidade e a sua pulsão para a coletividade e a necessidade de percepção de um "eu" realmente fragmentado, composto por vários e que só é constituído a partir do confronto com o outro - e que tem dentro de si várias facetas, mesmo que opostas.

Como em "Arraianos", a apresentação de um mesmo grupo de pessoas sob várias formas permite compreender a impossibilidade de uma coerência na representação: porque uma identidade não é coerente, é feita de várias 'peças' soltas, de fragmentos, de estórias mais do que de História, e deve ser respeitada nessa incoerência e nas suas especificidades. Como em "É na Terra não é na Lua", a identidade do Corvo é como que desmembrada nas características de cada um dos seus elementos, mostradas através das relações distintas e específicas que estabelecem com o realizador, protagonista também do filme. Esta desconstrução não apaga a função documental do filme: pelo contrário, ele documenta a relatividade da História, tornando-se por isso intemporal ao mesmo tempo que contingente a uma data.

A persistência do género documental faz ainda, por isso, a meu ver, sentido: ele, nas suas novas formulações e no contexto da sua história, tem a capacidade única de nos lembrar dessa fragilidade na representação do outro: ao ter como referentes sujeitos que não são atores, atesta a complementaridade que existe entre ambos os campos, a sua constante interligação e inseparabilidade. O outro é aquilo que nos

complementa, mas não é uma entidade passível de ser definida numa expressão única, porque nós próprios somos seres fragmentados - em todos nós existe mais do que uma identidade, uma cultura, um género.

Se o documentário serve como instrumento de "domesticação" do outro, no sentido de conhecermos melhor a diferença - o que implica conhecermo-nos melhor a nós mesmos - então o documentário que tem consciência das suas fragilidades enquanto género e das fragilidades das subjetividades individuais e coletivas - o documentário reflexivo e o documentário performativo -, permite também que seja feito um trabalho sobre a aceitação dessa diferença.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (1990). *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Agamben, G. (2006). O que é um dispositivo? In G. Agamben, *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (pp. 25-54). Chapecó, SC: Argos.
- Akerman, C. (2012, Outubro). Entrevista DocLisboa2012. (A. Lebow, & A. Seabra, Interviewers)
- Barnouw, E. (1993). *Documentary. A history of non-fiction film*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Z. (2001). *Community, seeking safety in an insecure world*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (1996). From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity. In S. a. Hall, *Questions of Cultural Identity* (pp. 18 - 36). London: Sage.
- Bergala, A. (2008 (1998 original)). Si "yo" me fuera contado. In G. (. Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (pp. 27-33). Madrid: T&B Editores.
- Brecht, B. (1938). Popularity and Realism.
- Chaplin, E. (1994). *Sociology and Visual Representation*. London and New York: Routledge.
- Cowie, E. (1997, Junho 30). Transformations in Film as Reality (Part 5) - The Spectacle of Reality and Documentary Film, nº10. *Documentary Box* .
- Dèbord, G. (1967). *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Afrodite.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus.
- Eco, U. (1976). O olhar discreto: semiologia das mensagens visuais. In U. Eco, *A estrutura ausente*. São Paulo: Prespectiva Editora.
- Enciso, E. (2013, Janeiro). Entrevista a Eloy Enciso (Anexo 1). (Azevedo, A. L., Interviewer)

Falzon, C. (1998). *Foucault and Social Dialogue, beyond fragmentation*. London and New York: Routledge.

Faria de Almeida, M. (1982). *Cinema Documental - História, estética e técnica cinematográfica*. Porto: Edições Afrontamento.

Feld, S. (1994). From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of 'World Music' and 'World Beat'. In S. Feld, & C. Keil, *Music Groves*. Chicago: University of Chicago Press.

Ferry, L., & Renault, L. (1988). *O Pensamento 68*. São Paulo: Ensaio.

Foster, H. (1996). The artist as ethnographer. In *The return of the real*. Londres: MIT Press.

Foucault, M. (2004 (1994 original)). Ditos e escritos 1954-1988. In M. B. Motta, *Ética Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forenso Universitária.

Hall, S. (1998). A Identidade em Questão. In S. Hall, *A Identidade Cultural da Pós-modernidade* (pp. 7-22). Rio de Janeiro: DP&A Editora.

Hall, S. (1997). The Spectacle of the Other. In P. e. DuGay, *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage and The Open University (pp. 223-279). London: Sage and The Open University.

Lejeune, P. (2008 (1987 original)). Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. In G. Martín Gutierrez, *Cineastas frente al espejo* (pp. 13-26). Madrid: T&B Editores.

Letherby, G. (2013). Theorized Subjectivity. In G. Letherby, M. Williams, & J. Scott, *Objectivity and Subjectivity in Social Research* (pp. 79-101). London, Los Angeles, Washington DC, New Delhi and Singapore: SAGE Publications.

Lidchi, H. (1996). The Poetics and the Politics of exhibiting other cultures. In S. Hall, *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 153-199). London: Sage and The Open University.

MacDougall, D. (1995). Beyond Observational Cinema. In P. (. Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (pp. 115-132). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Meyer, J. (2000). Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art. In A. Coles, *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* (pp. 10-26). London: Black Dog Publishing Limited.

Mirzoeff, N. (1999). Introduction - What is visual culture? In N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (pp. 1 - 31). London: Routledge.

Morin, E. (1962). The Cinema and Social Science: Survey of Ethnographic and Sociological Films. In L. d. Heusch, *Reports and Papers in the Social Sciences, number 16*. Paris: UNESCO.

Narboni, J., & Milne, T. (. (1986). *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo.

Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Ortega, M. L. (2008). Las modulaciones del "yo" en el documental contemporáneo. In G. Martín Gutierrez, *Cineastas frente al espejo* (pp. 65-81). Madrid: T&B Editores.

Quílez, L. (2008). Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo. In G. (. Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (pp. 83-99). Madrid: T&B Editores.

Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Renov, M. (1993). Toward a Poetics of Documentary. In M. Renov, *Theorizing Documentary* (pp. 12-36). New York and London: Routledge.

Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking it*. Manchester: Manchester University Press.

Rosen, P. (1993). Document and Documentary; On the Persistence of Historical Concepts. In M. Renov, *Theorizing Documentary* (pp. 58-89). New York and London: Routledge.

Steyerl, H. (2003, Maio). *Documentarism as Politics of Truth*. Retrieved 2012 Dezembro, from eipcp - Instituto Europeu de Políticas Culturais Progressivas: <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>

Tocha, G. (2013, Março 14). Entrevista a Gonçalo Tocha (Anexo 2). (A. L. Azevedo, Interviewer)

Vallejo, A. (2007, Julho). La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental. *Doc On-line*, nº2 , 82-106.

Williams, M. (2013). Social Objects and Realism. In G. Letherby, M. Williams, & J. Scott, *Objectivity and Subjectivity in Social Research* (pp. 103-125). London, Los Angeles, Washington DC, New Delhi and Singapore: SAGE Publications.

Winston, B. (1993). The Documentary Film as Scientific Inscription. In M. Renov, *Theorizing Documentary* (pp. 37-57). New York and London: Routledge.

Zîzek, S. (2006). *A Subjectividade por Vir*. Lisboa: Relógio D'Água.

FILMOGRAFIA

Arraianos (Espanha, 2012). Realizado por Eloy Enciso.

É na Terra não é na Lua (Portugal, 2011). Realizado por Gonçalo Tocha.

Les maîtres fous (França, 1955). Realizado por Jean Rouch.

Nanook of the North (EUA e França, 1922). Realizado por Robert Flaherty.

Regen (Holanda, 1929). Realizado por Joris Ivens.

Triumph of the Will (Alemanha, 1935). Realizado por Leni Riefenstahl.

ANEXOS

1. ENTREVISTA REALIZADA A ELOY ENCISO A 29/01/2013

Entrevistadora: Ana Luísa Azevedo

Qual foi o processo que antecedeu o filme? Já conhecias o texto em que é baseado o filme ou pensaste primeiro no tema e depois adaptaste a ele uma história?

A procura do texto foi depois da ideia de fazer um filme já estar em curso. Eu tinha um projeto muito embrionário ao início, apenas umas ideias.

Mas para um filme documentário?

Tinha em mente linhas de investigação para um filme que surgia de uma vontade de distanciamento da metodologia, forma de trabalho ou linguagem que tinha experimentado no primeiro filme, o Picnic - a minha primeira longa depois da escola de cinema, no registro do documentário observacional. Uma das ideias que estavam no primeiro rascunho do projeto de Arraianos foi esta ideia de distanciar-se do tom naturalista ou realista que sempre costuma ter o cinema observacional - a vida tal como acontece. Por isso, tinha vontade de trabalhar com atores não profissionais, num registro que não fosse naturalista e também, ao mesmo tempo, fazer um trabalho sobre a linguagem, sobre a musicalidade e a plasticidade da linguagem galega. Na altura não tinha vontade de escrever o próprio guião, então fui à procura de um texto que fosse, digamos, a matéria prima.

No livro "O Bosque" o próprio texto distancia-se do realismo não é? Essa foi também uma das razões para utilizares este texto?

A procura do texto foi longa. Não chegamos a "O Bosque" muito facilmente, porque nos textos que começamos a procurar havia algo de, justamente, crónica social, realismo, etc., que não parecia muito interessante para o filme. Então finalmente aparece este autor, Marínhas del Valle, que não é muito conhecido, e que é muito influenciado pelo existencialismo e os autores dos anos 50, 60, desde o Beckett ao Camus e outros das correntes do existencialismo. Eu e o guionista achámos que era uma obra que não confundia o texto na realidade local, da gente das raias, mas que ficaria mais no filme como um elemento de contraste. E como um elemento de uma certa abstração.

Mas o filme acaba por ter um bocadinho das duas coisas. Por exemplo, há cenas em que se vê muito mais momentos do quotidiano. Porque é que decidiste fazer esse contraste?

Porque outra das ideias que estavam no início, mesmo que não fosse muito clara para mim próprio, era a de fazer uma combinação de dois olhares, duas linguagens, duas formas de aproximação à realidade que fossem diferentes e que estivessem no filme misturadas. O que é habitual num filme que mistura a realidade com a ficção costuma ser uma linguagem híbrida, mas unitária e coerente. Quer dizer, é uma linguagem que está entre as duas coisas mas que é coerente consigo própria. Mas na ideia original de

Arraianos havia mesmo esta vontade de fazer um filme onde fosse nítido o contraste, onde coexistissem estas duas coisas aparentemente antagónicas e incompatíveis: o documentário e a linguagem de realidade, e a ficção e a representação, não no mundo mais físico mas sim da linguagem, das ideias.

Estes dois mundos, como na vida, são dois mundos antagónicos mas que estão sempre em confronto e nem um nem outro acaba por ganhar. A realidade é uma combinação das duas coisas - a relação de um mundo muito físico, da matéria, e o mundo das ideias, da nossa própria projeção, da imaginação, da mitologia, as lendas, a identidade, etc.

Por exemplo, aquelas duas personagens que estão num bosque a interpretar o texto aparecem algumas vezes nessa situação para depois, mesmo no final, surgirem em ambientes completamente diferentes, a executar também tarefas do quotidiano.

Sim. Porque, na verdade, não são dois mundos. O filme está sempre um bocado nos dois lados.

Falei sempre com o editor sobre não pôr sempre os dois pés do filme nem no mundo mais da representação, da ficção, etc, nem também no mundo do documentário e da realidade mais física e mais literal. Que o filme tivesse sempre um pé em cada lado.

Há gente que fala do realismo mágico para enquadrar o filme com o facto de ser real mas ao mesmo tempo não o ser. E essa foi um bocado a pretensão que nós tivemos ao fazer a construção do filme. E é por isso que há muitas coisas, falando do processo, que estão mesmo boas, ou que nós gostávamos muito, e que estão fora do filme. Porque tentar deixar essas cenas, esses fragmentos dentro do filme, o filme tornava-se muito de extremos entre o real e o ficcionado. Fazia uma linha excessivamente sinuosa e convertia-se, como acontecia nas primeiras montagens, num filme muito dialético, que era outra coisa que nós tentávamos evitar. Nós queríamos uma coisa menos intelectual e mais sensorial.

A intenção ao escolher pessoas de um grupo de teatro amador era mesmo que o tom de algumas cenas fosse pouco natural não é? Mas como foi escolher aquelas pessoas e dar-lhes indicações para as coisas saírem como querias?

Foi um trabalho longo, mas também natural. O que eu fiz foi procurar na zona. Havia dois grupos de teatro amador. Mas nos dois grupos de teatro havia poucos homens, tanto num como noutro. Então o grupo de homens, aqueles que estão no bar a cantar, são de um coro de músicas tradicionais de uma aldeia da zona. Depois vimos que pessoa é que podia ficar bem com cada um dos personagens do filme .

Talvez por isso os homens tenham papéis menos teatrais no filme, não?

Sim. Mas também houve muitas coisas que foram cortadas. Eles tinham também diálogos, mas no fim isso acabou por não ficar no filme.

Fizemos um pequeno casting dentro das pessoas dos dois grupos e a partir daí foi o processo da encenação. O primeiro exercício foi de memorização do texto, para chegarmos à rodagem sem o ator ter que estar a fazer um esforço ou a pôr parte da sua concentração em recordar o texto.

E depois, durante a rodagem, foram feitos muitos takes para ir corrigindo coisas que têm a ver com o tom, com como é interpretado o texto, e também com o tempo, ou seja, o timing do processo.

Obviamente que os que tinham alguma experiência em teatro, tinham uma tendência natural para projetar muito a voz. E eles também percebem que no cinema é tudo muito mais subtil, e o conflito é talvez mais interior que no teatro.

Achas que as pessoas que filmaste perceberam o que é que tu querias fazer?

Não. Não sei, mas às vezes nem o próprio sabe do que está à procura. Mas eu acho que tudo parte de uma base de confiança. Eles têm confiança, ou talvez curiosidade. E eu, nesse sentido, tento, não transmitir a minha incerteza ou a minha insegurança, mas ser sincero: dizer o que estamos a filmar e que vai haver muitas coisas que filmamos e depois não entram no filme. Porque acontece que as pessoas ficam desiludidas quando no fim não estão no filme, ou estiveste a trabalhar muito tempo com eles e no fim fica pouco desse trabalho. Isso é o mais habitual.

As cenas mais quotidianas, mais físicas, são as que acabam por ter também um pouco do carácter do cinema observacional. Até que ponto te envolveste ou controlaste estas cenas?

Não costumava ser sempre igual, há coisas que foram mais ou menos encenadas e o processo costumava ser bastante espontâneo, no sentido de deixar as pessoas fazer o que elas queriam fazer, com indicações muito claras e pouco complicadas. Eram, por exemplo, indicações de não olhar para a câmara, fazer como se nós não estivéssemos lá e, se houvesse alguma indicação, eles não olharem para a câmara mas continuarem a fazer as suas coisas.

Por exemplo, na igreja, há um plano muito aproximado da cara de uma das senhoras filmadas que está a repetir as palavras do padre. É difícil conseguir aquela intimidade com a câmara, numa filmagem tão próxima?

Obviamente que o tempo é uma grande ajuda para isso, assim como outros vários aspetos. Outro aspeto é o tu chegares a uma comunidade assim, da mão de alguém em que a gente confia, como foi neste caso o padre. Ainda outro fator é tu teres uma atitude realmente espontânea e natural. Isso é uma coisa que eu também aprendi com um professor que tive na escola: que a melhor forma para as pessoas serem naturais perante a câmara é que atrás da câmara também haja uma atitude espontânea e natural. Nós éramos uma equipa de filmagem pequena, com uma compenetração muito grande, e que estava concentrada e a disfrutar do seu trabalho. Projetámos a ideia de que nós, tal como eles, estávamos a trabalhar ali. Pode ser que os que estão à nossa frente não estejam a trabalhar, estejam a rezar, o que for, mas eles estão na sua e nós estamos na nossa. E é assim que eu acho que consegues, às vezes, uma facilidade incrível em conseguir esta atmosfera natural, espontânea.

Às vezes também é uma questão de saber falar com as pessoas, porque às vezes as coisas não correm como tu queres e então também tens de intervir e não tentar parecer invisível.

Naquela cena final, em que estão as senhoras a cantar..

Esse é um caso especial.

Porque nessa cena há mais a sensação de que elas estão a falar contigo, de que a equipa de filmagem está presente.

Sim, que é um momento do filme em que o filme muda. O habitual durante as filmagens era nós combinarmos com eles "olha, vimos em tal dia, queria filma-lo a dar comida aos animais, etc". E então era uma questão mesmo de filmar e ver que as pessoas começavam a sentir-se cómodas, como quando a senhora está a tentar que o vitelo mame o leite. Às vezes isto acontecia de uma maneira muito espontânea e às vezes não, fazíamos vários takes. Mas sempre à procura da sensação de uma coisa que está a fluir e que é espontânea. Eu não falaria tanto da realidade, de um carácter observacional. O que está lá está mais relacionado com um carácter musical e sensorial, ou era disso que nós estávamos à procura.

Por exemplo, essa cena da mulher que está com o vitelo que está a beber o leite, é mesmo assim como uma dança um pouco tosca, um pouco bruta, mas uma dança entre a senhora, a vaca, o vitelo, os sinos que estão lá... Este lugar que tem uma luz muito especial e sente-se uma atmosfera muito boa. É isso que procurávamos, uma sensação de, mais do que uma narração.

Depois, em relação à cena em que as senhoras começam a cantar, essa é uma cena muito particular, que surgiu de uma forma muito imprevista, e que foi simplesmente aproveitada. Nós fomos ter com estas senhoras para fazer uma cena que era completamente diferente, mas não estava a funcionar. É uma coisa que eu gosto muito, quando o cinema trabalha sem ter medo à realidade. Aconteceu isso e nós continuámos a filmar.

As senhoras achavam que o lhes estávamos a propor não tinha muito sentido. Era para representarem uma espécie de invocação para curar a pele e as doenças das pessoas, como uma reza. Fomos lá para filmar isso e não correu bem, porque elas disseram que já há muito tempo que não faziam aquilo, que não tinham os medicamentos, etc. Começaram a rir-se e então continuámos com brincadeiras e elas começaram a cantar. E surgiu esta cena que eu acho que tem muito mais força, porque a certo momento torna o filme mais vivo.

Eu acho que contrasta com o resto do filme, precisamente porque se nota mais que há interação com a equipa de filmagem.

Sim. É um momento em que se rompe algo. De certa forma representa uma parede. Se calhar também com a inspiração da obra de teatro, no filme acabou por ficar esta estrutura. No momento em que se rompe o encantamento, digamos, está suspensa a credulidade do espectador e ele é confrontado com o próprio mecanismo de narração, não é? No filme, essa cena é a primeira que faz isso.

E nesta parte também reparei que planos apenas de paisagens naturais se ouve na banda sonora carros. Parece que o espectador é chamado à realidade. Porque é que tomaste essa opção?

Sim, isso aparece num momento muito particular, que é depois do incendio... Dessa floresta que está entre fumos.. E há uma câmara que está a subir, subir, subir, e aparecem as ventoinhas eólicas. Na realidade o momento de fratura do filme é no momento das eólicas e dos carros. Porque estes são os primeiros sinais de contemporaneidade. A partir desse momento, o tempo histórico do filme é ao mesmo tempo o tempo presente. Aí, o que a banda sonora está a fazer é reforçar uma ideia que já está na imagem. Até esta altura este é um mundo que está um bocado perdido num tempo ainda de indefinição. A ideia era nem fazer envelhecer mas também não

colocar elementos para identificar muito claramente qual é o tempo, ou seja, elementos de contemporaneidade, tipo um telemóvel, um computador..

Perto deste momento surge uma sequência de fotografias antigas. Porque é que decidiste pôr lá essas fotografias? Nesse momento é apresentado um valor documental explícito?

Sim, mas a ideia não é tanto a de acrescentar esse valor documental. Era uma forma de começar a quebrar o discurso, porque obviamente entra o preto e branco, entra o tempo histórico. Por muitas razões queria quebrar, tanto visualmente como narrativamente, com este discurso que tinha sido ambíguo, entre estes dois mundos. É o momento em que se começa a confrontar o espectador com a meia-voz do filme, estes arraianos, os ciclos da vida e gerações e gerações de pessoas. Também porque sensorialmente e pictoricamente, a nível de matéria, era uma coisa que estava como que a empurrar o filme para a frente.

Mais do que o carácter documental, as fotografias estão lá mais pelo seu carácter de matéria sensorial e artística. E de memória, digamos, de constatação desta passagem se calhar mais circular do tempo. De outra forma, talvez já mais rebuscada e típica dos processos longos da montagem, também achávamos que era uma maneira subtil de começar a falar de uma mensagem que começa a estar bastante presente a partir desse momento, relacionada com o amor. Nós como os frutos de momentos, se calhar curtos, mas de comunhão, amor entre pessoas. Porque as fotografias parecem estar ao acaso, mas têm uma espécie de padrão com os casais, as crianças. De uma forma que está lá um bocado escondida, que não era para mostrar com "luzes de néon", mas que está lá para ficar na tua memória emotiva do filme. E as mulheres que estão a cantar depois também falam muito disso. O filme no fim está também a mostrar atos de amor, atos de fé.

E achas que tentar mostrar uma verdade sobre aquelas pessoas é mais fácil, ou mais eficaz, com recurso a estas técnicas - como a performance - do que fazer um documentário mais convencional?

Eu acho que não é nem melhor nem pior, depende. Neste caso o que o filme tenta explorar é a chegada a uma sensação de intensidade, de verdade, de autenticidade, por um processo diferente ao naturalismo. Às vezes parece-me que há mais de documentário, de uma essência documental - falando da essência das personagens de um lugar, etc. -, quando tentamos retratar essa realidade ou essas pessoas desde registos que são diferentes do naturalismo, do realismo. Porque prossegui a minha ideia inicial de trabalhar com atores não profissionais de uma forma não naturalista? Porque há pequenas coisas nos detalhes da performance destas pessoas que podem dizer mais da sua natureza. Eu acho que a primeira cena do filme é muito clara nesse sentido, porque tu mesmo estás a ver que são duas senhoras dali - acho que o filme começa e ninguém vai pensar que aquelas são atrizes que vivem em Santiago de Compostela e que costumam aparecer na televisão. Acho que justamente através de todo este mecanismo tu estás a ver a essência delas.

E que pensas do recurso à objetividade como forma de mostrar uma verdade?

É que se trata tudo de uma convenção. Eu acho que, por exemplo, a pintura que nós conhecemos da idade média, com a perspetiva cónica, é mesmo tão realista como o

que há depois. Esta forma de representação autodenominada como realista, verdadeira, etc., é mesmo uma convenção.

Como disse o Joaquim Jordá, que realidade, realismo e verdade são três conceitos que podem coincidir em alguma coisa, mas também podem ser coisas muito diferentes. E a convenção é assumir que realidade, verdade e realismo são a mesma coisa.

2. ENTREVISTA REALIZADA A GONÇALO TOCHA A 14/03/2013

Entrevistadora: Ana Luísa Azevedo

Quando te surgiu a ideia para este filme qual era o teu objetivo principal? Qual foi a tua principal motivação?

Não sei. Por acaso não sei se era mesmo só a de fazer o filme, acho que não era. Era mais do que isso...

Também tem que se ver com como é que eu comecei a fazer. Eu comecei a fazer [filmes] com uma pequena câmara que ainda era do cineclubes que eu tinha fundado na Faculdade de Letras. As câmaras neste momento já têm 15 anos, são câmaras antigas, DV, e para mim era importante continuar a filmar com essas câmaras, porque foi com elas que eu aprendi a trabalhar, como autodidata.

Como venho do amadorismo, do aprender a fazer com aquilo que temos, não queria ter mais do que aquilo. Portanto, queria o mínimo material: um material que, à partida, se olhares, parece que não poderias fazer um filme, principalmente longo, durante tanto tempo. Mas era aquele material que eu conhecia bem e era com esse que queria fazer.

A minha ambição era só conhecer muito bem os meus limites, trabalhar com os meus limites e, a partir daí, ser tudo uma descoberta. Estar confortável com os meus limites. E esses limites eram estar eu, com uma camarazinha pequenina e com o Dídio Pestana no som - que é o meu amigo de curso e de música e que tinha feito a música para o primeiro filme. Era a primeira experiência dele, ele nunca tinha feito som em cinema, som direto. Mas isso ainda era melhor para mim, porque eu queria que fosse uma coisa de descoberta total, extrema, de como fazer um filme. Eu não fazia a mínima ideia de como se fazia um filme assim, porque o primeiro filme é sobre uma viagem um solitária num barco, é diferente, aqui era uma ilha! Mesmo assim são 440 pessoas à minha volta, e eu não fazia a mínima ideia de como é que isso se fazia.

E este tentar já era o próprio objetivo do filme, sem saber se íamos conseguir ou não. Era tudo novo não é? Uma grande experiência última da descoberta e da tentativa-erro.

E isso é que era o grande desafio... Eu pressenti isso, eu quando cheguei ao Corvo, nunca tinha ido ao Corvo. Sabia mais ou menos o que ia encontrar, porque tinha lido e conheço mais ou menos os Açores. Já imaginava, mas não sabia o que é que me esperava mesmo em termos concretos de situações. E era essa continuidade que era um fascínio... Ainda agora, passados já cinco anos, ainda me marca e acho que vai marcar para sempre. Porque foi a grande experiência de descoberta, não só de como fazer cinema, mas também de mim próprio.

Claro que era uma descoberta de mim próprio, porque estava a puxar os meus limites todos. A produção é minha, é tudo meu, investi tudo o que tinha e abdiquei de tudo para fazer isto, sem saber onde é que isto ia dar.

Também passaram lá muito tempo não foi?

Foi uma rotação de dois anos, mas a ir e a vir. Não estávamos lá a viver.

Só a tentativa de o fazer já era a minha grande missão. Sem saber se iria terminar, até porque eu estava... estava quase a fazer tudo para não terminar. Estava a acumular

material sem fim à vista, porque não queria ter um fim, não queria terminar. Isto é recorrente, é sempre triste terminar um filme porque estás num embalo.

Depois a acumulação de material também se tornou numa grande missão, porque tinha a ver com esta ideia de fazer um arquivo do Corvo, que não existe. Como o Corvo é uma ilha que está rasurada em termos de memória, há muito poucos documentos escritos e eu tinha essa consciência. Havia também uma urgência de estar a arquivar a ilha, de estar a documentá-la contemporaneamente. E isso é um trabalho sem fim, - como o diário do Óscar [personagem do filme], que acumula durante quarenta anos - isso também fez uma certa sineta soar na minha cabeça, de não ter fim esse documentário: o documentar não ter fim. E filmar tudo. Tudo o que aparece é importante.

E acho que as aprendizagens foram muitas, não consigo explicar todas, mas o ter terminado o filme, de facto, para mim foi uma surpresa. Porque estava mesmo convencido de que não o ia conseguir.

Pois, no próprio filme, logo no início, dizes que queres estar "em todos os sítios" e "filmar tudo", "as pessoas todas". Porque é que era importante para ti fazer isso? Achas que conseguiste em parte o que querias?

Eu digo isso no filme, mas não aparece tudo no filme porque houve um trabalho de seleção. Mas não tem a ver com seleção temática. Tem a ver com a seleção do que funciona em termos de momentos de cinema. A minha seleção era essa.

Mas eu predispus-me e tentei filmar tudo. O nosso método de trabalho não era de organização do filme, mas era de organização arquivista, digamos assim. Por exemplo, "hoje vamos filmar o dia inteiro na padaria, hoje vamos filmar os bombeiros, hoje vamos filmar o avião a chegar... temos de chegar a todo o lado". E era essa a nossa missão: a de arquivar.

E há umas alturas em que são feitos uns planos das pessoas que parecem quase fotografias. Isso também tem a ver com o reforço dessa vontade de arquivar?

Isso das caras aparece mais por causa do filme de 1977 que foi feito. Aí filmaram as caras das pessoas, de frente para a câmara, em planos aproximados. Eu utilizo isso, com as pessoas que ainda estão vivas trinta anos depois e tento imitar o mesmo plano, recriar o plano.

E é engraçado que essa equipa de cinema, quando lá foi, talvez não tivesse essa consciência da falta de arquivo do Corvo mas filmou grandes planos de caras das pessoas, que é algo fortíssimo. Porque estas são pessoas que não têm o espelho... Em 1977 então nem sequer viam televisão, não é? Nem tinham o espelho da imagem, não sabia o que era... É um documento fortíssimo de uma passagem de tempo nas pessoas, que são a marca da história. O aspeto familiar do Corvo também apela para isso: o facto de as pessoas serem todas uma comunidade e uma família. Ao mesmo tempo [a equipa de 1977] estava a fazer o álbum de família de toda a gente, o álbum de família da ilha do Corvo.

A ilha do Corvo foi muito comunitária - o rebanho era partilhado, as funções eram partilhadas - neste momento já não é assim. Os tempos modificaram tudo, mas a comunidade ainda existe. E uma coisa que acontece a um aspeto da comunidade influencia tudo, como é o caso da equipa que está a tentar fazer um filme no Corvo e que influencia todos os outros aspetos da comunidade. E isso também participa dentro

do filme. No nosso caso o filme era assumidamente participado e a nossa presença também era uma coisa a que não havia maneira de fugir... Eu já tenho essa predisposição para que isso aconteça, para fazer com que a rodagem seja normalmente uma parte importante do filme. Mas neste caso do Corvo isso foi ainda mais evidente, porque eles não deixavam que fosse de outra maneira. Se eu estava ali a fazer um filme com eles, a utilizar, entre aspas, a ilha do Corvo para um filme, também tinha que entrar dentro e não podia estar afastado a observa-los na distância. Eles não diziam isso, claro, mas é uma coisa que tu sentes.

E tu também entraste bastante no ambiente não é? Tanto na comunidade como no próprio filme.

Sim. Pronto, eu tenho esta predisposição para me envolver... Quase inconscientemente, é a minha maneira de fazer. Mas ali no Corvo, posso dizer-te honestamente, não era uma coisa que eu queria que acontecesse. Foi um bocado instintivo e eu senti que era necessário. Era uma forma de fazer justiça para com o que eu estava a fazer. De se estou a tentar fazer qualquer coisa com as pessoas também tenho que dar e tenho que entrar para o outro lado da imagem, para a frente da câmara, participar no mesmo nível.

E achas que assim as pessoas...

Aceitavam melhor, também.

E abrem-se mais para falar?

Essa também foi outra grande aprendizagem. Acho que filmar na ilha do Corvo é o extremo, o limite que tu podes ter de filmar uma comunidade, porque à partida ninguém quer ser filmado. Não há a tendência, que encontro noutros sítios, de as pessoas quererem aparecer. Ali ninguém quer aparecer. E resistem muito à tua presença e estão sempre muito desconfiados porque estão calejados, mais do que habituados a que as pessoas vão fazer juízos morais sobre a tal "comunidade isolada", os "selvagens", os "primitivos", os "que vivem no final do mundo"... Eles estão fartos disso e sabem que uma câmara pode fazer isso. Então a resistência é sempre total. Eu tive que utilizar várias estratégias, que não foram bem estratégias, foi simplesmente, para já, não esconder nada, dizer "estou aqui para filmar" e que não havia nada ali do 'apanhado do real' sem eles saberem. Portanto, à partida estava sempre a gravar, a minha missão era filmar. Sou habitante, ia ser habitante também. Disse que ia voltar: isso também foi um grande trunfo. Tens que voltar até eles te conhecerem, confiarem em ti. Porque de outra maneira nunca vão perceber. Aliás, nem eu percebia bem o que estava a fazer, quando mais eles... Mas instintivamente tinham que confiar.

Depois há pessoas que não confiam e que não querem aparecer, e outras querem. Mas isso é o trabalho diário... É a humanidade, não é? Se em termos humanos as pessoas não confiarem em ti também não vão confiar no teu filme. E ali no Corvo isso era mais do que evidente. Mas tinha que fazer esse esforço - e ao mesmo tempo tinha que ser um esforço natural.

Enquanto noutros sítios podes não ter que fazer isso, porque é tudo um bocadinho mais fácil, ali era difícil. Mas esse difícil é que me fazia sentir que estava no sítio certo.

E nessas interações com as pessoas, houve alguma coisa que tivesse sido, de alguma forma, como que encenada?

Há coisas trabalhadas em sintonia com as pessoas, e isso acontece mais para o final da rodagem, já que começa a haver espaço para isso. Porque essas coisas tu não consegues fazer logo. Porque as pessoas não são atores... Fazem as suas coisas normalmente e não têm essa consciência. Só na terceira fase de rodagem é que isso começou a acontecer.

E depois há outras situações, que são aquelas maravilhas que tu nunca na vida consegues imaginar, nem vais conseguir repetir. São aqueles pequenos acasos de pessoas que têm uma magia qualquer, mas têm essa magia porque tu também colocas as coisas de forma a elas acontecerem... e de repente aquilo acontece. Houve várias situações dessas que estão no filme: é o caso do baleeiro de 90 anos que comenta as suas imagens. Há fatores que coloquei na mesa, mas não sabia bem o que é que se ia passar nem imaginava que acontecesse uma coisa assim.

Mas já havia um instinto para lá chegar... Tu vais conhecendo as pessoas, percebes que com aquela pessoa tu não podes filmar de uma certa maneira... Por isso é que eu acho que esse trabalho de documentário não é o de documentar a realidade mas é o de tu improvisares sobre ela e adaptares-te às situações. São coisas que tu não podes escrever num guião. E se tu aplicas uma única maneira de filmar a toda a gente vai correr mal. Se queres muitas coisas e muitas pessoas tens de te adaptar, perceber como é que aquela pessoa reage a certas situações.

O que eu estou sempre à procura é de dignificar e engrandecer as pessoas de quem eu gosto. Por isso é que as pessoas que não tinha grande empatia no Corvo eu não filmava... Podia filmar, mas não trabalhava com elas. Não é uma coisa pessoal, mas não há uma empatia, não funciona. Eu posso dizer: aquela pessoa é importante para a comunidade, mas não funciona comigo. Ou para o filme. Isso aconteceu várias vezes. Tentei, porque aquela pessoa tinha um papel importante na comunidade. Mas depois percebi que não havia empatia, não valia a pena insistir.

E também há vários... ou monólogos teus, quase em tom diarístico, ou conversas com o Dídio Pestana... Essas conversas foram pensadas antes ou eram mesmo coisas de que vocês estavam a falar naquela altura?

Esses diálogos são uma coisa que aparece já na parte final da montagem. São gravados em estúdio. Eles não aparecem assim de uma ideia que tivemos, brilhante, de montagem de filme. Não é bem por aí. Queria recriar diálogos que nós tínhamos durante a rodagem. E de facto nós tínhamos diálogos muito parecidos com aqueles... porque estávamos só nós os dois não é? E era bom estarmos os dois, e o Dídio também ficou muito apaixonado pelo Corvo e por tudo o que se estava a passar. Aquilo era uma aventura que estávamos a viver. Então falávamos sobre tudo o que se tinha passado. E depois o nosso conhecimento da ilha ia aumentando, não é? E esse fascínio também era grande. "Olha, descobri isto hoje!", e assim. Ou "esta pessoa falou-me daquilo". Essas coisas foram acontecendo na rodagem e depois nós usámos na montagem porque a nossa presença ao longo do filme foi aumentando.

Eu fui-me apercebendo de que a nossa presença era importante, porque no início queria apagar essa presença. Porque era uma forma de me proteger, também. Havia aquela ideia do anulares-te a ti próprio só para dar espaço ao outro. Às vezes temos

essa tendência para acharmos que é assim que estamos a dar importância ao outro. Quando o que tem importância, ou o que foi especial, é a tua relação com o outro. Mas dessas coisas só tenho consciência agora. Na altura não tinha consciência disso.

Mas ao tomares essa opção de colocar no filme esses diálogos, já te tinhas apercebido um pouco disso ou não? Porque é que tomaste essa opção?

Esses diálogos surgem quando a nossa presença já é importante... faltava qualquer coisa, que tinha a ver com a voz. Não é informação, é voz, é a relação humana. A nossa imagem nunca é suficiente para isso, tem que haver uma voz. E eu gosto de colocar voz e gosto de comunicar com as coisas.

Ao início... Pronto, o Dídio é uma pessoa tímida e não gosta de ouvir a sua voz, não gosta de se envolver muito... E como eu, no primeiro filme, tinha gravado narração sozinho, pensei que era isso que queria fazer para este também. Mas só experimentei uma vez e não gostei nada. Dormi nessa noite e foi claro, durante os sonhos, que só havia uma solução justa para isso acontecer, que era estarmos os dois a gravar e a dialogar. Eu propus isso. Claro que o Dídio não gostou, mas para mim era evidente que teria de ser assim. E depois foi um trabalho duro e com muito tempo também, porque é difícil encontrar o tom. Estás sentado num estúdio, não estás no Corvo, e nem tudo serve. Mas depois lá conseguimos encontrar... e foi aí que percebi que o filme estava lá, quando os diálogos entravam e, de repente, aquilo tudo brilhava, fazia luz. Era essa presença que era preciso assumir.

E assim o filme também se torna mais transparente para as pessoas que vêem, não é? Assim como há essa honestidade com as pessoas que foram filmadas, sobre o que estás a fazer, também há uma honestidade para com as pessoas que estão a ver. Isso também acho que se nota em outras alturas... às vezes aparece, por exemplo, uma parte do microfone na cena, coisas assim.

Sim. Se de repente estamos a assumir tudo, mais vale assumi-lo mesmo, até ao fim. E depois os diálogos de repente funcionavam também como a materialização desse sentimento, que nós tivemos, que é inesquecível e que está lá, na rodagem... Vivemos uma aventura de viagem e de descoberta de tudo. Mesmo que tu vivas essa aventura na rodagem, e digas "vivi uma experiência maravilhosa com este filme", não é nada evidente que isso passe para um filme. Depende da maneira como tu filmas, também. Mas não é fácil fazeres isso. A voz coloca o espectador connosco, no momento em que estamos a viver as coisas. E isso era a grande viagem que eu queria que fosse feita com o filme.

Depois também achei interessante o facto do filme ter muito marcada a passagem do tempo. Deste bastante relevo a isso, não é? Isso é visível não só dentro do próprio filme, na narrativa que criaste para o filme - por exemplo com o chapéu a ser feito - mas também se nota no conteúdo, na forma como contas a história da ilha. A certa altura no filme parece que há uma viragem, a partir da qual comesas a falar de coisas mais recentes, filmas fábricas, meios de transporte mais recentes, o batizado... Isso também tem a ver com o carácter de arquivo do filme?

Sim, tem a ver. E também tem a ver com as marcas do contemporâneo, não é? Porque aquilo não é um filme sobre o passado, é um filme sobre a vida.

Sim, mas como o Corvo não tem grandes registros do passado, acaba por cumprir as duas funções...

Sim. E tinha que haver essa mistura, esse grande limbo entre o presente e o passado. Estar sempre na comunicação entre os dois. E já que eu estava a filmar em 2007/2008, queria marcar no tempo também a minha passagem pelo Corvo. Daí o gorro também ter lá escrito 2008. Eu chego em 2007 mas o gorro depois é construído em 2008. E essa passagem do tempo era fundamental de afirmar, era ali que eu estava. É o Corvo de 2007/2008, até 2009, é esse o Corvo que vocês vão ver. Não é o Corvo intemporal. E com essa ideia podia comunicar com tudo. Com o futuro e com o passado, com as coisas que aconteceram... E depois os documentos escritos sobre o Corvo, os poucos que existem, são de pessoas de fora que passaram pelo Corvo, e para as quais a marcação do tempo é muito importante. Há muitos escritos que dizem, por exemplo, "5 dias no Corvo", "mil oitocentos e cinquenta e tal"... o Raul Brandão em 1954 tem uma marca, e regista quantos dias estiveram no Corvo, em que ano. Depois percebemos que até 1977, ou quase, não há grande evolução, a maneira de viver era muito parecida.