

## ENTREVISTAS

com realizadores



### Sérgio Tréfaut: “Nunca fiz filmes a pensar só em Portugal”

Entrevista conduzida por Jorge Jácome

SÉRGIO TRÉFAUT nasceu em 1965 no Brasil, filho de pai português e de mãe francesa. Após um mestrado em Filosofia na *Sorbonne* (1983-1988) e algumas experiências como assistente de realização, começou a trabalhar em jornalismo em Lisboa. Em 1992, realiza *Alcibiade*, uma curta-metragem de ficção, que lhe valeu uma menção honrosa do *Centre National de la Cinématographie* em Paris e esteve presente em vários festivais, entre eles: Locarno, Casablanca, Turim e Sidney. Dirigiu a produção de grandes exposições de fotografia e multimédia como o *Mês da Fotografia* (1993), a *Bienal de Jovens Criadores da Europa e do Mediterrâneo* (1994) e a retrospectiva *World Press Photo* (1994). Foi *régisseur* e produtor em exposições mundiais (*EXPO'98* e *Hannover 2000*). Estreou-se em documentário com a sua primeira longa-metragem, *O Outro País*. Os seus filmes foram exibidos em televisões, cinemas e universidades de mais de trinta países. Actualmente dirige a empresa FAUX, que produz sobretudo documentário. Dirige também o festival DocLisboa desde 2004 (com apenas um ano de interrupção), assim como a Apordoc.

Filmografia como realizador: *Lisboetas*, 58'/100', 2004 (Melhor filme português – IndieLisboa International Film Festival 2004, Melhor filme documental – Uruguay Int. film Festival – 2007, Melhor realização + Melhor Montagem – Brazil, Cineport 2007, Broadcast: YLE, WDR-ARTE, RTP, RTV – Coreia do Sul); *Novos lisboetas*, 30', 2003 (Doc. Instalação, 30 min); *Fleurette*, 80', 2002 (Distribuído em 180 cinemas / oito países por Cinemanet Europe; Grand Prix – Les Ecrans Documentaires (France), Melhor montagem – Doc Lisboa, Best border's Film – Extrema'doc Cáceres (Spain), Joris Ivens Competition no IDFA – Amsterdão; Documentary Fortnight MOMA Museum of Modern Art – New York; Top of the Docs – Estocolmo; Competição : It's All true (Brazil); Infinity (Italy); Silverdocs (US); Montreal...; *O Outro País*, 70', 1999 (Melhor doc português, 1999 – Festival Amascultura; Prémio Golden Gate - San Francisco Film Festival) ; *Alcibiades*, cm, 1992, (em competição no Festival de Locarno, menção no C.N.C. – Paris).

**Jorge Jácome – Como encontra as ideias para os filmes? Há uma diferença grande entre o *Fleurette* e *Os Lisboetas*, por exemplo. O *Fleurette* é um projecto muito mais pessoal do que os outros...**

**Sérgio Tréfaut** – Eu faço coisas que me dizem respeito e que me tocam. Ao fazê-las cresço com elas e resolvo questões que me interessam. É assim que decido fazer um filme. Para mim tanto *O Outro País*, como o *Fleurette*, como *Os Lisboaetas* são três filmes com um investimento pessoal equivalente. No *Fleurette* exponho questões da minha família, mas as preocupações identitárias que os filmes transmitem são equivalentes nos três.

A questão que se coloca quando se faz algo do foro pessoal é conseguir construir alguma coisa que os outros legitimarão como de interesse maior do que para a própria família e o *Fleurette* foi exibido em oito países e em não sei quantos festivais e ganhou uma série de prémios. Não é um filme que eu tenha feito apenas para a minha família e nisso ultrapassei o meu desafio. Mas as questões que me levaram a fazê-lo não são diferentes, em profundidade, das que me levaram a fazer *Os Lisboaetas* ou *O Outro País*. Eu queria tratar aquele assunto e sabia que, ao tratá-lo, não ia ser apenas porque aquele assunto era interessante.

Assuntos interessantes nunca mais acabam: a vida de Napoleão, a vida da empregada da esquina... todos os assuntos podem ser interessantes. O facto de nós irmos para um e não para outro significa que temos qualquer coisa a tratar ali que nos vai fazer crescer e que nos vai permitir introduzir algo de forte com algum investimento pessoal no tratamento daquele “tema” ou “assunto”.

#### **JJ – Essa triagem de assuntos é feita de que maneira?**

**ST** – De uma forma visceral. Para mim é muito claro. Sei que, se algo é muito importante para mim, hei-de fazer com que aquilo seja muito importante para outras pessoas quando elas o virem. É mais ou menos assim que eu acredito que as obras são. Porque é que as *Memórias de Adriano* de Marguerite Yourcenar são importantes? Porque foram importantes para ela. Não é porque a vida de Adriano seja importante em si. O Flaubert disse “*Emma Bovary c’est moi*”. É isso que faz com que as obras sejam importantes. Importantes para as outras pessoas, mas que haja um investimento forte de quem as faz. Há pulsações fortes para cada um de nós quando tratamos dos assuntos.

É muito difícil para uma pessoa construir algo com capacidade de comunicar se não tiver nenhuma relação com aquilo, apenas por deduções matemáticas. Só chego ao espectador se tratar de algo que é importante para mim. Se não estiver a tratar de algo que seja importante para mim, não chego a lado nenhum. Os filmes importantes são importantes para quem os faz. O *Fleurette* foi projectado internacionalmente, a primeira vez, em Amesterdão. Vinham ter comigo pessoas da Ásia, da Nova Zelândia e diziam-me “Este filme é a história da minha família e da minha avó” e conheço muitas pessoas que fizeram filmes depois do *Fleurette* que dizem “Fiz um filme sobre o meu pai por causa do teu filme”. O filme coloca questões universais “será que conhecemos as pessoas que nos são próximas?”, “Será que as queremos conhecer?” e “Será que elas querem que nós as conheçamos?”. Isto é transversal para qualquer pessoa... Claro que também há quem fique frio em relação ao filme.

#### **JJ – Costuma discutir as suas ideias para os filmes com alguém?**

**ST** – Costumo discutir com imensa gente. Tenho suficiente confiança e força para não ter medo de me expor. Houve durante algum tempo uma pessoa que era o meu interlocutor privilegiado, mas morreu. Essa pessoa era o José Álvaro Morais. Eu gosto de mostrar as coisas a pessoas muito diferentes umas das outras e perceber o que é que elas percebem e como é que reagem. Não só na escrita mas também na montagem. Eu monto e vou mostrando o filme a muitas pessoas. Não me agrada nada mostrar a pessoas que achem que está bem, gosto de mostrar a pessoas que fazem críticas. Tanto me faz que sejam destrutivas ou construtivas, sou suficientemente sólido para aguentar as críticas que vierem. Mas Portugal não é um país onde isso seja frequente. A frontalidade não é, propriamente, a coisa mais comum de se encontrar, sobretudo quando os filmes estão terminados. Existe muito pouca frontalidade na crítica.

## **JJ- Quanto tempo demora a pré-produção dos seus projectos?**

**ST** – Normalmente levo tempo a fazer filmes. *O Outro País* era um filme que tinha uma gestação de anos. Rodou-se num ano e meio e depois a montagem também levou um ano e tal e foi tudo feito aos bocados. O *Fleurette* teve vários períodos de rodagem ao longo de dois anos e vários períodos de montagem. A escrita do *Fleurette* começou em 1999 e o filme só terminou em 2002. O *Lisboetas* foi preparado em dois anos. Entretanto comecei a fazer outro filme como preparação. Comecei a rodar no verão de 2003 e terminei no verão seguinte, e o filme ficou pronto para ser exibido. Recentemente terminei um filme no Cairo, *The City Of The Dead* ou *Os vivos e os mortos* (o título português ainda não está completamente definido). Foi estreado em competição, em Novembro de 2009, em Amesterdão e já está em mais de dez festivais, mas ainda não sei quando vai estrear em sala, em Portugal. Este levou-me muito mais tempo porque é muito complicado rodar à distância, num outro país, no Egipto, sem saber a língua. Enfim, foi um inferno. Tenho ideia do arranque do filme ter sido em 2003. A primeira viagem ao Egipto foi em 2004 e o filme terminou agora em 2009. Portanto, não sou rápido.

## **JJ – Como é feito o seu processo de escrita em documentário?**

**ST** — Não é bem de escrita. Eu escrevo um rascunho de um guião em pouco tempo. O documentário não se escreve. Sou contra as imposições do mercado francês da escrita de documentário, em que as televisões aprovam os documentários segundo um guião (com cena 1, cena 2, cena 3). Isso, para mim, não faz sentido nenhum. O documentário é um projecto de pesquisa, é um projecto em que se tenta descobrir algo através de alguma coisa, e, pouco a pouco, vamos sendo confrontados com os impasses e as dificuldades dessa tentativa.

A escrita do documentário faz-se na mesa de montagem final. É claro que não adianta ir filmar se não houver problemáticas definidas. Ainda há cerca de um ano e meio atrás, dei aulas no Cairo a um grupo de jovens cineastas. Eram dinamarqueses, espanhóis, egípcios e eu, e havia esta problemática de escrever os documentários. Tanto eu, como os dinamarqueses e os espanhóis púnhamo-nos aos berros a dizer que não era assim que se escrevia em documentário. O fundamental é a investigação, a menos que se trate de um assunto que se conheça muito bem.

## **JJ – Produz-se a si próprio. Porquê essa opção?**

**ST** – Porque compreendo melhor quais são as necessidades dos meus filmes. Primeiro, porque tenho capacidade e “talento” para o fazer. Sou perfeitamente capaz de produzir, não preciso que ninguém me produza. Quando eram outros que me produziam, era eu na mesma que me produzia em termos práticos. As coisas elementares como fazer três telefonemas, reservar uma viagem de avião ou de um hotel, é preciso ser muito atrasado mental para não se ser capaz. Não fico em pânico. Já me aconteceu estar no Egipto e fazer som, produção, realização, sem assistente nenhum e sem falar a língua.

Produzir, para o meu feitio, não é complicado. É por isso que faço o DocLisboa e levo um festival para a frente com um orçamento que é dez vezes superior a de um documentário.

## **JJ – Mas por ser documentário? Ou em ficção é igual?**

**ST** – É muito mais complicado produzir ficção. Produzi-me, teoricamente, a mim e creio que me dei muito mal numa fase inicial mas não foi necessariamente por ser eu o produtor. Foi por ter as questões de tempo mal resolvidas. Precisava de mais tempo para amadurecer algumas das ideias e pô-las à prova. No fundo, como não sou um conceptual puro e duro mas um empírico que vai fazendo frente às coisas, preciso de tempo para testar quando as coisas funcionam mal e poder voltar atrás. Não renego tudo o que fiz. Há pessoas que olham para o material filmado e

dizem “está feito o filme, esquece”. Não é nada assim, não era aquilo que eu queria e quero reconsiderar aquilo de outra forma.

### **JJ – Custa-lhe muito fechar um filme?**

**ST** – Eu sou reputado entre as pessoas que me conhecem como alguém muito exigente e não sou mais exigente para com os outros do que para comigo. Portanto não me dou como satisfeito logo à primeira. Há uma secção no IDFA (*Internacional Documentary Film Festival Amsterdam*) que se chama *Killing Darlings* e tem a ver com a montagem, as partes de um filme que uma pessoa tem que aprender a sacrificar para construir o filme que se queria construir. Para que um filme seja aquilo que ele é, às vezes temos de matar muitos *darlings* para que funcione. Que não seja só uma coisa que eu gosto aqui e outra que eu gosto ali, mas sim que tenha continuidade com princípio, meio e fim. É uma secção em que os realizadores presentes naquela edição do festival, mostram partes dos seus filmes que foram destruídas ou transformadas. Por exemplo, nos extras de *Os Lisboetas* está a sequência de que mais gosto, e que não está no filme. Há pessoas que acham um crime.

Para construir um filme e construir equilíbrio é preciso ser muito severo consigo mesmo. É por não ser facilmente influenciável que não tenho medo de mostrar as coisas às pessoas. Aliás, os maiores choques que tive, não foi com coisas negativas que me tenham dito sobre o meu trabalho, porque se calhar quando me disseram ainda nem tinha a capacidade de as ouvir, mas sim ao ver outras que eram perfeitas e perceber os anos-luz a que eu estava.

### **JJ – Como é que faz a selecção dos membros da equipa?**

**ST** – Não sou propriamente sistemático. Normalmente trabalho com pessoas que já sei como são ou de quem já tenha visto filmes e tenha percebido que possuem a capacidade de fazer aquilo que gostaria que fosse feito, tanto ao nível da imagem como ao nível do som. Há sempre surpresas, claro. A comunicação não é sempre o mais fácil. Comunicar é muito difícil: comunicar a imagem, comunicar o som, mas sobretudo comunicar a imagem. Quando não se trabalha com planos fixos e com a iluminação pré-determinada, tudo o que pode vir a jogar com o imprevisto e a circunstância, passa por um pré-diálogo enorme. Todos os filmes depois do *O Outro País* são filmes em que fiz testes com as pessoas com quem trabalhava, não no sentido de as testar, mas no sentido de definir como filmaríamos: escalas, tipos de movimento, tipos de luz... até se apurar o que se queria. Nem sempre cheguei a bons resultados. É uma mistura de qualidades técnicas e humanas. Trabalhei ao longo dos filmes, sobretudo com o João Ribeiro. Mais recentemente, neste último filme, no Cairo, houve várias pessoas a fazerem câmara: a Inês Gonçalves, um italiano, Carlo Lo Giudice, e uma egípcia. O fundamental no documentário é saber como é que a equipa se relaciona com as personagens, os retratados. Têm de ser pessoas que criem nos filmados uma sensação de conforto. Isso é fundamental.

### **JJ – Que género de limitações encontra em rodagem sendo produtor e realizador?**

**ST** – Tento fazer muitas coisas. Ter a cabeça em muitos lugares, mas estou acostumado. Não me assusta ter que filmar e estar a tratar das contas e do restaurante. Ter de tratar de tudo. Tratar do aspecto técnico, da gravação, da cópia da cassete para digitalizar para o computador. Trato de tudo do início ao fim.

### **JJ - Onde costuma arranjar financiamento?**

**ST** – Tanto arranjo financiamento em Portugal como internacionalmente. Em Portugal só há um meio que é o ICA. Nunca tratei do FICA a sério, tentei uma vez para uma ficção mas não consegui. Depois há a televisão.

Internacionalmente, tenho uma rede que funciona: já vendi filmes para a ARTE, para a televisão finlandesa, tenho co-produção com a Espanha, com a Bélgica. Tenho uma verdadeira rede internacional. Não me custa pegar num telefone ou escrever um email para a televisão Suíça porque sabem quem eu sou e eu sei quem eles são.

**JJ – Essa ligação Internacional não é só financeira, há também uma vantagem de poder expandir o filme internacionalmente para não ficar só preso em Portugal?**

**ST – Os meus filmes nunca ficaram presos em Portugal. Nunca me aconteceu tal coisa. Eu nunca pensei um filme para Portugal. Os meus filmes estiveram todos em festivais internacionais, passaram em canais de todo o mundo, em mais de 30 países.** Quando estou em fase de montagem, fico com pena de, às vezes, não ter alguém que não seja de outro lugar completamente diferente para ver o filme.

**Nunca fiz os filmes a pensar exclusivamente em Portugal. Primeiro, não penso “será que vou agradar o público?”, mas sim “será que isto é um filme?”. Depois, penso na carreira internacional do filme. A primeira coisa que se pensa é onde se vai lançar o filme.** Neste caso, o filme sobre o Cairo, *City Of The Dead*, foi lançado no melhor lugar que podia ser, no IDFA, em competição. Ainda não percebi, porque ainda não tive tempo de pensar no assunto, se será melhor tentar tê-lo num festival em Portugal ou então lançá-lo logo em sala por razões promocionais. Vou tentar pô-lo em sala, não tem uma duração própria para sala, (tem 32 minutos) mas tenho que resolver este assunto e estreá-lo. Isto é a minha preocupação.

**JJ – Trabalha só em cinema?**

**ST – Primeiro nunca estudei cinema, estudei filosofia. Fui jornalista, fiz muita produção de várias coisas, de exposições universais por exemplo. Produzi pavilhões inteiros alemães na Expo de Hannover. Nos últimos anos, desde 2004, com um ano de interrupção, dirijo o DocLisboa. Também estou na direcção da Apordoc, que me rouba mais de 50% do meu tempo. Há muitas coisas que se fazem na associação: arranjar uma revista, o site, encontros, o *Doc Europa*, ter a certeza que os *Lisbon Docs* vão funcionar. Isto dá tudo muito trabalho. Vou também a muitos festivais, muitas vezes como júri. Felizmente está a terminar, estou a deixar a direcção da Apordoc e este é o meu último ano do DocLisboa.**

**JJ – Qual é o próximo passo necessário a dar no documentário em Portugal?**

**ST – Duas coisas fundamentais: Uma, principalmente em documentário, o serviço público de televisão tem de mudar as formas de financiamento e de programação. O lado da programação, no meu ponto de vista, tem a ver com o provincianismo geral que é equivalente tanto na televisão, como na imprensa, como na rádio. A realidade internacional tem pouca importância. Ora, o documentário e o que a Apordoc defende não é apenas que se financie o documentário português, é que a televisão transmita os grandes documentários que são feitos ao longo do ano, pelo mundo fora, em vez de passar só coisas sobre a vida animal e de baixo custo. Isso enriquecerá e criará, pouco a pouco, uma massa de conhecimento mais generalizada. Temos trinta e três mil pessoas que vão ver filmes ao DocLisboa. Não quero que eles só passem documentários cinematográficos por princípio, não é isso. Queria que eles passassem algo que enriquecesse na generalidade os portugueses e que se criasse uma massa crítica muito mais larga acerca do documentário, como existe no DocLisboa ou como o que o Doc's Kingdom proporciona.**

A outra coisa que é fundamental, mas que não é do documentário em específico, mas sim do cinema, é que em Portugal não existem escolas de cinema de grande nível. Da mesma maneira que temos estudantes de toda a Europa e de todo o Mundo a irem estudar para a Faculdade de Arquitectura do Porto, porque existem vários arquitectos e uma reputação de uma escola, isso não acontece com o cinema. O cinema português tem uma espécie de *alien* que de vez em

quando vai a Cannes e a Veneza, mas não é um cinema que se transformou em algo de grandioso no século XX e também não tem referência nenhuma como escola. É preciso redistribuir a forma como o dinheiro foi administrado até agora para se fazer uma escola de cinema a sério, se quiserem...

**JJ – É curioso dizer isso, não tendo o Sérgio tirado o curso de cinema...**

**ST** – Mas eu não sou um cineasta. Eu fiz uns filmes. Quero fazer mais um ou dois e terminar o que estou a fazer. Sei ver a diferença entre alguém que é um cineasta e alguém que faz uns filmes. Eles têm isso no sangue e eu não tenho. Não é uma questão de serem melhores ou piores, mas há uma vocação e eu não tenho essa vocação.

**JJ – Qual é a importância da Apordoc no panorama do documentário português?**

**ST** – Eu acho que a Apordoc é o motor do que aconteceu em Portugal nos últimos 10 anos. Foi a Apordoc que, em meados dos anos noventa, teve as primeiras reuniões com o ICA para que fosse criado um financiamento ao documentário. A Apordoc discute frequentemente com o ICA os modos de financiamento. Está também na origem da transformação de um festival que tinha muito mérito, mas que era totalmente suburbano (suburbano no sentido físico das cidades), que eram os Encontros da Malaposta. Eram *três gatos pingados* que iam ver excelentes filmes onde *o diabo perdeu as calças*. A Apordoc fez com que um festival, inicialmente com treze mil pessoas, em 2004, evoluísse hoje em dia para trinta e três mil espectadores. Isso tem influência sobre o panorama do documentário. Há uma série de iniciativas: o Doc's Kingdom, com uma preocupação sobre a reflexão do documentário; o Lisbon Docs, que é um evento muito importante: tenta proporcionar o co-financiamento de documentários internacionais, mas uma parte deles portugueses (permitiu que os filmes da Margarida Cardoso, da Catarina Alves Costa, da Catarina Mourão e de outras pessoas conseguissem co-financiamentos internacionais).

Nós, produtores e realizadores dessa nova geração, começamos a ter relações com a rede internacional de documentário, por isso a Apordoc tem um papel muito importante no que acontece. ■

## **Documentários de Sérgio Tréfaut**

### **Jorge Jácome**

**Fleurette** (2002)

Documentário, 80' (Portugal)

**Realização e Argumento** Sérgio Tréfaut **Imagem** João Ribeiro **Som** António Pedro Figueiredo **Montagem** Pedro Duarte, Jorge Divo, Andreia Bertini, Pedro Ribeiro **Produção:** Filmes do Tejo - Maria João Mayer, François d'Artemare **Principais prémios e exposições:** DocLisboa 2002 (Portugal) – Prémio Melhor Montagem. Les Ecrans Documentaires 2003 (França) – Grand Prix. Exterma'doc Cáceres 2006 (Espanha) – Melhor Filme Transfronteira. Quinzena de Realizadores do MOMA – New York

Fleurette é a mãe de Sérgio Tréfaut. O realizador é, ao mesmo tempo, parte da família e condutor do seu próprio projecto. Mais do que um filme autobiográfico, este documentário é uma história de família onde nos são contados os momentos mais marcantes de uma vida. “A questão que se coloca quando se faz algo do foro pessoal é conseguir construir alguma coisa que os outros legitimarão como de interesse maior do que para a própria família. (...) Não é um filme que eu tenha feito apenas para a minha família e nisso ultrapassei o meu desafio.”<sup>1</sup>

O filme é conduzido entre tentativas de perceber as memórias do passado de Fleurette: se por um lado Sérgio Tréfaut parece ter uma ligação forte com a mãe e acima de tudo interesse por descobri-la melhor, por outro temos noção do distanciamento que separa o passado da mãe com o presente em que vive. O filme poderia cair facilmente num olhar narcisista do realizador sobre a mãe, mas as questões que se levantam durante o filme, são facilmente identificáveis com a grande parte dos espectadores.<sup>1</sup> Os acontecimentos vão-se apresentando ao longo do filme de forma cronológica. A estrutura do filme está montada como um puzzle em que o espectador vai descobrindo, com o desenrolar dos acontecimentos, o passado de Fleurette.<sup>1</sup>

A primeira parte – *passado remoto* - começa com uma sessão introdutória de fotografias, onde nos é apresentado o passado genealógico de Fleurette: os seus avós e os respectivos filhos, entre eles a mãe de Fleurette. Esconde-se constantemente entre as palavras que tenta explicar ao filho e os acontecimentos da sua vida. Logo na primeira entrevista ficamos a perceber que Sérgio Tréfaut não sabe nada sobre o pai de Fleurette e que esta também não lhe sabe explicar. Entrevista o irmão, que vive actualmente no Brasil e que também parece não conhecer o suficiente da mãe para poder falar sobre ela. Também ele já tentou descobrir mais sobre o seu passado.

Quando vamos começando a compreender certos acontecimentos, o filme foca-se em determinados aspectos da sua vida com a ajuda de apoio fotográfico ou fílmico. Ficamos, por exemplo, a conhecer através de fotografias de época que Fleurette trabalhou numa exposição Anti-bolchevique, durante a segunda guerra mundial e que o seu primeiro marido esteve ligado à extrema direita.

No segundo capítulo do filme – *passado em comum* - conhecemos o pai de Sérgio, assim como a casa onde viveram em Portugal. Nem o pai conhece capítulos inteiros do passado da sua mãe. Começa com uma sessão de fotografias onde o pai e a mãe do realizador se conhecem e se apaixonam. Mais tarde, partem para o Brasil com uma proposta de emprego no estado de São Paulo com Josiane (filha do primeiro marido de Fleurette) e os primeiros dois filhos do casal. O pai de Sérgio envolve-se numa grande actividade política acabando por se desligar cada vez mais da família.

No terceiro capítulo – *passado meu* - há uma contextualização do nascimento de Sérgio Tréfaut e dos acontecimentos seguintes na vida da família, principalmente a envolvimento nos episódios políticos da época. Um túnel de luzes com carros a passar serve como registo visual enquanto o realizador explica em voz-off os pormenores e os detalhes dos passos seguintes da vida da sua mãe. Fleurette, que viveu uma vida cheia de episódios marcantes, vive actualmente sozinha em Portugal num subúrbio Lisboa. Ocupa os seus dias a ler e a ir às compras, “isolada do mundo” como o próprio realizador afirma.

A maneira como Sérgio Tréfaut fala da família é sempre em relação à mãe, tornando-a na personagem principal. A câmara acompanha-a pelos caminhos que o próprio realizador marcou de propósito, para que ela os percorresse e os enfrentasse. Provavelmente, Fleurette nunca voltaria sozinha a França para ver os locais onde viveu. Todo o filme é feito através de uma construção de acontecimentos onde há uma participação directa do realizador. “Não sou eu que lhe vou contar a minha vida, você é que tem que me pedir” diz Fleurette ao filho. Sérgio Tréfaut não podia ser apenas um contador de histórias, tinha também ele de ser parte activa no documentário.

#### **Lisboetas (2004)**

Documentário, 100' (Portugal)

**Realização e Argumento:** Sérgio Tréfaut **Imagem:** João Ribeiro **Montagem:** Pedro Ribeiro  
**Som:** Olivier Blanc **Produção:** FAUX – Sérgio Tréfaut **Distribuição:** Atalanta Filmes

**Difusores TV:** WDR-ARTE (Alemanha e França), YLE (Finlândia) **Principais prêmios e exposições:** Indielisboa 2004 (Portugal) - Prémio melhor filme Português. É Tudo Verdade/ It's All True (Brasil) – Competição Oficial. Infinity Film Festival (Itália) - Competição Oficial. Festival dei Popoli (Itália) – Competição Oficial.

Numa altura em que a predominância dos filmes de ficção nas salas de cinema é muito superior aos documentais, *Os Lisboetas* é um óptimo exemplo dessa excepção à regra. Terceiro filme português mais visto em Portugal em 2006<sup>1</sup>, com mais de 15.000 espectadores, o filme conquistou em poucas semanas os espectadores.

Não sendo um filme *Mainstream*, pelo contrário, muito consciente do significado do cinema *Independente* (dos modos de produção ao processo de distribuição), o filme é um projecto de investigação sobre o novo papel da uma nova vaga de imigração em Portugal. De uma primeira abordagem de *Os Lisboetas* nasceu *Os Novos Lisboetas* - filme-instalação apresentado na exposição de La Vilette, em Janeiro de 2003 - com dois ecrãs em simultâneo.<sup>1</sup> A partir daí, Sérgio Tréfaut filmou mais de 60 horas para a construção da longa-metragem.

O retrato não é feito da mesma maneira que *Fleurette* (2002). O realizador, desta vez, parece querer mais observar do que participar. “Os novos habitantes” de Lisboa habitam, trabalham e vivem na cidade que escolheram, à procura de novas oportunidades. Montado ao mesmo tempo que estava a ser rodado, a construção do filme é apresentada como um *multiplot* de pequenas sequências, de episódios e situações das diferentes etnias e culturas dos imigrantes, sem nunca voltarmos a elas mais tarde, como se ficassem perdidas pela cidade sem sabermos o futuro de cada uma delas.

O filme, depois do genérico inicial, começa com um anúncio sonoro “Bom dia caros ouvintes. Bom dia leitores do jornal *Slovo*. Ao longo do século XX, Portugal foi uma terra de emigrantes. (...) No início do terceiro milénio a situação mudou muito. A integridade de Portugal na Comunidade Europeia e 10 anos de uma política de construção intensiva trouxeram para Portugal imigrantes de todo o mundo. Todos eles vieram à procura de uma vida nova”. O plano da imagem mostra a entrada do serviço de estrangeiros e fronteiras onde cada pessoa tem a sua cor, a sua cultura. É o início de tudo, é o local onde todos os estrangeiros têm de passar para se legalizar. Há o problema da língua e da burocracia.

Os quadros separam-se com música<sup>1</sup> e são pontuados por telefonemas (não fosse ainda este o melhor meio de não perder contacto com a terra-mãe). Sem contextualizar a cidade ou recorrer a *establishing shots*, passamos para um plano no Campo Grande, onde alguns homens procuram o próximo trabalho. Percebemos a distância a que estamos dos filmados. Com *zoom* e apenas um microfone numa das personagens, consegue-se um certo realismo, não condicionado pela presença da câmara e da equipa. Mais presente dos intervenientes, é a sequência seguinte, onde três imigrantes aprendem a falar português. Na aula, conjugam verbos próprios da situação que vivem. Ao saírem, já se ouve uma oração de um centro de uma comunidade imigrante. O filme vai até ao fim com este tipo de percurso: um telefonema de um indiano com a família, o percurso de um vendedor de flores na baixa de Lisboa, um estabelecimento móvel que presta apoio médico a pessoas mais desfavorecidas, homens que limpam as ruas à noite, um brasileiro ao telefone a convencer alguém para imigrar também para Portugal, um baile brasileiro onde se dança incansavelmente, uma sala de orações no Martim Moniz etc... Sérgio Tréfaut, percorre e investiga ao máximo todas as culturas que predominam na cidade de Lisboa (muitas delas nem ficaram na versão final). O fim do filme, inicialmente num *travelling* de carro por Lisboa até chegar à maternidade Alfredo da Costa, acaba com um parto de uma mulher e com a “chegada” de um novo lisboeta.

O filme foi rodado no Verão. Houve um grande investimento no processo de Investigação. “O documentário é um projecto de pesquisa, é um projecto de tentar descobrir algo através de alguma coisa, e pouco a pouco, vamos sendo confrontados com os impasses e as dificuldades dessa tentativa.”<sup>1</sup>

Não é difícil perceber o porquê da boa aceitação do filme nas salas de cinema portuguesas. O filme parece falar de um questão que realmente interessa aos espectadores. Revela algumas situações que os próprios lisboetas desconheciam sobre a sua cidade. É um tema que está, constantemente, presente no nosso dia-a-dia, seja na televisão ou no metro. Há também algum cuidado estético com os planos, apesar de não ser a principal preocupação. De salientar os planos do pintor na igreja e das crianças na fonte.

“Quando digo que este é um filme político, tenho uma visão que não corresponde propriamente à dos bons e dos maus (...) que é tratada normalmente no jornalismo. Política é dar a informar, é criar formação sobre um assunto. Estou muito contente por ter permitido a pessoas que não eram tão sensíveis ao assunto, abrirem os olhos. A única coisa que eu tinha a certeza que queria dizer, é que para mim, Lisboa é muito mais interessante depois de ter acontecido tudo isso”.<sup>1</sup> ■

#### Notas do Texto

<sup>1</sup> Ver entrevista acima.

<sup>1</sup> “Vinhem ter comigo pessoas da Ásia, da Nova Zelândia e diziam-me “Este filme é a história da minha família e da minha avó” e conheço muitas pessoas que fizeram filmes depois do *Fleurette* que dizem “Fiz um filme sobre o meu pai por causa do teu filme”. O filme coloca questões universais “será que conhecemos as pessoas que nos são próximas?”, “Será que as queremos conhecer?” e “Será que elas querem que nós as conheçamos?”. Isto é transversal para qualquer pessoa...” in entrevista acima.

<sup>1</sup> De salientar o prémio para melhor Montagem no DocLisboa 2004 (Portugal).

<sup>1</sup> Em primeiro lugar ficou o *Filme da Treta* (com 271.421 espectadores) e em segundo o *Coisa Ruim* (com 29.239 espectadores). Dados Instituto do Cinema e Audiovisuais.

<sup>1</sup> “Foi uma primeira aproximação, “quase antropológica”,” como diz, “Quando fui fazer o primeiro visionamento de ‘rushes’ em Paris com os organizadores do Parc de La Vilette, disse: ‘Bom, vocês vão pensar que gastei o dinheiro todo em viagens à Índia,..’, ri-se. “Como o filme era só dentro das igrejas, Tinha ar de tudo menos de Lisboa,” in Público, artigo de Kathleen Gomes.

<sup>1</sup> “Quería construir um filme que fosse como um espectáculo da Pina Bausch, através de quadros separados, sem continuidade das personagens, que fosse o espírito da cidade, e ao mesmo tempo da nova cidade.” In Entrevista nos Extras do DVD a Sérgio Tréfaut

<sup>1</sup> Ver entrevista acima.

<sup>1</sup> In Entrevista a Sérgio Tréfaut nos Extras do DVD.



*Novos Lisboaetas*, de Sérgio Tréfaut