

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**ESBOÇO FÍLMICO DE UMA COMUNIDADE EMIGRANTE NA
SUA RELAÇÃO COM O OBJECTO DE SONHO**

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE
PROJECTO CINEMATOGRAFICO

ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Paulo Carneiro
Amadora, Maio de 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**ESBOÇO FÍLMICO DE UMA COMUNIDADE EMIGRANTE NA
SUA RELAÇÃO COM O OBJECTO DE SONHO**

TRABALHO DE PROJECTO

Paulo Carneiro

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Joaquim Sapinho, Professor Adjunto, área científica de realização.

AGRADECIMENTOS

Professor Joaquim Sapinho, Professor Pierre-Yves Vandeweerdt, Augusto Correia, Nuno Soares, Bruno Silva, Eunice Mateiro, Jorge Sousa, Marisa Pedrosa, Peter Gonçalves, Ricardo Leal, Jean Perret, Jonas Scheu, Orsola Orlandi, Catherine Dominguez, Claire Atherton, Sabine Lancelin, André V. Almeida, Ricardo Vieira Lisboa, Miguel Valverde, João Mário Grilo, Edgar Feldman, Basil da Cunha, Rui Xavier, Emilie Bujès, Antoine Barraud, Caroline Derruas, Pedro Ruas Camacho Costa, Joana Simões, Rita Carneiro, Ivan Nunes, Margarida Leitão, Filipe A. Alves, Luciano Scherer, Fundação Calouste Gulbenkian, Isaías Carneiro e Beatriz Carneiro.

RESUMO

Este trabalho tem por objectivo apresentar as etapas da investigação desenvolvida para um esboço fílmico sobre a relação que alguns membros da comunidade portuguesa emigrada na Suíça estabelecem com o automóvel, o seu objecto de sonho. E tem como contexto a obra de alguns cineastas (Ulrich Seidl, Errol Morris, Gonçalo Tocha, Ross McElwee, Jean-Claude Rousseau e José Vieira) que trabalham ideias centrais para este esboço fílmico, tais como a noção de retrato comunitário, a presença do realizador no objecto ou o tema da emigração. Além disso, o meu esboço é desenvolvido em resposta a um conjunto de conceitos cinematográficos, tais como a relação entre filmar e escrever (a câmara como uma caneta), o cruzamento entre o documentário e a ficção, e a implicação do realizador na acção.

Palavras-chave: Identidade, carro, emigração, cinema.

ABSTRACT

This work aims to present the research stages for a film about the relationship some members of the Portuguese community in Switzerland entertain with the car, their dream object. This film sketch is conceived against the backdrop of several filmmakers (Ulrich Seidl, Errol Morris, Gonçalo Tocha, Ross McElwee, Jean-Claude Rousseau and José Vieira) whose work touches on themes that are important to me, such as the idea of community, the filmmaker's presence in the film, or the question of emigration. Furthermore, my film sketch is developed in response to a number of theoretical ideas, like the analogy between filming and writing (the camera as a pen), the relationship between documentary and fiction films, and the implication of the filmmaker in the story.

Keywords: Identity, car, emigration, cinema.

Declaração¹

Declaro que o presente trabalho resulta da minha investigação pessoal, que o seu conteúdo é original e que todas as fontes consultadas estão referenciadas nos termos das normas de organização e edição comunicadas aos inscitos neste Curso.



(Assinatura do autor)

¹ O autor não escreve de acordo com o novo acordo ortográfico da Língua Portuguesa.

ÍNDICE

1. <u>Introdução</u>	6
2. <u>Investigação para a construção do esboço fílmico</u>	7
2.1. A comunidade	7
2.2. Conceitos teóricos	9
2.2.1. A câmara e a escrita do filme	9
2.2.2. O documentário e a ficção	10
2.2.3. Implicação do realizador na acção	12
2.3. Análise de obras de alguns autores	13
2.3.1. Ulrich Seidl, Errol Morris e Gonçalo Tocha	13
2.3.2. Ross McElwee e Jean-Claude Rousseau	17
2.3.3. José Vieira	20
3. <u>Construção do esboço: Périphérique Nord</u>	22
3.1. Investigação de campo	22
3.1.2. Estruturação da ideia	24
3.2. Rodagem	26
3.2.1. Os meios	26
3.2.2. Construção das cenas e repetição	27
3.3. Filmar e montar: o processo	28
4. <u>Reflexão de cenas do esboço</u>	30
4.1. O quotidiano dos personagens	30
4.2. A mise-en-scène e a découpage	30
4.3. O autor e a representação	32
5. <u>Considerações finais</u>	34
6. <u>Filmografia</u>	37
7. <u>Bibliografia</u>	38
8. <u>Anexos</u>	41
Anexo I – Ficha Técnica Périphérique Nord	41
Anexo II – Equipamento Técnico Utilizado	41

I. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como intuito expor as etapas do processo de investigação e de construção de um esboço fílmico que trata da relação da comunidade emigrante portuguesa na Suíça com o seu objecto de sonho, o automóvel.

Começo por uma pequena caracterização da comunidade retratada, partindo depois para vários conceitos cinematográficos como a câmara e a escrita do filme, a relação entre o documentário e a ficção, e a implicação do realizador na acção, explorando textos teóricos e pondo o escrito em perspectiva com a experiência adquirida durante o processo de rodagem. De seguida, faço uma análise do trabalho de alguns cineastas que têm no centro das suas obras a ideia de comunidade, presença no filme e temática da emigração, tais como Ulrich Seidl, Errol Morris, Gonçalo Tocha, Ross McElwee, Jean-Claude Rousseau e José Vieira. Existe, no meu trabalho, o desejo de filmar pessoas que querem mostrar-se e/ou ver-se enquanto grupo, o que permite uma comparação com a obra de Ulrich Seidl, pela forma como “os seus filmes trabalham a partir de um ideal coral, em que diferentes personagens compõem uma imagem de conjunto que traduz uma noção da realidade” (Lisboa, 2018).

Em continuidade, explorarei a ideia temática do esboço, revisitando a obra de José Vieira, considerado o “cineasta militante das migrações e da interioridade” (Vieira, 2019).

Em seguida, abordo as várias etapas construção do esboço *Périphérique Nord*, desde a procura dos personagens e décors à estruturação da ideia, o que inclui a rodagem, uma consideração dos meios e a elaboração das cenas. No último ponto, falo do processo de filmagem e montagem, mesmo que o meu filme seja um *work-in-progress*.

Por fim, faço uma reflexão sobre as cenas apresentadas no esboço fílmico considerando três pontos-chave: o quotidiano dos personagens, a *mise-en-scène* e a *decoupage* e o autor e a representação.

Todo o processo de reflexão teórica académica sobre os conceitos e técnicas abordadas foi prioritário, revelando-se essencial na organização de conceitos básicos da prática.

2. INVESTIGAÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO DO ESBOÇO FÍLMICO

2.1. A COMUNIDADE

“Aonde pertencerei? De verdade e por inteiro a parte nenhuma.
A terra onde nasci tornou-se-me estranha como um teatro, quando estou nela
tenho a ideia de que represento um papel.
A outra, onde vivo há mais de meio século, dá-me por vezes a ideia de um navio
que se afasta e me deixou no cais. Procurar outro poiso? Nem a idade me permite
nem as amarras o deixariam.
Porque é isso: não pertenço, mas é muito forte o que me prende.”
(José Rentes Carvalho, 2015, *Pó, Cinza e Recordações*, p.56)

Encontro em José Rentes de Carvalho, escritor português que vive na Holanda, o ponto de partida para pensar sobre a comunidade portuguesa deslocada na Suíça.

Rentes de Carvalho abandona o país muito jovem, passando pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Nova Iorque e Paris. Nos anos 50, fixa-se em Amesterdão, onde publica vasta obra literária, com grande sucesso entre leitores e críticos. Ainda que tivesse abandonado Portugal nos anos 40, nunca o país deixou de ser tema e reflexão na sua obra, numa escrita de tipo confessional.

A citação com que abro este capítulo expressa um sentimento que encontro na comunidade portuguesa deslocada e que considero importantíssimo: a ideia de não-pertença. O emigrante tem no quotidiano uma relação longínqua com o seu país de naturalidade e, ainda assim, mantém com ele um laço afectivo muito forte. Como diz Rentes de Carvalho: “não pertenço, mas é muito forte o que me prende” (2015: 56).

Em *Pó, Cinza e Recordações*, o escritor alterna entre Amesterdão e duas pequenas vilas transmontanas, Mogadouro e Carviçais. A distância permite-lhe certa clareza de sentimento sobre Portugal: “Aquela melancolia à portuguesa, cheia de insatisfações e insondáveis dores, paradoxos, desejos contraditórios de fugir e ao mesmo tempo ficar, o todo envolto em colossal apatia” (Carvalho, 2015: 58). Fica-nos a ideia de alguém que cumpre e aceita, da forma que consegue, os obstáculos que a vida lhe vai colocando, mas que não se ilude. Vejo nessa disposição uma afinidade com as pessoas que aqui retrato, que procuram no troféu do veículo

uma maneira de lidar com as dificuldades que encontram num país no qual não se sentem em casa.

A emigração dos portugueses não é, de todo, um facto recente. Acentuou-se nos finais do século XIX e, mais tarde, durante o terceiro quarto do século XX. Os motivos que levaram a diáspora portuguesa aos cinco continentes foram principalmente económicos, mas também de natureza social, religiosa e política. Hoje em dia, as razões são essencialmente centradas no mercado e na possibilidade de melhoria das condições materiais (Arroteia, 2001).

Relativamente ao período mais recente, entre 1955 e 1974, o geógrafo Jorge Carvalho Arroteia destaca a saída em massa de portugueses, num total de mais de 1,6 milhões, o que dá uma média de 82 mil pessoas por ano. Já em relação à época pós-revolução, entre 1974 e 1988, apenas 230 mil pessoas saíram oficialmente de Portugal. Até meados dos anos 60, a emigração foi predominantemente intercontinental, com os EUA e as ex-colónias de África como destinos principais. A partir de então, e até hoje, dirigiu-se sobretudo para destinos europeus. Ao longo deste período, a sua intensidade foi variável. Hoje em dia, a França continua a ser o país do mundo onde vivem mais portugueses (592.281 em 2011), mesmo que não seja aquele para onde actualmente mais se dirigem. A Suíça surge em segundo lugar, com 211.451 em 2013.

Ainda segundo o mesmo autor, entre os portugueses emigrados, predominam os indivíduos com baixas e muito baixas qualificações, embora se observe, nos últimos anos, um crescimento significativo da proporção dos mais qualificados. A percentagem de portugueses emigrados com formação superior a residir nos países da OCDE praticamente duplicou entre 2001 e 2011, passando de 6% para 11%. Nos principais países de destino dos actuais fluxos de emigração a partir de Portugal, a situação é, no entanto, bastante contrastada.

Estima-se que o número de emigrantes portugueses na Suíça quase tenha duplicado desde o início do milénio, de cerca de 100 mil para 170 mil entre 2000 e 2011, números que se atribuem à recessão prolongada após a crise de 2008. A Suíça é o país que viu o número de portugueses aumentar mais durante os anos que correspondem ao intervalo de tempo entre a viragem do milénio e a actualidade, seguida do Reino Unido (mais 55 mil), Espanha (mais 42 mil) e França (mais 37 mil). A Suíça é actualmente o 2º país do mundo com maior número de emigrantes portugueses, cerca de 211 mil, sendo França o 1º (592.281 mil) e EUA o 3º (177 mil).

2.2. CONCEITOS TEÓRICOS

2.2.1. A câmara e a escrita do filme

“A mise-en-scène é exactamente como a escrita, mas com uma câmara”.²

(Samuel Fuller in Jean Narboni e Noel Simsolo, 1987,

Il était une fois... Samuel Fuller, p.138)

A 30 de março de 1948, *L'Écran Français*, uma das várias revistas francesas de cinema que formaram e anunciaram a geração dos *Cahiers du Cinéma*, publica um texto que ganha imediatamente estatuto de manifesto: “*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*”³. A *caméra-stylo* pode traduzir-se literalmente como “câmara-esferográfica”, mas dessa maneira perde o trocadilho com *style*, “estilo” (Oliveira, 2016).

No seu ensaio, Alexandre Astruc, crítico de literatura e de cinema, descrevia com singular futurismo, a partir da sua imaginação, o que aconteceria alguns anos depois com a *Nouvelle Vague*: o aparecimento de um cinema que teria a mesma liberdade formal e capacidade de análise da literatura. Em síntese, Astruc dizia que o cinema abandonaria gradualmente a “tirania do que é visual, da imagem pela imagem, das imediatas e concretas demandas da narrativa, para se transformar num meio tão flexível e subtil como a linguagem escrita”. Para Astruc, “o realizador/autor escreve com a câmara como um escritor escreve com a sua caneta” (1999 [1948]: 115).

Já no parágrafo final do ensaio, Astruc afirma que “é claro que nenhuma tendência pode ser assim chamada, a não ser que tenha algo concreto para mostrar a seu favor. Os filmes virão, e verão a luz do dia...” (1999 [1948]: 16). Menos de dez anos depois, os filmes da *Nouvelle Vague* (inclusive alguns do próprio Astruc) começaram a aparecer, realizados por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Alain Resnais, Jacques Rivette, Eric Rohmer, entre outros. Estas obras passaram a fazer parte do cinema “escrito com a câmara”.

Mas foi principalmente com o lançamento de *À bout de souffle* pelo jovem Jean-Luc Godard, em Março de 1960, que a profecia de Alexandre Astruc se afirmou como uma realidade alcançável. Até então, Godard havia escrito nos *Cahiers du Cinéma*, rodado algumas curtas-metragens, e até mesmo convivido com Astruc. No seu cinema, a câmara passa a ser utilizada como figura de estilo que define o fulgor da narrativa e a importância que cada cena tem no enquadramento geral do filme. A maneira como a câmara filma define um

² “*La mise-en-scène, c'est exactement comme l'écriture, sauf que c'est avec une camera.*”

³ Nascimento de um novo movimento artístico: a câmara-esferográfica.

estilo. No caso do cinema *godardiano* este era um fenómeno relativamente novo, um realizador às voltas com actores, cenários, uma câmara, fotografia, montagem, a fazer filmes dentro da tradição cinematográfica francesa (geralmente de género) mas a escrever com a câmara. Criou uma nova forma que desviou o cinema, no seu sentido mais lato, da literatura clássica e passou a criar a *camera-stylo* (câmara-caneta). Passando a usar o cinema a fazer jus à técnica de câmara considerando, por isso, o veredicto aqui nomenclado por Astruc.

No meu esboço de filme, exploro a ideia de que a câmara escreve a partir de uma posição discreta e observante, e que revela a sua escrita na forma como o som perscruta a presença dos retratados e é seguido pela imagem. A câmara começa fixa enquanto escuta, mas em seguida reage aos movimentos dos personagens dentro do quadro, em plano geral, e move-se ligeiramente, numa espécie de reenquadramento muitas vezes impulsionado por aquilo que se ouve. A câmara escreve, ainda pela cadência da montagem, que procura, num dispositivo algo simples de corte, encontrar um recurso estilístico no som, muitas das vezes completamente construído. Esta construção, fazendo uso do som, surge sobretudo nos momentos em que, dentro da cena, corta para um cartão, surgindo o modelo do carro e o nome do personagem retratado. Cada um destes cartões define a identidade de quem está em frente à câmara. De maneira análoga a esta forma visual e estilística repetitiva, a música é usada como ponto de fracturação, pretendendo criar uma suspensão temporal, como um suspense para o que se seguirá no encadeado de histórias.

2.2.2. O documentário e a ficção

“Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção (...) Quem vai por um deles até ao fundo acaba por encontrar o outro no final do caminho.”⁴

(Godard, 1985, *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, p.144)

Nos tempos que correm, a distinção entre documentário e ficção não é clara, e a fronteira entre os dois parece ser cada vez mais inexistente. A demarcação tornou-se ainda mais complexa com o crescimento de popularidade dos documentários, nos quais as técnicas geralmente associadas ao documentário são utilizadas para contar uma história ficcional. Hoje em dia, muitos documentários apresentam em parte da sua constituição elementos apontados como pertencentes a uma construção ficcional, e muitos filmes de ficção usam técnicas

⁴ “Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. [...] Et qui opte à fond pour l’un trouve nécessairement l’autre au bout du chemin.”

geralmente associadas ao documentário. A fronteira é ténue, dando origem a construções de tipo híbrido, na forma como o espectador percebe se o que lhe é apresentado no ecrã é verdadeiro ou verosímil. *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert J. Flaherty, tem sido considerado desde sempre como um apogeu do documentário; no entanto, com o decorrer dos anos provou-se que na realidade o filme teria sido completamente ficcionado, construído. Além disso, as convenções sobre aquilo que o documentário deve ser têm variado historicamente, e isso faz deste filme de 1922 um objecto interessante de análise e re-interpretção. Percebemos assim o sentido da frase de Godard sobre a relação entre a ficção e o documentário. Por vezes, tem de se construir o real, ou mesmo ficcionar o real, para poder transmitir a realidade ao espectador.

Em *Nanook*, o objecto cinematográfico pressupõe o real: o filme apresenta-se dizendo que num lugar verdadeiro habita um homem real, o próprio Nanook. Trata-se de ancorar o filme no mundo histórico: “Eis Nanook, ele existe.” (Salles, 2005: 60). A forma como o objecto cinematográfico é apresentado ao espectador vincula-o ao género documental. No entanto, para se aproximar do real, o cinema necessita da pura ficção e faz uso dela; como escreveu João Moreira Salles, “o valor de *Nanook* está no facto de ultrapassar o mero registo, de não ser uma simples descrição da realidade, mas uma construção. Flaherty utilizou todo o arsenal da cinematografia clássica (encenação, cuidados com fotografia, enquadramento, movimento de câmara, montagem, etc.) para criar uma história” (2005: 63).

Segundo Dai Vaughan (1999: 84), enquanto todo o filme é sobre alguma coisa, a realidade não o é. Sempre que se pergunta o que é o documentário, por contraposição à ficção, a diferença reside sobretudo no modo como um filme se dirige aos espectadores, fazendo crer que aquilo que se passa no ecrã aconteceu no espaço-tempo do mundo histórico (isto é, agora ou no passado). Mas – como argumenta Salles (2005: 64) – esta posição não identifica o documentário com qualquer tipo de realismo, uma vez que efeitos de edição, de banda sonora ou o uso de montagem não-cronológica não são técnicas da ficção, e sim técnicas de cinema que podem ser usadas em qualquer género. O meu esboço fílmico *Périphérique Nord* não enjeita o documentário enquanto género, mas usa técnicas muitas vezes associadas ao cinema de ficção, desde a forma como é montado, de maneira não-cronológica e completamente adulterada em relação ao momento em que as imagens foram captadas, até à utilização da banda sonora, por vezes não-diegética, fazendo uso de várias técnicas tidas como características da ficção. Neste esboço fílmico existem momentos nos quais a captura do som e da imagem foi elaborada no sentido não-realista e até mesmo encenada, por exemplo nos planos em que circulo de carro pela cidade, dada a forma como se coloca a câmara perante o

carro. Ao mesmo tempo, na relação com o espaço-tempo do real nada foi alterado: o filme constitui uma documentação de um momento.

2.2.3. Implicação do realizador na acção

“Os filmes na primeira pessoa podem ser poéticos, políticos, proféticos ou absurdos. Podem ser completamente autobiográficos, ou apenas em parte e de maneira implícita. Podem tomar a forma de autorretrato, ou ser o retrato de outra pessoa. Muitas vezes não são um cinema do “eu”, mas sobre alguém que nos é próximo, querido, alguém que nós amamos ou que nos instiga, e que ao mesmo tempo informa a maneira como o cineasta se vê a si mesmo. E este género de filmes pode nem sequer ser sobre uma pessoa, seja ela o próprio cineasta ou um outro, mas sim sobre um bairro, uma comunidade, um fenómeno ou um acontecimento.”⁵

(Alisa Leblow, 2012, *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, p.1)

A implicação do realizador na acção pode proporcionar várias ideias ou ambições. O realizador pode estar presente na acção por uma escolha meramente intuitiva, ou inclusive por razões técnicas e financeiras relacionadas com o objecto fílmico. No meu caso, sublinho os motivos inerentes ao projecto: o meu interesse pelo carro enquanto objecto e pelas questões que ele suscita no contexto da emigração. A investigação é além disso uma forma de falar de mim, que sou não só um português deslocado na Suíça, mas uma pessoa que cresceu a ver a relação dos emigrantes portugueses com os seus carros, objecto pelo qual desenvolvi também eu certo fascínio.

Partindo da minha relação com o automóvel, optei por fazer um trabalho no qual me relaciono com a experiência dos personagens, o que neste esboço fílmico se traduz na implicação do realizador na acção. A minha relação com o automóvel – objecto de sonho, assunto e interesse comum dos personagens – acaba por ser também um meio de me integrar na comunidade portuguesa na Suíça. Enquanto elemento passível de se deslocar, o carro representa uma espécie de demonstração de sucesso, de afinco e de orgulho. É certo que a casa é também uma representação do sucesso, mas, ao invés do automóvel, esta não se pode apresentar em diversos contextos, isto é, tanto no dia-a-dia na Suíça como nas férias em Portugal.

⁵ “First person films can be poetic, political, prophetic or absurd. They can be autobiographical in full, or only implicitly and in part. They may take the form of self-portrait, or indeed, a portrait of another. They are, very often, not a cinema of “me”, but about someone close, dear, beloved or intriguing, who nonetheless informs the filmmaker’s sense of him or herself. They may not be about a person, self or other, at all, but about a neighborhood, a community, a phenomenon or event.”

Na procura de entender os sentidos que adquire o carro e a sua representação, a minha experiência pessoal acaba por contaminar o objecto da investigação. O fascínio que eu próprio nutro pelo automóvel passa a ser um meio de questionamento e, nessa medida, eu próprio enquanto realizador vejo-me implicado na acção do esboço fílmico. Enquanto construo o filme, sou confrontado com as causas e efeitos do deslocamento automóvel, e com o meu fascínio pelo objecto em estudo.

2.3. ANÁLISE DE ALGUNS AUTORES E OBRAS

2.3.1. Ulrich Seidl, Errol Morris e Gonçalo Tocha

Nos filmes de Ulrich Seidl sobressaem as possibilidades do documentário enquanto ficção: trata-se de um cinema em que os dois géneros coexistem sem necessidade de distinção. Cada um dos seus filmes procura criar um retrato de uma comunidade. Narrativamente, trabalham a partir de uma ideia coral, em que diferentes personagens compõem uma imagem de conjunto que traduz uma noção da realidade.

Se, ao falar de comunidade, tratamos quase sempre de uma visão de dentro, neste caso falamos de uma visão de dentro que olha para fora: nas expedições ao continente africano de *Safari* (2016), em *Paradies: Liebe* (2012) ou no retrato daquilo que os austríacos escondem nas caves de suas casas em *Im Keller* (2014), Seidl retrata os austríacos – a comunidade a que por nacionalidade pertence – tanto dentro quanto fora do país. Apesar desta relação comunitária, é o próprio autor que afirma que o seu cinema não procura definir-se em termos de género. Como refere numa entrevista concedida a Wul (1995), “Nunca me preocupei muito com o género, queria simplesmente fazer filmes. Documentários e filmes de ficção são igualmente importantes para mim. De resto, nenhum dos meus filmes até agora foi um documentário puro. Em cada um deles cruzei a fronteira entre o documentário e a ficção.”⁶

Um dos modelos utilizado por Seidl é o de um autor participativo, mas cujas intervenções são eliminadas durante a montagem: trata-se de um encontro entre o cineasta e um sujeito que nos surge em modo quase fragmentado, pela forma como a montagem funciona. Aqui, a montagem cinematográfica pode ser vista dentro da lógica de uma força que enfrenta outra, na linha do pensamento de Gilles Deleuze (2007: 17), para quem cada plano exerce a sua força e sofre a de outro. Segundo Deleuze, um “agenciamento” é um arranjo, uma combinação de elementos heterogéneos que fazem surgir algo novo, e uma boa montagem funciona de forma

⁶ “I didn’t think about genre – I simply wanted to make movies. Documentaries and fiction films are equally important to me. Besides, none of my films up to now have been “pure” documentaries. In each of them, I’ve crossed the boundaries between documentary and fiction.”

a realizar agenciamentos, isto é, novas formas de multiplicidade: a cada novo agenciamento entre planos há uma proliferação de centros e a multiplicação de sentidos. Estará por isto Seidl a dizer-nos que cada pessoa não está a representar-se a si mesma? Nunca temos a certeza se está a ser ela mesma ou a encarnar um personagem, e é a própria montagem que suscita esta dúvida que não conseguimos decifrar, pelo menos não imediatamente.

As pessoas aparentemente normais retratadas pelo autor, por assim dizer, são, nos filmes de Seidl, uma via de acesso importante a lugares ocultos da sociedade austríaca. Precisamente numa cultura em que são correntes visões absolutamente heróicas de como se deve ser, existe, simultaneamente, uma forte noção de individualidade, seja em termos económicos (como sujeitos que gerem as suas vidas), seja em termos pessoais, como seres com instintos e pulsões. Nesta medida, as pessoas que encontramos em *Im Keller*, por exemplo, contrariam uma utopia burguesa, desmentem a propaganda daquilo a que se chama “normalidade” e têm, naturalmente, uma intenção polémica.

Ao mesmo tempo, o próprio Seidl considera-se como um continuador da sua tradição nacional, na medida em que é membro da comunidade que retrata, e os seus sujeitos estão em todos os momentos conscientes da presença da câmara, isto é, da sua participação num filme.

Na apresentação de *Safari* no cinema Ideal, no âmbito de uma homenagem feita ao realizador pelo Festival Cortex em 2018, o próprio Seidl afirmava que o retrato que fez dos caçadores furtivos austríacos em África foi bem recebido pelos próprios sujeitos retratados. No website do próprio Seidl, *Safari* é descrito como “um filme de férias sobre matar, um filme sobre a natureza humana”⁷. Esta técnica irónica é central na montagem, que justapõe depoimentos conscientes por parte dos personagens. Embora estejamos perante um assunto que suscita um sem número de questões éticas, o realizador procura nunca expor o seu próprio julgamento, permitindo que o espectador faça livremente a sua análise.

Em termos de realização, além de usar a técnica da entrevista mas eliminando a sua voz na montagem, Seidl aplica também a técnica da distância; os seus planos são quase sempre gerais e muito compostos. Os *décors* são geralmente intervencionados antes de filmar, ainda que sejam os lugares aos quais os personagens realmente pertencem. Filmando em planos muito longos e estáticos, quase como *tableaux vivants*, Seidl não levanta a questão da autenticidade da representação nos seus filmes. Em relação à montagem, respeita quase sempre a ordem cronológica dos relatos que filma e não utiliza técnicas como *flashback* ou o *flash-forward*, fazendo evoluir a história de maneira continuada.

⁷ “A vacation movie about killing, a movie about human nature.”

Seidl trabalha uma *mise-en-scène* da fixidez, com os seus personagens quase sempre imóveis, muitas vezes sentados, olhando directamente para a câmara em cenas manifestamente encenadas, nas quais raramente se ouve a voz do encenador/entrevistador. Nas cenas em que os personagens estão de pé (por exemplo, os funcionários do Europapark ou do parque de safaris), estes permanecem quase sempre em silêncio. A juntar a isto, há ainda uma estratégia de montagem alternada que intervala longas sequências de entrevista com motivos que são muitas vezes musicais ou, no mínimo, acções repetitivas, que revelam um trabalho continuado ou uma recorrência: uma velhinha teimosa e com frio, as voltas e voltas de um carrossel, o desmembramento dos animais após a caçada, ou a acção repetida de uma máquina. Desse coro, Seidl costuma destacar um personagem em detrimento dos demais. As suas grandes angulares e a sua escolha por personagens *bigger than life* (ou *bigger than reality*) tendem, num primeiro impacto, a produzir um efeito de caricatura (o cromo, o *freak*, os anões, a autista, a obesa, o *nerd*, o *kinky*), impacto esse que os melhores filmes de Seidl depois desmontam a partir de dentro.

No caso de Errol Morris, debruço-me sobretudo sobre as suas duas primeiras obras, *Gates of Heaven* (1978) e *Vernon, Florida* (1981). A primeira aborda diversas pessoas cujos animais de estimação estão enterrados num cemitério de animais na Califórnia, enquanto a segunda é um retrato dos residentes de uma cidade da Florida. Ambas seguem o estilo de entrevista, sem intervenção visível do realizador; ambas são também exemplos de retratos comunitários, que fazem um apanhado social, cultural e até político de um lugar, em que a oralidade e o efeito de *puzzle* da montagem vai criando a ideia de coro, visto que se tratam de filmes feitos a várias vozes que se vão justapondo umas às outras. Ambos os filmes são documentários-entrevista, mas não no formato de *talking heads* e sim em situações em que as personagens se encontram em lugares que percebemos como sendo o seu *habitat*, pela maneira descontraída como os “habitam”. São trabalhos amplos no seu estilo de construção, quer pela forma fragmentada da montagem, quer pela *mise-en-scène* dos retratados. Não existe um plano *master*, tudo é filmado numa única escala, sendo depois na montagem que os depoimentos são intercalados uns com os outros, criando uma lógica narrativa.

Os planos fixos que caracterizam os filmes de Morris são bastante comuns em filmes de entrevista. Mas, se a maioria dos documentaristas utiliza iluminação artificial no interior, Morris propõe-nos a luz natural do lugar, seja interior ou exterior, o que devolve uma certa naturalidade às cenas. O ambiente é cuidadosamente organizado, sobretudo nas cenas de interior, enquanto a relação entre o entrevistador, a câmara e o olhar dos personagens influencia o aspecto visual da entrevista. O autor oferece-nos um sujeito que encara a câmara,

como se confrontasse directamente o espectador. O objectivo de Morris é criar a impressão de contacto directo do olhar: “Eu entrevistava as pessoas colocando a minha cabeça directamente encostada à lente da câmara. Isso dava a impressão que os entrevistados estavam a olhar directamente para a lente, mesmo que esse não fosse exactamente o caso... Às vezes o cameraman tinha de puxar a cabeça para trás, para que não entrasse na imagem. Quando ele fazia isso, muitas vezes doía, ”⁸ conta o realizador (Resha, 2015: 43).

Morris tem também uma forte preocupação estética na composição do quadro: os corpos são enquadrados a meio, ora em plano médio, ora em plano geral, procurando um equilíbrio do espaço na sua relação com o corpo. As estratégias utilizadas pelo autor têm uma afinidade com Seidl na ideia coral, na preocupação com a simetria do quadro e no encadeamento da montagem. São os testemunhos orais que fazem avançar a narrativa, sem recurso a *voz-off* ou intervenção directa do autor no decorrer da acção.

No caso de Gonçalo Tocha, interessa-me especialmente o megalómano ou odisseico *É Na Terra Não é Na Lua* (2011), longa documental de mais de 3 horas de duração. Logo no início, em nota introdutória, ouvimos o autor e o seu director de som à conversa em *off*, fazendo no fundo um resumo do que nos espera: “Vamos filmar tudo o que conseguirmos, vamos tentar estar em todos os sítios ao mesmo tempo e tentar não perder nada, vamos tentar conhecer toda a gente...”. O filme é um coral fragmentário mas gigantesco, uma vez que procura registar tudo o que se passa na ilha do Corvo, a menor do arquipélago dos Açores, com cerca de 400 habitantes. Através do *off*, Tocha procura uma bengala que lhe permita encontrar ganchos que interliguem as histórias numa base geográfica: são histórias que são dali, no presente ou no passado. Trata-se, no fundo, de uma espécie de diário de bordo de um engenheiro de som e de um realizador à procura de um lugar, misturando registos etnográficos, literatura, arquivos perdidos, histórias mitológicas e autobiografia. Além de funcionar como uma manta de retalhos em 14 capítulos, *É Na Terra Não é Na Lua* tem a presença constante do seu autor no enquadramento: quando não é o próprio Tocha a aparecer enquanto a Dona Inês tricota a sua gorra corvina, é a sombra do realizador, ou a sua voz à conversa com o engenheiro de som, Dídio Pestana. Enquanto Seidl e Morris podem ser muito duros no dispositivo formal utilizado, Tocha é mais livre. A câmara filma acontecimentos quotidianos, tanto personagens “famosas” da ilha quanto outras que o autor acha curiosas, num estilo que tem algo de improvisado mas que é coerente com a impressão de diário dada pela narração em *off*. O *off*

⁸ “I interviewed people by putting my head right up against the lens of the camera. It seemed as though they were looking directly into the lens of the camera, but not really.... My cameraman would grab the back of my head and pull me back because you could see the side of my head in the lens. When he yanked me back, it often hurt.”

reforça a ideia coral: não vamos somente de uns personagens a outros, mas passamos daí a acontecimentos corriqueiros, muitas vezes curiosos, como na fabulosa cena da festa no pequeno café da vila, quase no final, ou no momento de exibição de um automóvel *tuning* luminoso. Toda a fauna e flora do lugar, toda a gente que ali vive, aparece. Através da captura da oralidade, é um filme de retalhos, uma tapeçaria, mais do que a tentativa de compor o retrato acabado de uma comunidade. O autor procura um fio narrativo que eleve o filme a mais do que um mero retrato antropológico com pretensões de objectividade.

Tanto Morris quanto Seidl quanto Tocha falam de universos concretos com os quais muito poucos espectadores terão sido confrontados. Enquanto Seidl e Morris são austeros, formalmente e no sentido da *mise-en-scène*, Tocha é mais espontâneo na utilização da câmara. De qualquer forma, os três são *retratistas corais comunitários*.

2.3.2. Ross McElwee e Jean-Claude Rousseau

Os filmes de Ross McElwee são documentários pessoais, quase se diria caseiros. Na sua obra não existe separação entre o cinema e a vida. Aqui debruço-me principalmente sobre *Sherman's March* (1985) e *Bright Leaves* (2003), duas das suas obras-primas. Em ambos os casos, o título faz referência a um tipo de filme que na verdade não é aquele que vemos, e isso constitui em si mesmo uma espécie de ponto de partida narrativo. *Sherman's March* não é um filme sobre o exército do general Sherman à conquista do Sul, enquanto *Bright Leaves* faz alusão ao filme de Michael Curtiz *Bright Leaf* (1950). O próprio McElwee explica a referência: “No seu nível mais simples, *Bright Leaf* [de Curtiz] pode ser visto como a versão ficcionada de uma história de família, uma lenda familiar dos McElwee, que o documentário *Bright Leaves* interroga, oferecendo a sua própria versão de um mito de família. O jogo entre os dois filmes oferece, espero, um diálogo sobre as capacidades relativas que o cinema não-ficcional tem para explorar noções tão amplas como a de família, de destino, de legado e de casa”⁹ (Rhu e McElwee 2004: 6).

No fundo, McElwee utiliza uma analogia para falar da relação entre Hollywood e o cinema, como sendo um vício alimentado por uma indústria, assim como é a relação do tabaco produzido pela sua própria família: em ambos os casos, são vícios alimentados por uma indústria.

⁹ “On the simplest level, *Bright Leaf* stands as a possible fictionalized version of a family story, a McElwee family myth, which the documentary, *Bright Leaves*, interrogates by offering its own versions of a family myth. The interplay between the two films provides, I hope, a dialogue between the relative possibilities of non-fiction filmmaking in exploring such large notions as family, destiny, legacy and home.”

Quanto a *Sherman's March*, trata-se de uma odisséia pessoal sobre “as possibilidades do amor romântico no Sul dos EUA numa era de proliferação de armas nucleares”¹⁰. Ross segura a câmara em frente a um espelho, segue familiares, amigos, irmã e ex-namoradas numa viagem pelo Sul dos EUA, passando pelos mesmos lugares onde o General Sherman esteve durante a guerra civil americana. McElwee expõe-se a si mesmo nas observações que faz, através de uma câmara-homem e da sua imagem reflectida, ou auto-imposta de frente para a câmara, que fica pousada num canto de uma cabana, numa ilha quase deserta. Da mesma forma, em *Bright Leaves*, a câmara é falante e ouvinte.

Este é um cinema de busca, de exploração, que filma tudo e todos, seguindo uma linha emocional. McElwee refere que os seus filmes são destilações de experiências reais, e considera ser possível filmar todas as grandes experiências vividas (Rhu e McElwee 2004: 8). No cinema de McElwee, cinema e vida são indissociáveis. Na narração, em *off*, o autor reflecte sobre a impossibilidade de continuar a filmar por falta de bobines, e relaciona essa impossibilidade com a impossibilidade do amor na ilha. A câmara é um elemento que possibilita a extroversão, que propicia uma libertação, aspectos com os quais o próprio Ross refere ter dificuldades.

Bright Leaves marca o regresso de McElwee aos filmes autobiográficos que pensara abandonar depois de *Sherman's March*, num hiato de tempo em que filmou sobretudo a sua mulher e musa, Charleen Swansea: “É de uma complexidade simplesmente infinita, seja vista pelo prisma da intersecção entre a vida quotidiana e o acto de fazer documentários, ou do cruzamento entre o documentário e a ficção, ou da intersecção entre documentários e notícias de televisão que mais parecem entretenimento”¹¹ (Rhu e McElwee, 2004: 10). Ross McElwee é o construtor de uma subjectividade cheia de texturas que, por meio de narrações e monólogos improvisados para a câmara, reflecte acerca da filtragem da vida pela sua lente, tentando viver a vida ao mesmo tempo que a filma. Como o próprio afirma numa outra entrevista à *Cineaste*: “A minha vida real caiu na fenda entre mim e o meu filme”¹² (McElwee e Lucia 1993: 32). A participação do autor na acção é quase uma omnipresença, quase um modo de vida, e não algo construído de forma independente ao acto material de fazer cinema. Há nisto uma afinidade com a ideia de Tocha de procurar a essência de uma ilha e indissociavelmente falar de si próprio, como um cinema que nos leva a viver através da lente,

¹⁰ “The possibility of romantic love in the south during an era of nuclear weapons proliferation.”

¹¹ “It’s just infinitely complex, whether it’s looked at in terms of everyday life intersecting with the act of documentary filmmaking, or documentary filmmaking intersecting with the notion of fiction filmmaking, or documentary filmmaking intersecting with television news that more resembles entertainment.”

¹² “My real life has fallen into the crack between myself and my film.”

sem que o cineasta possa (ou queira) distanciar-se para viver de outra forma. Parece ser um *modus operandi* de rodagem em que o homem-câmara não desliga jamais a câmara da vida.

Maioritariamente constituídos por longos planos fixos que evidenciam a duração e a passagem do tempo, os filmes de Jean-Claude Rousseau resultam de um longo e rigoroso trabalho solitário. Enquanto os mais recentes têm sido realizados em vídeo, nos seus primeiros filmes o suporte original é o *Super 8mm*, o que lhes confere características únicas, por condicionar a forma final de filmes em que cada bobine corresponde a um bloco espaço-temporal. Ao montá-las, Rousseau respeita a sua integridade, preservando as pontas que as separam, sustentando que na realidade não pratica montagem mas apenas ordenação. O cineasta recusa assim o “*raccord*” em favor do “*accord*”: “Há montagem quando se procura, há acordo quando se encontra” (Rousseau 2015), explica. Este é o princípio de base do seu cinema, que se estenderá também ao seu trabalho posterior em vídeo: independentemente do suporte, o cinema de Rousseau permanece na sua essência o mesmo.

Sem argumento predefinido, os seus filmes estruturam-se durante a rodagem, num processo de descoberta. A estas características soma-se um cuidadoso trabalho em torno das relações entre som e imagem, uma forte relação afectiva com os locais filmados (dado que é uma obra ancorada na auto-representação), e a extrema importância atribuída ao enquadramento e às linhas que enformam uma imagem, composições rigorosas de longos planos fixos que permitem que, no seu interior, o mundo se manifeste. Como Rousseau escreve no texto de apresentação do seu primeiro filme, “Conservar os planos como são, não procurar modificá-los através do jogo da montagem. Deixar que os elementos encontrem o seu lugar. Esperar que se ajustem ganhando luz. A beleza não aparece onde a procuramos... Entrar no enquadramento é fazer a travessia. É mais desaparecer do que aparecer” (Rousseau 2015).

Desde o seu primeiro filme, *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* (1983), Rousseau aparece em frente à câmara. O cineasta considera que a sua presença nos filmes faz deles experiências filmadas – são filmes sobre coisas que viveu, lugares onde esteve – e nega que se tratem de filmes experimentais. Não há uma representação, uma *mise-en-scène*, mas uma tentativa de chegar à pintura, de encontrar o enquadramento nobre que coloque a câmara no local certo. Quando alguém entra no quadro, como que apaga as linhas que constituem a justeza de uma imagem: esse é assim o “desaparecimento da imagem”. Mas, se a presença não perturba essas linhas, é a própria figura que desaparece, que se dissolve na imagem (2015: 2). O realizador procura que a ideia de desaparecimento com o romper de enquadramento se adegue a essa busca pela perfeição da pintura. Na pintura não existem cenas, mas motivos e

repetições: pintura não é representação, mas sim presença. “É a obra de arte que nos agarra (e não o contrário) por esse efeito de presença”, diz Rousseau (2019). “É isso que significa ver uma obra de arte.”¹³

2.3.3. José Vieira

José Vieira parte da sua experiência enquanto emigrante para contar uma história colectiva, aproveitando os relatos dos outros para fazer emergir as suas próprias memórias, desde a partida a salto para França com apenas 6 anos. O seu cinema vai-se construindo através de questões do próprio autor, sempre em torno da mesma temática. Numa entrevista à agência Lusa em Junho de 2017, José Vieira afirmava: “É a minha vida, foi a minha vida, simplesmente por isso, simplesmente mostrar por onde a gente passou. Quer dizer, é a minha vida e a de milhares de pessoas. Acho que no *Fotografia Rasgada*¹⁴ disse que é procurando as nossas memórias na memória dos outros que se constrói uma memória colectiva, e acho que foi assim que eu trabalhei sempre” (Lusa 2017). Em alguns momentos – como *Souvenirs d’un futur radieux* (2014) ou *Le bateau en carton* (2010) – Vieira procura fazer também um paralelo entre a emigração portuguesa nos anos 60 e 70 e outras mais recentes, como a emigração romena para França no início do novo milénio. Numa passagem de *Souvenirs d’un futur radieux*, o narrador afirma em *off* que a “emigração é só uma”, sugerindo que credos e raças pouco importam, pois o que move as pessoas é sempre a procura de um *el dorado*.

Vieira chega ao cinema por um sentimento de urgência, porque “o cinema é uma arte política”, como afirma em conversa telefónica. Estudou sociologia e afirma-se militante libertário, sem cor partidária. Trabalha desde os anos 80 com associações na defesa dos emigrantes, e não apenas portugueses: “Os nossos pais foram invisíveis, mas nós estávamos lá. O meu compromisso é o de defender os emigrantes através do cinema, defender o que são também os meus direitos. Por isso acabei por procurar este meio de expressão para tocar as pessoas”, afirma na mesma conversa telefónica em Junho de 2020, a partir de Paris, onde vive.

O cinema de Vieira é mais focado na temática do que na forma: o conteúdo é primordial. Quase sempre temos uma narração em *off*, com o uso frequente de fotografias antigas e de imagens de arquivo. Trata-se quase de um cinema arquivista, que procura encontrar um lugar para a emigração portuguesa e ao mesmo tempo se ramifica para outras, à medida que Vieira

¹³ “A work of art grabs us, not the other way around, by this effect of presence. That is what the vision of a work of art is.”

¹⁴ *La Photo Déchirée, chronique d'une émigration clandestine* (2002).

testemunha outros fluxos migratórios mais recentes. A posição do cineasta em relação ao tema é indissociável da sua própria vivência: procura as recordações perdidas da sua infância e vê o cinema como meio para construir uma memória colectiva. “Sem ser historiador, eu tento fazer a história da emigração, que é fragmentada, e por isso os meus filmes são fragmentários. E também porque a minha memória é incompleta, há muita coisa de que não me lembro.” Poderíamos dizer que, mesmo aqui, o meio é o veículo para uma procura muito própria, uma falta, como se o autor procurasse completar uma existência pessoal, sendo que nessa procura se abre ao mundo e a todo um colectivo. Vieira afirma ter por isso “um compromisso absoluto em trabalhar a memória que não pode apagar este desprezo corrente pelos emigrantes.” Os seus filmes falam de si e dos outros, que são o mesmo; afinal, filmamos o outro como um espelho de nós mesmos, e procuramos com o cinema completar o lugar em falta.

3. CONSTRUÇÃO DO ESBOÇO: PÉRIPHÉRIQUE NORD

3.1. INVESTIGAÇÃO DE CAMPO

Ainda antes da chegada à Suíça, onde seria pela primeira vez confrontado com as condições em que poderia fazer a pesquisa dos personagens e dos *décors* para o trabalho fílmico, iniciei a investigação de campo utilizando a bengala da tecnologia. Não tinha à partida nenhum personagem que encaixasse nas características que havia projectado para as pessoas que queria filmar. Dessa forma, comecei por me servir das redes sociais, nomeadamente do *Facebook*, para pesquisar pessoas que pudessem encaixar no perfil. Procurei grupos de carros na Suíça, grupos de *tuning*, grupos de portugueses, entre outros – algo que pudesse servir como ponto de partida ainda antes de chegar ao território e de encontrar essas pessoas; e depois, através delas, encontrar outra e outra. Esse trabalho inicial acabou por me dar um *savoir-faire* de pesquisa para aquilo que eu desconhecia. Nesse início, algo atabalhado, estabeleci um par de contactos com pessoas com as quais viria a encontrar-me na minha chegada à Suíça, somente um mês após os primeiros contactos digitais. Fiz os primeiros contactos, através do *Facebook*, em Janeiro de 2019, e cheguei a Genebra em Fevereiro.

Existem várias histórias entre a comunidade portuguesa, sendo uma delas a que os próprios portugueses se enganam uns aos outros. Senti que, quando partilhavam essa ideia comigo, falavam indirectamente de uma qualquer desconfiança que me esforcei por compreender.

Saindo da Pontinha, onde vivo, parto de carro numa viagem de cerca de um dia para percorrer os 1800 km que ligam Portugal à Suíça. Era importante fazer esta viagem de carro porque, apenas desta forma, faria o caminho inverso daqueles que, no Verão, regressam a Portugal. Além disso, o meu carro serviria como elemento estrutural para a construção do esboço fílmico, sobretudo pelas oportunidades que esta paixão partilhada abriria à troca de ideias com os retratados. O carro serviria como elemento de confluência de entusiasmos.

À chegada à Suíça, fui directamente à HEAD-Genève, onde viria a encontrar-me com o professor Pierre-Yves Vanderweed que iria guiar o meu trabalho. A partir daí, iniciei a investigação no campo, *in loco*, com algumas das pessoas que no mês anterior tinha contactado através da internet. Em Genebra, comecei por encontrar o Augusto, um dos personagens filmados e, através dele, abriram-se portas a novos contactos. Corria de uns bairros a outros, procurando, na rua, carros que pudessem pertencer a emigrantes portugueses, algo que fui descobrindo aos poucos graças às sugestões do Augusto: um cachecol da Federação Portuguesa de Futebol no interior, um crucifixo de Nossa Senhora de Fátima e

outros pormenores com referências a Portugal. Tinha apenas duas semanas até iniciar a rodagem.

Procurei as pessoas por todos os meios possíveis. Fui a cafés portugueses que encontrava na internet, passei pelas ruas de Genebra, viajei até outras cidades, como Morges, Lausanne, Le Locle, La Chaux du Fonds, Neuchatel. Percorri quase toda a Suíça francesa ainda antes de o voltar a fazer para filmar. Uma das ideias que me ajudaram a rodar o esboço foi ter definido que filmaria somente, ou em grande parte, no período nocturno. Isto facilitava a disponibilidade das pessoas retratadas e aumentava-nos os dias de rodagem, uma vez que tínhamos apenas duas semanas. Ao início completamente sozinho, fui-me encontrando com amigos de amigos ainda recentes, que me abriam as suas casas, mostravam-me os seus carros e apresentavam-me outros amigos. Em pouco mais de uma semana, tinha praticamente todas as pessoas que acreditava serem essenciais para o trabalho que me propunha fazer, verdadeiros apaixonados pelo automóvel, o seu objecto de sonho. Carros banais nalguns casos, outros mais complexos; uns mais novos, outros mais velhos.

Procurei perceber a sua relação com o automóvel e de que forma o carro se liga com a sua experiência ali, longe do país de naturalidade: o carro seria veículo de outros assuntos.

Era importante para mim que os locais onde iria filmar tivessem um sentido para as pessoas que estavam dispostas a entrar no projecto. Procurei lugares com os quais tivessem alguma familiaridade, no sentido temático da relação entre carro e lazer, uma vez que filmaríamos num horário que está fora do período do carro como utilitário. Alguns propunham as suas garagens, outros lugares perto de casa onde passavam noites com os amigos, outros bombas de gasolina ou sítios de lavagem. No entanto, tinha também poucos dias para conseguir obter autorizações da polícia para filmar, isto porque cada *décor*, em cada cidade, teria de ser tratado com a própria polícia local. Pelo facto de filmarmos à noite, e também por ser aluno estrangeiro, tivemos quase sempre isenção de taxas.

Apenas a dois dias de começar a filmar, soube que poderia contar com Laura Morales para a investigação para a luz do projecto. Analisámos sobretudo locais interiores, como garagens e parques subterrâneos; no exterior, encontraríamos espaços mais iluminados, ou nos quais fosse possível usar electricidade para ligar um pequeno projector *led*. Já o director de som não pôde participar nas visitas técnicas, tendo de se adaptar às possibilidades que o quadro e o *décor* oferecessem. Apesar disso, havia já uma ideia bastante clara sobre o dispositivo formal a utilizar na imagem e no som e, além disso, tinha já experiência de trabalho anterior com Ricardo Leal como director de som na minha primeira longa-metragem, *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* (2018).

3.1.1. Estruturação da ideia

Desde início, o projecto tinha por base a forma como o emigrante português vê no carro um objecto de culto. Esta obsessão pelo veículo foi algo de que me fui dando conta desde criança, na aldeia do interior de Portugal (Vale da Torre, Castelo Branco) de onde a minha mãe é natural e da qual muitos fugiram para França e Suíça, ainda antes de 1974. Ao regressarem com potentes e vistosos carros, estes eram objecto de inveja e, às vezes, de troça e sarcasmo pelas pessoas da aldeia.

Pessoalmente, também eu tinha – e tenho ainda – um fascínio por automóveis que dificilmente sei explicar. No caso dos emigrantes, este fascínio parecia-me estar ligado a uma tentativa de compensar a dureza do seu quotidiano no estrangeiro. Estes amantes de carros não são apenas isso, mas sim pessoas que olham para o automóvel como um objectivo de vida. Ao falar com alguns emigrantes que ia encontrando em Portugal durante as férias de Verão, fui percebendo que o carro é tratado com um cuidado particular, quase como um membro da família, e não apenas como um utilitário. Cheguei à conclusão de que falar do carro era indissociavelmente falar das suas vidas e da sua experiência enquanto emigrantes.

Assim, este esboço fílmico não falaria apenas de carros, mas encontraria neles o veículo para chegar a questões mais profundas de cariz social, económico ou, até, político. Dei-me conta de que o carro era um multiplicador de narrativas e deixei que as mesmas inundassem a ideia inicial do trabalho.

Foi assim que tomei consciência de que, como em qualquer trabalho documental, a ideia inicial que eu tinha concebido acabaria por ser superada por coisas que não previra, até porque estava longe de ter uma relação directa com a experiência de viver deslocado. Aceitando essa ideia de experiência pessoal e não apenas de realização cinematográfica, pareceu-me apropriado fazer a viagem inversa, de Portugal à Suíça. Tive a convicção de que, para conseguir encontrar o fio condutor do trabalho, seria necessário incluir um elemento de risco e experimentação, sempre com o entusiasmo de que a experiência vivencial traria coisas novas à construção do meu personagem e do esboço.

No que diz respeito à estruturação formal do dispositivo de rodagem, respeitei, logo de início, uma ideia que venho desenvolvendo desde o meu filme anterior: a utilização do plano quase sempre fixo, em que tudo o que se passa em frente à câmara é gravado num só *take* idealizado no lugar, sem qualquer corte durante o diálogo com o personagem retratado.

A minha implicação na acção, enquanto realizador, é feita de forma a movimentar-me dentro do plano, de modo a criar uma espécie de *mise-en-scène* coreográfica, em que a outra

pessoa me vai acompanhando mesmo sem se aperceber disso, uma vez que vai seguindo a minha movimentação de forma espontânea. É quase uma *mise-en-scène* em documentário, sem existirem marcações ou indicações.

O meu discurso em relação aos diferentes personagens foi sendo estruturado à medida que travava conhecimento com eles, percebendo o que os tocava, o que ambicionavam e aquilo que lhes interessava na relação com o carro. O esboço foi sendo estruturado enquanto a rodagem ia decorrendo, à medida que percebia o que funcionava melhor em termos de movimentos dos corpos e de linhas narrativas. Tudo é construído num só *take*, e o momento em que a câmara começa a filmar é o primeiro em que confronto as pessoas filmadas com as questões basilares da construção do esboço. Como sustenta Manuela Penafria, “o registo *in loco*, o ponto de vista e a criatividade do documentarista são os princípios que constituem a unidade do filme documentário” (1999: 130).

Esta forma de construção da estrutura, à medida que a rodagem vai evoluindo, parece-me ser adequada ao esboço, uma vez que se vai delineando uma evolução narrativa e de realização. Enquanto a experiência no local vai sendo refinada, os próprios desígnios da *mise-en-scène* vão sendo melhorados. À medida que a câmara vai capturando estes momentos, o filme vai sendo escrito de maneira evolutiva, e não somente no sentido narrativo, mas também de realização. Luís Nogueira resume bem esta experiência: “O drama psicológico coloca, frequentemente, o indivíduo em confronto consigo mesmo, com os seus medos ou incertezas, com a sua insegurança ou as suas convicções, espelhadas frequentemente por aqueles que o rodeiam, como se de uma jornada de reconhecimento íntimo se tratasse” (2010: 24). À medida que ia percebendo de que forma os personagens reagiam aos meus *inputs* de movimentação dentro do plano de câmara definido, ia explorando também a luz do *décor*, procurando que se movimentassem em direcção a ela, ou buscando servir-me da própria presença do carro como forma de nos deslocarmos em torno dele. Trata-se de uma ideia de realização com algum risco, visto que não é dada nenhuma marca ou indicação aos personagens: tudo é “ensaiado” no momento, em “directo”, como se de um *tableau vivant* se tratasse.

Em termos de som, a ideia tem por referência a imagem e aquilo que ela permite, isto é, o enquadramento em planos gerais. Uma vez que a câmara filma quase sempre de muito longe, é o som que procura acercar-nos às sensações do que está a ser captado, aos diálogos e aos movimentos de quem está presente no quadro. Utilizo lapelas de forma a minimizar a intromissão no processo de filmagem; poderia optar por ter um microfone *shotgun* em campo, mas creio que isso interferiria com a naturalidade dos personagens, além de que, em termos

técnicos, seria impossível fazer uma captação com qualidade dada a escala aberta em que filme. Esta forma de captação de som, através de lapelas, garante uma grande clareza no que é dito, o que é crucial, dado que a oralidade é um elemento estrutural deste esboço e tem uma extrema relevância em todas as cenas. As opções acabam, assim, por ser tomadas como forma de garantir a filmagem, sendo que assumo que existirá uma interacção sobre a qual não tenho controlo, nem pretendo ter, e que acaba por ser uma forma de experimentação, com situações que podem revelar-se inusitadas.

3.2. RODAGEM

3.2.1. Os meios

À partida para a rodagem do filme, sabíamos que as condições para filmar não seriam as ideais, uma vez que dispúnhamos de poucos recursos financeiros para viagens e alimentação da equipa, formada por mim, pela directora de fotografia e pelo director de som. Rodaríamos somente por 10 noites, visto o orçamento total não permitir mais, de forma a cobrir os honorários dos dois técnicos. Durante a rodagem, além de produtor, realizador, actor (uma vez que estaria também implicado na acção), acabo ainda por ter de conduzir o automóvel em todas as deslocações. Abordo este aspecto para que se entenda de que forma fomos trabalhando com o aporte técnico que, ainda assim, este trabalho requeria.

Tínhamos à nossa disposição uma câmara de vídeo Sony FS5, tripé Miller e duas lentes analógicas Canon 50mm (1.2) e 16-35mm (2.8). Tentámos utilizar ao máximo a 50mm, uma vez que nos permitia uma maior abertura, ideal para situações de pouca luz, à noite. Mas apenas a podíamos usar quando o *décor* permitia algum recuo, uma vez que é uma objectiva com grande distância focal. Nesse sentido, a utilização da 50mm jogava a nosso favor, visto que a possibilidade de recuo conferia um maior à vontade com as pessoas, dada a presença distante da câmara.

Em termos de iluminação, usámos um *kino-flo* que apenas era viável em momentos nos quais pudéssemos ter pontos de electricidade. Como apoio, tínhamos um Aladino de *leds* a bateria, assim como pequenos projectores portáteis de *leds*, com alguns filtros de cor vermelha e nds's.

Relativamente ao som, utilizámos um gravador *Sound Devices Mix Pre 10-T* de 8 pistas, mesa de mistura *Sound Devices 552*, *Stereo MS Schoeps* para os ambientes, *Schoeps CMT 5U* direcciona para diálogos nos exteriores, *Senneiser MKH50* direcciona para diálogos nos interiores e microfones lapelas *Audio Limited* para todas as cenas com diálogos, de modo a ter

uma proximidade grande do som, tal como já referido anteriormente. No fundo, a utilização dos microfones direccionais, os chamados *shotguns*, serviu apenas como som de referência para algum momento em que pudessem existir problemas com os microfones-lapela, uma vez que em alguns planos que chegaram a ter até 45 minutos de duração, as frequências dos microfones-lapela misturavam-se ou as pilhas descarregavam.

3.2.2. Construção das cenas e repetição

As cenas deste esboço foram construídas em *décors* familiares às pessoas retratadas, e nos quais as condições naturais pudessem proporcionar uma imagem suficientemente iluminada. Posso dizer que os *décors* foram construídos de acordo com as pessoas, ou mesmo em co-autoria, uma vez que as suas opiniões e conforto foram sempre cuidadosamente tidos em conta. Adaptámo-nos muito aos lugares.

Podíamos servir das lentes luminosas que tínhamos, mas era importante conseguir *décors* nos quais existisse alguma iluminação *a priori*, uma vez que o nosso material tinha uma capacidade muito deficiente para iluminar um *décor* no qual estivessem presentes simultaneamente os personagens, eu e, às vezes, dois carros.

Era também importante adaptarmo-nos aos lugares para dispor os veículos, quase sempre o meu e o dos retratados, de maneira equilibrada, deixando margem para movimentações dentro do quadro. Também por isso, construímos as cenas de forma a que o plano geral nos desse o espaço necessário à tentativa de *mise-en-scène*. Falo em tentativa, pois esta ideia de coreografia dentro do plano nem sempre funciona, visto que nem sempre os personagens acompanham os meus movimentos e, por isso, acaba por nem sempre ser utilizado na montagem o momento da cena em que os personagens se deslocam.

Em algumas cenas, procurava que existissem marcações do lugar que permitissem delinear as movimentações: um lancil de passeio ou um pilarete de rua podiam funcionar como uma espécie de barreira natural inerente ao lugar, sem ser preciso dar qualquer tipo de indicação ou fazer qualquer marcação pré-estabelecida antes do momento do *rec*. Penso que esta *mise-en-scène* sem ensaio nos deu a possibilidade de captar uma pureza e uma espontaneidade no discurso. Algumas das vezes, a câmara estava já a rodar e naturalmente deslocávamo-nos para dentro do quadro. Esta procura de espontaneidade é também bastante trabalhada através da duração de cada conversa: gravávamos entre 15 a 45 minutos, o que dá a densidade temporal que possibilita construir dentro do enquadramento, sem nunca repetir.

O facto de tudo ser filmado num só *take* é de uma importância crucial à construção. Não existindo repetição, o risco é maior: um momento em que o som não funcione, ou em que o

personagem esteja fora da luz ou do enquadramento, torna-se impossível de montar, sendo que, durante a rotação, há momentos que estão já a ser eliminados. Não se filmam possibilidades ou alternativas, é pura e simplesmente um único plano *master*. É, para mim, este o grande desafio da elaboração deste projecto: trabalhar dentro do risco, na impossibilidade da repetição.

Sou um acérrimo defensor do risco porque acredito que essa impossibilidade de repetir transformar-se-á depois numa outra possibilidade: é uma limitação que abre espaço a coisas novas, inusitadas. Alguém que se atravessa em frente à câmara, um camião que cobre todo o quadro, o personagem que interrompe a conversa com um telefonema... Momentos como estes tornam-se possibilidades de enriquecimento das cenas. Ainda que não exista repetição, em alguns momentos, levo a conversa para um subtema que me parece colar com o personagem filmado anteriormente. Assim, a referência da cena que prevejo que venha antes na montagem influencia no próprio momento da filmagem, em directo, o caminho que escolho para conduzir a conversa.

3.3. FILMAR E MONTAR: O PROCESSO

Este processo foi desenvolvido com uma considerável simplicidade: à medida que se iam filmando as cenas, íamos procurando o caminho a seguir. Na tarde seguinte a cada dia de rotação, via o material gravado no dia anterior. Não filmámos muito, o que dava cerca de uma hora de material diário para examinar. Ao visionar, ficava já com uma percepção do caminho que poderia seguir na construção das cenas seguintes, reflectindo sobre o que o próximo personagem poderia acrescentar ao que o anterior nos relatara, na parte do plano que viria provavelmente a ser montado. Na montagem que aqui apresento, o encadeamento das cenas acaba por respeitar quase na totalidade a cronologia em que foram filmadas, o que confirma a pertinência deste método de pré-construção, quase como uma montagem na cabeça antes de chegar à sala de montagem.

Ainda assim, ao fim da primeira semana de filmagens (de um total de duas), fiz um primeiro alinhamento para perceber o sentido do que tínhamos rodado, os assuntos que se cruzavam, aqueles que se repetiam, ou os que se repetiam com diferentes nuances. Creio que foi de uma importância crucial, no momento de avançar para a segunda semana, ter uma noção concreta do material, até porque a minha presença no quadro em quase todas as cenas me deixava muitas vezes sem uma consciência muito clara daquilo de que se tinha falado em

cada conversa. Eu próprio encarnava o interrogador, e com isso perdia uma parte do sentido temático do que se passava.

Foi, por isso, importante rever as cenas e, no final da semana, fazer um alinhamento para perceber se o esquema formal que tinha idealizado para o esboço realmente funcionava, de acordo com o dispositivo que eu próprio me tinha imposto. Lembro-me de um dia encontrar, na parede de uma estação do metropolitano de Lisboa, uma frase que ficou a ressoar na minha cabeça: “Ter a dúvida é saber exactamente o que estou a dizer” (Almada Negreiros). Esta frase faz todo o sentido quando nos encontramos a construir, digamos, a montar e filmar ao mesmo tempo. Quando nos dispomos à dúvida, quer dizer que estamos muito envolvidos no processo criativo, à procura daquilo que queremos dizer, porque pôr em causa é também um caminho para encontrar uma voz, para procurar aquilo a que queremos realmente chegar. Por isso, creio que foi crucial pôr em causa o material filmado, conhecê-lo bem e alinhar tudo a meio da rodagem. Encontrei uma certa segurança nisso porque as cenas filmadas encadeavam-se na montagem.

Sensivelmente a meio das filmagens, percebi que faria sentido que aquilo que íamos construindo, sempre filmado à noite, se passasse narrativamente numa noite só: como se todos aqueles encontros com os personagens tivessem tido lugar num intervalo de tempo mais curto do que foi efectivamente o caso. Essa possibilidade pareceu-me enriquecer a construção de sentido do que filmávamos, e tomei essa ideia como referência para as incursões seguintes.

Visionar diariamente, alinhar imagens e sons na primeira semana de rodagem e fazer cortes de base durante a segunda semana foi um método que me pareceu ajustado à ideia que tinha estruturada no início deste trabalho. Foi também uma forma de perceber que não teria problemas de maior quando chegasse à mesa para efectivamente montar com mais cadência.

Ao fim das duas semanas de filmagens, descansei dois dias e voltei à montagem. Começando a limar arestas, fiz cortes mais demorados, trabalhando sequências individuais para finalmente montar o esboço.

4. REFLEXÃO DE CENAS DO ESBOÇO

4.1. O QUOTIDIANO DOS PERSONAGENS

“Para mim o cinema é a mentira vinte e cinco vezes por segundo.”¹⁵

(Fassbinder, 1985, *Les films libèrent la tête*, p.2)

No que diz respeito ao esboço, parece-me importante pensar no quotidiano dos personagens para lá das cenas que apresento. Uma vez que os emigrantes quase sempre partem em busca de uma vida melhor em termos materiais, é sobre o acto de trabalhar que geralmente nos baseamos quando reflectimos sobre a emigração. No entanto, desde o início, tive muito claro que queria retratar esta comunidade fora dos momentos de trabalho. A emigração é indissociável do trabalho, de uma origem pobre à procura de algo que seja um pouco melhor, mas não necessariamente de um ideal, do ponto de vista humano.

O carro é um veículo de relação com os outros, mas ao fim-de-semana. Durante a semana, as saídas de casa não são feitas com os carros que os personagens apresentam neste excerto. No caso do Peter, o carro está avariado, no caso do Bruno e da Eunice serve-lhes como negócio, e no caso da Marisa e do Jorge, assim como do Augusto, não é este o carro que utilizam no dia-a-dia. Nessa medida, aquilo que apresento ao espectador é falso, porque não corresponde ao quotidiano destas pessoas. É apenas a representação de um momento, aquele que a câmara capta, numa pequena parte do dia. Estes momentos são uma espécie de *happening* nas vidas dos personagens, uma *performance* ou um evento.

A rodagem para este esboço acontece nas suas vidas como um momento de lazer, um momento em que esquecem a rotina e se apresentam aperaltados em frente à câmara, como quando se encontram aos fins-de-semana com outros portugueses, ou vão passear as suas máquinas. Como diz R.W. Fassbinder, o cinema é a arte da mentira.

4.2. A MISE-EN-SCÈNE E A DÉCOUPAGE

“O cinema não é uma técnica de câmara, mas o que se põe diante dela [...] O rigor não significa mais ou menos planos, mas nem mais nem menos do que o necessário.”

(Manoel de Oliveira in Antoine de Baecque e Jacques Parsi, 1999, *Conversas com Manoel de Oliveira*, p. 160)

¹⁵ “Le cinéma, je le dis, c'est la mensonge vingt-cinq fois par seconde.”

A *mise-en-scène* e a *découpage* deste esboço procuram partir precisamente deste princípio oliveiriano: uma câmara fixa que permanece enquanto tudo se passa diante dela, os movimentos dos corpos e dos objectos. Por isso, nos momentos centrais de cada cena a *découpage* é quase sempre nula.

No início, com Peter Gonçalves, a câmara acompanha o personagem e o realizador numa panorâmica até à garagem. A partir daí, a cena desenrola-se sempre neste mesmo plano, procurando uma economia na *découpage*. Os personagens passam a movimentar-se e a criar eles mesmos todo o *set* de iluminação do plano, assim como a própria *mise-en-scène*: às vezes avançam para dentro da garagem, outras vêm mais fora. A meio, a cena corta com um cartão que indica o modelo do carro e o nome do personagem, prosseguindo em seguida com outro momento do material filmado. No fim, existe uma espécie de saída de cena que corta para o interior da garagem: aí a câmara ocupa um ponto de vista mais próximo do objecto, dá-nos um pormenor (lê-se “Genesis”) e o *set* de iluminação é repostado no seu lugar inicial. A proposta de *découpage* é o mais simples possível.

Há também um desejo de economia de planos: atravessa-se a cidade durante a noite e estamos já numa bomba de gasolina. No plano, está presente o carro vermelho do realizador/personagem e, muito devagar, surge um grande Lamborghini branco. Há um corte para um plano aproximado do veículo que entra na imagem. Este plano de corte permitirá iniciar, mais à frente, o diálogo que a narrativa do filme procura. Os movimentos são ligeiros, porque Eunice e Bruno não são tão reactivos às movimentações do realizador. Seguindo o esquema anterior, a cena corta com o cartão e, em seguida, os personagens estão já noutra posição dentro do quadro, o que sugere que passou algum tempo; mais tarde, voltamos ao plano aproximado do carro que, nesta segunda vez, sai de campo. Como no cinema documental não é possível prever o que vai acontecer durante a acção, em alguns cortes são utilizados *inserts*, que servem como forma de abandonar a cena de uma maneira elegante. Não se trata de uma *découpage* delineada antes de filmar, mas que resulta da própria cena de conversação, das possibilidades que ela oferece à montagem. O princípio é filmar tudo num único plano *master*, numa única toma, com as movimentações que realmente ocorrem, sem nunca dar indicações aos personagens, que não são actores. No momento seguinte, com o Jorge e a Marisa, existe apenas um *shot* único, sem *découpage*, sem planos de corte.

Procuro, sobretudo, não filmar alternativas, e só *decoupar* em momentos absolutamente necessários, seja para respeitar a ordem do discurso dos intervenientes, seja por questões técnicas inerentes ao local.

Na cena da lavagem automática de veículos, em que me encontro com o Jorge, a imagem que *não* se mostra ao espectador é crucial: trata-se de uma imagem que o personagem e eu vemos no telemóvel, mas que não é filmada. Procuo com isto dar liberdade ao espectador para que possa criar a sua própria imagem na cabeça, a partir da descrição que Jorge faz da “JZ”. À medida que a conversa se vai desenrolando, entramos no compartimento onde se encontra o carro, fazendo um jogo de sombras sobre as paredes falsas de acrílico. Num certo momento, interrompo-o, abro a porta do carro, e Marisa sai do seu interior. Trata-se de um movimento que não foi combinado, mas que resulta do meu gesto de abrir a porta, um *input* que desencadeia uma reacção espontânea da personagem: temos aqui, em pleno, a busca de uma *mise-en-scène* em documentário. Um momento que acaba por funcionar na temática da conversa e na forma como os personagens se movimentam dentro do quadro durante a cena. No momento seguinte, estabelece-se um equilíbrio no plano: Jorge de um lado do carro, Marisa do outro, e eu na parte de trás. A partir daqui, o dispositivo funciona com a matriz já utilizada antes, neste caso sem *découpage*, visto não ter sido necessária. Procura-se filmar apenas o indispensável.

A cena com Augusto é introduzida com o cartão de identificação do personagem e do veículo, segundo o esquema anterior. Em termos de *mise-en-scène*, procura-se a mesma ideia de movimentação já definida, sem marcações e sem indicações. Os deslocamentos dentro do enquadramento são menos visíveis, uma vez que nesta sequência o bloco utilizado na montagem é único, sem intervalos, ao contrário das cenas anteriores, em que o bloco era cortado a meio. Em termos de *découpage*, a cena é planificada com apenas dois planos: o *master* e um plano de pormenor da bagageira da *Volkswagen Touran*. Dou muita importância a esse plano da bagageira, porque acaba por sintetizar a ideia do apego emocional ao país de naturalidade. No vidro traseiro, há *stickers*, que não eram visíveis no plano anterior. Essas inscrições sugerem a importância do carro como objecto de sonho: identificam o nome de um grupo de amantes de *tuning* – todos eles portugueses – ao qual Augusto pertence (“*Spirit of Infinity*”), o nome da sua esposa à esquerda e o do seu filho à direita. O carro simboliza os três pilares da sua própria existência, enquanto membro de uma família e de uma comunidade.

4.3. O AUTOR E A REPRESENTAÇÃO

A ideia de participação do autor na acção é algo que tenho vindo a desenvolver desde o meu filme anterior. Existe uma ideia de representação no sentido em que a presença da câmara não é ignorada e tenho de estar consciente do quadro para me movimentar em cena.

Ao mesmo tempo, essa representação não é propriamente uma interpretação, uma vez que o autor faz de si mesmo.

No momento em que irrompo no quadro, passo a ficar à mercê do imprevisto, e tenho de improvisar. A consciência técnica do enquadramento é crucial, para que possa, através de um princípio de organização mental, perceber os movimentos que me são permitidos, e também para que seja capaz de interagir com os elementos presentes em cada cena, o automóvel e os personagens. Pelo facto de ter essa consciência sobre a câmara, consciência da feitura do objecto fílmico, é adequado pensar na presença do autor como uma representação de si mesmo. Ao mesmo tempo, trago o meu conhecimento e o meu amor pelo objecto para a rodagem, e nessa medida o cinema e a vida são indissociáveis, como em McElwee.

Pode falar-se em representação sempre que a presença na cena é consciente. Há representação porque existe uma linha narrativa e temática a ser seguida, o que exige um controlo do meu “eu” enquanto autor em função da construção narrativa. Essa ideia muito simples é essencial para o domínio dos *inputs* que os intervenientes lançam com assuntos inesperados ou, noutros momentos, quando eu próprio, enquanto personagem, proponho novos assuntos. Esses temas procuram ir ao encontro da construção que vem da cena anterior, mostrando uma absoluta consciência daquilo que vem a ser produzido.

Parece-me que não seria possível subtrair a ideia de construção da consciência do autor, uma vez que aquilo que o move é a tarefa de garantir que o puzzle final tenha um sentido lógico, ao nível da *mise-en-scène*, da narrativa, da imagem e do som. Essa lógica só é possível com um sentido apurado de auto-representação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pondo em perspectiva a proposta inicial apresentada na introdução, que procurei desenvolver ao longo deste texto nas suas várias secções, considero que um longo caminho foi percorrido desde o ponto de partida – o momento em que comecei a idealizar o esboço fílmico aqui considerado e cujo objecto visado ainda se apresenta em elaboração – até à fase em que me encontro ao redigir estas considerações finais. Entenda-se o caminho de que falo como viagem no plano geográfico – a ida e vinda entre Portugal e Suíça – e um autêntico processo de aprendizagem também teórico-prático, colocado em evidência no tratamento e relacionamento dos resultados da pesquisa aqui exposta, em confluência com o objecto fílmico que continuo a desenvolver. Após o cruzar de tantas veredas, nem eu nem o esboço que, entretanto, concebía, poderíamos permanecer os mesmos que éramos no começo. Este caminho, esta aprendizagem, esta verdadeira metamorfose, foi realizada por mim e, por conseguinte, pelo meu esboço. Dito de outro modo: se era ele o ponto de partida para as questões aqui levantadas, será ele o resultado obtido por intermédio das respostas descobertas.

Na verdade, algumas das reflexões apresentadas ao longo do texto correspondem ao período em que o trabalho de elaboração do esboço fílmico era de alguma forma uma ideia muito mais fechada. Actualmente, o que me encontro a elaborar é mais uma aproximação a um filme e não apenas um esboço fílmico. Com a passagem do tempo, a ideia de esboço foi-se tornando menos concreta e afastou-se daquilo que me passou a interessar no desenvolvimento do objecto. Considero que o trabalho com a matéria, tanto as pessoas como os automóveis, acabaram por afastar-me da ideia inicial de algo provisório, mais projectado e menos concreto, aproximando-me a algo mais perto de uma forma cinematográfica e método de trabalho que vou continuar a aplicar e incrementar. O processo de filmar e montar de maneira encadeada foi uma novidade no trabalho que desenvolvo há algum tempo e considero que acabou também por influenciar na criação deste objecto mais concreto, sobretudo pelo aguçar da consciência narrativa.

Desenvolver este trabalho ajudou-me a saber lidar com a adaptação constante ao lugar, sobretudo no que diz respeito à produção. Muitas das vezes, a realização e o ponto de vista projectados viriam a ser alterados nos próprios locais de filmagem, contudo sem nunca pôr em causa o discurso. O trabalho sobre a oralidade prevaleceu e a forma cinematográfica do objecto acaba por ancorar-se nisso. Consegui perceber que o interesse daquilo que quero desenvolver dará uma importância solene à palavra e moldar-se-á em volta disso e não o contrário; o discurso terá sempre um papel central. As dificuldades de adaptação ao lugar

serviram sobretudo para perceber de que forma lidar com o desconhecido, não só por ter filmado em território suíço, como por filmar pela primeira vez pessoas com quem tive uma vivência muito curta. Foi essencial conseguir adaptar-me a cada um de uma maneira muito concreta a nível comportamental. Esta ideia da partida em busca do desconhecido ajudou-me a perceber a minha versatilidade na realização e produção para projectos futuros, através dos quais serei eventualmente exposto a situações similares. Como num dos projectos que estou a desenvolver que visa filmar uma pequena comunidade na ilha do Fogo em Cabo Verde, lugar no qual não tenho uma vivência contínua.

Foi muito fácil clarificar a minha vontade e aptidão para filmar coisas com as quais tenho um fascínio pessoal, neste caso o automóvel, uma ideia que tenho vindo a transmitir: a vontade de fazer filmes que respondam às minhas questões/aos meus fascínios, mas que ainda assim sejam, ou possam porventura estar perto, de um alcance mais universal ou, no mínimo, plural.

O caminho, como disse, fez-se numa consubstanciação evolutiva do trabalho teórico e do trabalho prático. Sem todas as reflexões apresentadas, tanto ao nível dos conceitos teóricos como de análise de obras de outros autores, não teria chegado ao ponto em que acredito estar neste momento. Desde o princípio, tive a preocupação de tirar o maior partido do processo investigativo, de um ponto de vista, sobretudo, utilitário, procurando aprender, de modo a que tal aprendizagem servisse propósitos de ordem prática, ou seja, procurando encontrar, na teoria, respostas para questões levantadas pelo meu próprio trabalho enquanto cineasta, assim pretendendo compreender melhor os filmes que faço e resolver ou ampliar interrogações, tal como aprimorar competências.

Actualmente, encontro-me a pensar de que forma prosseguirei com a minha ideia de *mise-en-scène* em documentário, mas de maneira a que não exista a minha presença enquanto realizador implicado na acção. Este método de *mise-en-scène* que aqui aplico, pretende ser levado mais longe, no sentido de conseguir uma naturalidade (não um *naturalismo*) perante a câmara, sem que a presença do realizador seja necessária. Porque o que me interessa é realmente criar qualquer coisa no género que se afaste de uma forma pré-estabelecida, até mesmo da forma já utilizada por mim.

Ao aproximar-me de uma coisa mais concreta no que diz respeito ao objecto fílmico, sobretudo através do método de trabalho em que a oralidade é o ponto chave e a *mise-en-scène* é crucial na criação dos *tableaux vivants*, um dos desafios a que me propus, para além deste trabalho de projecto desenvolvido, foi continuar a trabalhar na montagem sobre o material filmado. Com o objectivo de torná-lo um objecto mais coeso narrativamente, com

princípio, meio e fim. Com essa ambição maior, tenho vindo a filmar mais algumas cenas em Portugal, de tempos a tempos, o que me está a ajudar a conseguir completar o puzzle do “filme” com intuito de transformar este trabalho, inicialmente somente académico, num trabalho com ambições profissionais. Neste momento, tenho já um alinhamento de mais de uma hora de material filmado, que começa a tomar forma narrativamente e, acredito conseguir completar uma primeira versão de montagem dentro de menos de dois meses, com vista a um filme de longa-metragem. Parece-me importante pensar que a forma cinematográfica aguça o método e, é através dele que conseguirei terminar este complexo desafio a que agora me proponho.

6. FILMOGRAFIA

- CURTIZ, Michael – *Bright Leaf*, 1950.
- FLAHERTY, Robert J. - *Nanook, o esquimó*, 1922.
- GODARD, Jean-Luc – *À bout de souffle*, 1960.
- MCELWEE, Ross – *Bright Leaves*, 2003.
- MCELWEE, Ross – *Sherman's March*, 1985.
- MORRIS, Errol – *Gates of Heaven*, 1978.
- MORRIS, Errol – *Vernon, Florida*, 1981.
- ROUSSEAU, Jean-Claude – *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, 1983.
- SEIDL, Ulrich – *Im Keller*, 2014.
- SEIDL, Ulrich – *Paradies: Liebe*, 2012.
- SEIDL, Ulrich – *Safari*, 2016.
- TOCHA, Gonçalo – *É Na Terra Não é Na Lua*, 2011.
- VIEIRA, José – *La Photo Déchirée, chronique d'une émigration clandestine*, 2002.
- VIEIRA, José – *Le bateau en carton*, 2010.
- VIEIRA, José – *Souvenirs d'un futur radieux*, 2014.

7. BIBLIOGRAFIA

- Amores, Salvador. 2019. “Our Only Hope Lies in the Image: A Conversation with Jean-Claude Rousseau”. *Mubi Notebook*, 23.9.2019.
<https://mubi.com/pt/notebook/posts/our-only-hope-lies-in-the-image-a-conversation-with-jean-claude-rousseau>.
- Arroteia, Jorge Carvalho. 2001. “Aspectos da Emigração Portuguesa”. *Scripta Nova – Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 94 (30).
<http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-30.htm>.
- Astruc, Alexandre. 1999 (1948). “Nascimento de uma nova vanguarda: a <câmera-stylo>”. Trad. Sílvia Almeida. In Luís Miguel Oliveira (org.). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Baecque, Antoine de; Parsi, Jacques. 1999. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Carvalho, José Rentes de. 2015. *Pó, Cinza e Recordações*. Lisboa: Quetzal.
- Compagnon, Antoine. 2012. *O demónio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Deleuze, Gilles. 2015. *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Documenta.
- Fassbinder, Rainer Werner. 1985. *Les Films libèrent la tête – Essais et notes de travail*. Paris: L'Arche.
- Godard, Jean-Luc. 1985. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l'Étoile/ Les Cahiers du Cinéma.
- Leblow, Alisa. 2012. *The Cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary*. London: Wallflower.
- Lisboa, Ricardo Vieira. 2018. “O taxidermista”. *À Pala de Walsh*, 13.4.2018
<https://www.apaladewalsh.com/2018/04/cortex-2018-ulrich-seidl-o-taxidermista/>.

- Lusa. 2017. “José Vieira, o cineasta que quebrou o silêncio da emigração portuguesa”. *Diário de Notícias*, 9.6.2017 <https://www.dn.pt/lusa/entrevista-jose-vieira-o-cineasta-que-quebrou-o-silencio-da-emigracao-portuguesa-8550557.html/>.
- McElwee, Ross; Lucia, Cynthia. 1993. “When the Personal Becomes Political: An interview with Ross McElwee”. *Cinéaste*, 20 (2), pp. 32-37.
- Narboni, Jean; Simsolo, Noel. 1987. *Il était une fois... Samuel Fuller: Histoires d'Amérique racontées par Samuel Fuller a Jean Narboni et Noel Simsolo*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma.
- Nogueira, Luís. 2010. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Covilhã: LabCom Books.
- Oliveira, Luís Miguel. 2016. “Morreu Alexandre Astruc, o inventor da “câmara-esferográfica””. *Público*, 19.5.2016. <https://www.publico.pt/2016/05/19/culturaipsilon/noticia/morreu-alexandre-astruc-o-inventor-da-camaraesferografica-1732493>.
- Penafria, Manuela. 1999. *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Cosmos.
- Plantinga, Carl R. 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Resha, David. 2015. *The Cinema of Errol Morris*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Rhu, Lawrence F.; McElwee, Ross. 2004. “Home Movies and Personal Documentaries: An Interview with Ross McElwee”, *Cineaste*, 29 (3), pp. 6-12.
- Rousseau, Jean-Claude. 2015. *Folha da Cinemateca* 16/11/2015.
- Salles, João Moreira. 2005. “A dificuldade do documentário”, in José Souza Martins, Cornelia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes (orgs.), *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC.

- Seidl, Ulrich. s/d. “Safari”. *Ulrich Seidl Film Produktion*.
<https://www.ulrichseidl.com/en/ulrich-seidl-filmproduction/films-in-distribution/safari>.
- Vaughan, Dai. 1999. *For Documentary*. Berkeley: University of California Press.
- Vieira, Carlos. 2019. “José Vieira, o cineasta militante das migrações e da interioridade”. *Esquerda.net*, 14.11.2019. <https://www.esquerda.net/opinioao/jose-vieira-o-cineasta-militante-das-migracoes-e-da-interioridade/64385>.
- Wul, C. 1995. in Peter Illetschko (org.), *Gegenschuss: 16 Regisseure aus Österreich*. Wien: Wespennest.

8. ANEXOS

Anexo I – Ficha técnica *Périphérique Nord*

Anexo II – Equipamento técnico utilizado

I – Ficha técnica *Périphérique Nord*

Produção, realização, argumento, montagem: Paulo Carneiro

Imagem: Laura Morales

Som: Ricardo Leal

Música: HEATLH & SAFETY

II – Equipamento técnico utilizado

Câmara Sony FS5

Tripé Miller

Lentes Canon 50mm (1.2) e 16-35mm (2.8)

Projector *Kino-flo*

Aladino de *leds* a bateria

Pequenos projectores portáteis de *leds* a bateria

Filtros de cor vermelha e nds's

Gravador de som *Sound Devices Mix Pre 10-T* de 8 pistas

Mesa de mistura *Sound Devices 552*

Microfone *Stereo MS Schoeps*

Microfones-lapela *Audio Limited*

Microfone *Schoeps CMIT 5U*

Microfone *Senneiser MKH50*

Programa de montagem de imagem Adobe Premiere Pro 2019

Programa de montagem de som Pro Tools