

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**CINEMA NA PRIMEIRA PESSOA: AUTO-
REPRESENTAÇÃO E AUTO-REFLEXIVIDADE NO
DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Margarida Sofia Clímaco de Albuquerque Leitão

Amadora, Setembro de 2015

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**CINEMA NA PRIMEIRA PESSOA: AUTO-
REPRESENTAÇÃO E AUTO-REFLEXIVIDADE NO
DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO**

Margarida Sofia Clímaco de Albuquerque Leitão

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento do Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização realizada sob a orientação científica de Vítor Gonçalves, Professor Adjunto, Coordenador da área de Realização.

Amadora, Setembro de 2015

Resumo

O presente trabalho pretende refletir o objecto fílmico *Gipsofila* e os dispositivos e práticas de um cinema na primeira pessoa, em que o realizador é simultaneamente autor e matéria do filme. Este projeto parte da necessidade de filmar sozinha, com simplicidade de meios, num espaço fechado e íntimo, a minha relação com a minha avó. Procuro investigar as possibilidades de relação entre a linguagem cinematográfica e a intimidade vivida por duas pessoas, num tempo e num espaço, marcados pela experiência e duração.

Palavras-chave: auto-representação, auto-reflexividade, quotidiano, cinema, vida

Abstract

The present work wants to reflect about the filmic object *Gipsofila* and the devices and practices of a cinema in the first person, where the filmmaker is simultaneously the film's author and matter. This project starts from the necessity of filming alone, in simplicity of means, in a closed and intimate space, my relationship with my grandmother. I try to investigate the possibilities of a connection between cinematographic language and the intimacy lived by two people, in a certain time and space, marked by experience and duration.

Keywords: auto-representation, auto-reflexivity, everyday life , cinema, life

Índice

| | |
|--|----|
| 0. Introdução | 2 |
| 1. Premissas para um filme | 4 |
| 1.1. A câmara e a escrita do filme..... | 4 |
| 1.2. A casa e a oficina..... | 9 |
| 1.3. Eu e o Outro | 11 |
| 1.4. O autor e a matéria | 13 |
| 1.5. O tempo presente e o tempo que passa..... | 15 |
| 2. Construção do filme: <i>Gipsofila</i> | 16 |
| 2.1. A rodagem e os meios | 16 |
| 2.2. Rodagem: rotina e repetição | 18 |
| 2.3. Filmar e montar: um processo..... | 21 |
| 3. Reflexão de cenas do filme | 25 |
| 3.1. O campo e o fora de campo | 26 |
| 3.2. O quotidiano e a vida..... | 30 |
| 3.3. A representação e a ilusão..... | 39 |
| 4. Conclusão | 45 |
| 5. Bibliografia | 48 |
| 6. Filmografia | 51 |
| 7. Anexos | 52 |
| Anexo I - Filmografia Margarida Leitão..... | 52 |
| Anexo II - Ficha Técnica <i>Gipsofila</i> | 53 |
| Anexo III - Equipamento Técnico Utilizado..... | 54 |
| Anexo IV - Referências visuais de <i>Gipsofila</i> - O campo e o fora de campo | 56 |
| Anexo V - Referências visuais de <i>Gipsofila</i> - O quotidiano e a vida | 57 |
| Anexo VI - Referências visuais de <i>Gipsofila</i> - A representação e a ilusão..... | 59 |

0. Introdução

Eu compro uma câmara
Eu quero começar a filmar por mim e para mim
O cinema profissional não me atrai mais
Procurar outra coisa
Aproximar-me do quotidiano
Acima de tudo em anonimato
Demora tempo a aprender a fazê-lo (Perlov, 1973-1983).¹

A ideia do projeto cinematográfico a que me propus é aparentemente simples: filmar uma realidade que me é próxima e íntima, a minha relação com a minha avó. Este projeto é impulsionado por um questionamento sobre dispositivos e práticas cinematográficas e por isso era preciso delinear premissas para a sua execução, tal como David Perlov fez nos seus *Diários* (1973-1983).

Desde que terminei o curso na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), em 1998, após ter feito formação na área de Montagem, a minha relação com o cinema tem assentado na prática constante de diferentes áreas como a realização, a anotação e a montagem. Realizei três curtas-metragens de ficção e vários documentários, onde trabalhei com diferentes equipas (cf. Anexo I).

O tempo que entremeia a conclusão dos meus estudos em Montagem até iniciar o meu mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, em 2011, foi marcado por muitas alterações tecnológicas no suporte cinematográfico. O desaparecimento progressivo e aparentemente irremediável da película tem questionado o cinema, desde a sua produção até à sua conservação futura.

Para mim era premente que a presente investigação se baseasse numa execução prática, onde eu pudesse refletir questões levantadas pelas experiências cinematográficas passadas e os desafios tecnológicos atuais.

Gipsofila (2015) nasce, assim, de um processo de experimentação, pesquisa e repetição, perscrutando nas fronteiras entre a ficção e documentário, o íntimo e o público, o pessoal e o artístico (cf. Anexo II).

Procurava, como Perlov: ter uma câmara, filmar por mim mesma, afastar-me de práticas profissionais anteriormente experimentadas, trabalhar sobre algo diferente, sustentado na rotina de um quotidiano e no anonimato. Estabeleci também que

¹Tradução livre do autor: “I buy a camera. I want to start filming by myself and for myself. Professional cinema does no longer attract me. To look for something else. I want to approach the everyday. Above all in anonymity. It takes time to learn how to do it.”

filmaria sozinha e apenas num único espaço delimitado. Não teria um guião escrito nem prazos de finalização do projeto definidos *a priori* e a montagem decorreria em paralelo com as filmagens.

O desejo de me aproximar dos meios e da matéria do cinema, leva-me a assumir a dupla condição de realizadora e personagem. Construo *Gipsófila* na primeira pessoa do singular, auto-inscrevendo-me pela primeira vez num filme. Ao adotar uma postura auto-reflexiva e de auto-representação procuro investigar as possibilidades de relação entre a linguagem cinematográfica e a intimidade vivida por duas pessoas, num tempo e num espaço, marcados pela duração e experiência.

O presente trabalho é composto por três capítulos. No primeiro capítulo, defino as premissas prévias estabelecidas ao projeto, as suas razões e objectivos. O segundo, debruça-se sobre os aspectos práticos da construção do filme. No terceiro procedo à análise e reflexão de cenas específicas do filme colocando-as em diálogo com outras práticas cinematográficas.

1. Premissas para um filme

1.1. A câmara e a escrita do filme

O que conta é o gesto de fazer o filme. O gesto de fazer o cinema (Cavalier, 1982).²

Havia primeiro que tudo um impulso de filmar. Pegar na câmara e experimentá-la. Filmar de forma orgânica, sem interlocutor externo, entre a decisão de filmar do autor e o ato em si. A distância entre a intenção e o gesto mediado pela mesma pessoa. Olhar e mão juntos no mesmo pensamento e no mesmo ato de filmar.

Na altura da minha formação em cinema, a película era o suporte utilizado. Confesso que o aparato técnico necessário à sua manipulação sempre me intimidou. Era necessário ser-se bastante hábil e desembaraçado para durante as filmagens, manusear os vários utensílios, todos eles sensíveis e dispendiosos (objectivas, componentes da câmara, película). Qualquer erro podia ter repercussões dispendiosas e comprometer de forma irremediável o projeto. Nunca me atrevi a correr esse risco.

O digital veio facilitar e permitir a minha aproximação à câmara. Consigo manipular uma câmara com desenvoltura, sem medo de danificar. A câmara cabe na minha mão. Posso experimentá-la livremente sem pensar nos custos que ela comporta. Há uma excitação imediata pela abertura de possibilidades.

Vem-me à memória a imagem da mão envelhecida de Agnès Varda que com a sua pequena câmara DV, em *Os Respigadores e a Respigadora* (2000), tenta capturar os camiões que passam na estrada. A liberdade oferecida pela pequena câmara digital fá-la “brincar” com as possibilidades.

De novo uma mão que filma e outra que está aqui. E mais camiões. Gostaria de os apanhar. Para reter o que se passa? Não, para brincar (Varda, 2000)

Mas como Varda, sinto que o digital simultaneamente interroga-nos e abre o caminho a novas hipóteses a explorar.

O digital dá-me autonomia e permite-me que sozinha possa ter a experiência de filmar. Consigo com poucos meios, controlar o processo de filmagem e ter resultados profissionais. Tal como Perlov (1973-1983), “eu quero começar a filmar por mim e

² Tradução livre do autor : "(...) qui compte c'est le geste de faire le film, le geste de faire le cinéma".

para mim”³. Filmar sem interlocutores a interpretarem com a sua individualidade as minhas intenções, sem um sistema de relações humanas a controlar dinâmicas ou metodologias do filme. Desta vez não haveria no momento das filmagens, uma equipa como primeira espectadora do filme.

Em todos os meus filmes anteriores trabalhei com equipas profissionais, mais ou menos numerosas. Na ficção, trabalhei com guião e *storyboard* da planificação definidos *a priori*, que eram revistos e adaptados em conjunto com o diretor de fotografia e atores nas filmagens. No documentário, apesar de não haver um guião fechado previamente, existia sempre um tratamento com cenas a filmar, que era trabalhado em conjunto com o diretor de fotografia. Passei nestes projetos anteriores por alguns momentos de frustração ao assistir a um afastamento entre a ideia de filmar, traduzida num guião, e o ato de filmar. Essa separação era sentida não só em termos temporais, com grandes hiatos de tempo que permeavam um ato e outro, mas também na transmissão da minha ideia para outra pessoa filmar. Apesar de estar rodeada por uma equipa, existiram momentos em que senti-me só na procura pela melhor imagem, que traduzisse a ideia expressa no papel e, por vezes, presa a dinâmicas de trabalho profissionais, que eram desadequadas e que nem sempre respeitavam o que se propunha filmar.

Havia demasiada ficção atrás da câmara e talvez não o suficiente à frente dela, ou não a melhor, ou estava mal encenada. Acreditava um pouco em mim, sabia que tinha coisas a dizer, lugares a encontrar, pessoas a conhecer. Acreditava. Mas ali atrás da câmara, havia um grande problema (Costa *et al.*, 2012: 12).

Dada a minha experiência anterior, sentia a necessidade de conjugar os meios e organização do filme de acordo com a natureza do que é proposto filmar e não segundo preceitos profissionais pré-estabelecidos. Comecei a minha vida profissional trabalhando em 16 mm e 35 mm, mas desde aí houve uma explosão de câmaras e formatos que têm mudado métodos e práticas implicando e interrogando a constituição de equipas e os seus métodos de trabalho.

Com a câmara na minha mão, questiono também a forma como eu própria me organizo e os meios que utilizo. Sou eu que filmo. Que implicações isso traz para o filme?

³ Tradução livre do autor: “I want to start filming by myself and for myself”.

Antes, quando eu tinha uma emoção, e com câmaras daquele tamanho, eram precisas duas pessoas para montar o aparato, um operador de câmara, etc, etc, e a emoção desaparecia... Aos poucos as câmaras foram permitindo que, se eu tivesse uma emoção, a fizesse sair e ela ficasse imediatamente registada. De repente o mundo mudou completamente. Estou sempre à procura de quem sou, do meu corpo, das transformações do meu corpo, das transformações das ideias, e felizmente que o material [as câmaras] se transformou para poder seguir esse fluxo (Cavalier, 2013a).

A frase de Alain Cavalier é paradigmática da sua metamorfose cinematográfica: de *méttreur en scène*, "realizador", torna-se em cineasta que se transforma em *filmeur*, "alguém que filma". Cavalier define cada uma das diferentes fases que passou ao trabalhar em cinema numa entrevista (Cavalier, 2011) a propósito de *Filmeur* (2005). O *méttreur en scène* é o que escreve o guião, os diálogos, escolhe os atores e coloca-os na cena, lida com mapas de trabalho e grandes equipas e orçamentos. O cineasta surge quando se liberta desses constrangimentos, recusa os atores profissionais, e com pequenas equipas escreve os diálogos diretamente com as pessoas que os vão dizer. O *filmeur* surge com as pequenas câmaras de vídeo, que cabem numa mão e permitem o autor fazer o seu próprio filme, tal como deseja, de forma independente. A mudança operada no cinema de Cavalier segue a evolução tecnológica dos aparelhos de filmar. A liberdade e autonomia alcançadas, em termos económicos e de meios, possibilitam uma nova postura de fazer cinema.

Segundo Cavalier, essas alterações criam para o cinema a possibilidade de registo quotidiano "como um pintor que pinta todos os dias ou um escritor, escrevendo todos os dias algumas páginas do seu livro" (Cavalier, 2011)⁴. Filma todos os dias como se fosse uma escrita, sempre que o "real filmável" o interpela. Imagens que um dia poderão ou não fazer parte de um filme. O *filmeur* escreve assim diretamente com a câmara.

A proximidade e rapidez entre a intenção e o gesto sugerem que a escrita seja simultânea. Já não parto do papel para o mundo, parto diretamente da câmara. Ao pensar em mim como *filmeur*, imagino a minha câmara como uma *caméra-stylo*. O texto visionário de Alexandre Astruc (1948) com esse nome anuncia uma nova forma de encarar o cinema. Para ele o realizador e autor são indissociáveis e "escreve com a

⁴ Tradução livre do autor "like a painter that paints everyday or a novelist, writing every day a few pages of his book"

câmara da mesma forma que um escritor escreve com uma caneta” (Astruc, 1948: 23)⁵. Para Astruc a questão central do cinema é como expressar um pensamento e ambiciona a transformação do cinema como uma forma de escrever tão flexível e subtil, como a sua exata equivalência que é a linguagem escrita. Cinema como “uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar os seus pensamentos, por mais abstractos que sejam, ou traduzir as suas obsessões exatamente como se faz nos ensaios e romances contemporâneos” (Astruc, 1948: 17)⁶.

Mas apesar de encarar-me simultaneamente como autor e realizador e a câmara como a caneta ou o instrumento com o qual escrevo o meu filme, não parto para ele com um pensamento fechado à partida. Não sei bem o que vai acontecer; é algo que se irá revelar com a própria evolução do filme. A ideia não é matéria do filme e como tal só pode surgir após as imagens.

Mas o importante foi que começámos a filmar com o sentimento de que poderiam acontecer coisas interessantes (Erice, 2006: 15).⁷

No filme *O Sol do Marmeleiro* (1992) de Víctor Erice, cinema e pintura aparecem ligados. Neste filme Erice segue o trabalho de um pintor Antonio López Garcia na sua procura de captar a essência de uma matéria: um marmeleiro. Erice relaciona cinema e pintura observando como ambos com instrumentos diferentes, câmara e pincel, procuram captar o real em busca de uma possibilidade de verdade.

Porque no momento como o presente, em que a inflação audiovisual chegou a extremos inimagináveis, a questão que se impõe, mais do que nunca, é a seguinte: como tornar visível - pintar, filmar- uma imagem (Erice, 2006: 11).⁸

Tal como um pintor quero poder parar, recuar, desanimar, recomeçar, modificar, nessa procura por tornar visível uma imagem. Proponho-me filmar com liberdade e independência, sem estar presa a constrangimentos externos. Mas a facilidade e leveza

⁵ Tradução livre do autor: "The filmmaker/author writes with his camera as a writer writes with his pen."

⁶ Tradução livre do autor: "(...) I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in contemporary essay or novel"

⁷ Tradução livre do autor: "Pero lo importante fue que empezamos a rodar con el sentimiento de que podían suceder cosas interesantes."

⁸ Tradução livre do autor: "“Porque en un momento como el presente, en el que la inflación audiovisual ha llegado a extremos inimaginables, la cuestión que se impone, más que nunca, es la siguiente: como hacer visible – pintar, filmar – una imagen”"

do digital criam-me também algumas resistências. A minha metodologia do cinema é a da película. Reflexão antes da ação. Cada fotograma impresso é valioso, não só devido ao elevado custo económico, mas porque implica um compromisso. Numa primeira instância, o digital tornou viável e acessível o meu impulso de filmar. Podia com facilidade experimentar. Mas não confundir facilidade com leviandade, nem experimentação com irreflexão.

Ao pegar na câmara sinto, como Perlov (1973-1983), que me proponho a uma nova experiência, não só tecnológica e metodológica, mas também do próprio cinema. A adrenalina de observar a filmar. Andar à caça de planos, sons e imagens. Estar disponível para algo que sai do nosso controlo. Fazer um filme que nasce da experiência da vida e é contaminado pela experiência de filmar. A reflexão sobre o filmado leva à procura de novos planos, num processo de constante questionamento, com uma câmara na mão.

1.2. A casa e a oficina

Também não iria procurar realidades diversas e distantes para filmar. Os meus filmes e documentários já me tinham levado até ao interior de uma prisão feminina, ao encontro de pessoas endividadas com o crédito, à vivência dos grupos masculinos de forçados e a países longínquos como a Venezuela e o México (cf. Anexo I).

Queria fechar-me num espaço único. Uma casa como um pequeno estúdio de cinema, um lugar onde podia testar, fazer, ensaiar, repetir. Habitar e pensar esse espaço, através da passagem tempo.

É errado comparar um realizador a um autor. Ele é mais como um arquiteto, se for criativo. Um arquiteto concebe os seus projetos a partir de premissas impostas- o programa do edifício, a sua dimensão, o terreno. Se for esperto consegue fazer qualquer coisa criativa dentro dessas limitações (Ford, 1955: 5)

Um espaço como a oficina para o artesão. Onde ele vai entrar regularmente para fazer o seu trabalho. Como filmar? Que ângulo escolher? Como iluminar? Ser essa a rotina. Ser esse o *métier*, a prática regular. Um processo de avanços e recuos, testando limites com tempo e paciência.

Tal como o pintor de *O Sol do Marmeleiro*, a minha rotina era ir lá regularmente com a câmara para observar e captar as variações e nuances do espaço, bem como as duas pessoas, neta e avó, que o habitam. Queria, por exemplo, estudar como a luz ou a presença das pessoas implicavam nesse espaço.

Sentir a excitação de assistir à descoberta da novidade no interior de um mesmo espaço. O meu universo fílmico ser restrito àquelas paredes. A casa da minha avó ser o meu estúdio de cinema.

O bairro oferecia-me um espaço magnífico para pensar. E pensar um espaço é uma das bases do cinema (Costa *et al.*, 2012: 15).

Não tenho à partida uma relação familiar ou pessoal forte com esta casa, apesar de ser a casa da minha avó. É o espaço dela que proponho descobrir e habitar.

Desejava este enclausuramento e isolamento para poder experimentar e pensar. A própria proposição do projeto assim o exigia. A minha avó habita sozinha a casa. A sua vivência solitária é esporadicamente interrompida pelo toque estridente de

um telefone ou da campainha. Não pretendia fazer um retrato dela na sua reclusão. Desejo antes partilhar um quotidiano marcado por esse isolamento. Há um internamento voluntário meu no seu espaço. Um desejo de olhar para o interior, não só como um espaço físico explorando as suas potencialidades fílmicas, mas também como intimidade e interioridade. Há a procura de imersão num espaço e estar disponível para o que isso provoca.

Em *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), Alain Cavalier fecha-se em sua casa com uma equipa reduzida para lidar com o luto da morte da sua mulher. Surge como personagem insólito, com a cabeça tapada com ligaduras. Deambula pelas várias divisões e pelas memórias deixadas pela mulher, num espaço claustrofóbico que ele fecha cada vez mais, reduzindo-o à escuridão ao pintar paredes e janelas de preto. Em *Lettre d'un Cineaste* (1982), a sua casa é novamente o espaço escolhido para filmar este pequeno filme, da duração de uma *magasin* de película para explicar a sua preparação para o filme *Thérèse* (1986).

Em *Là-Bas* (2006) vemos Chantal Ackerman fechada num pequeno apartamento, durante a sua estadia em Israel com uma câmara vídeo, a filmar a vista da janela. O quotidiano dos seus vizinhos é filmado diariamente, ao mesmo tempo que Ackerman reflete sobre si e Israel. A situação de encerramento obriga ao confronto de Ackerman com o espaço novo que habita, Israel.

Também Pedro Costa faz do bairro das Fontainhas o seu quarto de adolescente, a que regressa vezes sem conta para filmar (Costa *et al.*, 2012:10).

Estes realizadores têm posturas e dinâmicas bastante diferenciadas. Mas houve neles a necessidade de, em determinada altura dos seus percursos cinematográficos, se fecharem num espaço único, como se fosse “o quarto do realizador”. O quarto por mim escolhido foi a casa da minha avó.

1.3. Eu e o Outro

O meu desejo de enclausuramento, não se refere apenas a um espaço físico mas também a um espaço afetivo.

Apesar deste isolacionismo aparente, o cinema sempre foi para mim uma arte de encontros. A minha vivência do cinema nunca foi desligada da presença humana. É preciso haver alguém. Apesar de não ter equipa técnica para a rodagem, não vislumbro filmar sem haver uma partilha.

Julgo que a matéria-prima de um realizador não é a câmara, o negativo de película, mas a matéria humana. São as pessoas, o primeiro meio de trabalho (Kiarostami, 2004: 82).

Queria ter esta experiência mais direta com o cinema com alguém que me era íntimo e com quem tenho uma ligação profunda, a minha avó. Havia há muito o desejo de a filmar sempre adiado. Muitas vezes pensei e protelei começar este projeto. Outros projetos e trabalhos se sobrepunham, fazendo com que este, que era próximo e aparentemente mais acessível, não se concretizasse. Mas sentia a urgência de o fazer, antes que o carácter irreduzível do tempo atuasse. Queria filmar a minha avó porque queria estar perto dela e viver coisas.

Na verdade, não escolhemos uma pessoa para a destruir aos olhos do espectador. Escolhemos alguém porque essa pessoa ilumina-nos, de certa forma. É alguém que nos faz bem, que nos traz qualquer coisa. É isso que filmamos. Não se trata tanto de generosidade ou de ternura da minha parte, mas só posso filmar pessoas que amo (Cavalier, 2013b).

Tal como Cavalier, decidi filmar uma pessoa que amo. Ao fazer esta proposta à minha avó tornou-se evidente que não a poderia deixar só em frente à câmara; eu teria que entrar “no jogo” do cinema. Separadas por 50 anos, nós refletimos e projetamo-nos uma na outra.

Presença é um aspecto importante neste projeto. A realidade que se pretende filmar: a relação de duas pessoas implica a presença física para se revelar. Estar próximo da vida e pensar em filmar. O momento das filmagens é o momento de captar a vida no seu desenrolar. A câmara irá ser um elemento constante na relação das duas pessoas. Relacionávamo-nos uma com a outra, com uma câmara também

presente. O encontro provoca a revelação. Como se podia dar o nosso encontro?
Filmar e viver como decidir?

(...) acredito profundamente na presença de certas pessoas (...) Creio que é o vazio entre nós que vai fazer o filme (Costa *et al.*, 2012: 26).
(...) pus-me à frente de Vanda, acreditei em mim, no cinema, para além do cinema (Costa *et. al.*, 2012: 28).

Há, como em Pedro Costa, uma disponibilidade para estar na presença do Outro e acreditar na partilha que possa existir.

Há também um sentimento de desejo e responsabilidade face ao Outro, uma vontade de vivência em alteridade. Eu também tinha de estar presente, de estar face à minha avó. Era preciso ter essa relação de exterioridade com o Outro.

A necessidade de promover uma política do rosto humano ou a simples convivência com a realidade quotidiana das relações fazem do encontro com o outro um lugar de interrogação sobre o que significa 'dar-se conta da experiência vivida alheia'.
Dar-se conta implica desde logo interrogar a experiência da alteridade na constituição da identidade própria: o que aparece no rosto do outro não constituirá o mais profundo de nós próprios? Não será a experiência da alteridade de nós próprios que nos dispõe a acolher o outro? (Bogalheiro, 2014: 152).

A minha avó manifesta-se face a mim, obrigando a manifestar-me face a ela. A autonomia e solidão do ato de filmar eram para mim essenciais dado o teor intimista e pessoal da proposição do filme. A própria matéria do filme assim o exigia.

Naomi Kawase, no seu filme *Letter from a Yellow Cherry Blossom* (2003), afirma "filmo porque quero viver", quando interrogada por quem ela filma. Neste filme, que ela faz a pedido do amigo Nishii Kazuo, ela regista os seus últimos dias de vida numa cama de hospital. Kazuo quando interrogado por Kawase sobre as suas motivações para o filme responde "eu recorro a ti porque quero deixar um traço". Também eu quero aqui viver e através do cinema deixar um traço da minha relação com a minha avó.

Há também aqui o desejo de partilhar com alguém que me é próximo um aspecto que tem dominado a minha vida: o cinema. Muitas vezes estive ausente do ambiente familiar por me encontrar a filmar num sítio longínquo. Ao pretender realizar este filme trazia o cinema para a presença da minha avó. E assim avançamos as duas para o filme.

1.4. O autor e a matéria

Outra implicação que surgiu rapidamente, era que eu teria de ser matéria do filme.

Esta é uma nova posição para mim, nunca antes experimentada, nem antes desejada. Senti-me sempre confortável atrás de uma câmara. Das vezes que me pediram durante umas filmagens para estar em frente à objectiva, para fazerem marcações de foco ou de quadro, fi-lo com relutância. Essa não é a minha posição natural.

Apesar dessa minha resistência, interessava-me com este trabalho questionar o papel do realizador numa nova vertente, não contemplada nos meus filmes anteriores. Refletir como o cinema lida com a fusão da voz da personagem com a do autor e com a presença do realizador como matéria do filme.

Partia para as filmagens com a vontade de passar por uma experiência individual única. Eu realizadora entro em cena, tornando-me em personagem. Ao confundir a identidade do autor e da matéria, estou duplamente implicada no filme. Neste movimento de trazer o cinema para a minha vida, consigo também as condições privilegiadas para questionar a vida que o cinema pode conter.

Ao realizar documentários interroguei-me sempre como a realidade que filmava se alterava ou não com a presença da minha câmara. Durante anos filmei pessoas nas suas vidas, em situações dramáticas e íntimas. Atrás da câmara, observava-as e interrogava-as. Apesar de criar sempre uma rotina com as pessoas filmadas que permitia uma habituação delas à presença da câmara no seu dia-a-dia, ela não é invisível. Interessava-me perceber essa condição. O que faz o cinema na vida daquelas pessoas?

Questionava-me sobre a invasão que eu, a minha equipa e equipamento, fazíamos na vida daquelas pessoas. Durante dias e semanas, acompanhamos as suas rotinas a par e passo, para depois as abandonarmos. Apesar de sentir que cumpria um *métier* e a que as filmagens decorriam sempre com um contrato implícito entre quem filma e quem é filmado, não deixava de me interrogar se a situação fosse a inversa, se teria a mesma generosidade que estas pessoas tinham comigo. Alain Cavalier perguntava-se na masterclass que deu durante o DOCLISBOA 2013⁹, se um cineasta

⁹ Masterclass a 1 de Novembro de 2013 às 14h00 no Pequeno Auditório da Culturgest.

de tanto filmar os outros não deveria pagar, aparecendo também na câmara. Deveria o realizador aparecer em câmara como uma espécie de dívida que tem em relação às pessoas que filmou?

Contrariamente ao que as pessoas dizem, utilizar a primeira pessoa nos filmes tende a ser um sinal de humildade: ‘Tudo o que eu tenho a oferecer sou eu’ (Marker, 1997).¹⁰

Neste caso mais do que ser uma dívida, era a natureza da proposta que o impunha. Ao convidar a minha avó a participar neste projeto, senti de imediato que tinha que estar lado a lado com ela. Não havia outra maneira de o fazer; e essa implicação obrigava a virar a câmara para mim mesma.

Para filmar a relação entre mim e a minha avó, tenho de filmar-me com a minha avó na própria experiência da rodagem, explorando as relações entre o que é filmado e a imagem que daí resulta. A proposição era filmar uma relação de amor, a vida que existe entre duas pessoas. Eu, realizadora, era uma delas. E teria de entrar “no jogo” do cinema.

¹⁰ Tradução livre do autor: “Contrary to what people say, using the first person in films tends to be a sign of humility: ‘All I have to offer is myself’”

1.5. O tempo presente e o tempo que passa

Existe para mim uma urgência de filmar o real. Observar e filmar a relação destas duas pessoas no presente. Tinha a preocupação em criar condições para provocar e promover esse encontro, antes que o tempo atue de forma implacável.

Era importante que este filme-projeto fosse sobre uma realidade vivida e experienciada no presente. Não queria fazer um retrato de alguém, nem uma reflexão sobre um tempo passado. Não é a nostalgia, nem a memória que me move nas filmagens. Queria a experiência das filmagens e da vida no presente, em simultâneo. Captar as preocupações que vivemos no momento. Ter uma atitude de disponibilidade para o que poderia acontecer, para o encontro.

Não queria ser condicionada por um calendário de rodagem fixo e imposições externas de produção. Este trabalho exigia na sua conceção que houvesse tempo de experimentação, execução e repetição. A duração do trabalho não podia ser pré-determinada, pois estava ligada à própria progressão da experiência.

Fazer a passagem do tempo inferir na própria natureza do projeto. Além de recolher imagens de uma experiência no presente, queria acompanhar a sua evolução ao longo do tempo. O pintor do marmeleiro do filme de Erice não pintou a árvore como algo fixo no tempo, mas como algo em constante evolução. Os traços revelam a natureza que se altera com a passagem do tempo. Tal como o estado do marmeleiro progride ao longo do tempo, também queria aqui captar como a passagem do tempo interfere na minha na relação com a minha avó e no espaço que nos rodeia.

Ter o tempo presente e o tempo que passa como tempo da vida.

2. Construção do filme: *Gipsofila*

2.1. A rodagem e os meios

As filmagens iniciaram-se a 25 de Abril de 2012, tendo decorrido de forma intermitente mas constante ao longo de dois anos. O último dia de rodagem foi a 5 de Dezembro de 2014. Filmei ao longo de 36 dias sem uma periodicidade definida, havendo alturas com uma regularidade semanal, seguidas de longos intervalos sem filmar.

Dado as visitas dependerem não só da minha disponibilidade e da minha avó, mas também de contingências, muitas vezes imprevistas, precisava de não estar limitada em termos dos recursos utilizados. Tive, por isso, de assegurar, em termos de logística de produção, o acesso fácil e regular ao conjunto de equipamentos técnicos necessários.

A câmara utilizada foi uma CANON-60D. Apesar de ser considerada uma câmara fotográfica digital ela permite a gravação de ficheiros vídeo. A tecnologia tinha que ser barata, exequível de ser operada por uma só pessoa, ter capacidade de filmar com luz natural, possibilidade de visionar no local o material filmado e assegurar uma boa qualidade final da imagem. Sempre senti que a escolha da câmara é determinante para cada projeto, porque implica diretamente nas condições práticas de produção e estética utilizada (cf. Anexo III).

Estabeleci a regra de não filmar acima do 400 ISO para assegurar a qualidade de imagem e rapidamente apercebi-me das limitações que a câmara tinha em filmar de noite. Os candeeiros existentes na casa tinham luzes muito baixas para a câmara conseguir leitura. Precisava de introduzir muito mais luz e alterar por completo o ambiente da casa para conseguir filmar. Isso fez-me estipular que o horário privilegiado para filmar era o diurno, sendo que, mudaria o número de horas consoante ser Verão ou Inverno. Estabeleceu-se assim um horário de filmagens.

As limitações da câmara, considerando que filmava com uma câmara fotográfica, foram vistas como vantagens a explorar. Por exemplo, sabia à partida que não queria usar a câmara em constante movimento. A câmara com o movimento é propensa a provocar um efeito de arrastamento da imagem.

Por outro lado, os planos não poderiam ultrapassar os 12 minutos, um limite imposto pela câmara. Apesar de querer planos longos era desafiante pensar em cada

momento como filmar com essa disciplina. Isso recorda-me os meus trabalhos em película. Esta preocupação não é associada normalmente ao vídeo e ao digital, pois há a ilusão de se poder filmar de forma interminável, mas aqui ela era premente. Os planos tinham que ser pensados na sua duração, senão o corte era dado pela câmara.

Ao mesmo tempo, a câmara era fácil de controlar e manusear, apesar da minha pouca experiência em operar câmaras e de estar a executar essa tarefa sozinha. Isso dava-me a rapidez de execução e reação que necessitava.

Em termos do som houve, ao longo do processo de rodagem, a experimentação de diferentes aparelhos e logísticas técnicas, numa tentativa de conseguir a melhor captação possível, tendo em conta os recursos disponíveis. Tentei sempre que houvesse algum meio de captação sonora que complementasse o da câmara. Embora pelo facto de estar a filmar num espaço fechado, o som captado diretamente pela câmara tivesse bastante qualidade e fosse possível controlar os seus níveis.

2.2. Rodagem: rotina e repetição

Parti para a casa da minha avó com a câmara. Era a primeira vez que operava uma câmara sozinha e criava-se para mim uma diferente rotina na prática do cinema. Tinha que preparar o material antes de tudo. Ver se os cartões estava formatados, bateria carregada antes de sair de casa. Filmar tinha de se tornar numa prática constante. Era premente ficar progressivamente mais à vontade e confortável com a parte técnica, para me concentrar na matéria do filme.

As primeiras visitas a casa da minha avó foram testes de câmara para mim. Ia com a minha câmara e tripé e montava-a em cada divisão. Tinha como objetivo observar a natureza de cada espaço com a câmara, estudar como a luz o trespassa e transforma. Ver a cada momento qual a melhor posição de câmara, o melhor ângulo, qual a altura do dia melhor para filmar. Filmava como pesquisa de trabalho e como uma exploração lúdica. Descobria que temperatura de cor e diafragma era a ideal para cada local em determinado momento. Treinava a mão para a sensibilidade de medir o foco, ao mesmo tempo que me familiarizava com o espaço. Depois desse estudo é que poderiam surgir algumas intervenções minhas no espaço e na luz.

Havia uma sede por filmar. Um desejo motivado por ser a primeira vez que tomava a câmara nas minhas mãos e pela vontade de explorar e experimentar. Muitas vezes o instinto, o desejo de ver um determinado enquadramento ou luz motivava a construção do plano.

Por outro lado, pretendia criar uma rotina de relação com a câmara, entre mim e a minha avó. Queria partilhar uma experiência de vida, mas também de filmar. A câmara era um corpo “estranho”, que ia passar a estar presente entre nós. Filmei primeiro a minha avó: como ela se deslocava e habitava o espaço. Foi curioso para mim, como ela aceitou com facilidade a presença da câmara no seu espaço. Rapidamente senti que ela consentia a câmara, como uma extensão de mim. Mesmo quando a câmara estava no seu caminho ela desviava-se, como se de um móvel da casa se tratasse. Só depois, eu própria introduzi-me dentro do quadro.

Defini logo à partida que filmaria em planos fixos. Essa decisão tinha uma componente técnica. A câmara sendo uma câmara fotográfica, não era favorável a movimentos, criando na imagem ruído. Tecnicamente também não seria capaz de executar *travellings* em condições. Teria que recorrer a equipamento e equipa extra, algo que ultrapassava as minhas possibilidades de produção e implicaria na realidade

que queria filmar, criando uma dinâmica artificial. Isso também limitaria o meu duplo papel no filme, não consigo operar uma câmara em movimento ao mesmo tempo que estou em frente à câmara. Era importante privilegiar o meu contacto direto com o mundo que quero filmar. Mas acima de tudo a opção era conceptual. Partir das coisas tal como são e fixá-las com a câmara. Interessava-me recortar um aspecto daquele universo fechado e deixar o tempo passar. Concentrar-me numa realidade escolhida e observar o seu desenvolvimento. Grande parte do material filmado está portanto em câmara fixa, em planos abertos para comportar as duas “personagens” e o seu movimento livre e espontâneo no espaço.

Coloco a câmara no local e ângulo escolhido, mas não adopto a posição tradicional de invisibilidade do realizador documental. Desloco-me para a frente da câmara para interagir na cena, assumindo o meu papel de personagem-matéria do filme. A minha postura deixa portanto de ser apenas observacional para se tornar performativa. Não se tenta aqui esconder, que há uma realidade a decorrer que está a ser filmada. Realidade e filme são assumidos em conjunto. Apresento-me no filme como realizadora e personagem. Para a minha avó, sou a neta que está a fazer um filme. Ela relaciona-se comigo nessa dupla condição e intervém quer para a realizadora quer para a neta consoante a situação. Ao mesmo tempo que tenho que lidar com opções de realização como mudo a câmara de sítio, mudo a escala, reajo ao que acontece entre mim e a minha avó. Por vezes deixo a vida seguir naturalmente, outras altero ao decidir mudar a câmara. O lugar certo para colocar a câmara era sempre questionado a cada momento. A vida e o cinema implicam-se na minha dupla condição e contaminam-se.

O principal desafio foi como me filmar a mim mesma. Como enquadrar-me e focar-me para estar em quadro, sem recurso a *stand-in* para marcar previamente o plano e sem um guião ou movimentação previamente estabelecidos. Optei por usar um tripé na câmara para que pudesse ter liberdade de movimentos e conseguir incluir-me na filmagem sem utilizar ajuda externa. Recorri também aos espelhos da casa para estar presente no quadro enquanto filmava.

Também optei por planos longos. Não só porque queria acompanhar a evolução no tempo da realidade, mas também porque estando eu na dupla condição de realizadora e matéria do filme não podia estar constantemente entre as duas modalidades. Tinha que dar tempo ao plano para poder viver as duas dimensões. Interessava também o efeito da duração sobre os corpos em frente à câmara.

Em cada visita à casa ia ampliando o campo da minha experiência. Torno-me mais ágil à medida que o tempo passa, conhecendo melhor o espaço e com estudo do comportamento da luz, a minha dupla condição torna-se num movimento orgânico.

Rapidamente instala-se uma rotina. Não só na vertente prática das filmagens com a chegada a casa, preparar o material, escolher o local onde começar e filmar. Mas também nos acontecimentos das visitas. A minha avó e a casa já estão preparadas para a filmagem. As visitas acabam por ter uma dinâmica de conversas e rituais que se repetem: um momento de atividades, um lanche, um momento de conversa sentadas no sofá. Registo com som e imagem uma espécie de diário dessas atividades. A sua repetição ajuda na exploração, apesar de por vezes sentir, que perco o tempo com as mesmas coisas.

Perder tempo, filmar apenas por filmar, também fazia parte do projeto. Ou seja ir devagar, fingir que nada se passava. É o que digo muitas vezes: ‘Também filmamos para perder coisas e não apenas para ganhá-las. Para perder tempo, por exemplo’ (Costa *et al.*, 2012: 113).

Muitas vezes apenas esperava. Uma espera por algo que despertasse a minha vontade de filmar. Também essa espera era partilhada pela minha avó.

A aparente simplicidade do ato de filmar aquilo que ocorre em frente à câmara é também um processo permeado por dúvidas. Apesar do risco de não se saber qual será o resultado, o que importa é continuar a filmar, ter confiança no trabalho que faço na minha "oficina". Tal como o pintor em frente ao marmeleiro (Erice, 1992), observo, tento captar, retoco. A procura da essência da matéria que filmo não é um “quadro fechado”. É feito de várias tentativas e “pinceladas”. Tal como o pintor, também eu tento compor planos para o filme que tragam outras camadas, que reflitam a minha experiência com a passagem do tempo.

2.3. Filmar e montar: um processo

Um criador é alguém que cria as suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível (Deleuze, 1992: 167).

As filmagens decorreram em paralelo com a montagem.

O primeiro momento era o captar dos acontecimentos reais, o desenvolvimento natural das visitas à minha avó, num movimento regido pelo imediato e pela duração.

À medida que ia filmando, ia digitalizando e classificando o material. Foi usado o programa Final Cut 7 para a sua execução. Procedia depois à sua seleção, organizando-o em pequenas sequências temporais, visuais ou temáticas. Fiz também transcrições escritas do material para poder identificar e encontrar facilmente o que necessitava. Todas estas tarefas ajudaram-me a conhecer melhor tudo o que tinha filmado.

Este processo, de filmar e montar em paralelo, nasce das condições materiais da rodagem. Estando eu na dupla condição de realizadora e personagem não conseguia durante as filmagens controlar e visionar todo o material. Apesar de dispor de um pequeno ecrã LCD incorporado na câmara, não podia por vezes suspender a dinâmica natural dos acontecimentos para analisar o material. Por isso era importante fazê-lo de uma forma regular após cada filmagem. Era necessário certificar que a captação estava a ser feita em boas condições, tendo também em conta que esta era minha primeira experiência a operar uma câmara.

Mas também tinha a necessidade de refletir fora da vivência da própria experiência o que tinha sido filmado. Filmar, analisar o filmado e voltar a filmar é a dinâmica que estabeleço. Usando a passagem de tempo entre as várias fases para poder pensar sobre o filmado. Apesar do movimento de improviso existente na captação do real, procurando filmar as coisas tal como são e acontecem, havia um outro movimento de construção.

Interessava-me contrapor ao real vivido, a construção cinematográfica.

A minha definição de documentário é a seguinte: a vida compõe-se de pequenos átomos dramáticos. Ou seja: a conversa daquelas duas pessoas [no átrio] é um pequeno átomo dramático; ali no café há uma senhora a pentear-se frente ao espelho e isso é outro átomo dramático; no café do outro lado da rua há um casal que parece apaixonado, mas

de repente ela afasta-se e vai-se embora e ele fica sozinho, é outro átomo dramático... O documentarista, o poeta, une estas letras e com elas forma frases, e com essas frases forma histórias. Com um aspecto jornalístico, um aspecto informativo e um aspecto pedagógico, mas acima de tudo com um aspecto poético (Guzmán, 2014).

A constituição na montagem de alguns "átomos" e a sua reflexão, impulsionaram-me a voltar a filmar. Busco resgatar algo mais de uma experiência anterior.

O filme começa assim a ser construído entre o que se vive e filma e a montagem. Procuo o que resulta desse confronto. Para mim é daí que surge a revelação do filme.

A decisão de terminar de filmar surgiu de forma natural e orgânica. Houve um dia em que deixou de fazer sentido ter a presença da câmara. O cinema continuava a ser trabalhado na sala de montagem e os momentos entre a minha avó e eu eram para ser apenas vividos.

Aí a montagem intensificou-se. Colaborei nesse processo com o montador dos meus anteriores filmes João Braz. Sempre considerei importante ter um olhar exterior ao do realizador na montagem. Alguém afastado da experiência da rodagem. Aqui voltei a ocupar a posição de realizadora e montadora que estou acostumada. E apesar de as imagens que visionava e trabalhava terem uma natureza pessoal, marcada pela minha presença e da minha avó, não tinha sobre elas um olhar contaminado pela experiência das filmagens, mas sim um olhar analítico de montagem. Isso também deriva do facto de o processo de montagem ter começado muito antes em simultâneo com as filmagens. As imagens já eram por mim conhecidas e trabalhadas há algum tempo. Na montagem o meu corpo era um corpo cinematográfico.

De início olhava o diferente material já organizado em pequenos fragmentos, ou "átomos" de Guzmán, como uma matéria dispersa. Por onde começar para o organizar? Procurava definir a natureza de cada "átomo" e as ligações internas que estabeleciam entre si. Interessava-me pôr o material em diálogo e em confronto, em busca de uma outra dimensão para além da descritiva. Um trabalho paciente e persistente de busca tentando ver para lá do que se apresenta à superfície, ver o que está lá mas nós não vemos.

As coisas estão lá, não as vemos. O ser do cinema excede o visível. As coisas são filmadas, não as vemos. O que é filmado, o que pode ser bem filmado, não o vemos. Ver-entender, é trabalho e não é dado. Há todo um jogo de cinema entre o infra-sensível e o

suprassensível. Que se joga de novo na montagem, onde isso se alterna, se perde e se ganha (Comolli, 2004: 147).¹¹

Esta fase de construção do filme foi pontuada por muitas tentativas, avanços e recuos. Não havia na montagem uma estrutura pré-definida que se pudesse aplicar, nem um gancho dramático decisivo que fechasse o significado do filme. Essa era condição desejada. Constituir a montagem como momento de metamorfose e escrita final do filme.

Não fiz a gravação de nenhuma voz *off* posterior a interligar os vários momentos porque não queria condicionar o sentido da leitura feita pelo espectador e porque queria manter o filme como um registo do momento presente.

Houve, no entanto, a criação de novas situações na montagem. Criaram-se "átomos" que não são extraídos diretamente da vida, mas antes construídos através da sobreposição de imagens e sons de momentos diferentes, originando uma nova realidade, que não existiu nas filmagens. Em alguns casos foram retirados diálogos de certos planos para dar lugar a silêncios. Noutros foram introduzidos sons e diálogos retirados de outros planos ou gravados *a posteriori*.

O filme começa com a minha experiência de imersão naquele espaço na companhia da minha avó e da câmara. Pouco a pouco, o filme dispersa-se pelos seus diferentes "átomos". Pretendia-se que cada núcleo ou "átomo" mantivesse o seu significado e sentido aberto.

Procura-se depois a forma de ligar os diferentes "átomos" uns aos outros trabalhando-se a estrutura do filme. Por vezes, sigo uma lógica associativa entre as cenas ligando-as segundo uma temática: como acontece na sequência que se inicia com a minha avó a não querer ser filmada e é ligada comigo a filmar o quadro de Cristo; eu dispor as fotografias do meu avô e avó sobre a cama; a minha avó a folhear e a comentar as fotos no álbum; as fotos do álbum em planos aproximados; e eu e a minha avó a falarmos sobre o facto de ela achar-se velha demais para ser fotografada e filmada. Todos estes planos remetem para a questão da imagem. Preocupava-me refletir aqui que imagem podemos produzir face a uma realidade, quais as limitações e como nos relacionamos com a imagem de nós próprios.

¹¹ Tradução livre do autor : "Les choses sont là, on ne les voit pas. L'être du cinéma excède le visible. Les choses sont filmées, on ne les voit pas. Ce qui est filmé, ça a beau être filmé, on ne le voit pas. Voir-entendre, c'est du travail et non pas du donné. Il y a tout un jeu du cinéma entre l'infrasensible et le suprasensible. Qui se rejoue au montage, où ça bascule, se perd, se gagne"

Outras vezes, a montagem segue uma lógica disruptiva, onde uma imagem é introduzida num determinado momento sem relação aparente ao que antecede ou sucede. Como, por exemplo, quando introduzo o plano em que limpo com a mão o vidro embaciado da janela para ver melhor o exterior. Este plano vem entre a imagem em que a minha avó me confronta dizendo que eu não me cuido e o plano da minha avó a explicar as coisas que ela faz pela casa. Aqui procuro as ressonâncias que podem existir entre os planos, junto-os uns aos outros de forma a contaminarem-se: antecipando temáticas, criando relações mais metafóricas, ou respondendo a questões anteriormente levantadas. Procuro, desta forma, estimular o espectador a reagir a essa disrupção e espicaçá-lo para fazer as suas próprias correspondências e associações.

Há ao longo do filme, um jogo constante entre o que se mostra e o que se esconde, revelando e apagando intenções. Interessa-me criar vários níveis diferentes de receção e interpretação do filme. Não pretendia ter um filme com uma história e sentido fechado, mas antes um que o espectador pudesse habitar e percorrer, numa experiência individual ativa.

3. Reflexão de cenas do filme

Neste parte selecionei algumas sequências do filme *Gipsófila* para analisar os diferentes dispositivos utilizados.

Separei em três capítulos enunciadores das diferentes problemáticas que me interessavam refletir com a *praxis* deste filme: o campo e o fora de campo, o cotidiano e a vida, a representação e a ilusão.

Tal como na montagem do filme, os capítulos que aqui se apresentam em separado, não têm uma natureza estanque. Tal como as cenas do filme, estes capítulos são antes uma matéria permeável que contamina outras.

3.1. O campo e o fora de campo

O filme inicia-se com um conjunto de imagens de uma casa na penumbra. Passado pouco tempo, conseguimos vislumbrar um vulto a deambular pela casa. Não vemos o seu rosto, apenas a sua silhueta recortada pela pouca luz que entra pelos estores fechados. Noutra plano entro em quadro e abro os estores para iluminar o espaço e quem o habita, como se fosse um pano do teatro.

Uma das componentes essenciais ao cinema é a luz. A forma como ela incide num espaço ou numa pessoa, determina o que fica visível e invisível na imagem.

Ao chegar à casa da minha avó uma das primeiras coisas com que me confronto é com a escassez de luz existente. A minha avó habita a casa como um casulo, as persianas fechadas protegem-lhe do calor do Verão e do frio do Inverno.

Decido interferir no espaço para poder filmar, abrindo os estores. Busco a luz para tentar revelar o espaço e as figuras humanas que a escuridão esconde. A luz revela-me elementos a explorar como um velho gira discos que não toca há 20 anos e que procuro pôr a funcionar.

Opto por incluir essa busca pela luz no filme.

Eu e a minha avó tentamos decidir em qual das divisões vamos fazer as filmagens. A minha avó alerta-me que o quarto de casal será o indicado, pois é o espaço que àquela hora recebe melhor a luz. Acabamos por filmar lá.

Partilho com a minha avó o que faço, da mesma maneira que ela me dá a sua presença no filme. A minha busca torna-se também a dela, ao sugerir-me espaços onde a luz incide melhor. Trabalho apenas com recurso à luz natural para iluminar. Por isso, a minha avó conhece melhor do que eu como se comporta a luz na casa que habita há muitos anos. Os conselhos dela são os de um "especialista" e a minha avó torna-se também ela, numa técnica do cinema. O filme torna-se algo que construo com a ajuda dela. Ambas procuramos a melhor maneira de o fazer. Sempre ambicionei o cinema como uma verdadeira partilha entre quem dele participa, à frente e atrás da câmara. Aqui isso torna-se possível.

Esta sequência em que procuramos a melhor luz para filmar, poderia ser considerada um momento anterior ao filme, como preparativos para uma filmagem que vai ocorrer, mas é aqui incluída como parte do filme. As questões de quem filma são integradas no filme, bem como os imprevistos e improvisos da rodagem. Interessava-me ter presente que a construção do filme é a sua própria matéria. Ponho,

por isso, desde início visível a presença da câmara e do aparato cinematográfico. Fazer da aprendizagem que faço com a câmara e com o espaço, parte da minha reflexão sobre os materiais que compõe o cinema. Fazer com que a experiência de filmar faça parte do filme.

Noutra cena procuro filmar o quadro do Cristo, pintura que está sobre a cama de casal dos meus avós. A imagem que surge é demasiado escura e sem contornos definidos. Por ter os estores avariados naquele quarto, tornou-se para mim inviável ter mais luz.

Poderia abrir o ISO da câmara e com essa operação conseguir ter leitura, mas essa não era uma opção para mim, pois comprometia a qualidade que tinha determinado para o filme, introduzindo na imagem ruído. O meu limite de ISO eram os 400 ISO. Era como nas filmagens com película chegar-se à conclusão que não havia diafragma para filmar e para ser possível ter leitura na imagem era preciso iluminar. Foi ao tentar lidar com a minha frustração de não conseguir captar a expressividade tocante do rosto do Cristo deitado, que percebi que se conseguisse direcionar os raios de luz que entravam pelos estores partidos para o quadro, este passaria a ter leitura para a minha câmara digital. Fui buscar um espelho velho que a minha avó tinha em casa para testar a minha ideia. Chamei a minha avó ao quarto para partilhar com ela a experiência, e refletir com ela os resultados. O espelho tinha a superfície irregular e gasta, não iluminando o quadro de forma uniforme. A luz refletida no quadro era dependente do tamanho do espelho. Quando o sol batia de forma intensa, o quadro desaparecia sob uma enorme mancha de luz. A minha avó ao ver-me tentar iluminar e ao ouvir as minhas explicações conclui: "*Ah! Isso é que é técnica!*".

Incluo no filme os testes que faço à luz, os erros e suas correções. Tento apenas filmar com os recursos que tenho. Com a introdução do espelho o que fica visível não é só o quadro, mas também a própria construção do filme.

Volto ao pintor de *O sol do Marmeleiro* (1992), ele pinta o marmeleiro com uma técnica própria: à medida que a realidade se altera à sua frente, ele vai modificando o desenho sem apagar os traços anteriores. Tal como na pintura do marmeleiro, também no filme as costuras ficam à mostra. A imagem do Cristo modifica-se à medida que incido mais luz ou menos luz. A minha voz revela o artifício que uso para o iluminar.

Erice também decide colocar a câmara e os projetores em campo junto ao marmeleiro no final do seu filme.

Entre outras coisas, dei-me conta que queria realçar um aspecto que estava implícito na realização do filme, e era que a relação de António com a árvore modificava-se pela presença de uma equipa de cinema (Erice, 2006: 17).¹²

O espaço e a relação com a minha avó se alteram, com a introdução de uma câmara na casa. A mudança que o cinema opera no real que filma não é para ser escondida, mas sim refletida.

Queria refletir sobre as implicações de quem filma sobre o que filma na construção do filme e questionar o filme à medida que o faço, numa atitude autorreflexiva. Para Bill Nichols, o modo reflexivo do documentário, implica a exposição do processo de produção do filme, dando ênfase no encontro entre o realizador e os espectadores (Nichols, 1991: 56-68).

Estes novos documentários autorreflexivos misturam passagens observacionais com entrevistas, a voz off do realizador com intertítulos, tornando explícito aquilo que tem sempre estado implícito: os documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a 'realidade'; o cineasta foi sempre um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas (Nichols, 1988: 49).¹³

Apesar de não utilizar no filme os dispositivos enunciados por Nichols como entrevistas, intertítulos ou comentários off, interessa-me refletir o cineasta como participante *"e um ativo fabricante de significados, produtor do discurso cinematográfico"*. Coloco-me assim à frente da câmara juntamente com os meus instrumentos: a câmara e a *"técnica"*, como é definida pela minha avó. O artifício do documentário é aqui exposto, mostrando-se ao espectador o processo. O fora de campo dos meus filmes anteriores torna-se agora o campo. Essa é a minha matéria.

¹² Tradução livre do autor: "Entre otras cosas, me di cuenta de que quería poner de relieve un rasgo que estaba implícito en la realización de la película, y era la relación de Antonio con el árbol se modificaba por la presencia de un equipo de cine."

¹³ Tradução livre do autor: "These new self-reflexive documentaries mix observational passages with interviews, the voice-over of the filmmaker with inter-titles, making patently clear what has been implicit all along: documentaries always were forms of re-presentation, never clear windows onto "reality"; the film-maker was always a participant-witness and an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse rather than a neutral or all-knowing reporter of the way things truly"

Em vez de se seguir o realizador no seu compromisso com os outros atores sociais, nós agora assistimos ao compromisso do realizador connosco, falando não apenas sobre o mundo histórico mas também sobre os problemas e questões de o representar (...). Em vez de ver através dos documentários o mundo além deles, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: uma construção ou representação (Nichols, 2001: 125).¹⁴

Mas mostrar os aparelhos e técnicas das filmagens como referencial do cinema não implica necessariamente a sua reflexão. Eles surgem aqui para integrar o processo de construção do filme no interior do próprio filme. Ao assumi-los, assumo também a consciência do filme.

Eu e a minha avó dormimos sentadas no sofá. O tempo passa, a luz exterior que nos ilumina escurece. Começamos a despertar. A minha avó pergunta-me: "Então nós vamos ficar no filme só a dormir?". Respondo-lhe: "É um filme sobre duas pessoas a dormirem. Já fizeram isso. Não era original."

Este plano nasce do cansaço dos corpos. Eu e a minha avó sentadas no sofá não resistimos à sonolência que sentimos e fechamos os olhos. Adormecemos por uns minutos, que a câmara regista mecanicamente. Ao despertarmos a minha avó questiona o filme que fazemos com pessoas a dormir. A duração confere ao plano autenticidade. A verdade do cansaço dos corpos registada pela câmara é posta em confronto com o questionamento fílmico da minha avó. A consciência de estarmos a fazer um filme é posta em evidência. Eu lembro-me imediatamente do filme de Andy Warhol *Sleep* (1963) onde ele filma o seu amigo John Giorno a dormir por mais de 5 horas e respondo-lhe que essa ideia para filme não é original.

Eu e a minha avó relacionamo-nos entre a vida e o cinema. A fronteira entre o campo e fora de campo confunde-se. Cinema e vida tornam-se extensão uma da outra. Ao tornar o ato de filmar como parte da própria vida, num gesto banal do quotidiano das minhas visitas, procuro aqui pensar-me a mim e ao cinema, enquanto faço um filme.

¹⁴ Tradução livre do autor: "Rather than following the filmmaker in her engagement with other social actors, we now attend to the filmmaker's engagement with us, speaking not only about historical world but about the problems and issues of representing it as well (...) Instead of seeing through documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries ask us to see documentary for what it is: a construct or representation"

3.2. O cotidiano e a vida

O filme é pontuado por ações banais de um cotidiano caseiro. Esta vocação doméstica está presente no cinema desde a sua origem com os irmãos Lumière. Em *Le Repas de Bébé* (1885), Louis Lumière filma a refeição do seu irmão Auguste, da sua mulher e filha bebé. Os criadores do cinematógrafo filmam-se a si próprios e projetam esse registo privado e pessoal perante espectadores.

Em *Gipsófila* sigo a rotina doméstica de duas mulheres dentro de uma casa, uma vida composta por gestos vulgares do dia-a-dia que filmo. São uma cadeia de micro acontecimentos de um quotidiano partilhado entre as duas que não obedecem a uma lógica pré-definida.

Há o desejo de encontrar o extraordinário da vida nos gestos ordinários do quotidiano. Há a valorização de captar com o cinema a simplicidade da vida. Procuo a revelação nos nossos pequenos gestos como no plano da minha avó a ler ou eu a apanhar sol na varanda. Procuo os pequenos "nadas" da vida, de que a minha avó fala em *Gipsófila*: "Eu tenho vivido pequenos nada. Nunca fiz coisas grandes, foi sempre pequenos nada. Mas eu tive um aluno que me deu uma lembranzinha, um tecidozinho que dizia: a felicidade é feita de pequenos nada, parece que era assim. A felicidade é feita de pequenas coisas, ou não sei o quê. E é realmente. A minha vida tem sido feita de pequenas coisas".

Não sei o que vai acontecer, apenas sei que há um sentimento de que é importante filmar neste espaço e tempo concreto. Não há guião pré-escrito ou dramaturgia definida. As "personagens" representam elas próprias e utilizam as suas próprias palavras.

Não havendo uma ideia preconcebida ou determinada há a disponibilidade do corpo para o que o rodeia, de ser afetado pelo real e de afetar este real que me interessa. O meu corpo como veículo para um processo fenomenológico.

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se atea esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer... (Merleau-Ponty, 2009: 22)

Coloco-me em frente do visor da câmara e peço à minha avó para ver se estou em quadro ou cortada. Ela diz-me que estou um pouco cortada. Ajeito a câmara e regresso à minha posição em frente à câmara. Pergunto à minha avó porque acha que não sou vaidosa. Ela diz que eu não me cuido. Podia não me maquilhar mas deveria cuidar-me.

Viro a câmara para mim na procura de filmar a luz que rompe pela janela a tocar no meu rosto. Olho a câmara sem saber se estou bem enquadrada. Peço ajuda à minha avó para ir ver a imagem que está na câmara. A dificuldade sentida na execução do plano é exposta no filme. O plano prolonga-se no tempo. A sua duração mantém a unidade do tempo e do espaço, assegurando a realidade desse momento.

Coloco-me propositadamente sob o olhar da câmara. Ao pedir à minha avó para ir ver a minha imagem no visor da câmara, ela torna-se no meu primeiro espectador. Ao interrogá-la sobre como me vê, obrigo-a a participar e expressar a sua opinião.

Quando a minha avó me diz que eu não me cuido, toco com a mão na minha orelha. É um movimento espontâneo e quase inconsciente, é um sinal de nervosismo. Num espaço sem costuras, o acaso perturba fazendo algo escapar-me ao controlo.

Naomi Kawase no seu filme *Katatsumori* (1994) cede ao pedido da sua avó e dá-lhe a câmara para a mão. A avó filma agora a neta e quem filma é agora quem é filmado. Também Kawase ao ver-se de corpo inteiro em quadro coça o seu pescoço, num pequeno gesto quase imperceptível.

Acho curioso a semelhança dos gestos, meu e de Kawase, quando ambas nos vemos sob olhar da câmara e das nossas avós. A verdade do gesto que emana da experiência vivida, algo desperta um eco no meu corpo que o faz reagir.

Em vários momentos do filme o corpo age espontaneamente ao que está a viver: eu e a minha avó adormecemos nuns ombros uma da outra, a minha avó espera o tempo de eu enviar uma mensagem de telemóvel. Nem sempre nos apercebemos destes pequenos gestos que fazemos.

Pode-se se quiser, chamar isso de ‘confiança’, mas eu prefiro colocar sobre a égide do desejo. Desejo de um pelo outro, desejo de um em cada (...); aqueles que são filmados (...) claramente partilham o filme com aquele que filma. Partilhar significa que estão totalmente presentes sem reserva, que estão a dar o que têm e também o que não têm: o que sabem que têm e o que não têm, tanto

como o que eles não sabem que têm ou não têm (Comolli, 1999: 45).¹⁵

Esta partilha é aqui mais radical com a presença de quem filma, no interior do enquadramento, com o quem é filmado, numa experiência de alteridade. Sempre senti que eu e a minha avó estamos ligadas por uma mesma natureza, refletimos e projetamo-nos uma na outra. Ao provocar o nosso encontro, procuro que algo passe de uma para a outra.

A minha avó prepara-me um lanche. Ela comanda as operações e não me deixa fazer nada. Ela quer que eu beba um chá para deixar de estar tão "excitada". Sentamo-nos no sofá e digo à minha avó que "não estou nada bem". Ela fala-me para me apaziguar. Escuto-a inerte deitada ao lado dela.

Não estava bem nesse dia. Comecei a filmar apenas por rotina. Não tomava iniciativa de nada e deixava-me guiar pelas sugestões da minha avó. Lanchámos e depois sentámo-nos no sofá, seguindo a rotina de outras vezes. Ao aperceber-se do meu estado de espírito a minha avó tenta confortar-me com palavras. O diálogo segue de forma ininterrupta ao longo de bastante tempo. Levanto-me apenas esporadicamente para mudar a posição da câmara. Gosto particularmente da luz da sala nesse dia. Estamos praticamente na penumbra.

A minha atitude é passiva neste dia. Não me sinto capaz de reagir e por isso deixo que ela me conduza com a sua conversa. Registo isso com a câmara. Pouco a pouco sinto que mudo com a intervenção dela. Quando ela me diz que ainda tenho 50 anos para viver, além dos 40 já vividos eu respondo: "tenho outra vida".

Interessa-me aqui o que acontece entre as frases "não estou nada bem" até ao "tenho outra vida". Disponibilizo-me para a mudança do meu estado, para a minha metamorfose.

No filme *Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (2001), Naomi Kawase ao passar pelo processo de luto pela morte do pai, decide fazer uma tatuagem. Kawase sujeita-se primeiro ao interrogatório e palavras do tatuador que a obrigam a revelar o seu estado de espírito do momento. Depois assistimos à sua metamorfose, neste caso literal e

¹⁵ Tradução livre do autor: "You can, if you like, call it "confidence", but I prefer to locate it under the aegis of desire. Desire of one for the other, desire of the other in each. (...); those who are filmed, (...), clearly share the film with the one who shoots it. Sharing means that they're wholly present, without reserve, that they are giving what they have and also what they don't have: what they know they have and what they don't have as much as which they don't know they have and have not."

física, com a inscrição no seu corpo da tatuagem. A mudança fica também registada no seu corpo. É um processo doloroso que ela decide fazer à frente da câmara.

Um embrulho está preparado em cima da cama com o meu nome. A minha avó está sentada pensativa junto à cómoda. A conversa já vai a meio e coloco a câmara a filmar o meu rosto, enquanto escuto a minha avó falar sobre a perspectiva da sua morte.

Quando cheguei nesse dia não esperava ter esta conversa. Cheguei como noutros dias, para mais uma visita. A conversa foi desenrolando-se de forma gradual. Senti que as lágrimas estavam a tornar-se inevitáveis e percebi a certa altura que a câmara não podia estar sobre a minha avó, mas antes sobre mim. Não sabia o que ia acontecer, mas sabia que a intimidade da partilha da minha avó, tinha que ser preservada e que se iria continuar a filmar, era sobre mim que a câmara deveria incidir.

Os limites de exposição das pessoas estiveram sempre presentes para mim neste projeto tal como em outros documentários que realizei. Até onde se deixa a câmara ligada sobre uma pessoa?

Após anos a filmar documentários Krzysztof Kieślowski passou à ficção como descreve Slavoj Žižek no seu livro *Lacrimae Rerum*, por uma decisão ética (Žižek, 2008: 8).

Nem tudo pode ser descrito. É esse o grande problema do documentário. Ele é apanhado na sua própria ratoeira (...) Se estou a fazer um filme sobre o amor, não posso entrar num quarto se pessoas reais estiverem lá a fazer amor (...) Quando filmava documentários, reparei que, quanto mais perto queria chegar de um indivíduo, mais objetos que me interessavam ficavam de fora. Foi provavelmente essa a razão que me levou a mudar para os filmes de longa-metragem. Aí não há problema. Se preciso de um para fazer amor na cama, não custa nada. É claro que pode ser difícil encontrar uma atriz que se disponha a tirar o sutiã, mas basta descobrir uma que o faça (...) Posso mesmo comprar glicerina, pô-lhe umas gotas nos olhos e ela chora. Consegui algumas vezes filmar lágrimas reais. É algo de completamente diferente. Mas agora tenho glicerina. Tenho pavor das lágrimas verdadeiras. Com efeito, nem sequer sei se tenho o direito de as fotografar. Nessas alturas sinto-me como alguém que se vê num reino cujo acesso é, de facto proibido. Esta foi a razão principal por que fugi dos documentários. (Žižek, 2008: 8)

Neste movimento de filmar o real e as suas lágrimas existe o perigo de encontrarmos "a função da vergonha no seu estado puro", como Slavoj Žižek descreve (2008:10). A vergonha mais do que por nós próprios, a vergonha pelo outro.

Apesar de me questionar sobre os limites de intrusão na intimidade de alguém, não sinto que a escolha da ficção seja garantia de evitar a percepção de obscenidade. Já trabalhei como anotadora em diversas longas-metragens. Senti-me, por vezes, mais incomodada em assistir ao uso do glicerina e a filmagens de cenas de amor entre atores do que a filmar pessoas na sua vida quotidiana. Tenho igual pavor às lágrimas, verdadeiras ou falsas.

Se os documentários constituem uma intrusão na realidade pessoal dos protagonistas e ferem esta realidade, a ficção faz o mesmo com os próprios sonhos, fantasias secretas que formam o cerne inconfessado das nossas vidas (Žižek, 2008: 15).

Lembro-me de numa ocasião sentir-me como uma *voyeur*, ao ensaiar com dois atores profissionais cenas de uma curta-metragem que iria realizar. Ter a sensação de estar a invadir um espaço íntimo a que não pertencia. Ao ver dois atores tentarem interagir fisicamente na sua procura de criar uma intimidade artificial, via também duas pessoas incomodadas por não saberem como partilhá-lo. Na conversa com a minha avó sobre a morte, não havia esse problema. A partilha e o vivido surgem de forma espontânea e natural entre nós. A questão era podia ser este momento parte do filme.

O meu questionamento não segue assim o mesmo movimento de Kieślowski. Ao refletir como ele sobre os limites da intimidade, não escolho a ficção em detrimento do documentário. Face à inevitabilidade da emoção, começo por decidir o lugar em que escolho colocar a câmara. Poderia ter escolhido manter as duas mulheres em quadro, ou filmar só a minha avó que falava, mas decidi colocar-me apenas a mim em quadro. Decido antes inscrever-me a mim no filme.

A entrada em cena do corpo do autor encarece o conjunto *corpo-palavra-sujeito-experiência-vida* para fazê-lo menos falsificável: filmando-se, o autor garante com a sua pessoa *o poder dessa confusão* que faz toda a singularidade do cinema documental. O corpo filmado do cineasta impõe uma prova mais da essência

documental do filme, capaz de produzir um efeito de verdade que já não é preciso discutir (Comolli, 2004: 609).¹⁶

Além da criação do que Jean-Louis Comolli chama de 'efeito verdade', dado o autor ser o mesmo que a personagem, há a implicação direta de quem filma e que é filmado. Não é uma qualquer pessoa real sobre a qual aponto a câmara. É sobre mim, o cineasta. A decisão de onde pôr a câmara e a experiência vivida à sua frente são da mesma pessoa.

Filmado o momento lacrimoso vivido entre nós, havia também a opção de não usá-lo na montagem e obliterá-lo completamente do filme. O que tinha sido vivido ficaria apenas na memória de quem o teria presenciado. Ou poderia usá-lo sem recorrer à minha imagem chorosa. Colocando, por exemplo, o diálogo sobre imagens neutras da casa. Em dois momentos, filmagem e montagem, sou confrontada com a decisão de manter ou retirar este momento de intimidade emocional extrema que poderá causar desconforto e incómodo por ser uma experiência de vida real. Mas mantenho. O constrangedor da intimidade não me repele, mas antes me interpela. Não vejo a morte como um tema tabu a evitar. Tal como digo no filme: "*Acho normal. Faz parte da vida...*". Tal como da vida, também fazem parte as lágrimas, as mudanças de estados de espírito ou os gestos reveladores de incómodo.

Há aqui a vivência de situações dispersas que convocam uma experiência quotidiana de intimidade entre duas pessoas. Eu e a minha avó habitamos um presente afetivo, impregnado de sentimentos e sensações. A câmara capta as minhas reações físicas à medida que vivo momentos íntimos e privados, a realidade material da minha experiência. Ao assumir a subjetividade da minha presença, ao incluir-me em quadro com a minha avó, crio para o espectador uma dimensão subjetiva e afetiva da realidade, que segundo Bill Nichols caracteriza o modo performativo do documentário (Nichols, 2001: 130-137).

Procuo em *Gipsosfila* um cinema de laços e de relações humanas, que façam sobressair "as fissuras do real" (Comolli, 2004:511)¹⁷.

¹⁶ Tradução livre do autor: " L'entrée en scène du corps de l'auteur renchérit sur l'ensemble, *corps-parole-sujet-expérience-vie* pour le rendre moins "falsifiable" encore: se filmant, l'auteur garantit de sa personne *la puissance de cette confusion* qui fait toute la singularité du cinéma documentaire. Le corps filmé du cinéaste impose une preuve de plus de l'essence documentaire du film, capable de produire un effet de vérité qu'il n'y aurait plus à discuter."

¹⁷ Tradução livre do autor : " à la casse du réel"

A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento, nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da boa graça – de quem ou o do que escolhemos filmar: indivíduos, instituições, grupos. O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência. Abrindo-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário resgata, ao mesmo tempo, a possibilidade da continuidade da representação (Comolli, 2004: 507)¹⁸

Os filmes documentários não são somente "abertos para o mundo": eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles apresentam-se de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e ao mesmo tempo, os funda (Comolli, 2004: 508)¹⁹

Longe da 'ficção totalizante do todo', o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita" "(Comolli, 2004:511).²⁰

Contagiar e ser contagiado por essas fissuras. Cruzar o cinema e a vida e criar a possibilidade de momentos de transparência entre eles.

Mas não trabalho estas fissuras apenas na relação com a minha avó mas também na minha relação com a câmara e com o que me rodeia.

Uma janela está embaciada. Uma mão entra em quadro e tenta tornar visível o exterior. Pingas de água escorrem pela janela.

Filmo uma foto na cómoda da minha avó. Experimento mudar o foco e descubro-me reflectida no espelho. Um som distrai-me. Pego na câmara com a minha mão e aproximo-me da janela procurando encontrar a origem desse som. Descubro o exterior por entre os estores fechados.

Entro com a minha mão em quadro para limpar a janela embaciada. Ao fazer este gesto, pingos de água escorregam pela janela e pela minha mão. A minha mão quer experimentar para além do visual. Quer entrar em contacto com a realidade que a rodeia. Há o desejo da mão como extensão da experiência do olhar. Tocar para ver.

¹⁸ Tradução livre do autor : "La pratique du cinéma documentaire ne dépend en dernière analyse ni des circuits de financement ni des possibilités de diffusion, mais tout simplement du bon vouloir - de la bonne grâce - de qui ou quoi choisissons de filmer, individus, institutions, groupes. Le désir est au poste de commandement. Les conditions de l'expérience font partie de l'expérience. En s'ouvrant à ce qui menace sa propre possibilité (le réel qui menace la scène), le cinéma documentaire sauve du même coup la possibilité d'un relève de représentations (...)"

¹⁹ Tradução livre do autor : "Les films documentaires ne sont pas seulement "ouverts sur le monde": il en sont traversés, percés, transportés. Il se livrent à plus fort qu'eux, qui les dépasse et en même temps les fonde"

²⁰ Tradução livre do autor : "Loin de la "toute-fiction du tout", c'est donc la chance du cinéma documentaire que d'avoir affaire à la casse du réel, ce qui résiste, ce qui reste, le rebut, le résidu, l'exclu, la part maudire"

Na minha procura de ver melhor o exterior, experiencio uma percepção táctil e sensorial.

Num dos planos mais emblemáticos do filme *Katatsumori*, Kawase filma-se na cozinha a observar a sua avó no exterior. Um impulso fá-la colocar a sua mão dentro de quadro e tentar tocá-la. Mas, ao contrário do meu toque que acontece na imagem e na realidade, este toque só acontece na ilusão entre a superfície (Kawase) e a profundidade (avó); o toque de Kawase só acontece no cinema.

Há também em mim o desejo de ver mais de perto, para além da superfície. Ao aproximar-me dos estores com a câmara, descubro que consigo visualizar o exterior. A proximidade traz-me a revelação de uma outra realidade para mim desconhecida anteriormente.

Num dos dias em que visito a minha avó, ela tem sobre a mesa as pedras de um colar agrupadas. Ela explica-me que o tem assim montado para certificar-se que está completo.

Nesse dia filmo a minha avó a reconstruir o colar sentada no sofá. No entanto ao rever o material na montagem, torna-se claro que me falta algo além do vivido da experiência. Tento filmar novamente o colar. Pego no colar com a minha mão. Descubro fascinada que o seu fecho reflete a luz que irrompe pelos estores fechados. O colar ganha pouco a pouco uma materialidade à medida que o afasto da câmara. Brinco com ele até o conter todo na palma da minha mão iluminada. Exploro um objecto com a minha mão num espaço fechado.

Mais tarde num quarto cheio de luz coloco o colar no pescoço, experimentando várias posições e vejo-me reflectida no espelho.

Mais uma vez experimento. O colar cumpre aqui a sua função, decorativa no pescoço de uma mulher. Vejo-me ao espelho mas não se veem os meus olhos. O plano recorta apenas parte do meu rosto e pescoço, reproduzindo o meu olhar sobre o espelho.

Aproximo-me dos objetos filmados. Procuo aqui uma vivência diferente, uma percepção mais táctil e sensorial que visual. Ela é feita de várias experiências ao longo do tempo com um objeto, neste caso com o colar.

Há uma disponibilidade no filme de experimentar o espaço e seus detalhes, objetos e até mesmo sons, no imediato da rodagem. Tal como a excitação de Agnès Varda a tentar apanhar os camiões que passam na estrada com a mão, em *Os Respigadores e a Respigadora*. Procuo no momento da filmagem, algo mais que me

escapa no plano. O que vejo através da câmara impele-me a reagir. A minha avó está ausente desta dinâmica. Ajo sobre a realidade de forma interventiva e direta. Inicio uma procura de novos sentidos, para o que me rodeia e em especial de novas formas de apreensão.

Para a criação destes novos planos não me coloco à frente da câmara mas mantenho-me detrás, espreitando pelo seu olho, numa atitude interventiva. Não procuro aqui observar a dinâmica que se desenrola de forma natural entre mim e a minha avó. Esta é uma relação solitária que estabeleço com a câmara e o que me rodeia.

Estes planos surgem no filme por entre os momentos vividos com a minha avó, como momentos de suspensão narrativa. Não há neles uma lógica orientada nem cronológica, e dispersam-se no filme, sem uma razão clara de causa e efeito. São momentos de experimentação que fazem emergir pormenores e detalhes, tentando perscrutar para além do visível. Os espectadores são aqui obrigados a participar ativamente com a sua imaginação na construção da imagem, preenchendo as lacunas existentes.

3.3. A representação e a ilusão

A câmara é o elemento estranho que introduzo na casa e com o qual eu e a minha avó nos vamos relacionar. Lidamos com a sua presença de forma diferente: enquanto a minha avó parece rapidamente abstrair-se dela, privilegiando a relação que tem comigo em detrimento da câmara; eu mostro-me mais incomodada e sou a que mais olhares lança na sua direção, porque me divido entre operar a câmara e apresentar-me em frente dela.

Face à presença da câmara a minha avó e eu expressamos preocupação com a nossa imagem e como ela é recebida pelos outros. Ambas nos perguntamos se somos vaidosas, por exemplo.

Face a mim, a minha avó justifica-se que não é vaidosa, que arranja-se "não para me conquistar" mas apenas porque "gosta de estar bem e é a maneira de ser da pessoa".

Há nesta afirmação dois movimentos. Esta afirmação é moldada pela consciência da câmara. A sua presença no meio de nós interfere e obriga-nos a pensar na maneira como olhamos para nós próprias, como lidamos com a nossa própria imagem.

Por outro lado, a minha avó ao dar o seu exemplo, diz-me também um modelo a seguir. A sua maneira de ser deveria ser a minha. Face a face, ela apresenta-se como o meu espelho possível.

Decidimos folhear um álbum de fotografias onde surge a imagem da minha avó na sua juventude. Filmo em separado várias fotos onde a minha avó aparece jovem em vários locais.

No quarto filmo a minha avó sentada e eu refletida no espelho atrás da câmara. A minha avó explica porque o meu avô deixou de lhe tirar fotografias. Porque ela não queria ficar velha nas fotografias, que era como as atrizes que só se deixavam ser filmadas e fotografadas enquanto novas. A minha avó diz: "que não é atriz mas tenho também esta mentalidade"

Ao olhar as fotos da juventude da minha avó reparo que em cada foto ela faz uma pose encenada. Ela coloca o seu corpo no espaço de forma consciente do efeito que provoca na câmara. Apesar de nunca olhar para a câmara fotográfica, toda a sua postura corporal é definida em função dela. Ao estarmos perante a câmara onde podemos separar a nossa presença da nossa representação de nós próprias? Não

estaremos nós a fazer encenações da vida perante a câmara? Até que ponto é que os nossos corpos filmados são corpo intencionalmente performativos?

Para Jean-Louis Comolli quem é filmado tem consciência que o olhar da câmara traz consigo um outro olhar, o do espectador (Comolli, 2004: 149). Para ele desde dos primeiros filmes da história do cinema, como em *Le Repas de Bébé* de Louis Lumière, há um duplo processo de individualização ou de subjetivação de quem é filmado.

(...) que aquele que é filmado torna-se personagem do filme, e que através desta parte dele que se posa e que se posiciona, ele presta-se ou dá-se ao olhar do outro (Comolli, 2004: 149).²¹

Não é por acaso que quando chego a casa da minha avó ela recebe-me maquilhada e arranjada para a ocasião e com a casa limpa e arrumada. Tal como eu preparo tecnicamente a câmara para poder filmar, a minha avó prepara-se a ela e à casa para receber a nossa visita.

A imagem da mulher jovem da fotografia e da mulher velha filmada confrontam-se quando a minha avó folheia o álbum. Ao ver a sua imagem atual, a minha avó tem dificuldade em reconhecer-se como a jovem das fotografias. Para a minha avó só uma mulher jovem deve ter imagem, tal como as antigas estrelas de cinema. A possibilidade de exclusão das pessoas do registo da sua imagem por causa da idade interpela-me. Que pessoas podem ter direito à imagem? Eu, mulher jovem, e a minha avó, mulher velha, confrontamo-nos também. Apesar do que ela afirma eu filmo-a, obrigando-a a ter uma imagem.

A relação que define o cinema documentário é ela própria relativa: a identidade pré-filmica de cada uma das partes desaparece, uma alteridade é ganha, uma nova e cinematográfica identidade, desconhecida da anterior. Uma vez filmado, eu pertença ao filme pelo qual eu torno-me imagem. O corpo filmado é uma transformação, uma alteração do corpo não filmado (Comolli, 1999: 47).²²

²¹ Tradução livre do autor: "(...) tel que celui qui est filmé devient personnage de film, et qu'à travers cette part de lui-même qui pose et qui posture, il se prête ou se donne au regard de l'autre"

²² Tradução livre do autor: "The relation that defines documentary cinema is itself relative: a pre-filmic identity of each party disappears, an alterity is gained, a new, cinematographic identity, unrecognizable to the prior one. Once filmed, I belong to the film by which I become image. The filmed body is a transformation, an alteration of the non-filmed body"

Num dia de sol pego na câmara para filmar a minha avó e ela diz-me que não quer ser filmada. Convida-me antes a deitar junto a ela e a dormir. O ecrã está negro.

Ela aceita a minha presença e o meu olhar sobre ela, mas não aceita o da câmara. Ela não se considera apresentável a olhares de terceiros, o espectador anónimo que jaz para lá do visor da câmara. Deixa de haver imagem.

Como personagens da nossa própria história, eu e a minha avó decidimos quando escrever ou apagar a nossa presença. Até que ponto os nossos momentos não são feitos de gestos intencionais moldados pela ficção?

À medida que filmo a minha avó reparo que rapidamente começamos a adotar um certo padrão de ação e de conversa. Da experiência entre a minha avó e eu surge espontaneamente uma rotina e repetição. As visitas seguiam sempre uma rotina que continha um lanche e uma conversa no sofá. A repetição surgia de forma natural, nas nossas conversas. Como se houvesse uma constante atualização da nossa autorrepresentação, onde o processo de captura do que se vive fosse acompanhado por um de reinvenção. Facilmente repegávamos em diálogos já tidos anteriormente e muitas das vezes os repetíamos, com as mesmas palavras sobre os mesmos assuntos. Como se houvesse um texto previamente escrito e que estivéssemos a reinterpretá-lo mais uma vez. Era como se nos propussemos a fazer um teatrinho a cada visita sob o olhar da câmara, procurando de cada vez a melhor maneira de nos expressarmos sobre determinado assunto, reconstruindo o nosso "texto". A ideia de representação, que não estava pensada inicialmente no projeto, surge assim da realidade vivida de uma forma espontânea. Ao chegar à montagem encontro várias *takes* com a frase da minha avó sobre as "atrizes". Qual é a verdadeira e qual é a ficcionada?

Mas a ficção não só emana da realidade vivida sob a presença da câmara, do possível teatro que eu e a minha avó criamos. Ela é também construída na montagem, criando momentos "não vividos" entre mim e a minha avó. Há uma manipulação e conjugação intencional dos materiais filmados, visuais e sonoros na montagem.

Um plano fechado do quadro de Cristo deitado está na escuridão. Com um espelho faço incidir as diferentes tonalidades da luz do sol, tentando captar a expressão do Cristo. Ouve-se o som de alguém a dormir.

Esta cena surge após o momento em que a minha avó diz que não quer ser filmada e me convida a dormir com ela no sofá. A conjugação do som e da imagem faz assumir que enquanto filmo o plano, a minha avó dorme. Isso é no entanto

construído. Nem a minha avó dormia enquanto eu filmava, nem o som da pessoa a dormir é dela. O som é meu e foi retirado de um plano onde eu tinha adormecido.

Mas ao construir esta ilusão através dos instrumentos do cinema, o que emana é uma partilha entre duas pessoas tida como verdadeira.

Há uma construção e ideia que vêm depois da experiência captada em imagem e sons e que é materializada pela montagem.

Filmo novamente o escurecer do dia. Desta vez voltada para a janela e o exterior. A televisão ligada na sala reflete no vidro. Ouvimos em off a minha avó falar sobre a representação dizendo: "*Mesmo a gente quando vê um filme e uma novela, quando os acha a representar naturalmente é quando a gente gosta. O forçado não dá*". Depois ela sugere irmos buscar os vestidos e filmá-los com a câmara. Proponho fazermos isso noutro dia.

Há uma dupla manipulação na cena do filme. Uma ocorre na imagem, com a manipulação do tempo, a duração que leva o dia a escurecer. Lembro-me que filmei o plano da janela com a maior duração possível, pois interessava-me explorar até onde a câmara registava imagem, nos limites da luz. Mas ao vê-lo na montagem a duração é excessiva. Sobreponho o mesmo plano com recurso a um efeito encadeado para a transformação do dia para a noite ser mais rápida do que ocorreu na realidade.

A outra manipulação ocorre no som com a inserção de dois diálogos com a minha avó tidos noutros momentos. Sobre uma imagem que não é natural, mas sim fabricada a minha avó reflete sobre a representação. Para ela, a representação em filmes ou nas telenovelas só funciona se for natural.

Além de criar aqui um momento não experimentado por mim nem pela minha avó, ao colocar este diálogo, junto ao fim do filme, uma interrogação surge. Estivemos nós a representar "de forma natural" ao longo de todo o filme? Interessava-me expor mais uma vez as costuras do filme.

A seguir a minha avó fala sobre uns vestidos que ela queria que eu filmasse e eu combino com ela que será de noutro dia. Isso reforça a ideia de que tudo o que surge filmado resulta de algo previamente definido e acordado entre nós.

Trabalho no filme este jogo entre o falso e o verdadeiro.

Faço isso com o som do telefone a tocar e que ninguém atende. Crio ao longo do filme, uma tensão e uma linha narrativa que nunca é fechada. Quem liga? Porque não atendemos? Nada é explicado obrigando mais uma vez o espectador a preencher o vazio.

No final do filme visto o vestido escolhido pela minha avó e olho-me ao espelho. Antes de sair do quarto olho a câmara.

Neste plano em que me observo ao espelho, retirei do som intencionalmente uma frase da minha avó em que ela comentava o meu aspecto com o vestido. Não quis que isso estivesse presente no filme, pois criava uma sensação de conclusão da cena.

Este é também mais um plano longo de duração em que por pequenos gestos revelo algum incómodo. Quem sou face aquele espelho? Reflito a imagem que a minha avó deseja para mim? A minha imagem atual? Ou apenas me proponho a representar um papel de mim? Fico dividida entre olhar o meu reflexo no espelho e procurar captar a minha imagem com a câmara. Em qual deles está a verdade? Qual deles me revela?

Vasos com plantas artificiais em várias divisões da casa.

Pinturas de flores penduradas em várias paredes da casa.

Gipsofila é o nome da flor que a minha avó plantou para poder enfeitar a igreja no dia do seu casamento.

A história das gipsofilas foi-me relatada pela minha avó num longo plano fixo, em que ambas estamos sentadas no sofá. Ao rever esse plano na montagem tornou-se evidente para mim que a sua utilização direta no filme não funcionaria. Além do excesso de duração, a história das gipsofilas contada pela minha avó continha muitas hesitações e repetições que se tornavam muito distrativas. Mas para mim, a história continha em si algo que me interessava muito. Além de ser a partilha de uma memória passada, reconhecia no processo de cultivo das flores pela minha avó, algo semelhante ao meu próprio processo criativo. Tal como a minha avó com as gipsofilas, proponho-me aqui a uma experiência pontuada pela incerteza do resultado final. Conseguirá ela ter as flores a tempo do casamento? Conseguirei eu ter um filme? Ela propõe-se a ter a experiência através das suas próprias mãos, tal como eu com o meu filme. É a minha mão que regula o foco e que coloca a câmara no lugar. Gosto também do facto de nesta história, a minha avó dar-me a conhecer uma palavra nova. Não conhecia as gipsofilas antes.

Volto para a casa com a câmara e observo o espaço. Rapidamente torna-se clara uma evidência que me rodeia. Por toda a casa encontro a presença de flores e plantas, mas ao contrário da história da minha avó, elas não se encontram vivas. Elas são de plástico ou estão fixadas a óleo numa pintura e recortadas por uma moldura. Os

diferentes motivos florais dispersos por várias divisões fascinam-me. O facto de serem desprovidos de vida e eu não encontrar flores naturais na casa questiona-me. Decido filmar estas "naturezas mortas" espalhadas pelas divisões da casa.

Olhar e filmar este catálogo de flores na casa torna-se para mim obsessivo. Cada plano fixo contém em si uma duração de contemplação. Coloco-os uns a seguir aos outros. Aqui a sua repetição confere-lhes a qualidade de inventário. A história da minha avó a plantar as flores na aldeia para o seu casamento ganha uma outra dimensão trazida pela passagem do tempo. O passado trazido pela voz dela choca com o presente do espaço em que habita. Aqui a natureza não tem presença mas apenas representação. As gipsofilas verdadeiras plantadas no passado pela minha avó são aqui substituídas por uma imagem falsa.

Ao pôr em confronto este passado da presença das flores pela voz e o presente da representação floral pela imagem, crio algo que vai além do relato direto da história contada pela minha avó. Esse algo era o que faltava à experiência vivida, era o que estava escondido.

Quando finalmente volto ao plano original do relato direto da minha avó sentada no sofá mostro o momento em que ela se apercebe que estamos na véspera do aniversário do seu casamento. Tal como eu, a minha avó toma consciência da passagem do tempo e dos ecos que isso cria no momento presente.

Cruzo, assim, no filme através da montagem o construído-artificial e o vivido-real, procurando esbater as fronteiras que os separam, transbordando-se e contaminando-se um ao outro.

4. Conclusão

Sempre pensei que o esboço contém algo mais que o produto acabado (Kiarostami, 2004: 97).

Rio-me do documentário, no sentido de documentar algo, mas aquilo que se documenta no fundo, é uma presença física, não somente a do outro, mas a minha própria; é talvez mais importante documentar o facto de que se estava ali e como (Keuken, 1993: 77).

O episódio do elefante pode ser visto sem forçá-lo (...) como uma metáfora da relação da obra e a vida para Rossellini: uma interdependência em que é impossível discernir se é a vida que alimenta a obra ou a obra que alimenta a vida (Bergala, 1997:60).

Abro a conclusão deste trabalho com estas frases relativas à prática cinematográfica de três realizadores conhecidos, cujo trabalho admiro e me interpela: Abbas Kiarostami, Roberto Rossellini e Johan van der Keuken.

Escolho-as porque refletem aspectos importantes que encontro no presente trabalho, mas também porque exprimem uma reflexão sobre as suas experiências cinematográficas. Essa também foi a minha proposta.

Gipsofila representa para mim uma nova prática cinematográfica e foi composta pelos seguintes elementos.

Filmar. Este projeto nasce primeiramente desta necessidade sentida como impulso. Experimentar uma prática direta, solitária e artesanal do cinema, afastada das minhas experiências anteriores de ficção e documentário. Pela primeira vez pego na câmara com a minha mão. Ter a experiência da rodagem de forma individual foi motivada pelo teor intimista e pessoal do que me de propus filmar: a minha relação com a minha avó. Mas também pela vontade de poder relacionar-me com os meios e instrumentos do cinema de forma autónoma. Não ter intermediários entre mim e a câmara, como primeiros espectadores que traduzem as minhas intenções na construção do filme.

Escrever. Filmar como uma prática quotidiana, como se fosse uma escrita. Sem argumento cinematográfico pré-definido, abraçar um processo pontuado por dúvidas e hesitações, tentativas e experiências, descobertas e improvisos, laços e afetos. Captar imagens e sons como uma rotina. Repetir o ato de filmar vezes sem

conta, como forma de aperfeiçoar a escrita cinematográfica. Deixar-me guiar pelo filme e pela confiança que deposito nele. Modificar o esboço que construo com a câmara, consoante se altera a realidade que capto, numa atitude de incessante questionamento e adaptação. Incorporar no filme a sua escrita. Fazer com que a experiência de filmar, faça parte do filme.

Habitar. Fechei-me na casa da minha avó com a câmara por um tempo indefinido. Procuo não só um espaço para filmar, mas também um espaço para pensar e viver. Descubro e exploro o que me rodeia com a câmara. Aproximo-me dos objetos, num desejo de ver para além da superfície. Procuo outras formas de percepção mais tácteis e sensoriais, para além do visual. Querer estar presente num espaço e ser atravessada pela experiência, ser permeável ao que acontece. Viver um quotidiano feito de pequenos gestos banais. Fazer a passagem do tempo inferir na natureza do que filmo.

Inscriver. Recuso um cinema de invisibilidade. Desejo uma relação de maior proximidade entre quem filma e quem é filmado e que isso possa integrar o filme. Inscrovo o meu corpo em campo com os instrumentos de filmar, expondo ao espectador o processo cinematográfico.

Ao colocar-me em quadro fico visível ao olhar da câmara, mas também ao olhar da minha avó. Perante estes dois olhares revelo-me. Há uma disponibilidade do corpo inscrito para o que o rodeia. A câmara capta a realidade física da minha experiência, ao viver momentos íntimos e privados. Afeto a realidade de um quotidiano com a minha presença e sou afetada por ele.

Encontrar. Todo este projeto foi motivado por um desejo: provocar um encontro. A prática do cinema tem-me, muitas vezes, afastado da minha avó, obrigando-me a estar longos períodos distante. A realização deste filme permitiu-me fazer algo que não conseguia fazer na vida: estar com a minha avó. Entro em quadro para viver coisas com ela. Sinto uma forte identificação com a minha avó. Ao aproximar-me dela sinto que me aproximo de mim. Busco no cruzamento entre o cinema e a vida, criar a possibilidade de haver um momento de transparência.

Eu olho o outro que me olha a mim, descobrindo-nos e transformando-nos nesse olhar. Em todos os meus filmes sempre procurei explorar visualmente a

desmultiplicação produzida na imagem através do recurso a reflexos de espelhos ou a jogos de luz e sombra. Procuo também aqui o meu duplo, o meu espelho humano. Ao filmar com a minha avó sinto que eu projeto-me nela e ela em mim. Procurar o meu reflexo, através do cinema, no humano e no outro.

Ao procurar as gipsofilas da história contada pela minha avó, encontro antes o seu duplo, nas flores artificiais espalhadas pela casa. Há em mim e na minha avó a consciência da câmara e da artificialidade do cinema. Essa consciência contamina a nossa presença no filme pela possibilidade de representação e a nossa vivência pela possibilidade de encenação.

Construir. A construção do filme é feita através de um processo dinâmico de filmagem e montagem em simultâneo. Em *Gipsofila*, não tendo guião ou estrutura definida à partida, tinha a necessidade de refletir em paralelo com a vivência da experiência. Juntar ao gesto de escrever/filmar o gesto de questionar o meu trabalho e a minha posição como cineasta. Vida e cinema juntam-se na montagem num jogo entre o vivido nos planos de longa duração e o construído através da montagem. Interessou-me explorar estas duas dimensões, a do real e a da construção, de forma a criar uma terceira via, onde elas se podem fundir e confundir. Criar um regime híbrido onde coexistam práticas da ficção e do documentário. Provocar no espectador uma participação ativa para o entendimento do filme, que passe não só pela compreensão de uma narrativa dramática, mas também por uma perceção afetiva e sensorial do cinema.

Entre a verdade e o artifício, o real e o construído, *Gipsofila* é a primeira história de amor que filmo.

5. Bibliografia

ASTRUC, Alexander - "The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo" (1948), In GRAHAM, Peter - *The New Wave: Critical Landmarks*. Garden City, NY: Doubleday, 1968, pp. 17-23. ISBN 9780436098666.

BERGALA, Alain - "India enquanto auto-retrato de Rossellini como cineasta e como marido". In BOURGEOIS, Nathalie - *India. Rossellini et les animaux*, Paris: Cinémathèque française, 1997, pp. 51-63. ISBN 978-2-900596-20-3.

BOGALHEIRO, José - *Empatia e Alteridade, a figuração cinematográfica como jogo*. Lisboa: Sistema Solar, CRL (Documenta), 2014. ISBN 978-989-8566-40-9.

CAVALIER, Alain - "The Man with the video camera: an interview with Alain Cavalier". In *Film International*, 2011. [Em linha] [Consultado em 14/9/15]. Disponível no url: <http://filmint.nu/?p=3579>

CAVALIER, Alain - "Alain Cavalier, le filmeur". In *Blogue Câmara Escura*, 2013a. [Em linha] [Consultado em 14/9/15]. Disponível no url: blogues.publico.pt/camaraescura/2013/07/15/alain-cavalier-le-filmeur/ >

CAVALIER, Alain - "Caméra-coeur: entrevista a Alain Cavalier". In *À Pala de Walsh*, 2013b [Em linha] [Consultado em 14/9/15]. Disponível no url: <http://www.apaladewalsh.com/2013/11/03/camera-coeur-entrevista-a-alain-cavalier/>>

COMOLLI, Jean- Louis - "Documentary Journey to the land of Head Shrinkers". In *October*. Cambridge: MIT Press, Vol. 90, 1999, pp. 36-49.

COMOLLI, Jean-Louis - *Voir et pouvoir: L'innocence perdue - cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004. ISBN 2-86432-411-3.

COSTA, Pedro (et al.) - *Um melro, um ramo de flores, uma colher de prata*. 1ª edição. Lisboa: Midas Filmes & Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-24-6.

DELEUZE, Gilles - *Conversações 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. ISBN 85-85490-04-2.

ERICE, Víctor - *El Sol del Membrillo (DVD)*, Madrid: Camm Cinco S.L. & Rosebudfilms, 2006.

FORD, John - "Jean Mitry interview with Ford". In *Cahiers du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, nº45, Março 1955, p. 5.

GUZMÁN, Patricio - "O documentário é a música de câmara do cinema". In *Público*, 2014. [Em linha] [Consultado em 14/9/15]. Disponível no url: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/patricio-guzman-o-documentario-e-a-musica-de-camara-do-cinema-1619304?page=-1>>

KEUKEN, Johan Van der - " Johan Van der Keuken being there- François Niney". In *Cahiers du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, nº465, Março 1993, p. 77.

KIAROSTAMI, Abbas - "Atrás das Oliveiras". In CERANTOLA, Neva (*et al.*) - *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2004. ISBN 972-619-213-7.

MARKER, Chris - "Interview with Chris Marker". In *Vertigo*. Vol. 1, n.º7, 1997. [Em linha] [Consultado em 14/9/15]. Disponível no url: <http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-7-autumn-1997/interview-with-chris-marker/>

MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 2009. ISBN 972-699-352-0.

NICHOLS, Bill - "The Voice of Documentary". In ROSENTHAL, Alan (org.)- *New Challenges for Documentary*. California: University of California Press, 1988. ISBN 0-520-05724-4.

NICHOLS, Bill - *Representing reality. Issues and concepts in documentary.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. ISBN 0-253-20681-2.

NICHOLS, Bill- *Introduction to documentary.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001. ISBN 0-253-21469-6.

ŽIŽEK, Slavoj - *Lacrimae Rerum.* Lisboa: Orfeu Negro, 2008. ISBN 978-989-95565-2-2.

6. Filmografia

ACKERMAN, Chantal - *Là-Bas*, 2006.

CAVALIER, Alain - *Ce répondeur ne prend pas de messages*, 1978.

CAVALIER, Alain- *Lettre d'un Cinéaste*, 1982.

CAVALIER, Alain- *Thérèse*, 1986.

CAVALIER, Alain - *Le Filmeur*, 2005.

COSTA, Pedro - *O Quarto de Vanda*, 2000.

ERICE, Víctor - *El Sol del Membrillo (O sol do marmeleiro)*, 1992.

KAWASE, Naomi - *Letter from a Yellow Cherry Blossom*, 2003.

KAWASE, Naomi - *Katatumori*, 1994.

KAWASE, Naomi - *Sky, Wind, Fire, Water, Earth*, 2001.

LUMIÈRE, Auguste e Louis - *Le Repas de Bébé*, 1885.

PERLOV, David - *Diaries*, 1973-1983.

VARDA, Agnès, - *Les Glaneurs et la Glaneuse (Os Respigadores e a Respigadora)*, 2000.

WARHOL, Andy - *Sleep*, 1963.

7. Anexos

Anexo I - Filmografia Margarida Leitão

2015 - *Gipsofila*, Documentário, HD, 61 minutos

A Mulher Ideal, Ficção, HD, 10 minutos

O Nosso Lugar é um Mundo, Documentário, HD, 55 minutos

2013 - *Juventude brava*, Documentário, HD, 52 minutos

Cara a Cara, Documentário, HD, 69 minutos

2011 - *Zoo*, Ficção, HD, 14 minutos

Design Atrás das Grades, Documentário, HD, 61 minutos

2009 - *Muitos Dias Tem o Mês*, Documentário, HD, 91 minutos

Matar o Tempo Documentário, HD, 20 minutos

2005 - *Parte de Mim*, Ficção, 35mm, 14 minutos

2003 - *A Ferida*, Ficção, 35 mm, 16 minutos

1998 - *Kilandukilu/Diversão*, Documentário, 16mm, 24 minutos

Site: www.margaridaleitao.net

Anexo II - Ficha Técnica *Gipsofila*

SINOPSE

Uma mulher decide filmar as suas visitas à avó. No silêncio da casa, a câmara captura a relação singular entre estas duas mulheres com 50 anos de diferença. Com a passagem dos dias, a experiência do filme e da vida começam a confundir-se.

NOTA DE INTENÇÕES

Parti da necessidade de filmar uma realidade íntima e próxima antes que a passagem do tempo a mude para sempre: a minha relação com a minha avó. Dizem que somos muito parecidas, apesar dos 50 anos que nos separam. Vou a sua casa só e logo descubro que não posso me esconder atrás da câmara, como estava acostumada. Tenho que habitar a casa e o filme tanto quanto ela. Agora estamos juntas nesta experiência de vida e cinema. Será que ela está preparada? Será que eu estou?

FICHA TECNICA

REALIZAÇÃO Margarida Leitão | FOTOGRAFIA Margarida Leitão |
CORRECÇÃO DE COR Marco Amaral | SOM Margarida Leitão | MISTURA DE
SOM Elsa Ferreira | MONTAGEM Margarida Leitão, João Braz | PRODUÇÃO
Margarida Leitão | DESIGN GRÁFICO Joana Linda
2015 | Portugal | 61' | HD- DCP | Cor | Português

Anexo III - Equipamento Técnico Utilizado

A CANON- 60D é considerada uma DSLR, que significa *digital single-lens reflex camera*. O cartão de memória substitui a película fotográfica e o tradicional visor é complementado com um ecrã que além de mostrar o que é fotografado/filmado, dá acesso a menus com uma panóplia de funcionalidades digitais ao dispor do utilizador. O corpo da câmara é semelhante a uma tradicional câmara fotográfica analógica mas mais pesada e volumosa.

Esta câmara fotográfica digital possui um conjunto de características técnicas que a tornam interessante para a gravação vídeo. Esta câmara permite controlar manualmente a abertura e o obturador. Pode-se mudar a objectiva, tal como numa câmara de película. Possui também um sensor de 18.0 Megapixel e o ISO de 100 a 6400, que em combinação com as objetivas dá-lhe capacidade de filmar com luzes bastante baixas. Isso permite gravar facilmente apenas com a luz ambiente sem que seja necessário colocar iluminação artificial. Não conseguiria operar a câmara, fazer iluminação e estar à frente da câmara sozinha. Isso implicaria a necessidade de apoio exterior, algo que para mim comprometeria a natureza do projeto.

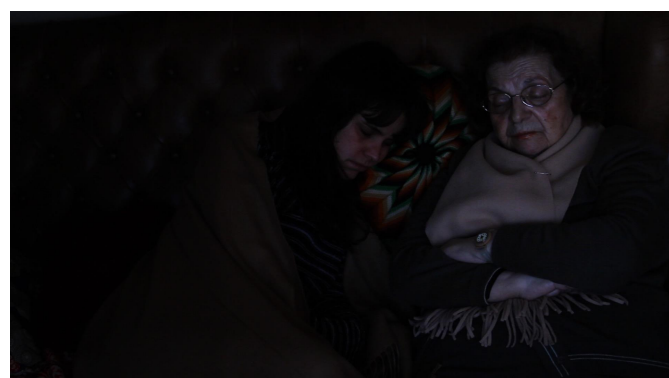
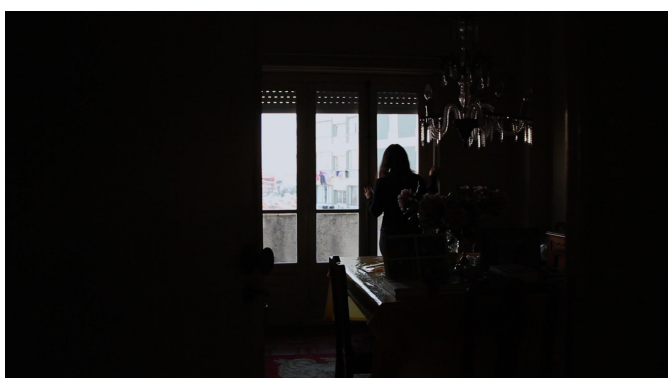
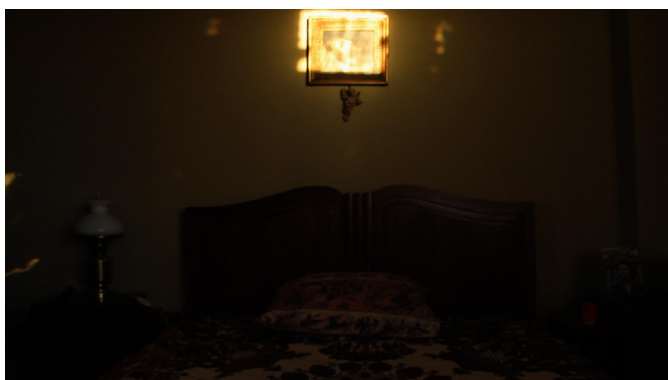
Uma das vantagens do modelo CANON- 60D face a outros modelos DSLR é que o ecrã LCD é muito manobrável, permitindo inclusive virá-lo para o que está a ser filmado. Essa liberdade de poder controlar o que estava a ser filmado era importante para mim uma vez que iria estar em frente e atrás da câmara, sem mais ninguém a auxiliar. Este ecrã serviu como o meu monitor de controlo das filmagens, permitindo-me controlar o material à medida que filmava.

A câmara tem outra característica semelhante à prática de filmar em película. É uma particularidade que muitas das câmara de vídeo e digitais ultrapassaram, mas esta por se tratar primeiramente de uma máquina fotográfica tem. Ao filmar em vídeo com esta câmara há um limite máximo de capacidade de gravação e tempo. Cada ficheiro vídeo apenas pode gravar até 4 Gigas. Ao atingir esta capacidade a câmara automaticamente para a gravação. Esta capacidade corresponde em máxima resolução de gravação a cerca de 12 minutos, tal como eram os limites de um *magasin* de película. Não posso filmar planos além dessa duração.

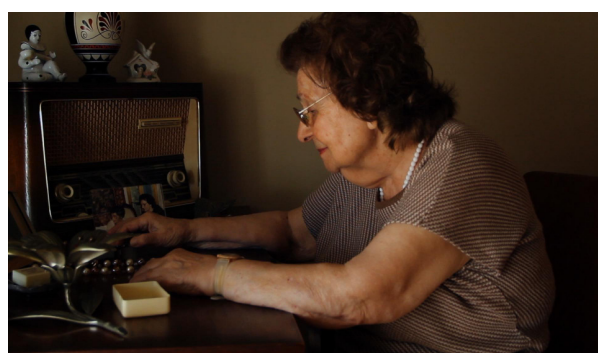
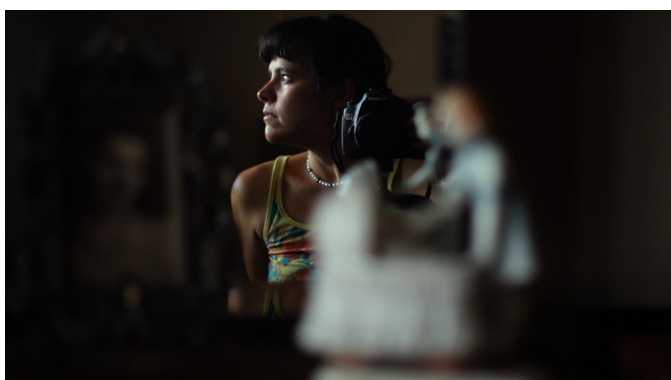
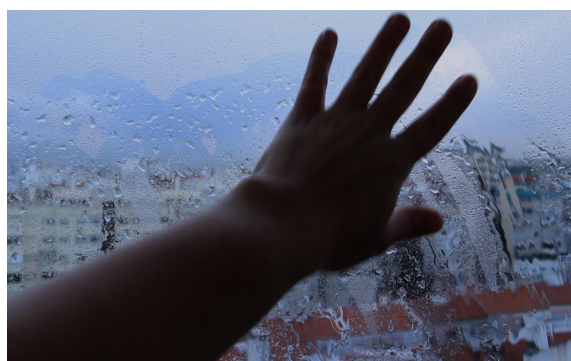
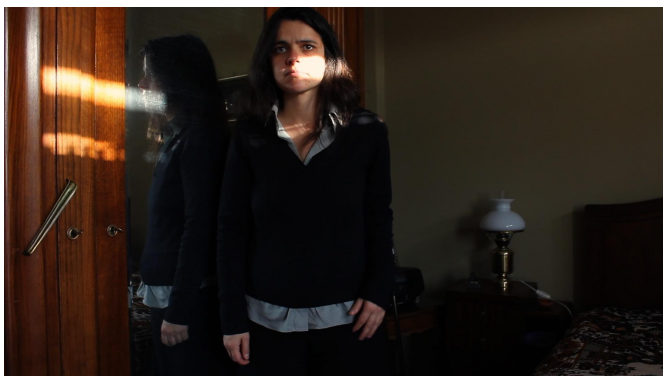
A captação de som foi feita utilizando diferentes métodos e aparelhos. Além da captação direta com a câmara, foram utilizados dois gravadores externos em diferentes ocasiões. Um dos gravadores foi um gravador Fostex FR-2LE ligado por

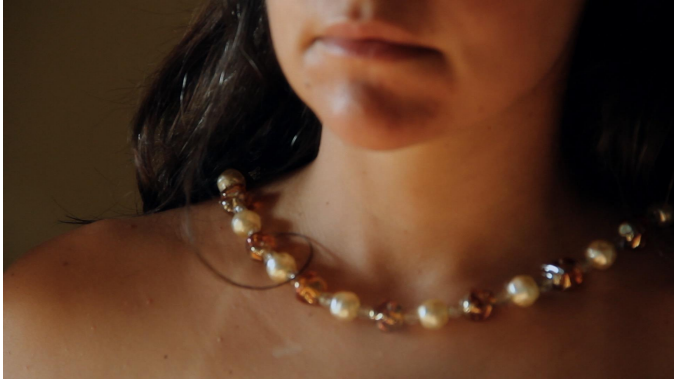
cabo a um microfone AKG C214 que era colocado num ponto fixo do décor com um tripé. Este modelo de captação de som, nem sempre foi fácil de operar porque implicava a cada posição de câmara à mudança de lugar do equipamento. Era uma logística, por vezes, complicada dada a rapidez das ações a serem filmadas. Por conseguinte, são visíveis em alguns momentos a presença do equipamento de som no interior do quadro filmado. Numa fase mais posterior tive acesso a um modelo de gravador de som Zoom, que me permitiu maior agilidade de movimentos. Estes pequenos gravadores digitais têm microfones incorporados, o que faz com que sejam discretos. São muitos fáceis de manusear com menus bastante simplificados. Mas mesmo assim, nem sempre foi fácil colocá-los no local ideal para a captação de som, por falta de suportes adequados ou superfícies de apoio. Apesar de a câmara permitir ligar um microfone externo isso nunca foi feito. O som da câmara vem diretamente do microfone que tem incorporado.

Anexo IV - Referências visuais de *Gipsofila* - O campo e o fora de campo



Anexo V - Referências visuais de *Gipsofila* - O cotidiano e a vida





Anexo VI - Referências visuais de *Gipsofila* - A representação e a ilusão

