



ESCOLA SUPERIOR
DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Documentário *Vida de Tasca*
– a ficção enquanto ferramenta documental

JOSÉ FRANCISCO FREITAS SILVA

TRABALHO DE PROJETO SUBMETIDO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador:

Prof. Doutor Arlindo Horta

Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2025

Declaração

Declaro ser autor(a) deste trabalho, apresentado como parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, que constitui um trabalho original, nunca tendo sido submetido, no seu todo ou em parte, a nenhuma outra instituição de ensino superior, no âmbito das condições exigidas para a obtenção de um grau académico, ou com outro propósito.

Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas e declaro ter consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

nyose Francisco Freitas Silva
[Nome do Candidato]

Lisboa, 2025

Índice:

<i>Resumo</i>	<i>iii</i>
<i>Abstract</i>	<i>iv</i>
<i>Agradecimentos</i>	<i>v</i>
<i>Introdução</i>	<i>1</i>
<i>Capítulo 1 – Ficção enquanto ferramenta documental</i>	<i>3</i>
1.1 - Cinema Documental.....	3
1.2 - Cinema etnográfico	6
1.3 - Paradoxo Ficcional.....	8
<i>Capítulo 2 – O Universo do Projeto Vida de Tasca</i>	<i>12</i>
2.1 - Contexto Social	13
2.2 - Justificação projeto	15
2.3 - Tipo de documentário	17
2.4 - Planificação	20
2.5 - Abordagem Criativa	21
2.6 – Rodagem	23
2.7 - Montagem	25
2.8 - Tratamento criativo	26
2.9 - Título do Projeto.....	28
<i>Capítulo 3 – Ficção enquanto ferramenta documental – uma reflexão crítica a partir da prática</i>	<i>30</i>
3.1 - Ficção enquanto ferramenta documental	30
3.2 - A presença participativa do realizador	35
3.3 - A presença participativa da câmara.....	37

3.4 - O desafio de realizar um documentário sozinho	39
3.5 - Considerações Finais.....	43
<i>Conclusão.....</i>	<i>48</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>50</i>
<i>Filmografia</i>	<i>53</i>
<i>Anexos.....</i>	<i>54</i>
1 - Mapa de Produção	54
2 - Link para o documentário.....	97

Resumo

O presente trabalho propõe uma reflexão teórico-prática sobre o papel da ficção no cinema documental, a partir da realização do filme *Vida de Tasca*. O projeto explora a intersecção entre o real e o ficcional como forma de ampliar as possibilidades expressivas e interpretativas da representação imagética do real. Partindo de uma abordagem pessoal e enraizada no contexto comunitário do Pomar Dom João, na ilha da Madeira, o documentário utiliza a tasca como espaço de observação e convivência, revelando-a enquanto microcosmos social, cultural e afetivo.

Palavras-chave: documentário; ficção; antropologia; Ilha da Madeira; tasca.

Abstract

This project presents a theoretical and practical reflection on the role of fiction in documentary cinema, developed through the making of the film *Vida de Tasca*. The work explores the intersection between the real and the fictional as a way of expanding the expressive and interpretative possibilities of representing everyday life. Rooted in the community context of Pomar Dom João, on Madeira Island, the documentary uses the tavern as a space for observation and interaction, revealing it as a social, cultural, and affective microcosm.

Keywords: documentary; fiction; anthropology; Madeira Island; tavern.

Agradecimentos

Um agradecimento especial primeiramente à minha mãe, por ser a minha maior inspiração;

À minha irmã, por ser a minha melhor amiga e companheira de vida;

Ao meu pai, por me ter proporcionado condições para frequentar o ensino superior;

À Bia, por aturar um maluco todos os dias e por ter de assistir filmes aborrecidos com ele;

Aos meus familiares e amigos, por todo o carinho, apoio e amizade ao longo dos anos;

Aos meus colegas de faculdade, pela excelente partilha de experiências académicas;

Aos professores e funcionários da faculdade, por me proporcionarem uma experiência incrível de faculdade;

Ao professor Arlindo, por me abrir as portas ao mundo da Antropologia Visual;

A todas as pessoas que participaram neste filme e fizeram com que a sua concretização fosse uma realidade;

A Deus e a todos os que olham por mim lá em cima, muito obrigado.

Introdução

Desde há muito tempo, existem documentários em que a única verdade apresentada é a problematização da sua própria representação¹. Já desde cedo, Eitzen (1995) levanta uma questão crucial ao discutir o documentário como o "tratamento criativo da realidade", conforme proposto por Grierson. Ele questiona o que realmente constitui a realidade, sugerindo que qualquer representação da realidade é, na verdade, uma forma de ficção. A construção da realidade através de uma visão seletiva e pessoal do mundo é uma criação artificial, moldada por um ponto de vista particular (Eitzen, 1995, p.81). Essa realidade não pode ser completamente objetiva, tendo em conta que as nossas percepções são sempre influenciadas pelas nossas próprias visões do mundo, crenças, objetivos e desejos (Eitzen, 1995, p. 82).

O seguinte trabalho de projeto pretende explorar o papel da ficção na representação imagética do real no cinema documental. O culminar deste estudo é precisamente um documentário com recurso a elementos ficcionais. Não quero posicionar este meu trabalho dentro de gêneros como a etnoficção ou a docuficção. Quero apenas fazer o melhor uso possível da ficção de forma a beneficiar a transmissão da minha mensagem. Este documentário, intitulado *Vida de Tasca*, acompanha as vivências ocorrentes numa tasca situada na zona do Pomar Dom João, Ponta do Sol. O objetivo é estudar a comunidade desta zona utilizando este contexto específico. Para além disso, perceber os confortos, inquietações, motivações e desejos do público que frequenta este tipo de espaço. O documentário foi filmado ao longo de quatro dias, registando a essência da tasca como objeto de estudo central. Este espaço será explorado como um local físico, e também como um microcosmos que reflete histórias, comportamentos e relações humanas.

Deste modo, foi elaborada uma contextualização teórica sobre a utilização da ficção no cinema documental e no cinema etnográfico, colocando também em equação este paradoxo que cruza os conceitos de ficção e realidade. Abordaremos também alguns realizadores documentaristas clássicos, como Jean Rouch ou Vertov, de forma a perceber

¹ *Man With a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929, URSS:VUFKU); *Chronique d'un été* (Jean Rouch & Edgar Morin, 1961, França:Argos Films); *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983, França:Argos Films).

de que modo a realidade é captada e, conseqüentemente, se a ficção pode ser vista como uma ferramenta documental.

Seguidamente, temos a apresentação do projeto nas suas diferentes dimensões, desde justificação do projeto, tipo de projeto, rodagem, montagem, abordagem criativa e justificação do título do projeto. Todas estas etapas estão discriminadas em todas as suas dimensões, com as devidas referências bibliográficas, que justificam a minha abordagem pessoal e acabam por ser um reflexo de diversas formas de fazer cinema, direcionadas para o trabalho documental, inspiradas em diversos filmes e realizadores, como Pedro Costa ou Jean Rouch.

Para concluir, considereei pertinente fazer uma reflexão crítica sobre a realização deste projeto. Todo o processo de realizar um documentário, com todas as suas especificidades inerentes, mereceram um pensamento aprofundado sobre a forma de pensar diversos tópicos como o papel documental da ficção, o trabalho de campo, a câmara participativa, o realizador participativo e o processo solitário de fazer cinema.

O presente trabalho configura-se como um projeto de natureza prática, centrado na realização de um documentário, distinguindo-se, portanto, de uma dissertação de carácter teórico. O documentário constitui o objeto principal da investigação, enquanto este documento assume a função de suporte analítico, contextual e metodológico, que fundamenta e acompanha o processo de criação. Assim, o trabalho propõe uma articulação entre a prática e a reflexão crítica, procurando evidenciar de que forma a produção cinematográfica pode constituir, em si mesma, um modo de investigação e de produção de conhecimento. Não obstante o seu carácter prático, torna-se fundamental recorrer à análise teórica e ao estudo de autores e realizadores cujas abordagens e metodologias se aproximam das adotadas neste projeto. Esse enquadramento permite situar o trabalho no contexto mais amplo das práticas documentais e sustentar as opções conceptuais e formais do filme, reconhecendo que nenhum processo criativo se desenvolve de forma isolada, mas sim a partir de um diálogo constante com o pensamento e a experiência que o precedem.

Capítulo 1 – Ficção enquanto ferramenta documental

1.1 - Cinema Documental

Segundo Belting (2005), a relação entre uma imagem e o seu meio é fundamental para entender como a mensagem visual é transmitida e recebida. A essência de uma imagem está intrinsecamente ligada ao meio que a hospeda e a transporta, tornando difícil separar o conteúdo de uma imagem do modo em como ela se apresenta. Esse modo é em grande parte moldado pelo meio visual em que a imagem se encontra. Portanto, qualquer análise iconológica moderna deve considerar tanto a unidade quanto a distinção entre imagem e meio. Nenhuma imagem visível chega até nós sem um contexto mediador. A visibilidade de uma imagem depende da sua mediação específica, que direciona a nossa percepção e capta a atenção do espectador. Imagens físicas são definidas pelo formato que utilizam, mas a mera materialidade não pode explicar as tecnologias subjacentes que tornam essas imagens visíveis. Sempre houve uma técnica particular para visualizar imagens. Quando distinguimos uma tela da imagem que ela exibe, estamos a focar a nossa atenção a um ou a outro, como se fossem entidades separadas, mas na prática não são. Essa separação só ocorre devido à nossa análise perceptiva. Mesmo ao lembrarmos-nos de determinadas imagens, tendemos a desassociá-las de seu meio original e a recriá-las na nossa mente (Belting, 2005, 302–304). E este poder associado à imagem ganha outros contornos quando abordamos a representação imagética de uma determinada realidade, nomeadamente no meio do cinema documental.

A credibilidade do filme documental tem por base a sua utilização do registo fotográfico. As imagens captadas indicam que algo realmente aconteceu num determinado tempo e espaço, aproximando-se, ou parecendo aproximar-se, da realidade. Para além disso, essas imagens sugerem uma conexão direta entre o espectador e o evento registado, sem supostas mediações. Afinal, a câmara, sendo uma máquina, não possui opiniões ou subjetividades que possam interferir ou "contaminar" o registo do real. A verdade imagética no cinema documental é um conceito que se fundamenta na credibilidade das imagens captadas pela câmara, as quais são frequentemente interpretadas como representações diretas e autênticas da realidade. No entanto, essa aparente objetividade é mais complexa e problemática do que parece à primeira vista.

Como lembra Belting (2005, 308), nenhuma imagem é neutra: toda a forma de mediação implica um enquadramento e um modo de ver. Assim, a verdade imagética no cinema documental, embora pareça assentar numa objetividade técnica, é mais complexa e problemática do que parece à primeira vista, especialmente quando relacionada com o cinema etnográfico, onde a questão da verdade assume contornos ainda mais emaranhados.

Antes de mais, pensemos noutras formas de imagem, como a fotografia. Importa compreender a sua natureza indexical, isto é, a ligação física entre o real e a sua representação. Como explica Margarida Medeiros, a fotografia resulta de um contacto direto com o mundo, uma marca deixada pela luz sobre o suporte sensível, à semelhança das antigas “marcas por contacto”, das mãos nas cavernas às máscaras romanas (2023, 61). Inspirando-se em Charles Peirce, Medeiros recorda que o “índice” é um signo que mantém contiguidade física com o seu referente, o que faz da fotografia uma “emanação do real passado” (Barthes 1980, *apud* Medeiros 2023, 62-63). Essa relação material e temporal com o real adquire um carácter de testemunho e autenticidade, não esquecendo a dimensão construída: um olhar seletivo e intencional que liga o registo documental à interpretação estética e cultural do mundo.

Assim sendo, o carácter documental da fotografia tornou-se uma ferramenta imprescindível para diversos artistas nas suas abordagens estéticas do real. No livro "Animismo e outros ensaios sobre fotografia e cinema", Margarida Medeiros exemplifica também como as fotografias de viagem acabam por coagir uma globalização mental, com os locais fotografados impondo-se como destinos desejados e, assim, incrementando a indústria do turismo (2023, 77). O objeto representado na fotografia é, então, uma extração seletiva do real, escolhida pela sua relevância para a temática em estudo. Ao registar uma imagem, o fotógrafo faz uma série de escolhas (enquadramento, a iluminação, o momento exato do clique), cada uma com uma intenção própria, uma perspetiva que direciona a perceção do observador. Dessa forma, mesmo sendo um registo com valor indexical, a fotografia não é um reflexo neutro da realidade, mas uma construção ativa que comunica uma visão particular sobre o mundo. No contexto das fotografias de viagem mencionadas por Medeiros, essa construção é particularmente evidente. As imagens de locais aparentemente bonitos e culturalmente ricos acabam por funcionar como promoção, moldando a imaginação e os desejos do público. O impacto visual dessas fotografias transcende a mera informação, influenciando a forma como as

pessoas percebem e interagem com esses destinos. Além disso, o carácter documental da fotografia serve como meio de comunicação e persuasão. Imagens fotográficas têm o potencial de despertar determinadas emoções, provocar reflexões e até mesmo mobilizar ações. Elas podem denunciar injustiças, celebrar culturas, ou simplesmente capturar a beleza momentânea do quotidiano. Nesse sentido, a fotografia documental transcende o simples registo factual, procurando também uma profundidade estética e emocional. Assim como no cinema documental, a fotografia enfrenta desafios éticos relacionados com a veracidade e a representação. A escolha do que incluir ou excluir no enquadramento, a maneira como os sujeitos são retratados e o contexto em que a imagem é apresentada são tudo aspetos que afetam a interpretação do observador. A responsabilidade do fotógrafo em ser fiel ao tema, respeitar os sujeitos fotografados e consciencializar o público sobre a natureza construída da imagem é fundamental para a integridade do trabalho documental.

A mesma linha de raciocínio aplica-se ao cinema documental. Este é visto como uma forma legítima de registar e apresentar o real. A câmara, ao registar acontecimentos e indivíduos, sugere uma conexão direta entre o espectador e o mundo representado na tela. Esse processo de captura e exibição de imagens cria a ilusão de que o que é visto é uma representação fiel e imparcial da realidade. No entanto, a verdade imagética do cinema documental é influenciada por várias camadas de subjetividade, desde as escolhas feitas pelo diretor sobre o que filmar e como enquadrar as cenas, até a edição e a narração que contextualizam essas imagens. A realidade, entendida como aquilo que realmente existe, só pode ser plenamente captada no exato momento em que ocorre. A menos que "a pupila do espectador coincidissem com a lente da câmara" (Benjamin, 1936, 34), seria impossível ignorar os pontos anteriormente referidos (equipamento de gravação, a iluminação, entre outros elementos).

Assim como no cinema ficcional, o processo da montagem acata tremenda responsabilidade, especialmente quando abordamos a representação do real. Ela envolve um conjunto de escolhas criativas e interpretativas que moldam a perceção do espectador, desde a seleção e organização das imagens até a construção de narrativas e comunicação emotiva. Reconhecer a importância da montagem é fundamental para compreender a complexidade e a profundidade da verdade no cinema documental, valorizando o papel do cineasta como mediador e criador de significado.

1.2 - Cinema etnográfico

Pensemos então no cinema etnográfico. Este procura documentar culturas e modos de vida de povos e comunidades, muitas vezes desconhecidos ou mal compreendidos. Neste tipo de cinema, a verdade imagética não é apenas uma questão de registo visual, mas envolve também uma profunda responsabilidade ética e interpretativa. O cineasta etnográfico deve navegar pela complexa relação entre observador e observado, tentando evitar a imposição das suas próprias perspetivas culturais e preconceitos sobre os sujeitos filmados. Jean Rouch, em boa parte da sua obra, no processo de registo etnográfico de rituais, pretendia contar histórias, e mostrar essas histórias aos indivíduos que nelas participam, de forma a descobrir um outro discurso, mais rico e imersivo de descrição e análise. O resultado desse produto final seria a colaboração entre o cineasta e os intervenientes filmados, uma relação subjetiva coletiva, uma “antropologia partilhada”. O cinema permitia assim ao etnógrafo partilhar a sua antropologia com aqueles que estudava. Assim, a representação mediada não teria apenas como moderador o realizador, mas também os sujeitos envolvidos no processo.

Recuperando o conceito anteriormente referido sobre a intervenção mais intensiva do equipamento na representação cinematográfica da realidade, as abordagens divergem quando se analisa o papel interventivo, ou não, do equipamento, mais precisamente da câmara, o nosso objeto de registo do real. Em cineastas como Dziga Vertov, encontramos uma abordagem rigorosa e pouco interativa, centrada no conceito de cinema-olho (Kino-Glaz), em que a câmara deveria funcionar como uma extensão do olhar humano, liberta das limitações da perceção natural. Vertov atribuía grande importância ao equipamento enquanto instrumento de observação e de conhecimento, um dispositivo capaz de captar a realidade de forma mais precisa e total do que o próprio olhar. Por outro lado, Flaherty apresenta-nos uma abordagem diferente, com o longo processo de observação e experiência no terreno antes das filmagens. O objetivo do cineasta é a captação do real através da imagem, sendo parte fundamental do processo a observação e participação. Posto isto, parece-me interessante recuperar novamente Jean Rouch. Para ele, a câmara arroga um papel participativo, de diálogo cultural e afetivo, assumindo-se como instrumento físico, presente e fundamental na construção das imagens, sendo atribuída tanta “vida” à câmara quanto aos intervenientes filmados (ator enquanto ferramenta científica de estudo). “The camera is both an observer and a participant, shaping the space around it geographically and temporally” (MacDougall, 2006, 252). Assim, “as duas

maiores contribuições originais de Jean Rouch para o cinema terão sido justamente o seu modo de trabalhar com a câmara e as experiências narrativas assentes no jogo entre improvisado e provocação” (Costa, 2011, 15). A influência de Robert Flaherty é claramente perceptível neste uso da câmara participante. Para o realizador, o filme ultrapassa o simples registo do comportamento humano, tornando-se um meio de aproximar o espectador desses mesmos comportamentos, e de o fazer experienciar a sua dimensão quotidiana. Assim, Flaherty começa a articular a relação entre ficção e realidade, uma aproximação que viria a influenciar e a adquirir grande relevância no método desenvolvido mais tarde por Jean Rouch.

A reflexão em torno do cinema etnográfico pode ser ampliada a partir das críticas formuladas por Trinh T. Minh-Ha à tradição representacional da antropologia visual. Em *A busca totalizante do sentido* (2017), a autora problematiza a pretensão de objetividade e totalização que muitas vezes caracteriza o olhar etnográfico, sublinhando que toda tentativa de “captar o outro” implica inevitavelmente uma construção de poder e uma política da representação (2017, 116–117). Assim, o cinema etnográfico, quando praticado segundo o paradigma clássico, corre o risco de transformar o sujeito filmado num “objeto de conhecimento”, fixado por uma lente que se coloca exterior à experiência vivida. Minh-Ha propõe, portanto, um deslocamento epistemológico. O cinema etnográfico deve acolher a fragmentação e a ambiguidade como dimensões constitutivas da experiência fílmica. A autora questiona o desejo do etnógrafo de “ver tudo, dizer tudo, compreender tudo” (2017, 118), enfatizando que esse impulso totalizante conduz a uma violência simbólica sobre o outro. Contra essa tendência, o cinema torna-se um espaço de escuta, onde o realizador aceita a sua própria parcialidade e reconhece-se também como participante do processo representativo.

Essa conceção relaciona-se diretamente com as práticas de Jean Rouch, cuja “antropologia partilhada” introduz a participação e o diálogo como princípios estruturantes da relação entre cineasta e sujeito filmado. Contudo, Minh-Ha vai mais longe, propondo uma desconstrução da própria linguagem fílmica, com a rejeição da transparência narrativa e a autoridade do discurso científico. Para ela, filmar o outro é sempre filmar a si mesmo, um gesto que implica reconhecer o lugar da enunciação e a multiplicidade de vozes presentes no processo cinematográfico (2017, 119–120). A “câmara participante” de Rouch ganha, neste contexto, uma nova dimensão. Já não se trata apenas de uma mediação empática ou colaborativa, mas de um dispositivo crítico

que questiona as estruturas de saber e poder subjacentes à representação. A relação entre observador e observado transforma-se, assim, num campo de negociação e resistência. O olhar deixa de ser um instrumento de registo para tornar-se uma prática de partilha. Segundo as contribuições de Minh-Ha, o gesto de filmar, longe de fixar, passa a perturbar, a deslocar, a criar zonas de fricção entre o ver e o compreender, aquilo que a autora designa como uma “poética da incompletude” (2017, 122–123).

1.3 - Paradoxo Ficcional

No parágrafo anterior foram introduzidos alguns conceitos que teoricamente chocam com a convencional busca pela verdade e pelo real. Conceitos como provocação ou ficção não nos parecem pertinentes neste assunto. Mas a verdade é que, se nos afastarmos deste preconceito, há espaço para explorar esta representação. Se assumirmos que todo o cinema pressupõe uma representação, obviamente que a “verdade” e o “real” nunca são alcançados. Representação é por definição um conceito, ideia ou imagem que criamos do mundo ou de alguma coisa. Portanto, essa ideia de uma comunicação totalmente objetiva e fiel ao real não me parece correta. E já que existem mediadores, enviesamentos e influências diversas, é pertinente percebermos de que forma podemos converter estes “obstáculos” em “ferramentas” de estudo.

Voltamos a Jean Rouch, devido à pertinência da sua abordagem nesta conjunção de ficção e realidade. Para ele, a verdade do cinema reflete-se na construção da verdade fílmica e não na captação do real por si só. Os mediadores na interação cultural tornam-se mais fiéis a si próprios em situações de dramatização pessoal, relevando outros aspetos de si próprios, quer a níveis reflexivos, pessoais (signos) ou espirituais (crenças), que de outra forma estariam restringidos à barreira do senso comum e às normas definidas pela vivência e interação em sociedade. Com isto quero dizer que as pessoas, quando colocadas em situações de dramatização ou encenação, acabam por mostrar partes de si que normalmente ficam escondidas no dia a dia. Ao representar, tornam-se mais autênticas e genuínas, revelando pensamentos, sentimentos ou crenças que, em contextos sociais mais formais, costumam ser controlados pelas normas e expectativas do grupo, ou pelas próprias inseguranças, medos e desconfortos perante a câmara. A sua influência sobre os sujeitos é assumida, e por esse motivo há uma entrega total a essa realidade, o

que resulta na construção de um processo empático que acaba com quaisquer inibições que possam contaminar o estudo em questão. E esta simbiose ficcional procura resgatar essa essência que de outro modo mais direto e concreto não existiria. Posto isto, parece-me pertinente utilizar um exemplo que represente as diferentes ideias discutidas anteriormente. *Chronicle of a Summer* (1960), dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin em 1961, é um marco na história do cinema documental e um exemplo seminal do estilo *cinéma vérité*. O filme é notável tanto pelo seu conteúdo quanto pelo seu inovador processo de filmagem e abordagem etnográfica. Ao explorar as vidas quotidianas de parisienses comuns, este filme combina técnicas de cinema direto com um estudo reflexivo e participativo da sociedade francesa pós-guerra. Jean Rouch e Edgar Morin utilizaram uma abordagem inovadora que procurava capturar a "verdade" através de uma interação direta e participativa com os sujeitos filmados. Armados com câmaras leves de 16mm e com os primeiros dispositivos capazes de captar som em direto, os realizadores puderam seguir os participantes nos seus ambientes naturais, minimizando a intrusão e criando uma maior espontaneidade nas filmagens. O filme começa com uma simples pergunta: "Êtes-vous heureux?" (Tu és feliz?) Rouch e Morin exploram essa questão através de entrevistas e conversas com diversos indivíduos, incluindo operários, estudantes, artistas e imigrantes. Eles não só registam as respostas, como também provocam discussões e reflexões profundas sobre a vida, a felicidade, o trabalho e a alienação na sociedade moderna. A interação entre os cineastas e os sujeitos é crucial. Os próprios Rouch e Morin aparecem frequentemente no filme, discutindo e analisando os resultados com os participantes. O que torna este filme tão fascinante é o facto de ser, para além de um documentário, uma experiência sociológica. Rouch, com todo o seu background em etnografia, e Morin, um sociólogo, empregaram métodos de observação participante para mergulhar nas vidas dos indivíduos que filmaram. A obra é caracterizada por uma abertura e uma transparência raramente vistas no cinema da época. E todo este processo permitiu uma representação mais rica e multifacetada da realidade, onde as experiências e emoções dos sujeitos eram expressas de forma direta e autêntica.

Outro dos aspetos em destaque é a sua abordagem meta cinematográfica. O filme inclui cenas em que os participantes assistem e discutem as filmagens, refletindo sobre as suas próprias representações e as dinâmicas do processo. Esta meta-narrativa convida o espectador a questionar a natureza da verdade cinematográfica e a influência da câmara na construção da realidade. *Chronicle of a Summer* (1961) teve um grande impacto no

desenvolvimento do cinema documental e etnográfico. A sua abordagem participativa e reflexiva influenciou uma geração de cineastas e documentaristas, estabelecendo novos padrões para a autenticidade e a ética no cinema. O filme também desafiou as convenções do documentário tradicional, mostrando que a verdade não é uma entidade fixa a ser captada, mas um processo dinâmico e interativo de descoberta e interpretação. Não obstante, Edgar Morin afirma que há uma realidade que não pode ser registrada por filmes ficcionais, que é a vida tal como ela é vivida. A realidade existe num determinado espaço e tempo, e essas variáveis não podem ser reversíveis ou replicáveis.

Conceitos como arte e ciência acabam por ser polos divergentes que espelham diferentes abordagens a esta procura pela representação do real. Se pensarmos nos irmãos Maysles, estes consideravam-se mais artistas do que propriamente documentaristas. No caso de Jean Rouch, a veia científica, inerente à sua pessoa, utiliza o cinema como uma forma de melhor comunicar as suas pesquisas, ultrapassando esta barreira da abordagem cinematográfica enquanto arte. Cinema é arte, etnografia é ciência. Cinema etnográfico é uma junção dos dois. A questão prende-se em saber se o cinema pode servir o propósito etnográfico. Quando realizado com um compromisso tanto com a precisão científica quanto com a expressão artística, o cinema etnográfico pode oferecer uma visão abrangente e multifacetada da realidade. Ele tem o potencial de alcançar uma audiência mais ampla, transcendendo as barreiras acadêmicas e convidando o público geral a uma compreensão mais profunda e empática dos contextos estudados. No entanto, este equilíbrio exige um cuidado meticuloso para evitar a distorção dos fatos em prol da narrativa artística, mantendo a integridade da pesquisa científica enquanto é explorado o potencial expressivo do cinema.

A relação entre o cinema documental e o cinema etnográfico é, portanto, marcada por uma tensão entre a procura pela verdade e a inevitável subjetividade do ato de filmar (Nichols, 1991, 27). Esta ideia dialoga com James Clifford (1986, 2), que demonstra como toda etnografia é simultaneamente uma construção interpretativa e uma escrita de cultura. O etnógrafo, ao documentar uma cultura, realiza escolhas sobre o que mostrar e como mostrar, influenciado pela sua própria formação, objetivos e crenças. Assim, a verdade imagética revela-se como uma construção que envolve interpretação e, muitas vezes, tradução cultural. Além disso, o impacto das imagens documentais e etnográficas sobre o espectador é um aspeto crucial a ser considerado. As imagens têm um poder de persuasão que pode tanto reforçar estereótipos como desafiar preconceitos. Como explica

Bill Nichols, os documentários constroem um discurso retórico, utilizando a montagem, a narração e outros elementos expressivos para convencer o público sobre uma determinada visão do mundo. O modo como essas escolhas formais são articuladas, desde a edição até ao uso da voz ou da música, influencia profundamente a forma como a realidade é percebida e entendida (Nichols, 2001, 13–16). No cinema etnográfico, a responsabilidade do cineasta é ainda maior. A verdade imagética do cinema documental, especialmente no âmbito etnográfico, não pode ser vista como uma simples janela para a realidade. É, antes, um espelho que reflete tanto o mundo externo quanto as intenções e percepções do cineasta. Esse espelho, por sua vez, é polido e moldado pelas escolhas estéticas, éticas e culturais que atravessam todo o processo de produção do filme (Nichols, 1991, 53). Portanto, ao assistir a um documentário ou a um filme etnográfico, é essencial reconhecer a complexidade desse processo e questionar as verdades apresentadas, compreendendo-as como construções que revelam tanto quanto ocultam.

A ética no cinema documental e etnográfico não é apenas uma questão de honestidade factual, mas também de responsabilidade cultural. Documentaristas como Jean Rouch, ao promover uma participação ativa dos sujeitos filmados e ao revelar os processos de filmagem, elevaram a reflexão ética no documentário a um novo patamar. Eles mostraram que a transparência no processo de produção pode desafiar as audiências a questionar as suas percepções sobre a verdade e a autenticidade das imagens apresentadas. Posto isto, o uso da ficção no cinema documental é uma camada complexa que adiciona profundidade à discussão sobre a verdade imagética. A ficção, quando utilizada conscientemente, pode revelar verdades mais profundas e subjetivas sobre os temas abordados, permitindo uma exploração multifacetada da realidade. No entanto, essa abordagem deve ser controlada, para que a linha entre a realidade documentada e a criação ficcional não distorça de forma irresponsável a percepção do espectador.

Assim, a representação imagética da verdade no cinema documental é um campo de tensões e harmonias entre a realidade e a interpretação, entre a ética e a criatividade, entre o real e a ficção. O cineasta documental navega por todas essas correntes, na procura do equilíbrio que respeite a complexidade da experiência humana enquanto tenta captar e comunicar verdades essenciais. Ao reconhecer a subjetividade inerente a qualquer ato de representação, o documentário pode ambicionar uma verdade mais profunda e inclusiva, que abarca não apenas os factos brutos, mas também as emoções, contextos e perspectivas que dão forma à realidade.

Capítulo 2 – O Universo do Projeto *Vida de Tasca*

Vida de Tasca é um filme documental que retrata as vivências ocorrentes na Taberna do Pomar, no sítio do Pomar Dom João, Ponta do Sol, Madeira. Tem aproximadamente a duração de 30 minutos e foi idealizado, produzido, desenvolvido e realizado de forma independente e individual, resultado de um processo profundamente pessoal, em que cada decisão técnica e criativa foi assumida integralmente.

Sendo este o meu primeiro filme enquanto realizador, fez todo o sentido que o ponto de partida fosse algo profundamente enraizado na minha própria experiência e vivência quotidiana. Optar por realizar um documentário sobre um espaço e uma comunidade que me são tão próximos foi uma escolha natural e, de certo modo, inevitável. Partir do familiar permitiu-me explorar o cinema como ferramenta de autorreflexão e de preservação cultural, de forma a resgatar fragmentos de uma identidade coletiva que também é a minha. Este projeto nasce, portanto, de uma vontade de olhar para as minhas raízes, compreender as dinâmicas sociais e afetivas do lugar onde cresci, e traduzi-las cinematograficamente para que outros possam experienciar esse universo. Mostrar o meu mundo aos outros tornou-se um exercício artístico e um gesto de partilha e reconhecimento, um modo de valorizar a riqueza cultural e humana que se encontra nos espaços mais comuns e aparentemente simples.

Este filme utiliza a ficção como ferramenta documental. Não está inserido em nenhum género específico, nem pretende estar. É apenas um filme, de carácter documental, que tira proveito da ficção, em forma de provocação, para melhor comunicar a sua mensagem. Assim, as cenas apresentadas são uma conjugação entre a observação, por vezes muito discreta em processo de registo passivo, e a intervenção, por parte do realizador e da própria câmara, que assumem um papel participativo e mediador na narrativa. Desta forma, este projeto propõe-se a ir além de uma simples observação objetiva do real, procurando criar uma experiência cinematográfica que convoque tanto a realidade quanto a sua interpretação, sem que essa distinção seja óbvia. A intenção é estabelecer um território de encontro entre o que é vivido e o que é representado, onde o espectador possa envolver-se de forma sensível e pessoal com o universo retratado.

O filme foi todo gravado ao longo de quatro dias intensivos de imersão no espaço. Todos os planos são fixos e a própria identidade visual do filme é muito simples e natural,

na tentativa de uma representação visual do espaço ao nível da minha visão (quer seja em termos de cor, iluminação ou enquadramentos). O áudio do filme foi todo captado de forma direta, sendo que não houve qualquer adição sonora para além das músicas. Os grafismos seguem a mesma linha minimalista. Seguidamente irei aprofundar cada um destes pontos anteriormente referidos e discriminá-los de forma mais especializada.

A narrativa do filme gira em torno do registo de práticas intrínsecas ao espaço, cronologicamente organizada por momentos pertencentes ao mesmo dia, devidamente identificados através do carácter dos seus planos (diurno/noturno). Esta organização surge a partir de um processo longo de experimentação na montagem, que encontrou a sua forma final no simples desenvolver dos acontecimentos ao longo dos dias. O filme começa com as filmagens do primeiro dia, com o foco no registo de rituais habituais da tasca, como são exemplo o jogo da melhada e os momentos de lazer proporcionados pelo mesmo. Num segundo momento, dá-se a minha introdução enquanto realizador participante, a partir da cena da viagem de carro, que despoleta um conjunto de histórias provocadas inerentes às ditas personagens (os habituais clientes da tasca). Este segundo momento conjuga filmagens do segundo e do terceiro dia, ligadas através do horário em que ocorreram (filmagens feitas no segundo dia de manhã juntamente com filmagens feitas no terceiro dia durante a tarde). Estão incluídas neste segmento a cena das raspadinha, situação caricata espontânea, e a cena da conversa entre a comunidade, guiada por uma das figuras conhecidas do sítio, a Sra. Helena. O último momento acontece no ambiente noturno da tasca, entre alguns dos jovens que frequentam o espaço. Foi gravado no último dia de filmagens e marca o fim da narrativa. O plano final é notável precisamente por tratar uma conversa sobre a própria produção e exibição do filme. Após esse momento, temos a secção final dos créditos e agradecimentos, que encerram o documentário em forma de homenagem a todos os que contribuíram para este projeto, sendo também uma ode ao espaço.

2.1 - Contexto Social

Como referido anteriormente, este filme foi filmado nas zonas altas da Ponta do Sol, concelho da ilha da Madeira, num sítio de nome Pomar Dom João. Encontra-se a aproximadamente a 10 minutos da vila e da praia (trajeto de carro) e pertence à freguesia

da Ponta do Sol. A região é caracterizada por uma topografia acidentada, com encostas íngremes e terrenos agrícolas característicos da paisagem madeirense. A agricultura é uma das principais atividades económicas, com destaque para o cultivo de cana-de-açúcar, horticultura, floricultura e banana. A produção de banana é especialmente importante na Ponta do Sol, sendo este o município da região que mais produz.

A Taberna do Pomar, nome na tasca onde foi filmado o documentário, localiza-se no seio deste sítio, mais especificamente no Caminho do Pomar Dom João, nº 18. Este estabelecimento está aberto todos os dias da 7h às 23h, salvo raras exceções. É frequentado tanto por moradores da comunidade como também por turistas que visitam a zona na procura de experiências locais, nomeadamente dos passeios em levadas e trilhos que se encontram próximos da tasca. É também um ponto de encontro para trabalhadores que se encontram deslocados a trabalhar nas redondezas. Trata-se de um estabelecimento histórico, em funcionamento há mais de setenta anos, estando intimamente ligado ao surgimento e desenvolvimento da própria localidade. Era inicialmente uma mercearia, um espaço de comércio para as famílias numa altura em que não existiam supermercados. Após um breve período de encerramento, o espaço foi recentemente reaberto.

A tasca é frequentada maioritariamente por habitantes da zona, pessoas cujo quotidiano mantém uma relação direta com o espaço. Os clientes são, na sua grande maioria, do sexo masculino, pertencentes à classe trabalhadora. Entre os seus frequentadores encontram-se agricultores, trabalhadores da construção civil, reformados e jovens trabalhadores, que fazem deste local um ponto de convívio e de rotina. Os movimentos mais intensos verificam-se em dois momentos do dia: de manhã, por volta das 7h, e ao final da tarde, depois das 18h, acompanhando os ritmos laborais da comunidade. Durante a manhã, a tasca funciona como ponto de encontro antes do trabalho, um espaço de socialização breve, marcado pelo café e pela conversa rápida antes do início das atividades profissionais. Já ao final do dia, o ambiente transforma-se num lugar de descontração pós-laboral, onde os clientes se reúnem para partilhar o descanso após as longas jornadas de trabalho.

No documentário este fenómeno é retrabalhado visualmente, evidenciando as diferenças entre os diversos momentos do dia. As noites surgem como os períodos de maior vitalidade e agitação, em contraste com as manhãs e tardes mais calmas e monótonas, onde o espaço assume uma atmosfera de pausa e de espera.

Os “atores” do filme são precisamente os clientes habituais da tasca. Alguns estavam previamente informados sobre o projeto, enquanto outros foram sendo integrados espontaneamente ao longo das filmagens, aceitando participar com entusiasmo. Não se registou qualquer resistência por parte da comunidade; pelo contrário, o projeto foi acolhido com curiosidade e apoio. Todos os participantes contribuíram de forma genuína e voluntária, demonstrando uma forte ligação afetiva ao espaço e à temática do filme. Participam neste documentário: Duarte, Sr. João, Hélder, Jorge, Luís, André, Miguel, Jerry, Tiago, José Carlos, José Manuel, Inácio, Toni, Sidónio, João Manuel, David, Henrique, Sra. Helena, António, Bruno, André e eu próprio, Francisco.

Este projeto, de natureza documental, reconhece a responsabilidade inerente à representação de um contexto social real. Ao centrar-se na comunidade do Pomar Dom João, o filme constitui uma forma de investigação e interpretação das dinâmicas sociais que caracterizam tanto a comunidade como o espaço da tasca. Através do registo audiovisual, assume-se que o ato de documentar é, simultaneamente, um gesto artístico e um exercício de reflexão social.

2.2 - Justificação projeto

Este projeto teve início há vários anos, no período em que comecei a frequentar regularmente as tascas. Desde então, desenvolvi um fascínio particular por este microcosmos e pelas dinâmicas que nele se revelam. Dei por mim a observar atentamente o espaço e as pessoas que o habitam e o constroem diariamente. Chamava-me à atenção o contraste entre a perceção exterior, muitas vezes marcada por um olhar pejorativo que associa a tasca a um ambiente inóspito ou pouco acolhedor, e a experiência vivida no seu interior. Na realidade, tratava-se exatamente do oposto: um espaço de encontro, de amizade, de histórias partilhadas e de descobertas mútuas. Para muitos, a tasca constituía um verdadeiro refúgio, onde elementos simples do quotidiano como uma cerveja, um jogo de dominó, um café ou um banco ensolarado transformavam-se em experiências de prazer e pertença, vividas em comunidade. Consequentemente, um dos primeiros objetivos deste projeto tornou-se precisamente o de desmistificar os estereótipos associados a estes espaços, valorizando-os como locais de sociabilidade e memória coletiva.

Sempre me fez sentido trabalhar e explorar realidades que me fossem próximas. E o cinema acabou por ser a minha ferramenta de estudo. Este documentário surge como consequência natural do gosto que tenho por antropologia. E, sendo este o meu primeiro projeto enquanto realizador, nada me fez mais sentido do que estudar a comunidade em que nasci e fui criado. Queria que fosse um projeto íntimo, em que tivesse o conforto de trabalhar em casa. Interessava-me refletir sobre como um espaço tão familiar pode ganhar novos significados quando observado através da lente da câmara. O cinema ofereceu-me essa possibilidade de transformar experiências quotidianas em objetos de reflexão, de dar visibilidade a práticas, rituais e relações que muitas vezes passam despercebidas a quem delas participa. No fundo, é uma conjugação entre uma curiosidade pessoal e uma vontade de registar e valorizar a minha cultura local, inscrevendo-a num diálogo mais amplo sobre comunidade, identidade e pertença. De que forma um espaço aparentemente simples pode tornar-se um lugar central na construção de identidade, memória e sociabilidade comunitária?

Este filme foi rodado na mesma tasca em que foi idealizado. A razão prende-se com os fatores de proximidade anteriormente referidos. É uma tasca que me traz memórias de infância, sendo o espaço que reunia todas as crianças da zona para as brincadeiras típicas de rua. Com o passar dos anos, e com o fenómeno da crise financeira de 2010, a tasca acabou por fechar portas. Os próprios movimentos de emigração e êxodo rural consequentes desse momento foram também responsáveis por este fecho, o que culminou numa desertificação no sítio do Pomar Dom João. Com o seu encerramento, perdeu-se um espaço de convívio, amizade e encontro, não apenas para os adultos, mas também para as crianças. A tasca era o epicentro da vida social da comunidade. Fossem festas populares, tradições religiosas ou simples momentos de convívio entre vizinhos, quase tudo acontecia nas suas imediações. O fecho da tasca teve, por isso, consequências visíveis. As ruas foram-se esvaziando, diminuíram as conversas e os risos, e o ambiente de partilha que antes se vivia perdeu força. A zona acabou por murchar. Há três anos atrás, a tasca reabriu com uma nova gerência, e a vida regressou ao sítio do Pomar Dom João. De repente, os jovens voltaram a reunir-se, os vizinhos voltaram a encontrar-se, o São João voltou a ser celebrado e o grande presépio natalício recuperou a tradição. Este fenómeno fascinou-me verdadeiramente: de que forma um espaço aparentemente simples conseguia exercer tamanha influência sobre a comunidade? E, inversamente, como é que a própria comunidade moldava e sustentava a vitalidade da tasca?

Este filme pretende abordar todas estas questões e objetivos através de uma narrativa cinematográfica que valorize o trabalho etnográfico e o estudo da comunidade. A justificação deste projeto assenta na necessidade de desconstruir visões estereotipadas, de reconhecer a riqueza simbólica e social das tascas e de lhes devolver o lugar que ocupam enquanto espaços de identidade e de memória coletiva. Mais do que um simples exercício de observação, trata-se de uma proposta de valorização cultural, utilizando o cinema documental como meio de reflexão crítica e de preservação de práticas comunitárias. Partindo de uma perspetiva mais geral, podemos depois aproximar-nos do particular, procurando compreender as motivações e experiências individuais das pessoas que frequentam o espaço. É importante explorar as suas histórias pessoais, perceber o que as leva a escolher aquele local e o que o torna, para elas, um ambiente tão acolhedor e confortável. Através destes testemunhos, poderemos também analisar se existe uma perceção comum entre os frequentadores, uma espécie de identidade coletiva em torno do espaço, ou se, pelo contrário, cada experiência é marcada por vivências e significados muito pessoais. Com isto, volto a reforçar o papel dos recursos ficcionais enquanto estratégia complementar, não para distorcer a realidade, mas para ampliar a sua compreensão.

2.3 - Tipo de documentário

O presente trabalho de projeto procura refletir sobre as potencialidades da ficção enquanto ferramenta de construção imagética no âmbito do cinema documental. A intenção não é circunscrever a prática a géneros já definidos, como a etnoficção ou a docuficção, mas antes explorar as possibilidades criativas que emergem da aproximação entre o real e o ficcional. Como refere Bill Nichols (1991, 27-30), o documentário não deve apenas ser compreendido como uma representação transparente da realidade. É também uma prática discursiva que interpreta e organiza o mundo através de escolhas estéticas e narrativas. É precisamente neste espaço interpretativo que a ficção se revela produtiva. Neste contexto, a ficção não pode ser entendida como uma distorção da verdade, mas como uma estratégia estética e narrativa. Stella Bruzzi (2006) argumenta que o documentário é sempre uma prática performativa, marcada pela intervenção do realizador e pela inevitável construção de um ponto de vista. A encenação, portanto, não

anula a legitimidade documental e pode funcionar como um dispositivo que enriquece a transmissão da mensagem. E toda esta experiência acaba por facultar uma percepção mais vigorosa e afetiva do que é representado.

Dentro desta lógica, a opção por criar uma linha ténue entre o real e o ficcional decorre da intenção de provocar no espectador uma experiência de ambiguidade produtiva. Ao não oferecer uma separação clara entre aquilo que é registo e aquilo que é encenação, o documentário convida a uma receção mais ativa, em que o público se vê obrigado a questionar o estatuto das imagens e o seu próprio posicionamento perante elas. Porém, quero deixar claro que esta indefinição não pretende de maneira alguma confundir a atenção do espectador. Muito pelo contrário. O objetivo é deixar a realidade mais clara, quer seja através da veracidade da ação em decurso ou da representação dessa mesma ação. A verdade encontra-se tão presente no registo direto dos acontecimentos como na experiência estética e subjetiva que esse registo suscita.

Fora deste espaço ficcional, parte do documentário pode ser entendido pelo espectador como cinema observacional, devido à sua montagem e carácter visual. O facto deste documentário ter um ritmo relativamente pausado, com a utilização de planos fixos apenas, sugere a ideia de uma câmara posicionada no espaço num mero registo do quotidiano. E esta ambiguidade também me parece interessante para o produto final. A estética observacional, associada ao aparente distanciamento confere uma certa sensação de genuinidade e de proximidade com o real, funcionando quase como um convite à contemplação. Contudo, essa mesma contemplação é atravessada por pequenos gestos encenados e pequenas intervenções minhas (realizador), que se infiltram subtilmente na narrativa sem quebrarem a lógica visual estabelecida. Isto acontece tanto a nível visual como a nível sonoro, sendo que várias conversas são marcadas por apontamentos ou provocações minhas aos intervenientes na ação. E o contrário também acontece. Provoações por parte de quem está a ser filmado dirigidas a quem está a filmar. Deste modo, o documentário oscila entre a transparência e o artifício. Esta tensão entre observação e ficção parece-me muito importante e acaba por ser um marco estético no filme.

Esta ética observacional tem como referência o cinema de Pedro Costa, mais especificamente *No Quarto da Vanda* (2000), e a sua estética paciente, marcada pelo uso da câmara fixa, pela duração prolongada dos planos e pela recusa da montagem acelerada ou do discurso explicativo. Estas estratégias, segundo o autor, constituem um verdadeiro

“dispositivo de cerco ao real apto a registrar as ocorrências, o fluir da vida” (Lomillos, 2017, 10). No filme *No Quarto de Vanda*, o real não é manipulado para caber numa estrutura dramática, mas para ser acolhido na sua crueza e banalidade quotidiana. Lomillos identifica aí a emergência de uma “história encontrada” (*found story*), conceito tomado de Siegfried Kracauer, em que a narrativa nasce do próprio fluxo da realidade, “do material da vida do dia a dia” (2017, 17–18).

Esta abordagem observacional torna-se imprescindível tendo em conta que este projeto foi realizado sem recurso a um guião pré-definido. A espontaneidade e a abertura ao inesperado são características que considero importantes no entendimento da complexidade da vida comunitária, já que essa mesma postura gera um campo de partilha que se reflete na própria construção da narrativa do filme. Como defende David MacDougall (1998, 134), nenhum filme etnográfico é um mero registo de uma realidade, mas sim um registo da relação entre o cineasta e essa própria realidade. Do mesmo modo, Jean Rouch (2003) realça que a improvisação e a interação direta com o real possibilitam um cinema mais vivo, onde a verdade do momento se sobrepõe a qualquer planificação antecipada. No fundo, esta abertura permite que a narrativa se construa a partir do encontro entre o cineasta, o espaço e a comunidade.

Assim, este projeto procura criar um documentário que não se limite a fazer uma mera observação de uma realidade. O objetivo passa por construir um espaço de diálogo entre o real e a representação, em que o espectador se posicione de uma maneira subjetiva e muito próxima daquilo que é a comunidade, o espaço e as pessoas representadas. A verdade oscila entre o registo factual e a experiência pessoal sensível. O meu interesse principal reside, portanto, na documentação dos rituais e costumes que moldam a vida em comunidade, pois estes, como afirma Clifford Geertz (1973), representam "sistemas de significação" que nos deixam entender a cultura através dos seus próprios símbolos e costumes. Geertz sugere que a cultura seja vista como uma "rede de significados, realçando a relevância de interpretar os símbolos e costumes dentro dos seus contextos exatos" (Geertz, 1973, 13). O autor frisa que a cultura é pública exatamente porque o seu significado também o é, e que o ser humano é um ser ligado a redes de significados que ele mesmo ajudou a construir (Geertz, 1973, 14). Esta visão enfatiza a necessidade de captar os significados que os membros de uma cultura associam aos seus costumes e símbolos, em vez de observar apenas comportamentos externos. Os rituais e costumes culturais devem ser investigados como textos, com o objetivo de perceber o seu

significado para os membros da comunidade e de que forma contribuem para a construção da realidade social (Geertz, 1973, 13).

2.4 - Planificação

Este projeto foi criado e desenvolvido tendo como base um calendário geral de produção pré-definido (Anexo 1). Esta planificação prévia teve como objetivo assegurar tempo suficiente para o desenvolvimento calmo de todas as fases do projeto, para que o processo decorresse sem pressões desnecessárias. Esta margem temporal foi fundamental para assegurar a fluidez do trabalho e, sobretudo, para possibilitar várias tentativas de desenvolvimento criativo, rodagem e edição do filme.

A planificação foi realizada com especial atenção ao fator da distância geográfica entre o espaço das filmagens e o espaço de desenvolvimento do trabalho. O documentário foi gravado na ilha da Madeira, sendo que o seu desenvolvimento foi feito em Lisboa. Deste modo, as datas das filmagens tiveram em conta vários fatores como a disponibilidade pessoal para viajar, os preços das viagens, o contexto profissional, a disponibilidade de requisição de material, entre outros. Este fator exigiu uma planificação rigorosa da fase de rodagens, que acabou por se dividir em dois momentos (Anexo 1). Como dito anteriormente, este documentário joga com a observação, provocação, realidade e ficção. E o segmento ficcional é aquele que usufrui de uma estratégia pré-definida de filmagens. Ou seja, foram delineados alguns momentos distintos pré-concebidos para filmar ao longo dos quatro dias de rodagem. Esses momentos passam pela filmagem de estereótipos de vida boémia, característicos do espaço da tasca (como são exemplo o registo do jogo da melhada e a noite de copos); a banalidade do dia-a-dia (inerente à parte observacional); o envolvimento com a comunidade (conversa alavancada com a Sra. Helena, figura conhecida do sítio do Pomar Dom João); a exploração de histórias pessoais (registadas com um conjunto de personagens ao longo do filme) e a relação da arquitetura do espaço com as pessoas (registada através do ponto de vista visual, através da profundidade, foco e localização das personagens no pequeno espaço da tasca). O recurso à ficção para desenvolver os pontos anteriormente referidos não descartou o natural aparecimento dos mesmos. Para além destas ideias pré-concebidas, o

propósito era fazer com que eu (realizador) e a câmara fossemos parte ativa da tasca. Foi um projeto de descoberta, tanto a nível profissional como a nível pessoal.

Quanto ao material técnico, o filme foi realizado com equipamento emprestado pela Escola Superior de Comunicação Social. A organização deste material teve em conta a disponibilidade das datas de requisição e também a adequação dos recursos às necessidades específicas do projeto. Numa primeira abordagem de filmagens, percebi que a utilização de um microfone shotgun não era a mais adequada às circunstâncias, sobretudo pelo facto de estar a trabalhar sozinho. Esta experiência levou-me a optar por um microfone Rode, mais prático e versátil para o tipo de registo pretendido. Relativamente à imagem, a Canon C-100 foi a câmara escolhida entre as disponíveis, decisão tomada após uma breve pesquisa online sobre câmaras frequentemente utilizadas em documentário. Outro fator de escolha foi a sua dimensão compacta, fundamental para o transporte entre Lisboa/Madeira e mobilidade durante as filmagens. Para além disto, foi feita uma lista para assegurar que material de menor dimensão não fosse esquecido na hora da requisição (cabos, auscultadores, bolas de vento, entre outros).

2.5 - Abordagem Criativa

A definição da abordagem criativa deste projeto surgiu a partir de um processo de estudo e visionamento de filmes documentais que, de diferentes formas, se aproximavam das ideias que eu queria explorar no meu próprio trabalho. Com isto, acabei por definir algumas fontes de inspiração, em forma de exercício crítico de análise sobre os dispositivos narrativos e estéticos utilizados por outros realizadores. Observar a forma como diferentes cineastas lidavam com a relação entre realidade e representação ajudou-me a identificar estratégias possíveis para o meu documentário, permitindo delimitar os caminhos que gostaria de seguir e aqueles que queria evitar.

Entre os filmes que marcaram este percurso, *Chronicle of a Summer* (Jean Rouch & Edgar Morin, 1961) revelou-se fundamental para pensar a forma como a interação entre realizador e sujeito filmado pode transformar-se numa ferramenta criativa. A ideia de um “cinema-verdade”, em que a própria presença da câmara gera situações que de outro modo não existiriam, influenciou a minha decisão de assumir, por vezes, uma postura interventiva, estimulando o diálogo e participando nas dinâmicas da tasca.

Também *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000) teve grande influência na minha reflexão sobre a cinematografia. A contenção formal, a opção por planos longos e estáticos, bem como a proximidade com o quotidiano dos sujeitos filmados, ajudaram-me a compreender como a simplicidade pode ser uma escolha estética fundamentada e coerente com a intimidade do espaço retratado.

Para além destas influências, outras obras foram igualmente importantes na construção da minha abordagem. Os filmes de Abbas Kiarostami, pela forma subtil como cruzam realidade e ficção, mostraram-me as potencialidades de uma narrativa híbrida que abre espaço à subjetividade; *Terra Franca* (Leonor Teles, 2018) destacou-se pela proximidade intimista com a comunidade retratada, algo que também ambicionava alcançar neste projeto; toda a cinematografia de Jean Rouch, marcada pela experimentação entre a observação e participação, foi uma referência constante no modo de pensar a presença do realizador no espaço; e a Trilogia das Fontainhas de Pedro Costa, para compreender como o trabalho de campo num território específico pode resultar em narrativas carregadas de ética e responsabilidade moral.

A partir destas referências, procurei construir uma abordagem que privilegiasse a simplicidade e a proximidade. Na cinematografia, optei pelo uso de planos fixos e por um ritmo pausado, inspirado em trabalhos de carácter observacional, que permitem ao espectador divagar na temporalidade própria do espaço representado. Optei por explorar de forma intencional a profundidade de campo, utilizando-a como recurso para organizar visualmente a informação dos planos e definir uma hierarquia narrativa entre os elementos em foco e os que permanecem em segundo plano. Quis também trabalhar de forma cuidada as entradas e saídas de plano, explorando as manchas de movimento criadas pelas pessoas que surgiam e desapareciam da imagem, bem como a exibição de cenários ou personagens que não estivessem diretamente ligados ao áudio. No campo do som, a escolha recaiu sobre a valorização do ambiente sonoro natural da tasca, sem medo dos momentos de sobreposições entre música e diferentes diálogos, todos eles captados na tasca, sem momentos de narração adicionais. Procurei reforçar a dimensão imersiva do projeto, deixando que o som se tornasse uma continuação natural do espaço e assumisse o seu devido peso na experiência audiovisual, sobretudo tratando-se de um projeto com o objetivo de representar o real e de criar um grau de proximidade com o espectador.

A iluminação acata grande responsabilidade face à linha narrativa do filme. A passagem do tempo e a mudança de acontecimentos, organizados cronologicamente (com exceção de alguns momentos muito particulares, em que há uma quebra da linha temporal), privilegiam de uma iluminação natural que distingue os vários momentos do dia, não havendo um tratamento artificial da luz. Toda a luz que acompanhamos no filme ou é natural, ou inerente ao espaço de tasca. Esta recolha recai sobre estes pontos mais narrativos, mas também por motivos práticos. A tasca é um espaço pequeno, e seria difícil estar a utilizar iluminação sem quebrar com o princípio de uma presença natural e discreta. Felizmente, as luzes da tasca acabaram por criar um ambiente noturno muito interessante, com focos de luz em zonas de diálogo e ação localizadas que beneficiavam de um contraste entre o preto e a iluminação amarela.

Por outro lado, a minha presença no espaço foi pensada desde o início como parte integrante da abordagem criativa. Num primeiro momento, adotei uma postura discreta, permitindo que as dinâmicas próprias do espaço e das pessoas se desenvolvessem naturalmente perante a câmara. No entanto, essa opção coexistiu com a intenção de, em determinadas situações, assumir uma presença mais interventiva, dialogando e interagindo com os frequentadores. Essa alternância entre observação e participação refletiu uma decisão consciente, sustentada pelas ideias de diversos teóricos e realizadores que defendem que a construção de um documentário resulta sempre de uma relação entre quem filma e quem é filmado. Através desse diálogo, constrói-se uma representação do real baseada numa relação de confiança e partilha que transforma a própria natureza das imagens.

2.6 – Rodagem

A rodagem do filme decorreu em dois momentos distintos, sendo que na montagem final apenas foram utilizadas filmagens de um dos momentos (Anexo 1). O primeiro momento consistiu na apresentação da ideia do documentário ao Duarte, proprietário do estabelecimento, bem como a todos os que frequentam a tasca, num momento fundamental para recolher feedbacks, perceber a receptividade da comunidade e avaliar de que forma o espaço poderia acolher o processo de filmagem. Ainda nesta fase foi realizada uma primeira tentativa de filmagens que, apesar de malsucedida, revelou-se

essencial para compreender melhor o conceito do projeto, a relação entre realizador, espaço e pessoas, assim como para definir de forma mais clara os objetivos do filme. Nesta primeira fase, adotei uma abordagem diferente, marcada por uma deslocação contínua pelo espaço, com a câmara à mão. No entanto, essa estratégia revelou-se pouco eficaz face aos objetivos do documentário. A deambulação constante impediu-me de ser preciso nos momentos captados, resultando numa observação mais superficial e distante. Faltava foco e proximidade com as pessoas, e o tempo disponível não permitia aprofundar as histórias individuais. A minha participação tornava-se, assim, pouco definida, uma vez que estava sobretudo concentrado em aspetos técnicos, como o enquadramento, a luz e a operação do som, o que limitava a construção de uma relação mais sensível e atenta com o espaço e os seus frequentadores. Esta etapa decorreu entre 14 e 20 de abril de 2025, tendo em conta tratar-se da semana da Páscoa (semana de férias).

Devido a esse primeiro momento “falhado”, a segunda fase de filmagens acabou por decorrer sem qualquer problema ou impedimento significativo, sendo que os erros cometidos no trabalho de campo anteriormente feito garantiu uma abordagem incisiva muito bem delineada. Ao longo de 4 dias, das 9h às 23h, desloquei-me à tasca com a finalidade de filmar, conversar, conviver e trabalhar. Foram definidos e materializados objetivos concretos para cada um dos dias, sempre com a devida abertura para improvisação. Optei por me limitar a planos fixos, uma escolha que me permitiu ser mais incisivo em relação aos elementos que estava a explorar e, ao mesmo tempo, ganhar maior liberdade para provocar situações ou captar momentos espontâneos, sejam pequenas conversas íntimas ou interações com as pessoas. Essa abordagem possibilitou também a minha inserção natural nos planos, criando uma presença mais integrada. Ao trabalhar desta forma, consegui ser muito mais concreto nas diferentes estratégias de abordagem e alcançar uma clareza visual importante para transmitir a mensagem que pretendia. Para além disso, os planos fixos contribuíram para um resultado esteticamente mais elaborado, permitindo articular a forma e o conteúdo de maneira mais consistente e expressiva. Dentro desses dias, foram contactadas diversas pessoas conhecidas, destinadas a corresponder aos objetivos pré-definidos.

Dada a natureza intimista e limitada do espaço, a equipa de trabalho restringiu-se apenas a uma pessoa. Esta decisão não se explica apenas por razões práticas, ligadas à logística e à dimensão reduzida da tasca, mas também por uma opção estética e autoral. As minhas intervenções como realizador foram pontuais, mas cuidadosamente planeadas,

com o objetivo de trazer à tona os elementos ficcionais pré-definidos que considero como as alavancas da narrativa. Estas intervenções foram muito bem aceites por quem participou no filme, tendo em conta o rigor e a responsabilidade ética com que foram feitas. Não houve, em nenhum momento, a intenção de caricaturar ou ridicularizar as realidades retratadas. O objetivo foi sempre abordar toda a gente com respeito, e abraçar a responsabilidade social intrínseca ao projeto.

2.7 - Montagem

A montagem do documentário foi uma das fases mais complexas e demoradas de todo o processo. A ausência de um guião prévio, que orientasse de forma rigorosa a narrativa, tornou a montagem particularmente exigente, uma vez que a estrutura do filme não estava previamente determinada. A narrativa foi-se descobrindo gradualmente, a partir do visionamento das imagens e da seleção das cenas, num trabalho de experimentação constante. As escolhas feitas foram direcionadas para uma ideia base anteriormente pensada, a partir de um conjunto de inspirações cinematográfica, sobre vários aspetos como ritmo, narrativa, estética dos planos e encadeamento. As maiores dificuldades não foram, portanto, questões técnicas de edição. A exigência esteve do lado da sensibilidade entre a objetividade do registo e a subjetividade do olhar autoral.

Como observa Jean Costa (2015, 4–5), ao abordar Jean Rouch, a montagem no documentário contemporâneo ultrapassa o plano técnico para se tornar um momento de pensamento, onde o realizador reorganiza o real através de uma prática poética e relacional. A montagem é um processo de escuta do material, em que o sentido se constrói a partir das relações entre fragmentos e não de uma estrutura prévia. Essa abordagem foi essencial neste projeto. Mais do que montar um filme, o objetivo passou por descobrir o modo como as imagens se queriam relacionar entre si, permitindo que a própria realidade filmada orientasse o percurso narrativo.

Foi dentro deste trabalho de montagem que se descobriu toda a história do filme. Como refere Andrei Tarkovski (1998, 134-148), a montagem é o momento em que o cineasta “esculpe o tempo”, atribuindo significado às imagens ao organizá-las em sequência. Nesse sentido, a montagem foi o verdadeiro processo criativo que deu forma à identidade final do documentário, transformando-o numa extensão natural da própria

investigação, onde a história não foi imposta, mas revelada pelo material recolhido e pelo diálogo entre o autor e as imagens captadas.

O diálogo entre o realizador e as imagens reflete o método descrito por Coelho (2016, 516–517) a propósito de Jean Rouch, segundo o qual a construção do sentido fílmico resulta da colaboração e da improvisação. À semelhança das etnoficções de Rouch, o filme estruturou-se progressivamente, a partir da relação com o material e com as vozes registadas, tornando a montagem um espaço de síntese entre observação e criação.

A partir daí, consegui construir uma narrativa estruturada em torno de duas grandes dimensões: a ordem cronológica e os temas gerais de interação. Os quatro dias de filmagem foram organizados de forma a respeitar a sequência temporal, ao mesmo tempo que cada dia foi explorado em função de temas específicos que nele surgiam. O primeiro dia destacou-se pelo jogo, pelo convívio e pelas questões relacionadas com o consumo de álcool; o segundo e o terceiro dia centraram-se na relação entre finanças e prazer, incorporando também momentos de conversa e troca dentro da comunidade; já o último dia, em horário noturno, revelou as conversas mais estereotipadas da tasca, protagonizadas principalmente por clientes de uma faixa etária mais jovem. Esta estrutura permitiu manter uma coerência temporal e organizar a narrativa em torno das dinâmicas e tensões próprias de cada dia, sempre com o intuito de criar uma visão mais completa e articulada do espaço e das suas interações.

Esta organização não procurou impor um sentido fechado, mas sim permitir que a estrutura despontasse da própria temporalidade das interações filmadas. A montagem funcionou como uma escrita sensível do real, em que o tempo vivido converteu-se em tempo cinematográfico. Como defende Costa (2015, 3), o documentário constrói-se nesse equilíbrio entre o acaso e a intenção, entre a escuta e a criação, transformando-se num modo de pensamento sobre a realidade.

2.8 - Tratamento criativo

Dentro desta lógica de trabalho de campo, não considerei pertinente uma especial atenção a elementos de ornamentação, como a cor ou os grafismos. Quis deixar o filme o mais natural possível, quase como se os planos fossem um espelho do meu olhar sobre o

espaço. Houveram apenas uns ligeiros ajustes de cor e algum trabalho de estabilização, devido a pequenos percalços naturais no processo de filmagem. Deste modo, e devido à responsabilidade que a luz acata perante a narrativa, os tons diurnos acabaram por tender mais para o azulado, característico do céu e de planos mais frios e sossegados, e à noite tons mais quentes, amarelados e castanhos, quase que a colocar em conflito o banal do dia e o êxtase da noite. Para além desta naturalidade visual, o som também seguiu as mesmas diretrizes de pouca interferência com o produto recolhido. A confusão, o barulho e as diversas vozes captadas simultaneamente são identitárias do ambiente, e por isso não fazia sentido estar a retirá-las ou castrá-las. A atenção, nestes espaços, tende a ser dispersa, e quis que esse mesmo sentimento estivesse presente no filme. O objetivo era envolver o espectador na realidade do lugar, criando uma experiência de visualização e audição que fosse verdadeiramente imersiva, permitindo-lhe perceber os detalhes, os gestos e os sons como se estivesse inserido naquele ambiente.

A banda sonora do filme é constituída por 3 músicas madeirenses do cancionero popular tradicional. Primeiramente, na abertura, temos um xaramba, gênero de improviso madeirense acompanhado por um instrumento tradicional madeirense chamado viola de arame. Este toque de xaramba pertence ao Sr. António Nóbrega e foi gravado na cidade de Santana, de forma amadora, por Nuno Nicolau. Seguidamente, na cena do carro, temos o tradicional despique madeirense, que neste caso é apenas interpretado por um senhor, com quadras populares de cariz social relacionadas com o trabalho, crenças religiosas, amor, entre outros. Esta música foi recolhida de uma cassette, intitulando-se *cantigas do tempo do meu avô*. Por fim, na cena final, temos o baile da *Mourisca dos Canhas*, recolhido e interpretado pelo Grupo Folclore da Ponta do Sol.

Uma das decisões mais difíceis da pós-produção recaiu sobre a utilização de legendas. Inicialmente, este recurso não estava planeado. Queria que o olhar do espectador fizesse um percurso ao longo do íntimo dos planos, sem estar preso a um elemento específico, e as legendas acabam por ir de encontro a uma lógica de atenção seletiva que pouco me agrada. Porém, devido ao sotaque, de difícil compreensão para quem não está familiarizado, e ao barulho intrínseco à decisão da abordagem sonora, torna-se difícil entender as histórias e as frases ditas, que portam um peso grande no significado do filme. Foram feitos testes com várias pessoas, deslocadas deste ambiente, às quais foram apresentados excertos do filme com o objetivo de perceber o entendimento do que é dito. Os resultados apontaram para uma tendência de pouca compreensão. Deste

modo, colocando os prós e os contras em cima da balança, a decisão acabou por recair na utilização de legendas. Essas legendas seguem a lógica deste sotaque próprio da comunidade, com diversas expressões e termos locais transcritos tal como são ditos. Um exemplo prático disto é a substituição do verbo “estar” por “’tar” ou a utilização da expressão “apaz”, espécie de abreviatura para “ah rapaz”.

Seguindo esta linha e tendência naturalista, os grafismos e todos os elementos que compõe a comunicação e identidade visual do filme acabaram por adotar um estilo minimalista e muito limpo. Quero que a atenção recaia sobre as imagens captadas, e por essa razão tudo o resto são complementos que, ao mesmo tempo que têm a sua devida responsabilidade para com o projeto, não são propriamente uma prioridade. O foco está na própria arquitetura do espaço, na comunidade, nas histórias, no ambiente, na cultura, e na conseqüente representação imagética de todas estas realidades.

2.9 - Título do Projeto

O título do documentário advém de uma expressão popular utilizada para definir o estilo de vida daqueles que, ou passam uma quantidade considerável de tempo no espaço da tasca, ou têm como hábito regular frequentar o mesmo. Ao escolher esta expressão, pretende-se criar uma ligação simples e direta entre as pessoas e o espaço. Se desconstruirmos o nome (como feito na sinopse do filme), as duas palavras principais que o constituem apontam diretamente para as duas realidades em estudo: por um lado, a palavra “vida”, direcionada para as pessoas e as suas vivências, práticas culturais, hábitos, entre outros; e por outro lado a palavra “tasca”, relacionado com o espaço, com a dimensão arquitetónica e o meio onde se desenvolvem as práticas anteriormente referidas. No fundo, o próprio título do documentário constitui já uma parte integrante do trabalho de estudo da comunidade, resultando de um processo de recolha oral. A expressão que lhe dá origem foi sendo afirmada em múltiplas conversas, quer seja em ambiente de tasca ou em contextos exteriores, onde surgia frequentemente utilizada de forma pejorativa, como forma de atribuir juízos de valor a alguém associado a esta “vida de tasca”.

A apropriação deste termo acabou por ser uma escolha lógica, que pretende documentar a própria linguagem e os modos de expressão da comunidade. Acaba também por ser uma reflexão sobre os significados sociais atribuídos a estes espaços e a quem os

frequenta. Neste sentido, a oralidade funciona como fonte importante para a compreensão da memória e das dinâmicas sociais, tal como aponta Paul Thompson (2000, 269) ao considerar a história oral como um recurso essencial para aceder às narrativas e perspectivas das próprias comunidades. Assim, é possível compreender que a linguagem, para além de veículo de comunicação, é também um espaço de poder e de disputa simbólica (Bourdieu, 1991, 9), sendo particularmente relevante analisar a forma como certos termos transportam consigo preconceitos, estereótipos ou, pelo contrário, resistências identitárias.

A escolha do título recai também na necessidade de criar uma ponte entre o espectador, o espaço específico da tasca e outros ambientes distintos que possam evocar memórias ou suscitar sentimentos semelhantes. Embora o documentário parta de um espaço concreto, a vida de tasca é muito mais universal do que um simples estudo de um local específico. As vivências divergem mesmo entre frequentadores do mesmo espaço, e as experiências registadas revelam práticas, rituais e afetos que se encontram em diferentes contextos culturais e sociais. O título, ao evocar esta expressão popular, permite que o espectador reconheça padrões e sensações familiares, e estabeleça uma relação empática com o espaço e com as pessoas filmadas, independentemente de conhecer esta tasca em específico. Assim, o documentário parte de um espaço particular para explorar um sentimento universal, mostrando como hábitos e relações aparentemente localizados refletem dinâmicas humanas mais amplas, de forma a que o espectador se veja transportado para outros lugares e situações que partilham dessa mesma “vida” e dessa mesma dimensão social e afetiva.

Capítulo 3 – Ficção enquanto ferramenta documental – uma reflexão crítica a partir da prática

3.1 - Ficção enquanto ferramenta documental

Michael Renov (2004, 176-181), ao refletir sobre as funções do documentário, argumenta que uma delas é precisamente a expressão subjetiva: o documentário não se limita a informar ou persuadir, mas pode dar corpo à interioridade, à emoção e à imaginação. Neste sentido, a ficção torna-se uma forma de traduzir sensibilidades que o “realismo direto” dificilmente conseguiria comunicar. Bill Nichols (2001) reforça esta ideia ao afirmar que o documentário deve ser entendido como um “discurso sobre o real”, em que toda representação é já uma construção mediada. O uso da ficção não o deslegitima, mas antes o torna mais consciente das suas próprias operações.

Partindo de um exemplo mais paradigmático de como a ficção pode revelar verdades mais profundas, surge um dos filmes referência para este estudo, *Close-Up* (1990), de Abbas Kiarostami. Neste filme, a recriação de eventos reais por parte dos próprios envolvidos transforma-se num gesto de reflexão crítica sobre identidade, representação e marginalidade. A verdade não está apenas nos factos. Existe toda uma camada legítima no processo de recriação e no gesto de encenar a própria vida. Neste exemplo, a ficção assume o papel de ferramenta epistemológica, capaz de ponderar a experiência humana. Isto leva-nos ao ponto de pensar a utilização da ficção. Longe de significar uma adulteração do real, esta constitui uma ferramenta criativa que possibilita novas formas de aceder à verdade.

Como lembra Stella Bruzzi (2006, 186), o documentário não é uma representação objetiva do mundo, mas um processo em constante negociação entre cineasta, sujeitos filmados e espectadores. Nesse sentido, a introdução de dispositivos ficcionais acabou por ser um prolongamento natural dessa negociação, permitindo ao realizador revelar aspetos do quotidiano, da memória e da experiência que dificilmente poderiam ser registados de forma direta. A ficção, portanto, não serve apenas para preencher lacunas da realidade observada, mas sim para desenvolver a representação imagética dessa realidade, dando-lhe uma dimensão interpretativa, subjetiva e até poética. Momentos encenados ou recriados funcionaram como instrumentos para dar corpo a memórias

coletivas, a estados de espírito e a gestos significativos que, embora verdadeiros na sua essência, não se apresentavam espontaneamente perante a câmara.

No caso do filme *Vida de Tasca*, podemos agora abordar vários exemplos de algumas das cenas alavancadas por situações provocadas que derivam da utilização da ficção. Na sequência inicial do filme, toda a situação do jogo da melhada foi provocada e previamente planeada entre mim e os intervenientes filmados. Este jogo é um dos marcos importantes da cultura do espaço, e queria que estivesse obrigatoriamente presente na narrativa. Dessa forma, organizei a filmagem com algumas pessoas de maior confiança, principalmente entre a faixa etária mais jovem, com o objetivo de desenvolver a ação de um modo natural e ritmado, possibilitando ao espectador acompanhar o progresso do jogo e apreender as suas dinâmicas internas. Pedi para que o jogo decorresse num ritmo mais lento do que o normal, com diversas contagens de pontos a meio, de modo a facilitar o entendimento do jogo. Outro dos exemplos é a parte final do filme, nas conversas de tasca. Todos os temas abordados foram pré-definidos, de forma a cumprir com alguns dos estereótipos estipulados na planificação, comuns a este tipo de espaço. Nessas cenas, participei diretamente, fazendo parte das conversas e contribuindo para o debate em torno do alcoolismo, do futebol e da vida no campo. Dessa encenação surgiram aspetos interessantes, como por exemplo uma troca de papéis entre mim e um dos intervenientes filmados, que me confrontou com a dualidade de viver entre a ilha e a parte continental do país.

Outro exemplo interessante é a cena da conversa entre a Sra. Helena e os frequentadores da tasca. Embora seja habitual esta senhora deslocar-se ao espaço, a ação foi planeada a partir de um convite meu, com a intenção de encenar uma interação entre clientes e alguém externo à dinâmica habitual da tasca. O objetivo era mostrar como o espaço se relaciona com a comunidade, revelando a sua dimensão social enquanto lugar de encontro, convívio, amizade e conversa. Apesar de o conteúdo da conversa não ter sido encenado, a sua ocorrência resulta da minha intervenção ao envolver uma pessoa mais velha, ligada à cultura da comunidade, numa interação com os clientes, não envolvendo diretamente a tasca, tendo em conta que a cena ocorre num banco localizado nas imediações do espaço. A cena culmina num momento de separação. Os clientes permanecem na tasca para continuar o consumo, enquanto a Sra. Helena se prepara para regressar a casa. Este desfecho sublinha a função da tasca como ponto de encontro comunitário, evidenciando que, sem este espaço, tais conversas provavelmente não

aconteceriam. Trata-se, portanto, de uma representação planeada, que reflete uma realidade recorrente: a influência da tasca na vida social da comunidade. A cena exemplifica como o espaço facilita relações, promove encontros e mantém vivas práticas sociais que, mesmo quando guiadas pela câmara, permanecem genuínas na sua essência.

Ao refletir sobre todos estes momentos, acabei por concluir que toda esta dimensão ficcional só assume a sua devida importância quando relacionada com o envolvimento com a comunidade e o trabalho de campo. E esta acabou por ser a principal linha de raciocínio pela qual se orientou o desenvolvimento e a realização deste projeto. O recurso à ficção como instrumento documental só foi viável devido à integração prolongada na realidade da comunidade. Filmar numa tasca exigiu muito mais do que apenas observar ou registar. Implicou um envolvimento quotidiano, repetido e rotinado, muito próximo com os frequentadores e com o próprio espaço. Foi essa convivência, pautada por confiança, amizade e reciprocidade, que permitiu abrir espaço para a introdução de elementos ficcionais que beneficiaram desse respeito e carinho mútuo, sem que fossem percebidos como artificiais, intrusivos ou desconfortáveis.

Sempre me fez sentido trabalhar com realidades com as quais eu tivesse algum grau de proximidade, daí desenvolver este projeto num ambiente tão familiar. Todas as pessoas com quem trabalhei são amigos de infância, conhecidos da zona, familiares ou pessoas próximas à minha família. E sem esta proximidade, tornava-se muito mais difícil solicitar situações ficcionais inusitadas ou um pouco mais caricatas, como discussões ou situações de vício, normalmente associadas a estereótipos pejorativos que não são propriamente fáceis de se registar. E foi isso que aconteceu durante a rotação do filme. Não houve algum momento em que houvesse algum restringimento ou nega, quer seja no simples ato de participar na ação, ou na encenação e dramatização de certos cenários. Pelo contrário, houve sempre uma predisposição enorme por parte dos clientes em ajudar a promover diversos momentos que pudessem beneficiar o filme. Quanto maior é o à vontade com o realizador e com a própria câmara, maior é a naturalidade dos acontecimentos.

Jean Rouch permanece uma referência essencial no campo do documentário, sobretudo pela forma como o seu trabalho introduziu uma dimensão colaborativa entre quem filma e quem é filmado. Como analisa Coelho (2016, 514–516), a etnoficção surgiu da convergência entre a antropologia e o cinema, propondo um método em que a improvisação e a encenação se tornavam instrumentos de investigação partilhada. Mais

do que representar o outro, Rouch permitia que os sujeitos se representassem a si próprios, assumindo diferentes papéis improvisados perante a câmara e revelando, assim, aspetos do real inacessíveis pelos métodos descritivos da antropologia tradicional (Coelho, 2016, 515). Essa lógica também se manifestou neste projeto, onde a ficção foi idealizada enquanto prolongamento das narrativas já existentes no seio da comunidade. Nesse sentido, a improvisação e a ficcionalização funcionaram como vias de acesso a uma verdade construída em conjunto que Costa (2015, 3–4), recorrendo a Comolli, designa como a emergência de uma *auto-mise-en-scène*, processo em que cada participante passa por uma reinvenção diante da câmara, moldando a sua própria imagem e memória. Assim, a ficção não surgiu como um dispositivo de materialização da experiência. Num dos planos finais do filme *Vida de Tasca*, na secção dedicada aos créditos, podemos ler a frase “produzido por todos os que nele participam”. Esta afirmação sintetiza esse princípio partilhado. O filme é o resultado de uma rede de vozes e olhares, onde cada contributo influenciou a narrativa e a estética final. A colaboração entre realizador e participantes, semelhante à que Rouch mantinha com Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia e outros companheiros africanos (Coelho, 2016, p. 516–517), fez do processo de filmagens um espaço de coautoria. Assim sendo, a narrativa nasceu de forma orgânica, refletindo a pluralidade de experiências e sensibilidades presentes no contexto retratado, reafirmando que, tal como defende Costa (2015, p. 2), filmar o real implica imaginá-lo e reconstruí-lo a partir das relações que nele se estabelecem.

Se pensarmos na obra de Pedro Costa, a ética e a responsabilidade moral do seu cinema residem na escolha de filmar “com” e não “sobre” os habitantes das Fontainhas. O cineasta partilha o espaço e o tempo com as suas personagens, permitindo que “os personagens representem a si próprios, e seus ‘scripts’ lhes pertençam por completo” (Lomillos 2017, 13). Dessa convivência nasce uma forma de coautoria, em que o gesto cinematográfico acaba por transformar-se num ato político e ético: dar visibilidade e voz àqueles que, na sociedade portuguesa, permanecem à margem. Como refere Lomillos, “a radicalidade e singularidade de *No Quarto de Vanda* [...] reside no fato de não admitir a existência de conceitos prévios que haveriam de se projetar sobre a particularidade das imagens” (2017, 21), afirmando um cinema onde a ética do real mistura-se com a própria poética da imagem.

Contudo, é importante ressaltar um aspecto anteriormente referido que me parece importante. Quando me refiro a trabalho de campo, é claro que não posso colocar duas

semanas de trabalho ao nível de anos de trabalho intensivo, como acontece nas obras de Jean Rouch ou do próprio Pedro Costa. Este último conviveu durante muitos anos com os habitantes do bairro das Fontainhas, o que naturalmente reflete uma prática de filmagem que muito se aproxima do trabalho etnográfico e documental, com base numa convivência paciente e numa escuta atenta do real (Lumillos, 2017, 9–10). A possibilidade de adotar este método só foi viável porque havia um terreno já fértil, construído através de toda a minha experiência de comunidade que acaba por se materializar em trabalho de campo. A convivência prolongada com a comunidade e com o espaço, ao longo do meu crescimento, gerou uma familiaridade indispensável, que desarmou qualquer suposta resistência que pudesse existir, e criou um ambiente em que os participantes se sentiam confortáveis em partilhar e, eventualmente, em representar versões de si mesmos. Este trabalho prévio, ao permitir o conhecimento das rotinas, dos silêncios e dos rituais quotidianos da tasca, definiu a forma como a ficção poderia ser integrada, mesmo que de uma maneira inconsciente. Sem essa observação, qualquer tentativa de encenação poderia soar deslocada ou inautêntica. É neste ponto que se verifica a pertinência daquilo que Tim Ingold (2011) defende: conhecer uma comunidade não é acumular dados sobre ela, mas aprender a habitar os seus ritmos e práticas. O documentarista, assim como o etnógrafo, precisa de “aprender com” e não apenas “aprender sobre” os sujeitos. A ficção, neste documentário, só pôde ser eficaz devido à minha relação íntima com a comunidade.

No entanto, convém destacar a importância da oscilação entre o real e o ficcional, que acabou por beneficiar do tipo de presença adotada no espaço: ora discreta e observacional, permitindo que os acontecimentos fluíssem de forma natural, ora mais interventiva, propondo situações e jogos narrativos. Esta dualidade remete diretamente para aquilo que Vertov (1923/1984) sugeria ao pensar a câmara como um “olho” que participa no mundo e o reorganiza. No caso deste documentário, a câmara funcionou precisamente como esse dispositivo ambivalente, por vezes testemunha invisível, por vezes catalisadora de acontecimentos. Estes momentos mais distantes funcionaram também como períodos de descanso. Filmar durante várias horas no mesmo ambiente é uma experiência intensa e fisicamente exigente, e esses momentos observacionais permitiram algum alívio, sem que isso implicasse uma diminuição da produtividade. A câmara continuava a captar o espaço de forma silenciosa e atenta, registando detalhes e gestos que poderiam passar despercebidos em registos mais mediados. Dessa forma, foi

possível equilibrar a intensidade da filmagem com períodos de pausa, mantendo o fluxo do trabalho e, ao mesmo tempo, permitindo que a atenção se renovasse para os momentos seguintes.

Deste modo, o filme articula duas dimensões fundamentais do documentário contemporâneo: a imersão etnográfica, que legitima a autenticidade das imagens, e o uso da ficção, que amplia o alcance expressivo e interpretativo da narrativa. Como aponta Catherine Russell (1999, xi), ao falar do “experimental ethnography”, o desafio contemporâneo do documentário é justamente combinar práticas etnográficas com estratégias criativas, assumindo que toda representação é, inevitavelmente, uma construção. Assim, pode-se afirmar que neste projeto a ficção e o trabalho de campo não funcionaram como dimensões separadas, mas como processos mutuamente dependentes. Sem o trabalho de campo, a ficção teria soado deslocada e artificial. Sem a ficção, o trabalho de campo teria permanecido limitado à observação, sem explorar inteiramente a riqueza subjetiva da vida comunitária.

3.2 - A presença participativa do realizador

A minha participação ativa nas ações do filme surgiu de forma natural, como uma consequência direta da relação que mantenho com o espaço e com as pessoas retratadas. Sendo o documentário realizado numa tasca que frequento e da qual faço parte enquanto membro da comunidade, a fronteira entre observador e participante tornou-se inevitavelmente difusa. A presença da câmara não era a de um olhar externo, mas sim de alguém que partilha o quotidiano, as conversas e as dinâmicas daquele lugar. Nesse sentido, a minha entrada na ação, mais do que uma decisão planeada, foi uma extensão orgânica do próprio processo de filmar e de coexistir no espaço.

A utilização da ficção como ferramenta documental potenciou esta aproximação, permitindo-me construir situações encenadas que, embora artificiais na forma, revelaram uma verdade mais íntima sobre o ambiente e as pessoas da tasca. Ao estar dentro da ação, pude intervir de forma direta nas provocações, controlar melhor as dinâmicas das cenas e levar determinados momentos aos extremos que procurava explorar. Esta posição híbrida entre autor, personagem e observador permitiu-me experimentar o espaço da encenação como um campo de revelação, onde a verdade do real emerge justamente da sua

manipulação. Esta manipulação enriqueceu a narrativa precisamente por ser operada a partir de diferentes dimensões. Na posição de autor, pude estruturar e orientar o enquadramento da história, desbloqueando camadas de significados relacionadas com o espaço, a comunidade e as interações sociais. Enquanto personagem, a minha intervenção direta nas cenas abriu uma perspectiva mais íntima e imediata, permitindo explorar relações e emoções que só surgem na proximidade com os outros participantes. Por fim, enquanto observador, mantive a capacidade de captar nuances, detalhes e momentos espontâneos que escapariam a qualquer intervenção direta. A combinação destas três perspectivas criou uma abordagem híbrida que atribuiu profundidade e complexidade à narrativa, sempre com especial atenção na encenação direcionada para a autenticidade do real e toda a sua riqueza e multiplicidade.

Esta escolha encontra eco na experiência de *Chronicle of a Summer* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, onde os próprios realizadores assumem a sua presença como elemento estruturante do filme. Rouch e Morin compreendem que o ato de filmar transforma inevitavelmente a realidade, e que a participação do realizador pode ser, não uma contaminação, mas uma via de acesso a uma autenticidade diferente, precisamente aquela que nasce da interação entre o sujeito e o objeto da observação. Assim como em *Chronicle of a Summer*, em que o diálogo entre cineastas e participantes é o motor da narrativa, também no meu filme a relação próxima e o envolvimento pessoal se tornaram fundamentais para a construção do discurso. A minha presença na ação não é apenas justificável, mas necessária, sendo que é dela que resulta a intensidade, a espontaneidade e a complexidade do retrato que procuro construir.

Um dos momentos mais interessantes do filme, do ponto de vista da relação entre realizador e participantes, ocorre numa das últimas cenas, em que um dos clientes assume um papel provocatório e dirige-me uma pergunta que remete diretamente para o mote de *Chronicle of a Summer* de Jean Rouch e Edgar Morin: "Êtes-vous heureux?" No meu caso, a pergunta foi formulada de forma a induzir uma resposta já antecipada pelo interlocutor, negando a felicidade de viver na cidade e afirmando que a verdadeira realização está naquela comunidade e no campo. Esta dinâmica ecoa a abordagem de Rouch e Morin, para quem o documentário se constrói no diálogo e na provocação mútua entre realizador e sujeitos. Tal como nesse exemplo clássico do cinema, a pergunta simples e direta serve como catalisador de reflexão, permitindo que significados e experiências profundas venham ao de cima através da interação, da provocação e da

resposta. No meu trabalho, este momento evidencia como a intervenção do realizador, mesmo que mínima, pode revelar camadas íntimas de pertencimento, afetividade e relação com o espaço, reforçando a ideia de que a verdade documental é construída no encontro entre observação, diálogo e participação ativa.

Ainda na mesma cena, destaco a dualidade de discursos na abordagem ao tema. Esta conversa aparentemente séria é interrompida por uma intervenção de outro participante, afirmando de forma inesperada que perdeu a sua carteira. Este momento caricato e engraçado quebra completamente a lógica de uma introspeção séria, cruzando dois campos muito próprios das conversas de tasca. A tasca contempla simultaneamente um espaço de divertimento, de conversas abstratas, caricatas e de carácter de gozo, que se conjugam com reflexões mais sérias sobre a vida que surgem de desabafos, da partilha de desconfortos e da procura de um espaço comunitário de expressão. Acho particularmente interessante e divertido quando estas duas dimensões se misturam. É um reflexo genuíno destes espaços, onde a seriedade do viver é frequentemente interrompida pelos risos, pela leveza e pela aparente simplicidade necessária para ser feliz. Esta alternância entre reflexão profunda e humor espontâneo é uma das marcas da vida na tasca, tornando-a ao mesmo tempo íntima, divertida e socialmente complexa.

3.3 - A presença participativa da câmara

Um dos aspetos mais marcantes no processo de realização deste documentário foi a forma como a câmara deixou de ser percecionada como um objeto intrusivo para se transformar numa presença quotidiana, integrada na dinâmica social da tasca. No início das filmagens, ao chegar à tasca, eram vários os olhares de curiosidade sobre o objeto aparentemente desconhecido e descontextualizado. Havia um certo desconforto, e conseqüentemente um afastamento forçado. Ao observar a câmara, os frequentadores da tasca perguntavam-se sobre o que estaria a ocorrer dentro daquele espaço. Aliás, um dos planos, gravado no primeiro dia, porém colocado numa fase mais avançada do filme, mostra a chegada à tasca de um dos clientes, o David, seguida de uma pergunta: “vai haver baile ou que diabo é?”. Havia uma curiosidade constante, pautada ao longo dos dias pelos novos intervenientes que iam aparecendo no ambiente, numa constante descoberta que os introduzia para a realidade da produção do documentário.

Contudo, com o passar dos dias, essa barreira foi-se desvanecendo. A câmara foi absorvida pelo ritmo da vida no espaço, tornando-se quase invisível, em momentos de maior contemplação e conforto, e por vezes até interpelada, em momentos de euforia e agitação, como se fosse uma personagem ou um “cliente” do próprio espaço. Esse processo de naturalização remete para aquilo que MacDougall (2006, 17) descreve como “social presence of the camera”: a ideia de que, ao longo do tempo, o dispositivo deixa de ser apenas uma máquina de registo para se tornar parte da rede de relações sociais que constrói. No caso da tasca, a câmara deixou de ser vista como uma fronteira entre quem filma e quem é filmado e passou a ser incorporada como parte das interações. Muitas das inibições dos clientes acabaram por desaparecer naturalmente.

Jean Rouch (2003), ao pensar no cinema partilhado (shared anthropology), defendia que a câmara não devia ser apenas instrumento de recolha, mas também mediador de um processo relacional. Esse aspeto verificou-se claramente neste documentário. Longe de provocar bloqueio ou artificialidade, a presença constante da câmara abriu espaço para novas formas de expressão cada vez mais confortáveis e descontraídas. Muitos intervenientes demonstraram à frente da lente gestos, narrativas e cumplicidades que talvez não emergissem num registo puramente observacional e distanciado. A familiaridade conquistada com os intervenientes fez com que a câmara fosse tratada de forma igualitária, como se estivesse no espaço desde sempre.

Por fim, é importante sublinhar que este processo de integração só foi possível pela continuidade e pelo tempo investido em filmagens. Henley (2004, 17-18) defende que o cinema etnográfico só atinge a sua profundidade quando a câmara permanece suficientemente no campo para que a sua presença deixe de ser excepcional e passe a ser quotidiana. Foi exatamente este o caso. A permanência da câmara no espaço, dia após dia, de manhã à noite, converteu-a num elemento familiar e legítimo, capaz de acompanhar as dinâmicas sociais da tasca como parte integrante da sua vida. E é estimulante pensar que, e não descartando o tempo despendido neste filme, com um tempo maior investido no espaço, quer seja na produção ou na pré-produção, as possibilidades podem multiplicar-se e enriquecer cada vez mais o filme.

Este potencial de colaboração não se esgota na fase de captação. Até na pós-produção, seria extremamente produtivo trabalhar com as pessoas filmadas, tal como exemplificado por Jean Rouch em *Moi, un Noir* (1958), onde as imagens eram devolvidas aos participantes para discussão e reinterpretação. Esta prática permitiria estender a

presença do realizador para além do momento da filmagem, transformando o filme num espaço ainda mais profundo de cocriação, em que as perspetivas dos sujeitos, aprofundam a narrativa. Ao estabelecer um paralelismo entre a presença contínua da câmara e a presença ativa do realizador, reforça-se a ideia de que o documentário pode emergir de uma relação dinâmica e participativa. Cada intervenção acrescenta camadas de significado e autenticidade ao projeto que nivelam esta presença nas suas diferentes dimensões, quer seja da parte do realizador, dos intervenientes filmados ou da própria câmara.

A realização deste documentário revelou que a câmara, quando orientada nesse sentido, deixa de ser apenas um dispositivo técnico e passa a integrar-se como um ator social no seio da comunidade filmada. A sua presença, primeiro disruptiva e depois integrada, reflete como o trabalho de campo audiovisual exige negociação, tempo e abertura, até que o dispositivo se torne parte da própria comunidade retratada. No contexto da tasca, a câmara acabou por se fundir de uma maneira muito rápida e natural, o que facilitou todo o processo de rodagem do filme.

3.4 - O desafio de realizar um documentário sozinho

Um dos aspetos mais desafiantes deste projeto foi a experiência de realizar praticamente todas as etapas de produção de forma solitária. Todas as minhas escolhas estéticas e conceptuais estiveram inevitavelmente orientadas pela necessidade de conciliar a visão criativa com a praticidade de trabalhar sem equipa. Todas as decisões, desde a seleção do equipamento até à forma como organizei o calendário de produção, foram pensadas para que pudesse tirar o maior proveito possível dos recursos disponíveis e, ao mesmo tempo, garantir que o projeto permanecesse fiel à sua identidade artística idealizada.

No papel, muitas destas tarefas podem até não parecer assim tão difíceis. É muito fácil subestimar a complexidade de gerir todos os aspetos de um projeto audiovisual quando se visualiza apenas de forma teórica. Contudo, quando se materializa, a realidade mostra-se bem mais exigente física e psicologicamente. Cada escolha envolve um equilíbrio constante entre tempo, esforço físico, logística e decisão criativa. Tenho plena consciência de que um filme realizado de forma solitária conta uma história muito

diferente de um filme produzido com uma equipa. A ausência de colaboradores implica que certos processos se tornem mais lentos, algumas perspectivas não sejam exploradas, e decisões que normalmente seriam discutidas passam a depender exclusivamente do meu julgamento individual. Ao mesmo tempo, essa forma de trabalhar permite uma coerência e uma unidade singulares, tendo em conta que cada decisão reflete diretamente a minha visão, sem interferências externas que contaminem a idealização. Reconheço, portanto, tanto as limitações quanto as possibilidades desta prática, sabendo que a experiência de produzir sozinho ajusta de uma maneira muito direta a própria linguagem narrativa, a estética e a forma como a história é contada

Na fase de rodagem, as dificuldades foram menores do que o esperado. O facto de ter passado por uma primeira tentativa falhada de filmagens revelou-se crucial para limar todas as possíveis adversidades que se iam cruzar ao longo do processo de realização do projeto. Esta experiência permitiu-me traçar algumas das limitações de trabalhar sozinho e ao mesmo tempo encontrar estratégias para transformar essas fragilidades em soluções. Na derradeira fase de filmagens, já tinha uma noção clara de como fazer render os recursos técnicos e de como manter a fluidez da rodagem sem comprometer a intimidade do espaço ou a naturalidade dos intervenientes. Assim, estar sozinho acabou por se transformar também numa vantagem, na medida em que facilitou a integração no ambiente da tasca e possibilitou uma relação direta, sem mediações, entre realizador, câmara e comunidade. Faria sentido, por exemplo, e tendo em conta todo o historial comunitário deste projeto, trabalhar de forma coletiva se os membros da equipa tivessem algum tipo de ligação prévia com este espaço. Alternativamente, seria igualmente válido que se realizasse um trabalho de campo partilhado, que permitisse a mim e à equipa estabelecer ligações afetivas com a tasca, com o sítio, com as pessoas filmadas ou com qualquer outra temática de estudo. Esse tipo de envolvimento prévio facilitaria uma abordagem mais próxima, sensível e colaborativa, que acabaria por garantir uma produção que fosse o reflexo dessa experiência coletiva e relacional da comunidade.

Algumas das decisões tomadas passaram por resoluções técnicas muito intuitivas de facilidade de manuseamento de equipamento. Dentro destas, destaca-se a substituição de equipamento de captação de som, nomeadamente a passagem de um microfone *shotgun* para um microfone Rode ligado diretamente à câmara. O *shotgun* exigia um manuseamento mais complexo que acabava por dificultar toda a operação, sendo que estando eu a operar a câmara, essa tarefa acabava por ser feita pelos próprios clientes da

tasca que se disponibilizavam para ajudar. Porém, todo este processo acabava por dificultar o decorrer dos acontecimentos e a própria qualidade do som captado que, não sendo o manuseado por alguém que percebesse minimamente o seu funcionamento, acabava por ficar um pouco abaixo do rigor exigido. Para além disso, o microfone Rode captava muitos áudios, ruídos e barulhos paralelos que me pareciam pertinente estarem presentes, tendo em conta toda a experiência sonora imersiva do espaço. Para além disso, é um dispositivo muito mais prático, estando fixo em cima da câmara e sempre direcionado para o lado em que a lente está apontada. O ponto negativo deste microfone foi a sua baixa resistência a turbulências acústicas provocadas pelo vento, que produziam distorções de baixa frequência que afetaram a clareza do registo sonoro. Felizmente, foram poucas as cenas em que este problema se verificou, visto que a tasca estava muitas vezes protegida contra o vento.

No que diz respeito a decisões de cariz visual, optei por realizar todo o documentário em planos fixos. Como referi anteriormente, na primeira experiência de filmagens, reparei que toda a minha preocupação, ao estar de câmara à mão, impedia-me de interagir com o ambiente e restringia a minha ação enquanto realizador interventivo, sendo que a minha atenção recaía muito na tecnicidade dos planos e pouco na relação entre realizador, espaço e pessoas. E, com essa opção, não conseguiria tirar proveito de toda a experiência de trabalhar com a comunidade e de vivenciar o processo relacional que se estabelece ao longo do decurso dos eventos, o que constitui um dos alicerces de qualquer prática documental de cariz etnográfico. Com os planos fixos, este problema acabou por resolver-se, tendo existido mais liberdade para divagar ao longo espaço, de deixar a câmara a filmar mesmo não estando presente, de conversar e provocar, e de eu próprio entrar em plano quando necessário. Claro está que esta decisão advém diretamente da ausência de uma equipa de trabalho. Se houvessem, por exemplo, operadores de câmara a trabalhar neste projeto, a minha escuta atenta seria ainda maior e a minha preocupação iria estar restringida apenas ao processo de realização, havendo uma maior liberdade no campo visual.

No entanto, as maiores dificuldades surgiram na pós-produção. Trabalhar sozinho implicou assumir todas as responsabilidades ligadas ao som, à cor e à montagem, tarefas que, em condições ideais, seriam normalmente distribuídas por diferentes profissionais. Este fator deu asas a um processo contante de experimentação e de aprendizagem, num para arranca constante entre pequenos e grandes ajustes, que surgiam à medida que

aprendia a funcionar com os softwares de edição. Aliás, toda a riqueza criativa do projeto surgiu num processo de experimentação e aprendizagem constante. Essa dimensão acrescenta uma maior vulnerabilidade perante o projeto, que também o torna muito próprio e pessoal. O filme acaba por ser uma extensão do meu pensamento e experiência materializados num produto audiovisual, com uma história muito individual sem mediações, o que torna o discurso muito direto.

Como refere Winston (2013, 89–97), o cinema documental independente tende a valorizar a autonomia autoral e a espontaneidade da criação, permitindo que o processo se torne uma extensão da personalidade e da sensibilidade do realizador. MacDougall (2006) acrescenta que o trabalho solitário oferece ao cineasta uma liberdade sensorial e reflexiva única, pois reduz as mediações entre o autor e o mundo representado. Ao filmar e montar sozinho, o realizador constrói uma relação mais direta e subjetiva com as imagens, numa espécie de diálogo contínuo entre a perceção e o registo. Essa perspetiva aproxima-se do que Trinh T. Minh-ha (1991) designa como *speaking nearby*, isto é, um modo de filmar que rejeita a objetividade distanciada e privilegia a presença implicada do autor, consciente de que a sua visão é também parte do mundo que filma. Na mesma lógica, Bill Nichols (2001) observa como a multiplicidade de papéis assumidos pelo realizador reflete uma prática de resistência dentro do campo documental, ao recusar a compartimentação tradicional das funções de produção e ao aproximar o cinema do gesto etnográfico. Segundo o autor, o documentarista independente atua como um mediador total (simultaneamente observador, intérprete e tradutor), e é nesse acúmulo de tarefas que emerge uma coerência estética e ética própria.

Por outro lado, esta é uma prática que, como refere Brian McKernan (2005, xi), surge também como resposta à transformação tecnológica do cinema contemporâneo. O acesso a câmaras leves, softwares intuitivos e meios digitais de edição possibilitou que o realizador independente assumisse o controlo total do processo criativo, democratizando a produção e permitindo a construção de obras de grande sensibilidade pessoal. Esta forma de fazer cinema deixou de ser apenas uma necessidade, e surge cada vez mais como uma escolha consciente que privilegia a intimidade, a autenticidade e a coerência do olhar. Por exemplo, se pensarmos na obra de Jean Rouch, podemos apurar o papel revolucionário das câmaras, nomeadamente as de 16mm, que na década de 60 possibilitaram filmagens com maior duração (bobines de 10min) e usufruíam da possibilidade de serem sincronizados com equipamento de som portátil, registando pela

primeira vez situações reais com som direto. Para além disso, antes da sua introdução, as câmaras de 35mm eram grandes e pesadas, limitando a mobilidade dos cineastas. A câmara de 16mm, sendo mais leve e compacta, permitiu filmagens mais espontâneas e discretas, facilitando a exploração de novos territórios e a captura de momentos autênticos. A praticidade e o baixo custo das câmaras de 16mm democratizaram a produção documental, permitindo que cineastas independentes criassem filmes com menor orçamento. Essa portabilidade possibilitou uma aproximação mais íntima e direta com os sujeitos filmados, característica essencial para o cinema direto (cinéma vérité) e o cinema etnográfico. Este é apenas um dos exemplos que me parece pertinente, tendo em conta o tipo de cinema realizado por Jean Rouch.

Trabalhar de modo independente obriga à autossuficiência, à introspeção e à autocrítica. Mais do que propriamente uma questão de recursos, é uma prática que assume um posicionamento autoral e ético muito próprio perante o cinema. O processo de criação, muito experimental, acabou por ser tão significativo quanto o produto final, tendo em conta a dimensão antropológica deste projeto e toda a aprendizagem de como fazer cinema, e de como retratar histórias reais nesta forma de arte. Essa independência traduziu-se numa liberdade criativa rara, mas também numa responsabilidade acrescida. Cada decisão, seja técnica, estética ou narrativa, dependia unicamente do meu julgamento e da minha sensibilidade perante o espaço e as pessoas. Assim, o ato de filmar tornou-se simultaneamente um exercício de autorreflexão e de escuta do ambiente, dos gestos e das histórias que emergiam naturalmente. Esta prática é mais uma vez inspirada no trabalho de Pedro Costa, e na sua escolha de filmar com uma pequena câmara digital e com uma equipa muito reduzida, o que permitiu ao cineasta desenvolver “um método de trabalho mais livre, um estilo e uma poética próprios” (Lumillos, 2017, 9), assentados na observação direta e no respeito pelas singularidades do espaço e das pessoas.

3.5 - Considerações Finais

Neste projeto, a adoção de práticas ficcionais resulta de uma reflexão sobre as suas potencialidades enquanto ferramenta de representação do real. O estudo e a análise de autores e obras que exploram essa intersecção entre realidade e encenação foram fundamentais para orientar o processo criativo e consolidar as opções estéticas e

narrativas do filme. A intenção foi utilizar a ficção como meio de representar uma realidade específica - a comunidade e o espaço da tasca - de forma sensível e coerente com o contexto vivido. A recriação de certas situações, a encenação mínima de gestos ou diálogos e a própria construção narrativa foram pensadas como ferramentas de aproximação ao real, e nunca como elementos de distorção. Neste contexto, a prática ficcional revelou-se o método mais adequado à natureza e aos objetivos do meu projeto. Esta abordagem mostrou-se fundamental para traduzir o ambiente, o ritmo e as relações humanas que caracterizam este microcosmo social, preservando a autenticidade do olhar etnográfico, e conferindo-lhe uma maior liberdade expressiva. Caso essa relação entre forma e conteúdo não se verificasse, o método deixaria de fazer sentido, tendo em conta que perderia a sua coerência interna e a ligação à realidade que procura representar.

Assim, mais do que procurar uma verdade objetiva ou factual, este projeto procurou uma verdade sensível, capaz de comunicar a vivência emocional e simbólica daquele espaço. A ficção tornou-se uma via de acesso ao quotidiano e à forma como os seus participantes se representam e se reconhecem. Desta forma, este trabalho posiciona-se na continuidade de uma tradição documental que entende a representação como uma construção partilhada entre realizador, o espaço e as pessoas filmadas.

Reconheço, contudo, que o que foi alcançado neste filme é apenas um ponto de partida. Existe ainda um vasto território a explorar no cruzamento entre ficção, etnografia e cinema documental, seja na experimentação formal, seja no aprofundamento das relações entre o realizador e o seu meio de trabalho. Este projeto revelou, acima de tudo, o potencial do cinema como ferramenta de investigação. O objetivo deste filme era precisamente fazer um retrato da comunidade, utilizando a tasca como microcosmos, e ao mesmo tempo explorar as histórias e vivências de quem frequenta este espaço. É possível observar ao longo do filme a relação entre o espaço e a comunidade, e a maneira como estas se influenciam mutuamente. Conseguimos aferir que a tasca é um ponto de mobilização da comunidade, em que há um núcleo de encontro, partilha e amizade entre as pessoas. Sem este espaço, provavelmente a comunidade estaria mais dispersa e menos conectada. Esta é sem calhar a conclusão mais importante da parte investigacional deste trabalho: reconhecer a importância do espaço perante a comunidade, e vice-versa.

Volto a destacar o papel do trabalho de campo que, embora relativamente curto, foi fundamental para o desenvolvimento e a coerência do projeto. Ainda assim reconheço que, devido a limitações geográficas e logísticas, este tempo de estudo na comunidade foi

necessariamente reduzido. Um período mais prolongado teria possibilitado uma observação mais profunda e contínua das transformações do espaço e das suas pessoas, permitindo revelar novas camadas de significado e explorar com maior detalhe as dimensões subjetivas e simbólicas da experiência coletiva. Por consequência, o próprio papel participativo da câmara beneficiária com esse alargamento de tempo. Uma presença mais prolongada no espaço permitiria que a câmara se tornasse cada vez mais integrada no quotidiano da tasca, diluindo progressivamente a sua condição de elemento externo. Com o passar dos dias, a sua presença seria ainda mais naturalizada pelos frequentadores, o que facilitaria o surgimento de novas interações espontâneas e autênticas, próprias de quem já não sente o peso da observação. Esta condição iria abrir espaço para uma maior experimentação em que, por exemplo, os intervenientes filmados poderiam assumir diferentes cargos na produção, ou seja, seriam eles próprios operadores de câmara, de som ou até realizadores em momentos pontuais. Este fenómeno acabou por acontecer num dos dias de filmagens, em que a minha participação ativa na ação abriu portas para alguns dos clientes tomarem as rédeas da operação de câmara, apesar dessas filmagens não constarem na montagem final. Esta é uma prática que gostaria de explorar em projetos futuros.

Retomando a vertente investigativa, é possível, através do filme, traçar um retrato da comunidade, ainda que de forma muito superficial. Observa-se que, em grande parte, esta comunidade é composta por indivíduos sem formação académica superior, abrangendo diversas faixas etárias. São na sua maioria agricultores, trabalhadores de construção civil e reformados. Os jovens constituem uma presença constante e, embora o documentário não pretenda representar a totalidade da comunidade, verifica-se que pelo menos o espaço da tasca é predominantemente frequentado por homens. Quanto à oralidade, podemos destacar uma linguagem informal muito própria e característica da zona, com expressões e acentuações únicas intrínsecas ao sotaque madeirense, e à influência da emigração na comunicação, nomeadamente da língua espanhola, devido ao fluxo migratório para a Venezuela que se verificou durante muitos anos na Madeira, e neste caso na Ponta do Sol.

O principal objeto de estudo deste projeto é o espaço da tasca. Apesar desta tasca ser um pequeno espelho da comunidade, o foco está nas pessoas que frequentam este espaço, e nas próprias práticas inerentes ao local. Neste filme, podemos destacar várias características muito próprias deste tipo de espaço e da própria cultura madeirense.

Podemos destacar, por exemplo, o jogo da melhada, tradicional na ilha da Madeira. Esta forma de entretenimento entre amigos consiste num jogo de probabilidades, em que cada jogador tem 3 moedas consigo. Numa primeira fase, os jogadores juntam-se em círculo e decidem, secretamente, entre 0 e 3 moedas para levar à frente, com a mão fechada. Na derradeira fase, o objetivo passa por adivinhar o número alusivo à soma de todas as moedas presentes nas mãos. Após cada rodada ganha, os vencedores vão ficando de parte até só sobraem dois jogadores. No final, quem perde a última jogada fica a dever uma bebida a cada um dos jogadores que participaram. Este jogo pode ser observado logo numa das sequências iniciais do filme.

Podemos também observar outras práticas muito características, como por exemplo os petiscos, conhecidos na Madeira como “dentinho”, oferecidos de forma gratuita aquando da compra de uma bebida, normalmente alcoólica. Outro traço social muito presente no filme é o facto de ninguém comprar bebidas de uma maneira individual. É sempre uma prática coletiva, revezada, em que quem pede algo para beber, pede também para todos os presentes no grupo. E, naturalmente, é criado um ciclo de solidariedade em que todos oferecem e recebem bebidas uns dos outros. Estes são apenas alguns dos exemplos que podemos observar neste documentário.

Um dos pontos que mais me orgulham neste filme é a fuga ao natural estereótipo associado ao alcoolismo das tascas. Ao longo do documentário, podemos observar todo o tipo de ambiente, quer seja de jogo, de vício, de calma ou até de relaxo. Algumas das personagens, como são exemplo o David e o Sidónio, não consomem qualquer tipo de bebida alcoólica e não têm vícios tabagísticos. É claro que o ambiente de alcoolismo é inerente ao espaço e teria de estar obrigatoriamente representado. Porém, queria fugir a este estigma e valorizar mais o espaço pela sua riqueza simbólica e social. Sendo assim, consegui cumprir um dos principais objetivos do projeto, que era desmistificar os estereótipos associados a estes espaços, valorizando-os como locais de sociabilidade e memória coletiva.

Em última instância, este projeto permitiu-me compreender que a verdadeira aprendizagem no campo do cinema e, em particular, no documentário, advém do próprio trabalho prático. Por mais sólida que seja a base teórica, é na realização efetiva, no confronto com o espaço, com as pessoas e com o inesperado, que o processo criativo adquire sentido. A prática torna-se um espaço de descoberta e de aperfeiçoamento contínuo, onde o erro e a tentativa são tão ou mais importantes para o crescimento de um

realizador quanto o resultado final. Percebi também que, para que um projeto evolua e atinja os seus objetivos, é essencial uma planificação rigorosa e bem estruturada. Ter um plano claro não significa limitar a criatividade, mas antes garantir uma base sólida a partir da qual é possível experimentar. A fidelidade à ideia inicial e a confiança na sua pertinência são igualmente determinantes. Acreditar no projeto foi o que sustentou o trabalho nas fases mais exigentes e o que manteve viva a motivação para levá-lo até ao fim.

Por fim, este filme ensinou-me que não há crescimento sem risco. Experimentar, arriscar e testar novas formas de expressão são pontos fundamentais para qualquer criador que procure evoluir. O cinema documental, pela sua própria natureza, vive dessa abertura ao acaso e da capacidade de transformar o imprevisto em linguagem. Assim, mais do que um ponto de chegada, este projeto representa um ponto de partida.

Conclusão

O projeto *Vida de Tasca* consolidou-se como uma experiência de criação e reflexão sobre os limites e possibilidades do cinema documental contemporâneo. Através da fusão entre ficção e documentário, o filme procurou explorar de que maneira a encenação pode funcionar como um meio de revelar o real de forma mais profunda e sensível. A tasca, espaço de encontro, partilha e memória, tornou-se um laboratório de observação e convivência, onde tanto a presença do realizador quanto a dos intervenientes foram igualmente essenciais, numa produção partilhada mediada pelas relações interpessoais.

O meu envolvimento na ação, resultado de um contacto prévio e profundo com a comunidade, possibilitou um ambiente desafogado e informal que favoreceu o surgimento da espontaneidade e da verdade emocional. Este contacto direto com os personagens, longe de ser prejudicial para a veracidade das imagens, aproximou o cineasta e os sujeitos retratados, tornando assim o filme numa experiência partilhada. A ficção surgiu, deste modo, como um prolongamento natural dessa mesma relação, e um veículo que permitiu ir para além do registo puro, ao trazer elementos de interpretação, improvisado e provocação que deram riqueza à história.

Inspirado em Jean Rouch, Edgar Morin e Pedro Costa, particularmente em filmes como *Chronicle of a Summer* (1961) ou *No Quarto da Vanda* (2000), o processo em que este trabalho assenta reconhece que o documentário não é um espelho passivo da realidade, mas uma construção colaborativa, onde a presença da câmara e do realizador transforma inevitavelmente o que é filmado. Assim como em Rouch, filmar foi também um ato de partilha, uma "antropologia partilhada" onde a verdade é fruto do encontro e da troca de experiências. Ao recorrer à ficção como ferramenta de exposição, o filme assume a consciência da sua própria mediação, demonstrando que a autenticidade não está na ausência de artifício, mas na transparência do gesto criativo.

Dessa forma, *Vida de Tasca* propõe uma leitura do cinema documental como um espaço híbrido entre a observação e a invenção, onde o real e o ficcional coexistem e apoiam-se mutuamente. A experiência de realização mostrou que o cinema pode ser, para além da forma estética, um instrumento de indagação e de conhecimento, capaz de traduzir o quotidiano em imagens que devolvem à comunidade o espelho da sua própria identidade.

Em suma, este projeto demonstrou que a verdade cinematográfica não reside somente no que é filmado, mas também na relação que se estabelece entre quem filma e quem é filmado, entre o real e o representado. É neste espaço de encontro, marcado pela subjetividade e pelo afeto, que o cinema documental encontra o poder de dar visibilidade à vida comum e torná-la matéria de reflexão e de arte.

Bibliografia

Belting, H. (2005). *Image, medium, body: A new approach to iconology*. *Critical Inquiry*, 31(2), 302–319. <https://doi.org/10.1086/430962>

Benjamin, W. (1936). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (2nd version).

Bourdieu, P. (1991). *O poder simbólico*. Bertrand Brasil.

Bruzzi, S. (2006). *New documentary* (2nd ed.). Routledge.

Clifford, J. (1986). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Harvard University Press.

Coelho, S. S. (2016). Da etnoficção segundo Jean Rouch: Contribuições para o pensamento e a prática do documentário. In *Atas do V Encontro Anual da AIM* (pp. 514–517). AIM.

Costa, J. C. P. da. (2015). Notas sobre ficção e documentário no cinema contemporâneo. *Intercom – XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (pp. 2–5).

Costa, J. M. (2011). A obra aberta de Jean Rouch. In J. M. Costa & L. M. Oliveira (Orgs.), *Jean Rouch*. Cinemateca Portuguesa.

Eitzen, D. (1995). When is a documentary?: Documentary as a mode of reception. *Cinema Journal*, 35(1), 81–102.

Geertz, C. (1973). *A interpretação das culturas*. LTC.

Henley, P. (2004). *Putting film to work: Observational cinema as practical ethnography*. Manchester: Granada Centre for Visual Anthropology.

Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.

- Lomillos, M. Á. (2017). *No quarto de Vanda e a trilogia de Fontainhas de Pedro Costa: Plasticidade, documentário, história encontrada*. *Revista Rebeca*, 6(2), 1-24.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton University Press.
- MacDougall, D. (2006). *The corporeal image: Film, ethnography and the senses*. Princeton University Press.
- McKernan, B. (Ed.). (2005). *Digital cinema: The revolution in cinematography, postproduction, and distribution*. McGraw-Hill.
- Medeiros, M. (2023). *Animismo e outros ensaios sobre fotografia e cinema*. Documenta / Sistema Solar.
- Minh-ha, T. T. (2017). A busca totalizante do sentido. In A. Catani & R. Chagas (Orgs.), *Cinema e antropologia: Ensaio críticos* (pp. 116–123). Perspectiva.
- Trinh, T. T. (1991). *When the moon waxes red: Representation, gender and cultural politics*. New York: Routledge.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.
- Rouch, J. (2003). *Ciné-ethnography* (S. Feld, Ed. & Trans.). University of Minnesota Press.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o tempo*. Martins Fontes.
- Thompson, P. (2000). *The voice of the past: Oral history* (4th ed.). Oxford University Press.

Vertov, D. (1984). *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. University of California Press. (Trabalho original publicado em 1923)

Winston, B. (2013). *Claiming the real II: Documentary: Grierson and beyond*. Palgrave Macmillan.

Winston, B. (Ed.). (2013). *The documentary film book*. BFI / Palgrave Macmillan.

Filmografia

Costa, P. (Realizador). (1997). *Ossos* [Filme]. Contracosta Produções.

Costa, P. (Realizador). (2000). *No quarto da Vanda* [Filme]. Contracosta Produções.

Costa, P. (Realizador). (2006). *Juventude em marcha* [Filme]. Contracosta Produções.

Kiarostami, A. (Realizador). (1987). *Where is the friend's house?* [Filme]. Kanoon.

Kiarostami, A. (Realizador). (1992). *And life goes on (Zendegi va digar hich)* [Filme]. Kanoon.

Kiarostami, A. (Realizador). (1994). *Through the olive trees (Zire darakhatan zeyton)* [Filme]. Kanoon.

Kiarostami, A. (Realizador). (1990). *Close-up* [Filme]. Kanoon / C.M.P. Film.

Marker, C. (Realizador). (1983). *Sans Soleil* [Filme]. Argos Films.

Rouch, J., & Morin, E. (Realizadores). (1961). *Chronique d'un été* [Filme]. Argos Films.

Teles, L. (Realizadora). (2018). *Terra franca* [Filme]. Uma Pedra no Sapato.

Vertov, D. (Realizador). (1929). *Man with a movie camera (Chelovek s kinoapparatom)* [Filme]. VUFKU.

Anexos

1 - Mapa de Produção



um filme
por francisco silva
2025

__logline.

Este filme é sobre tudo o que rodeia uma tasca.

__sinopse.

Uma tasca é um estabelecimento modesto que vende bebidas e refeições. Vida é tudo o que nos rodeia. Este filme é sobre tudo o que rodeia uma tasca.

__calendário geral de
produção.

_calendário geral de produção.

Outubro 2024 - Janeiro 2025

- desenvolvimento e apresentação da ideia geral do projeto.

Janeiro - Abril 2025

- desenvolvimento do projeto (pré-produção).

14 - 20 de Abril 2025

- repérage e primeira abordagem espaço (pré-produção).

Maio - Junho 2025

- preparação para as filmagens (pré-produção).

12 - 15 Junho 2025

- rodagem das filmagens (produção).

Junho - Outubro 2025

- (pós-produção).

17 Outubro

- data (limite) de entrega.

___planificação de
rodagem.

__fase 1

repérage e contactos com o espaço/pessoas.

esta primeira frase consiste na apresentação do projeto ao Duarte, dono do estabelecimento, e a todos os que frequentam este espaço, de forma a receber feedbacks e estudar a receptividade do espaço face à ideia de se realizar um filme.

(nesta fase realizou-se uma primeira tentativa falhada de filmagens, fundamental no entendimento do conceito, da relação entre realizador e espaço/pessoas e do objetivo do filme. Foi nesta fase onde se fechou verdadeiramente a parte conceptual do filme.)

Datas:

14-20 Abril, 2025 (semana da Páscoa).

__fase 2
filmagens.

nesta fase decorrem as filmagens do filme. Ao longo de 4 dias, das 9h às 23h, deslocar-me-ei à tasca com a finalidade de filmar, conversar, conviver e trabalhar.

datas:

12-15 Junho, 2025.

__planificação.

5 momentos distintos pré-concebidos para filmar ao longo dos 4 dias:

- estereótipos (vida boémia, jogo)
- banalidade do dia-a-dia
- envolvimento comunidade
- histórias pessoais
- relação da arquitectura do espaço com as pessoas.

recorrerei à ficção para desenvolver os pontos anteriormente referidos, não descartando o natural aparecimento dos mesmos. Para além destas ideias pré-concebidas, o objetivo é fazer com que eu (realizador) e a câmara sejamos parte da tasca. É um projeto de descoberta, tanta a nível de filmagem, com a nível interpessoal. É esta a ideia do projeto. Ir para o espaço sem guião e explorá-lo através da câmara.

__planificação.

dia 1 de filmagens:

- primeira abordagem ao espaço
- filmar estereótipos (álcool, jogo, confusão) - planeado com amigos e pessoas próximas às quais tenho confiança em pedir ações mais inusitadas
- banalidade do dia-a-dia (comum a todos os dias).

pessoas confirmadas:

- Duarte (comum a todos os dias)
- Tiago
- Inácio
- Hélder
- Jerry
- Frequentadores habituais.

__planificação.

dia 2 de filmagens:

- no segundo dia não haverá ações planeadas a filmar
- liberdade de interação com quem chega ao espaço - descobrir ao longo do dia o que filmar
- apanhar momentos mais silenciosos e mais calmos
- banalidade do dia-a-dia (comum a todos os dias).

peçoas confirmadas:

- Duarte (comum a todos os dias)
- Frequentadores habituais.

__planificação.

dia 3 de filmagens:

- filmagens da tasca por si só (arquitectura)
- captar momentos por parte de quem trabalha (Duarte)
- procurar histórias pessoais
- banalidade do dia-a-dia (comum a todos os dias)

peçoas confirmadas:

- Duarte (comum a todos os dias)
- Frequentadores habituais.

__planificação.

dia 4 de filmagens:

- introduzir a comunidade no ambiente da tasca (momento de conversa entre a Sra. Helena e os frequentadores da tasca)
- momento boémio de fim de tarde/noite, onde sejam abordadas conversas banais de tasca (futebol, trabalho, política, entre outros)
- banalidade do dia-a-dia (comum a todos os dias).

peçoas confirmadas:

- Sra. Helena
- Bruno
- Inácio
- João
- André
- Frequentadores habituais.

__realização.

__realização.
gramática audiovisual.

a abordagem criativa deste documentário será deliberadamente simples, utilizando apenas planos fixos em diferentes perspectivas e profundidades de campo. O objetivo é mostrar a intimidade da relação entre o espaço e as pessoas, e realçar a importância de ter uma câmera envolvida na ação de uma forma consciente.

__realização.
gramática audiovisual.

utilizou-se como exemplo o filme *No Quarto da Vanda* (2000), do realizador Pedro Costa, tendo em conta a sua interpretação do espaço através da câmara, a sua proximidade com as personagens e a beleza visual dos planos.



No quarto da Vanda (Pedro Costa, 2000)
Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=OMtsdwWSjyk>

__realização.
gramática interpretativa

este filme será realizado sem recurso a guião ou atores. Todas as cenas seguem a lógica de um dia normal no funcionamento da tasca e, conseqüentemente, as personagens são os próprios frequentadores da tasca. A ficção é utilizada para trazer ao de cima situações que não poderiam ser captadas de uma forma natural devido à presença consciente da câmara. São réplicas de momentos reais que, devido a restringimentos pessoais ou momentâneos, acabam por não ser captados, mas que considero importantes na lógica do conhecimento do espaço e imprescindíveis para o filme. Seguindo esta lógica, a dinâmica com as pessoas que participam no filme acaba por ser muito orgânica, devido à minha proximidade com o espaço e com os intervenientes. Estes momentos ficcionais vão ser ações naturais à atmosfera da tasca, facilitando imenso a interação entre todos os intervenientes no filme.

__realização.
gramática interpretativa

utilizou-se como exemplo o filme *Moi, un noir* (1958), de Jean Rouch, devido à dinâmica entre o realizador e as personagens, que também não são atores, mas participam ativamente na produção do filme.



Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)

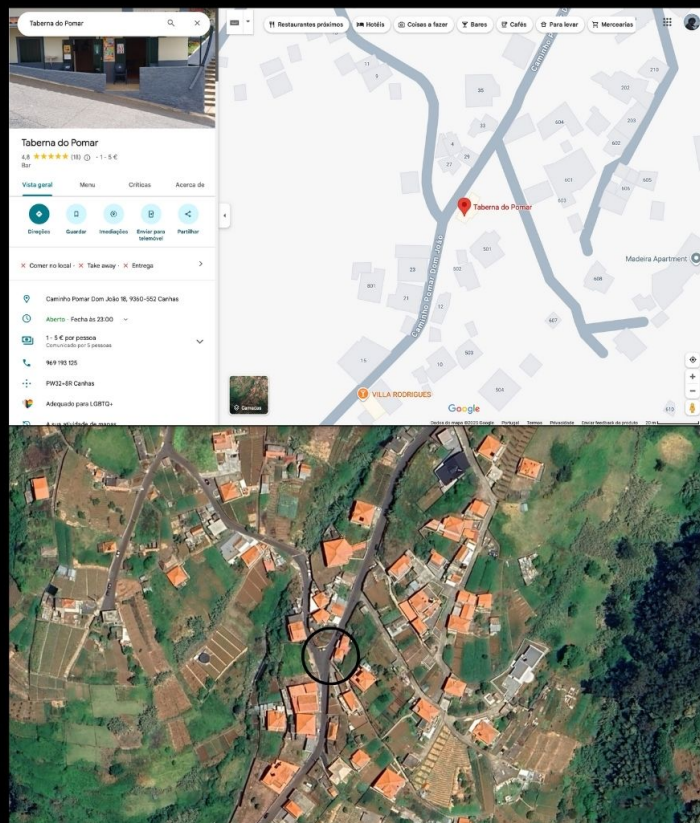
Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=12nq75j-dqw>

__produção.

__mapa de locais de gravação

as gravações foram efetuadas todas no mesmo local (tasca Taberna do Pomar). As gravações exteriores foram efetuadas nas imediações da tasca. Uma das gravações (cena carro) foi filmada ao longo do sítio do Pomar Dom João (sítio em que se insere a tasca).

Pomar Dom João, Ponta do Sol, Ilha da Madeira





Taberna do Pomar, tasca das filmagens.

__autorizações.

__autorizações

o Duarte, gerente do estabelecimento, gentilmente autorizou a utilização do seu espaço de trabalho para as gravações, participando assim ativamente na produção do filme. Ele próprio é também uma das personagens.

quanto aos restantes participantes, foi questionada a autorização de utilização de imagem a todos, também gentilmente concedida com pacto de confiança. Seguidamente seguem algumas autorizações. Algumas pessoas preferiram manter o pacto oral de confiança, sem a assinatura de nenhum documento, por motivos de incapacidade de assinar.

DECLARAÇÃO RELATIVA À CEDÊNCIA DE DIREITOS

Eu, Antônio Fernando Pastore, portador do documento de identificação nº 1454387 declaro autorizar a difusão - visual e sonora ou de outra natureza, incluindo a gravação da minha imagem e voz - bem como a recolha dos meus dados biográficos, para a realização de um filme com o título "_____". Por ser esta a minha vontade expressa, declaro que autorizo o uso acima descrito e, por isso, assino a presente autorização.

Antônio Fernando Pastore
(Assinatura conforme o documento de identificação)

DECLARAÇÃO RELATIVA À CEDÊNCIA DE DIREITOS

Eu, Muis Miguel Gomes de Rêde, portador do documento de identificação nº 13945364, declaro autorizar a difusão - visual e sonora ou de outra natureza, incluindo a gravação da minha imagem e voz - bem como a recolha dos meus dados biográficos, para a realização de um filme com o título "_____".
Por ser esta a minha vontade expressa, declaro que autorizo o uso acima descrito e, por isso, assino a presente autorização.

Muis Miguel Gomes de Rêde
(Assinatura conforme o documento de identificação)

DECLARAÇÃO RELATIVA À CEDÊNCIA DE DIREITOS

Eu, Jose Andre Dias Fernandes, portador do documento de identificação nº 1950392, declaro autorizar a difusão - visual e sonora ou de outra natureza, incluindo a gravação da minha imagem e voz - bem como a recolha dos meus dados biográficos, para a realização de um filme com o título "Vida de João". Por ser esta a minha vontade expressa, declaro que autorizo o uso acima descrito e, por isso, assino a presente autorização.

Jose Fernandes
(Assinatura conforme o documento de identificação)

___ direção artística.

__referências
cores, ambiência e planos.



*Terra Franca (Leonor Teles, 2018); BAAN (Leonor Teles, 2023)
And Life Goes On (Abbas Kiarostami, 1992)*

__referências
cores, ambiência e planos



Terra Franca (Leonor Teles, 2018)
Ossos (Pedro Costa, 1997); No Quarto da Vanda (Pedro Costa, 2000)

referências
cores, ambiência e planos.



Moi, un noir (Jean Rouch, 1958); *Jaguar* (Jean Rouch, 1967)
Where is the Friend's House? (Abbas Kiarostami, 1987)

__moodboard gráfico.

__moodboard gráfico.



BAAN (Leonor Teles, 2023)

__moodboard gráfico

**moi,
un
noir**

(TREICHVILLE)
Visa ministériel N° 21383

Un film
de
JEAN ROUCH

Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)

___ cinematografia e
dispositivos técnicos.

Professor		Número	
Funcionário		Número	
Aluno	JOSÉ FRANCISCO FREITAS SILVA	Número	12325
NIF	257888691	Contacto	925359430
Grupo	Disciplina	Turma	
Curso	Audiovisual e Multimédia	Ano	3

Descrição
Shotgun leva bola de vento
FALTA mic emissor de lapela. Não pediu auctiladores.

O requisitante é responsável pela verificação do bom funcionamento dos equipamentos, assim como da respetiva arrumação/acondicionamento do mesmo. Caso detete algum problema no equipamento deve comunicar aos serviços técnicos da escola. Caso se detete danos em algum equipamento entregue, pode implicar a responsabilização dos danos e a interdição de uso de salas técnicas e/ou material. O bom funcionamento dos equipamentos é importante para todos. Se tiver dúvidas sobre o funcionamento de algum equipamento, não tente resolver, procure ajuda. Caso seja autorizada a saída do equipamento requisitado das instalações da Escola, o Requisitante é considerado fiel depositário do mesmo, respondendo civilmente pelos prejuízos que resultem dos danos ou do desaparecimento do equipamento.
 Declaro que aceito as condições do termo de responsabilidade:

Quant	Código	Designação	NºSérie	Dev
1	aml0026	Microfone Wireless - Emissor Lapela Acessórios: 1x com Pinça, 1x com bola de vento metálica	5312145620	
1	aml0027	Microfone Wireless - Receptor	5312090835	
1	cpl0185	Pilha recarregável, HR06 AA 1,2V, 2450mAh - Ladda	s/n	
1	cpl0049	Pilha recarregável, HR06 AA 1,2V, 2450mAh - Ladda	s/n	
1	cpl0021	Pilha recarregável, HR06 AA 1,2V, 2450mAh - Ladda	s/n	
1	cpl0063	Pilha recarregável, HR06 AA 1,2V, 2450mAh - Ladda	s/n	
1	vcc0005	Câmara Canon C100 Acessórios: 1x lente 18-135mm, 1x Tampa, 1x Parasol, 1x Filtro	893452600158	
1	vbc0016	Bateria C100	201704 1	

Espaço reservado ao funcionário

Requisição Nº 7602 **Págs** 2 **Validade da requisição** 21/04/2025
Entregue por João Monsanto **Recebido por**

DATA: 11/04/2025 09:57

DATA:

CONTACTOS: ESCS 217119000 - AUDIOVISUAIS 217119040

Quant	Código	Designação	NºSérie	Dev
1	vbc0029	Bateria C100	20173 I	
1	vcc0019	Carregador C100	s/n	
1	acz0004	Carregador Zoom	114607848	
1	apz0008	Zoom Punho Gravador	s/n	
1	abz0001	Bola de Vento Gravador Zoom	s/n	
1	auz0001	Cabo usb Gravador Zoom	s/n	
1	agz0007	Gravador Áudio Zoom	00241653	
1	oss0014	Cartão SD 2 GB para uso exclusivo do gravador Zoom	s/n	
1	cpl0181	Pilha recarregável, HR06 AA 1,2V, 2450mAh - Ladda	s/n	
1	opl0035	Pilha recarregável, HR06 AA 1,2V, 2450mAh - Ladda	s/n	
1	ams0021	Microfone Shotgun Acessórios: 1x bolsa, 1x bola de vento	s/n	
1	abr0008	Bola vento Shotgun	s/n	
1	acx0058	Cabo XLR M-F 5metros	s/n	
1	vac0005	Alimentador C100	2016/11 8000098-1	
1	wlh0004	Leitor de Cartões Acessórios: 1x com cabo usb	s/n	

Espaço reservado ao funcionário

Requisição Nº 7602 Págs 2 Validade da requisição 21/04/2025
Entregue por João Monsanto Recebido por

DATA: 11/04/2025 09:57

DATA:

CONTACTOS: ESCS 217119000 - AUDIOVISUAIS 217119040

__cinematografia e dispositivos técnicos.

Esta lista de material, requisita na primeira fase, a 11/04/2025, foi utilizada novamente na segunda fase de rodagens, a 11/06/2025. Porém, acresce a esta lista um microfone RODE Videomic Pro e uns auscultadores JBL.

___ficha técnica.

__ficha técnica.

todo o projeto foi idealizado e posto em prática por mim. Desde a pré-produção à pós-produção, incluindo este mesmo mapa de produção, tudo foi pensado e posto em prática desde Novembro de 2024 a Outubro de 2024. A produção foi feita em colaboração com todos os que contribuíram e entraram neste filme, começando pelo Duarte, dono do estabelecimento, o Jerry, a ponte entre mim e o Duarte (enquanto estava deslocado em Lisboa), o João, Tiago e Inácio, que ajudaram na dinâmica de reunir pessoas no espaço, e por fim o meu orientador, professor Arlindo Horta, que me guiou nesta loucura que foi fazer um filme documental sozinho.



__José Francisco Freitas Silva, 12325
Mestrado em Audiovisual e Multimédia
2024/25

2 - Link para o documentário

Recomenda-se vivamente que o documentário seja descarregado antes de ser visualizado, tendo em conta que a reprodução direta no Google Drive reduz significativamente a qualidade de imagem e som.

https://drive.google.com/file/d/14V6933e1w0DBgL6CRNbupnarEcRDOdm7/view?usp=share_link