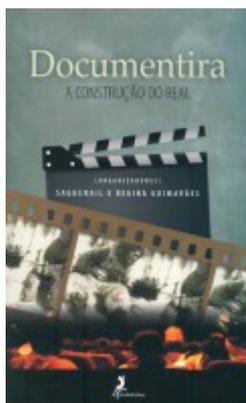


## DOCUMENTIRA – CONSTRUIR IMAGENS DO REAL

Manuela Penafria\*



Saguenail; Regina Guimarães (Orgs.),  
*DOCUMENTIRA – A construção do real*, Porto:  
Profedições, Lda, 2008  
ISBN: 978-972-8562-58-8

O livro *Documentira – A construção do real* é o reflexo (uma imagem, portanto) de um ciclo organizado por Saguenail e Regina Guimarães a convite do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que decorreu de 6 de março a 4 de abril de 2006.<sup>1</sup> Tratou-se de um Seminário Aberto intitulado: *A Construção do real. Documentarismo português: princípios e práticas*, com um programa composto por 14 sessões, cada uma delas consistiu na apresentação, exibição e discussão de documentários; no total foram exibidos 30

\* Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LabCom-Laboratório de Comunicação Online. 6200-001 Covilhã, Portugal. E-mail: manuela.penafria@gmail.com

1) A data de 2006 foi retirada do Jornal de Notícias, uma vez que, no livro, não conseguimos identificar o ano das sessões. Disponível em: [http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=539742](http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=539742)

filmes. Inicialmente, Saguenail e Regina Guimarães foram convidados para apresentarem os seus próprios filmes, mas em boa hora decidiram alargar o programa e colocar os seus filmes em diálogo com os de outros cineastas portugueses, assim como com filmes de referência de cineastas estrangeiros; sendo que todos esses filmes foram organizados por sessões temáticas. O livro contém o programa, a ficha técnica de cada filme exibido, um texto de apresentação de cada uma das sessões e a transcrição das conversas havidas após cada sessão. Os cineastas que estiveram presentes nas discussões foram: Saguenail, Regina Guimarães, Sérgio Tréfaut, Rui Simões, Edgar Pêra, Boris Lehman, Catarina Mourão, Rob Rombout, Pedro Sena Nunes e Catarina Alves Costa.

O livro esclarece o diálogo subjacente a todo o programa. Nas páginas iniciais, Saguenail refere o Departamento de Sociologia da Universidade do Porto e o interesse em cruzar as interrogações da investigação científica com o modo “como os cineastas documentais constroem as suas hipóteses de real/social” (p.9). E, também, subjacente a todo o programa estará, pelo menos, alguma certeza e muitas questões.

A certeza manifesta-se na afirmação: “Em todos os casos, o documentário implica a escolha de um ponto de vista. Nesse sentido, é de essência porventura ficcional ou, no mínimo, subjectiva. A ‘neutralidade’ ou a ‘objectividade’ não passam de fachadas retóricas para dissimular o arbitrário ou o conformismo desse ponto de vista fundador.” (p.16). E, mais adiante (p.44), são especificados três fundamentos que orientaram o programa de cada uma das sessões e que justificam o título *A construção do real*. Em primeiro lugar, que “o trabalho do cineasta consiste em construir uma imagem do real. Uma imagem que nada tem a ver com a realidade. Porém as pessoas a quem essa imagem se destina – os espectadores – podem identificar-se com ela ou não, sendo que cada filme começa por tocar um público constituído pelos próprios sujeitos

filmados.” Em segundo lugar, “que não existe hiato entre aquilo a que designamos como documentário e aquilo que apelidamos de ficção. O que não significa que não existam ocorrências mais raras ou mais frequentes num e noutro tipo de filmes.” Por fim, que os filmes “foram agrupados por parentescos formais ao nível da maneira como abordam os objectos filmados e não tanto por semelhanças no plano dos conteúdos”. A(s) certeza(s) que dois cineastas apresentam para elaborar uma programação não serão, certamente, asserções infalíveis, deverão antes ser entendidas como um posicionamento, uma atitude que se encontra subjacente e/ou manifesta na sua atividade de criação cinematográfica.

Quanto às questões, as mesmas são propostas nas sessões temáticas organizadas, que foram as seguintes:

### **Descobrir o conhecido**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*El pasturin* (1956), de Giuseppe Morandi

*Morire d'estate* (1957), de Giuseppe Morandi

*L'Amadasi la massa l'och* (1967), de Giuseppe Morandi

*Fora de campo* (1988), de Saguenail

Esta sessão coloca a tónica no “insignificante”, no aprofundar do sentido desse “insignificante”: gestos, locais, objetos, pessoas e acontecimentos do quotidiano, por parte dos documentários e considera que “ao filmar o que o rodeia, o cineasta reconstitui: a) um olhar; b) um universo onde o acontecimento se inscreve.” (p.17). Como consequência, o “insignificante” ganha dignidade. Os filmes de Morandi manifestam uma dimensão solidária entre a câmara e o filmado através de “colocações de

câmara (ângulos, enquadramentos, movimentos) impensáveis do ponto de vista académico” (p.45). *Fora de campo* foi rodado na rua do Saguenail e o cineasta refere que a preparação do filme “consistiu num levantamento o mais exaustivo possível, de locais a filmar e numa grande recolha de histórias, historietas, episódios, anedotas” (p.47) em conjunto com um grupo de formandos de um curso de cinema de um mês de duração, da iniciativa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

### **Achar-se**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Sur la plage de Belfast* (2000), de Henri-François Imbert

*Fleurette* (2002), de Sérgio Tréfaut

Os filmes exibidos destacam-se pelo envolvimento pessoal dos próprios cineastas. No primeiro, Imbert ao comprar uma câmara de filmar em segunda mão verifica que a mesma contém um filme e tenta procurar quem o filmou. Em *Fleurette*, o cineasta confronta-se com a sua própria mãe. Embora filmes intimistas, a dimensão universal está presente. Imbert alude ao conflito Irlanda-Belfast e em *Fleurette* percebe-se que o primeiro e o segundo marido de Fleurette possuíam relações com o nazismo e militância comunista, respetivamente. Saguenail diz-nos: “Em geral, no cinema documental, o cineasta protege-se atrás da câmara. Não sei se esta interpretação será demasiado subjectiva mas quer-me parecer que expondo-se como se expõem, os cineastas traduzem a ideia de que, perante acontecimentos trágicos como guerras, cada pessoa, cada olhar, é uma pessoa e um olhar individual e directamente implicado.” (p.53).

### **Espaços insuspeitados**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Le pays des sourds* (1992), de Nicolas Philibert

*Teatro de sonhos* (2003), de Rui Simões

Esta sessão discute a regra do “reconhecimento imediato, por parte do espectador, do objecto e do espaço, graças a uma impressão de familiaridade mínima” (p.68). O primeiro filme incide sobre o *país* de pessoas surdas, o segundo é sobre um Grupo de Teatro Terapêutico no Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos; e ambos afastam-se dessa regra do reconhecimento e de qualquer espécie de *zona de conforto* do espectador.

### **Montagem discursiva**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*O trabalho liberta?* (1992-1993), de Edgar Pêra

*Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado

*À propos de Nice* (1929-1930), de Jean Vigo

A sessão é composta por filme que “ousam **mostrar** a sua estrutura, ousam revelar o seu discurso como um **jogo de construção** do sentido, através de associações – aproximações ou oposições – de imagens”. (p.22). Em consequência, a montagem na qual todos estes filmes se apoiam assume a função de desmontagem e abre “brechas na fachada digna de um visível que se julga inquestionável”.

## **Sentidos alegóricos**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*És a nossa fé* (2004), de Edgar Pêra

*Les maîtres-fous* (1955), de Jean Rouch

Os filmes desta sessão registam ritos de catarse. “O trabalho do documentarista, a este nível, não consiste em ser testemunha de uma cerimónia delirante ou monstruosa mas sim, graças às aproximações que certos sinais visíveis autorizam, torná-la compreensível” (p.23). No caso de Edgar Pêra, o fanatismo dos adeptos de futebol. Como diz Saguenail, juntar estes dois filmes numa mesma sessão, não é apenas por “registarem uma realidade estranha, que precisa de uma decifragem, mas também o facto de que as imagens e a sua organização permitem descortinar o sentido profundo e simbólico da realidade.” (p.91).

## **Desmontagem**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Pós* (2000), de Regina Guimarães & Saguenail

*Les statues meurent aussi* (1953), Chris Marker & Alain Resnais

“Diz-se das exposições que se ‘montam’ e ‘desmontam’.” (p.111). E o mote para a discussão dos filmes é que ambos foram feitos por ocasião de exposições de artes visuais e “em ambos os casos se tenta desmontar o que há por detrás ou por baixo do conceito de arte e do conceito de exposição” (*ib.*), colocando em questão as imagens que se apresentam em frente à câmara.

### **Mise-en-Scène**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Desassossego* (2004), de Catarina Mourão

*Muet comme une carpe* (1987), de Boris Lehman

Os filmes desta sessão têm como enfoque acontecimentos banais e apostam na encenação. *Desassossego* é composto por três partes: quem vende casas, quem compra e se muda para uma casa e, finalmente, serviços de transporte para quem muda de casa. O filme de Boris Lehman tem como tema a morte e ingestão do peixe carpa e descreve a preparação de uma receita. Ambos olham para os seus temas “do ponto de vista da sua ritualidade” (p.28).

### **Cinema direto**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Senhora Aparecida* (1994), de Catarina Alves Costa

*Basic training* (1971), de Frederick Wiseman

Em ambos os filmes, o registo de cinema direto deixa de lado a compreensão mais profunda do acontecimento. “Wiseman critica as instituições americanas, mas fá-lo sem questionar os seus fundamentos (...) Catarina Alves Costa teve a sorte de filmar a última vez que o ritual dos caixões de Nossa Senhora Aparecida, mas ficamos sem compreender nem o sentido profundo do rito de morte e ressurreição recém abolido, nem os motivos inconfessados da intervenção do padre e a sua rejeição primária da citada prática pagã.” (p.29). E ambos os filmes dão conta de

“um mundo em estado de necrose”, no primeiro o padre tem a “capacidade de formatar e nivelar por baixo dos comportamentos dos seus fiéis” e no segundo a força da instituição militar transforma jovens em “soldados tão desmiolados quanto votados à defesa dos interesses inquestionados da mãe-pátria.” (p.30).

### **Sinédoques**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Les passagers de l'Alsace* (2005), de Rob Rombout

*Ailleurs si j'y suis - Crónicas do Além* (2003), de Saguenail & Regina Guimarães

Trata-se de uma sessão sobre “a eterna questão da verdade da sinédoque: a parte só dá conta do todo conquanto o todo se encontre realmente na parte” (p.31). O primeiro filme é sobre uma região: a Alsácia e o segundo sobre uma situação: ser filho de emigrante regressado a Portugal. E ambos remetem para uma discussão, a da “amostragem e da representatividade” (p.167) e a escolha aleatória de testemunhos.

### **Do texto à palavra**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Dentro* (2000-2001), de Regina Guimarães & Saguenail

O filme é sobre o que é o Teatro, “como é que o Teatro se corporifica nos actores” (p.198). O filme, com uma duração de 4 horas foi

programado para duas sessões (esta e a seguinte). É um filme que registou numa prisão de alta segurança reclusos que conheceram “o texto de *Ésquilo* tão intimamente que a sua vida quotidiana começou a encontrar permanentes paralelos com os problemas das personagens da ‘*Oresteia*’ que é a tragédia dos *Átridas*.” (p.198). O tema do filme que se foi definindo ao longo da rodagem é o da dignidade humana e na parte do filme desta sessão [apesar do filme não ter duas partes, foi exibido em duas sessões apenas por limitação de horários] há uma improvisação que “corresponde ao momento em que os reclusos se apoderaram do projecto” (p.198).

### **Da imagem ao conceito**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Dentro* (2000-2001), de Regina Guimarães & Saguenail

Nesta sessão surgem “as transformações que os reclusos vão sofrendo, sobre a maneira como o grupo se vai formando e o modo como os elementos do grupo se vão metamorfoseando em actores, através da reescrita do texto que os obriga a mergulhar na dramaturgia do *Ésquilo*”. (p.203). “Confidenciava um recluso que a sua ‘maior pena era os ensaios não durarem para todo o sempre’. Nessa singela confiança, cabia toda a razão – e todo o desespero – deste projeto.” (p.35).

### **Visto de fora**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Sabores* (1999), de Regina Guimarães & Saguenail

*Margens* (1994), de Pedro Sena Nunes

Os filmes desta sessão foram rodados em Trás-os-Montes e ambos são uma busca do “espírito do lugar”. A aproximação a um lugar que o documentarista não conhece é variável. “Em todo o caso o princípio é variar (...) **jogar no contraponto**. O lugar circunscrito torna-se exemplar e a imagem transforma o objecto particular em valor universal (...). A imagem fixa (...) e apresenta-se como testemunho frágil, a meio caminho entre o simbólico e o antropológico.” (p.36).

### **L’image mise à nu par ses commentaires, même**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Terra de cegos* (2005), de Saguenail & Regina Guimarães

*Las Hurdes* (1933), de Luís Buñuel

Os filmes desta sessão relacionam-se entre si porque “acontece por vezes a imagem parecer insuficiente para dizer aquilo que encerra ou revela. É pois o comentário que fará dizer a essas imagens aquilo que elas não conseguem exprimir elas próprias (...) É o comentário que leva o espectador a **reagir** – evitando que engula tranquilamente as imagens da miséria como se de um **espectáculo** se tratasse. Estes filmes, polémicos sem serem planfletários, colocam o problema da leitura ideológica das imagens, à qual não se pode escapar.” (p.37).

## Montagem analógica

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Jaime* (1974), de António Reis

*Glas* (1958), de Bert Haanstra

*Zoo* (1962), de Bert Haanstra

A última sessão alinha um filme de referência de um dos maiores cineastas portugueses, que já não se encontra entre nós, António Reis, com filmes do holandês Bert Haanstra. *Jaime* é um filme que nos coloca “perante a reconstituição de um percurso de uma pessoa que passou metade da vida internada, percurso esse que está pontuado por rastros, porque ele desenhava. E António Reis quer mostrar-nos esse percurso não através de uma análise, não através de um comentário, mas por aproximações sobre forma de imagens.” (p.256). Haanstra em *Zoo* “vai estabelecendo ligações entre quem olha e quem é olhado. Os animais olham para os humanos e vice-versa.” (p.256). *Glas* é um filme poético que filma sopradores de vidro e oposição desse trabalho artesanal com a indústria de produção em série de garrafas de vidro. “(...) graças à utilização de ângulos e da objectiva de curta focal, o cineasta consegue dar-nos uma imagem do soprador a tocar um instrumento.” (p.257).

O livro *Documentira – A construção do real* enquanto reflexo (uma imagem, portanto) do ciclo organizado por Saguenail e Regina Guimarães é, também, ele uma *documentira* pois livro nenhum poderá representar, substituir ou fazer jus ao programa vivido; o livro é, também, um ponto de vista. E nesse ponto, ou nessa vista, parece-me que claramente surge, enquanto espectadora a partir do livro, uma verdade: uma profunda paixão pelo cinema.