

(Para Um) Plano Têxtil
Memória descritiva do projeto fílmico
“Mr. Jerrald James – Retalhos e Entrevistas”

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Herberto Luís Vargas Magalhães

Trabalho de Projeto
Mestrado em Ciências da Comunicação – área de especialização de
Cinema e Televisão

Janeiro 2016

Trabalho de projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – área de especialização em Cinema e Televisão, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Catarina Alves Costa

O que está no Mahabharata está algures também em outro lado. O que não está no Mahabharata não se encontra em parte alguma.

Do *Maharabharata*, livro sagrado Hindu.

*Quando descobrir que nós
Dependemos dos humanos,
Quando ouvir a nossa voz
E o clamor com que os chamamos,
Poderemos ter esperança.*

Canção de Uyulala, O Oráculo de Sul
Michael Ende, *A História Interminável*.

*Prometidos à confusão e ao ruído,
meus filhos crescem à tua sombra protectora.*

*Ensina-os, morte, como não sabemos:
a honrar o corpo,
a descobrir seu tempo.*

Meus filhos, longe.

António Magalhães, *A Escola Nocturna*.

(Para Um) Plano Têxtil

Memória descritiva do projeto fílmico

“Mr Jerrald James – Retalhos e Entrevistas”

Resumo

O projeto parte da ideia de filmar conversas à mesa em diversas situações: uma entrevista, uma conversa entre amigos, uma refeição. Depois surge a ideia de fazer um documentário sobre Jerrald James, um músico e professor norte-americano residente em Lisboa. As duas ideias parecem poder conjugar-se no mesmo programa. Recorrendo à encenação de várias cenas e situações do dia a dia deste personagem, este exercício procura através de uma abordagem observacional saber quem é Jerrald James e refletir sobre o papel do realizador, do ator e do espectador nessa observação. Duas questões colocam-se: quem encena e o que é encenado? Quem observa e o que é observado?

Palavras chave: Cinema Observacional, Entrevista, Imagem, Interatividade, Observação, Palimpsesto, Participação.

Abstract

The original idea for the project was to film several conversations at the table in different contexts: an interview, a conversation between friends, a dinner party. Afterwards, another idea occurred: to make a documentary about Jerrald James, a American teacher and musician residing in Lisbon. Both ideas appeared to suit the same programme. The plan was then to stage several situations of Jerrald James's day to day life and from there to try to find more about this character. The documentary uses an observational approach and is a reflection about the roll of the director, the actor and the audience in the observation of such situations and images. Who stages what and who and what is staged. Who observes and what is observed?

Keywords: Image, Interactivity, Interview, Observation, Observational Cinema, Palimpsest, Participation.

Índice

Introdução – Aviso à navegação	5
1º capítulo – Documentário: <i>um</i> impulso realista	
Um documentário?.....	8
Observando modelos – observacional e interativo – Cinema Direto e <i>Vérité</i> - “Method[s] of inquiry”	12
2º Capítulo – (Re)tornar à cena do crime – Um impulso de observação reflexiva e exploratória	
“[R]eflexivamente colocar a câmara no centro do encontro”	20
“Observando Observadores” – Um Acordo <i>para</i> a Imagem Audiovisual	23
3º Capítulo – Como(?) escapou um condenado à morte(?) – Problemas e questões <i>que dizem respeito</i> à realização do Plano	
Quem participa e a quem diz respeito? – “ <i>Toward</i> the mode of address...”	35
“Um inventário do meio” – Releituras e Revisões.....	42
“Um palimpsesto de texturas e densidades” – “O destino das imagens”	47
“Acaba no meio”	51
Apreciações finais	54
Bibliografia, Webgrafia e Filmografia.....	58
Notas	62

Anexos

Os Anexos 1, 2, 3 e 4 encontram-se em quatro ficheiros respetivamente identificados no DVD que contém este documento: “Estrutura de Mr. Jerrald James – Retalhos e Entrevistas” (1); “Mr. Jerrald James – Diálogos das Sequências 1 a 6” (2); “Sequência Interrogatório Purgatório – Script Audiovisual” (3); “Jerrald James – Retalhos e Entrevistas” (4).

Introdução – Aviso à navegação

Um projeto - um ensaio - um filme – o esboço de um plano

Esta introdução, tal como se explicita no título, é uma espécie de “aviso à navegação” e pretende contextualizar o projeto que venho apresentar neste documento, no âmbito do Mestrado em Ciências da Comunicação – área de Cinema e Televisão - que iniciei no ano de 2013 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Na verdade, se quisesse ser ainda mais rigoroso, neste enquadramento, deveria começar por algumas memórias da ponta final da Licenciatura em Artes do Espetáculo que precedeu este Mestrado. Procurarei, assim, sucintamente abordar alguns passos que se revelaram determinantes para chegarmos até aqui.

Como comentou Jonas Mekas sobre *Shadows* (1959), o primeiro filme de Cassavetes como realizador, esta dissertação “começa no meio” e, provavelmente, acabará também no meio.

Neste momento estamos, algures, a meio da elaboração de um filme, mais precisamente no momento em que a rodagem acabou, em que apenas alguns planos deste projeto de filme começaram a ser articulados e cosidos. Ainda antes de eu ter a consciência de “um filme na minha cabeça”, não posso deixar de recordar alguns encontros, em particular os que tive com o cinema de Cassavetes, que causaram em mim fascínio e admiração pela sua atitude como cineasta. Provavelmente irei avançar e recuar ao aludir a esses, e outros, encontros à medida que o texto desta memória for sendo desenvolvido. Por agora, queria começar por pegar naquilo que me parece ser o âmago da obra deste realizador, que a mim tanto me impressiona, e que não poderia ser melhor descrito senão com as palavras do próprio:

I'm only interested in working with people who like to work and find out about something that they don't already know. (Cassavetes 2001, 62)

Para mim começou a tornar-se evidente, algures no meio destes encontros, que o que quer que viesse a ser o meu projeto teria de ser algo como *errar* por um terreno

acidentado, mesmo que tal me levasse a descobrir aquilo que outros já tivessem descoberto, passando pelas mesmas etapas que tantos já passaram. Mesmo havendo um fim previsível, nunca sabemos o que poderemos encontrar durante o processo até lá chegarmos.

Pensei em fazer um ensaio visual ou um documentário contando que o elemento da imprevisibilidade, normalmente implícito nestes dois “modos” discursivos, pudesse assim entrar em jogo. Por outro lado, havia questões que eu já tinha vontade de colocar sobre a mesa e que me parecia oportuno, agora, explorar neste ensaio cinematográfico.

Para alguns essas questões serão das mais elementares. Quando falo em “colocá-las sobre a mesa” foi de uma forma literal que as pretendi abordar. A ideia inicial passaria por representar, em várias cenas, diversas situações à mesa ou que envolvessem algum tipo de plataforma de encontro de pessoas, mesmo que virtual. Um encontro numa mesa de café, um jantar de amigos, uma reunião entre colegas, uma entrevista, seriam possíveis exemplos de cenas onde essencialmente o meu objectivo passaria por exercitar a abordagem aos diálogos e às várias reações entre os presentes.

Dado que esse momento inicial de idealização já há muito passou, penso que devo pôr agora o condicional de parte para assumir que o meu objectivo ao realizar este projeto sempre passou por *exercitar* um dos dispositivos mais clássicos, ainda tão utilizado no cinema contemporâneo: o campo-contracampo. Não me interessava, à partida, “reproduzir” num filme qualquer história ou argumento em particular. Queria essencialmente poder captar essas situações de uma forma simples, quase austera, mas que me permitisse observar olhares que se entreolham, que se entrevistam. Neles incluo a minha própria forma de olhar através da câmara, assim como observar modelos e técnicas convencionais do processo de produção cinematográfico. Este projeto, que na altura por si só me parecia interessante, parecia no entanto pouco ancorado. Tinha a impressão e o receio que o filme viesse, no final, a ser sobre “nada”. Perante essa insegurança e desconforto, fiz aquilo que muitos principiantes (mas não só) fariam: à falta de uma “história”, fui requisitar um personagem.

De cada vez que me perguntam: “sobre o que é o teu filme?”, continuo a sentir um desconforto ainda algo familiar àquele que tinha nos primeiros momentos em que

idealizei este projeto. Para simplificar, costumo dizer às pessoas algo parecido com aquilo que escrevi na minha proposta de projeto:

O filme baseia-se na personagem de Jerrald James, um imigrante Norte-Americano de Detroit que tenta estabelecer-se desde há seis anos em Portugal como músico, *disk jockey* e professor de língua inglesa. Praticamente não fala Português e vive num quarto modesto e atafalhado de tralha na Rua do Século, em Lisboa. Se forem ao *Google* e fizerem uma busca pelo seu nome artístico “Jerry, The Cat”, vão encontrar vários links onde o seu nome é referido como uma espécie de “lenda viva” da cena musical de Detroit. Mas quem é Jerrald James *realmente*? Esta é uma das questões que o filme procurará explorar de diversas formas.

Jerrald James existe, de facto. Na realidade é um amigo meu. Para mim é isso que ele é essencialmente, um amigo, e alguém com quem falo sobre quase tudo (relativamente pouco sobre música, embora já tenhamos feito música juntos). Para muitos Jerrald é o Jerry, DJ e músico, uma figura, uma espécie de croqui. Eu próprio o trato por Jerry, como todos os seus amigos.

O projecto que propus a Jerry foi fazermos um documentário que explore, em parte, o modelo observacional, e no qual ele será o protagonista. O personagem será abordado como alguém que pretende trabalhar como músico e professor de Inglês em Lisboa, que procura fazer amigos, angariar alunos particulares, reunir um grupo de músicos com quem possa voltar a pôr de pé o seu projecto musical, equilibrar as suas finanças, regularizar a sua situação como cidadão estrangeiro em Portugal. (Magalhães 2014)

Esta passagem do documento, que então escrevi, continua a refletir em boa parte o que é ainda hoje essencial no meu projeto. Talvez, implicitamente, esteja lá quase tudo, no entanto, o que parece destacar-se neste trecho da proposta é que existe, ou projeta-se que venha a existir, um personagem no centro e que o mundo representado neste filme girará à volta dele.

Espero que esta investigação e este ensaio nos alerte para o facto de que não é apenas Jerry que está no centro desse mundo e que, se o centro existe, ele não constitui o único polo de atração. O que vai sendo cosido e tecido é antes um padrão, uma energia que os planos e as imagens “tomam” e que, ao embater neles, lhes dá uma certa forma e textura - padrão, energia, oscilação, que se encontram, algures também, para além do filme.¹

1º capítulo – Documentário: *um* impulso realista

Um documentário?

Gostaria agora de refletir sobre a identidade específica e o processo de construção deste meu projeto. Para isso, irei problematizar modos de fazer e opções estilísticas que melhor ajudem a identificar o processo de realização/produção do filme que acompanha esta memória descritiva.

Para Manuela Penafria esta é uma das questões essenciais, senão a mais importante que se coloca ao documentarista: “como apresentar a informação que diz respeito ao tema a tratar.” (Penafria 1999, 55). Eu diria que esta é uma questão essencial a todos os cineastas - sendo assim, porquê optar pelo documentário? Porquê adoptar o modelo observacional em detrimento de outros? Uma vez que tinha um personagem poderia optar por construir uma narrativa a partir daquilo que já conhecia, e ia conhecendo, sobre o próprio Jerry. Ou seja, compor primeiro o texto e depois “traduzi-lo” em imagens, em episódios da vida do personagem, em cenas que encaixassem no modelo das “conversas à mesa” que tinha inicialmente idealizado. Não foi algo que deixei de fazer, no entanto, quando pensei em fazer um documentário, desejava que o meu investimento como realizador neste projeto não passasse essencialmente pela tarefa daquele que encena ou visualiza algo que está previamente escrito. Daí, o que estaria em campo seria uma plataforma, uma mesa, que é um habitual catalisador de comunicação e interatividade.

Na circunstância deste projeto, não me achava inclinado para escrever ou realizar uma peça dramática de ficção. Pretendia, em certa medida, “imitar” ou exercitar um certo movimento, um “gesto” realista que marca não só cinema de Cassavetes mas o cinema moderno que surgiu a partir da segunda metade do século XX.

Se por um lado quis exercitar o campo-contracampo, um dispositivo notoriamente clássico, que em certa medida também ele procura cultivar uma certa forma de realismo (naturalista), por outro lado, quis experimentar e trabalhar numa inversão do paradigma da “reprodução” verosímil (do real) sob o qual se orienta

aquilo que, na generalidade, entendemos como cinema “clássico”, dado que foi este o paradigma que vingou.

When I teach film students, I encourage them to think about what I call “the film in your head”. It may change, expand, contract, evolve, but there does have to be a film in your head. You may never make a film that turns out like the film in your head; the concept may just be something that drives you. That doesn’t matter. (Leigh 2008, 25)

O modelo que tem sido mais repetido pela maioria da indústria de produção cinematográfica de ficção opera de forma centrípeta em relação a uma narrativa que tudo absorve. Todo o investimento da produção converge para satisfazer o aparecimento de um plano minuciosamente composto, como se se trabalhasse com o objectivo máximo de pôr de pé um rigoroso projeto de arquitetura. Não escondo neste projeto, como poderão mais adiante apreciar, a minha atracção por essa forma de operar, mas o que me interessa, sem dúvida, é *não* deixar de explorar as potencialidades do movimento inverso que as duas primeiras citações de Cassavetes e de Leigh, que acima coloquei, assim como a de Rossellini, que agora acrescento, tão bem refletem.

Beautiful shots make me sick. The only thing that is important is rhythm. I always try to remain impassive (...) Neorealism consists of following someone with love and watching all his discoveries and impressions; an ordinary man dominated by something which suddenly strikes him, a terrible blow at the precise moment when he finds himself free in the world. He never expects whatever it is. What is important for me is the waiting. (Overbey 1978, 97)

Bill Nichols, no seu “Representing Reality”, argumentando sempre de forma sustentada que o documentário é “uma ficção diferente das outras” [*a fiction (un)like any other*], identifica no Neorealismo de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), entre outros títulos, o impulso documental dos realizadores que cultivaram este movimento.

Neorealism, too, placed its faith in reality, but sought an aesthetic more than a logic that could serve that faith. Neorealism, as a fiction film movement, accepted the documentary challenge to organize its aesthetic around the representation of everyday life not simply in terms of

topics and character types but in the very organization of the image, scene, and story. (Nichols 1991, 167)

André Bazin, por seu lado, reconhecia no movimento neorrealista a necessidade de apontar os factos “como” numa reportagem, um modelo documental que tantas vezes se refere à história após os factos estarem consumados, dispondo-se depois, não a reproduzi-los mas, a examiná-los, a refletir e argumentar sobre eles – “Quando tudo foi dito”, diz-nos Antonioni, “quando a cena maior parece terminada, há o que vem depois...” (Deleuze, 2006, 19).

Quer estejamos, ou não, presentes na ocorrência dos factos ou reportando-nos a eles *a posteriori* (ou a argumentar sobre os mesmos), a questão que este *novo* impulso realista tem em comum com o impulso documental é o sentido que a empresa e o projeto tomam após o ponto de partida, distanciando-se de uma estratégia em que a narrativa, o guião cinematográfico, constituem o ponto de partida e de chegada e são o principal elo condutor e contentor do discurso. Por vezes é uma imagem, outras vezes o perfil de um personagem, factos passados e do presente ou mesmo uma narrativa, que tanto pode ser um mero esboço como um extenso texto ou pedaços de vários textos, mas, a partir daqui, a empresa toma uma direção que não é centrípeta, no sentido de (re)compôr de fora para dentro o edifício pré-fabricado do guião cinematográfico. A empresa projeta-se, então, de forma *expansiva*. A análise que Bazin faz de um dos episódios de *Paisà* aponta o ponto de partida, assim como o sentido do discurso fílmico do *novo* realismo:

Os factos são os factos, a nossa imaginação utiliza-os, mas não têm por função *a priori* servi-la.(...) Em Rossellini, os factos tomam um sentido, mas não à maneira de um instrumento cuja função determinou antecipadamente a forma. (...) A câmara limitou-se a seguir como numa reportagem parcial uma mulher à procura de um homem, deixa ao nosso espírito o cuidado de estar com esta mulher, de a compreender e de sofrer com isso (...) São de qualquer modo as propriedades centrífugas da imagem as que permitem construir a narrativa”. (Bazin 1991, 297-299)

O “motivo” (a aventura, a intriga) encontra-se mais numa imagem intrigante do que centrada num *plot* empolgante. É uma imagem que se desloca como quem

indaga e procura, desprende-se do centro (como o desenvolvimento da linha melódica de uma fuga). A repetição deste movimento atribui à imagem uma qualidade centrífuga, que pretende figurar menos os factos como elementos de uma construção narrativa orientada segundo o vector “causa-efeito” e mais propensos a despertar na nossa imaginação, a partir dos factos, metamorfoses mais ou menos (im)previsíveis, ou a apontar o inimaginável, o invisível, o inenarrável.

[E]nquanto os documentários nos mostram imagens de um mundo que existe fora dessas imagens, a ficção constrói um mundo para o qual nos transporta. (Penafria 1999, 27)

The difference between *direction toward the world* and *a world* can be illustrated by imagining ourselves in relation to a room. In fiction, we look in upon a well-lit room, overhearing and overseeing what occurs inside, apparently unbeknownst to the occupants. (...) In documentary, we look out from a dimly lit room, hearing and seeing what occurs in the world around us. (...) Our attention is immediately directed outward toward the historical world, past or through the text, and into the realm where action and response are always possible. (Nichols 1991, 112)

Como vimos, claramente, enquanto Penafria e Nichols fazem por particularizar, e bem, os diferentes modos de operar da ficção e do documentário, percebemos também que diferentes movimentos cinematográficos, dentro e fora da ficção, tal como o Neorealismo e outros que lhe sucederam, e sofreram a sua influência, ao longo da segunda metade do século XX - a Nova Vaga Francesa, o Cinema Social Britânico, o Cinema Direto, o *Cinéma Verité*, entre outros - animados por um impulso documental, cultivam formas narrativas e de representação da realidade nas quais existe “um vasto e inenarrável universo de experiência”. (Nichols 1991, 168).

Embora tenha aberto este subcapítulo com uma pergunta, não era o meu objetivo dar uma resposta conclusiva ou definitiva, mas antes chegar a este ponto em que encontramos muitas reticências. O projeto de filme que vos apresento, que por vezes designarei como *ensaio visual*, outras vezes *documentário*, outras vezes *ficção* ou apenas genericamente como “filme”, certamente pretende construir um mundo, um universo, um argumento, que convido os espectadores a acolherem e, também, se o

desejarem, a ver-se neles acolhidos. No entanto esta é também uma representação do mundo, um ponto de vista sobre um mundo ao qual tanto o espectador como os personagens e o cineasta-documentarista pertencem. O mesmo mundo que está para além das imagens que é também o de Jerrald James.

Observando modelos – observacional e interativo – Cinema Direto e *Vérité* - “Method[s] of inquiry”²

“There was no script, but there was an outline.” (Cassavetes 2001, 67)

Uma das questões que mais me preocupou durante todo o período de filmagem foi, literalmente, para onde apontar a câmara. Esta é uma questão mais vasta que nos levará, aqui, a uma reflexão sobre os estilos e os dispositivos da rodagem cruzados com momentos históricos em que estes foram questionados ou afirmados. Neste momento, depois de ter montado cerca de uma hora de material que constituirá o grosso e uma estrutura aproximada do filme que tenho vindo a reformular, volto a dar conta desse dilema constante do que é suposto eu não poder perder de vista mediante a complexidade e a riqueza do momento de uma conversa, ou mesmo de certos momentos em que pouca coisa parece estar a acontecer. A dificuldade não passa tanto pelo ter de decidir que situações eu deverei, ou não, filmar mas antes como filmá-las. Eu tinha vindo com um programa que compreendia por um lado um esboço de guião e por outro uma certa abordagem e atitude da minha parte perante os acontecimentos. Tanto o chamado “esboço”, como a minha intenção de adotar uma abordagem observacional em relação a diversas situações da vida de Jerrald James, que tinha programado filmar, denotam aquilo que Nichols descreve como “a embaraçosa tentativa de proporcionar às nossas vidas [neste caso à de Jerrald James] a forma de uma narrativa.” (Nichols 1991, 168).

Para alguns dos pioneiros do Cinema Direto, como Robert Drew, aquilo que o documentário não deveria perder de vista era a objetividade jornalística contrapondo a abordagem e o discurso de Grierson, que o próprio Drew caracterizou como professoral e propagandista (Saunders 2007, 9). Por outro lado, Drew louvava “o

estranho cruzamento entre realismo e naturalismo” de Flaherty.

[Nanook of the North, 1922] was a strange cross of realism and naturalism, of form from the novel, but more than that, from real life. Grierson remained cut off from real life on one hand and the great currents of storytelling on the other... I know that Flaherty set up and posed ... but as a theoretician it was to me a compatible, better way of viewing the potential of film for enlightening people... drama would be the spine and strength and power of this particular reporting medium. (Drew em Saunders 2007, 9)

Como observa Saunders, no mesmo texto, também Drew pretendia combinar modelos convencionais da narrativa cinematográfica com uma atitude não intervencionista de observação, por parte de quem filmava - uma descrição exaustiva do *everyday*, do imediato, íntimo e pessoal. No mesmo texto cita ainda Drew:

What I found out was that real life never got out of the film, never came through the television set. If we could do that we could have a whole new basis for a whole new journalism ... It would be a theatre without actors; it would be plays without playwrights; it would be reporting without summary and opinion; it would be the ability to look in on people's lives at crucial times from which you could deduce certain things, and see a kind of truth, that can only be gotten from personal experience. (Drew em Saunders 2007, 9)

David MacDougall, numa análise ao cinema observacional que faz num ensaio escrito no início dos anos 70, acaba por, de modo implícito, criticar a excessiva relutância dos documentaristas que praticam este modelo, principalmente nos países de língua inglesa, de interagir com os personagens dos seus filmes. O que MacDougall confirma, no entanto, a par com as posições de Drew, é que para muitos dos documentaristas que praticavam a abordagem observacional, neste período, o modelo de referência não tinha sido o documentário expositivo, até então o modelo mais habitualmente seguido, mas sim o cinema de ficção.

This paradox resulted from the fact that of the two, the fiction film was the more observational in attitude. Documentaries of the previous thirty years had celebrated the sensibility of the filmmaker in confronting reality; they had rarely explored the flow of actual events. (MacDougall 1998, 127)

MacDougall qualifica, literalmente, a atitude de alguns documentaristas do Cinema Direto como “hesitantes em interagir” e como seguidores de “uma forma quase religiosa de asceticismo.” (MacDougall 1998, 127). O termo “hesitante” será o mais justo para adjetivar a minha própria abordagem às cenas e situações que projetava construir, captar e investigar. Recordo que no excerto da minha proposta de projeto se encontra explícito que planeio captar essas situações de uma forma “quase austera”, ou seja, o modelo de planificação que pretendo exercitar é, também ele, muito semelhante ao da ficção clássica, em teoria uma abordagem marcadamente observacional que assenta, em parte, num princípio fundamental: a presença invisível de uma terceira pessoa (por trás da câmara). Mais do que o apagamento dessa presença “exterior” o que eu pretendo exercitar é um discurso que se aproxima, em alguma medida, daquele que Robert Drew qualificou como “picture logic”, o qual procura resistir à estratégia retórica clássica do modelo expositivo cujo veículo argumentativo, por excelência, é a voz onisciente de uma entidade omnipresente: “a voz de Deus”. MacDougall descreve assim, como o cinema de ficção partilha com o documentário uma forma discursiva que podemos reconhecer como observacional:

The images of the fiction film were largely anecdotal. They were the pieces of evidence from which one deduced a story. The audience was told little. It was presented with a series of contiguous events. It learned by observing. (...) The camera observes the actions of the characters not as a participant but as an invisible presence, capable of assuming a variety of positions. (MacDougall 1998, 127)

Creio que encontramos aqui, em paralelo com as três citações anteriores, ainda que parcialmente, a resposta à questão que Penafria coloca como uma das fundamentais para o cineasta-documentarista, no que diz respeito especificamente a este projeto: “como apresentar a informação que diz respeito ao tema a tratar.” (Penafria 1999, 55). A estratégia de comunicação deverá passar mais pelo mostrar e dar a ouvir, pela aprendizagem através da observação em detrimento de um discurso clarificador, explicativo ou mesmo expressamente argumentativo. Voltando às palavras de Drew, acima transcritas, o nosso desafio será o de “conseguir observar momentos cruciais da vida de algumas pessoas a partir dos quais seja possível deduzir alguma coisa e ver uma espécie de verdade.” (Drew em Saunders 2007, 9).

We come to value and look forward to the pleasure of engaging the world at a distance, looking out through the windows of our theaters and living rooms onto a world that truly remains "out there", with all the assurance this provides about the importance of our engagement with a historical world that we have simultaneously postponed in order to attend to a representation of it. (Nichols 1991, 180)

Como vimos até ao momento, Nichols e MacDougall estão entre os pensadores do cinema que observam nesta estratégia de distanciamento, de uma pretensa invisibilidade e aparente não-envolvimento na ação, “o desejo de invisibilidade da imaginação que encontramos na literatura combinado com o toque asséptico da luva do cirurgião – em alguns casos, a legitimação em nome da arte e da ciência de um dispositivo de observação típico do *voyeur*.” (MacDougall 1998, 129). O que estamos nós dispostos a sacrificar em nome do realismo e de uma suposta objectividade? MacDougall argumenta que é uma parte essencial da (nossa) humanidade que obliteramos quando observamos e investimos cegamente num modelo único e nos deixamos ficar inflexíveis em doutrinas rígidas que impressionam aquele que é onnisciente e omnipresente, quando substituímos pela “Voz de Deus” o olhar de um deus silencioso; quando o olhar e o gesto do cineasta não investe significativamente para além das competências do observador-espectador (passivo).

Este é um modelo de representação que estabelece um contrato com o espectador tornando-o cúmplice com a atitude de pretensa ausência do cineasta. Como assinala Lucien Taylor, a ausência de uma voz que reflita textual e explicitamente o ponto de vista do documentarista (ou de outros registos, tal como a entrevista, que evocam *um* entre vários pontos de vista que o cineasta deseja partilhar com o espectador) torna particularmente exigente o visionamento destes filmes. É um contrato que, através da impressão da não-mediação, atribui alguma responsabilidade e poder ao espectador e, conseqüentemente, uma certa liberdade para formular as suas próprias interpretações. (Taylor 1998, 5). Analogamente, o contrato inerente ao modelo observacional, celebra, entre cineasta e espectador, sobretudo a espera e a ausência, numa palavra: a duração.

Perhaps more important, filmmakers exhaust most of their energy making the camera respond to what is before it. This concentration induces a certain passivity from which it is difficult to rouse oneself. Active participation with the subjects suggests an altogether different psychic state. This may partly explain the successes of cinema as a contemplative art. (MacDougall 1998, 130)

É a impressão da duração na imagem em movimento que exalta a audiência na primeira projeção dos Lumière. É a impressão da duração do cinema dramático de ficção que fixa a atenção de cineastas do “direto” e do observacional. É esse momento de ausência (de um “Salvador”) que “induz uma certa passividade de que é difícil despertar”, que provoca uma expectativa, tanto no cineasta como no espectador, em relação ao fluir inesgotável das coisas no tempo presente.

Também, para mim, é difícil despertar desse torpor contemplativo, assim como de um certo temor em dar um passo mais além, pois se, por um lado o meu projeto está sempre, desde o papel, animado de um impulso provocatório e participativo, por outro, intencionalmente, disponho-me a esperar, hesitando muitas vezes na escolha entre vários pontos de vista e abordagens às situações e às cenas. Mas como já referi, existe previamente um esboço, (“an outline”), um plano, um programa, uma série de questões que devem ser colocadas sobre a mesa e, essas procuram, obviamente, estimular respostas, reações. No entanto, não é desde muito cedo na rodagem que me apercebo que estou a provocar uma forma particular de interatividade: a entrevista.

Bill Nichols identifica várias formas da entrevista, desde o diálogo casual ao formato mais comum constituído por uma sucessão de perguntas e respostas, desde as formas mais “veladas” de entrevista às mais evidentes. Cada cena deste filme acaba por contemplar um ou vários desses “modelos” de entrevista: a conversa, a confissão, a entrevista mascarada, o pseudo-diálogo, a entrevista comum, o interrogatório.

O programa original contemplava, na primeira sequência, uma entrevista sem palavras e um quadro de referências que se entrevêm: a câmara, a *imagem* (de um rosto), Jerry e o espectador. É uma sequência indicativa do “colocar a câmara no centro do encontro” (Costa 2009, 8). O plano é, muito mais tarde, alterado com a inserção de um prólogo que mistura alguns modelos de entrevista embora, quanto a mim, não contemple o modelo mais comum da pergunta-resposta, não apenas porque

não ouvimos qualquer pergunta por parte de um agente, ou entrevistador – ela podia estar velada de forma a mascarar a entrevista e impressionar o diálogo. A imagem impressiona antes o registo da confissão no plural. O registo oral deste desabafo começa com Jerry - “It’s so frustrating...” O seu monólogo inicial introduz a personagem no filme como falando para alguém que se situa atrás da câmara, a direção do olhar está frequentemente próxima do eixo do aparelho, quase simétrico, também, ao olhar do espectador. Por entre o relato ouve-se uma interjeição, supostamente, da pessoa que está atrás da câmara e, para quem Jerry direciona o olhar. Quando é feito o corte, este não serve para ocultar ou mascarar uma outra forma de entrevista mas, para afirmar e confirmar o diálogo entre dois indivíduos que se encontram de um e do outro lado da câmara. Esta sequência de dois planos, que eu inicialmente, tinha programado que revelassem apenas vultos e sombras (uma homenagem a *Shadows* de Cassavetes, o primeiro projeto de um realizador que me é querido) e que se destacariam, quase imperceptíveis, de um fundo negro, torna-se, pelos detalhes que aponte, paradigmática do programa do filme e responde à questão (ou coloca a dúvida) de “como apresentar a informação que diz respeito ao tema a tratar.” Introduce um plano de entrevista(s) e de uma “dinâmica participativa” e interativa que não deixa de observar com justiça a abordagem observacional como método de investigação (“of inquiry”³), “participação que, para ser dinâmica, faz uso do material das entrevistas de uma forma que vai para além do discurso expositivo.” (Nichols 1991, 50).

“Consulta”, uma das sequências seguintes, vem alargar o espectro da dinâmica participativa no âmbito da abordagem observacional, não apenas pela atenção particular com que seguimos os atores - esse um aspecto da abordagem determinante no que diz respeito à presença de um agente provocador - mas também pela explicitação da composição desse programa, ao ouvimos duas vozes, (a minha e a de Jerry) a combinar o próximo encontro com Filipa. Este *registo*, de uma chamada telefónica, que antecede imediatamente a entrevista entre Jerry e Filipa, a advogada, vem desde logo chamar a atenção para a máscara que a reveste. A “entrevista mascarada”, explica Bill Nichols, “dá a impressão de uma conversa como apresentada no cinema observacional [não interativo]. Contudo, a diferença chave é que observamos uma conversa implantada. O tópico abordado pelos atores sociais foi combinado de antemão.” (Nichols 1991, 52). Assim, aquilo que parece uma conversa

fora do controlo do documentarista é, pelo contrário, algo provocado por ele. O que torna esta forma de operar interessante para o cineasta é que muitas vezes quem programa a entrevista já sabe em boa parte o que vai acontecer. A entrevista tem uma estrutura, pelo menos em parte, predeterminada. Quando provocada ou promovida pelo documentarista, como é o caso de todas as que se encontram neste filme, embora por vezes fiquemos com a impressão de que foi concedido ao ator social toda a liberdade para se exprimir, existe logo à partida um sistema hierárquico que está montado e que não passa apenas pelo crivo da edição mas, em primeiro lugar, pelo agente que a provoca.

Este é um assunto ao qual voltaremos mais adiante pois levanta questões éticas importantes no que diz respeito à forma como o ator social e a própria realidade são representados. Debrucemo-nos, por agora, sobre a seguinte questão: de que forma os modelos observacional e interativo observados neste projeto promovem o realismo? Para nos ajudar a pensar esta questão passo a citar Samantha Lay:

For a film to be realist as opposed to merely 'realistic' it must exhibit one of two characteristics. First, the film-maker must have intended to capture the experience of the actual event depicted. Second, the film-maker has a specific argument or message to deliver about the social world and employs realist conventions to express this message or argument. (Lay 2002, 7)

Sem ter a pretensão de querer definir o realismo em duas ou três frases Samantha Lay aponta aqui as possíveis motivações que apelam a *um* impulso realista. Tal como a autora expressa no mesmo texto: “não existe uma definição universal e totalizadora de realismo, nem existe um acordo entre estudiosos e autores em relação ao seu propósito.” Existem, porém, muitos “realismos” e “todos eles partilham o interesse em apresentar algum aspecto da vida e da forma como é vivida.” (Lay 2002, 6). No que diz respeito à concretização de um impulso realista, o nosso projeto oscila entre dois polos: o da mimese, no sentido mais literal do termo, embora o nosso programa esteja menos interessado na imitação dos objetos quanto está em exercitar os *processos* da sua fabricação; o segundo polo é apontado textualmente por Lay e refere-se à “captação da *experiência* do acontecimento representado.” O nosso projeto procura distanciar-se do espartilho do filme etiquetado como “não-ficcional”,

pretende ir ao encontro de um cinema que, por um lado, não visa a mera reprodução, apontando aquilo a que Penafria assinala como próprio do documentário (na obra de Flaherty ou Grierson), em oposição ao “objectivo inicial da filmagem que era apenas o de registar diversas atividades, quer humanas, quer animais. O encanto e fascínio por essa capacidade mimética que condicionou o olhar dos seus autores para a mera reprodução.” Pelo contrário, comenta a autora, a intenção de Grierson é, nas palavras do próprio, “revelar a realidade do objecto tratado”, e “criar uma interpretação” sobre o tema do filme (Penafria 1999, 38).

Grierson não pretende que os seus filmes sejam apenas uma «mera reprodução» ou registo do que acontece frente à câmara; a ser assim, o filme seria um «espelho da realidade». De igual modo, não pretende que o autor do filme seja um mero veículo desse registo ou reprodução, antes reclamando um papel activo para o autor dos filmes. A mera «reprodução da realidade» tem de ser posta de lado, devendo desenvolver-se a intervenção do autor do filme, que trabalha o «material filmado». (Penafria 1999, 47).

Sem pretensão de fazer deste um projeto de “Cinema-Verdade”, o nosso plano aponta, e observa reflexivamente, assim como os modelos de Grierson, Wiseman, Rouch, não uma verdade revelada pelo cinema mas (um)a verdade *do* cinema (Taylor 1998, 7). Procuramos observar o encontro entre aquele que faz cinema empunhando a câmara e aquele que o faz sem a ter na mão (Nichols 1991, 56). O plano afirma que a câmara *está* lá e inclui-a nesse encontro de cultura(s), de formas de observar a vida.

The camera *is* there, and it is held by a representative of one culture encountering another. Beside such an extraordinary event, the search for isolation and invisibility seems a curiously irrelevant ambition. No ethnographic film is merely a record of another society; it is always a record of the meeting between a filmmaker and that society. If ethnographic films are to break through the limitations inherent in their present idealism, they must propose to deal with that encounter. (MacDougall 1998, 133).

2º Capítulo – (Re)tornar à cena do crime - Um impulso de observação reflexiva e exploratória

“[R]eflexivamente colocar a câmara no centro do encontro”⁴

Como nos instalamos com a câmara e como observamos a sua instalação no centro do encontro entre realizador, atores, personagens e espectadores e com que propósito o fazemos? Serão estas, a partir de agora, as questões centrais da análise do nosso programa.

Podemos caracterizar o penúltimo plano do filme *As Oficinas do Bairro* (2014), realizado por mim e pela minha colega Diana Cipriano, para a cadeira de *Atelier de Imagem* (escolhida como cadeira de opção deste Mestrado) como impulsivo e atabalhoado. De certa forma esse plano é único em relação a todos os outros que podemos ver nesse trabalho, não por ser dos poucos em que a câmara se move mas, *como* ela se move, ou melhor, pelo ânimo que a faz mover. Na sequência desse plano, ouvimos um dos atores, em *off*, sobre o último plano a negro: “É com energia, mas é sentindo a coisa...” Esta foi uma das pontas soltas que mais tarde foram puxadas para este programa. Esses planos finais, tal como larga parte dos planos e do programa de “Mr. Jerrald James” evidenciam, para além da presença da câmara, a câmara como testemunho de encontros que a incluem. O filme, diz-nos Catarina Alves Costa: “não é apenas o resultado do encontro com os seus intervenientes, incorpora-o.” (Costa 2009, 1). A este *gestus* de observação interativa podemos associar aquilo a que Bazin chama, “quase no sentido fisiológico da palavra”, o *tacto cinematográfico*.

Este plano assemelha-se no seu dinamismo ao movimento da mão que desenha um esboço; deixando brancos, esboçando aqui, rodeando ali e explorando o objecto. Penso ao retardador no documentário sobre Matisse que nos revela, sob o arabesco contínuo e uniforme do traço, as hesitações variáveis da mão. Numa tal planificação o movimento do aparelho é muito importante. A câmara deve estar tão pronta a mover-se como a imobilizar-se (...) A câmara italiana conserva algo da humanidade da Bel-Howell de reportagem, inseparável da mão e da vista, quase identificada com o homem, prontamente entregue à sua atenção. (Bazin 1991, 294)

O tacto cinematográfico é um gesto próprio do testemunho e do envolvimento humano com a realidade que o cinema procura representar, é um gesto fundamental para que o cinema não se limite à mera reprodução de um mundo, seja ele fictício ou não, é a manifestação de um compromisso, de uma relação de reciprocidade com o outro, em que a câmara não responde apenas ao que está diante de si, nem o condiciona, unilateralmente, é o assumir de uma vocação que Jean-Louis Comolli nomeou de “produção recíproca”. Comolli utiliza esta expressão num artigo que escreve com Jean Narboni para os *Cahiers du Cinéma* em 1969, no qual identificam, após o fundamentalismo dos primeiros anos, exemplar no rigor dos critérios de Leacock - “never ask a question; never ask anyone to do anything, never ask anyone to repeat an act or a phrase that you missed” – uma segunda fase do Cinema Direto:

Through direct cinema the point is reached when the cinema is linked to life according to a system, which is not of reproduction, but of reciprocal production, so that the film... is simultaneously produced by and produces the events and situations. (Kouvaros 2004, 60)

George Kouvaros explica, no texto onde inclui esta citação, que os autores do artigo identificam este compromisso para além das fronteiras que habitualmente separam o documentário da ficção. Em qualquer filme, afirmam os autores dos Cahiers, “há um momento que está dependente do direto”. Kouvaros prosegue citando do mesmo texto:

It represents that moment of mutual implication when the process of filming acts upon the material it records and is, in turn, acted upon and constituted by this material. The distinguishing factor ... is whether this process is accorded a place within and acknowledged by the film or is elided by it in an attempt to guarantee the veracity of its representation. (Kouvaros 2004, 61)

Para Comolli e Narboni estes são os momentos em que todos os filmes mostram a *sua* verdade. Bill Nichols, paralelamente, defende que “todo o filme é um documentário”.

Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. (Nichols 2005, 26)

No mesmo sentido, Jacques Rivette afirma que qualquer filme, ou o próprio cinema, constitui sempre “um documentário sobre as suas condições de rodagem” (Guerreiro 2014).

Podemos, então, pensar que existem discursos fílmicos que procuram mascarar este compromisso, com o intuito de impressionar *um* mundo de forma *realística* ou, como diz Kouvaros, de “garantir veracidade [ou verosimilhança] à representação”, facilitando, assim, uma suspensão da descrença, isto é, induzir continuamente o espectador a esquecer algo do qual ele está perfeitamente ciente - a existência de um dispositivo cinematográfico - e aliciá-lo a imergir numa “aventura”. Porém, existem outros filmes cujo discurso procura instalar uma crença. Segundo Nichols, o primeiro Cinema Direto, ao tornar ausente o agente produtor do filme, reforçando assim um efeito de “imediato”, procurava não tanto a suspensão da descrença, mas induzir uma crença no espectador: “a vida é assim, não é?” (Nichols 1991, 42) Outros filmes, cujo discurso observa o “observacional”, mas também “para além do observacional” (MacDougall 1998, 133), cultivam uma estratégia (que pode estar ao serviço de uma argumentação mais ou menos implícita/explicita) a qual procura pôr em evidência esse momento de implicação mútua “quase fisiológico” e visceral com uma realidade que pretendem re(a)presentar e com o mundo que todos partilhamos; posto ainda de outra forma, é um discurso que promove a crença num corpo e num momento que se faz da “relação afetiva entre o cinema e os acontecimentos, histórias e ficções que ele próprio constrói.” (Kouvaros 2004, 61).

“Observando Observadores” – Um Acordo *para* a Imagem Audiovisual

Given our belief in the image, should the documentary artist remind the audience of the interpretive and constructed nature of the documentary form—that is, demystify the construction? (Ruby 2005, 215).

Temos de voltar à velha e fundamental questão: “como se apresenta no nosso documentário a informação sobre o tema que pretende tratar.” E, se é informação que pretendemos comunicar ao espectador, será esta abordagem - a adopção da dinâmica participativa, o compromisso com a produção recíproca - uma forma justa e adequada que garanta uma certa autenticidade à representação do plano? É possível construir uma imagem fiel e objectiva deste plano de relações e afetos (sendo que o motivo do projeto é o plano)? Como queremos que o espectador acredite que este é um documento honesto da nossa experiência? Devemos desmistificar a construção da imagem audiovisual?

Ao assumirmos que sim, temos de estabelecer um acordo com o objeto da nossa representação, o que implica, não só, estendermos o contrato ao mundo das imagens mas também ao que se encontra aparentemente fora delas, nomeadamente o espectador. É um contrato que nos relembra constantemente (e provocatoriamente) que as imagens não são *tomadas* diretamente da realidade, não nos apoderamos (subtrativamente) do objeto que elas representam (nem imergimos nela só porque as olhamos). A “tomada”, observa Bill Nichols, remete-nos para o mito de que as imagens fotográficas são janelas por onde entram ilegitimamente os ladrões da alma. “[O ato de] tomar sugere aquilo que é peculiar do signo referencial: parece existir uma forte ligação física e existencial entre referente e representação.” Nichols cita seguidamente Charles Peirce sobre este facto:

Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that in certain respects they are exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that respect then, they belong to the second class of signs, those by physical connection [i.e., the indexical]. (Nichols 1991, 149)

O assumir da existência da câmara pressupõe que aquele que olha o mundo através dela não vê unicamente através dos órgãos que fabricam a sua percepção. Implica o olhar sobre um *outro* olhar. Como nos diz Benjamin, “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar” (Benjamin 1987, 94). O olhar da câmara, como Peirce refere, *trabalha* as imagens “*de tal forma* que estas são forçadas fisicamente a corresponder ponto por ponto à sua aparência natural”. Christian Metz evidencia precisamente essa qualidade engendrada e organizada da imagem quando assim formula:

O cinema tem como material principal um conjunto de fragmentos do mundo real, mediatizados pela sua duplicação mecânica, que a fotografia permite. É principalmente pela forma de os organizar, de os aproximar, que o cinema, subtraindo-se ao mundo, se torna um discurso sobre o mundo”. (Amiel 2010, 49)

O que este duplo olhar põe em causa é a natureza do laço referencial entre imagem e referente. A operação realizada pela câmara não é a da cópia ou reprodução mas da produção de um duplo, de um *doppelganger*, de um fantasma que claramente identificamos como tal.⁵ Considerando ainda que “o cinema não deixou de caminhar para o realismo...” ainda assim, como observa Bazin:

[A] mais realista de todas as artes, partilha no entanto o destino comum. Não pode apoderar-se de toda a realidade, que lhe escapa necessariamente por qualquer lado. Sem dúvida que um progresso técnico, pode, quando bem utilizado, fortalecer as malhas da rede, mas é sempre necessário escolher entre uma e outra realidade.⁶ (Bazin 1991, 289)

Tom Gunning destaca na imagem fotográfica “a qualidade de uma quase inesgotável riqueza visual, combinada com uma outra que é a do seu carácter não seletivo” (Gunning 2004, 47). Na mesma linha de pensamento, Lucien Taylor assinala esse mesmo carácter descritivo específico assim como geral da imagem cinematográfica.

[I]t is particular in its indexical attachment to its object and in its depiction of the individual person, but it is general in the indiscriminate fashion in which it portrays the physical

continuities of the world and (in the sound film) in its coupling of image, action, and word. (...) In part because of its sweeping depiction of detail and consequent inclusion of "noise" side by side with the "signal," film has tended to reveal a rather different world from text (expository text, especially). (Taylor 1998, 11)

O que existe em comum, notoriamente, nestas várias perspectivas é que as imagens fotográfica e cinematográfica, apesar da sua riqueza visual, não conseguem esconder uma certa pobreza que lhes é inerente, visto que nelas observamos, a par com o detalhe, o ruído; e o que fazemos com as imagens com o objetivo de selecionar um detalhe, que elas por si só não conseguem, entre uma imensidão de detalhes nelas representados, serve tanto para preservarmos e contermos umas poucas imagens quanto para aniquilarmos uma quantidade incomensurável de outras.

The viewfinder of the camera, one might say, has a function opposite to that of the gunsight that a soldier levels at an enemy. The latter frames an image for annihilation; the former frames an image for preservation, thereby annihilating the surrounding multitude of images that could have been formed at that precise point in time and space. The image becomes a piece of evidence, like a potsherd. It also becomes, through the denial of all other possible images, a reflection of thought. In that double nature is the magic that can so easily dazzle us. (MacDougall 1998, 132)

Não obstante, tal como MacDougall assinala, continuamos a ver essas imagens, se não como provas irrefutáveis, como “testemunhos de relevo” (*a piece of evidence*) de uma presença. Falamos da imagem tecnologicamente produzida a qual foi criada, segundo Ruby, pela profunda necessidade de nos apoderarmos de uma testemunha irrefutável, de controlarmos a realidade tomando-a através do suporte fotográfico (Ruby 2005, 218-219). As imagens, mesmo que as vejamos como representações ou “signos de segunda ordem”, como Peirce as classifica, parecem, assim, constantemente apelar, seja pela semelhança ou pelo detalhe reproduzidos, ao nosso sentido e necessidade de acreditar. Mas será certamente algo mais que o valor “realista” da imagem, enquanto representação mais ou menos objetiva e fiel da realidade, aquilo que apela ao nosso sentido de crença.

Recorro mais uma vez à primeira sequência deste filme em que a questão da crença na imagem e na narrativa contada por Jerry é colocada. Não que eu coloque,

agora ou então, qualquer dúvida sobre a veracidade dos factos relatados – a minha observação audível no filme revela antes uma impressão realmente sentida por mim enquanto conversamos e ao mesmo tempo gravamos. Mais tarde ao ver as imagens percebo que essa impressão não se apagou, talvez porque o seu registo tem nuances que transcendem a objectividade da imagem como um fim.

Formalmente esta não é uma sequência padrão no que diz respeito ao tipo de planificação e operação de câmara. Os planos fixos, tomados com a câmara sobre o tripé não imperam neste filme. No entanto, os dois últimos, dos três planos que a compõem (o negro e os dois planos fixos), talvez mesmo por esta particularidade em relação a quase todos os que se seguem, sejam os mais indicados, de momento, para pôr em evidência outros aspectos, esses sim notoriamente motivos que se repetem ao longo do filme. Como já tínhamos referido, os dois planos refletem uma forma particular deste modelo de observação que é a entrevista - neste caso o diálogo ou conversa coloquial - entre outras formas desse modelo exploradas e cultivadas neste projeto. O que observamos, no primeiro plano fixo, é já uma segunda imagem, e podemos dizer que ela resulta da observação, não só do primeiro plano a negro, como de uma *outra* primeira imagem, a da narração, ou, se quisermos, da primeira exposição que tem início no plano a negro. Sumarizando, cada imagem é em si observação *a* uma outra que lhe precede.

O primeiro plano fixo é um longo plano que, embora talvez não sendo paradigmático daquilo que era defendido pelos puristas do “primeiro” Cinema Direto - depressa nos apercebemos de que a narração é feita tanto para a câmara como para alguém que se encontra por trás do aparelho que filma - assume, num primeiro tempo, uma atitude que podemos considerar como marcadamente “observacional”, que respeita o tempo “natural” dos acontecimentos em frente à câmara. A personagem em frente à câmara conta uma história do princípio ao fim, sem interrupções, *quase* mesmo sem qualquer outra observação para além da imagem fixa, austera e “objectiva”, de aproximadamente dois minutos sem cortes. O projeto começa assim por colocar sobre a mesa, ou sobre a imagem, uma questão estratégica que não se coloca apenas à atitude observacional, mas a todo o documentário: a objectividade como código de conduta.

Perhaps because so much faith was once placed in the ability of the camera to reflect objective

truths of some fundamental social referent—often construed by the socially relevant documentary film as records of injustice or exploitation of powerless common people—the loss of faith in the objectivity of the image seems to point, nihilistically, (...) to the brute and cynical disregard of ultimate truths. (Williams 2005, 60)

No texto onde se encontra incluída esta passagem, Linda Williams comenta a imagem apresentada numa secção do *New York Times*, em 1990, na qual são colocadas flanqueando a figura de Franklin Roosevelt, as de Winston Churchill e Groucho Marx. No mesmo quadro, atrás dos três personagens, encontra-se de pé a figura de Sylvester Stallone, de semblante rígido, trajando o figurino de John Rambo. Williams observa que esta imagem serve quase como uma caricatura do estado da “representação” que alguns críticos apelidavam então de “pós-moderna”. Não deixa de haver semelhanças entre a provocação feita pela imagem acima descrita e a que está implícita na imagem composta pelos três planos iniciais de “Mr. Jerrald James”. A imagem no jornal norte-americano parece apontar “nilisticamente”, como observa Williams, para a perda da fé ou da crença, se quisermos, na objetividade da imagem e no desprezo cru e cínico pelas verdades absolutas. Williams destaca a argumentação que Andy Grundberg tece no artigo que acompanha essa mesma fotografia, em que este último invoca a expressão “imagens com memória”, de Oliver Wendell Holmes, para argumentar que numa era de imagens geradas por computador, a imagem fotográfica – e por implicação a cinematográfica - a que Holmes se refere como uma ilustração da verdade visual dos objetos, pessoas e acontecimentos, já não é uma imagem com memória mas uma construção manipulada. (Williams 2005, 59). “Mr. Jerrald James”, por seu lado, começa por evidenciar desde o primeiro minuto, não tanto o facto de manipularmos imagens quando fazemos cinema, mas o de que as estamos a construir. Isto não é apenas um jogo de palavras, pois manipular e construir pode, sem dúvida, em vários contextos, querer dizer exatamente o mesmo. O padrão de construção que este projeto procura cultivar, aponta mais para uma participação positiva na criação de imagens, mesmo sabendo nós que a câmara, como o artigo em causa de forma sensacionalista alega, “pode mentir”.

Mas a quem apela o nosso programa e de que forma este plano procura promover uma participação positiva na produção de imagens? A “observadores observantes” – um outro termo igualmente justo e talvez mais elucidativo será

“observadores praticantes”. (Nichols 1991, 191).

Em “Representing Reality” (1991), no subcapítulo “Observing Observers”, Bill Nichols introduz este termo de forma a que possamos lê-lo pelo menos de duas formas. A língua inglesa permite-nos interpreta-lo como “observando observadores” ou, como eu traduzi anteriormente, como “observadores observantes”. Qualquer um dos termos exprime a ação de alguém que age sobre outro, ou sobre algo. Refere-se também àquele que pratica e, em particular, ao praticante de um código ou doutrina. É a este último que Nichols particularmente se refere, nomeadamente aos observadores profissionais, mas também a outros observadores que os seguem, acompanham e observam. Nichols chama a atenção para os constrangimentos da representação realista documental, de como estes observadores se encontram “num lugar à parte”.

Like narrative convention, these constraints provide a centripetal force field that draws practitioners in and keeps them in place. It is clearly a place apart, separated off by loyalty to a code, ethic, and ritual that revolve around the social practice of representing the historical world. (Nichols 1991, 191)

Chamo a atenção para a condição daquele que se encontra “apartado” (*separated off*) mas também desprendido (sinónimo também de *detached*), neutro, desapaixonado. David MacDougall fala-nos da insularidade praticada por alguns destes observadores profissionais e do documentarista em particular que, a pretexto de uma suposta isenção e constrangido pelos códigos da investigação científica e da tradição da arte narrativa, acaba por promover uma desumanização do estudo da humanidade. (MacDougall 1998, 133). Sim, é claramente um lugar solitário o do observador praticante porque o seu desprendimento em relação a alguém ou alguma coisa advém muitas vezes do estar preso a outra, a um código que também ele precisa de ser observado: a objetividade.

Mas porque é interessante observarmos a objetividade aqui neste nosso programa quando como profissionais, amadores, todos nós, seres humanos, percebemos que ela sempre nos escapa, mesmo quando a queremos defender fanaticamente? A objetividade, penso eu, é interessante ser observada, não como um fim mas como um código de conduta, uma ética, um caminho de possível passagem

que nos ligue como ritual ao *outro* lado. Não nos esquecemos que o nosso plano, o nosso projeto, começa, e está possivelmente condenado, a ser apenas uma imagem – ele começa nas fronteiras do seu *meio* e acabará sempre aí. Tudo o que está para além da sua imagem é um apagão que outros poderão iluminar, imaginar e acrescentar.

O ritual que estamos a observar, já tinha referido na parte introdutória deste texto, é o mesmo que outros já fizeram, ou seja, a imagem, no essencial, é a mesma, ou começou por ser a mesma.

Des salles silencieuses où les pas de celui qui s'avance (...) dans cette construction d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, lugubre où des couloirs interminables se succèdent aux couloirs, silencieux, déserts, surchargés par des corps sombres froids des boiseries, de stucs, des panneaux moulurés, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, encadrements sculptés des portes, enfilades de portes, de galeries, de couloirs transversaux qui débouchent à leur tour sur des salons déserts, des salons surchargés d'une ornementation d'un autre siècle. Des salles silencieuses où les pas de celui qui s'avance... (Robbe-Grillet em Resnais 1961)

Sabemos que sob a imagem revelada existe outra mais fiel à realidade, e sob esta outra ainda, e novamente uma outra sob esta última. Assim até à verdadeira imagem daquela realidade, absoluta, misteriosa, que ninguém jamais verá. (Barthes 1985, 112)

Esta imagem de algo excessivo e inenarrável, dificilmente representável, foi por uns assoberbada, por outros esvaziada, porém nunca tão repleta ou vazia como a “verdadeira”. É bem provável que essa imagem seja realmente de outro século, tão distante e subterrada por outras ela se encontra. Robbe-Grillet e Resnais observam obstinada e repetidamente estes detalhes em *L'Année Dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) - galerias, revestimentos, painéis emoldurados, quadros de tintas negras... Eles sabem que a imagem que procuram, ainda que por vezes possa estar mais perto, se encontra, sempre, ainda longe.

O importante era ser constantemente fiel a uma espécie de intuição (...) Desejávamos pôr em jogo um outro mecanismo diferente do utilizado no espectáculo tradicional, uma espécie de contemplação, de meditação, de idas e vindas à volta de um tema. Queríamos encontrar-nos um pouco como que diante de uma escultura que se observa sob tal ângulo, depois sob um

outro, uma escultura da qual nos afastamos e nos aproximamos. (Resnais 1961, 82)

Linda Williams observa um ritual algo semelhante, ainda que as imagens aparentem ser bastante diferentes, na observação que Claude Lanzmann realiza numa sequência de *Shoah* (1985), quando Simon Srebnik, um judeu polaco, sobrevivente e antigo prisioneiro dos campos de extermínio nazis, regressa à cidade de Chelmno, na Polónia, local onde foram gaseados centenas de milhares de seres humanos. “Foi terrível”, comenta Srebnick numa sequência anterior, enquanto reconhece no sossego de uma paisagem verdejante o local dos gaseamentos ocorridos há décadas atrás. Lado a lado, Srebnick e o realizador caminham pelos campos, enquanto o primeiro vai falando: “Ninguém consegue descrevê-lo. Ninguém consegue recrear o que se passou aqui. Impossível! E ninguém consegue percebê-lo. Mesmo eu, agora, aqui... Não consigo acreditar que estou aqui!” (Lanzmann 1985).

Na sequência que Williams destaca, Lanzmann organiza, num dia em que ocorre um festival religioso na cidade, o reencontro à porta da igreja católica em Chelmno, entre o agora adulto Simon Srebnik e alguns habitantes da cidade que ainda se lembram dele enquanto criança. “Havia então tantos Judeus dentro da igreja quantos os Cristãos que aqui se encontram hoje?”, pergunta o realizador ao grupo de Polacos que rodeia Srebnik, ao que estes acenam afirmativamente com a cabeça. “Porque é que eles acham que isto aconteceu aos Judeus?”. A cada pergunta do realizador ouvimos uma voz feminina que a traduz em polaco dirigindo-se ao grupo; a cada resposta do grupo, após ouvir a tradução em francês, quase sempre Lanzmann repete a última parte da resposta (por vezes num tom que me parece algo irónico), como se procurasse confirmá-la, digeri-la, antes de lançar outra pergunta. “O Sr. Kanterowski vai contar-nos o que um amigo lhe contou. Aconteceu aqui em Myndjewyce, perto de Varsóvia.”

Que operação é esta que o realizador observa neste seu ritual que, sendo uma entrevista clara, por vezes assume contornos de um interrogatório realizado por um investigador criminal?

Recorrendo às palavras de Anders Hanssen, a investigadora e jornalista Ana Luísa Rodrigues defende o método da “observação participante” como forma de observação “das práticas dos indivíduos no momento direto da produção”:

O inquérito e a entrevista são técnicas metodológicas que devolvem ao investigador, sob a forma de um discurso, inúmeras perspectivas de análise com diferentes níveis de aprofundamento. No entanto deixam de fora as práticas dos indivíduos no momento directo da produção. “A observação participante é o único método pelo qual o lado normalmente invisível da produção mediática pode ser apreendido e utilizado para reflexões mais alargadas”.⁷ O investigador não fica assim estritamente dependente daquilo que é expresso pelos entrevistados, tendo acesso aos *juízos em acção*, à forma como os sistemas de representação são convocados para resolver situações e casos concretos. (Rodrigues 2008, 58)

Tal como destaca Ana Luísa Rodrigues, também eu penso que é de assinalar como característica de uma observação participante e observante de um acordo para a imagem, aquilo que a jornalista-investigadora descreve como o “acesso a *juízos em acção*”. Dito de outra forma, é uma observação que atende e incorpora as observações do investigador e do investigado, dos dispositivos empregues na investigação e daqueles que avaliam os seus “dados” - sumarizando, de todos os atores *em acção*. O que anima Lanzmann, repara Williams, e que é também, creio eu, objeto de atenção de Robbe-Grillet e Resnais, não é um julgamento que coloca em oposição uma verdade e ficção absolutas, entre a objetividade e a subjetividade, dito de grosso modo, mas “a consciência da inacessibilidade da cena do crime, violência, trauma, irrecuperavelmente localizados no passado.” Williams considera que Lanzmann procura “não tanto representar o passado mas reativá-lo em imagens do presente. Esta é característica pós-moderna que o distingue enquanto documentarista (Williams 2005, 68-69). Lanzmann parece estar sempre muito atento às suas competências como observador participante-praticante-observante, e “constantemente fiel a uma espécie de intuição”, de que as imagens que procura necessitam de um certo *estímulo* para que o seu valor como testemunho, ainda que ambíguo, dessa memória, se afigure mais autêntico: “uma espécie de contemplação, de meditação, de idas e vindas à volta de um tema.” (Resnais 1961, 82).

For in revealing the fabrications, the myths, the frequent moments of scapegoating when easy fictional examinations of trauma, violence, crime were substituted for more difficult ones, these documentaries do not simply play off truth against lie, nor do they play off one lubrication against another; rather, they show how lies function as partial truths to both the agents and witnesses of history's trauma. (Williams 2005, 69)

Algo de semelhante podemos observar, confirmado pelo próprio Resnais, quando este resume à maneira de Truffaut, numa palavra, o ritual de *O Ano Passado em Marienbad*: “a persuasão”. (Resnais e Robbe-Grillet 1961, 83) O protagonista masculino interpretado por Giorgio Albertazzi recapitula: “mais uma vez eu avanço ao longo destes corredores, andando durante dias meses e anos...”; Lanzmann comenta com um casal de polacos que se encontra à porta do seu domicílio, uma casa com ornamentação de um outro tempo: “É uma casa muito bela...”; O motor da câmara corre, buscam-se novas imagens... “Estes dedos feitos para se entrelaçarem. Estes olhos feitos para vos ver. Mas forçado a olhar estas paredes de uma outra idade.”; A confissão de Jerry que introduz a sua narrativa: “Era tão frustrante!”; “Diga-me, o que significa a decoração destas portas? O que quer dizer?” pergunta o realizador, ao que o casal polaco responde: “Antigamente costumava-se fazer este tipo de esculturas.”; “[E]ra... era gratificante vê-las crescer...”, repara Jerry entre sorrisos, “e a velocidade a que elas cresciam...”; “Foram eles que as decoraram assim? (...) Foram os Judeus”; “Não importa quem tirou a fotografia. Podia ser qualquer jardim...”; “Ah, foram os Judeus?”; “E então aconteciam as tragédias... Vemos tanto potencial e quando dás por ela o miúdo está morto...”; “Certo...”, respondi. E em outra imagem, noutra plano, comento: “Isto soa mais verdadeiro do que qualquer filme.”⁸

O que aqui observamos é a objectividade não como fim mas, como caracteriza Bill Nichols, enquanto “ritual estratégico”, e como este ritual pode dar forma a um texto que é, contudo, revelador de uma grande subjetividade (Nichols 1991, 195). Para Robbe-Grillet, Resnais e Lanzmann, a objectividade é uma operação e um mantra que se repete durante dias, semanas, meses e anos, é um veículo, um instrumento, uma técnica, uma arte de observar o palimpsesto da memória (das imagens) – “encontrar-nos um pouco como que diante de uma escultura que se observa sob tal ângulo, depois sob um outro, uma escultura da qual nos afastemos e nos aproximamos.” (Resnais e Robbe-Grillet 1961, 82) – eles procuram descobrir um passado com o conhecimento de novas verdades produzidas no presente. (Williams 2005, 67) O jogo, o tabuleiro, a objectividade, o seu código, mais que do que regra, é um desafio: “meia palavra basta”, ou como sugere o “semiprovérbio” em *Marianbad* do qual se ouve diversas vezes o *fim*, “da bússola ao navio.” (Resnais e Robbe-Grillet 1961, 108). A arte de observar um palimpsesto de imagens, da memória, é assim uma estratégia a qual poderemos referir como “persuasão”, mas que, no essencial,

sobretudo procura *promover* a criação de cumplicidades *no presente*. Linda Williams invoca a imagem do palimpsesto tal como Mary Ann Doane a recupera da concepção Freudiana da memória, descrevendo-a sucintamente como “o somatório de todas as redações através do tempo”. Redação, no sentido de quem reescreve, que também poderemos interpretar como revisão, ou nova observação de uma imagem, de um “acontecimento que nunca é lembrado como um todo, nunca totalmente representado, nunca isolado apenas no passado, mas somente acessível através de uma memória que se encontra, como Doane propõe, *entre as reverberações dos acontecimentos*.” (Williams 2005, 67).

Assim, não é exatamente o ritual de Antonioni, o esvaziamento, observado em *O Deserto Vermelho*, ou em *Blow-Up*, o que nos transporta ao “fim” da imagem, embora o caminho da dispersão e a errância que acaba por seguir o herói de *Blow-Up* o reconduza ao mesmo meio “cacofônico” e ruidoso da imagem. O fim deste nosso plano, como já tinha referido, é sempre no meio, entre as “reverberações”, onde as imagens surgem para despertar outras, onde cada corte, cada movimento é resposta, proposta e pergunta que congrega, coleta, associa, que compõe. Poderíamos arriscar dizer que o nosso programa observa uma objetividade sem, contudo, contemplar esse fim. Como aponta de forma certa Bill Nichols, “não é necessário que *acreditemos* nos rituais para que os pratiquemos” (Nichols 1991, 195). O que importa não é tanto o fim em particular a que se destinam, quanto o é a experiência de estar no meio em que trabalhamos e observamos a cadeia de imagens que aí se produzem com esse movimento meditativo de “idas e vindas”. No fundo a questão será: o que acontece às imagens quando observamos um código, no sentido que é também ele uma imagem, também ele uma perspectiva praticada por uma ou outra classe profissional - sejam eles documentaristas, jornalistas, antropólogos, cineastas - quando a objetividade é em si um processo, “uma forma de nos posicionarmos em relação aquilo que queremos analisar e ver.” (Nichols 1991). Quando praticamos várias formas do modelo da entrevista ao longo do nosso filme estamos justamente a contemplar o que acontece quando certos códigos e imagens são observados.

Voltemos à observação da primeira sequência onde a deixámos. O segundo plano fixo da primeira sequência de “Mr. Jerrald James”, faz como que uma revisão que se inscreve sobre o primeiro, mas que não o oblitera. É justamente a “reverberação” da primeira narrativa, e não tanto a narrativa em si, que produz um

“soar” de verdade ou, se quisermos, faz despontar uma “aura” de autenticidade que escapa ao isolamento e à sombra de uma (só) imagem. É a operação da “imagem refletida” ou de uma imagem da nossa reflexão - no fundo, uma imagem da relação e do afecto - aquilo que podemos, talvez, retirar de mais autêntico desta ou de qualquer composição de imagens. Mas sendo esta uma imagem subjetiva, parcial, uma perspectiva auto-consciente, ela está também muito consciente da atenção e mesmo da reflexividade de *outros*. Com o objetivo de focar esta questão, que não convém de todo negligenciar, Jay Ruby recupera a seguinte passagem de Gaye Tuchmann:

Perhaps, then, reflexive self-consciousness is not merely autobiography, but the ability to see ourselves as others see us—as co-present subject and object, as perceiving subject and the simultaneous object of others' perceptions. Such self-consciousness necessarily entails a simultaneous self-involvedness and self-estrangement; a standing outside of oneself in a way that is foreign to the non-reflexive everyday self." (Ruby 2005, 45)

Também aqui nos damos conta das dificuldades e da duplicidade do agente observador-observante e observado. A sua condição exige-lhe um certo distanciamento e ao mesmo tempo envolvimento em relação ao objeto percebido, porque ele é tanto observador de um código e de uma imagem, quanto o é sujeito-*observado* na imagem que constrói e que reflete. Também é ele “julgado em ação” por si próprio, enquanto observador, assim como por outros observadores praticantes, nomeadamente os espectadores, aos quais a imagem apela que participem na sua construção.

Esse é o problema de toda a comunicação, quer se trate de dois seres quer de dez milhões... É necessário saber até que ponto podemos levar a subjetividade, para que toda a gente possa participar nela. (Resnais 1961, 89)

3º Capítulo – Como(?) escapou um condenado à morte(?) – Problemas e questões *que dizem respeito* à realização do Plano

Um filme deve ser sonoro em relevo e a cores. (Resnais 1964, 22)

Quem participa e a quem diz respeito? - “*Toward the mode of address...*”

Neste capítulo, como o título indica, focaremos problemas e questões que dizem respeito à realização do nosso projeto “Mr. Jerrald James – Retalhos e Entrevistas”. Sublinho as palavras “que dizem respeito” pois não limitaremos as nossas observações a questões que normalmente estão sob a alçada da realização - a encenação, o trabalho de câmara, a montagem, ou mesmo a luz - embora muitas destas operações sejam, a maior parte das vezes, também da competência de outros departamentos e seus responsáveis. Certamente que esses são campos sobre os quais me irei debruçar, no entanto, e pegando ainda na ideia que temos estado a explorar até esta fase do texto, interessa-me continuar a pensar a realização deste projeto *também* focando a vertente da produção, tendo em atenção, mais especificamente, a ideia da “produção recíproca”, sobre a qual nos temos debruçado, e como esta prática estimula a produção de imagens por parte de vários interlocutores. Referimos também um outro aspecto no final do capítulo anterior, o qual me parece bastante pertinente voltar a nossa atenção: o que acontece às imagens quando as observamos, sendo que vai ficando para nós cada vez mais claro que a atitude observacional é um movimento participativo que apela a uma forma positiva de observação, tanto quando o observador se envolve, quanto quando este se distancia.

Parece-me agora um bom momento para fazer este tipo de observações, e mais um “aviso à navegação”, uma vez que sinto ter chegado a altura de “fecharmos” o nosso filme, o que significa também, de uma outra perspectiva, que o estamos a abrir às observações de outros observadores, outros espectadores, atores (*outros*), de um outro observante de mim próprio. Sempre tive a sensação que este era daqueles projetos ou filmes que, como se costuma dizer, “olham para o seu umbigo”. Vejo agora que nada há de censurável nessa atitude quando o mesmo projeto labora para

que outros positivamente “olhem por ele”.

Debrucemo-nos, então, agora sobre material que temos em mãos e façamos um exercício de aproximação e de afastamento, aquela espécie de “meditação” que Resnais propõe, de idas e vindas “à volta de uma estátua”. Julgo que não é necessário que observemos esta imagem limitando-nos a seguir as sequências do filme, uma após outra, tal como se encontram na montagem, ainda que essa estrutura seja um dos suportes da construção do nosso plano. Admitimos que esta montagem é “apenas” uma das imagens realizadas, entre outras, ainda possíveis de realizar - uma construção feita a partir de outras que estimularam essa mesma realização. Recuperando a citação de Nichols que já enunciámos atrás, esta imagem é fruto de um trabalho que é comum a todo o documentarista e cineasta: o “embaraçoso exercício” de proporcionar à experiência da rotação e da observação, “a forma de uma narrativa”. (Nichols 1991, 168).

Proponho que comecemos por uma imagem em que o código e o ritual se aproximam de um exercício mais estrito do “modelo observacional”, em que, *à primeira vista*, o documentarista “nunca pede a ninguém para fazer o que quer que seja”, como postulava Leacock, em que tudo o que acontece em frente à câmara aparentemente se poderia passar ainda que o aparelho lá não estivesse. “Consulta” a sequência da conversa entre Jerry e Filipa, a advogada, é uma entre várias tentativas em que procuro ensaiar o campo-contracampo. O exercício deste dispositivo é, aliás, como já referi na introdução, algo que anima este projeto desde o seu início. Este exercício procura, em parte, contemplar um código clássico que coloca a câmara num “local privilegiado” para a observação de ações e reações dos atores e personagens. O que pretendo ensaiar à partida é o realismo clássico, “naturalista”, o realismo que procura dar sobretudo atenção ao movimento de ação-reação, a um movimento fluido, mas consertado, ao *raccord*, ao teatro da vida como nós “imaginamos” que é. No entanto, este exercício não deve ser praticado de uma forma ortodoxa. A minha proposta é sempre colocar na mesma imagem o realismo que mais recentemente me tem inspirado, em que a imagem não procura mascarar a sua condição de duplo e se apresenta como ignição provocadora de outras imagens.

Na sequência “Consulta” mais uma vez observamos, tal como na primeira sequência, um primeiro plano bastante longo, com cerca de um minuto. Podemos considerar este o nosso *establishing shot*, um plano de conjunto que nos permite

cobrir praticamente toda a ação. Mas após este minuto julgo que estamos a descobrir muito mais do que esta ação, esta entrevista a dois entre advogada e cliente. Tudo o que se segue não só evidencia a presença de uma câmara animada pelo olhar, mas também de um novo ator que ao participar na primeira ação faz sobressair uma segunda.

Penso que não vem a despropósito recuperarmos aqui de um texto de Nick Browne, em que o autor analisa uma cena de *Stagecoach* (John Ford, 1939), aquilo que ele refere como “ação da ficção” e “ato de enunciação” (Browne 2001). A ação da ficção que, atendendo ao nosso caso, renomeamos, por agora, como *ação dramática*, podemos considerá-la como a situação propriamente dita da entrevista entre os dois atores, Jerry e Filipa. O ato de enunciação, por seu lado, que se define como o ato de “mostrar” e *endereçar* a dita ação dramática ao espectador, revela-nos, porém, na mesma cena, um outro ator. Este, embora aparentemente ausente da ação dramática, encontra-se presente em toda a ação documentada.

É possível que nos dêmos primeiro conta de uma e, depois de outra destas ações, mas tenho receio que não seja totalmente justo classificarmos qualquer uma delas como primeira ou segunda, como se acontecessem linearmente nessa sequência. Podemos dizer que há duas ações documentadas que concorrem reciprocamente para a composição de toda a cena.

Sobre o episódio, o da entrevista em si, não iria, por ora, deter-me muito, mas tão somente utilizar estas palavras e ideias-chave, as quais se pretende, desde o início, se encontrem em cena: frustração, adversidade, (des)orientação, amizade, (amor) o que nos separa. Penso que será muito mais interessante que outros observadores façam os seus juízos sobre este episódio, do que ser eu a fazê-los, para além daqueles que já se encontram implícitos, tanto na filmagem como na montagem.

As considerações que agora desejo tecer convosco recaem, em particular, sobre o ato da enunciação. Indo ao encontro da ideia subjacente à citação que dá nome a este subcapítulo, a nossa observação, neste momento, “afasta-se da estória para contemplar o modo de a endereçar”, de lhe dar um destino, de a enunciar. (Nichols 1991, 157).

Nesta cena a atenção da câmara, quanto a mim, divide-se entre dois polos, sempre hesitante: por um lado uma preocupação de abarcar “um geral” e uma

totalidade da situação da entrevista, por outro, uma atenção ao semblante e à expressão do rosto, do corpo, e do próprio olhar, onde vou ensaiando e esboçando o dispositivo do campo-contracampo. É uma câmara que tateia, que procura, de forma quase alarmista, não perder nada que possa ocorrer de importante. É uma câmara que luta constantemente com a limitação de não poder estar em dois lados ao mesmo tempo, de que a sua atenção num pormenor ou imagem se traduz no aniquilamento de uma imensidão de outras imagens. No entanto, estando eu bem lembrado dos meus receios durante o momento da filmagem, não deixo de ficar satisfeito com alguns resultados que podemos observar dessa experiência, em parte de frustração e temor, em parte de uma aprendizagem em viver com essas limitações. As minhas próprias limitações técnicas, como operador de câmara, sei que não tenho de viver com as mesmas indefinidamente e que poderei sempre evoluir, desde que continue a filmar. Mas aquilo que realmente me desperta a atenção é observar como um filme pode *viver* justamente *dessas* limitações. Jean Rouch destacava a importância do facto de ser ele próprio o operador de câmara (“realizador-operador”) de muitos dos seus filmes, pois isso dava-lhe a oportunidade de, ao olhar para o visor do aparelho, ser ele a tornar-se no primeiro espectador do seu próprio filme (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema 2011, 72). Confesso que me apercebi dessa realidade, sobretudo na fase de montagem deste projeto do que na fase da filmagem. Durante a filmagem percebi a minha “obsessão” com a cobertura do episódio, com aquilo que julgo ter captado ou não. Depois de já ter composto na montagem grande parte desses episódios, observo então que, em termos de aprendizagem, nada do que se passou e se passa em frente aos meus olhos é negligenciável, apesar da existência de coisas mais negligenciáveis que outras quando nos propomos compor uma “narrativa” – esse é o exercício da montagem. Mas no que concerne ao plano que projetei, há uma outra ação, para além daquela que Jerry e outros personagens protagonizam, aquela que nos sugere a vocação documental de todo o cinema.

Esta vocação documental do cinema, já percebemos que não se baseia numa crença nas imagens como representação objectiva, imparcial e isenta do objecto nem é testemunho irrefutável de uma ação que a câmara presencia e regista como se fosse um ente alienígena da ação. A maior parte dos cineastas-documentaristas (especialmente aqueles que não praticam um documentarismo dito “jornalístico”) já há muito tempo colocaram de parte a ideia de que os seus filmes possam ser um

retrato objetivo e isento deste ou daquele contexto histórico. Jay Ruby afirma mesmo que: “o documentarista tem o dever social de *não* ser objetivo”. Para Ruby, o conceito de objetividade requisitado inapropriadamente das ciências naturais não tem grande utilidade para as ciências sociais, uma vez que os cientistas sociais e também os documentaristas, no seu entender, devem ser essencialmente intérpretes do mundo (Ruby 2005, 45). Ruby cita de seguida Sue Ellen Jacobs para sustentar a sua argumentação:

Perhaps the best thing we can learn from anthropological writings [and I would add films and photographs] is how people who call themselves 'anthropologists' see the world of others. (Ruby 2005, 45)

A propósito ainda de “como vemos o mundo dos outros”, pois é justamente esse o exercício que nos encontramos aqui a realizar – como observadores (praticantes) das nossas próprias observações – recupero ainda a questão que Resnais colocava: “até que ponto podemos levar a subjetividade, para que toda a gente possa participar nela?” (Resnais 1961, 89). Se já não nos fiamos nas imagens como testemunho objectivo da realidade o que nos motiva ainda a apreciá-las como “realistas”? Bill Nichols argumenta que a subjetividade, no documentário, fortalece a sensação de envolvimento humano com o mundo histórico, que esse envolvimento acrescenta autenticidade ao “realismo do documentário” e (a)grava nas suas imagens a impressão de uma “aura”. Nichols convoca ainda a perspectiva de Walter Benjamin:

The authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced. (Benjamin em Nichols 1991, 157)

“Em suma, o que é a aura?” Explica Benjamin:

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa

montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do carácter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objecto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objecto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenómeno único. (Benjamin 1987, 101-102)

Volto mais uma vez a referir a importância da colocação da câmara no centro do encontro. A introdução aqui do conceito de aura será importante para apoiar a opção de uma câmara que eu próprio opero, mas que opero de uma forma particular, quase sempre na mão e raramente fixa, ou em cima do tripé. A princípio a utilização da câmara na mão prende-se com questões práticas relativas à tomada de vistas: permite uma maior mobilidade do que estando sobre um tripé, possibilita que seja mais ágil, bem como emendar ou reajustar o enquadramento de uma forma muito rápida. Mas o que revela este tipo de operação, o que observamos nesta imagem? Já tínhamos referido o carácter hesitante e tateante da operação de câmara, mas o que retiramos dele? Para ir ao encontro do conceito que Benjamin refere, não estaremos também a imprimir uma espécie de “aura” na nossa imagem? Mas essa aura emana de que momento ou ação? A impressão que vemos parece bem mais (a)gravada na ação de quem mostra ou quer mostrar (de quem enuncia) do que na ação ou episódio que estas imagens propõem à partida retratar. Como manifesta Benjamin, ao retirarmos o encontro de seu invólucro, destruimos-lhe a aura, amputamos-lhe algo de vital. A imagem torna-se um “túmulo”, neste caso não de celuloide⁹, mas será sempre um sarcófago. Mas, nesse caso, pode nem tudo estar perdido. A ação que enuncia não só o episódio mas *também* a presença da câmara pode restituir à nossa imagem uma *outra* vitalidade. Não poderá, de certo, ser a mesma. Os nossos atores sociais, já percebemos, não são os únicos atores desta cena. Existe um olho, um aparelho, um cérebro, um corpo que interage com eles e grava este episódio. O episódio, visto desta forma, não deveria já chamar-se “Consulta”, mas “consulta observada”. Assim, podemos agora considerar tanto no ato dramático como no ato da enunciação, uma

ação comum que os anima: a atenção. A atenção é o eixo e o suporte do episódio e é também o motor que lhe dá “vida”.

Retomamos o texto de Kouvaros sobre o cinema de Cassavetes, onde este volta a convocar o pensamento de Comolli sobre o trabalho do cineasta americano. Para Comolli, Cassavetes usa o cinema, “não como um meio que permita reproduzir ações, gestos, rostos ou ideias, mas como um meio que as permite *produzir*. O cinema é o motor, o filme é o que faz cada episódio ou momento acontecer e ser lembrado.” (Kouvaros 2004, 95). Kouvaros continua mais à frente a enunciação da teoria modernista do cinema de Comolli que ambos observam também no cinema de Cassavetes:

[F]ilm not simply as the re-creation of a story or narrative but as a material event capable of generating its own forms of meaning and contact with the world. (...) For Comolli, the real is not something predetermined or open to capture by a film. It retains as a limit point of material inscription and affect produced through the work of filming. (Kouvaros 2004, 95)

Citando ainda Comolli:

A particular type of cinema with a strong documentary element [is] bringing back the real as that which, filmed, is not wholly filmable, as excess or lack, overflow or limit... all hollows or outlines open to our sensing, experimenting, to thinking. (Kouvaros 2004, 95)

As reflexões de Thomas Benson sobre as estratégias de Frederick Wiseman, parecem apontar, como o programa aberto e “provocatório” de Comolli, para um cinema que labora também com esse ânimo, de fazer “sentir, experimentar, pensar”, um convite a todos os que aceitem envolver-se nesse programa-motor:

At best, the film is an "invitation" rather than a "cause" of its viewer's response (...) [I]n a Wiseman documentary, the audience is put in the peculiar position of having to "overread" all the shots or not being able to make sense of them at all. But once overreading begins, where does it end? (Benson et al. 1989, 3-6)

No que concerne às imagens, não é uma “observação em repouso” que nos

possibilita respirar a aura da “paisagem de Deus”¹⁰, mas sim uma observação participativa, uma ação atenta, o que nos permite, ao imprimirmos algo de novo na imagem, criar uma outra paisagem, uma outra imagem aberta a novas observações em que *todos* podemos participar. O ato de enunciação, tal como aquilo que, aplicado ao nosso caso, nomeámos de ação dramática - ou seja, tudo o que a ação documentada engloba – por uma vocação que lhes é própria, acabam, assim, por converter-se em outro drama: a ficção.

“Um inventário do meio”¹¹ - Releituras e Revisões

A configuração da montagem do nosso filme aproxima-se, a meu ver, da formulação que Deleuze utiliza ao referir-se a uma certa linha de enunciação de alguns filmes neorrealistas. A sua estrutura em blocos, como um “inventário do meio” apresenta-nos uma imagem organizada como revisão da vida de um personagem que está no palco do mundo. Esta é uma releitura atual, colocada no presente, que, tal como este documento, dá prioridade à observação (ao vivo e) em direto; que não pretende explorar os feitos e as glórias da “lenda viva” de Detroit que é Jerry The Cat (o seu nome artístico), mas sim olhar o ator social, que é Jerrald James, de diversos ângulos, em diferentes contextos e aproximações à figura, à personagem, fazer outras leituras e revisões do(s) meio(s) em que habita o homem mas também a sua imagem: o homem do palco, o professor, o migrante, o pai, o músico, o poeta, o camarada e, como tantos outros seres humanos que pisam o palco do mundo, um homem em apuros.

O “efeito bricolage” (Guerreiro 2012, 7) desta imagem de estrutura fragmentada, diria que é sintomático dessa mesma aproximação ao meio e à personagem, que se faz de constantes revisões, reenquadramentos, correções e cortes visíveis na continuidade. É uma imagem que se constitui como descontínua, mesmo quando ensaia um dispositivo que, quando utilizado no cinema clássico, habitualmente promove a continuidade e uma ideia de unidade: o campo-contracampo permite aqui (nos termos das formas cinematográficas) “uma reflexão (...) sobre o diálogo e a distância”.¹² (A.R.T. 1985, 6).

Se na sequência do “Concerto” no Clube B. Leza, uma das primeiras do filme,

o campo-contracampo ensaia ainda uma continuidade e procura cultivar uma operação artificiosa do espetáculo (clássico), sustentado em parte pelo registo musical diegético da banda sonora - a composição de uma unidade de espaço e tempo - quando “saltamos” para fora *desse* palco, a observação do meio passa a ser um pouco outra. Quanto mais o filme e o programa avançam e mais de perto observam, mais evidentes são as dificuldades de Jerrald James, mais nos apercebemos da distância e do isolamento do personagem, principalmente em relação aqueles que ama. Entre Jerry e Camille, a sua filha, está uma imagem... que os encontra.

Mais uma vez surge esta questão: quem filma e (o) que(m) é filmado? Quem encena e (o) que(m) é encenado? Na sequência “Kamau-Camille”, encontramos-nos de novo na situação da entrevista, não só porque, ainda que num sentido muito lato, podemos considerar qualquer situação de diálogo (antecipadamente planeada) uma entrevista mas porque este episódio depende, em particular, ainda mais do que outros neste filme, de uma “encenação discursiva”, ou do discurso (Rancière 2011, 44). Aqui o verbo é a carne e o tecido deste corpo, concentrado num espaço mínimo mas que é representativo de uma grande distância (geográfica). Estamos concentrados quase essencialmente no “regime da escuta” (Comolli 2004, 93) entre Jerry e um espectro da sua filha que aparece no ecrã de computador. A construção desta sequência faz-se em boa parte com base no texto, naquilo que se diz e naquilo que se ouve, naquilo que ainda assim é possível ver, mas não tocar. A dimensão mais têxtil e mais tátil desta imagem falada releva da revisão muito visível e sensível da própria imagem. Mais uma vez é o corte e a costura que aparecem a espaços, explícitos e crus, sem acorrer ao disfarce dos chamados “planos de corte”. Se montássemos como um Wiseman que brilhantemente “esconde” os seus cortes, conseguindo ainda assim formular um discurso lógico e coerente - “to make a film that works in film terms” como ele próprio o formula - poderíamos chamar-lhe “compressão”, sem que assim o parecesse (Benson e Anderson 1989, 261). Aqui a compressão, a síntese de uma conversa que durou uma hora, numa fração desse tempo, o “engendrar do real”¹³, são explícitos, seja por falta de perícia ou porque o realizador/montador deseja que esse processo de construção esteja mais à vista do espectador, seja mais “palpável”. Esta operação encontra-se à vista de qualquer observador ou espectador: “eu não invento diálogos, mas escolho-os, o que é semelhante.” (Wiseman e Câmara 2015); “[e]u monto quando observo (filme) o meu assunto (efetuar a escolha entre mil observações possíveis)”,

como se lê no *ABC dos Kinoks* (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema 2011, 72). Aqui o campo-contracampo impõe-se porque serve não só este diálogo e esta comunicação, mas também “a competência daqueles que são filmados de encenar e produzir a mise-en-scène de si próprios” (Comolli 2004, 32). Ainda que esta situação tenha sido planeada algumas semanas antes, aqui é a câmara, a imagem, o programa, que têm de se acomodar ao cenário e ao encontro, para que os atores “naturalmente” os recebam, acolham e acedam à sua participação.

[D]a rotação ao simples espectáculo do visor, à simples audição dos auscultadores, a equipa de realização percebe imediatamente a qualidade do que foi registado, interrompe quando falha (para tomar outro caminho) ou continua quando tem êxito, a encadear essas frases de uma narrativa que se cria no próprio momento da acção; é isso para mim a verdadeira câmara participante. (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema 2011, 73)

À semelhança do que deteta Rouch no visor da câmara, quando observamos todo este espectáculo (da nossa observação), percebemos que também nós, na realização, somos filmados, também nós estamos lá encenados, em cheio no plano.

Não é por acharmos absolutamente necessário chamar ainda mais a atenção para essa evidência, de que nos encontramos de facto em campo, e não fora dele, que a meio da sequência “Kamau-Camille” é o próprio realizador que se expõe, ombro a ombro com Jerrald James quando visionam algumas imagens do próprio filme que está a ser rodado (evocativo da sequência do visionamento de *Chronique d'un Été*, em que Edgar Morin e Jean Rouch convocam todos os atores para verem o próprio filme que realizaram). É uma forma de levarmos um pouco mais além o projeto do “modelo interativo” tal como formulado por Nichols - “this is the encounter between one who wields the movie camera and one who doesn't” (Nichols 1991, 56) – para estabelecer este encontro também de outra forma:

À table, chez Trikli (Tabarka...), Jacques Pamart était assis parmi les convives, et quand le pain fut partagé, comment ne lui en aurait-on pas offert un morceau et comment ne l'aurait-il pas accepté et... mangé, sans cesser de filmer ? Au fond, *une caméra aussi ça se partage*. [sublinhamos] Est-elle moins à celui qu'elle prend qu'elle n'est à qui la tient ? (Comolli 2004, 34)

Não esqueçamos que o mote deste filme, tal como se encontra explícito numa das primeiras sequências de *Chronique d'un Été*, são as conversas que se filmam à mesa. Assim, como não partilhar aquilo que se encontra sobre a mesa? Partilhar a câmara é também participar (*d*)aquilo que ela regista. Observar essas imagens é (re)compô-las, atuar sobre elas, dar-lhes um contracampo. Esse seria o inferno (o apocalipse), segundo Fernando Guerreiro, um mundo sem contracampo. (Guerreiro 2012, 32) O apocalipse das imagens, imagino eu.

A sequência a que chamamos “Interrogatório-Purgatório” é como a encenação não do inferno, mas do purgatório, ou um “espaço-qualquer”¹⁴. Este “[é] um espaço de junção virtual, apreendido como puro lugar do possível. (Deleuze, 1985,140). “É, assim, um espaço que existe como potência ou faculdade, para além do que foi predeterminado pela norma.” Não queremos com a inserção desta sequência romper com as “normas” do documentário, nem com o objectivo que sempre temos proposto. Não se trata de deixarmos de olhar o mundo para observarmos *um* outro.¹⁵ Trata-se de continuar a nossa observação em mais um contracampo - esta é apenas mais uma imagem que se cria a partir de um outro ponto de vista.

Nas sequências ou imagens anteriores esse mesmo ensaio já se efectuava, por vezes de uma forma algo forçada, brusca, com cortes nada finos, parecendo até serem feitos “a martelo” ou por qualquer instrumento grosseiro. Este novo movimento ou aproximação pretende continuar um exame prático do cinema observacional utilizando outras ferramentas, outros meios e outras imagens.

This is indeed *the* world we see but it is also *a* world, or more exactly, *a view of the world*. (sublinhamos) It is not just any world but neither is it the only view possible of this one historical world. (Nichols 1991, 115)

À *primeira vista* estas parecem-nos imagens de *um* outro mundo e já não do mundo sob o qual habitualmente se debruça o documentário - “à primeira vista...”¹⁶. Mas não duvidemos que estamos todos sentados à mesma mesa do início, repetindo o mesmo exame: eu acredito nestas imagens, acredito nelas o suficiente para querer saber afinal quem é aquele senhor que seguimos e de quem ouvimos uma vez outra vez o nome (que será Jerry ou Kamau?), como querem que eu acredite que estas

imagens falam comigo? Cada um poderá colocar a suas questões, tal como fará *Cada um o Seu Cinema* (2007)¹⁷.

Os meios desta sequência, embora pareçam mais finos, são, na minha opinião, os mais brutais de todo o projeto. Não é uma encenação empolgante e “brutal”, como coloquialmente se costuma dizer, que tenha a pretensão de ensaiar qualquer gênero cinematográfico, mas antes uma encenação do “brutal” e da violência de certos programas, em que os seus produtores procuram, mesmo com o aval dos seus convidados e participantes, de forma mais ou menos dissimulada que estes últimos se confessem, fazendo uso de “insinuações” e até de “benevolência”. O produtor é um confidente, um inquisidor ou existe verdadeira empatia?¹⁸ (Comolli 2004, 94-95). Estamos finalmente no meio da entrevista explícita, onde se descortina o “fantasma” da televisão e a vocação voyeurista do próprio cinema sob a máscara do “inquérito policial”. Com o propósito de apreciar este modelo de encenação tento colocar a câmara num local que permita ao espectador “ter a perspectiva mais favorável a cada momento da ação.” David Bordwell no seu texto “Convention, Construction and Cinematic Vision” insere a tese resumida de Karel Reinz e Gavin Millar no que diz respeito ao uso do dispositivo do campo-contracampo:

O realizador procura criar “um observador omnipresente, oferecendo ao espectador, a cada momento da ação, a perspectiva (*point of view*) mais favorável sobre cada um dos interlocutores. Ele seleciona as imagens que considera mais ilustrativas, desconsiderando o facto de que seria impossível para qualquer individuo ver deste modo a cena na vida real.” (Bordwell 2010, 19)

Inicialmente admitimos que o realizador deste programa iria procurar ensaiar nesta sequência o jogo da “suspensão da descrença” que é, grosso modo, também o da “castração” promovida pelo “Ausente”, como Jean-Pierre Oudart o designou: o Outro, a figura mitológica do Pai, a Potência, o conhecimento, a visão transcendente e autossuficiente que detém o poder discursivo (Silverman 2009, 202). Para confirmar o estatuto do Ausente, ausentam-se também todos os sinais mais óbvios da existência do dispositivo cinematográfico. Ao espectador ausente é proposto que se projete no lugar deste ou daquele personagem, completando-se assim a operação da “sutura” com esse “apêndice” após a castração. O espectador, caso essa operação seja bem

sucedida poderá então pensar: Sim, *aquele* sou eu. Sou *eu* que vejo. (Silverman 2009, 202-203).

Mas já chegamos um pouco tarde para realizar qualquer destas operações (a castração e a sutura). Desde o início do nosso programa que, persistentemente, procuramos, não castrar o espectador, mas sim “desiludi-lo” e promover a sua emancipação. Para quê então esta operação falhada, esta imitação do “clássico”, esta *pastiche* aparentemente desfasada de todo o restante programa? Em parte, talvez, por motivos egoístas e hedonistas. Obviamente, não para escarnecer do espectador, mas apenas para, em comunhão, com ele tirar o proveito da aventura de fazer um filme e de concretizar o simples sonho de tantos outros produtores de imagens, de reler e rever, em direto, estas operações:

Pour moi, l'essence même du cinéma, c'est un visage qui parle. (Cornenberg em Guerreiro 2012, 21)

“Um palimpsesto de texturas e densidades”¹⁹ – “O destino das imagens”²⁰

Spielberg, se dit-on, ne fait pas de film, il filme un scénario tiré d'un livre, et lui-même doit senti le regard de l'auteur par-dessus son épaule.²¹ (Baetens 2002, 181)

À primeira vista poderá parecer não estarmos perante o mesmo filme ou que rompemos radicalmente com a estratégia até agora adoptada. Em “Interrogatório-Purgatório”, dir-se-á que já não observamos o mesmo - uma *mise-en-scène*, em que são os próprios atores sociais também realizadores e *metteurs-en-scène* - ou, pelo menos, não (a) observamos da mesma maneira. Filmamos um diálogo pré-escrito, já não parece um filme - quer antes fazer-se parecer um “filme”, poder-se-á pensar. Aparentemente estamos concentrados em ensaiar as regras do campo-contracampo em que, alternadamente, um campo e outro ilustram o avançar da ação. Da esquerda para direita e vice-versa, cada personagem joga e responde em função do “ataque” ou “defesa” do seu interlocutor, seja com palavras, ou com expressões do próprio corpo,

tal como do olhar. A personagem de Clara, a intérprete, é inserida como tentativa de complexificar este jogo. Ao inserir mais um elemento, entre o Inspetor e Jerry, pretendo, em primeiro lugar, tornar mais difícil, para mim (enquanto realizador), o exercício desta encenação; mas é igualmente Clara, observamos agora, que coloca a cena a correr mais devagar. É uma espécie de “câmara lenta” que nos permite ver e ouvir, para depois rever e reler o que já foi dito, de uma outra perspectiva, reformulando noutra língua – é ela que, excetuando o *two-shot* e o *three-shot* à esquerda, se encontra central numa posição simetricamente oposta ao espectador. É a ela que cabe o difícil papel do observador-participante, próximo e distante, hesitante no olhar e nas palavras que tem de descobrir e imaginar após ter assimilado e registado outras. Este observador-participante claramente não segue apenas o desenrolar da cena: ele acompanha, ele perturba. Este observador é a “estrela-negra” que Rouch refere como o astro morto, mas sem o qual “a trajetória aberrante de Sirius não poderia ser explicável, a não ser que existisse um outro companheiro” (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema 2011, 91). É ainda Clara que (re)instala a desordem na paisagem e “obra de Deus”.

Percebi com os dagonos que a personagem essencial de todas as aventuras não é Deus, que representa a ordem, mas o inimigo de Deus, a Raposa Pálida, que representa a desordem. Assim, quando filmo, teria a tendência a considerar a paisagem de que tu falas como sendo efectivamente a obra de Deus e a presença da minha câmara como a intolerável desordem. É esta intolerável desordem que se transforma em objecto criador. (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema 2011, 89)

E, subitamente, temos “uma cabeça que fala”, a de Jerrald James, dirigindo-se ao (outro) contracampo que, apesar de não o vermos, já deixou de ser fora-de-campo, onde estamos nós, espectadores. Equiparável a outros planos a negro que funcionam como separadores dos episódios e sequências ao longo de todo o filme, e, não existindo outras imagens visuais para além dessa cabeça que fala por alguns minutos, o espectador “é convocado a produzir o filme (cinema) interior (imaginário) a partir do que é dito/ ouvido” (Guerreiro 2012, 23).

Esta é mais uma das imagens que me leva a modificar uma orientação anteriormente programada. O plano, enquanto (é) tecido, pensamo-lo de início como

um programa que se destina a fazer um acordo com a imagem. Ao sentarmos à mesma mesa realizador, atores, personagens, espectadores procuramos lavrar um contrato que torne possível a todos participar no entendimento e na construção dessa imagem e programa. Penso mais tarde que esse trabalho não serve tanto para nos “entendermos” com a imagem que já existe, mas antes criar e preparar terreno fértil para que outras apareçam e estendam / dilatam esse plano, ou antes, lhe dêem espessura. A forma que encontramos para o fazer é justamente começar por criar imagens, elas próprias dotadas de uma certa qualidade têxtil, de uma certa espessura e/ou textura que lhes é impressa e (a)gravada pelo nosso envolvimento na sua produção. Como referi num trabalho anteriormente realizado neste mestrado, persiste em todo esse plano, tal como em *Shadows* de Cassavetes, em cada cena o aspecto da sombra e o perfil inacabado do esboço: “a estética do rascunho, da rasura, do mal cortado /mal cosido, do arrependimento”²² (Brenez 1995, 54).

É uma estética que convida o espectador, enquanto observador, a ser ele também participante e a salvar a imagem do seu túmulo. É necessário que cada observador-espectador assuma este acordo, que perceba nesse “moribundo”, ainda pouco credível, um sorriso; que diga que sim com a "cabeça", que perceba que o apelo à sua participação e cumplicidade lhes é dirigido. Este é o apelo de todas as representações (e de todas as imagens), que acreditemos que elas não morrerão se lhes sorrirmos de volta. Esse é o momento em que fazemos amor no cinema e em que certamente estamos já a criar uma outra imagem, por cima da anterior.

Escreve Guerreiro que “já no final dos anos 20, Eisenstein associa esse modelo de organização do discurso [de uma justaposição atraccional] com a montagem no cinema”:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau: cada um, separadamente corresponde a um objecto, um facto, mas a sua combinação corresponde a um conceito. (...) Pela combinação de duas ‘descrições’ é obtida a representação de algo graficamente indescritível. (Eisenstein em Guerreiro 2012, 36)

Esta operação acaba por ser ensaiada, mais explicitamente, durante a

sequência “Kamau-Camille” em que uma fotografia a preto e branco surge após a gravação de “Nature Boy”. As duas imagens formam uma oração que só pode ser equiparada com o processo de meditação ou com a experiência do ritual religioso, o qual procura sempre ir ao encontro daquilo que é inalcançável, fabricar uma representação daquilo que é inconcebível mas que podemos ainda assim tornar imagem (algo que faço representar em planos negros em vários momentos do filme). Continua ainda Fernando Guerreiro no mesmo texto:

Para Eisenstein esse modo de “significar” do Ideograma / Hieróglifo (como “imagem de um conceito”) tinha afinidades com a Imagem cinematográfica, ela própria sempre um “palimpsesto”. Assim, na sequência das imagens de um filme, “cada elemento (...) é percebido não em seguida mas em cima do outro [simultaneidade/ sobreposição]. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objecto”. (Guerreiro 2012, 36-37)

O nosso ritual não é exatamente a prática da *ostranenie*, do “fazer estranho”, mas há uma justaposição na nossa prática que temos sempre vindo a salientar ao longo do nosso programa que é a de constituir observações sobre observações, todas elas apelando a que outras se produzam. Há que nos mantermos fiéis a uma espécie de intuição, de um código e de uma ética observacional que exemplifica: se fizermos continuamente e de diferentes pontos de vista, este movimento de aproximação e de afastamento em relação à imagem, estaremos sempre a promover a criação de outras imagens, em quem nos quiser crer.

O cinema salva a imagem ou move(-se) e corre para a salvar da morte absoluta. É ao espectador como observador praticante e emancipado que a compete salvar fazendo ele também novas imagens, novos filmes, continuar e dilatar o plano ou fazer outros planos.

É neste poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja a emancipação de cada um de nós enquanto espectador. Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que *ligam* [sublinhamos] constantemente o que vêm com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam. (...)

Todo o espectador é já actor da sua história; todo o actor, todo o indivíduo de ação, é já espectador da mesma história. (Rancière 2010, 28)

O eco destas palavras de Jacques Rancière está continuamente presente em cada momento desta nossa experiência.

Somos todos criadores de imagens e o apelo deste projeto é justamente o da criação de imagens a partir de outras, por cima das outras, um plano interminável de imagens sucessivas e sobrepostas. Não se pretende que estas sejam mais ou menos fieis como representações de qualquer objecto, mas antes resultado de uma observação, de uma atitude, de um *património imaterial* (de ação) que possibilita que as imagens respirem. Todas elas devem concorrer para a formação de um plano, de uma imagem muito grande feita de muitos planos, de “um testemunho de relevo” *da atenção*- vivo, portanto - que cultive essa vocação “observacional” do cinema cada vez “mais além”, que dilate cada vez mais o seu meio²³. “Os rituais não têm de ser acreditados para serem praticados” (Nichols 1991, 195), mas se pensarmos que todos nós temos *de facto* um papel ativo na criação da imagem (como todo o crente), estaremos mais próximos de perceber: ainda que por vezes estejamos longe e afastados, quão próximos somos.

Os jardins desta casa eram uma espécie de jardim ao estilo francês. Sem árvores, sem flores, sem qualquer vegetação. A gravilha, a pedra, o mármore, a linha direita, marcavam espaços rígidos, sem qualquer mistério. À primeira vista parecia impossível perdermo-nos – à primeira vista... Ao longo destas passagens direitas, entre estátuas de atitudes imóveis, azulejos de granito, onde estive até agora, ainda, a perder-se para sempre, na noite tranquila, a sós, comigo. (Robbe-Grillet em Resnais 1961)

Atenção! - “Acaba no meio”²⁴

Nick Browne, sem a nomear explicitamente, identificou bem a vocação documental de todo o cinema, na análise de um episódio de *Stagecoach* (John Ford, 1939) e de uma curta sequência de planos que compõem parcialmente essa cena.

O eixo central da ação concentra-se no olhar *entre* duas senhoras sentadas à

mesa. Uma delas é uma “senhora de bem”, a outra é uma prostituta. Uma delas, Lucy, olha a outra mulher com reprovação e choque. Dallas, a prostituta, retribui esse olhar timidamente, de soslaio, sentindo-se oprimida pelo olhar fulminante de Lucy. Browne identifica, nessa sequência de planos, seis perspectivas que representam direta ou indiretamente o olhar de Lucy, sendo que em uma delas, a câmara, coincide precisamente com o ponto de vista dessa personagem. Nesta sequência, observa o autor, o ato da enunciação é representado pela atenção do “Ausente” alternando com a atenção de uma personagem sempre presente, seja pelo corpo ou pelo plano subjetivo de Lucy, que a ele substitui e empresta o olhar. Browne sumariza da seguinte forma esta fase da sua análise.

O olhar e a atenção podem estar associados, à partida, ao ato de enunciação coincidindo com o ponto de vista de uma personagem, ou, mais indiretamente com a representação desse relance dos olhos. Ao nível da ficção, o olhar e a atenção carregados de emoção, dirigidos para um ponto dentro ou fora do enquadramento, pode ser a ação. (Browne 2001, 254)

A ação é a atenção. Por aqui observamos mais uma vez que “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu.” (Nichols 2005, 26). Penso que a seguinte formulação de Godard nos poderá ajudar a perceber melhor como esta operação se cultiva. Diz-nos Godard que “o documento e a ficção são dois momentos da mesma coisa”:

A ficção é efectivamente a expressão do documento, o documento é a impressão. A impressão e a expressão são como dois momentos diferentes da mesma coisa; eu diria “a impressão releva deste momento”. Mas quando é preciso olhar este documento, nessa altura exprimimo-nos. E é a ficção, mas a ficção é tão real quanto o documento, é um outro momento da realidade. (Godard 1980)

Quando pela primeira vez tomei conhecimento do texto do qual extraí esta passagem, este foi lido em voz alta numa sala de aula e o professor, então, perguntou algo do género: este texto, originalmente, era um discurso oral ou escrito? Eu tinha o documento impresso na minha mão e respondi, ainda hesitante, “o texto foi escrito”. O texto que tinha na minha mão, era na verdade, uma transcrição feita a partir de um

discurso oral de Godard. O que observámos a partir deste exercício foi exatamente aquilo que se encontrava descrito no referido texto. O texto estava impresso num documento (isso era inegável) mas a partir daí surgiu uma ficção, a minha. Não é importante se eu estava, ou não, errado relativamente à questão formulada. O que se extrai do exercício é que a partir do documento se distingue uma impressão e, ao olhá-lo, “nessa altura exprimimo-nos”, criamos uma ficção, uma imagem. A ação é a atenção que, por sua vez, resulta na ficção. São dois momentos, repito, temos o documento e depois há alguém que diz ou expressa alguma coisa: a ficção. Mas, se filmássemos a execução deste exercício, ai voltaríamos a ter um documento, uma observação, e um documentário (talvez) – não nos parece? – como formula Bill Nichols, seria, mais uma vez, “a fiction (un)like anyother”, uma ficção como todas as outras, porém diferente. (Nichols 1991, 113) Nesse sentido, a curta sequência de *Stagecoach* é exemplar na forma como indicia a atenção como ação protagonizada a vários níveis, tanto pelas personagens, como pelo realizador e espectador, ao encenar estes dois momentos: o enunciado (a impressão) e a ação (a ficção), neste caso, a atenção, que relava do primeiro momento, mas que também se torna expressão por observação do mesmo.

A citação seguinte é a partir de uma entrevista que fizeram a Miguel Gomes, realizador de *As Mil e Uma Noites* (2015), um filme em três partes em que estes dois momentos, o documentário e a ficção, se justapõem, se interpenetram e jogam um com o outro.

Há uns tempos, fui convidado para ser editor por um dia do jornal PÚBLICO. Propus a um conjunto de pessoas que prolongassem as notícias, assumindo que a partir do ponto em que escreveriam já não estaríamos no domínio da realidade, do que é a matéria jornalística ortodoxa, mas no campo do que poderia corresponder a uma continuação para o espaço dos leitores. Quando alguém lê uma notícia, por mais objectiva que pretenda ser, há sempre uma comparticipação dos leitores que não podem deixar de investir sobre o que lêem ou vêem [n]o seu imaginário. Cada leitor apropria-se da realidade projectando sobre ela uma carga ficcional. Se a realidade pode ser a mentira, uma espécie de processamento da realidade para proveito próprio, parece-me que o antídoto é a ficção. A ficção assumida como realidade paralela à realidade, mais honesta do que a falsa verdade. (Gomes e Preto 2015)

Recorda-nos Fernando Guerreiro, o que disse Godard, citado por Abbas Kiarostami no texto “Un film, cent rêves” (1995): “o que se vê no ecrã não está vivo, o que se passa entre o espectador e o ecrã é que é vivo” (Guerreiro 2014).

A crença a que apela a imagem já não é que acreditemos que ela é verdadeira ou fiel como testemunho irrefutável. A crença a que ela apela é porventura mais razoável, embora difícil também de induzir. A imagem contemporânea apela que acreditemos que é a cada uns de nós que ela se dirige. Ela insiste, não tanto na fidelidade da sua representação em relação a um referente-objecto-outro que se encontra para além dela, mas no ato de endereçar a imagem ao espectador e que este reconheça que a imagem (que podemos considerar por isso performática?) lhe é realmente dirigida. Um testemunho *vivo* da objectividade da imagem não como fim mas como ritual que inicia e que indicia os seus princípios (a sua ética), o (seu) processo de criação - esta é, talvez, a única verdade que encontramos na imagem contemporânea, e nas imagens que temos vindo a criar neste projeto: a do ritual da persuasão e do reconhecimento. É a imagem que, ao referir-se a si própria, é endereçada ao outro. O que está vivo é esse plano, é esse sopro. Como observa Robbe-Grillet sobre o cinema, “é uma técnica que se designa a si própria. É o revelar desta técnica que cria uma verdade.” (Resnais e Robbe-Grillet 1961, 108).

Apreciações finais

Durante grande parte do programa, que chega agora ao fim ou, melhor, que a partir deste momento deixa de estar nas minhas mãos, a questão que se colocou por diversas vezes foi: “como apresentar a informação que diz respeito ao tema a tratar” (Penafria 1999, 55). Esta questão surge posteriormente a uma outra, que não é tanto uma pergunta, mas é como uma primeira imagem ou ideia que Mike Leigh aconselha que não nos deixe de ocupar a cabeça: “the film in your head” (Leigh 2008, 25). Houve ainda uma outra imagem que, embora muito vaga, quisemos sempre conservar:

I’m only interested in working with people who like to work and find out about something that they don’t already know. (Cassavetes 2001, 62)

Esta terá sido, aliás, a ideia que mais me motivou e talvez o propósito principal de todo este programa. Trabalhar num terreno que desconhecemos. Percorrer zonas que, apesar de não estarem inexploradas, não fomos nós que as explorámos. Apenas ouvimos falar ou já vimos imagens dessas zonas que nos atraem.

Essas zonas não são exatamente locais geográficos, são, antes, situações. Trata-se, de certa forma, de aprender “a estar à mesa”. Como filmar um grupo de pessoas que estão sentadas a uma mesa e conversam entre si? Como colocar lá a câmara? “Mr. Jerrald James – Retalhos e Entrevistas” explora essencialmente este terreno: como colocar a câmara que tenta acompanhar diversas etapas e situações da vida de um homem, também ele, tal como o realizador que opera a câmara, desorientado num país estrangeiro?

Havia também um grupo de ideias preformadas por autores, teóricos e realizadores que tinha por objectivo testar, nomeadamente esta ideia de Comolli: a produção recíproca. Como referi anteriormente, neste documento, eu trazia já um programa, uma espécie de esboço de guião, uma série de situações que queria filmar, que sabia serem cruciais, na vida de Jerrald James, momentos da sua vida diária e desafios que se encontravam à vista: Jerrald James como músico, como professor, como imigrante em fase de legalização no país, como pai que está longe da família, o amigo que partilha a casa e a mesa com outros amigos, o homem em apuros com situações que o ultrapassam.

Estas situações, embora previstas, não deveriam ser filmadas a partir de um guião que as preformasse. O guião era apenas uma imagem que serviria como base para qualquer coisa que viesse a acontecer em cada uma dessas situações ou para outras que pudessem surgir. Acompanha-nos sempre esta espécie de intuição: o filme simultaneamente produz e é produzido pelas situações que escolhe filmar (Kouvaros 2004, 60).

As escolhas, foi isso que desejei que observássemos. Fazer um filme de ficção, contar uma história, centrarmo-nos no drama de um personagem, seria estarmos demasiado focados nesse processo: como contar e compor uma estória com imagens? O que nos interessava era, em primeiro lugar, exercitar outros processos: o campo-contracampo, como acompanhar uma conversa, um diálogo que não escrevemos, como escolher, no momento e a quente quem e o que devemos filmar. Tornou-se evidente para mim, logo de início, que seria o documentário de observação que me iria permitir examinar essas operações. O filme como documentário, iria tornar

possível não só ver o outro, mas observar como vejo o outro, como chego a essa imagem.

Não se tratou assim de encenar, dispor, ou ter à minha disposição, esta ou aquela realidade ou situação, ou dedicar-me exclusivamente à embaraçosa tentativa de proporcionar à vida de Jerrald James a forma de uma narrativa. O realismo que procurei cultivar não é o que procura fazer parecer esta ou aquela situação da vida do personagem como verdadeira, propor ao espectador uma imagem que lhe pergunta: “a vida é assim, não é?” (Nichols 1991, 42). A imagem que propus ao espectador procura um outro realismo, observa um discurso que promove a crença num corpo e num momento que se faz da “relação afetiva entre o cinema e os acontecimentos, histórias e ficções que ele próprio constrói.” (Kouvaros 2004, 61).

Ao longo deste processo percebi que o cinema observacional não deixa de fora quaisquer modelos que Bill Nichols identifica no seu livro “Representing Reality”: o expositivo, o observacional, o interativo e o reflexivo. Não se verifica apenas que um filme que observa mais em particular, por exemplo, o modelo expositivo, integra também no seu discurso algo dos outros modelos. O que é fundamental na imagem, na narrativa e na argumentação que criamos como documentaristas, é que toda ela é uma plataforma de observação dos processos de construção da imagem. Essa plataforma pode integrar quaisquer modelos. Não é um cinema da verdade que em qualquer plataforma poderemos observar, é antes algo sobre a verdade desse cinema. É por isso que “(re)tornar à cena do crime” é um processo de observação delicado e particular. Não se trata de descobrir: quem fez, quem matou? Não é um “who done it”. É antes um “como se fez” e “como o *ainda* fazemos”, é a nossa atenção, como observadores, que observamos, como partilhamos a mesa com os que a partilham connosco e como partilhamos, também, a câmara (Comolli 2004).

Au fond, *une caméra aussi ça se partage*. [sublinhamos] Est-elle moins à celui qu'elle prend qu'elle n'est à qui la tient ? (Comolli 2004)

Este é o trabalho do observador praticante, não é apenas aquele que procura manter-se isento e olhar à distância aqueles que filma, em busca de uma imagem objetiva e fiel da realidade. Essa imagem, percebemos já que não acreditamos nela.

Contudo o nosso ritual parece trabalhar para que essa imagem perdida, que sempre nos escapa, possa aparecer. Uma imagem com “aura”, uma imagem em que acreditemos. Mas “não pode haver apenas uma imagem”, como Miguel Gomes nos diz. “Uma imagem só existe para dar lugar a outra.” (Gomes e Preto 2015) As imagens têm de ser partilhadas e acolhidas para que possam continuar vivas. Tem de haver sempre um contracampo que responda à imagem que o desafiou. O campo-contracampo não servirá, assim, apenas a imagem que um produtor de imagens ausente fabrica, mas um cinema da relação que congrega em vários campos e contracampos, realizador, atores, espectadores, observadores praticantes de um acordo para a imagem.

É aqui que verdadeiramente se desenvolve o nosso plano em toda a sua plenitude: quando o espectador acredita que também ele tem um papel na formação desse plano de releituras, de revisões. De um plano, há outros planos que se fazem: uma imagem palimpsesto de texturas e densidades, colocadas por cima das texturas que nós e outros observadores-praticantes-atores formaram. Chamámo-lhe “um plano têxtil”, mas é apenas mais um nome que demos a essa imagem tão antiga, nascida noutra século.

[O] que nos é dado a ver são massas, delineamentos de protoformas, ao fim e ao cabo um palimpsesto de texturas e densidades, formações ou más-formações em devir para ser um corpo ou uma figura: ou seja, um hieróglifo, enigma (moral e figurativo), que cabe ao espectador, no ecrã da sua mente, (re)definir pelo poder (capacidade de produzir imagens) do seu fantasma e imaginário. (Guerreiro 2012, 38)

Por último, penso que este plano, feito de múltiplas imagens e fibras, reflete e tece de uma forma justa aquilo que aprendi ao longo de um percurso em que foram partilhados entre alunos, professores, companheiros de estudo, amigos e familiares, vários conceitos, imagens e ideias. Invocando as palavras de Jean Rouch, “eu penso que isto nunca o teríamos encontrado sem o cinema”. É um programa que se destina à comunidade e a “partilhar a nossa ignorância, quero dizer, mostrar-lhes o que não sabíamos (...) [As] imagens puderam vê-las e ver o estado dos nossos conhecimentos, a etapa da nossa iniciação”. (Cinematheca Portuguesa - Museu do Cinema 2011, 92).

Bibliografia

- A.R.T. 1985, 8 11. O Amor e a Distância. *A Grande Ilusão*.
- Amiel, Vincent. 2010. *Estética da Montagem*. (C. B. Gamboa, Trad.) Lisboa: Texto&Grafia.
- Barthes, Roland. 1985. "Caro Antonioni." In *Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Bazin, André. 1991 [1962]. *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, W. 1987 [1931]. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense
- Benson, T. W., e C. Anderson. 1989. *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Bordwell, D. 2010. Convention, Construction and Cinematic Vision. In *Evolution, Literature and Film*, editado por B. Boyd, J. Carroll, & J. Gottschall, Columbia University Press.
- Brenez, N. 1995. *Shadows*. Paris: Nathan.
- Browne, N. 2001. The rhetoric of the specular text with reference to "Stagecoach" In *Theories of Authorship: a Reader*, editado por John Caughie. London: Routledge.
- Cassavettes, J. 2001. *Cassavettes on Cassavettes*, editado por R. Carney. London: Faber & Faber.
- Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. 2011. *Jean Rouch*, editado por J. Costa, & L. Oliveira. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Comolli, J.-L. 2004. *Voir et Pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. La Grasse: Éditions Verdier.
- Costa, C. A. 2009. "Como incorporar a ambiguidade? Representação e tradução cultural na prática da realização do filme etnográfico." In, *Imagem-Conhecimento: Antropologia, Cinema e Outros Diálogos*, editado por C. e. Barbosa (pp. 127-143). S. Paulo: Papyrus Editora.
- Deleuze, G. 1985 [1983]. *A Imagem-Movimento - Cinema 1*. S. Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. 2006 [1985]. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*. Lisboa: Assio & Alvim.
- Deleuze, G. 2009 [1983]. *A Imagem-Movimento - Cinema 1*. Lisboa: Assio & Alvim.

- Godard, J.-L. 1980. *Introduction à une véritable histoire du cinema*. 1 . Paris: Editions Albatros.
- Kouvaros, G. 2004. *Where does it happen: John Cassavetes and cinema at the breking point*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lay, S. 2002. *British Social Realism: from documentary to Brit Grit*. London: Wallflower Press.
- Leigh, M. 2008. Introduction. In *Mike Leigh on Mike Leigh*. Editado por A. Raphael (Ed.), London: Faber and faber.
- MacDougall, D. 1998. *Transcultural Cinema*, editado por L. Taylor. Princeton: Princeton University Press.
- Magalhães, H. 2014, 1. “Shadows (John Cassavetes, 1959) e as dúvidas sobre o problema da realização cinematográfica.”
- Magalhães, H. 2014, 9. “Proposta de Projeto para o 3º Semestre do Mestrado em Ciências da Comunicação – Área de Cinema e Televisão da Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa”
- Nichols, B. 1991. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Nichols, B. 2005. *Introdução ao Documentário*. (M. S. Martins, Trans.) Campinas, São Paulo: Papyrus.
- Overbey, D. (Ed.). 1978. *Springtime in italy - A reader on Neo-realism*. Talisman Books.
- Penafria, M. 1999. *O Filme Documentário: História, Identidade e Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Rancière, J. 2011[2003]. *O Destino das Imagens*. (L. Lima, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. 2010 [2008]. *O Espectador Emancipado*. (J. M. Justo, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Resnais, A. 1964. “As ideias de Resnais.” (M. Martin, entrevistador, & A. Landeira, Trad.) Edições D. Quixote.
- Resnais, A., & Robbe-Grillet, A. 1961. “Resnais, Roobbe-Grillet e Marienbad”. (A. Labarthe, J. Rivette, entrevistador, & M. M. Ferreira, Trad.) Edições D. Quixote.
- Rodrigues, A. L. 2008. *Aos Olhos do Mundo: Portugal e os Portugueses Retratados por Correspondentes Estrangeiros*. Lisboa: Livros Horizonte.

Rosenthal, A., & Corner, J. (Eds.). (2005). *New Challenges for Documentary* (2nd Edition ed.). Manchester: Manchester University Press.

Ruby, J. 2005 [1979]. "The Ethics of Image Making; or, They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me . . .", In *New Challenges for Documentary*, editado por Manchester: Manchester University Press.

Ruby, J. 2005 [1977]. The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. In, *New Challenges for Documentary*, editado por A. Rosenthal, e J. Corner. Mancheste: Manchester University Press.

Saunders, D. 2007. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. D. Saunders London: Wallfower Press.

Silverman, K. 2009. From the Subject of semiotics (on suture). In *Film Theory and Criticism, Introductory readings*. Editado por G. Mast, M. Cohen, & L. Braudy, Oxford University Press.

Taylor, L. 1998. Introduction. In D. MacDougall, *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Williams, L. 2005 [1993]. Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary. In *New Challenges for Documentary* (2nd Edition ed.), .", editado por A. Rosenthal e J. Corner. Manchester: Manchester University Press.

Webgrafia

Baetens, Jan. 2002. "Dis-moi comment tu filmes et comment tu montes tes dialogues et je te dirai quel genre de film tu réalises ». Acedido em 10 23, 2015, from www.erudit.org: <http://id.erudit.org/iderudit/007961ar>

Gomes, "Portugal visto do tapete voador." M., & Preto, A. 2015. Acedido a 10 22, 2015, de Público Online: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/portugal-visto-do-tapete-voador-de-miguel-gomes-1682999>

Gunning, T. 2004. "What is the point of an Index? or faking Photographs." Acedido a 10 29, 2015, de Nordicom: http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/134_039-050.pdf

Guerreiro, F. 2012. "Grãos de Pólen: Um Ano de Cinema - A Imagem Palimpsesto-Hieróglifo." Acedido a 10 17, 2015, from [lyracompoetics](http://lyracompoetics.org): <http://lyracompoetics.org>

Guerreiro, F. 2014. "A Persistência das Imagens." Acedido a 10 24, 2015, from [Enfermaria 6](http://www.enfermaria6.com): <http://www.enfermaria6.com/blog/2014/1/11/a-persistncia-das-imagens>

Wiseman, F., & Vasco Câmara. 2015, 06 11. *Público*. Retrieved 10 21, 2015, from Público Online: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/nunca-vemos-tudo-o-que-esta-la-1696041>

Filmografia

Stagecoach (John Ford, 1939)

Paisà (Roberto Rossellini, 1946)

Shadows (John Cassavetes, 1959)

Chronique d'un Été (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961)

L'Anné Dernière à Marienbad (Alan Resnais, 1961)

Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Cada um o Seu Cinema (2007)

As Oficinas do Bairro (Diana Cipriano, Herberto Magalhães, 2014)

As Mil e Uma Noites (Miguel Gomes, 2015)

¹ Os Anexos 1, 2, 3 e 4 encontram-se em quatro ficheiros respetivamente identificados no DVD que contém este documento: “Estrutura de Mr. Jerrald James – Retalhos e Entrevistas”; “Mr. Jerrald James – Diálogos das Sequências 1 a 6”; “Sequência Interrogatório Purgatório – Script Audiovisual”; “Jerrald James – Retalhos e Entrevistas”.

² MacDougall, D. 1998. *Transcultural Cinema*, editado por L. Taylor. Princeton: Princeton University Press, 133.

³ *ibid.*

⁴ “[R]eflexivamente colocar a câmara no centro do encontro incluindo olhares e pequenos à partes ditos para a câmara.” (C. A. Costa 2009, 8).

Costa, C. A. 2009. “Como incorporar a ambiguidade? Representação e tradução cultural na prática da realização do filme etnográfico.” In, *Imagem-Conhecimento: Antropologia, Cinema e Outros Diálogos*, editado por C. e. Barbosa (pp. 127-143). S. Paulo: Papyrus Editora, 8.

⁵ “[E]ssa mutação (do género e do cinema) (...) implica sempre uma acção do exterior, um rapto, uma violência, já que, sabemo-lo, só por si, a natureza não vai lá. O que nos permite também compreender que o cinema, como a poesia ou a vida, é terror, antes de mais nada.” (Guerreiro 2012, 25).

Guerreiro, F. 2012. “Grãos de Pólen: Um Ano de Cinema - A Imagem Palimpsesto-Hieróglifo.” Acedido a 10 17, 2015, from *lyracompoetics*: <http://lyracompoetics.org>.

⁶ “Passa-se um pouco com a câmara o mesmo que com a sensibilidade da retina. Não são as mesmas terminações nervosas que registam a cor e a intensidade luminosa, sendo normalmente a densidade de umas em função inversa da de outras; os animais que de noite distinguem perfeitamente a forma, são quase cegos para a cor.” (Bazin 1991, 289).

⁷ Hansen, Anders *et al.* (1998). *Mass Communication Research Methods*, Hampshire, Palgrave.

⁸ Um mantra feito a partir de várias falas que podemos encontrar nos três filmes que aqui referimos: *L'Anné Dernière à Marienbad* (Alan Resnais, 1961); *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985); *Mr. Jerrald James – Retalhos e Entrevistas* (Herberto Magalhães, 2015).

⁹ “*Tombeau de celulloid*, nos termos de Tessé” (Guerreiro 2012, 27)

Guerreiro, F. 2012. “Grãos de Pólen: Um Ano de Cinema - A Imagem Palimpsesto-Hieróglifo.” Acedido a 10 17, 2015, from *lyracompoetics*: <http://lyracompoetics.org>.

¹⁰ Mais adiante, na página 48 deste trabalho, irei citar Jean Rouch, onde este faz referência à paisagem que é obra de Deus e que a câmara vem pôr em desordem. (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema 2011, 89)

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. 2011. *Jean Rouch*, editado por J. Costa, & L. Oliveira. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

¹¹ “[A] chegada do herói de *Ossessione*, que toma uma espécie de posse visual da pensão, ou então em *Rocco e Seus Irmãos*, a chegada da família que, toda olhos e ouvidos, tenta assimilar a estação imensa e a cidade desconhecida: será uma constante na obra de Visconti, este “inventário” do meio, dos objectos, móveis, utensílios, etc.” (Deleuze 2006, 15).

Deleuze, G. 2006 [1985]. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*. Lisboa: Assio & Alvim, 15.

¹² A citação do autor refere-se à utilização do dispositivo do campo-contracampo em *Paris-Texas* (Wim Wenders, 1984).

¹³ Intervir / Modificar / Constituir / Engendrar o real. “Para [Olivier] Schefer, (...) nas pinturas rupestres não se teria uma “teoria” da “reflexão” do real, constituindo antes as grutas espaços rituais e cerimoniais de simbolização, conquistados ao real pelo homem, e a partir dos quais – da sua abstracção e estilização – se poderia então constituir (“engendrer”) o real.” (Guerreiro 2012, 3).

Guerreiro, F. 2012. “Grãos de Pólen: Um Ano de Cinema - A Imagem Palimpsesto-Hieróglifo.” Acedido a 10 17, 2015, from lyracompoetics: <http://lyracompoetics.org>.

¹⁴ “Um espaço-qualquer é ou um espaço esvaziado, ou um espaço cuja junção das partes não é fixa ou não está fixada.” (Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* 2009, 318).

Deleuze, G. 2009 [1983]. *A Imagem-Movimento - Cinema 1*. Lisboa: Assio & Alvim.

O espaço não é mais este ou aquele espaço determinado, tornou-se espaço qualquer, segundo um termo de Pascal Augé. (...) Augé preferiria buscar a sua fonte no cinema experimental. Mas poder-se-ia igualmente dizer que eles são tão velhos quanto o cinema. Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. (Deleuze, 1985,140).

Deleuze, G. 1985 [1983]. *A Imagem-Movimento - Cinema 1*. S. Paulo: Editora Brasilense.

¹⁵ “Their respective orientations, toward a world and toward the world, sharply distinguish fiction and documentary, but the effect of providing, as if for the first time, a memorable form for experiences and concepts that the text purports only to reveal or reflect is a common bond between them. That bond frequently goes by the name of realism, one of the issues immediately raised by this conception of the documentary as a fiction (un)like any other.” (Nichols 1991, 113). “This is indeed the world we see but it is also a world, or more exactly, a view of the world. It is not just any world but neither is it the only view possible of this one historical world.” (Nichols 1991, 115).

Nichols, B. 1991. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington, USA: Indiana University Press.

¹⁶ “À primeira vista parecia impossível perdermo-nos” (Robbe-Grillet em Resnais 1961).

L'Anné Dernière à Marienbad (Alan Resnais, 1961)

¹⁷ Filme realizado por ocasião dos sessenta anos do festival de Cannes.

¹⁸ O exemplos são abundantes: desde *Secret Story* (TVI 2015), passando por *Só Visto!* (RTP 2015), *Alta Definição* (SIC 2015), *Sete Pecados Mortais* (RTP 2015), até ao registo do documentário jornalístico tipo “casos da vida” onde frequentemente o protagonista, ou convidado acaba por se desmornar numa cena de choro. Muitas vezes este é o clímax do programa.

¹⁹ Guerreiro, F. 2012. “Grãos de Pólen: Um Ano de Cinema - A Imagem Palimpsesto-Hieróglifo.” Acedido a 10 17, 2015, from lyracompoetics: <http://lyracompoetics.org>.

²⁰ Rancière, J. 2011[2003]. *O Destino das Imagens*. (L. Lima, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.

²¹ *The Color Purple* (Steven Spielberg, 1985) é baseado no romance com o mesmo título da autora Alice Walker.

²² Magalhães, H. 2014, 1. “Shadows (John Cassavetes, 1959) e as dúvidas sobre o problema da realização cinematográfica.”

²³ Os termos “Testemunho de relevo” e “mais além”, convocam aqui um excerto do texto “Beyond Observational Cinema” já citado na página 21 deste documento.

MacDougall, D. 1998. *Transcultural Cinema*, editado por L. Taylor. Princeton: Princeton University Press.

²⁴ Jonas Mekas escreveu que *Shadows* (John Cassavetes, 1959) “começa no meio e acaba no meio”. Sugeriu em certa altura um título alternativo a este subcapítulo, inspirado em um dos intertítulos de *Nosferatu* (Murnau, 1922): “Os fantasmas vieram ao seu encontro”. Mais tarde, na sessão de defesa

deste projeto, a 21 de Dezembro de 2015 na FCSH da Universidade Nova de Lisboa, projetei numa tela o seguinte texto como introdução e enquadramento da minha apresentação:

“O têxtil é já algo que se fabrica com a intenção de pôr por cima de qualquer coisa. É na sequência desse “plano têxtil” e continuando a seguir o padrão com que o construímos que iremos fazer esta apresentação. Ao observarmos essa imagem é, conforme antes o fizemos, natural e incontornável que venhamos propor e acrescentar outras imagens por cima daquelas que já criámos. Os fantasmas vieram ao nosso encontro não apenas para os recordarmos mas para que falemos com eles.”