

## A SENHORA E O RIO: DOIS NOVOS OLHARES DO DOCUMENTARISMO EM PORTUGAL

*Teresa Fradique*

CATARINA ALVES COSTA

SENHORA APARECIDA

Portugal, 1994 (Betacam SP, Cor), 55'

PEDRO SENA NUNES

MARGENS

Portugal, 1995 (16mm, Kodak Colour), 29'

Em 1995, surgiram dois filmes que marcaram (positivamente) o panorama do documentário feito em Portugal por realizadores portugueses. Serviram não só para projectar a “produção nacional” no estrangeiro<sup>1</sup>, mas também para fornecer bases necessárias e urgentes para a renovação e abertura da discussão em torno desta complexa área cinematográfica. Mais do que identificar “uma nova geração de documentaristas”, *Senhora Aparecida*, de Catarina Alves Costa, e *Margens*, de Pedro Sena Nunes, têm-se constituído por cá como referências importantes na delineação daquilo que (à falta de melhor expressão) se pode chamar uma “nova identidade” para o documentarismo. Estas “novas” tendências do documentário reflectem-se sobretudo numa secundarização de conceitos generalistas, apoiados na representação de uma imagem nacional ou regional, por um lado, ou na caracterização de uma estrutura social “exótica”, por outro. Ambas estas vertentes pecavam pela cristalização e atemporalidade com que representavam os contextos “documentarizados”, mas eram também fruto dos condicionalismos técnicos que impossibilitavam uma aproximação física do olhar cinematográfico. Assim, o conceito de documentarismo que está na base destes dois filmes privilegia um ponto de vista simultaneamente mais focalizado e mais universal na medida em que assenta sobretudo numa problematização (teórica e reflexiva) do objecto filmado e menos na caracterização de uma unidade geográfica ou cultural. Essa perspectiva baseia-se na desvalorização do documentário como “ferramenta” ao serviço da objectividade (no sentido de uma representação fiel de determinada

<sup>1</sup> Ambos os filmes contam já com um currículo de participações internacionais pioneiro: para *Margens* pode destacar-se, entre muitas outras, as participações no Toronto International Film Festival (Canadá, 1997), 39<sup>th</sup> International Documentary Film Festival of Leipzig (Alemanha, 1996), Molodist — International Film Festival of Kiev (Rússia, 1996), 3<sup>rd</sup> Festival of Anthropological Documentary Film of Sibiu (Roménia, 1996), 7<sup>o</sup> Cimbrian Festival de Cinema de Verona (Itália, 1996), 7<sup>th</sup> International Documentary Film Festival Amsterdam (Holanda, 1995) e ainda recentemente a sua selecção para o International Student Film Festival, sediado em Nova Iorque. Para *Senhora Aparecida*: RAI 5<sup>th</sup> International Festival of Ethnographic Film (Inglaterra, 1996), International Ethnographic Film Festival Gottingen (Alemanha, 1996), Margaret Mead Festival (Estado Unidos da América, 1996) e é distribuído por um dos mais relevantes catálogos de filme etnográfico: Documentary Educational Resources, com sede em Massachusetts (EUA).

realidade), para o constituir como “obra de autor” resultante do encontro entre uma equipa de filmagem e um determinado contexto. *Margens* e *Senhora Aparecida* instauram definitivamente um olhar renovado(r) porque praticam um documentarismo menos autoritário e mais polifónico: que persegue a criatividade a partir do real em vez de tentar instaurar a “verdade” e que deixa ao espectador a possibilidade de encontrar a sua leitura dos acontecimentos; que, no terreno, opta por dar voz às pessoas, para reservar para a montagem a interpretação do autor <sup>2</sup>.

Não querendo apresentar estes filmes como uma espécie de “documentos” recentes para uma história do cinema em Portugal, penso, no entanto, que a sua leitura se torna mais interessante se tivermos em conta alguns elementos (históricos, se quisermos) que marcaram profundamente o documentarismo “português”. Numa discussão em torno das relações entre cinema e antropologia (organizada pelo CEAS a propósito do ciclo *Olhares sobre Portugal*, em 1993), José Manuel Costa afirmou que

não há tradição sustentada de cinema documental em Portugal, nem apetência dos portugueses para o documentário. [...] Em Portugal, por razões políticas, não foi possível um documentário independente, pelo menos até 1974. [...] não [houve] uma vontade de abordar a realidade directa através do cinema (VVAA 1993: 97).

Um dos resultados mais interessantes dessa discussão foi o de perceber que a história do documentário em Portugal foi, na sua generalidade, marcada por uma fuga do presente e da sua problematização. Esta situação tem a sua inegável constatação no facto de o *cinema directo* praticamente não ter acontecido em Portugal. Esta corrente, iniciada no início dos anos 60 — e que tem como exemplos pioneiros, por exemplo, *Les Maîtres-Fous* (1954), de Jean Rouch, ou *Chronique d'Un Été* (1960), de Rouch e Edgar Morin — baseava-se na utilização de novas tecnologias cinematográficas (as câmaras de dezasseis milímetros, mais leves e portáteis, por um lado, a possibilidade revolucionária de gravador de som síncrono, por outro) ao serviço de uma ideologia de cariz militante. A ideia era chegar mais próximo das pessoas, recolher a polifonia dos seus testemunhos espontâneos, tudo isto através de som e imagens que se correspondessem, libertando assim o documentário do recurso à voz *off* que fica, de alguma forma, esvaziada de sentido.

O filme de Catarina Alves Costa desenrola-se em torno da festa da Senhora Aparecida, que ocorre na localidade de Lousada, situada numa das zonas industriais dos arredores do Porto. Este evento é, no entanto, caracterizado por uma especificidade que o distingue de todas as outras festas do seu género: à procissão “oficial”, encabeçada pelo clero e pelos andores dos santos

<sup>2</sup> Para este facto contribuíram decisivamente as experiências de formação dos realizadores: Catarina Alves Costa esteve no Granada Center for Visual Anthropology / University of Manchester (completando o grau de MA), donde resultou o seu primeiro filme *Regresso à Terra*, 1992; Pedro Sena Nunes participou no I Curso Europeu de Realização em Documentário (Berlim, Praga, Lisboa e Amsterdão), entre 1995 e 1996, do qual resultou o presente filme.

padroeiros, junta-se a chamada “procissão dos caixões”. Esta última consiste num ritual baseado em promessas dirigidas à Senhora Aparecida em contexto de “morte iminente”. O pagamento das promessas é feito através da participação num cortejo onde os indivíduos percorrem determinada distância deitados num caixão alugado para o efeito. Tal como já foi realçado por vários autores (cf. Feijó, Martins, Cabral 1985), a oposição vida/morte constitui uma das unidades simbólicas mais importantes da vida camponesa do Norte do País e deve ser analisada na sua “natureza processual” (*id.*: 69). Esta obra é sem dúvida um importante contributo nesse sentido.

O que me parece interessante é que o filme de Alves Costa se constrói exactamente em torno da ideia de processo. Recorrendo permanentemente ao discurso dos intervenientes como fonte de interpretação dos acontecimentos, a narrativa desenvolve-se através da delimitação da estrutura em que este ritual assenta. Ou seja, a procissão dos caixões é encarada como o resultado de um conjunto de actividades asseguradas pelas personagens privilegiadas pela realizadora. Desde a senhora que percorre a localidade numa carrinha de caixa aberta a recolher donativos e dádivas diversas, até à banda de *rock* que se prepara para a sua estreia durante a festa, do cabeleireiro ao café — todos estes elementos funcionam como aspectos significativos para que o espectador possa fazer a sua leitura dos acontecimentos. E é através desta opção narrativa que se cria espaço para colocar em primeiro plano um acontecimento contextual, mas que torna a obra única, porque ancorada no presente e na sua problematização: o conflito entre o pároco, cuja concepção teológica libertadora e pedagógica rejeita a procissão “macabra”, e a população, que não vê com bons olhos o adiamento e a modificação do processo ritual do cumprimento das promessas feitas. Numa interessante análise deste documentário, Frei Bento Domingues contextualiza o conflito surgido:

É tal o desencontro entre a cultura teológica dos padres recebida nos seminários ou nas faculdades de Teologia e a cultura religiosa tradicional de cariz popular que estes afrontamentos — ora por uma, ora por outra razão — fazem parte do folclore nortenho desde que me conheço. Os esforços por “cristianizar festas pagãs” das aldeias do Norte têm redundado sempre num desastre cultural e religioso (*Público*, 14/04/1995).

Aliás, esta questão havia sido já apontada por Patrícia Goldey:

[...] as atitudes locais [Norte de Portugal] relativamente à Igreja como instituição oficial são sobretudo de oposição, o que se torna manifesto pela hostilidade para com o clero quando este se recusa a desempenhar os serviços tradicionais (Feijó, Martins, Cabral 1985: 95).

Só um olhar muito consciente de si próprio e ao mesmo tempo livre poderia dar este resultado: entre dezenas de outras possibilidades, a câmara estava onde era preciso, no momento preciso para captar o conflito que faz com que este filme não seja mais um sobre romarias e religião popular. A forma

pragmática e apoiada numa forte intersubjectividade entre realizadora e protagonistas confere ao resultado um carácter inovador e consistente, mesmo do ponto de vista da análise puramente antropológica.

Com *Margens* continuamos no Norte de Portugal, mas voltados para o seu interior e para uma paisagem radicalmente diversa, marcada pela desertificação e pelo isolamento. Uma imagem propositadamente procurada pelo realizador e nitidamente ancorada nas experiências cinematográficas dos anos 70:

Eu tive um mestre [...] que foi o António Reis<sup>3</sup> [...]. Tudo o que ele me deu a ver tinha a ver com Trás-os-Montes. Desde aí, senti um fascínio brutal por aquelas imagens, por aquela gente — e eu nunca tinha ido a Trás-os-Montes nem tenho nada a ver com a terra. Parti então de uma série de premissas, que era confrontar-me com o Estranho e usar três palavras: Morte, Identidade e Isolamento (Pedro Sena Nunes em entrevista ao *Jornal de Notícias*, 21/07/1996).

A vertente “tradicionalizante” do olhar do realizador é instaurada logo nas primeiras imagens do filme: primeiro encontramos com a paisagem e a aldeia, os velhos e as crianças; depois surge a festa, a música, a cor e os fatos a rigor. Este “pitoresco” conjunto visual é dado pelo rancho folclórico local, que incorpora indivíduos que tentam reproduzir personagens e ofícios tradicionais: por exemplo, o moleiro com o seu burro, ou a camponesa que vende fruta. O facto de haver uma exploração visual da ambiguidade produzida pela presença destes elementos folclóricos conduz necessariamente um olhar mais desatento — ou menos informado (o filme foi visto por muitos estrangeiros) — à não distinção entre a recriação e a realidade. Neste sentido, o filme parece no seu início suspender-se e tornar-se, por momentos, atemporal. É aqui que encontramos uma continuidade em relação ao discurso deixado pelo documentário português, descrito por Joaquim Pais de Brito na discussão em torno dos “Olhares sobre Portugal”:

[...] Trás-os-Montes aparece, não apenas para os homens das imagens, mas também para os colectores de música, como a arca das tradições, das raízes, das referências identitárias que, naquele momento conturbado pós 75, se tinham perdido. Era preciso, no fundo, reconstruir um pouco a nossa identidade. Ia buscar-se à província mais recôndita (Trás-os-Montes) o passado, qualquer que ele fosse: à escuridão das cozinhas cobertas de fuligem, ao tipo de xisto do Nordeste — ainda por cima extraordinariamente arcaico —, aos rituais, às canções e aos romanceiros (VVAA 1993: 104).

Mas, se prosseguirmos, a surpresa instaura-se ao identificarmos no meio da pequena multidão o ministro das Obras Públicas do governo de Cavaco Silva — Ferreira do Amaral —, que se encontra em Trás-os-Montes para inaugurar

<sup>3</sup> Realizador (com Margarida Cordeiro) do filme *Trás-os-Montes* (1976).

uma ponte. É esta a história que Sena Nunes nos quer contar: a de uma aldeia, chamada Chelas, que juntou algumas centenas de contos entre os seus habitantes e, com a ajuda da Comunidade Europeia, comprou uma ponte — “desperdiçada” pela linha de Sintra — para encurtar caminho até Mirandela. Foi esta a razão que fez com que o realizador escolhesse esta aldeia, entre as outras cinquenta que visitou, para criar a “sua” imagem de Trás-os-Montes. É também esta escolha narrativa que permite, tal como no filme de Alves Costa — e ao contrário do que o primeiro parecia fazer crer no seu início —, estabelecer uma ruptura com essa falta de vontade do documentarismo português para filmar o presente.

O que Pedro Sena Nunes percebeu muito bem é que a construção de uma ponte com a contribuição monetária dos habitantes de uma pequena aldeia, por um lado, e da Comunidade Europeia, por outro — mediadas respectivamente pelo poder local e nacional —, traria inevitavelmente uma dinâmica exemplar e única a esta comunidade. Não só actualiza e redefine os contornos do isolamento transmontano, como apresenta elementos importantes para pensar os processos que estruturam hoje a(s) vida(s) nas aldeias do interior do país. É ainda a partir da situação instaurada pela ponte que o realizador consegue ter acesso às diferentes dinâmicas da vida de cada um dos personagens que escolheu. Será através da relação que estabelece com eles, registando conversas e momentos do quotidiano, que encontrará as tais premissas que o levaram a Trás-os-Montes: morte, identidade e isolamento.

Quarenta e cinco anos depois de cineastas e antropólogos franceses se terem reunido no Museu do Homem, em Paris, para iniciarem um diálogo entre duas disciplinas que permitiam relacionar rigor científico e arte cinematográfica, o CEAS promoveu uma iniciativa intitulada “Olhar etnográfico, olhar cinematográfico — encontro entre antropólogos e documentaristas”. A este propósito, António Loja Neves escreveu:

Por demasiado tempo as coisas andaram pelo seguinte esquema: primeiro — os antropólogos descobriam que a imagem era excelente acessório para a sua actividade investigativa e utilizaram-na sem preocupação de aprofundar a gramática cinematográfica. Nestas circunstâncias, apenas recolhiam excelente material de arquivo, mas em bruto e incapaz de servir para mais do que a análise pessoal e reservada dos estudiosos; segundo — os cineastas apaixonavam-se por uma temática de raiz etnográfica e passavam à realização de um filme sobre a mesma sem se preocuparem muito com os elementos de interesse antropológico [...]. Desta *démarche* apenas resultava um filme tecnicamente bem realizado, mas longe de aproveitar o esforço para apresentar o assunto de uma forma cientificamente elaborada (*Expresso*, 7/12/1996).

Confrontar *Senhora Aparecida* com *Margens* é interessante porque permite, simultaneamente, constatar que o quadro desenhado por Loja Neves foi ultrapassado, mas que os olhares cinematográficos e antropológicos continuam a manter algumas fortes especificidades que lhes conferem um certo grau de autonomia. É também por isto mesmo que estes dois filmes parecem constituir-

-se como marcadores de uma transição, ainda cautelosa quanto ao grau de experimentação, assente numa noção de autoria cada vez mais forte.

Por exemplo, em *Senhora Aparecida* a realizadora é confrontada com um guião semidefinido. Ou seja, a decisão de filmar a procissão dos caixões na *Aparecida* foi tomada independentemente do realizador, restando-lhe, portanto, encontrar a forma como a filmar. Ao contrário de Pedro Sena Nunes, que procurava a morte em Trás-os-Montes<sup>4</sup>, Alves Costa foi confrontada com uma morte "excessiva". A fuga ao exotismo fácil está marcada na própria estrutura narrativa. O olhar torna-se pragmático e, num contexto onde se verifica uma forte resistência do tradicional, a realizadora procura a modernidade (destacando o padre como figura fundamental, sentado em frente ao computador; ou procurando junto do grupo *rock* os sinais da urbanidade). Por vezes, a força dramática dos acontecimentos parece ser demasiadamente irresistível e, por exemplo, a câmara demora-se no caixão que transporta a criança (entretanto adormecida)<sup>5</sup>.

Em *Margens*, as linhas do guião são definidas pelo autor e seguem premissas poéticas e abstractas que o filme se encarregará de preencher ou materializar. A escolha recai sobre um contexto marcado por uma modernização explícita — uma ponte dos caminhos de ferro inova uma aldeia, aproxima-a da cidade, faz andar mais rápido. Ao contrário de Alves Costa, que procura diluir a morte articulando-a com o processo mais vasto da festa popular, Sena Nunes recria-a (a morte), transformando esse elemento reformador (a ponte) em metáfora poética: o rio como passagem para o Outro Lado. Em *Margens*, os personagens representam exactamente isso: os actores dessa viagem, os passageiros do barco que realiza essa travessia.

Talvez pudéssemos considerar que o "olhar metafórico" de Pedro Sena Nunes e o "olhar pragmático" de Catarina Alves Costa corresponderiam a dois procedimentos diferentes — o primeiro aprendido na escola de cinema, o segundo treinado pela investigação antropológica —, cada um deles materializado em diferentes suportes fílmicos: a película e o vídeo. Mas esta perspectiva talvez seja demasiadamente reducionista, sendo que essa diferença na natureza do olhar poderá, afinal, corresponder a uma mudança no próprio documentário: libertando-se progressivamente da dominação "objectivista", tende a privilegiar uma metodologia interpretativa e flexível.

Estes filmes mostram-nos ainda um Portugal caracterizado — sobretudo do ponto de vista sociocultural, mas também do ponto de vista geográfico — como um contexto de periferia. Elementos tradicionais e modernizadores coabitam (muitas vezes de forma conflituosa como ambas as obras deixam claro), criando uma sociedade híbrida. Esse conflito entre o tradicional e o moderno é muitas vezes gerido através de um processo de reinvenção da própria tradição que se encontra em risco. Os documentários podem ser

<sup>4</sup> O filme teve, aliás, um primeiro título onde este aspecto era realçado: «À Espera da Morte».

<sup>5</sup> A leitura só fica completa quando percebemos qual o público a que ele é dirigido. O facto de *Senhora Aparecida* ter sido realizado com o objectivo de integrar a programação televisiva parece-me um elemento determinante.

utilizados, como vimos, para denunciar o conflito, mas podem também servir de forma (demasiadamente) eficaz para participar no processo de mitificação e cristalização de determinados contextos tidos como tradicionais. Manter-se consciente deste mecanismo é o grande desafio do documentário contemporâneo “português” e a fórmula para que se constitua, como afirmou em certo momento José Manuel Costa, como a “mais livre forma de arte cinematográfica”.

#### BIBLIOGRAFIA

- FEIJÓ, Rui G., Hermínio MARTINS, e João de PINA CABRAL, 1985, *A Morte no Portugal Contemporâneo. Aproximações Sociológicas, Literárias e Históricas*, Lisboa, Editorial Quercus.
- VVAA, 1993, *Olhares sobre Portugal. Cinema e Antropologia*, Lisboa, Centro de Estudos de Antropologia Social do ISCTE / ABC Cineclub de Lisboa.

#### FILMOGRAFIA

##### PEDRO SENA NUNES

*Nunca mais Te Livras de mim* (1993)

*Eléctricos* (1994)

*Margens* (1995)

*Fragments Between Time and Angels* (1997)

PRÉMIOS PARA *MARGENS*: Melhor Documentário Português — VI Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta (1995); Melhor Documentário Internacional — XXV Festival Internacional de Documentário de Potsdam (1996); Melhor Jovem Realizador e Melhor Filme Nacional — IV Festival Internacional de Curtas-Metragens do Algarve (1996); Melhor Filme Português — VIII Bienal de Jovens Criadores da Europa e do Mediterrâneo (1997).

##### CATARINA ALVES COSTA

*Regresso à Terra* (1992)

*A Grande Noite do Fado* (1994)

*Ora Rindo, ora Chorando* (1994)

*Senhora Aparecida* (1994)

PRÉMIOS PARA *SENHORA APARECIDA*: Menção Honrosa — VI Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta (1995); Award of Commendation — Festival de Cinema e Vídeo da Society for Visual Anthropology; Melhor Realização — VIII Festival Internacional do Documentário Etnográfico (Nuoro, Sardenha).

*Teresa Fradique*

Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)