

O Documentarismo do Cinema

Uma reflexão sobre o filme Documentário*

Manuela Penafria

Universidade da Beira Interior

Nota introdutória

Uma nota introdutória – ainda que breve – é importante não apenas pela oportunidade em mencionar o nosso objecto de estudo: o filme documentário mas, também, para apresentar a nossa hipótese geral de trabalho, hipótese essa que submetemos a uma problematização que se apoia na Teoria do Cinema e na História do filme documentário e a uma problematização que se confronta com a *praxis* documental - os filmes propriamente ditos – e à qual acrescentámos os depoimentos e entrevistas daqueles que assumem o documentário como uma opção de realização cinematográfica, uma vez que os consideramos úteis para rastrear essa mesma *praxis*.

Passemos então a enunciar a nossa hipótese geral de trabalho: PROPOR o termo de **Documentarismo** para designar uma perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema e no cinema. Neste sentido, o Documentarismo pressupõe uma contiguidade entre o filme documentário e o filme de ficção, apresenta-se como uma consequência da dificuldade em distinguir o registo documental do registo ficcional e tem a utilidade de

destacar que a classificação de um filme importa muito menos que o modo como olhamos e somos olhados pelo cinema, o que poderá contribuir sobremaneira para libertar o documentário do peso que sobre ele recai de *re-presentar* ou ter por dever *re-presentar* a “realidade tal qual”. O conceito de **fronteira** é então convocado para designar os filmes - ou eventualmente todos os filmes - que não cabem pacificamente na classificação de documentário ou na classificação de ficção.

Para abordarmos a hipótese enunciada dividimos o nosso estudo em dois momentos. Num primeiro momento procedemos a uma **contextualização** do nosso objecto de estudo tendo em conta a bibliografia consultada e, num segundo momento, trataremos de avançar para uma **re-contextualização** onde o termo Documentarismo será apresentado e desenvolvido tendo em conta a filmografia de António Campos, realizador português unanimemente reconhecido como documentarista.

Contextualizar

Nos estudos sobre o filme documentário que tivemos oportunidade de ler, verificámos, no essencial e muito resumidamente, que se esgrimem argumentos a favor e contra a ideia

*Resumo da tese de Doutoramento apresentada na Universidade da Beira Interior, 2006.

do documentário efectivamente “representar a realidade”. Os primeiros destacam a ligação que as imagens do documentário possuem com o que tem existência fora dessas imagens e os segundos - os que são contra - lembram que a imagem cinematográfica em si e só por si não garante que não tenha ocorrido uma total fabricação.

Só por si **documentário** é um termo que arrasta consigo um peso: a obrigação de “representar a realidade”. O cumprimento ou não cumprimento dessa promessa que lhe está subjacente tem sido, em suma, o que motiva grande parte da discussão que rodeia o documentário. Já a ficção parece ser um companheiro sempre presente. Ora é um companheiro incómodo que ofusca ou acusa o documentário, ora um aliado inestimável na defesa de um cinema de elevada qualidade, um cinema de efectivo trabalho de realização cinematográfica. Já o passado histórico tem sido fonte de inspiração para alimentar polémicas. O movimento documentarista britânico dos anos 30 introduziu um tom sério e responsável ao documentário e os **movimentos de cinema realista** (expressão que propomos para designar os seguintes movimentos: “cinema directo” nos EUA; “Free cinema” na Inglaterra, “cinema verdade”, na França e o movimento “Candid Camera” ou “Candid Eye”, no Canadá) dos anos 60 celebraram o registo do acaso e do espontâneo como garantia de um contacto íntimo e imediato com o “real”.

Da nossa parte, e enquanto espectadores, iremos fixar a nossa reflexão na filmografia de António Campos, com o propósito de averiguar o lugar aí reservado ao filme documentário. Não se trata de procurar uma definição, mas apenas que esta nossa investiga-

ção possa contribuir para os modos possíveis de pensar o documentário.

Re-contextualizar

A filmografia de António Campos - que se situa entre 1957 e 1993 - é aparentemente diversa: documentários propriamente ditos, filmes institucionais, sobre Arte ou ficção adaptada de obras literárias. Há, no entanto, uma coerência temática e formal, muito em especial, antes e depois de um acontecimento que costuma servir de marco e oportunidade para uma mudança de discurso, o 25 de Abril de 1974. Ainda que admitamos haver algum tipo de avanço ou de recuo, o que gostaríamos de destacar é que estamos perante uma filmografia suportada por uma ideia de cinema muito precisa, a saber, o cinema tem uma missão tão importante quanto urgente a cumprir: **filmar o presente**. E esta é uma missão que António Campos tomou como sua e na qual se empenhou profundamente. O cinema é assim chamado a colaborar numa consolidação do presente impedindo que o mesmo se transforme num passado opaco.

“Filmar o presente” é, no entanto, uma expressão demasiado vaga e que trataremos de clarificar com 3 pontos que nos parecem essenciais:

1) Em primeiro lugar, um registo *in loco*. O realizador deslocou-se aos locais onde os acontecimentos estavam a decorrer e onde as pessoas viviam. Os seus filmes são pois o resultado de experiências vividas com pessoas concretas em situações concretas. Por exemplo, no caso de *Terra Fria*, filme adaptado do romance homónimo de Ferreira de Castro, a rodagem decorreu em Padornelos (distrito de Vila Real), a mesma aldeia em que Ferreira de Castro escreveu e situou o seu romance.

2) Um segundo ponto diz respeito à actualidade dos temas e aqui podemos destacar dois filmes: *A Invenção do Amor* e *Vilarinho das Furnas*. *A Invenção do Amor*, um filme adaptado do poema homónimo de Daniel Filipe, é uma metáfora ao ambiente de opressão mas, em especial, de perseguição vivida antes do 25 de Abril de 1974. Por seu lado, *Vilarinho das Furnas* trata de um tema não menos dramático: uma pequena aldeia minhotoa que foi submersa pelas águas de uma barragem e onde António Campos registou os derradeiros gestos de uma vivência em comunidade.

3) Por fim, um terceiro ponto para nos referirmos aos intervenientes. António Campos aproximou-se das pessoas que fazem os trabalhos mais pesados, as que mais se esforçam mesmo sem qualquer garantia de um benefício correspondente ao seu esforço. Sempre ao lado do seu povo e solidário com os seus problemas, a filmografia de António Campos encontra-se enraizada na vida do povo português, mas essa filmografia caracteriza-se, essencialmente, por prestar homenagem às mulheres, à mulher-mãe e à mulher capaz de executar trabalhos pesados. Nos seus filmes também encontramos uma presença de crianças que não raro nos olham a nós espectadores, partilhando o silêncio. Por exemplo, *Falámos de Rio de Onor* termina com um longo plano de uma fotografia de um rosto de criança e em *Retratos das Margens do Rio Lis* onde o fluir das águas do rio Lis é associado ao fluir da vida daqueles que habitam e trabalham junto às suas margens, as crianças apresentam-se nos tão-somente e apenas com uma convicção inabalável: “Eu existo”. E existir, o simples existir é em si o maior sinal de Esperança.

Estes três pontos dependem e são percorridos por um outro que nos interessa particularmente, já que foi no cinema que António Campos encontrou o meio mais adequado para divulgar a originalidade do povo português; esse aspecto diz então respeito ao seu estilo cinematográfico. Trata-se de um estilo que definimos utilizando uma expressão de António Campos a propósito de *Um Tesouro*, a sua primeira curta-metragem, e que nos parece adequado alargar a toda a sua filmografia, a saber, a “poesia com os pés na terra”. Esta expressão destaca que estamos perante um aturado trabalho de realização cinematográfica que não coloca em causa nem distrai o espectador do conteúdo da sua filmografia.

Sem nunca cair no mero postal ilustrado, nem no mero exercício formal, António Campos é o realizador da planificação cuidada e amadurecida, uma planificação que lhe permite não recorrer à reconstrução dos acontecimentos e que prevê de antemão a inclusão de gestos espontâneos de personagens encarnadas por actores não-profissionais, por actores profissionais ou por quem se representa a si mesmo.

E não é por ter filmado os mais desfavorecidos que António Campos se assumiu legítimo representante dos mesmos. Nunca reclamou dar “voz ao povo”, nem tão pouco se trata aqui de um “assalto ao real” (no sentido de um registo “nu e cru”). A sua câmara está próxima daqueles que filma, olhando-os de frente, mas estabelecendo a distância necessária, nem de mais nem de menos, absolutamente justa. É uma câmara que se substitui ao olho humano. O que nos seus filmes se apresenta é que por detrás da câmara há uma força humana que a movimenta.

António Campos operador tem a par-

ticularidade de “fazer desaparecer” a presença da câmara e de proceder a um enquadramento dinâmico, no sentido em que se adapta ao que está a filmar. Trata-se enfim, de uma câmara curiosa e atenta a tudo quanto a rodeia que apreende, ou melhor, que absorve, o que está à sua frente e movimentase como uma força centrípeta que atrai e enquadra pessoas e acontecimento em cenários naturais - e esta é uma câmara que se detém, em especial, nas pessoas e para quem os cenários naturais: o mar, a montanha, os rios, os vales, nunca são constituídos em personagem.

António Campos é, também, o realizador da montagem depurada, o seu corte aperfeiçoa o filme, distribui por cada plano a duração mais adequada e expurga o que (eventualmente) possa estimular o mais pequeno sensacionalismo, ou qualquer tipo de *voyeurismo*. É um corte seco e preciso, de um rigor extremo. A montagem é, no essencial, uma actividade onde o realizador trabalha “corpo a corpo” com o material rodado, recorrendo àquilo a que chamámos **raccord por analogia**, ou seja, uma ligação entre os planos que mantém o equilíbrio de composição e de enquadramento, de um plano para o plano seguinte. E é, finalmente, o realizador do e para o espectador. É para ele que faz filmes; é com ele que António Campos se preocupa, pretendendo tocar tanto o espectador do presente, aquele que é colocado perante acontecimentos que estão a decorrer, como o espectador futuro, aquele que poderá olhar para o passado através dos seus filmes.

O espaço fílmico não é um espaço para uma orquestração de entradas e saídas em campo, é um espaço de permanência. Podemos dizer que a partir do momento em que uma pessoa ou um objecto entram em campo

é para não mais de lá saírem. Por exemplo, em *Um Tesouro*, no primeiro plano do filme uma mulher entra em campo, nos dois planos seguintes essa mesma mulher surge já dentro de campo e apenas se movimenta dentro dos limites do enquadramento.

A permanência em campo remete-nos para um outro aspecto importante: a riqueza de conteúdo. Entendemos que essa riqueza de conteúdo diz, essencialmente, respeito à relação constante que o cinema estabelece com outras obras. O cinema não se encontra alheado das preocupações de outros autores, nomeadamente dos que têm na palavra o seu modo de expressão, em romances, contos, poesias - ou mesmo em livros de investigação científica, nomeadamente os livros do antropólogo Jorge Dias que serviram ao realizador para preparar a rodagem de *Vilarinho das Furnas* e de *Falámos de Rio de Onor*.

Em António Campos, o trabalho de adaptação é, também (e sobretudo), um trabalho de transformação. O cinema é entendido como uma Arte contemporânea de outras Artes e que pode partilhar com elas de um mesmo espírito sem, no entanto, perder a sua autonomia uma vez que possui os seus próprios recursos. Ao posicionar-se assim, António Campos vai ao encontro da concepção de André Bazin do cinema como uma “arte impura”, isto é, o cinema que contamina e que se deixa contaminar por outras proveniências.

Guardadas as devidas distâncias, António Campos e os escritores Loureiro Botas, Miguel Torga, Ferreira de Castro, Passos Coelho e Teófilo Braga encontram-se enraizados na originalidade povo português, no quotidiano dos homens e mulheres que trabalham na terra e no mar para daí retirarem o seu sustento e que têm no nascimento e na

morte os momentos fulcrais da vida. A missão do cinema tal como entendida por António Campos, a de “filmar o presente” é uma missão que na sua filmografia se apresenta com rigor e justeza, sem lamentações, nem recorrendo a qualquer tipo de demagogia. Os seus filmes respiram tranquilidade.

Há ainda um aspecto que podemos apresentar apenas como nota, mas que entendemos não poder deixar de realçar e que diz respeito às condições para fazer cinema. Desconfortável com um cinema onde predomine a figura do produtor e fortemente avesso a tudo o que pudesse de algum modo afectar a sua liberdade, António Campos encontra nos procedimentos do filme documental uma outra possibilidade ou uma outra forma de fazer cinema. Uma outra forma que, para usarmos uma expressão do realizador, se constitui em “anti-cinema”.

No seu percurso, António Campos não participa propriamente dos movimentos e movimentações do cinema português. É um percurso mais solitário, seja por dificuldades em aceder a materiais e equipamentos para os quais não possuía recursos financeiros, seja por dificuldade de diálogo com o meio cidadão por onde circulavam as influências e as tomadas de decisão.

Para o realizador, fazer cinema não é uma actividade onde se formam equipas que se organizam e salvaguardam num sistema de produção, distribuição e exibição bem estruturado e assente na especialização de tarefas. Em vez disso, e ao redor de um determinado projecto é necessário que todos comunguem do mesmo entusiasmo e de uma mesma afinidade de sensibilidades.

A actuação de António Campos é então mais pessoal e mais íntima. Mais pessoal porque é ele o operador e montador dos seus

filmes usando, quase exclusivamente equipamento amador (8 e 16 mm) largamente mais manejável que o formato profissional (35 mm). Da sua filmografia chegam mesmo a constar filmes que apenas foram feitos com o intuito de experimentar a câmara de filmar, nomeadamente, *O Rio Lis* e *Campos de Leiria*. A sua actuação é, também, mais íntima porque estabelece um contacto muito próximo não apenas com os intervenientes dos seus filmes mas, também, com os espectadores. À excepção de *Terra Fria* (1992), único filme a ter exibição comercial, foram os cines clubes, as colectividades, as associações, as escolas ou os festivais de cinema que apresentaram os filmes de António Campos aos espectadores e quase sempre na presença do próprio.

Iremos agora tentar explicitar o termo de Documentarismo que tem como fundamento a resposta à questão que colocámos inicialmente: que lugar ocupa o filme documental na filmografia de António Campos?

E a resposta é que não conseguimos identificar um lugar específico. O registo documental serviu-lhe de experimentação, constituiu-se como um projecto de cinema – e lembramos que o seu objectivo maior era “filmar o presente” - e podemos, também, encontrá-lo nos filmes de ficção intrometendo-se por entre os planos encenados. É o caso a que já fizemos referência de *A Invenção do Amor* e ao qual podemos acrescentar *Histórias Selvagens*, com o drama das cheias em Montemor-o-Velho ou as famosas chegas de bois e a feira transmontana feita propositadamente para a rodagem de *Terra Fria*, mas com vendedores autênticos.

Se tivermos em conta que, em António Campos, o documental não ocupa um lu-

gar específico, podemos avançar para uma outra dimensão a que chamamos de Documentarismo, para realçar que mais explicitamente ou à retaguarda, a componente documental está sempre presente no cinema. Se as imagens do documentário têm uma ligação especial com o representado, o Documentarismo lembra que as imagens, todas as imagens possuem uma autonomia própria e solicitam da nossa parte que nos dirijamos a elas sem que nos percamos pelo acessório, ou seja, chamar constantemente o que é exterior às imagens, como seja a veracidade ou não veracidade da representação.

O Documentarismo não é já e apenas uma *praxis* de carácter estritamente documental, mas passa a dizer respeito a uma ligação ao mundo através do cinema. Neste sentido, aquela que consideramos ser uma das principais tarefas do Documentarismo é trabalhar não apenas os modos de “representação da realidade” presentes no documentário, mas interessar-se pelo modos de “representação da realidade” antes, durante e depois da institucionalização do documentário enquanto género (o que decorreu nos anos 30, com o movimento documentarista britânico). Entendemos que esta metodologia de trabalho é coerente com a nossa posição em pensar o cinema a partir do documentário.

Assumindo a perspectiva do Documentarismo em António Campos, podemos afirmar que os seus planos documentais não são os que nos mostram a praia da Vieira em *Um Tesouro*, as mulheres a ceifar em *Vilarinho das Furnas*, a chega de bois em *Terra Fria*, as cheias de Montemor-o-Velho em *Histórias Selvagens*, ...

Os planos documentais são aqueles que concorrem para o modo de ver o mundo que está presente no seu cinema. Ou seja, são os

aspectos que mencionámos atrás a respeito do seu estilo cinematográfico – não apenas as suas escolhas mais estritamente cinematográficas mas, também, as suas escolhas temáticas - que nos permitem a nós, espectadores, estabelecer e averiguar uma ligação ao mundo através do seu cinema. Muito resumidamente, podemos dizer que no cinema de António Campos o Homem (com H maiúsculo) é o valor maior e está aí presente um olhar militante nas causas que apresentou, mas absolutamente despojado de qualquer reivindicação panfletária.

Em suma e para concluir, a filmografia aqui tratada é composta por filmes de fronteira, mais que *darem a ver o mundo*, são filmes que remetem para *um modo de dar a ver o mundo* destacando que é no cinema e pelo cinema que se traça o nosso pensar, sentir e agir.