

Pedro Miguel de Castro  
Alves Monteiro

**O autobiográfico e a ética no  
documentário com familiares  
em *O medo vai ter tudo***

**MCA. 2012**

Projeto para a obtenção do grau de Mestre  
em Comunicação Audiovisual  
Especialização Fotografia e Cinema Documental  
Professor Orientador Prof. Dr. Jorge Campos

A ti, que és tudo.

## **agradecimentos**

À Unicepe.

Aos participantes no documentário.

Aos meus pais e irmão.

Aos amigos.

A todos os que me ajudaram e inspiraram.

Aos professores que realmente se interessam.

**palavras-chave**

Documentário, ética, autobiográfico, subjectividade e memória.

**resumo**

Documentar e construir memória é uma aspiração universal essencial a todos os povos. O cinema de não-ficção é um dos veículos óbvios para o materializar. Fazê-lo com sentido ético é respeitar não só a sua evocação, mas também aqueles que utilizamos para a verbalizar como participantes nos nossos filmes e aqueles que a recebem e a interpretam como audiência.

O olhar subjectivo do indivíduo como autor é ao mesmo tempo um acto interventivo e político. Se esse olhar sobre o mundo for autobiográfico e na primeira pessoa, pode proporcionar às audiências uma visão intimista de factos históricos relevantes. À nossa mundivisão poderão então ser somadas outras vindas de uma miríade de diferentes perspectivas e pontos de vista, o que contribuirá por certo para uma visão múltipla e multiplicada desses mesmos factos históricos relevantes.

**keywords**

Documentary, ethics, autobiography, subjectivity and memory.

**abstract**

To document and to build memory is an universal aspiration essential to all people. Non-fiction cinema is one of the obvious vehicles to materialize it. To do it with ethic sense is to respect not only its evocation, but also those who we use to verbalize it as participants in our movies and those who receive and interpret it as an audience.

The subjective gaze of the individual as an author is at the same time an interventional and political act. If that gaze over the world is autobiographical and in the first tense, it could provide to the audiences an intimate vision of relevant historical facts. To our vision of the world, it could be added others from a lot of different perspectives and points of view, what for sure will give an contribute to a multiple and multiplied vision of those same relevant historical facts.

## **índice**

Introdução.....	1
Desenvolvimento.....	3
1. Estado da arte.....	3
2. Metodologia.....	13
a)Pré-produção.....	13
b)Produção.....	15
c)Pós-produção.....	15
3. Ética.....	18
a) O documentário autobiográfico e a participação de familiares do realizador: particularidades.....	21
4. Práticas de auto representação no discurso documentário autobiográfico.....	24
Conclusão.....	29
Bibliografia.....	31
Filmografia.....	32

## Introdução

*O Medo vai ter tudo* é um encontro. Um encontro com os meus pais, com outras pessoas com quem convivi de forma mais ou menos íntima na minha infância e com um dos sítios onde cresci.

Há na atitude de fazer este documentário uma vontade de proceder a um acto de documentação e de construção de memória. Através do contar da(s) história(s) que nos liga(m) a todos - feita uma pela minha visão subjectiva do estado do país no passado evocado e no presente vivido - há um modo de fazer que se torna distintivo da minha acção como autor.

A ligação a um passado político e histórico é uma das características marcantes das cinematografias documentárias de cariz autobiográfico contemporâneas. O contributo que se proporciona é a possibilidade de oferecer um olhar intimista único sobre factos de grande relevo e de cariz universalizante às audiências. Este ensaio procura conceptualizar o caminho efectuado para construir o objecto estético que é *O Medo vai ter tudo*.

No primeiro capítulo é feita a descrição do *Estado da Arte*. A proposta que apresento é fortemente conduzida pelas emoções e reflexões tidas e sentidas aquando da rodagem. Tal abordagem faz com que as referências cinematográficas que fui achando relevantes sejam acompanhadas por algumas reflexões mais académicas retiradas de leituras de autores conotados com a *Teoria do Documentário*.

O modo de fazer d'*O medo vai ter tudo* é o objecto de análise do segundo capítulo. A metodologia utilizada durante a realização do documentário subordinou-se a uma asserção muito particular: testar as condições de produção que terei à disposição em futuros documentários que eventualmente venha a fazer. Ou seja, se seria capaz de produzir um filme com o mínimo de condições técnicas, meios humanos e financeiros ao mesmo tempo que exerço uma actividade profissional sem qualquer tipo de relação com o mundo audiovisual.

O capítulo três procura abordar a especificidade do comportamento ético do realizador de documentário quando escolhe filmar com seus familiares. A principal pergunta que fiz sempre a mim mesmo tinha uma formulação fácil mas respostas múltiplas e contraditórias: '*o que justifica que eu use estas pessoas que tão bem conheço para um propósito que é pessoal?*'.

A verdade é que cada documentário pressupõe constrangimentos éticos muito próprios. O facto de as pessoas que convocamos para participar nos nossos filmes serem nossos familiares ou amigos

dá-nos um capital de confiança extra, o que em contrapartida também nos deixa mais vulneráveis quanto às opções de representação que delas escolhemos fazer. Alguém sentir-se mal representado agrava-se substancialmente se esse alguém achar que a pessoa a quem confiou expôr-se tiver uma obrigação para com ela que vai para além da interação suscitada por um qualquer filme.

No capítulo final são abordadas as práticas de auto-representação no discurso documentário autobiográfico. Procura-se então identificar modos de fazer nas práticas autobiográficas ligadas ao cinema e ao vídeo, o que nos levará a perceber que muitas delas estão ligadas à exploração da subjectividade, marca distintiva de muitos documentários feitos a partir dos anos 1970 no período que alguns teorizadores do documentário chamam de *post-vérité*.

O modo autobiográfico da exploração da subjectividade implica uma dimensão grafológica da auto-inscrição. Esta dimensão faz nascer as marcas distintivas da prática única de cada realizador, sendo que a subjectividade é por isso olhada sob o ângulo do *meu* mundo, do *meu* olhar e do *meu* ponto de vista. O modo único de fazer, marca e sublinha a existência de cada realizador como ser autoral actuante.

A esfera pública é assim inundada pelos universos pessoais e pelas histórias privadas dos realizadores, que pelo uso de diferentes modos de subjectividade inscrevem no seu discurso cinematográfico várias modalidades da prática autobiográfica. É esse o caso d'*O Medo vai ter tudo*.

**“Há uma história que se conta sobre o criminoso de guerra Ratko Mladic, que passou meses a bombardear Sarajevo a partir das montanhas circundantes. Certa vez, notou que o alvo seguinte era a casa de um seu conhecido. O general telefonou ao seu conhecido e informou-o de que lhe dava cinco minutos para reunir os seus «albúns» porque decidira fazer explodir a casa. Quando disse «albúns», o assassino queria dizer os albúns de fotografias da família. O general, que destruíra a cidade havia já alguns meses, sabia justamente como aniquilar a memória. Essa é a razão pela qual concedeu «generosamente» à vida do seu conhecido o direito à lembrança. A vida, pura e simples, e algumas fotografias de família.”**  
Dubravka Ugresic in *O museu da rendição incondicional*<sup>1</sup>

## Desenvolvimento

### 1. Estado da Arte

Durante todo o processo que envolve a produção de um documentário, o realizador está sujeito a influências vindas de todo o espectro de referências bio-sócio-culturais. É tão inevitável como respirar...

Esse processo pode ser mais ou menos consciente e mais ou menos sujeito a reflexão, mas não deixa de acontecer e, dessa forma, condicionar o resultado final de cada uma das fases de produção de um filme, e por fim, o próprio objecto estético em que se torna o documentário.

Quando se trata de um documentário produzido em ambiente académico, todo o processo de referências e reflexões que exista é valorizado e dimensionado a esse propósito primeiro.

O momento realmente decisivo no confronto com as nossas referências visuais e estéticas e com as nossas reflexões próprias e/ou induzidas por outros praticantes ou autores teóricos do universo documentarista, é o da rodagem. O momento anterior – o da pré-produção e pesquisa – é também propício ao encontro com referências teóricas e práticas com as quais mais nos identificamos, mas é no terreno – quando o botão do *rec* começa a condicionar todas as angústias, receios e expectativas – que todo o processo de que falamos produz resultados práticos.

A descrição do *Estado da Arte* que aqui proponho é por isso fortemente conduzida pelas emoções e reflexões tidas e sentidas aquando da rodagem d'*O medo vai ter tudo*, daí que às referências cinematográficas que fui achando relevantes, acrescente também algumas reflexões mais académicas retiradas de leituras de autores conotados com a *Teoria do Documentário*.

Esse conjunto de autores – teóricos e práticos – constituem assim o *corpus* de influências que

<sup>1</sup> Cavalo de Ferro, 2011, ISBN 9789896231521, pag. 16

espaldaram os dias de rodagem do meu documentário.

Tendo em conta aquilo que muitos autores classificam como '*tradição do documentário*' (Renov, Ruby, Nichols), os dias de rodagem fizeram-me confrontar com vários conceitos directamente constituintes dessa denominada tradição. Desde logo o carácter político do acto de fazer documentários. Podemos recuar pelo menos até Vertov, que com o seu cinema tratou de materializar conceptualmente o que Lenine classificava como a mais importante das artes. (Barnouw, 1993)

O percurso do documentário de carácter político é paralelo ao da história do cinema de não-ficção e tem nos seus realizadores nomes tão óbvios como Joris Ivens, Chris Marker ou Emile d'Antonio: "*I've always chosen to make documentaries. I love documentary film. I love the political tradition of the documentary film, and I love the subjects that documentary film can treat.*"<sup>2</sup>

Também em Portugal podemos falar de uma tradição política do documentário, sobretudo se tivermos em linha de conta o período pós-revolucionário de meados da década de setenta do século passado. A programação do *Panorama – Mostra do Documentário Português* do ano 2011 assim o parece comprovar<sup>3</sup>. Os exemplos mais recentes também são significativos, sendo que podemos referenciar *48* (2009) de Susana de Sousa Dias e *Linha Vermelha* (2012), de José Filipe Costa como alinhados com a tradição do filme político. Este último com um forte carácter reflexivo sobre o próprio cinema de não-ficção, também uma particularidade que remonta aos inícios das práticas documentaristas da história cinematográfica<sup>4</sup>.

O aspecto auto-reflexivo e autobiográfico que se adivinha nas intenções acima transcritas, consubstanciam igualmente elementos caracterizadores das convenções mais comumente associadas ao documentarismo. Tornaram-se sobretudo vulgares a partir da década de oitenta do século XX em círculos que, vindos das áreas mais próximas da *video-arte*, se foram assumindo a partir das cinematografias nascidas desde o interior, primeiro, da comunidade feminista e depois da comunidade *gay*. (Renov, 2004)

Associados a movimentos libertadores de diferentes minorias, os discursos cinematográficos que privilegiam a auto-reflexividade e a autobiografia foram-se generalizando a todas as temáticas típicas dos filmes de não-ficção, num movimento também potenciado pelo progressivo

<sup>2</sup> Crowds, Gary e Georgakas, Dan – '**History is the theme of all my films': an interview with Emile d'Antoni** in Rosenthal, Alan e Corner, John – **New challenges for documentary**. Manchester: Manchester University Press, 2005. ISBN 9780719068997

<sup>3</sup> O programa pode ser visionado em: <http://www.panorama.org.pt/2011/edicao/programa/>, consultado em 27/05/2012.

<sup>4</sup> Mais uma vez, a referência óbvia é Dziga Vertov e o seu *Homem da câmara de filmar* (1929).

desenvolvimento das tecnologias digitais que ciclicamente foram – e vão – tornando a produção de documentários num exercício cada vez mais acessível ao indivíduo. Esta tendência facilita a efervescência do surgimento de múltiplos discursos de características intimistas, que a partir de discursos auto-reflexivos e autobiográficos resultam em documentários vindos das mais múltiplas proveniências geográficas e temáticas.

A juntar a estes dois factores distintivos – auto-reflexividade e autobiografia – junta-se ainda a pretensão ensaística do filme que me propus rodar. Como exemplo de um cineasta que juntou a totalidade das características de que temos vindo a falar, podemos referir Jonas Mekas. *Lost, Lost, Lost* (1976) é talvez a sua obra mais significativa e nela o cineasta lituano que cedo emigrou para os EUA combina os discursos auto-reflexivo e autobiográfico com o ensaístico, numa obra de forte pendor político. Nela, articula-se o tempo passado com o presente, o que imbui a obra de reflexão histórica a partir de uma perspectiva intimista. (Renov, 2004)

A preocupação com o fazer perdurar a memória de um lugar e das pessoas que o fizeram e ocuparam, foi desde logo um dos objectivos com que parti para a rodagem d'*O medo vai ter tudo*. Estando a UNICEPE perfeitamente enquadrada nas vivências quotidianas da cidade, sobretudo na época que o meu filme visa destacar, ressaltam-me duas referências filmicas mais ou menos recentes no domínio da não-ficção: o *Porto da minha infância* (2001), de Manoel de Oliveira e *O meu coração ficará no Porto* (2010), de Jorge Campos.

No seguimento da reflexão que aqui estamos a fazer, teremos de trazer à discussão o conceito de produção de filmes documentários suportados em familiares do realizador. Na filmografia contemporânea da não-ficção há variadíssimos exemplos de realizadores que convocam para os documentários que produzem elementos da sua família. Michael Renov tem sido porventura o teórico do documentário que mais tem escrito sobre isto mesmo, e no seu livro *The subject of documentary*<sup>5</sup> são vários os artigos que remetem para tal prática.

Nestes artigos são múltiplas as referências a uma vasta filmografia produzida tendo como base directa familiares dos realizadores, sendo que as temáticas mais commumente a ela associadas são o luto, a superação de traumas e a visão intimista de eventos históricos. Renov salienta que muitas vezes a representação destas temáticas tem mesmo um propósito terapêutico, no que é corroborado por citações de diversos autores.

Como exemplo do que se tem feito neste domínio em Portugal, parece-me importante falar de

---

<sup>5</sup> Renov, Michael – **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. ISBN 978081663441

*Balaou* (2006), o filme de estreia de Gonçalo Tocha que, a partir da morte traumática da mãe, constrói um documentário onde a convocação de outros familiares directos contribui para gerar um processo de luto pessoal que redundará num objecto estético de relevância universal.

Parece-me igualmente importante sublinhar o aspecto do *work in progress* que a orgânica do documentário que fiz impõe por si mesma. O processo de rodagem torna-se assim ele próprio num catalizador dos caminhos e/ou atalhos que vamos escolhendo trilhar conforme vamos avançando na tomada de imagens e nos encontros com as pessoas que resolvemos trazer para o filme.

O *Mapa de Rodagem* torna-se então num processo de escrita em que imagens trazem imagens e em que pessoas convocam outras pessoas, numa fluidez que vai alterando a estratégia com que partimos para o terreno. Como qualquer outra escrita, a reflexão a que vai obrigando é permanente, actualizando ou abrindo novas perspectivas com o natural avançar do trabalho. Um processo vivo e orgânico que faz da rodagem de um documentário com estas características em algo diametralmente oposto à mecanicidade associada à rodagem de um filme de ficção tradicional.

Prosseguindo nas reflexões que o acto de rodagem de *O medo vai ter tudo* suscita, teremos de falar obrigatoriamente nos documentários feitos na primeira pessoa. De contornos autobiográficos e muitas vezes remetendo para aspectos ensaísticos, os documentários na primeira pessoa começam a tornar-se comuns nos anos oitenta do século passado.

O surgimento dos formatos vídeos e a nova relação com as especificidades deste *medium* que os artistas visuais foram gradualmente desenvolvendo, trouxe para o campo do documentário uma muito maior assiduidade das temáticas autobiográficas assentes em discursos na primeira pessoa. Esta presença resulta numa enorme diversidade nas propostas que vão surgindo um pouco por todo o mundo, num processo que se vai alargando cada vez mais exponencialmente com a chegada e progressiva democratização dos meios digitais de gravação de imagem e som e, claro, do fenómeno de partilha de conteúdos que a *Internet* foi e vai possibilitando. (Renov, 2004)

Já aqui falamos dos aspectos terapêuticos associados a estes discursos e também da forma como os avanços tecnológicos e a progressiva miniaturização dos dispositivos técnicos de captação de som e imagem permitem que equipas muito reduzidas ou mesmo só uma pessoa consigam produzir objectos estéticos de relevância. A superação de maus momentos a nível pessoal do realizador e a capacidade técnica de produzir documentários com equipas muito reduzidas, são assim dois factores que muito contribuem para que surjam nos textos documentários discursos na primeira pessoa. O já aqui referenciado *Balaou* (2006) de Gonçalo Tocha é um bom exemplo na

cinematografia portuguesa de um trabalho que surge da conjugação destes dois factores, que, contudo, podem também estar desassociados.

Importantes para a minha sensibilidade como espectador – e com efeitos dificilmente mensuráveis mas certamente relevantes na minha actividade de autor – há dois filmes que recorrem a discursos na primeira pessoa que gostava de convocar para este momento do trabalho. *Santiago* (2007) de João Moreira Salles e *Waltz with Bashir* (2008) de Ari Folman, são dois documentários muito diferentes no seu conteúdo e nas estratégias estéticas que usam para produzir o seu texto, mas ambos recorrem ao discurso na primeira pessoa como matéria prima ideal para construir a relação com o real que a partir da sua experiência pessoal se universaliza através dos filmes que constroem.

Sendo exorcizações pessoais de carácter totalmente diverso, *Santiago* e *Waltz with Bashir* são exemplos de como o cinema pode ser encarado como um exercício terapêutico para os realizadores, que, fruto da sua abordagem artística e ponto de vista, universalizam as experiências em objectos estéticos relevantes para um grupo de espectadores muito abrangente. Segundo Dennis O'Rourke é esta universalidade que distingue um documentário: “*If your film doesn't cross over into being something that's universal then it probably hasn't worked.*”<sup>6</sup>

Este realizador australiano é um dos exemplos que pode ser dado como representante de uma casta de documentaristas que remonta a Robert Flaherty e de que teremos de falar ainda a propósito d'*O medo vai ter tudo*. Tal como Flaherty quando rodou *Nanook of the North* (1922), O'Rourke faz todo o trabalho de rodagem dos seus documentários sozinho, numa constante busca de aperfeiçoamento de um método.<sup>7</sup> Filmar sozinho foi uma escolha consciente que fiz para o meu documentário<sup>8</sup>, e a descrição que O'Rourke faz do seu processo de rodagem é muito aquilo que eu um dia gostaria de atingir: “*(...) working by myself has been important because all of my energies are devoted to communicating with other people. I do all the technical functions myself (...). You have to understand and love the camera and all other equipment – what I call my recording angels.*

---

<sup>6</sup> Spring, Tracey – **Jumping off the Cliff: a conversation with Dennis O'Rourke** in Rosenthal, Alan e Corner, John – **New challenges for documentary**. Manchester: Manchester University Press, 2005. ISBN 9780719068997

<sup>7</sup> Vários autores que se debruçam sobre a história do documentário (Barnouw; Breschand; Ellis e Maclane; Gauthier) teorizam sobre o denominado *Método de Flaherty*. Este método resulta de um processo observacional profundo por parte do autor sobre a comunidade retratada. Decorrente de uma longa experiência no local, esta maneira de fazer característica de Robert Flaherty, faz subordinar o que filma aos dados obtidos durante e a partir dessa permanência no interior da comunidade. A busca de *feed-back* a partir das imagens captadas e do visionamento das mesmas pelos participantes, é outra das marcas características do método distintivo do cinema *flahertiano* que se inicia com a realização de *Nanook of the North*.

<sup>8</sup> As questões metodológicas são abordadas no capítulo seguinte deste trabalho.

*They are an extension of yourself really.*”<sup>9</sup>

O'Rourke tem assim um método assente na intuição - “(...) *it doesn't even look all that 'professional'.*”<sup>10</sup> - e na certeza de que a sua presença e a presença da sua câmara (que classifica de alter-ego) afectam todo e qualquer *frame* dos seus filmes. A rodagem é assim classificada por este australiano como um momento em que entra numa espécie de transe, numa terminologia que o aproxima de outro dos autores inevitáveis quando falamos de cineastas que rodam documentários sozinhos ou com equipas muito reduzidas: Jean Rouch. De facto, o cineasta francês teorizou sobre aquilo que intitulava de '*cine-transe*', levando-o à prática em muitos dos filmes que rodou: “(...) *l'artifice d'un tournage permet l'émergence de moments de vérité; moments qui révèlent les personnages, les émotions, y compris celle d'un cinéaste en 'ciné-transe'*”.<sup>11</sup>

Em Portugal terei novamente de chamar à colação o nome de Gonçalo Tocha que primeiro com o já citado *Balaou* (2006) e muito recentemente com o já multi-galardoado *É na terra não é na lua* (2011), tem desenvolvido um trabalho de artesão com os seus documentários rodados com meios humanos reduzidíssimos. O filme vencedor do *Grande Prémio Doc Lisboa 2012* foi rodado com um operador de câmara (o próprio Tocha) e um técnico de som.

Neste seguimento, teremos ainda de referenciar outra marca distintiva d'*O medo vai ter tudo*: a interacção do realizador com as personagens do documentário dentro do plano. O dispositivo técnico que adoptei na minha rodagem implicava desenvolver uma interacção que forçasse a minha entrada como realizador dentro do plano. Quanto a este pormenor da participação em cena da pessoa do próprio realizador do filme que está a ser rodado, teremos necessariamente de referenciar nomes como, por exemplo, Ross McElwee ou Nick Broomfield. Ambos desenvolveram métodos criativos de trabalho que implicam a sua presença como realizadores dentro do plano enquanto interagem com as personagens dos próprios filmes. Outra referência obrigatória, sobretudo pelo impacto mediático dos seus filmes, é Michael Moore, que com sucessivos êxitos de bilheteira popularizou no imaginário de muitos esta solução criativa. Como falamos mais atrás de Jean Rouch, poderemos também aqui referenciar uma obra revolucionária também a este nível, ao trazer à discussão o filme realizado com Edgar Morin em 1960, *Chronique d'un été*. Nesta obra marcante

---

<sup>9</sup> Spring, Tracey – **Jumping off the Cliff: a conversation with Dennis O'Rourke** in Rosenthal, Alan e Corner, John – **New challenges for documentary**. Manchester: Manchester University Press, 2005. ISBN 9780719068997

<sup>10</sup> *Idem*

<sup>11</sup> Colleyn, Jean-Paul – **Avant propos: clés pour Jean Rouch** in Colleyn, Jean-Paul – **Jean Rouch cinéma et anthropologie**. Paris: Cahiers du cinéma – INA, 2009. ISBN 9782866425432

vimos pela primeira vez na história do cinema os realizadores de um filme discutirem entre si e com os participantes do filme como o mesmo deveria ser feito, quais as suas limitações e quais as suas qualidades.

Uma das características definidoras do documentário que eu propus realizar consiste no facto de eu, como realizador, lidar com pessoas com quem tinha uma relação anterior a qualquer ideia do próprio filme. Conseguir a confiança e a disponibilidade das personagens para as minhas ideias e intenções foi portanto mais fácil de obter do que seria normal num tipo de documentário onde essa relação anterior não existisse. Ainda assim não se tratou de um processo isento de negociações.

Cada documentário pressupõe constrangimentos éticos muito próprios. O facto de as pessoas que convocamos para personagens dos nossos filmes serem nossos familiares, amigos ou conhecidos dá-nos um capital de confiança extra, que em contrapartida também nos deixa mais vulneráveis a críticas quanto às opções de representação que delas escolhemos fazer. O facto de alguém se sentir mal representado através do que dela mostramos, agrava-se substancialmente se esse alguém achar que a pessoa a quem confiou expôr-se, tiver uma obrigação para com ela que vai para além da interacção suscitada por um qualquer filme.

A relação do realizador com o *'outro'* que escolhe representar levanta ainda uma questão que vai além do capital de confiança que consegue angariar junto do mesmo e que o leva a acordar participar no documentário. Conquistado o sim quanto à participação, o realizador tem de preocupar-se em encontrar uma fórmula que sirva os seus propósitos estéticos mas que não limite a expressão idiossincrática que torna o seu personagem único. O facto de a pessoa que temos à nossa frente confiar em nós muito para além do que envolve a produção do filme, não pode ilibar-nos de uma eventual má representação da mesma, nomeadamente dos aspectos de personalidade ou comportamento que lhe são intrinsecamente distintivos.<sup>12</sup>

A importância destas questões está superiormente ilustrada num documentário de que aqui já falei: *Santiago* (2007) de João Moreira Salles. Neste filme, o realizador brasileiro visita a própria infância através das memórias suscitadas pela personagem Santiago, um antigo empregado da casa dos seus pais. Todo o material relativo a esta pessoa é fruto de uma rodagem primeira que Salles nunca conseguiu montar, e o filme que o autor acaba por fazer é resultado de uma revisita a esse material e sobretudo ao seu visionamento crítico. Desfasados por alguns anos, o filme que somos dados a ver e o material que lhe dá origem, confrontam-se diante dos nossos olhos, e um dos

---

<sup>12</sup> A relação ética do realizador com o género de personagens aqui descrito é fruto de escarpelização mais à frente neste trabalho.

desconfortos que somos levados a sentir tem precisamente a ver com a percepção de que o realizador da cena limita o personagem naquilo que lhe é característico. A reflexividade destas cenas quanto à evolução da forma como o próprio Salles olha para o seu cinema é de uma riqueza absoluta, servindo também para devolver a dignidade da personagem que ele próprio tinha cerceado durante o processo de rodagem original.

Parece necessário realçar, neste ponto, a importância que o objecto '*fotografia*' foi tendo durante os dias de rodagem do meu documentário. Desde cedo imaginei que fotografias pudessem facilmente surgir nas mãos dos participantes. Interessava-me o poder evocativo que elas pudessem ganhar e imaginava que poderiam ser catalizadoras de múltiplas memórias e que isso possibilitasse a convocação de pessoas que de outra forma não caberiam no filme.

Desde cedo que os realizadores de não-ficção perceberam o poder de convocar a fotografia para o cinema. O primeiro grande exemplo disso mesmo é talvez *City of Gold* (1957), filme realizado por Wolf Koenig e Colin Low, dois dos mais reconhecidos integrantes da famosa *Unit B* do *National Film Board* do Canadá. A partir de fotografias encontradas num baú, os dois realizadores contam a história de *Dawson City* a cidade mais importante na corrida ao ouro no Yukon (região inóspita do Canadá), contrapondo imagens em movimento captadas à época, com as imagens fixas provenientes do final do século anterior. A fotografia cumpre assim a função de fazer chegar até nós algo que já não é possível de fixar em imagens, possibilitando o contar de histórias que de outra maneira seria impossível trazer para o cinema.

Outro aspecto que aproxima *City of Gold* d'*O medo vai ter tudo*, tem a ver com o uso do texto do filme na primeira pessoa. No caso do documentário do NFB, a *voz-off* resulta de um convite a um escritor – Pierre Berton – natural da cidade retratada.<sup>13</sup> Através do texto escrito em função das imagens e do tom induzido pelo uso verbal da primeira pessoa, somos levados a partilhar uma experiência pessoal que nos aproxima de uma forma única das imagens que somos dados a ver.

O documentarismo português foi há bem pouco tempo enriquecido por um filme que faz um uso absolutamente radical do poder inerente à fotografia. O aqui já citado *48*, de Susana de Sousa Dias, abdica totalmente das imagens em movimento para, através das fotografias tiradas pela PIDE aos presos políticos aquando das suas detenções, contar as suas histórias através de entrevistas aos próprios das quais nunca vemos sequer um *frame*.

*O meu coração ficará no Porto*, documentário de Jorge Campos também já citado neste

---

<sup>13</sup> Cf. Jones, D.B. - **The Canadian Film Board Unit B** in Rosenthal, Alan e Corner, John – **New challenges for documentary**. Manchester: Manchester University Press, 2005. ISBN 9780719068997

trabalho, faz um uso estético das fotografias que retratam a visita do General Humberto Delgado ao Porto durante a campanha eleitoral de 1958. Um uso, aliás, muito parecido ao obtido muitos anos antes pelos realizadores de *City of Gold*. As animações que ambos usam sobre os objectos fotográficos que utilizam nos seus dois filmes, estão no entanto muito longe do que fiz no *O medo vai ter tudo*. Foi minha pretensão que o uso evocativo das fotografias presentes no meu filme decorresse do manejo das mesmas pelos participantes, procurando nunca perder a relação física dos mesmos sobre as fotografias que ostentassem nas mãos ou que estivessem à distância de um olhar.

*Luz teimosa* (2010), de Luis Alves Matos, é um olhar cinematograficamente sublime sobre a obra do artista plástico Fernando Lemos que tem o condão de usar uma fotografia cuja presença atravessa todo o filme. Uma presença física e emocional que faz com que a mesma vá sendo manipulada e alterada até se tornar ela própria numa terceira coisa. A dimensão material do objecto e a dimensão evocativa que o mesmo emana, são exploradas sensitiva e sensorialmente das mais variadas formas, ajudando a caracterizar o artista e o homem que se fundem na figura maior da pessoa que é Fernando Lemos.

A fotografia de uma menina minhota feita por Lemos em 1949 nas vésperas do seu exílio no Brasil imposto pelo ferrete da ditadura salazarista, é o mote de duas viagens diferentes: uma emocional, que acaba por o trazer de volta a Portugal ao reencontro não só da fotografada, mas sobretudo ao ambiente claustrofóbico que o conduziu à fuga política; e uma viagem física do próprio objecto 'fotografia'. Uma viagem que se inicia com o momento mágico da revelação de uma nova cópia que, ao longo do filme, vai sofrendo múltiplas manipulações por parte do próprio Fernando Lemos até se transformar numa nova obra plástica. Um uso criativo da imagem fixa por parte do realizador Luis Alves Matos que é um verdadeiro recital cinematográfico.

A rodagem de *O medo vai ter tudo* produziu também variadas reflexões éticas. Ficou a certeza que cada personagem que convocamos para os nossos documentários nos traz diferentes questões de representação com implicações éticas muito particulares. A mediação que exercemos através da câmara e da montagem entre cada uma dessas personagens e a audiência que nos propomos atingir, é o reflexo directo da nossa prática ética em relação a esses dois grupos, mas também em relação aos próprios objectos cinematográficos que pretendemos construir.

Em tempos de crise económica como os que amargamente vamos vivendo neste país, é

sintomático que as artes olhem para a sociedade com um sentido crítico e uma forte responsabilidade ética. É apenas normal que o cinema – sobretudo o *Documentário* - encarne no seu modo de fazer o ao mesmo tempo simples e complexo acto de levantar questões. Questões que cumpram a sua função de suscitar respostas, acções e comportamentos vários nas audiências que possam atingir.

**“O facto de a palavra história significar ao mesmo tempo história, mentira e História, é algo que não se deve desprezar. E que uma história, dada como a invenção de um artista criativo, fosse considerada o material mais eficiente para chegar à verdade sobre o seu autor, também era significativo. As mentiras só podem estar contidas na verdade. Não têm existência isolada; têm uma relação simbiótica com a verdade. Uma boa mentira revela mais do que a verdade pode revelar. Isto é, para quem procura a verdade.”**

Henry Miller *in* Sexus<sup>14</sup>

## 2. Metodologia

Todas as decisões metodológicas que foram tomadas durante a realização de *O medo vai ter tudo*, subordinaram-se a uma asserção muito particular: testar as condições de produção que terei à disposição em futuros documentários que eventualmente venha a fazer.

Interessava-me sobretudo tentar perceber se as condições mínimas de que disponho podem ou não resultar em objectos estéticos a que possamos chamar documentários. Ou seja, se seria capaz de produzir um filme com o mínimo de condições técnicas, meios humanos e financeiros ao mesmo tempo que exerço uma actividade profissional sem qualquer tipo de relação com o mundo audiovisual.

Esta necessidade de perceber se, objectivamente, poderei ou não realizar documentários no futuro, foi aliás a razão porque não concorri ao financiamento disponível aos estudantes do Mestrado que procuro agora concluir.

### a) Pré-produção

O documentário *O medo vai ter tudo* nasceu de uma epifania. Depois de o ano curricular do Mestrado ter sido marcado por um investimento académico num projecto totalmente diferente do que agora apresento, tudo mudou numa tarde de Junho de 2011. Ao passar por acaso à porta da UNICEPE (Cooperativa Livreira de Estudantes do Porto) lembrei-me dos meus pais, do meu irmão e da minha infância. Pela primeira vez em muitos anos senti o impulso de entrar e quando o fiz e vi quase tudo na mesma, tive muita vontade de regressar às pessoas e aos momentos que ali tinha vivido há mais de 20 anos atrás. Passado alguns minutos fui reconhecido pelas pessoas que ainda aí estão desde que a minha mãe lá deixou de trabalhar, e de repente dei por mim a pedir autorização ao

---

<sup>14</sup> Edições Asa, 2008, ISBN 9789892302409, pag. 281

presidente da Direcção para que pudesse fazer na UNICEPE o filme que agora apresento.

A partir daí dei início ao processo de pesquisa que teve como principal objectivo encontrar o meu ponto de vista sobre o universo que queria abordar. Desde logo me interessei pelas minhas próprias memórias sobre o local e soube desde muito inicialmente que o ponto de partida para o documentário seriam as recordações de ouvir em criança as histórias que nos corredores da UNICEPE se contavam sobre o período de resistência e luta contra o regime ditatorial de Salazar.

A baliza temporal do 25 de Abril de 1974 como influente no desenrolar da história que queria contar também me pareceu óbvia desde cedo, sobretudo porque foi dez meses depois dessa data que eu nasci. A revolução portuguesa condicionou por isso – objectivamente – o meu nascimento. Rememorar e coleccionar estas e muitas outras lembranças foi assim o primeiro passo metodológico que empreendi.

Outra das primeiras preocupações metodológicas iniciais foi a de recolher o máximo de objectos sobre a UNICEPE que pudesse existir em casa dos meus pais. Fotografias, publicações periódicas, boletins esporádicos, livros e outros documentos foram saindo das gavetas e revirados, olhados e estudados sob uma nova perspectiva.

Em termos bibliográficos houve uma obra particularmente importante na contextualização do ambiente vivido na cidade do Porto no espaço temporal que abordei n'*O medo vai ter tudo*. *Sérgio Valente Um fotógrafo na oposição*<sup>15</sup> foi um livro precioso a vários níveis, pois não só proporcionou vasto campo de pesquisa, como ainda trouxe para o documentário a própria personagem do seu autor, assim como várias imagens importantes para a história que nele foi contada.

A pré-produção foi ainda marcada pelas decisões técnicas quanto à escolha do material a utilizar durante a rodagem. Decorrente da minha rede informal de relacionamentos, consegui uma permuta de trabalho que me permitiu aceder ao material de captação vídeo de uma produtora do grande Porto<sup>16</sup>, ao passo que garanti junto do DAI do IPP<sup>17</sup> a cedência do material de captação áudio. O facto de não ficar dependente do material de captação vídeo da escola permitiu-me uma maior flexibilidade na gestão da disponibilidade logística para entrar em rodagem, problema que não se pôs quanto ao resto do material dada a maior abundância do mesmo nos serviços de vídeo do DAI.

Reuniões com os professores Jorge Campos e Marco Conceição permitiram-me afinar o

<sup>15</sup> Valente, Sérgio – **Sérgio Valente Um fotógrafo na oposição**. Porto: Afrontamento, 2010. ISBN 9789723610734

<sup>16</sup> Actívideo, sediada em Rio Tinto e gerida por Paulo Rocha.

<sup>17</sup> Departamento de Arte e Imagem do Instituto Politécnico do Porto.

dispositivo técnico de captação e condução das interacções com os participantes no meu documentário.

Todos estes passos concorreram para a elaboração do *Mapa de Rodagem* que serviu de guia de trabalho para a fase seguinte da execução do filme: a rodagem.

## b) Produção

O *Mapa de Rodagem* previa sete dias de trabalho: seis consecutivos de segunda a sexta feira entre 16 e 21 de Abril de 2012; e um adicional no dia 25 seguinte. A escolha do período de rodagem não foi inocente e decorreu directamente do trabalho de pesquisa e reflexão da pré-produção.

Olhando comparativamente para o *Mapa de Rodagem* original e para o que foi sofrendo alterações ao longo da semana<sup>18</sup>, podemos facilmente pôr em causa o método que resultou na sua elaboração. Mesmo descontando os imponderáveis meteorológicos ou as indisponibilidades de última hora de um ou outro participante, foram vários os aspectos que saíram do meu controlo. Tudo isso se pode avaliar facilmente por uma leitura do *Diário de Rodagem* que apresento em anexo<sup>19</sup> e que resultou de um esforço de reflexão e auto-crítica quotidiano dos avanços e recuos do trabalho que ia decorrendo. O *Diário* fornece ainda várias pistas quanto aos dispositivos técnicos pensados, ensaiados e testados para as interacções com as diferentes personagens, num registo cru e imediatista que me parece bastante revelador do que foi o principal momento de rodagem de *O medo vai ter tudo*.

No final do período definido pelo mapa ficou desde logo claro que teria de haver um segundo momento de rodagem, o que por motivos vários apenas viria a decorrer cerca de um mês depois.

Já depois de uma análise crítica aos dois primeiros *rough-cuts*, percebi que teria de regressar ao campo e fazer novas e conclusivas imagens, num processo que remete já para o período de pós-produção.

## c) Pós-produção

O momento da montagem do documentário começou com uma reunião entre mim e a pessoa encarregue da pós-produção vídeo. Aqui ficou decidido que a captura digital dos ficheiros obtidos

---

<sup>18</sup> Ver Anexo 1.

<sup>19</sup> Ver Anexo 2.

na rodagem seria efectuada através do *Final Cut Pro*, sendo que os mesmos seriam imediatamente convertidos para um formato muito mais leve e editável no meu *PC* caseiro. Desta forma obtive total autonomia na construção d'*O medo vai ter tudo*, evitando constrangimentos de tempo e lugar na utilização de estações de edição de imagem alheias. Desenhada a versão definitiva do documentário, copiou-se a *edit-list* do meu portátil para o computador onde se fez a compilação definitiva a partir dos ficheiros originalmente capturados.

A montagem propriamente dita começou com a elaboração das folhas de visionamento, onde se fez uma descrição genérica de cada plano obtido na rodagem.<sup>20</sup> O segundo passo foi fazer uma primeira selecção do que poderia vir a ser utilizado de cada uma das interacções com as personagens do filme, obtendo-se assim blocos temáticos devidamente organizados em grelha.<sup>21</sup> Daqui foi possível perceber com evidente clareza que havia conjuntos de temáticas transversais às pessoas com quem tinha interagido, o que desde logo começou a influenciar a estrutura de montagem.

A etapa seguinte consistiu em transcrever para papel todos os blocos de conversa seleccionados<sup>22</sup>, visando aclarar os eventuais pontos de contacto entre aquilo que era dito pelas personagens. A construção de um organigrama temático com referência aos blocos protagonizados por cada um segundo cada assunto julgado relevante foi o efectuado logo de seguida<sup>23</sup>, o que possibilitou a emergência de um alinhamento temático condutor da montagem<sup>24</sup>. Desde aqui foi também possível começar a trabalhar na escrita dos textos-*off* como elementos de ligação, contextualização e estruturação entre as sequências de intervenção dos diferentes participantes.

Seguindo as directivas do que foi descrito até agora, obteve-se um primeiro *rough-cut*. Através desta primeira versão do documentário foi possível conseguir uma percepção sensorial sobre o sentido engendrado para o alinhamento. Grande parte do caminho estava desbravado, sendo agora tempo de proceder à afinação do modelo encontrado.

A primeira dessas afinações foi retalhar os blocos de conversa seleccionados para o documentário, o que levou o filme a mingar mais de sete minutos do primeiro para o segundo *rough-cut*.

Procurei sempre analisar os diferentes *rough-cuts* com professores, colegas de mestrado e

---

<sup>20</sup> Ver exemplo no Anexo 3

<sup>21</sup> Ver Anexo 4

<sup>22</sup> Ver exemplo no Anexo 5

<sup>23</sup> Ver Anexo 6

<sup>24</sup> Ver Anexo 7

amigos de diferentes sensibilidades e formação académica, seguindo com todos um mesmo princípio: ouvir, reflectir e decidir. Nunca mostrei qualquer bruto, excerto ou *rough-cut* a nenhum dos participantes.

Estes momentos de partilha do *work in progress* – para além do propósito académico associado – visaram sempre o crescimento do filme. A partir deles foi possível mudar cenas de sítio, prescindir de planos e cenas a que me tinha ligado emocionalmente, criar novas cenas suscitadas pelo próprio rumo a que a montagem me conduziu e, por exemplo, questionar, analisar e descobrir o papel da música no meu documentário.

**“Esta última não foi uma coisa que efetivamente eu visse,  
mas o que acabamos por recordar nem sempre é igual ao que presenciámos.”**

Julian Barnes *in* O sentido do fim<sup>25</sup>

### 3. Ética

A análise ao meu comportamento ético durante a produção d'*O medo vai ter tudo* passa sobretudo pelo relacionamento mantido com as personagens. Com todas elas havia uma relação anterior e a participação de cada uma no documentário extravassa as normais condições de contacto entre realizador e participantes num filme de não-ficção.

Para mim ficou desde logo claro que o consentimento participativo de cada uma das pessoas que chamei para o filme advinha de uma intimidade que ia para além do objecto estético que queria construir e que isso representava para mim como realizador uma responsabilidade acrescida. Era preciso não esquecer nunca, em todas as fases de produção, que as pessoas que participam no documentário aceitaram fazê-lo confiando primeiro em mim como alguém que conhecem há muito tempo, e só depois na minha figura como realizador. A principal pergunta ética que fiz sempre a mim mesmo tinha uma formulação fácil mas respostas múltiplas e contraditórias: *'o que justifica que eu use estas pessoas que tão bem conheço para um propósito que é pessoal?'*

A verdade é que as pessoas com quem interagi no documentário foram escolhidas para que eu pudesse mostrar o meu ponto de vista sobre o mundo, a minha mundivisão. Tal atitude exige responsabilidade ética e política, pois há todo um contexto político associado às várias fases de produção d'*O medo vai ter tudo*. A temática UNICEPE foi tratada dentro do contexto ideológico que vivemos no hoje da rodagem e da montagem, sendo para mim claro que o ângulo de abordagem seria sempre diferente se se mantivessem todos os factores excepto o temporal. Assim, para além da pergunta acima expressa, outras surgiram para guiar o meu comportamento ético em todo o processo de produção: *'a minha interpretação respeita os participantes e a entidade representada? O que vai a minha audiência pensar deles?'*

Fernão Pessoa Ramos afirma que o contexto ideológico em que determinada produção acontece influencia a postura ética do realizador<sup>26</sup>, naquilo que é uma marca distintiva do que chama estilo

<sup>25</sup> Quetzal, 2011, ISBN 9789725649893, pag. 11

<sup>26</sup> Ramos, Fernão Pessoa: *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa in* Ramos, Fernão Pessoa – **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. ISBN 8573594233.

participativo-reflexivo. Este estilo está em sintonia com a carga ideológica do pós-estruturalismo, constituindo-se no horizonte ético dominante da produção documentária dos dias de hoje<sup>27</sup>. Ainda segundo o autor brasileiro, a ética participativo-reflexa caracteriza-se pelas estratégias de encenação que emprega, pela intervenção no plano do realizador e pela construção da reflexividade: tudo marcas distintivas presentes n'*O medo vai ter tudo*.

Estes comportamentos interventivos são instrumentos a que recorro para construir a minha perspectiva como autor. Instrumentos narrativos espoletadores de memórias, e portanto de histórias, usados como modo de articular o meu ponto de vista sobre a UNICEPE e sobretudo sobre o mundo em que vivemos. A minha mundivisão resulta por isso de instrumentos enunciativos de carácter subjectivo que fazem existir o meu ponto de vista a partir de um estilo próprio. Aquilo que pode ser descrito como uma encenação estilística do *Eu*, torna-se numa marca presencial minha como autor. Uma marca subjectiva, única e reflexa que assinala a minha passagem como realizador nas vidas daquelas pessoas que eu já conhecia de outros contextos intimistas. Uma marca do meu existir cinematográfico e sintoma da minha expressão que se pretendeu artística.

Há no meu documentário um esforço óbvio em criar memória, ou seja, em registar determinadas experiências de luta e resistência ao regime salazarista; mas também há ou sobretudo existe vontade de meditar sobre a capacidade humana de resistir e lutar. Ao dar voz às minhas personagens, procurei falar eu.

Elas falaram das suas experiências de luta e do caminho que fizeram, eu falo do que julgo que é preciso fazer. Não me parece que o caminho que hoje acho necessário tomar seja sequer parecido com o que eles tomaram, mas também me parece óbvio que se eles conseguiram mudar o estado das coisas depois de 48 anos de ditadura, nós também seremos capazes de nos mobilizar para encontrar uma alternativa ao actual estado das coisas. Tal como eles fizeram, é preciso ter coragem e tomar consciência que a política se faz nas acções quotidianas que todos podemos escolher fazer. Esta é a mensagem que eu gostava que passasse para a audiência do meu filme: não estou contente com o actual estado do país, acredito que haja alternativas e que elas comecem na consciência política de todas as nossas acções quotidianas. Do ponto de vista ético do uso das imagens estou seguro que este meu propósito respeita as três partes envolvidas, tal como as descreve Jay Ruby:

“The production and use of images involves three separable yet related moral issues which when combined into a professional activity becomes an ethical position. These three

---

<sup>27</sup> *Idem*, página 175.

issues are: (1) the image maker's personal moral contract to produce an image that is somehow a true reflection of the intention in making the image in the first place – to use the *cliché*, it is being true to one's self; (2) the moral obligation of the producer to his or her subjects; (3) the moral obligation of the producer to the potential audience.”<sup>28</sup>

Resumindo a questão do comportamento ético na produção d'*O medo vai ter tudo*, resta dizer que o respeito pela privacidade e a obtenção do consentimento participativo das pessoas com quem escolhi interagir durante a produção do documentário estiveram subordinados a uma premissa comum: a relação anterior ao filme que tinha com qualquer um deles que me permitiu um acesso privilegiado não só a eles, como ao espaço físico da UNICEPE. Esta particularidade obrigou-me à responsabilidade moral de tornar isso mesmo claro aos olhos das eventuais audiências, através de um dispositivo que não pusesse em causa o respeito devido às personagens e ao lugar. Um contraponto equilibrado entre as considerações éticas e as exigências filmicas foi essencial para evitar ou minimizar possíveis conflitos entre caminhos que inevitavelmente se entrecrocaram, numa busca sempre guiada pela principal pergunta ética que me escolhi colocar: '*Qual o direito que tenho em lucrar com a exposição destas pessoas?*'

O lucro académico ou de pura satisfação pessoal como realizador, não pode nem deve ser obtido sacrificando os direitos dos sujeitos filmicos, e só a busca de consensos informados entre todas as partes participantes pode permitir que um trabalho documentário se faça.

Realçando o carácter autobiográfico que *O medo vai ter tudo* também possui, compete dizer que tal característica o imbui de responsabilidades éticas particulares. O mesmo se pode dizer quanto à participação da minha mãe e do meu pai. Michael Renov, um dos teóricos do documentário que mais se tem debruçado sobre estas temáticas, salienta que “(...) *autobiography, as the encounter between self and other, can be ethically charged in profound ways. For in addition to being an act of historical recovery, self-expression, and memorialization, the autobiographical film can also be a debt fulfilled.*”<sup>29</sup>

A verdade é que uma das motivações com que encarei a produção do meu documentário foi exactamente essa tentativa de saldar dívidas emocionais e de gratidão – necessariamente muito diferentes - com os meus pais, com grande parte das outras pessoas que nele participam ou nele são

<sup>28</sup> Ruby, Jay: *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 Rosenthal, Alan e Corner, John – **New challenges for documentary**. Manchester: Manchester, University Press, 2005. ISBN 9780719068997, página 211.

<sup>29</sup> Renov, Michael: *The address to the other: ethical discourse in Everything's for You in Renov, Michael – The subject of documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. ISBN 978081663441, página 159.

enunciadas e com a própria UNICEPE.

### **a) O documentário autobiográfico e a participação de familiares do realizador: particularidades**

No comportamento ético acima descrito é possível identificar algumas das *nuances* que fazem dos filmes autobiográficos e com a intervenção directa de familiares do realizador, filmes diferentes dos outros. No prefácio da obra *Image Ethics* os editores da mesma chamam a atenção para o facto de que nestes casos “(...) *the principles of ethical practice (...) differ from other kinds of documentary film. In addition, they pursue the intriguing question of what effect a knowledge of the 'special' relationship between film-maker and subject has on the audience's perception.*”<sup>30</sup>

No fundo trata-se de um aprofundar das regras éticas básicas associadas ao documentarismo: do que de facto estamos a falar é que quando um realizador escolhe relacionar-se cinematograficamente com familiares ou outras pessoas que lhe são muito próximas há um agudizamento das várias sensibilidades desde si inerentes ao comportamento ético de um documentarista. Estas alterações de comportamento ético naturalmente implicam o triângulo relacional de que já falamos mais acima e que envolve o realizador, os seus sujeitos e as audiências a que o filme aspira. Isso mesmo nos dizem John Stuart Katz e Judith Milstein Katz:

“In these cases [*autobiographical works*] the question is how or whether the rules of ethics (or exploitation) differ from other kinds of documentary films. (...) if it is argued that it makes an ethical difference if the subject and the film-maker have a special relationship, then one must also ask how a knowledge of this relationship makes a difference to the audience. Specifically, how does the prior relationship affect the audience's perception of ethics and exploitation in the film they are viewing.”<sup>31</sup>

Este relacionamento é de ordem moral e evidentemente tem origem no comportamento do realizador. Antes de tudo este deve assumir um compromisso com as suas próprias intenções, o que em seguida o obriga a uma responsabilidade moral para com as representações que escolhe fazer dos seus sujeitos. Tal responsabilidade alarga-se às audiências e materializa-se na asserção de que os

---

<sup>30</sup> Gross *et al*: *Preface in Gross et al – Image ethics*. New York: Oxford University Press, 1988. ISBN 0195067800, página vii

<sup>31</sup> Katz, John Stuart; Katz, Judith Milstein: *Ethics and the perception of ethics in autobiographical film in Gross et al - Image ethics*. New York: Oxford University Press, 1988. ISBN 0195067800, página 120 e 121.

imperativos morais dos produtores de imagem estão directamente ligados aos direitos morais dos sujeitos representados.<sup>32</sup>

Os direitos morais abarcam conceitos como: o direito à privacidade; a obrigação ao consentimento participativo informado; e, a análise dos custos e benefícios no que diz respeito à avaliação das decisões morais do produtor de imagens quanto ao próprio autor, aos sujeitos envolvidos e à audiência.<sup>33</sup>

Tais conceitos consubstancializam-se não só na natureza das imagens produzidas, mas também na forma como são produzidas e nos contextos em que são apresentadas. Como construções, as imagens são fruto de um acto interpretativo de alguém dotado de constrangimentos culturais e ideológicos e possuidor de um ponto de vista. Tudo concorrendo para que as imagens produzam um conhecimento muito particular.<sup>34</sup>

Ora, o que nos devemos neste ponto questionar é então “*When 'instant intimacy' does exist, how do the issues of trust, informed consent, and disclosure change?*”<sup>35</sup>

Katz e Katz propõem uma variedade de formas em que os filmes autobiográficos onde os intervenientes são familiares ou pessoas muito próximas dos realizadores diferem eticamente de documentários feitos com outro tipo de participação. Estes investigadores definem quatro critérios para agir eticamente nos casos que nos concernem: consentimento, revelação, motivos e construção.

O que distingue o consentimento íntimo do que está normalmente associado à participação informada noutro género de documentários é que “*In fact there is a hint in many autobiographical films that the subjects of films consider, at least in part, that they are doing the film-maker a favor.*”<sup>36</sup>

No que diz respeito ao teor revelativo daquilo que pode ser dito quando se está envolvido na produção de filmes autobiográficos com a participação de familiares, tem tudo a ver com o grau de intimidade e constrangimento normalmente associado às conversas típicas de quem tem um relacionamento muito próximo. Essa proximidade altera ou pode alterar o percepcionamento das audiências quanto aquilo que é dito: [as viewers] “*Our standards regarding disclosure do not change for autobiographical film; rather our perception of 'overdisclosure' is likely to be*

---

<sup>32</sup> Gross et al: *Introduction: a moral pause in Gross et al - Image ethics*. New York: Oxford University Press, 1988. ISBN 0195067800

<sup>33</sup> *Idem*

<sup>34</sup> *Ibidem*

<sup>35</sup> Katz, John Stuart; Katz, Judith Milstein: *Ethics and the perception of ethics in autobiographical film in Gross et al - Image ethics*. New York: Oxford University Press, 1988. ISBN 0195067800, página 121.

<sup>36</sup> *Idem*, página 124

*contaminated as our perceptions of intimacy and/or constraint increase.*”<sup>37</sup>

Quanto aos motivos, eles nem sempre parecem evidentes para quem assiste a filmes autobiográficos: “(...) *viewers bring different assumptions about motive to autobiographical films than to others. Specifically we suspect that self-interest and/or prejudice (whether conscious or not) are likely to operate when film-makers are working autobiographically. We look at their motives when we would not look at others.*”<sup>38</sup>

Finalmente, no que concerne à construção do filme em si, os autores que tenho vindo a citar consideram que a diferença está na escrutinização a que os realizadores se auto-sujeitam, o que por sua vez torna os seus filmes mais transparentes do que é habitual. “*What is interesting about autobiographical film is that the nature of the construction, the film-maker's role in influencing and directing the flow of action, is far more obvious than in other documentary. (...) The film-makers are 'up front' active participants, shaping action and conversation.*”<sup>39</sup>

Este aspecto reflexo parece-me bem presente n'*O medo vai ter tudo*, mas o que me parece ainda mais importante realçar nesta demonstração da natureza construtiva do processo de fazer filmes é que, por isso mesmo, “*Autobiographical film can demonstrate how social interaction is constructive, how we influence and shape events around us. This has important implications for daily life, implications regarding social responsibility and ethics, whether or not a camera is present.*”<sup>40</sup>: esta função atribuída ao documentário corresponde a um dos objectivos a atingir com o meu filme enunciados por mim mais atrás.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, página 127

<sup>38</sup> *Ibidem*, página 130

<sup>39</sup> *Ibidem*, página 130 e 131

<sup>40</sup> *Ibidem*, página 133

**“Pense eu bem se vale a pena meter-me em obras,  
porque ao fim e ao cabo é na memória e não entre paredes  
que as recordações melhor se guardam.”**

J.Rentes de Carvalho *in* Tempo contado<sup>41</sup>

#### **4. Práticas de auto representação no discurso documentário autobiográfico**

Ao tentar sistematizar o sentido do termo *autobiográfico* no que ao cinema e ao vídeo diz respeito, Michael Renov – um dos teóricos do documentário que mais tem escrito sobre o tema – entende-o como sendo “(...) *a form of personal writing that is referential (that is, imbued with history), mainly retrospective (though the temporality of the telling may be quite complex), and in which the author, the narrator, and the protagonist are identical.*”<sup>42</sup> Se considerarmos esta sistematização tendo em conta *O medo vai ter tudo*, poderemos facilmente identificar no documentário aspectos que nela se encaixam. Daí fazer sentido abordar a temática do autobiográfico neste ensaio.

Naturalmente que esta é uma compartimentação genérica que não contenta em absoluto ninguém, muito menos Renov. O autor americano sublinha que sem a necessária conceptualização e historiação, tal sistematização pouco oferece.

No domínio do cinema e do vídeo, as práticas autobiográficas distinguem-se pela crescente e extrema organicidade temática e técnica, devido sobretudo à voracidade com que vão surgindo “(...) *unique and increasingly accessible platforms for self-expression while opening up new audience frontiers.*”<sup>43</sup> A *internet* e todas as outras plataformas electrónicas ao dispôr de cada um de nós são a materialização física disso mesmo, o que torna a definição renoviana desse fenómeno como *mass cult autobiographical vehicle* cada vez mais evidente e presente aos nossos olhos. Esta contínua multiplicação de meios produtores e difusores propícios aos discursos do *eu* e a consequente dispersão das audiências, sublinham exponencialmente a difícil ou impossível estanquidade do(s) conceito(s) relacionado(s) com a(s) prática(s) autobiográfica(s).

Daí que, mais do que redefinir conceitos que vão beber muito à tradição académica ligada à literatura, Renov entende então que o mais importante é examinar “(...) *a diversity of*

<sup>41</sup> Quetzal, 2010, ISBN 9789725649183, pag. 49

<sup>42</sup> Renov, Michael: *Surveying the subject in* Renov, Michael – **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. ISBN 978081663441, página xi

<sup>43</sup> *Idem*, página xii

*autobiographical practices that engage with and perform subjectivity.*”<sup>44</sup> Será isso que tentarei fazer nos parágrafos seguintes a propósito d'*O medo vai ter tudo*.

Michael Renov preocupa-se então em identificar modos de fazer nas práticas autobiográficas ligadas ao cinema e ao vídeo. Práticas essas que ele identifica como estando ligadas à exploração da subjectividade, marca distintiva de muitos documentários feitos a partir dos anos 1970: “(...) *the exploration of subjectivity has been the defining trend of 'post-verité' documentary practice (...)*”<sup>45</sup>.

O modo autobiográfico da exploração da subjectividade implica uma dimensão grafológica vincada nas práticas significantes da auto-inscrição que se tornam em marcas distintivas do realizador como *practioner-self*. A subjectividade é olhada sob o ângulo do *meu* mundo, do *meu* olhar e do *meu* ponto de vista. O modo de fazer, mais o como do que o porquê, marca e sublinha a minha existência como *practioner-self*.

N'*O medo vai ter tudo* a subjectividade do olhar sobre a UNICEPE e as pessoas e eventos que na minha opinião a marcaram, é filtrada por um discurso na primeira pessoa e sublinhado pela minha própria relação física com o lugar e os acontecimentos narrados. Há da minha parte uma afiliação declarada com aquilo que se vai contando no documentário e que por sua vez se expõe no dispositivo cinematográfico que mostro utilizar na sua própria construção. As marcas de que aquela é a minha visão subjectiva sobre um lugar onde me auto-inscrevo são óbvias: o encontro com os meus pais, com outras pessoas com quem convivi de forma mais ou menos íntima na minha infância e com um dos sítios onde cresci, indicia a vontade de proceder a um acto de documentação e de construção de memória. Através do contar da(s) história(s) que nos liga(m) a todos - feita uma pela minha visão subjectiva do estado do país no passado evocado e no presente vivido - há um modo de fazer que se torna distintivo do meu *self*. Essa ligação a um passado político e histórico é uma das características que segundo Renov unem muitas das abordagens autobiográficas das cinematografias contemporâneas, onde “(...) *the subjectivity of the individual filmmaker is expressly defined in relation to political struggle or historical trauma. (...) filmic or videographic explorations of self require a historical other.*”<sup>46</sup>

O olhar sobre o mundo é então feito pelo prisma reflexo da auto-interrogação. Uma abordagem dupla que caracteriza o modo de fazer subjectivo das práticas autobiográficas: “*This double or reciprocal focus effects an unceasing, even obsessive, exploration of subjectivity that situates itself*

---

<sup>44</sup> *Ibidem*

<sup>45</sup> *Ibidem*, página xxiii

<sup>46</sup> *Ibidem*, página xxii

*within a matrix that is irreducible material and of necessity historical.*”<sup>47</sup>

A actividade subjectiva inerente à auto-inscrição na abordagem cinematográfica da complexidade do mundo histórico, é, para Renov, o que caracteriza o que ele chama de *New Autobiography*, uma prática que olha para a História e para a sua abordagem subjectiva como duas categorias igualmente desafiadoras.

“(...) my case for the new autobiography is premised on the work as an embroiling of subject in history. Far from positing the autobiographical as solipsistic, this position defines it as a practice of inscription in which the domain of the subject and that of the enveloping world are mutually constitutive: self and other/self through other. (...) Authorial style thus becomes the effect of an inevitably mediating subjectivity in its encounter with the world.”<sup>48</sup>

O estilo autoral referido deriva directamente do modo de fazer autobiográfico que muitas vezes é definido por condições de produção independentes quase artesanais. A auto-implicação num modo de fazer que não delega subjectividades ou qualquer tipo de autoria a ninguém pelo simples facto de muitas vezes não haver sequer uma equipa técnica a acompanhar o realizador, faz com que “*The defining character of autobiography (...) - the conflation of the speaking subject and the subject of the sentence – remains intact and quite literally (...)*”.<sup>49</sup>

Temos, portanto, a esfera pública inundada pelos universos pessoais e pelas histórias privadas dos realizadores que pelo uso de diferentes modos de subjectividade inscrevem no seu discurso cinematográfico várias modalidades da prática autobiográfica.

A partir dos anos 1990 – diz-nos Renov – a representação do mundo histórico imbui-se e conflui em múltiplos discursos auto-inscritivos. A subjectividade é fundada no pessoal e no experiencial, o que naturalmente faz despertar o discurso e a acção política. O indivíduo torna-se distinto pelas suas múltiplas e específicas relações e é o encontro e a fluidez da troca de experiências com o *Outro*<sup>50</sup> que faz emergir o discurso autobiográfico na sua inerente subjectividade.

A esta característica Michael Renov chama de *New Subjectivity*. Um discurso na primeira

<sup>47</sup> Renov, Michael: *The subject in History: the new autobiography in film and video in* Renov, Michael – **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. ISBN 978081663441, página 105

<sup>48</sup> *Idem*, página 112

<sup>49</sup> *Ibidem*, página 116

<sup>50</sup> Renov denomina este *Outro* como '*significant other*'.

pessoa de características autobiográficas imbuído de matéria universalizante que escapa ao solipsismo e à auto-absorção através do encontro do realizador com a sua rede de relações sociais que incorporam na voz do autor outras múltiplas vozes.

“(...) the maker's subjectivity is explicitly aligned with social affiliations. (...) a network of familial, cultural, economic, and psychical forces converge and find expression in an act of historical self-inscription; but in these instances, autobiographical discourse is conditional, contingent on its location within an explicit social matrix.”<sup>51</sup>

Na continuação desta taxonimização dos modos de documentar, onde já falamos de *New Autobiography* e de *New Subjectivity*, sempre a propósito de encontrar elementos de ligação com *O medo vai ter tudo*, temos agora de falar em *Domestic Ethnography*. Tal como as anteriores esta descrição de práticas documentárias contemporâneas também é um contributo de Michael Renov e caracteriza um modo de fazer autobiográfico “(...) that couples self-interrogation with ethnography's concern for the documentation of the lives of others.”<sup>52</sup>

O *Outro* é assim um *Outro Familiar* e muitas vezes caracteriza-se por servir de espelho ao *Eu*. Há como que uma refração do auto-retrato na descrição deste *Outro Familiar*, sendo que é possível identificar – segundo Renov – um forte incitamento à prática documentária na partilha do ADN, sobretudo a partir dos anos 1990.

O conceito mais interessante associado a esta prática é o de memória partilhada. Julgo que também será aquele que está mais presente n'*O medo vai ter tudo*, sobretudo – claro – nas minhas interlocuções com os meus pais. A memória partilhada pressupõe aquilo que Renov denomina como co(i)mplicação: uma complexa interpenetração entre as identidades do sujeito e do objecto que chega por vezes a pôr em causa a autoria textual, tal é o nível de intimidade e revelação que se estabelece. Neste tipo de mecanismo é então impossível adoptar - se assim eventualmente se pretendesse – uma posição completamente exterior em relação ao objecto documentado que eventualmente pudesse servir de contraponto a uma inevitável posição interior.

A auto-inscrição é aqui – n'*O medo vai ter tudo* - menos importante que a inscrição do *Outro*, e só é utilizada no desejo de co(i)mplicar esse *Outro* num discurso onde naturalmente está subjacente a questão do auto-descobrimento. Em resumo:

<sup>51</sup> Renov, Michael: *New subjectivities: documentary and self-representation in the post-verité age* in Renov, Michael – **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. ISBN 978081663441, página 179

<sup>52</sup> Renov, Michael: *Domestic ethnography and the construction of the 'Other' self* in Renov, Michael – **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. ISBN 978081663441, página 216

“With domestic ethnography, authorial subjectivity is explicitly in question or on display. There exists a reciprocity between subject and object, a play of mutual determination, a condition of consubstantiality. (...) domestic ethnography occasions a kind of inter-subjective reciprocity in which the representations of self and other are simultaneously if unequally at stake.”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> *Idem*, página 219

## Conclusão

*Lembro-me de ter medo... As histórias eram tantas e tão presentes, que eu tinha medo que os PIDES pudessem ainda entrar pela livraria dentro e arrancar os livros das estantes...*

Esta transcrição de um dos *offs* do meu documentário representa a lembrança mais poderosa e representativa que guardo dos meus tempos de criança passados na UNICEPE. *O medo vai ter tudo* é antes de mais um acto de construção de memória. Uma forma de fazer perdurar a existência da cooperativa na vida da cidade onde se inscreve.

O autobiográfico serve então como ferramenta dessa forma de fazer, tornando-se também no modo de actuar que faz do meu documentário algo único e por isso denotativo do meu *practioner-self*. O relato na primeira pessoa é o filtro que serve para convocar as minhas memórias, mas também as memórias das pessoas com quem interajo num processo que envolve não só os meus pais, mas também outras pessoas que de uma forma ou outra também me são próximas.

A proximidade que me liga à UNICEPE e a todos os participantes no documentário, representou um desafio ético de características particulares à minha acção autoral. Foi para mim muito fácil conseguir consentimentos informados por parte de todos, mas foi talvez mais fácil ainda perceber que esses consentimentos eram dados ao Pedro filho, amigo ou conhecido, do que ao Pedro autor ou realizador de um documentário. A assunção disto mesmo foi então ponto de partida para perceber os constrangimentos éticos particulares que envolvem os projectos documentários com familiares ou amigos próximos do realizador, e constatar que há neles um agudizamento das várias sensibilidades desde si inerentes ao comportamento ético de um documentarista.

Esta particularidade obrigou-me à responsabilidade moral de tornar isso mesmo claro aos olhos das eventuais audiências através de um dispositivo fílmico reflexo que tem o seu exemplo mais óbvio na cena final com a minha mãe.

As particularidades do comportamento ético nos filmes com familiares e o poder do discurso autobiográfico na abordagem subjectiva de factos históricos de relevo, foram assim os eixos de investigação contemplados na conceptualização teórica d'*O medo vai ter tudo*. Para além destas linhas investigativas que aqui foram abertas, a realização deste documentário possibilitou a emergência de outras a ser devidamente aprofundadas.

Desde logo reflectir sobre o poder evocativo do objecto '*fotografia*', sobretudo quando manipulado pelos participantes durante a acção do filme. Também cimentar a função de perduração

de memórias como acto inscrito do cinema de não-ficção. E, por exemplo, explorar o efeito da narração no documentário como ferramenta dialéctica, que possibilita, por um lado, a negociação entre o filme e o seu sujeito e potencia, por outro, leituras alternativas pelas audiências.

Esta última linha investigativa – a ter sido explorada – levar-nos-ia, pela mão de Stella Bruzzi, à conceptualização do documentário como acto performativo, num diálogo teórico certamente muito interessante com outro autor inevitável neste campo de análise: Bill Nichols.

## Bibliografia

- Barnouw, Erik - **Documentary a history of the non-fiction film**. 2<sup>nd</sup> rev. ed. New York: Oxford University Press, 1993. ISBN 9780195078985
- Breschand, Jean - **Le documentaire l'autre face du cinéma**. Cahiers du Cinéma, 2002. ISBN 9782866423483
- Bruzzi, Stella – **New documentary**. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Routledge, 2006. ISBN 9780415385244
- Colleyn, Jean-Paul – **Jean Rouch cinéma et anthropologie**. Paris: Cahiers du cinéma – INA, 2009. ISBN 9782866425432
- Ellis, Jack; Maclane, Betsy - **A new history of documentary film**. New York: Continuum, 2005. ISBN 0-8264-1751-5
- Chapman, Jane - **Issues in contemporary documentary**. Cambridge: Polity Press, 2009. ISBN 9780745640105
- Gauthier, Guy - **Le Documentaire un Autre Cinéma**. Paris: Nathan Cinéma, 2003. ISBN 2-09-191115-1
- Gross *et al* – **Image ethics**. New York: Oxford University Press, 1988. ISBN 0-19-506780-0
- Nichols, Bill - **Introduction to documentary**. 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010. ISBN 978-0-253-22260-2
- Pink, Sarah – **The future of visual anthropology engaging the senses**. New York: Routledge, 2006. ISBN 0-415-35765-9
- Rabiger, Michael – **Directing the documentary**. 5<sup>th</sup> ed. Burlington: Focal Press, 2009. ISBN9780240810898
- Ramos, Fernão Pessoa – **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. ISBN 85-7359-423-3
- Renov, Michael – **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. ISBN 978081663441
- Ribeiro, José da Silva – **Antropologia visual da minúcia do olhar ao olhar distanciado**. Porto: Edições Afrontamento, 2004. ISBN 972-36-0719-0
- Rosenthal, Alan e Corner, John – **New challenges for documentary**. Manchester: Manchester University Press, 2005. ISBN 9780719068997
- Sanguenail; Guimarães, Regina (Orgs.) - **Documentira a construção do real**. Porto: Profedições,

2008. ISBN 9789728562588

-Valente, Sérgio – **Sérgio Valente Um fotógrafo na oposição**. Porto: Afrontamento, 2010. ISBN 9789723610734

## Filmografia

- Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty
- Homem da câmara de filmar* (1929) de Dziga Vertov
- *City of Gold* (1957) de Wolf Koenig e Colin Low
- Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch e Edgar Morin
- Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas
- Porto da minha infância* (2001) de Manoel de Oliveira
- Balaou* (2006) de Gonçalo Tocha
- Santiago* (2007) de João Moreira Salles
- Waltz with Bashir* (2008) de Ari Folman
- 48* (2009) de Susana de Sousa Dias
- O meu coração ficará no Porto* (2010) de Jorge Campos
- Luz teimosa* (2010) Luis Alves Matos
- É na terra não é na lua* (2011) de Gonçalo Tocha
- Linha Vermelha* (2012) de José Filipe Costa

# ANEXOS

Anexo 1

LIGAR 3:   
 ↗

FALAR NOITE!!

MAPA DE RODAGEM Unicepe, o Lugar do Livro

Data	16-Abr	17-Abr	18-Abr	19-Abr	20-Abr	21-Abr	25-Abr
Dia Semana	Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sab	Qua
Meteo							
MANHÃ							
Int/Ext	Int	Int	Int	<del>Int</del>	<del>Int</del>	Int	Int
Décor	Casa Monteiros	Unicepe	Unicepe	<del>Casa Particular</del>	<del>Casa Valentes</del>	Unicepe	Unicepe
Local	VNGaia	Porto	Porto	<del>Porto</del>	<del>Porto</del>	Porto	Porto
Personagens	Deolinda	Vaz Pinto	Unicepe	<del>Sócio Fundador</del>	<del>Sérgio</del>	Unicepe	Unicepe
PAF	10h30	10h00	10h00	11h00	11h00	10h00	10h00
TARDE							
Int/Ext	Int	Int	Int/Ext	Int	Int	Ext	Ext
Décor	Casa Monteiros	Unicepe	Unicepe	Casa Particular	<del>Casa Valentes</del>	Vários	Baixa
Local	VNGaia	Porto	Porto	Porto	Porto	Porto	Porto
Personagens	Zé Alberto	Laura	Unicepe	Jorge	Sérgio/Laura	*	*
PAF	15h00	15h00	14h30	15h00	15h00	14h30	15h00
NOITE							
Int/Ext				Ext	Ext		Int
Décor				Pr. Carlos Alberto	Pr. Carlos Alberto		Casa
Local				Porto	Porto		Porto
Personagens				*	*		Amigos
PAF				22h00	22h00		22h00

FABIO CEDE A CAMARA!!  
 FIQUEI SEM CAMARÁ.  
 FALAR COM FABIO MATIAS  
 GRANDE MATIAS  
 AFINA ANORA  
 Fono = 25 de Abril  
 se não chorar!!!

LIGAR 23 ABRIL NOITE

TEMPORAL

\* LIGAR SÉRGIO VALENTE

HOJE PARA O FDS LIGAR SEXTA SE TIVER CAMARA

LIGAR (m stand) MANDAR SMS (m respond) saltar 25 de Abril de manhã (m stand)

consegui falar no sábado de tarde.

## Anexo 2

### Diário de Rodagem

15/04/2012

*Dia 0*

*Myse en abyme. À beira do abismo; mas também à procura de me ver reflectido nos outros. Nos que vou encontrar. Mas com medo...*

*Encontro. Diálogo. Silêncio(s). Escutar. Reflectir.*

*Quero fugir a teses. Não quero propriamente respostas. Fazer política pelo tornar público. O que fazia mexer um estudante universitário no Porto dos anos 60? Como se juntavam? Como comunicavam? Como era o meu pai quando bem mais novo do que eu sou agora? O que era possível fazer em tempo de ditadura para buscar conhecimento e actuar civicamente? Muitos encontros, tanta gente... Onde estão? Quem são? Como lhes falar? O que lhes dizer? Só posso – só quero! - falar com os com quem me cruzei. São eles que me ligam à Unicepe. É com eles que devo falar. São eles que habitam as minhas memórias do lugar. O lugar onde os meus pais se conheceram. O lugar por onde também passou a acção política que criou condições para haver o 25 de Abril. Os meus pais conheceram-se na e por causa da Unicepe. Eu nasci 10 meses depois do 25 de Abril. Como eram, como foram os anos desta casa antes do início da aventura democrática deste país? Antes de eu nascer?*

*Salazar dizia 'Está tudo bem assim e não podia ser de outra forma'. Hoje ouvimos todos os dias que está tudo mal assim, mas que não pode ser de outra maneira. Tal como há 50 anos atrás, é-nos dito que não há alternativa ao mau estado das coisas. Há 50 anos atrás houve o 24 de Março. Seguiram-se muitas outras movimentações promovidas por estudantes universitários por todo o país. Greves e crises académicas. Reuniões e encontros. Esforços individuais e colectivos. Actos de coragem num tempo de guerra colonial e forte repressão interna da PIDE. Pequenos nada que se foram juntando a outros pequenos nada. Avanços e retrocessos. Muitos anos à espera. Formigas que insistiram em caminhar em sentido contrário...*

*A Unicepe faz 50 anos em 2013, ano III da troika... Tudo pode ter mudado para que tudo voltasse a ficar na mesma. Regressemos então ao exemplo dos miúdos que nos anos 60 começaram a pensar pelas suas cabeças e percamos a vergonha de fazer política nas nossas pequenas acções do dia-a-dia. Mea culpa...*

**16/04/2012**

**Dia 01**

*Cumpriu-se o Mapa de Rodagem. De manhã estive com a minha mãe e de tarde com o meu pai. Desde que pensei pela primeira vez em fazer este filme, sempre imaginei que o primeiro dia seria para ouvir os meus pais. Desde que pensei pela primeira vez em fazer este filme que sabia que este dia iria ser o que mais ia temer. Afinal de contas acho que correu bem. Ou quase bem...*

*Estava bastante nervoso e tive muitas dificuldades em lidar com a ideia de uma conversa gravada com os meus pais. Durante todo o processo em que fui preparando a rodagem pensei muito se lhes haveria de dizer que os ia entrevistar. Fui adiando isso o mais que pude, por vezes inventando desculpas estúpidas para mim próprio. Fui também pensando que seria interessante não lhes dizer nada sobre isso. O facto de eles não criarem expectativas sobre o que lhes ia perguntar era importante, mas também fui pensando que seria decisivo eles não irem construindo um discurso à priori. No fundo queria uma conversa o mais espontânea possível. Daí que hoje eles tenham achado estranho que aparecesse lá em casa de material em riste. De qualquer forma acho que eles também já teriam antevisto que eu falar com eles para o meu filme era uma possibilidade real. Tanto é que as resistências de um e outro foram quase nulas e as conversas acabaram por suceder segundo as minhas melhores expectativas.*

*O cenário de recusa deles em falar comigo chegou a parecer-me muito plausível por diversas ocasiões ao longo da preparação da rodagem, e o facto é que eu não tinha Plano B. Daí estar muito satisfeito no fim do dia de hoje.*

*De qualquer forma acabei por cometer imensos erros. Durante a manhã, na conversa com a minha mãe, gravei com o diafragma e o focus em automático e apesar de me ter apercebido disso não fui capaz de o resolver. Já não filmava há quase um ano e isso reflectiu-se imenso nas imagens hoje produzidas. No entanto tinha idealizado bem o cenário onde queria colocar a minha mãe e apesar de o recuo da câmara não ser o ideal, isso ajudou-me muito a remediar as deficiências técnicas da operação da câmara. Ainda assim há enquadramentos deficientes e o tripé do áudio entra demasiadas vezes em plano. O aspecto positivo é que a mise en scène que idealizei resultou e isso ajudou-me muito a catalizar a conversa com a minha mãe.*

*De tarde aconteceram menos erros, mas mais uma vez os enquadramentos não foram os melhores. A conversa com o meu pai foi duas vezes interrompida e isso acabou por prejudicar o que tinha pensado para o pós-entrevista. O irmão do meu pai apareceu lá em casa para visitar o meu pai, o que não me permitiu fazer imagens para além das que fiz durante a conversa. Vou ter de lá voltar e fazer isso, com tudo de mau que isso acarreta.*

*Em termos de conteúdo as conversas foram interessantes. Talvez a da minha mãe tenha sido a*

*mais surpreendente, também porque se calhar as minhas expectativas seriam menores.*

*Às velhas histórias da mitologia familiar, juntaram-se outras que eu nunca tinha ouvido e todas parecem orientar-se para o filme que imaginei fazer.*

*Hoje fiquei a saber mais sobre a Unicepe, o Porto e também sobre os meus pais e a sua geração.*

*Entre ontem e hoje pensei também em falar com mais uma pessoa para além das que constam no Mapa de rodagem inicial. O Torrão foi director da Unicepe e ao contrário do meu pai é cá do Porto e participou na guerra colonial. A nossa família e a dele eram muito próximas e as filhas dele parceiras de brincadeira minhas e do meu irmão. A Luisa – a mulher dele – é das minhas melhores memórias da Unicepe. Natural de Timor, foi ela que fez nascer em mim a consciência que lá do outro lado do mundo havia um povo massacrado por outro país opressor. Na Unicepe a ocupação de Timor pela Indonésia era tema recorrente muito tempo antes do massacre de Sta Cruz... Por tudo isto estou a ponderar ouvir o Torrão para o meu filme, ele que fez parte de várias direcções da Unicepe e que vem de uma realidade social diferente das outras pessoas que eu tinha pensado ouvir.*

**17/04/2012**

**Dia 02**

*Olho para o Mapa de Rodagem e não fiz nada do que estava planeado. A Laura resolveu ir de férias justamente na semana em que eu tinha idealizado a rodagem e para piorar as coisas o Rui Vaz Pinto ficou de cama com uma gripe brutal.*

*Ainda fui à Unicepe para ir gravar com ele, mas depois de algum tempo de espera, ligou-me a dizer que não conseguia vir ter comigo. Continuo, agora ao fim da tarde, à espera de um telefonema dele sobre a possibilidade de gravarmos amanhã.*

*Isto interfere directamente em tudo o resto que tinha planeado para a rodagem subsequente. Havia uma série de coisas que tinha pensado para estas duas entrevistas que iriam condicionar as conversas seguintes, mas a estratégia a seguir tem que avançar de qualquer forma. Começo a pensar que vou ter de desencantar mais dias extra de rodagem dos que já tinha imaginado... Ainda pensei em ficar a gravar na Unicepe, mas o dia pôs-se demasiado cinzento e para além da falta de luz natural a entrar pelas janelas pensei que a chuva morrinhenta típica do Porto iria impedir que hoje fosse um dia de afluência normal lá na livraria.*

*Sendo assim rumei a casa dos meus pais para tentar completar o que não tinha feito ontem quando o meu tio chegou, e ao menos isso consegui fazer. Já vi as imagens e fiquei agradado com o que se passou. Não faço ideia se aquilo que fiz hoje encaixará no filme, mas repeti com o meu pai*

*aquilo que já ontem tinha tentado fazer com a minha mãe.*

*Desde sempre que fui pensando sobre a forma como eu entraria no documentário. O primeiro esboço do projecto nem sequer contemplava a hipótese de um filme na primeira pessoa, mas após a primeira sugestão do professor Jorge Campos sobre essa possibilidade, juntamente com algumas leituras que fui desenvolvendo, levaram-me a perceber que esse era o caminho. Essa decisão levou a várias reflexões e a outras leituras. Auto-reflexividade, auto-biografia, filmes com familiares, memória pessoal, perspectiva intimista de acontecimentos relevantes, Novo Documentário... Todas estas temáticas começaram a fazer parte da minha pesquisa e decidi então que se queria fazer um filme sobre a Unicepe, teria de o fazer sobre a minha experiência da Unicepe. Só isso tornaria a minha visão sobre o assunto única.*

*Essa decisão levantou então o problema sobre se eu deveria fazer ouvir a minha voz nas perguntas que faria e se deveria entrar no plano e participar da acção. Mais uma vez, ao óbvio não inicial, seguiu-se uma ponderação também sobre essas questões e decidi primeiro que teria de arranjar um dispositivo técnico que não excluísse à partida as minhas perguntas, e segundo, que se eu fosse de alguma forma incitado por esta ou aquela personagem a aproximar-me fisicamente dela, entrando assim no plano, também o faria.*

*O dispositivo das entrevistas que pensei para a quase totalidade das personagens comporta, mal ou bem, essas duas possibilidades, mesmo partindo do pressuposto de que eu estaria sozinho com elas – sem outro apoio técnico, portanto – no plateau das conversas.*

*Na última tutoria que tive com o prof. Jorge Campos antes de dar início à rodagem fui inquirido exactamente sobre estas questões e perante as minhas decisões, o professor sugeriu então que, caso as convocatórias de um ou outro personagem não surgissem, e se eu tinha decidido que se o convite surgisse o aceitava, eu as forçasse. Isto para que não coresse o risco de essa hipótese se tornar num eventual caso isolado, levantando-me assim problemas de outro nível na montagem. Se o fizesse estava então a aumentar as minhas alternativas de montagem, podendo isso resultar em material interessante. Foi então isso que fiz com a minha mãe e com o meu pai e talvez seja esse o material de que mais gostei do que já fiz até agora. Não sei o que lhe vou fazer na montagem, mas pelo menos sei que há ali qualquer coisa para além do que eu tinha pensado, que talvez resulte em algo de interessante.*

**18/04/2012**

**Dia 03**

*Dia de temporal no Porto. Esteve sempre muito escuro e escolhi não ir para a Unicepe como estava planeado no Mapa de Rodagem. Não é esse ambiente que pretendo para o meu filme. Revi*

*as imagens que já tinha feito em Fevereiro, na primeira vez que lá fui com a câmara. Consegui coisas interessantes o que diminui alguma da minha frustração por hoje não ter filmado nem um centímetro de fita.*

*O Rui Vaz Pinto não me ligou, sinal que ainda não está curado nem minimamente capaz de falar comigo. Começa a ficar claro que vou precisar de mais um dia ou dois de rodagem.*

*De qualquer forma a tarde acabou por ser produtiva e muito bem passada. Tinha combinado encontrar-me com o Sérgio Valente. Eu lembrava-me muito bem da mulher dele que durante muitos anos trabalhou na Unicepe com os meus pais. Do Sérgio tinha uma ideia... tenho algumas recordações de alguém que de vez em quando aparecia na Unicepe a tirar umas fotografias. Assim que me viu, reconheceu-me! Disse-me logo 'Eu tenho fotografias tuas!'. O Sérgio é um personagem!!*

*Quando lhe liguei a primeira vez ele ficou um pouco reticente quando lhe falei em usar fotografias dele. Teve há pouco tempo más experiências com a cedência de negativos e provas e ficou de pé atrás quando lhe telefonei. Disse-me que me tinha de encontrar com ele para lhe explicar o projecto e depois logo se via.*

*Sabia que ia perder a espontaneidade de um primeiro encontro com a câmara, mas não havia nada a fazer. Tivemos um encontro muito engraçado e quando lhe falei de fotografias da Unicepe ele começou a mexer no desarrumadíssimo arremedo de arquivo que tem e sacou uns envelopes de fotografias onde pude reconhecer não só os meus pais como muitos rostos que povoam a minha infância. Gente comum que se juntava sob condições muito difíceis e que contavam uns com os outros numa luta discreta e eficaz pela pluralidade de vozes numa era de discurso único.*

*É claro que o Sérgio Valente aceitou participar no documentário e o engraçado é que ele percebeu que a espontaneidade deste nosso primeiro encontro seria fantástica para o filme. Eu disse-lhe que essa pureza do primeiro encontro era uma das coisas que me interessava para o meu filme, mas como o manancial de histórias que o Sérgio encerra em si é aparentemente gigantesco, tenho a certeza que essa espontaneidade primeira não irá ficar totalmente comprometida.*

*Com ele vou tentar mudar o dispositivo que tenho utilizado e que será regra em quase todas as minhas conversas gravadas para o documentário. O Sérgio tem uma linguagem corporal fantástica e eu não queria perder isso sentando-o e prendendo-lhe os movimentos. Vou tentar arranjar alguém para filmar a nossa conversa, ficando eu mais preocupado e concentrado na condução da entrevista e dos movimentos dele por entre o cenário indiscritivelmente kitsch do seu arquivo/estúdio/escritório/refúgio.*

*Estes são de resto dois temas de possível reflexão teórica que será importante ter em conta na discussão académica do meu trabalho e sobre os quais tenho tido interesse quer nas minhas leituras, quer nas minhas reflexões próprias. A questão da espontaneidade nas conversas com as*

*peças que convocamos para o documentário, e a questão da forma como escolhemos filmá-las e com isso conseguirmos potenciar a sua participação e diminuir o condicionamento do seu discurso respeitando a sua idiossincrasia.*

**19/04/2012**

**Dia 04**

*O meu mapa de rodagem está cheio de Xs emendas e notas onde predomina a palavra adiado. Grande merda!*

*Desde que tudo me correu bem no primeiro dia, nunca nada mais resultou como o previsto. É claro que também tenho responsabilidades nisto – a pré-produção provavelmente podia ter sido melhor – mas também tenho tido azar...*

*Contratempos do género dos que me têm acontecido são típicos do tipo de documentário que estou a fazer, mas há um sentimento de frustração crescente. A entrevista da manhã estava já irremediavelmente perdida desde o momento em que não consegui gravar com o Vaz Pinto. Era através dele que eu ia chegar a um dos fundadores da Unicepe e isso eu sabia que já não ia ter.*

*Não contava era perder o entrevistado da tarde! Tinha sido o agendamento mais tratado por mim, mas nem assim resisti aos seus múltiplos afazeres, e uma contrariedade de última hora levou-o a adiar a conversa comigo. A alternativa é gravar no fim de semana, mas eu ainda não sei se vou ter a câmara disponível para sábado e domingo. A câmara está condicionada a eventual trabalho que a produtora que me cedeu possa ter, mas já estou a trabalhar para que possa ficar com ela no fim de semana e resolver este problema ainda durante a rodagem. No entanto é já evidente que vou ter de filmar muito mais do que imaginava para além desta semana de rodagem.*

*É claro que não fiquei parado e peguei na câmara e fui meter-me na Unicepe. Perdi-me por lá e também pelos Leões e por Carlos Alberto a fazer imagens que já tinha idealizado e julgado fazer só amanhã. Aproveitei uma aberta nos dias de chuva constante que têm estado e tratei de passar a tarde a filmar. Deu para me acalmar um pouco e produzir trabalho ao fim de tanto tempo parado.*

*Fiz também trabalho de produção e consegui arranjar um colega para ir comigo amanhã à entrevista com o Sérgio. Ficarei assim livre da câmara para melhor poder interagir com ele. Vamos ver como corre...*

**20/04/2012**

**Dia 05**

*Finalmente algo de verdadeiramente produtivo aconteceu hoje. Quando me encontrei com o*

*Sérgio Valente pela primeira vez, percebi que o grosso do arquivo dele estava não em casa dele – como eu pensava – mas sim no seu estúdio. Isto fez com que descartasse a Laura Valente como personagem do filme e me concentrasse exclusivamente no Sérgio, já que não fazia sentido trazer a mulher dele para o cenário do estúdio.*

*Ainda tentei marcar com ele de manhã e de tarde, mas ele disse-me logo que de manhã nem valia a pena porque ele só ‘funcionava’ de tarde. Daí ter guardado a manhã para rever imagens e tratar de outros assuntos de produção. Assegurei a câmara para o fim de semana no sentido de pelo menos conseguir falar com a personagem que ontem me adiou a conversa à última da hora, e se conseguir de facto fazer isso, cumpro os serviços mínimos desta algo frustrante semana de rodagem. A ver vamos se consigo falar com ele ainda hoje, já que não respondeu à chamada nem ao sms que enviei já ao fim da tarde.*

*Ainda de manhã estive à conversa com o Paulo Rocha, a pessoa que me foi ajudar de tarde filmando a conversa com o Sérgio Valente. Estive a dizer-lhe o que pretendia dele durante a tarde, orientando-o nos propósitos que tenho para o meu documentário. A câmara que estou a usar é dele, por isso do ponto de vista técnico estava mais que precavido, mas tratei de o pôr a par da minha estratégia para a conversa que ele tinha de gravar.*

*De tarde ainda nos encontramos antes da hora que marquei com o Sérgio para ultimar os derradeiros pormenores, de maneira que quando o Sérgio chegou ao seu estúdio foi só montar o dispositivo técnico e começar a gravar rapidamente. A ideia era surpreender ao máximo o nosso personagem de forma a garantir o máximo de espontaneidade possível. Começamos a gravar ainda antes de eu terminar com aquela conversa de chacha habitual, de maneira que quando direcionei a interacção para onde mais me interessava não houve qualquer tipo de corte e a fluidez da conversa manteve-se sempre num contínuo de grande espontaneidade. Ficamos os dois de pé, o que permitiu ao Sérgio ficar muito mais à vontade com o dispositivo técnico que usamos. Dei-lhe liberdade total de movimentação no espaço que é o seu, o que lhe permitiu dar azo à linguagem corporal que lhe é tão característica e que seria totalmente castrada se o tivesse sentado numa cadeira para uma entrevista mais formal.*

*Disse ao Paulo que se concentrasse nele, mas que se tivesse de me ‘meter no plano’, que não tivesse medo de o assumir e que isso servia tanto para mim como para a perche e o microfone que tinha na mão. Ele acabou por ‘compôr’ o plano demasiado no conjunto do que no Sérgio, o que me faz ‘estar’ na conversa muito mais do que eu desejaria, embora depois da montagem espero que isso não se torne tão evidente como no visionamento do bruto da conversa.*

*Das conversas que espero ainda vir a ter, gostava de repetir esta solução com um outro personagem, sempre com o objectivo de assim respeitar mais as características idiossincráticas das pessoas em causa.*

*No que diz respeito ao conteúdo da conversa com o Sérgio, também fiquei satisfeito. O homem é um manancial de histórias e só ele dava um documentário. A grande dificuldade que me esperava era conseguir manter o ângulo da conversa centrada na Unicepe e na interação que ele manteve com os estudantes universitários sobretudo nos anos sessenta. Ele nunca foi estudante universitário, mas a Unicepe, sendo na sua génese e filosofia uma cooperativa livreira de estudantes, cedo passou a ser uma casa de convergência de outras resistências, onde conviviam e conspiravam todo o tipo de pessoas e não só estudantes.*

*Para além disso também me interessavam as fotografias dele e que a partir delas resultassem histórias e que elas acontecessem enquanto ele as manipulava e não propriamente que elas venham a servir de ilustração do que ele ou outros dizem.*

*Não imagino o meu documentário a fazer esse uso do objecto fotográfico, ou seja, que eles ilustrem por via de qualquer tratamento digital as conversas que vou tendo. Quero que elas vivam nas mãos das personagens em que isso faça sentido e que funcionem como catalisador de conversas, memórias e lembranças guardadas no mais recôndito do cérebro. Esta relação com o objecto fotográfico parece-me importante de aprofundar do ponto de vista teórico de forma a melhor sustentá-la como solução técnica e desencadeadora de discursos no meu documentário.*

**22/04/2012**

**Dia 06**

*Ontem estive parado. O Mapa de Rodagem indicava manhã de interiores na Unicepe e tarde de exteriores no Porto. Os interiores tinham sido feitos quando na quinta-feira fiquei sem que fazer devido ao adiamento de última hora da personagem do dia, e os exteriores do Porto impossíveis de fazer devido a mais um dia de chuva na cidade. A boa notícia do dia foi que consegui agendar para hoje a conversa inicialmente marcada para quinta-feira, o que quer dizer que passei parte da tarde à conversa com o Jorge Campos. Pensei muito demoradamente sobre o facto de convocar para o meu filme de conclusão do mestrado alguém que está intimamente – umbilicalmente! – ligado à direcção do mesmo e hesitei muito antes de me decidir pelo convite final.*

*A forma desabrida como o convite foi aceite tranquilizou-me bastante e foi com muito agrado meu que o professor Jorge Campos se tornou na personagem Jorge Campos. Era importante para mim ter alguém que expressasse o ponto de vista do associado típico da Unicepe: o estudante universitário do Porto dos anos 60/70. Era também muito importante para mim que existisse uma qualquer relação entre mim, as minhas memórias da Unicepe e a pessoa em causa.*

*Quando eu era miúdo fartava-me de ouvir histórias sobre a importância da Unicepe na luta contra o regime. Eu conhecia toda a gente e aquelas histórias não representavam para mim nada*

*de muito extraordinário dada a frequência com que as ouvia. No fundo o que eu sentia era que lá estavam as pessoas do costume a falar dos assuntos do costume e tudo aquilo era muito natural para mim. Uma das coisas que na minha cabeça de criança dava importância à Unicepe era o facto de muitas vezes eu entrar na livraria e dar de caras com aquela pessoa que eu conhecia da televisão. Se o senhor da TV vinha à Unicepe, era porque a Unicepe era importante! E lá vinha eu disparado a correr ter com a minha mãe para lhe dizer que o senhor da televisão estava ali com um livro na mão.*

*Esse senhor era o Jorge Campos e a figura dele lendo livros na Unicepe está perfeitamente gravada nas minhas memórias infantis daquele lugar. Foi por tudo isto que me parecia mais que óbvio que o caminho que escolhi para abordar a Unicepe em documentário, me levasse a incluir o Prof. Jorge Campos como personagem do mesmo.*

*Devolvo assim ao écran a figura que o écran me trouxe em carne e osso aos corredores da Unicepe.*

*Se a importância da presença do Jorge Campos no meu documentário era fácil de argumentar, a mesma poderia ser questionável do ponto de vista ético. A pergunta que me fazia a mim mesmo era: será ético da minha parte convidar para o filme que estou a elaborar no âmbito da minha tese de mestrado o coordenador pedagógico do mesmo?*

*A responsabilidade ética do documentarista tem sido um dos temas sobre o qual mais tenho lido nos últimos tempos e sem dúvida um dos que mais me interessa. A responsabilidade ética do realizador de documentários perante o Outro é um tema de vital importância na decisão que cada realizador toma quando pretende fazer documentários. Daí que tenha hesitado quando me ocorreu a ideia de trazer o professor Jorge Campos para dentro do meu documentário.*

*A decisão acabou por ser tomada com base na resposta a uma pergunta muito simples que fiz a mim mesmo: a personagem em causa acrescenta algo ao meu filme segundo as coordenadas que defini para ele? As razões que me levaram a pensar nele como personagem importante para o documentário que quero fazer sobre a Unicepe parecem sustentar um óbvio 'sim' à minha auto-pergunta. A forma como decorreu a nossa interacção na conversa de hoje e o conteúdo a que a mesma deu origem ajudam-me a perceber que tomei a decisão correcta.*

*Dou hoje então por finda a semana intensiva de rodagem que tinha previsto. Com a conversa que gravei de tarde, ficam cumpridos os serviços mínimos que tinha decretado como aceitáveis no pico da frustração que se sucedeu a uma série de contratempos de agenda.*

*Aguarda-me um inevitável segundo momento de rodagem onde me irei encontrar com outros personagens que julgo fundamentais na minha abordagem ao tema Unicepe. Exige-se agora uma nova etapa de pré-produção desse mesmo momento segundo.*

# TAPE (8)

(1) → (7) LA' em CASA

(8) MANIF S/ SOM - DELETE

(9) " " "

(10) VELHOS + POLICIA

(11) " COMPOSTO

(12) ENQUADRAMENTO AVENIDA - BONITO  
P/ INIZO

(13) GATO DE CRABO

(14) Lixo - DELETE

(15) " "

(16) VISTA DO PALCO - CARTAZ

↳ Som MUSIC - HALL

↳ ABRE PLANO P/ GERAL

(17) CRABOS

(18) PERSONAGEM com CRABOS

(19) IMAGEM DA CAMARA. BONITO!

(20) Povo sem tub. Som  
CORRIGIDO.

(21) CHEGADA MANIF ESCOLA

↳ Som 'SEM COMEM TUB'

(22) . GATEJO ESCOLA

• ENQUADRAMENTO / EFEITO CAMARA

(23) PINTAGOS MURO DA CAMARA

• FECHADO E ABERTO

• GARRETT

(24) CAMARA P/ INIZO

(25) TILT DA CAMARA / CEU P/  
MANIF

(26) Povo A VER



## Anexo 5

SÓ SEI QUE ELAS VINHAM BUSCAR OS LIVROS E A GENTE FICAVA SEM ELAS E O DINHEIRO. PRA MIM NAQUELA ALTURA ERA ESSE O PROBLEMA...

01'22"

10PM3 [PEGA NAS FOTOS]

(3)

• TENHO LÁ TANTAS... A GENTE DE VEZ EM QUANDO GOISA AS MEMÓRIAS! TÁS AQUI PEQUENINDO... DESTE-ME UM OSENTHO... DEITCI-O FORA... AINDA ONTEM MEXI NO MEU BAÚ...

- ISSO É LÁ EM BAIXO NA TRAZA...

- É...

- QUASE QUE LEVAVAM A LIVRARIA TODA LÁ PRA BAIXO...

01'34"

10PM4 [FALA DO DIA 25 ABRIL]

(4)

• O MEU HOMEM DIZ QUE EU FUI À OFICINA CHAMA-LO... MAS EU NÃO ME LEMBRO DE NADA... MAS LEMBRO-ME DE IR PRA TRAZA, SOZINHA... A VER AQUELA GENTE TODA A CORRER...

- MAS O PESSOAL DA UNICEF FOI TODO JUNTO

- MAS... FUI SOZINHA... →

ENT LAURA CLIPS BRUTOS

10PM3

• PARA AQUELA SALA LÁ AO FUNDO... ERA UM MINI BAR...

- AI ERA?

- ERA! TU JÁ NÁS TE LEMBRAS DISSO?

- NÁS...

- DE QUE ANO ÉS?

- 75...

- POIS NESSE ANO FOI QUANDO FIZEMOS ESTAS OBRAS...

- NÃO SABIA DISSO...

- AQUELE T B NÃO É DESSE TEMPO...

00'46"

10PM3

(2)

• O MEU PAI TENE-ME A CONTAR DE QUANDO VINHAM AÍ OS CAJOS DA PIDE... UM AGENTE DA PIDE À PROCURA DE UM LIVRO. TEM IDÉIA DE ALGUMA SINAGAGÁ DESTAS?

- TENHO... ATÉ TENHO DE VÁRIAS... UM LIVRO SOBRE A MULHER... ALMEDINA... ELAS MTAS VEZES PEGAVAM NELAS E IAM-SE EMBORA... AINDA ME PASSAVA UM BECADO AO LADO, ISTO DA POLITICA...

- MAS CONSEGUIA PERCEBER QUE ESTE ESPAÇO ERA DIFERENTE DOS OUTROS

- CONSEGUIA... MAS NUNCA ME ENUBLUI... →

Anexo 6

EDIÇÃO → TEMAS

25 ABRIL [A]

- ② PM 8 = MÃE
- ③
- +
- ⑥ PM 6 = SÉRGIO
- +
- ⑩ PM 3 = LAURA
- ④
- +
- ⑨ PM 15 = RUI

POSSÍVEL RELACIONAR  
com TEMA LADROES \*

UNICEF TRABALHO [C]

- ② PM 9 = MÃE
  - +
  - ⑩ PM 3 + PM 3 = LAURA
  - ⑤
  - +
  - ③ PM 3 = PAI (PM 2)
  - ②
  - +
  - ⑤ PM 2 = SÉRGIO
  - ②
- ↑  
FASE DE  
VENDEDOR  
↓  
USAR EVENTUALMENTE

LIVROS PROIBIDOS [B]

- ② PM 8 = MÃE
  - +
  - ⑤ PM 2 = SÉRGIO
  - +
  - ⑦ PM 2 = JORGE
  - ②
  - +
  - ⑩ PM 3 = LAURA (?)
  - ②
- ↳ ③ PM 4 = PAI  
\* LANÇAR TEMA
- ↳ ⑨ PM 15 ou PM 15 = RUI  
②  
\* FECHAR TEMA

VISITAS DA PIÓZ [D]

- ⑩ PM 3 = LAURA (?)
  - ②
  - +
  - ③ PM 5 = PAI
- ⇓  
IMPORTÂNCIA  
UNICEF NA  
CIDADE - POLITICA/CULTURAL  
↳

[E]

UNICEF E A CIDADE ⇒ LIGA C/ GUERRA COLONIAL

↳ REGRESSO DOS  
MILITARES

⑨ PM 15 = RUI

⑤

+

⑦ PM 4 = JORGE

+

③ PM 12 = PAI

+

⑨ PM 15 = RUI

③/④



25 ABRIL (?)

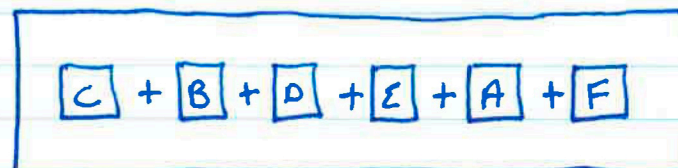
[F]

SÓCIOS QUE REGRESSAM

- ⑩ PM 3 = LAURA
- ⑤ + ⑥
- +
- ⑨ PM 15 = RUI
- ⑧

FINAL

- ⑩ PM 3 = LAURA
- ③
- +
- ② PM 12 = MÃE



# Anexo 7

VOZ-OFF

SEQUÊNCIA

## • INTRODUÇÃO

[UNICEF. OS MEUS PAIS GANHEM-SE]

• Abertura [PAI + MÃE]

## • CONTEXTO GERAL (UNICEF/CIDADE/PAÍS)

[MOVIMENTOS ESTUDANTIS GERAL]

• JORGE + SÉRGIO

## • ESPÍRITO UNICEF → DIFUSÃO SOCIAL ÚBITA DENTRO

[O MEDO DA ITERNIDADE]

• TRABALHADORES

## • LUTA POLÍTICA/CULTURAL → OS LIVROS PROIBIDOS

[AÇÃO DA PIDE]

• JOGO DO RATO E/ A CENSURA

## • A PIDE E ~~UNICEF~~ A UNICEF +

SEGUIDO.  
SEM PAUSA.

• AS ÚBITAS DA PIDE

## • O PORTO ASSOCIADO E A UNICEF E A TOMADA DE CONSCIÊNCIA

• UNICEF E A CIDADANIA

[ESPALHO DECISIONAL]

## • FINALMENTE A LIBERDADE

• 25 ABRIL

[DIA DA LIBERDADE]

## • A MUDANÇA DE PAPEL DA UNICEF E OS SÓCIOS

• UNICEF E OS SÓCIOS QUE REGRESSAM

## • FECHO

• FINAL