

Luís Pedro Carvalho

**O realizador participante no
documentário “Cantareira”**

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professor Orientador Principal

Jorge Campos

Luís Pedro Carvalho

O realizador participante no documentário “Cantareira”

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professor Orientador Principal

Jorge Campos

Pedro Sena Nunes
José Quinta Ferreira
Marco Conceição
Nuno Tudela
Francisco Vidinha
Adriana Baptista

Palavras-chave

Realização; Cantareira; Cinema participativo

Resumo

Tendo por tema genérico a existência de uma comunidade de pescadores na Cantareira, no centro do Porto, este trabalho tem como objetivo compreender como se processa a realização de um filme em que se tentam assimilar as regras do Cinema Verité e de um realizador que não se pode abster de participar no documentário. A procura pela intimidade com os intervenientes no filme é alvo de estudo e de investigação, de forma a encontrar o dispositivo fílmico que melhor se adequa às necessidades da obra.

O produto final deste trabalho materializa-se no documentário “Cantareira”, um filme que acompanha o dia-a-dia de duas famílias da comunidade, tentando mostrar-se o mais próximo possível das pessoas que confiaram em nós para contarmos a sua história.

A opção por uma equipa reduzida, com apenas dois elementos, é também um dos pontos de análise deste trabalho, já que, neste caso, esta opção ajudou na nossa proximidade com os elementos da comunidade, mas também colocou alguns entraves no desenrolar dos trabalhos.

Keywords

Directing; Cantareira; Participatory cinema

Abstract

The general theme of this work is the existence of a fishing community in the area of Cantareira, in the centre of Porto. But this work it is also aimed at understanding how to direct a film in which one tries to apply the rules of Cinéma Vérité and of a director who cannot refrain from participating in the documentary. We also study and investigate the search for intimacy with the participants in order to find the filmic device that better suits the needs of the film.

The final product of this work is the documentary "Cantareira", a film that shows the everyday life of two families in the community while trying to present an image as close to possible of the people who trusted us to tell their story.

The choice of a reduced team of only two elements is also a matter of analysis in this paper, because this option was important for getting close to the community, although it also created some obstacles along the way.

Índice

Resumo	III
Abstract	IV
Índice	2
1 Introdução	1
2 Documentário. Um olhar sobre realização	3
2.1.1 O modo participativo	3
2.1.2 Cinema enquanto construção sincera do realizador	4
2.1.3 Três posturas perante o outro	7
3 Relatório do projeto artístico	12
3.1 Sinopse.....	12
3.2 Realização.....	12
3.2.1 Aproximação ao tema	13
3.2.2 Intervenientes.....	16
3.2.3 O lado dos mais frágeis	16
3.3 Abordagem.....	18
3.3.1 Dispositivo fílmico	19
3.3.2 Mise en scène	22
3.3.3 Ética.....	22
3.3.4 Narrativa e edição	23
3.3.5 Imprevisto	25
3.3.6 Som	27
4 Conclusão	28
Referências bibliográficas	29
Outra Bibliografia consultada	29
Filmografia	30
ANEXOS.....	32

1 Introdução

Começar um novo projeto cinematográfico implica a tomada de muitas decisões. Desde logo, que tipo de filme vamos realizar. Não existindo dúvida sobre a decisão de realizar um documentário, cabe ao realizador decidir como vai abordar o real. Desde logo se desenha a forma de encarar o documentário, já que muito cabe neste "cesto" a que se chama "cinema documental".

Há vários pontos a focar antes de explicar a tomada de decisão por um certo tipo de filme. Há que ponderar questões como a quem se dirige o documentário, que tipo de encenação é necessária, qual a postura do realizador em relação às personagens, que tipo de interação devem ter as personagens com a câmara ou o espetador.

Grierson refere que o documentário é um "tratamento criativo da realidade"; como tal, existe um ponto de vista do realizador que molda o material recolhido desde a realidade até à visão que o criador tem do assunto. Ainda assim, não pondo em causa esta afirmação, considero que esta liberdade criativa não pode ultrapassar certas barreiras éticas da confiança que o espetador deposita no realizador. Há um contrato tácito entre realizador e espetador que define que o autor apresenta ao seu público algo que está em conformidade com uma dada realidade.

Ainda que não exista "a verdade", o filme será a verdade do realizador sobre algo que existe, mas nunca sobre algo que foi pedido que acontecesse apenas para que a narrativa fosse mais pungente, de forma completamente desfasada do real. O filme será então o resultado de um encontro entre o documentarista, as pessoas e locais com existência histórica.

Partindo desta premissa, considero que é de suma importância ser dada oportunidade aos intervenientes de expressarem o seu ponto de vista sobre si mesmos e sobre o que os rodeia, mesmo que contradigam o pensamento do realizador. Esta informação será importante para que se perceba que nada funciona numa plataforma "ou preto ou branco", sendo que o real é uma escala de cinzentos pouco definida e confusa. Daí que me tenha decidido a dar voz aos intervenientes no projeto "Cantareira".

O facto de querer contar uma história implica, desde logo, que o realizador conta a história a alguém. Implica que a mensagem tem de ter um nível de clareza que permita que ela seja decifrada. Nesta perspetiva, é importante que não se diga tudo no resultado final do trabalho, mas também é natural que sejam dadas pistas claras sobre as intenções da realização daquele filme.

Por exemplo, não será necessário explicar que a comunidade da Cantareira está rodeada de prédios e da pressão de um novo grupo social que se impõe na zona, mas terá de ser dito que há mudanças a acontecer. Mais do que encenar ações para a câmara, é preciso estar no terreno e compreender os ritmos dos intervenientes antes do momento da produção, para que exista naturalidade na captação das imagens. Saber que uma personagem faz algo de uma certa forma porque já a vimos a fazer aquele movimento por diversas vezes é a melhor forma de a compreendermos e planearmos a filmagem para que exista um mínimo de interferência. Ainda assim, a simples presença de uma câmara faz com que exista uma encenação, ainda que não propositada.

"Devem ser tiradas conclusões se, porventura, o público for enganado e fizer julgamentos a partir de uma reencenação de factos. Quando realizar uma reencenação, encoraje os participantes a fazerem-se não como representação, mas como um exercício de libertação do espírito do que realmente aconteceu"¹, considera Nicholls.

Dito isto, é compreensível que se considere que o filme sobre a Cantareira teria de ser observacional, dentro das categorias criadas por Bill Nicholls para definir os vários tipos de documentário. Mas a intervenção no real é inevitável e a presença da câmara é clara, sendo necessário que se assuma esta presença – mesmo que não se mostre.

Considero pois que este é um documentário participativo, em que o realizador será o elemento provocador de reações, principalmente nos momentos de conversa. Como dispositivo fílmico, considero que esta será a melhor forma de encontrar um ponto de equilíbrio sobre a perspetiva do realizador sobre o que acontece e o ponto de vista dos intervenientes.

¹ NICHOLS, Bill, 2001. Introduction to documentary, Bloomington: Indiana University Press

² NICHOLS, Bill, 2001. Introduction to documentary, Bloomington: Indiana

Este filme é também um encontro entre um realizador em formação e os elementos de uma comunidade. Estive com eles nos bons e maus momentos; estive lá nos momentos de alegria porque houve pescado e por isso o dia correu bem, mas também partilhei as agruras dos momentos em que sofreram por não estarem a trabalhar ou apenas porque percebem que são uma comunidade em risco.

2 Documentário. Um olhar sobre realização

Mesmo não sendo visível em campo, a presença de um realizador no documentário varia de forma a melhor servir a narrativa e as intenções do filme. Na essência do documentário está a criação artística com base no real, pelo que, como em qualquer criação artística, o olhar de quem a realiza estará obrigatoriamente presente. Todas as decisões desde a escolha de um tema até ao tratamento de cor fazem com que a impressão digital do criador tenha de estar presente.

2.1.1 O modo participativo

No momento em que o realizador opta por ter uma intervenção no real que é perceptível aos olhos do público, entramos naquilo a que se convencionou chamar "modo participativo do documentário". Bill Nichols definiu este processo da seguinte forma: "Participatory documentary gives us a sense of what it is like for the filmmaker to be in a given situation and how that situation alters as a result. The types and degrees of alteration help define variations within the participatory mode of documentary"².

Apesar de a postura de realização poder ser observacional em certos momentos, a diferenciação está em apresentar ao espetador a experiência da equipa de filmagem no local e não apenas a perspetiva de quem está ou vive num determinado espaço: "Estar lá", diz Nichols.

As classificações dos modos do documentário não são estanques e não existirão filmes que se possam considerar como pertencentes exclusivamente a um dos modos. Ainda assim, um dos sinais do modo

² NICHOLS, Bill, 2001. Introduction to documentary, Bloomington: Indiana University Press, 116

participativo é a existência de conversas com as pessoas que participam no filme, uma provocação que aguarda uma reação. Estas são uma intervenção direta e denunciada da presença do realizador, que interpela os atores sociais e procura obter algo de concreto dessa intervenção no real.

"A modalidade interativa de representação vem eliminar a ausência ilusória do realizador colocada pelas outras formas narrativas"³. Desta forma, a ideia transmitida é a de que o espetador está a assistir ao encontro de um realizador com outras pessoas, que também têm voz e que não precisam de alguém que fale por eles. A *mise en scène* não engana o espetador, é honesta, não existindo dúvidas sobre a presença de uma câmara que condiciona a realidade com a sua existência naquele local. Fingir que a câmara e a equipa não estão presentes poderá ser uma opção mais simples, mas decetiva. Este modo de realizar um filme não implica que o realizador seja uma personagem-chave no filme ou até apareça em frente à câmara. A simples presença de uma câmara de filmar pode ser o suficiente para abordar um interveniente num documentário e deixar que a sua presença seja perceptível ao público.

O realizador será o representante no terreno do espetador, que colocará as questões por ele, e que interrogará a realidade com o seu olhar, de forma a obter não só uma transcrição para filme da realidade, mas também uma construção complexa dessa mesma realidade, que permita levantar questões e lançar conclusões sobre o objeto do filme.

2.1.2 Cinema enquanto construção sincera do realizador

A evolução técnica ocorrida na década de 60 alterou a forma de fazer cinema; as câmaras leves com a possibilidade de som síncrono alteraram o paradigma cinematográfico. Se as câmaras volumosas obrigavam a que os intervenientes se deslocassem ao local da gravação, as pequenas câmaras de 16 mm permitiam que tudo fosse feito ao contrário. Os operadores podiam acompanhar as pessoas de forma livre enquanto

³ YAKHNI, Sarah. O Eu e o Outro no Filme Documentário: uma possibilidade de encontro, Universidade Estadual de Campinas – Instituto das Artes, 12

gravavam imagem e som, e o uso de luz natural era aceitável com este novo material. Isto abriu portas ao Direct Cinema e ao Cinema Verité.

O olhar do realizador está sempre presente num documentário. Por mais ténue que um cineasta considere que é a sua intervenção na criação de um ponto de vista sobre o real, a sua personalidade é inerente ao resultado final, quer pelo que ficou eternizado em imagem, quer pelo que não está presente.

Entrando no campo do cinema verdade, cinema direto ou documentário observacional, como referido em *Imagining Reality* por Mark Cousins e Kevin MacDonald, o tema da intervenção do realizador torna-se ainda mais complexo. Se num documentário construído com um guião, com encenação e uma forte componente de direção da ação, o realizador é obviamente um peça fundamental, no caso do cinema que tenta tocar o real de forma íntima, tal intervenção pode parecer menos evidente devido à simulação do real sem recurso à grande produção cinematográfica com laivos de perfeccionismo.

"In many respects Cinéma Vérité and Direct Cinema were very different, but they did have vital features in common: they both valued immediacy intimacy and 'the real'; they both rejected the glossy 'professional' aesthetic of traditional cinema, unconcerned if their images were grainy and wobbly and occasionally went out of focus"⁴.

A procura de intimidade e de um nível de verdade elevado levou a que o dispositivo adotado nestes trabalhos fosse tratado de forma diferente do que existia até ao aparecimento de câmaras leves e de gravadores de áudio portáteis. O estilo mais sujo, trémulo e, por vezes, pouco cuidado foi utilizado pelos defensores deste tipo de cinema para atingir um algo que poderia ser considerado como a verdade. Mas o que marca a diferença entre o Direct Cinema e o Cinema Verité é a postura do realizador perante o real. Ele não deixa de ter um olhar subjetivo sobre o que vê e capta, mas tudo é mais transparente no Cinema Verité (um termo que deriva do *Kino Pravda*, de Vertov) defendido por Morin e Rouch. "This is what I saw. I didn't fake it, this is what happened" (ROUCH in MACDONALD, COUSINS, 2006:264), afirma Jean Rouch, entrevistado por

4 MACDONALD, Kevin; COUSINS, Mar, 2006. *Imagining reality: the Faber book of the documentary*, Londres, Faber and Faber, 249

G. Roy-Leven sobre o Cinema Verité. Com este estilo de realização, a encenação é reduzida, mas a intervenção do realizador é perceptível ao espectador. A câmara provoca e interpela os intervenientes que passam em frente à objetiva. Para Morin e Jean Rouch, o interpelar da câmara revela "a deeper level of truth" (MACDONALD, COUSINS, 2006). Seguindo ainda o pensamento destes dois estudiosos do cinema, a intervenção durante a gravação tem uma maior capacidade de revelar a verdade, se é que tal existe, do que o Direct Cinema de Wiseman ou Drew, que optam por se manter como uma "mosca na parede" à espera que algo aconteça, alegando que a sua presença no local não afeta o que decorre em frente à objetiva.

A presença da câmara não é ignorada por quem é filmado, pelo que será mais honesto assumir que a equipa de filmagem está lá, do que fingir que tudo o que se desenrola em frente ao espectador seria o mesmo que aconteceria se ele lá estivesse munido apenas do olhar. Será que nas horas e horas de gravações de Wiseman, a câmara não terá influenciado em nada o que foi filmado? Não terá o realizador influenciado o normal curso de ações nos sítios onde filmou simplesmente pela sua presença? Em "Public Housing", certamente que os polícias que Wiseman acompanha terão alterado as suas atitudes por estarem na presença de um realizador que estava a preparar um filme. O Direct Cinema apresenta algumas dificuldades que poderão ser consideradas como falhas, pelo que será mais pertinente assumir o modo participativo do documentário.

Esta questão pode ser relacionada com a encenação feita antes do início das gravações, escondendo-a do espectador. Algo que considero ser decetivo e longe do "cinema-sincerity" (ROUCH in MACDONALD, COUSINS, 2006:265) referido por Rouch. As considerações de Rouch sobre o Cinema Verité vão ao encontro de uma das ideias fundamentais de todo o cinema: a construção da realidade. Rouch recusa falar em verdade ou em atingir a verdade porque tal não deverá ser possível. As verdades encontradas no cinema acabam por ser as verdades de cada um. A verdade do realizador, que viu aquela realidade num dado momento; a verdade dos intervenientes, que optaram por serem representados de certa forma para o filme; e, por fim a verdade dos espectadores, que trarão para o visionamento do filme a sua bagagem cultural, as suas experiências.

Todas as escolhas são subjetivas e o local para onde a câmara aponta, bem como todos os outros locais que escolhe não filmar num determinado momento, fazem parte da perspetiva do realizador. Importante é perceber que não há uma intenção decetiva nessa escolha. Quando Rouch afirmava que não tinha forjado nenhuma situação ("I didn't fake it"), declarava a sua honestidade relativamente ao que mostrava aos espetadores com a sua forma de fazer cinema. Não pagou para que algo acontecesse em frente à câmara, não pediu que algo fosse mudado de forma a encaixar de melhor forma nos seus objetivos enquanto cineasta a realizar um filme. Pessoalmente, defendo esta postura de abertura e honestidade na realização de um filme.

A opção de revelar a presença do realizador durante a gravação de um documentário determina, à partida, tudo o que rodeia a realização do filme.

"There is no such thing as being strictly objective in anything that is at all artistic. The objectivity is just a personal integrity" (MAYSLES in MACDONALD, COUSINS, 2006:262), afirma David Maysles. Esta frase complementa o regresso ao mesmo conceito expresso por Rouch, o da sinceridade e honestidade quando se realiza um filme.

O olhar comunica e, no cinema, é fundamental para dar a entender ao espetador como se situam a câmara, o realizador e o interveniente. Rabiger considera existir um triângulo entre conteúdo, realizador e público, e parece ser justo afirmar que o olhar ajuda a coordenar esta relação.

2.1.3 Três posturas perante o outro

Na relação realizador/interveniente, o saber ouvir e estar com o outro é um dos pontos fundamentais. E há realizadores que o fazem de forma sublime, mesmo que com estilos e contextos completamente diferentes.

Heddy Honigmann é uma das realizadoras que intervém no filme, é figura presente na ação, mas apenas para dar protagonismo a quem realmente interessa. Em "Metal e Melancolia", a realizadora dá o mote a conversas intimistas com aqueles que classifica de "marinheiros do século XX", os taxistas nas horas vagas de Lima, no Peru. Um retrato da crise no país através destes homens que acumulam com o trabalho de funcionário

público, por exemplo, o cargo de motorista para ajudar a pagar as contas e sobreviver à intempérie económica. São as pequenas histórias pessoais de cada um deles que nos transportam para um mundo maior, para uma visão global do real. Isto sem nunca deixar de parte que o importante é aquela história que estamos a ouvir no momento.

Mesmo que num registo completamente díspar, Eduardo Coutinho, em *Edifício Master*, consegue chegar ao mesmo lugar de ligação com as pessoas que coloca em frente à câmara. As pequenas histórias de cada um dos apartamentos daquele edifício são as linhas que nos conduzem à percepção global daquele tecido humano.

Estes são dois exemplos de "encontrar o outro" em cinema: se no caso do filme de Honigmann, a câmara é um dos intervenientes que interpela os motoristas de táxi de Lima, no caso do cineasta brasileiro, esta encontra-se muito mais firme enquanto aguarda que as revelações aconteçam à medida que Coutinho as provoca.

"Metal e Melancolia" é sinónimo de proximidade, de estar presente de corpo e alma no local, sem esconder o dispositivo utilizado e sem a tentativa de tentar criar algo fictício que ajude a contar a história. É, pois, um conjunto de histórias pessoais que estabelecem uma realidade pelos retratos de cada um dos taxistas interpelados. A paisagem humana é importante por si mesma, sem a tentativa de criar símbolos, algo que a realizadora tenta evitar propositadamente. "Nunca [antes] tinha dado tanta importância à personagem como portador de histórias pessoais e não de histórias do tipo "ah, vou descobrir-te a ti porque trabalhas na fábrica de cartão ou fazer um filme sobre a produção de cartão, a reciclagem"⁵, conta a cineasta sobre o momento em que descobriu a importância de uma história pessoal, que não é representante de algo maior, muito embora o seu valor possa ser transferido para a representação global de uma dada realidade.

Este percorrer de histórias únicas e íntimas são fruto de um contacto direto e de uma provocação da realizadora, que não se apaga do filme. Tal como os taxistas, ela também esteve lá e ouviu pacientemente as memórias de um passado que, como todos os passados, era melhor e

⁵ HONIGMANN in BARRAUD, Caroline [et al], 2011, Heddy Honigmann – Ouvir as Histórias, Lisboa, IndieLisboa

deixa um travo melancólico a quem o recorda. A realizadora consegue dosear a intervenção que tem junto das pessoas que são abordadas pela câmara e surge apenas como elemento provocador, dando a deixa para que os intervenientes continuem a contar as suas histórias. Todos têm uma história para contar, é preciso saber ouvi-la e, por vezes, reconhecê-la enquanto momento que poderá ser exibido a outros, tocando-os.

O conjunto das histórias contadas, os pequenos pormenores da vida daqueles motoristas, como o arcaico sistema antirroubo de um táxi em condições miseráveis, dizem mais sobre o que é aquela cidade, ou até aquele país, do que qualquer tabela com dados estatísticos sobre a vida no Peru, apesar de à partida poderem ser considerados à primeira vista como algo inútil no contexto de um filme que vai abordar a vida destas pessoas, mas também a crise económica que afeta uma país.

Só conhecendo o método da realizadora em pleno é que se poderia afirmar com total certeza que nada é guionado nas intervenções dos que participam no filme. Mas essa é a perspetiva com que se fica ao ver o filme sem conta. A ação corre em frente à realizadora e ela, em perfeita harmonia com quem controla a câmara, aproveita o que o real lhe dá. Não será de crer que o polícia que a interroga sobre o que está a fazer e que, mais tarde, revela também ser ator e querer entrar no filme tenha sido ensaiado ou que tenha repetido aquele momento para que o *take* corresse melhor. Esta espontaneidade só é possível quando se sabe o objetivo final do que se faz e se está à espera que o inesperado aconteça. Por tudo isto, não será descabido afirmar que muito do Cinema Verité estará presente nesta obra cinematográfica.

Nas filmagens, o espaço exíguo exige uma objetiva grande angular, o que ajuda a construir o sentido de proximidade, de respiração lado a lado com as pessoas que a guiam pelos caminhos de Lima, mas também das suas vidas. Tudo concorre para que o espetador sinta que fez aquelas viagens com a realizadora e com as personagens que foi encontrado ao longo do percurso.

Apesar de poder parecer um filme despido ou simplista, é uma obra cinematográfica com uma construção cuidada, centrada no essencial e sem os artifícios de uma grande produção ao estilo hollywoodesco.

Num registo bastante diferente, Eduardo Coutinho, em Edifício Master, consegue momentos de verdadeira revelação nas longas conversas com os habitantes de um prédio do Rio de Janeiro. Mestre na condução das entrevistas, Coutinho conseguiu uma ligação muito forte com as pessoas que participaram no seu filme. Tão grande que, ainda este ano, mais de uma década depois de o filme ter sido exibido pela primeira vez, quando foi vítima de um homicídio, alguns dos entrevistados choraram com a sua morte e recordaram os momentos de partilha de emoções com o cineasta. Ele, durante alguns dias, também foi um dos que habitaram naquele edifício. Foi figura presente e com trabalho árduo conseguiu uma ligação com aquelas pessoas. De uma forma muito diferente da ligação de Heddy Honigmann, mas talvez mais duradoura. Tal como ela, recorreu às conversas para ouvir histórias e conhecer mais sobre cada um dos habitantes daquele gigante de cimento. Mais uma vez, o conjunto de relatos é, através da sua individualidade, um retrato global do que se passará em todos os prédios daquele género no Brasil. Tal como em Metal e Melancolia, a vida daquelas pessoas faz um retrato pungente da situação social de um país com muitos problemas sociais.

Recorrendo ao dispositivo da entrevista, o realizador vai preenchendo aquele prédio com relatos dos vários moradores que contam histórias pessoais, mas também momentos da história coletiva daquele aglomerado de pessoas. Não é possível deixar de pensar em quantas outras ficaram de fora ou que foram contadas sem a câmara estar a gravar ou até nas conversas de pré-produção que a equipa levou a cabo. Estas foram as escolhas de Eduardo Coutinho, a sua visão, a sua verdade destes encontros com o real. Tal como no filme de Honigmann, o dispositivo é revelado. Não deixa de lembrar ao espetador que tudo foi dito diante de uma equipa de filmagem e que, como tal, tudo o que foi dito já terá sido condicionado pela presença imposta de um dispositivo mecânico que grava tudo o que foi dito. São pequenos momentos em que a equipa se vê através de um circuito de segurança ou quando se ouvem as vozes quando os membros da equipa entram num dos apartamentos que ajudam a atestar a honestidade do realizador quando cria uma obra deste género.

Em *Pour la Suite du Monde*, de Michel Brault e Pierre Perrault, a conversa com o realizador não existe, mas há algo que o aproxima dos filmes já referidos. A presença do realizador é revelada. Sabe-se que tudo o que nos é mostrado no filme é fruto da existência de um realizador que quis gravar aquela realidade e que pediu a um grupo de pessoas para que a recriasse. É registo da memória de um grupo de pessoas com uma preocupação antropológica.

Algo que me fascina neste filme prende-se com a revelação do método com que o filme foi feito. Se com Honnigman e Coutinho a voz do realizador é ouvida, neste caso, foi-se mais longe e mostrou-se mais do processo, mesmo que o realizador não seja ouvido durante o filme. Com isto, distancia-se este filme, por exemplo, de *Nanook do Norte*, em que a recriação daquele modo de vida foi escondida do público. Não será esta a utilização pensada por Rouch quando referiu o cinema-sinceridade, mas gostava de poder aplicar neste caso o mesmo termo. Até porque, a partir do momento em que se revela que a caça à baleia apenas aconteceu a pedido do realizador, a ação desenrolou-se de forma honesta. O realizador não pediu que os intervenientes agissem de uma certa forma para que surtisse o efeito pretendido na câmara. A inclusão no filme da discussão da comunidade sobre se deveria levar avante o pedido do realizador e sobre quem o deveria fazer é fundamental na obra e concorre para que o conceito utilizado por Rouch possa ser aplicado aqui também.

A partir deste momento de grande intervenção, já que tudo apenas acontece devido à presença de uma equipa de filmagem no local, o filme é feito com as técnicas do cinema direto. Quando a baleia é capturada por entre os paus espetados na água, a câmara respira e treme quase como um dos homens empolgados pela captura.

Juntar estes três filmes num mesmo texto será algo que poderá parecer, à partida, de razoabilidade duvidosa, mas surgindo em contextos e épocas muito diferentes, todos acabam por tocar em alguns pontos-chave que os tornam relevantes na execução deste trabalho. Nos três filmes, o realizador é peça-chave para o desenrolar da narrativa. Não abdica da sua presença e do olhar sobre o real.

3 Relatório do projeto artístico

3.1 Sinopse

No coração da Foz Velha, no Porto, há um reduto cada vez mais pequeno de pescadores que trabalham e vivem rodeados dos prédios e lojas de luxo que grassam na zona da Cantareira. É uma pequena "aldeia dos gauleses", de resistentes à pressão imobiliária que se tenta apoderar da Cantareira. São seis armadores de três famílias originárias daquele lugar que mantêm viva a tradição dos homens do mar da Foz do Douro.

Palavras-chave: Porto, História, Modernidade, Resistência, Adaptação, Memória social

3.2 Realização

Realizar um filme é poder. É decidir. A experiência de dirigir um documentário de início ao fim é gratificante, mas acima de tudo, é uma responsabilidade que se deve encarar com respeito. O realizador tem nas mãos as histórias de outras pessoas com quem tem a responsabilidade de ser honesto, mas também tem a responsabilidade para com o público que vai assistir ao filme e que conta que algumas premissas sejam cumpridas à partida.

A opção pela realização não foi tomada de ânimo leve, mas sim como um desafio a mim mesmo, já que, chegando de uma área de estudos e de trabalho completamente diferente, o cinema documental era algo sobre o qual não tinha conhecimentos aprofundados. Mas os desafios não se centraram apenas na realização. Toda a construção do projeto foi feita com escassos recursos e equipa reduzida, cabendo ao realizador trabalhar também noutras vertentes do filme.

Mais habituado a filmar com um tripé e sem guiões pré-estabelecidos de todo, esta foi uma aventura para a qual parti disposto a errar, ainda que empenhado em conseguir o melhor filme possível.

Ao longo de mais de um ano de trabalho para concluir o documentário "Cantareira", fiz um esforço consciente para me libertar de alguns vícios que provinham de experiências anteriores e tentei abraçar o conhecimento adquirido neste mestrado, pondo-o em prática no terreno.

Agora que percurso se aproxima do fim, julgo que o resultado final é positivo e estará mais próximo do cinema documental do que da reportagem jornalística. Mesmo que, por vezes, essa influência possa ser notada e apontada como falha no filme. Mais do que sobrecarregar o espetador com informação, tentei mostrar-lhe uma realidade que muito provavelmente desconhece e que terá de descobrir com as imagens que filmei. "[Cinema Verité] They're about seeing people in those situations, and they're very . . . in a sense, they're more respectful of people. They're much more to do with the humanity behind the situation. And that's what I think is always the most interesting part ⁶, afirma Nick Broomfield, depois de criticar algum cinema documental que usa as pessoas apenas como fonte de informação, mas que esquece tudo o resto sobre elas. E muita vezes essa parte humana, do ser e do fazer, é a mais importante para o filme. Muita mais do que a informação fria que pode ser transmitida.

3.2.1 Aproximação ao tema

A pessoa. Desde sempre que o meu fascínio ao filmar se centra nas pessoas, na paisagem humana. À partida, o meu filme teria sempre de contar histórias com gente dentro. Não me interessa uma reflexão interna ou algo que pudesse ser frio e distante perdido numa paisagem, ou mesmo em algo inanimado. Simultaneamente, o Porto deveria estar representado na imagem. É a minha cidade, que me fascina e me põe em sobressalto sempre que a percorro. Como tema, seria sempre necessário conjugar estas duas temáticas. Assim cheguei à ideia inicial do projeto. As pessoas do Porto, mais particularmente pessoas do Porto que precisavam de uma voz, precisavam que algo fosse dito por elas. As pessoas da Cantareira. Pela observação do real, foi fácil empiricamente chegar a este ponto. A partir daqui, começou uma investigação cuidada tendo agora em vista a realização de um filme que abordasse as gentes de um local da cidade que se encontra em mudança, mas com uma história centenária.

⁶ BROOMFIELD in STUBBS, Liz, 2002. *Documentary Filmmakers Speak*, Nova Iorque: Allworth Press, 138

Para elaborar este projeto, foi necessário fazer uma recolha histórica de documentos e relatos, que ajudaram a melhor entender o presente. Para tal, recorri à obra de Raul Brandão, que dedica parte dos seus textos a estes pescadores, já que nasceu a poucos metros dali. As descrições da comunidade e a paixão que demonstra ter fora uma inspiração para o resultado final.

"O rio azul, depois diáfano e cor de cinza, desfez-se em violeta. No céu violeta, um resto de poalha vai sumir-se na bruma, onde só a jóia do farolim cintila. Os tons violetas afogaram tudo e a paisagem desfalece. O mundo não existe – o mundo é a luz."⁷

Germano Silva, historiador e jornalista, foi também consultado sobre a tradição piscatória da Cantareira e a importância da comunidade para a região. Sobre a origem do nome do local, conta-me apenas que era o local onde as raparigas de outrora guardavam os cântaros com que iam buscar águas aos fontanários.

Para uma contextualização histórica da zona, foram consultados diversos trabalhos académicos da Universidade do Porto. Saliento destes trabalhos, o artigo "A Foz", de José Alberto V. Rio Fernandes, publicado em 1987, na Revista da Faculdade de Letras. Neste trabalho, o autor salienta que o registo da existência de pescadores na Foz data, pelo menos, dos séculos XII e XIII. No mesmo texto, há referência direta à Cantareira como um lugar onde é notória uma distinção em relação ao espaço restante da Foz: vias estreitas e irregulares, com um acantonado de casas, num resultado "aparenta algum caotismo". O autor refere ainda, na zona da Foz Velha, a existência de novos edifícios que fazem perigar a harmonia da paisagem.

Depois de estabelecer contacto com a comunidade, foi-me dado acesso também a fotografias de arquivo e às memórias das pessoas que sempre viveram naquela zona, pelo que têm um conhecimento aprofundado da evolução do local.

O relacionamento com os participantes no filme serviu para dois propósitos. Por um lado, recolha de informação de contexto, mas também o estabelecimento de relações de proximidade com os elementos essenciais da comunidade de pescadores da Cantareira, o que foi útil no

⁷ BRANDÃO, Raul, 1923. Os Pescadores, Porto, Projeto Vercial

momento de gravar o filme. Esta proximidade é revelada no trabalho final, no documentário.

Não foi possível confirmar a veracidade desta história, mas a partir do momento em que os elementos da comunidade acreditam nela, passa a ser verdadeira no seu imaginário. Logo nas primeiras visitas ao local, os pescadores contam que aquela terra, onde hoje em dia se desenvolve parte da movida da Foz e onde se constroem edifícios de luxo, é deles por direito. Um rei, não sabem precisar qual nem quando, terá oferecido a Cantareira para que os pescadores pudessem ali trabalhar.

Como forma de caracterização da história do local (e da sua história) durante o filme são os próprios pescadores a mostrar as imagens e a contar o que cada uma delas representa para si. Eles próprios se mostram como seres excecionais naquela que poderia ser considerada uma rotina comum e desinteressante.

Na definição do tema final, a escrita foi fundamental na organização de ideias e na construção de uma narrativa. Os pressupostos iniciais não se confirmaram totalmente, pelo que a reescrita e o reajuste de ideias serviu para ir definindo o caminho do filme, ao longo da rodagem e edição.

A preparação para a realização do filme foi intensa, incidindo principalmente na familiarização com as pessoas e o espaço. Mas o real é mutável e nem sempre tudo correu de feição. Rotinas que se alteraram e mudanças de humor dos intervenientes no filme foram frequentes.

No que concerne a referências fílmicas que pudessem tocar na temática deste filme, procuramos encontrar algo que focasse comunidades piscatórias. Apesar de sempre ter afirmado que este não é um filme sobre pesca, é impossível dissociar estas pessoas da profissão que abraçam desde sempre.

Um dos primeiros filmes referência foi o Elogio ao Meio⁸, de Pedro Sena Nunes, que trata do problema social de uma comunidade piscatória segregada do resto da comunidade. Muros que os separam de campos de golfe e empreendimentos luxuosos a que nunca terão acesso. Algo que será similar ao que acontece com a comunidade da Cantareira.

⁸ Sena Nunes, P. (2005) Elogio ao 1/2. Faro: Capital da Cultura 2005

O pequeno documentário *O'Mare*⁹, onde em poucos minutos se conta a história de uma pequena comunidade piscatória num tom quase de oração, não é um exercício semelhante ao que elaborei com o *Cantareira*, mas há pequenos pontos que terão sido inspiradores. No campo estético existirão muitas referências ao que foi feito por Trapani. Os planos de pormenor, o reflexo da água, as mãos enrugadas e marcadas pelo sal.

Sobre o Porto e as suas gentes, *Douro, Faina Fluvial*¹⁰, de Manoel de Oliveira é uma obra de referência, mesmo que num estilo de escrita fílmica diferente do que eu pretendia à partida.

3.2.2 Intervenientes

A escolha das pessoas que iriam participar no filme foi sendo feita ao longo dos meses de repérage levados a cabo na elaboração do filme. Por que razão seriam estas pessoas a representar a *Cantareira* no filme e não outras? À partida, decidi que seria necessário ter mais do que um grupo de pessoas de forma a garantir diversidade e um nível mínimo de representação, já que se apenas uma família fosse representada, poderia correr o risco de ter uma visão deturpada do que é na realidade aquela zona da cidade do Porto. Assim, duas famílias foram escolhidas: os "Pilras" e os Xavier, sendo que os líderes das duas famílias teriam de estar presentes: Eduardo Xavier e Fernanda. Mas estes dois elementos teriam de ter apoio da restante família, pelo que escolhi o casal José e Alexandra, assim como Elisabete e Carlos. Os dois casais vivem do que o mar lhes dá e ambos têm elementos que nasceram na *Cantareira* e que ali continuam a viver. Esta característica foi uma das mais importantes na escolha das pessoas que teriam um papel principal no filme.

3.2.3 O lado dos mais frágeis

Uma das questões abordadas no processo de definição deste filme foi a existência de um lado ou de uma retórica parcial ao abordar a narrativa. À partida ficou definido que eu estaria sempre com os pescadores e não com os novos habitantes da *Cantareira*. Não que a ideia fosse demonizar

⁹ Trapani, G. (2013) *O'Mare*. WeCrossTheLine .tv

¹⁰ Oliveira, M. (1931) *Douro, Faina, Fluvial*. Porto.

essas pessoas que entraram neste espaço dos habitantes tradicionais do local, mas apenas dar uma perspetiva a partir deste lado. Talvez fosse mais fácil mostrar os dois lados da questão, mesmo mantendo uma retórica pró-pescadores através do ridículo ou através de uma montagem que exacerbasse o aspeto de uma suposta invasão na Cantareira. Mas essa não foi a premissa escolhida para passar a mensagem deste filme. A realidade não é a preto e branco, é uma gradação de cinzentos em que nem tudo é fácil de compreender e não seria honesto elaborar um filme de uma forma panfletária.

Optei por acompanhar os pescadores porque esse é o objetivo do filme: mostrar a vida dos elementos daquela que será a última comunidade de pescadores da cidade do Porto. Mas o objetivo não foi afirmar a sua superioridade moral por comparação com as pessoas de classes mais abastadas que ali chegam para viver ou apenas para se recrearem. Quis mostrar como vivem, como trabalham e como interagem no seu dia-a-dia, deixando o julgamento sobre eles ao público. O mesmo aconteceu com a abordagem ao tema da invasão imobiliária. As imagens estão lá. Há uma intenção ao colocá-las no filme, mas as conclusões terão de ser tiradas pelos espetadores. Não é por acaso que surgem as imagens dos prédios sobre os pescadores ou que se mostra a passagens de pessoas a correr ou de bicicleta enquanto eles trabalham.

Com este filme, cumprem-se algumas das funções do documentário apresentadas por Michael Renov¹¹. Se por um lado se guarda para memória futura o saber de uma comunidade e se regista o dia-a-dia da sua existência, por outro consegue-se interrogar a pertinência desta realidade e lançar pistas para a reflexão sobre a realidade filmada.

Esta é mesmo uma das funções primordiais e nobres do cinema documental: o levantar de questões, o obrigar a refletir sobre o real. Neste caso, se por um lado se regista a existência desta comunidade de pescadores no Porto, por outro, as imagens levam-nos para uma segunda camada de decodificação, que obriga o público a perceber as imagens, pensar por que razão surgem os prédios em fundos, qual a intenção do realizador ao deixar insistentemente imagens de pessoas a passar junto

¹¹ RENOV, Michael, 1993. *Theorizing Documentary*, Londres: Routledge

ao armazém onde trabalham ou por que razão entramos em casa destas pessoas.

3.3 Abordagem

A relação que se estabelece com as personagens na realização de um documentário ditará o seu sucesso. Proximidade e intimidade são duas palavras-chave para a construção de uma história apelativa, que será construída com pormenores que tornarão cada uma das personagens únicas e com um carácter próprio.

Para que este encontro aconteça, é necessário tempo e paciência, investimento e espírito aberto. Com este investimento, surgem momentos de revelação, de sintonia entre realizador, personagem e público. Se isto não acontecer quando o público vir o filme, não terá valido a pena tê-lo realizado.

Para a execução deste filme, levamos a cabo mais de 20 dias intensos de filmagens, mas de igual importância foram as dezenas de viagens até à Cantareira sem o intuito de filmar, mas apenas de estar com os participantes no filme. Um curta passagem para perguntar como correu o trabalho naquele dia, ou a ida a uma noite de fados de uma coletividade local que ajudou a cimentar as relações.

Por vezes, um filme torna-se frio e impessoal. A distância entre câmara e filmados é grande. A rigidez do plano torna-se mais relevante do que o que acontece lá dentro e somos transportados para uma observação distanciada. Nós vemo-los a eles. Neste encontro com a comunidade piscatória da Cantareira, preciso que o público quase que sinta o cheiro dos locais por onde passamos, que experiencie a presença num local onde nunca estive. Nós estivemos com eles. É tão importante para o filme saber onde moram estes pescadores, como conhecer o truque de deixar crescer a unha de um dedo para facilitar a construção da rede da lampreia. Este processo ajuda a estabelecer laços e a entrar na realidade destas pessoas acompanhado os detalhes do seu dia-a-dia.

3.3.1 Dispositivo fílmico

Revelar como o filme foi feito no terreno enquanto dispositivo fílmico foi uma opção tomada conscientemente na elaboração deste documentário. Ainda assim, não foi necessário mostrar toda a parafernália técnica inerente à produção de um filme para que a nossa presença fosse sentida. O desenrolar do filme e a forma como ele foi feito encarrega-se de informar o espetador da presença de agentes externos à comunidade que estiveram no terreno para proceder à recolha de imagens e sons, sem que para isso seja necessário exhibir a técnica.

A câmara móvel, que respira com o operador e que simula o olhar natural de qualquer pessoa, faz com que a presença humana nunca seja esquecida. Não serão possíveis os quadros contemplativos, com uma execução milimétrica e estabilidade que não é natural no olhar. Este dispositivo é um meio de conseguir submergir o espetador no mundo dos participantes no documentário.

Neste dispositivo, a câmara operada pelo realizador interpela os intervenientes, que interagem com ela e olham-na diretamente, encarando os espetadores. Como quando Eduardo, orgulhoso do seu trabalho, encara a câmara e pede para que se aproxime, que se junte a ele para compreender os detalhes que fazem parte do seu dia-a-dia.

O cuidado necessário neste género de dispositivo prende-se com o equilíbrio entre o afirmar a presença do realizador no local, salvaguardando o seu papel secundário na história. O filme é o resultado de um encontro, mas não é a narrativa do encontro de um realizador com elementos da comunidade da Cantareira. Na preservação do espaço de personagem principal, optei por não surgir na imagem apenas, mas salientando apenas a minha presença no movimento da câmara e, por consequência, o movimento do meu olhar.

Assumir uma postura participativa nestes moldes acarreta o risco de transformar um filme numa reportagem jornalística. Não pelo tema, mas pela estética. Para que tal não aconteça, é preciso ter consciência deste perigo e conseguir jogar com a ação dentro e fora de campo, bem como criar sensações para além de obter informações. Seguindo a forma de filme a que me propus, com conversas com os intervenientes e o encarar

da câmara, ao longo das filmagens criei momentos mais pausados para falar de algo mais profundo, mas também provoquei algumas conversas casuais sobre coisas mais simples, como o estado do tempo ou alguma especificidade do trabalho dos homens do mar.

No que respeita à técnica, realizar este documentário foi um desafio constante. Quase sozinho no terreno e sem experiência na elaboração de projetos desta monta, julgo ter melhorado ao meu registo ao longo das gravações. Entre a preocupação de obter a melhor imagem possível, o editar das imagens da minha cabeça e busca do conteúdo necessário para a minha narrativa, este foi um processo complexo.

O facto de sermos uma equipa de apenas dois elementos (câmara e operadora de som) foi, em certas altura, uma benesse e noutras tornou o trabalho mais complexo. Mas nos momentos imprevistos a nossa coordenação tornou-se mais simples, já que conseguimos com facilidade resolver entre os dois o que fazer de seguida. Foi também importante sermos apenas dois para estabelecer uma relação de maior proximidade com os intervenientes. A equipa era pequena e discreta, com uma parafernália limitada, o que ajudou a conseguirmos entrar em espaços apertados e a sermos conhecidos e aceites por toda a comunidade, mesmo por aqueles que não participaram no documentário.

"In Alan Raymond's words, "The camera/sound team must develop a kind of choreography where both parties are aware of each other all the time. The cameraman must listen to the dialogue and the sound recordist must watch what the cameraman is shooting." (Raymond 1973: 594)"¹². Esta parceria entre câmara e som funcionou de forma correta e foi sendo aprimorada durante os vários dias de gravação, tendo-se tornado numa parceria que ajudou o documentário a avançar por um bom caminho.

O facto de sermos sempre os mesmos dois elementos a visitar a comunidade e a estar lá nos momentos de gravação, tornou-nos momentaneamente parte daquele grupo, o que facilitou no momento de os interpelar para perceber o que iríamos gravar, como iríamos gravar e de os acompanharmos em vários momentos. A sequência inicial do filme, por exemplo, foi gravada porque fomos convidados pelo Mestre da

¹² ALTMAN, Rick, 1992. *Sound Theory/Sound Practice*, New York: Routledge, Chapman, and Hall, 225

embarcação a participar com eles naquela atividade rotineira, depois de um dia de pesca.

"Yes, we do get involved. We become their friends. We hang out. That's how we get such intimate material. It's so intimate and personal and so revealing that people think we stage it. No, it's not because we stage it. It's because we do get involved in people's lives." (BERLINGER in STUBBS, 2002: 148). Não sei se consegui chegar a este ponto na minha relação com os intervenientes, mas sei que eles não são apenas uns conhecidos com quem passei uns dias a gravar. Talvez sejam amigos, talvez não haja uma palavra para caraterizar a relação que estabeleci com eles. Sei que fico feliz quando regresso à Cantareira e sei que eles também ficam felizes por me ver. Estas relações são também parte do que é realizar um documentário e do estabelecer de laços com os intervenientes no filme. Resta-me apenas esperar que esta relação esteja no ecrã quando Eduardo Xavier me mostra a unha com que cose uma rede ou nos pergunta se enjoamos. Que se perceba a batalha de um ano para conseguirmos finalmente entrar na casa da Elisabete, com que fomos a uma noite de fados (não gravamos nesse dia) ou com quem estivemos a ver um jogo da seleção. Pequenos momentos (com a câmara a gravar ou não) que fazem parte deste documentário, mesmo que o espetador não se aperceba.

No que diz respeito à opção de ter uma equipa reduzida e às dificuldades inerentes, o facto de não termos um produtor no terreno ou um segundo operador de câmara que me libertasse dessa tarefa em alguns momentos tornou o trabalho mais duro e complexo. No entanto, no final, a opção tornou-se uma vantagem. Um realizador, um operador de câmara, um olhar. A opção por uma câmara de reduzidas dimensões, uma DSLR, tornou-se uma escolha óbvia, mas com alguns contras. Se, por um lado, o tamanho reduzido e a fácil operação seriam grandes vantagens para filmar em espaços apertados sem sermos intrusivos em demasia, a qualidade de imagem sofre com essa opção. A decisão por este equipamento foi ponderada e a decisão foi tomada de forma consciente como sendo a melhor opção para a realização deste projeto.

3.3.2 *Mise en scène*

A opção por realizar um filme tendo por base alguns dos conceitos do Cinema Verité fez com que o rácio entre o número de horas filmadas e os minutos utilizados seja muito grande. Para um filme com 35 minutos, filmei mais de 18 horas. Um rácio elevado, mas que está em consonância com a metodologia traçada de início. Esta foi a opção correta para o filme que quis realizar. Nada foi encenado a meu pedido.

"O espetador não deve ser confundido na definição dos limites da realidade e ficção" (ROUCH, RIBEIRO:86). No produto final deste ano de trabalho, julgo que esta referência de Jean Rouch continua a fazer sentido. Nunca pedi para algo acontecesse de certa forma para que ficasse bem na câmara, muito embora muito do acontece em cena só existiu porque eu estive lá. Isso fica explícito quando os intervenientes encaram a câmara e a convidam a ver algo mais de perto, a debruçar o olhar sobre um pormenor que consideram ser importante. Mas esta diferença é de extrema importância no desafio a que me lancei ao construir o documentário.

Com isto, não quero dizer que não repeti cenas, planos, movimentos. Significa apenas que essas repetições aconteceram porque tinham de ser repetidas pelos intervenientes no filme. Não pedi para que acontecessem esses momentos. Planeei a agenda de gravações de forma a estarmos presentes quando esses momentos acontecessem. Será um processo mais trabalhoso e demorado, mas serve o conceito a que me propus inicialmente.

3.3.3 *Ética*

Mais do que o consentimento informado referido por Bill Nichols, é necessário estabelecer, durante o processo de construção deste documentário, uma relação de confiança que me permita fazer com que os intervenientes neste projeto compreendam a influência que este filme terá na sua vida.

No campo ético, foi necessário ter precaução com a utilização das imagens destas pessoas, que expõem a sua vida diante da câmara. A reflexão sobre algumas das imagens gravadas é necessária para perceber

se são realmente importantes para o filme ou serão apenas voyeuristas e terão de ser cortadas na mesa de edição. Por exemplo, gravei uma intensa discussão entre o dono do barco e um dos subordinados. Ponderei utilizar as imagens, mas tendo em conta os intervenientes e a forma quase humilhante do desenrolar da discussão decidi que não seria correto utilizá-la. Não quero afirmar que qualquer discussão seria eliminada, mas esta, com as suas particularidades, teria de ficar de fora.

Este é um processo de constante reflexão sobre o equilíbrio entre proximidade, para encontrar momentos de revelação verdadeiros, mas também distanciamento, para que não exista auto censura nos momentos em que é preciso tocar em temas melindrosos para os atores sociais. Julgo que a auto censura no momento descrito no parágrafo anterior não se encaixa neste âmbito.

Ainda sobre o campo ético, mas sobre o contrato com o público, foi necessário estar sempre consciente do projeto a que me propus, mantendo assim a honestidade com os espetadores. A promessa de não encenar ações para as gravar foi cumprida, já que essa é umas premissas iniciais deste filme.

3.3.4 Narrativa e edição

Com as primeiras filmagens, muitas das ideias que viviam em apontamentos se clarificaram. O concentrar de esforços apenas na exibição de um problema social não é, de todo, o objetivo final deste documentário.

Com as horas de convivência com estas pessoas, percebi que seria importante mostrá-los enquanto resistentes em várias vertentes da sua vida. Pois é isso que eles são. Não apenas porque há uma nova realidade que os obriga a constantes adaptações, mas também porque o seu modo de vida, mesmo que ocorresse longe da Cantareira, é difícil e exige um esforço hercúleo para permanecer fiel aos ensinamentos que são passados de geração em geração ao longo de séculos de história.

Os que as primeiras imagens me devolveram foi algo diferente do que imaginava inicialmente. Mas esta mudança é melhor do que esperado. Ainda nem que todas as imagens estejam no patamar de qualidade pretendido, o que transmitem é algo que considero como especial. A

opção por uma estética de proximidade e as horas investidas na imersão naquela comunidade fazem-se sentir satisfeito com o resultado alcançado. Momentos como uma conversa fortuita enquanto se aguarda pelo nascer do dia para que a barra possa ser cruzada em segurança no início de mais uma jornada de trabalho ou o prazer sentido em explicar-nos os pequenos segredos ou detalhes da profissão para que foram talhados desde o início da vida são preciosos para que todos consigam perceber quem são estes homens, de aspeto rude. Rude apenas porque a isso o trabalho diário na luta desigual com o mar assim o exige. Não serão os momentos fundamentais para estabelecer a narrativa, mas são importantes para contextualizar o espetador sobre quem são estas pessoas.

Tendo em conta o conceito formal a que me propus, este filme contou com a edição enquanto construtura da narrativa final. Foi na montagem que encontrei o meu filme, coreografando os movimentos filmados e encontrando uma linha narrativa que transformasse imagens em bruto num filme.

Mesmo seguindo algumas regras de edição básicas na montagem, como as escalas de planos, os movimentos, as direções da câmara, muita da edição é feita de forma intuitiva para encontrar o ritmo certo do corte, como é indicado por Karen Pearlman¹³.

Todo o processo de montagem na procura da minha narrativa foi feito com o apoio de um planeamento prévio que foi sendo alterado, mas que serviu de base ao trabalho e à tentativa erro: onde colocar as cenas, qual a sua duração ou mesmo se seria necessário eliminar algumas das cenas gravadas de forma por não terem validade no filme que decidi fazer.

Mais de que uma edição métrica¹⁴ que obedece a uma fórmula matemática, utilizei a montagem rítmica, em que o conteúdo do plano determina a sua duração, por contraste com um corte de régua e esquadro. Daí se entende a existência de planos de 10 segundos, mas também de planos com mais de um minuto neste filme. São momentos diferentes que exigem uma abordagem diferenciada na edição.

¹³PEARLAM, Karen, 2009. *Cutting Rhythms, Shaping the Filme Edit*, Oxford: Focal Press, Cap 1

¹⁴ EISENSTEIN, Sergei, 2002. *Forma do Filme* (edição em língua portuguesa), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 80

A tarefa de editar o filme começando pela organização das 18 horas de imagens foi uma tarefa que exigiu muitas horas em frente ao computador, com recurso a um processo de refinamento. Começando pelos cortes brutos, pouco cuidados, que ajudaram a criar uma estrutura base, onde se pudesse começar a construir uma narrativa apelativa. Foram necessário vários meses para atingir o produto final, que constitui uma visão parcelar de tudo o que foi gravado. Ainda assim, retomando o conceito que me acompanha ao longo deste trabalho, o de cinema sinceridade, de Jean Rouch, julgo que as decisões tomadas concorrem para um filme que não deturpa o que vi, o que senti e o que achei que seria honesto exprimir sobre as pessoas com quem trabalhei. Claro que a intervenção através da montagem do filme, é mais uma camada de interferência entre a realidade captada e aquela a que o espetador vai ter acesso

3.3.5 Imprevisto

"A preparação facilita a tomada de decisões imediatas perante situações imprevistas"¹⁵, afirma Manuela Penafria sobre o processo de construção de um documentário, em que nem tudo pode ser planeado com antecedência, mas pode ser preparado no que concerne à informação necessária para a tomada de decisão.

Lidar com a realidade acarreta sempre a questão do lidar com o imprevisto. Tendo em conta o método de trabalho que pretendi aplicar na realização deste documentário, esta foi uma questão ainda mais relevante. No fim de contas, um documentário trabalhado desta forma é sempre fruto de situações que escapam ao controlo do realizador. Para contrariar esta tendência, foi necessário preparação e estudo da comunidade para saber a meta final do trabalho, mas o caminho foi sendo construído ao longo das visitas prévias e da rodagem, num esforço de reescrita e reestruturação de ideias. Não querendo com isto afirmar que o documentário foi obra do acaso. Foi uma questão de esforço e de afirmação de um método de trabalho que obrigou ao raciocínio rápido no

¹⁵ PENAFRIA, Manuela, 2001. "O ponto de vista no filme documentário", Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 4

terreno. "Robert Flaherty e Joris Ivens são outro exemplo, ambos passavam algum tempo apenas a observar as pessoas antes de iniciarem as filmagens" (PENAFRIA, 2001:4), de forma a perceber o comportamento, rotinas e hábitos das pessoas com que iriam trabalhar.

Eduardo Xavier, o primeiro pescador a surgir na imagem, contou-me várias histórias ao longo das nossas conversas. Eu sabia que seria fundamental na narrativa e que teria de contar com ele para contextualizar a Cantareira, mas essa mesma imagem inicial foi fruto de uma situação não planeada, que surgiu porque estava lá no momento certo e consegui capitalizar com o imprevisto. Mas só foi possível conseguir usá-la porque sabia de antemão o papel daquele homem no contexto do filme. Foi necessário planejar para poder, a qualquer momento, fugir a esse planeamento e conseguir algo ainda mais proveitoso.

Estando a realizar um filme com pessoas que vivem na incerteza do que a meteorologia lhe trará no dia seguinte, nós também dependemos durante a gravação dessa inconstância. Daí o facto de o nosso cronograma não ter sido cumprido, se bem que dele já constavam vários dias para os imprevistos.

Outra das complicações com que nos deparamos prende-se com o facto de as rotinas destas pessoas se alterar ao longo do ano. Começamos a relação com eles em julho de 2013 e iniciamos as gravações no início de 2014. Mudaram as artes utilizadas, mudaram os peixes pescados e mudaram as horas de trabalho e de lazer.

Apesar da disponibilidade demonstrada pelas pessoas, houve cenas que não foram gravadas, por exemplo, pela dificuldade de um dos pescadores em marcar uma hora para estar connosco. Mas o imprevisto foi abraçado com naturalidade já que o objetivo final do documentário estava traçado e assim foi com maior facilidade que se adequou o material conseguido ao que pretendíamos. Nem tudo foi gravado, mas a narrativa foi construída de forma a colmatar esse problema.

Fazendo questão de não repetir cenas de forma a coreografar os gestos e falas dos intervenientes, houve necessidade de regravar imagens. Mas só o conseguimos porque as ações foram repetidas noutras circunstâncias pelos intervenientes. Por exemplo, a cena da preparação da Lampreia foi

filmada cinco vezes e em cada uma delas consegui aprender algo mais que me ajudou a gravar a vez seguinte.

3.3.6 Som

O trabalho do som é, desde o início do projeto, alvo de extrema atenção. Quer na captura durante as gravações no terreno, quer no trabalho de pós-produção que se seguiu.

Uma das opções tomadas foi a de não utilizarmos música. A música é um potenciador de emoções e uma forma de ajudar a colar planos, mas esse caminho não nos agradou. Tendo em conta o filme a que me propus, a utilização de música, um elemento estranho às situações em que o filme foi gravado, seria uma barreira na ligação com os intervenientes. Um elemento artificial que se afastaria deste documentário que pretende ter uma grande ligação às pessoas e às situações. Poderia dar ritmo e tornar o filme mais fácil de ver, mas não serve o propósito com que ele foi feito. Com o recurso aos sons do local, grande parte dele de som direto, conseguimos construir uma estrutura sonora que ajuda a narrativa da história.

4 Conclusão

A experiência de realizar um filme é asoberbante, principalmente quando a equipa de trabalho é extremamente reduzida. Pensar, planear, executar. Tudo isto em vários planos, com atrasos, imprevistos, imponderáveis.

Mas o processo é uma fonte inesgotável de aprendizagem, que será útil no momento em que me decidir a realizar um novo filme. No fim deste percurso, percebo que nem todas as decisões foram corretas, como será habitual num trabalho desta monta, mas foram o melhor julgamento possível no momento em que foram tomadas.

A decisão de abordar o filme Cantareira desta forma, recorrendo a um dispositivo fílmico revelador do encontro entre realizador e uma comunidade, com o intuito de aproximar o público do real, resultou, a nível global, tendo em conta o filme que pretendia à partida.

Uma das lições aprendidas com este projeto é a de que é preciso saber que o realizador se adapta ao real e não o contrário. E também de que isso não é algo negativo. Os momentos de descoberta dos imponderáveis fazem com que o filme cresça e se aprofunde. Ainda assim, a proposta inicial sobre a forma do documentário a realizar e do método para o atingir foi concretizada.

Considero que a presença do realizador no produto final do documentário obedece a um equilíbrio delicado, que, se doseada com cuidado, poderá ajudar a construir a narrativa e a promover uma maior ligação com os espetadores.

Tudo isto sem recorrer à encenação ou direção de atores com as pessoas que decidiram abrir o seu espaço à invasão de estranhos munidos com uma câmara de filmar e um microfone.

No caso concreto do filme Cantareira, recuperamos o passado e falamos sobre o presente da Cantareira, no Porto, sem nunca perder de vista o risco que esta comunidade corre ao viver no centro de uma zona nobre da cidade, que está a sofrer transformações decorrentes da evolução da cidade.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, Rick, 1992. *Sound Theory/Sound Practice*, New York: Routledge, Chapman, and Hall
- BARRAUD, Caroline [e tal], 2011, *Heddy Honigmann – Ouvir as Histórias*, Lisboa, IndieLisboa
- BRANDÃO, Raul, 1923. *Os Pescadores*, Porto, Projeto Vercial
- EISENSTEIN, Sergei, 2002. *Forma do Filme* (edição em língua portuguesa), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- FERNANDES, José Alberto, 1987. *A Foz*, Porto; *Revista da Faculdade de Letras – Geografia. I Série, Vol. III*
- MACDONALD, Kevin; COUSINS, Mark, 2006. *Imagining reality: the Faber book of the documentary*, Londres: Faber and Faber
- NICHOLS, Bill, 2001. *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press
- PEARLAM, Karen, 2009. *Cutting Rhythms, Shaping the Filme Edit*, Oxford: Focal Press
- PENAFRIA, Manuela, 2001. *O ponto de vista no filme documentário*, Universidade da Beira Interior
- RABIGER, Michael, 2004. *Directing the Documentary*. Oxford: Focal Press
- RENOV, Michael, 1993. *Theorizing Documentary*, Londres: Routledge
- STUBBS, Liz, 2002. *Documentary Filmmakers Speak*, Nova Iorque: Allworth Press
- YAKHNI, Sarah. *O Eu e o Outro no Filme Documentário: uma possibilidade de encontro*, Universidade Estadual de Campinas – Instituto das Artes

Outra Bibliografia consultada

- ARTIS, Anthony Q, 2008. *Shut up and shoot: documentary guide*, Oxford: Focal Press
- BIRESSI, Anita; NUNN, Heather, 2005. *Reality TV: Realism and Revelation*, Londres, Wall Flower Press
- BRESSON, Robert, 1950-1958. *Notes on Cinematography*, Nova Iorque: Urizen Books
- DANCYGER, Ken, 2011. *The Technique of Film and Video Editing*, Oxford, Focal Press
- MARNER, Terence, 2007. *A realização cinematográfica*, Lisboa: Edições 70

Filmografia

HONIGMAN, H. (1994) Metal e Melancolia, Holanda: Ariel Film

COUTINHO, E. (2002) Edifício Master, Brasil: VideoFilmes

BRAULT, M. & CARRIÈRE, M. & PERRAULT, P (1963) Pour la Suite do Monde.
Canadá: National Film Board of Canada

SENA NUNES, P. (2005) Elogio ao ½. Faro: Capital da Cultura 2005

TRAPANI, G. (2013) O'Mare. WeCrossTheLine .tv

OLIVEIRA, M. (1931) Douro, Faina, Fluvial. Porto

WISEMAN, F. (1967) Titicut Follies. EUA

ROUCH, J. & MORIN, E. (1960) Chronique d'un Été. França

FLAHERTY, R. (1922) Nanook of the North. EUA

TOCHA, Gonçalo (2011) É na Terra não é na lua. Portugal

ANSTEY, Edgar e ELTON, Arthur (1935) Housing Problems. Reino Unido

Anexos

Anexo 1

Autorizações

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Rui Manuel Franco Soares
_____, Portador do CC nº 12009914 válido até
12.05.2019, Residente em
Bairro da Pastelaria, Bloco 17 porta 14, declaro

para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem e direitos conexos decorrentes da minha participação no filme sobre a Cantareira, ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, e aos Autores do filme.

Aceito e autorizo que o documentário seja utilizado parcial ou integralmente para qualquer fim legítimo, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização *on-line*, sem qualquer limite quanto ao número de projeções.

O Departamento de Artes e Imagem e os Autores obrigam-se a respeitar integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do entrevistado.

Porto, 30 Setembro de 2014

O Entrevistado,

Rui Manuel Franco Soares

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Maria Fernanda Soares Ventura Silva
_____, Portador do CC nº 00 84 36 03 válido até
_____, Residente em
Rua da Passie Alegre, declaro

para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem e direitos conexos decorrentes da minha participação no filme sobre a Cantareira, ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, e aos Autores do filme.

Aceito e autorizo que o documentário seja utilizado parcial ou integralmente para qualquer fim legítimo, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização *on-line*, sem qualquer limite quanto ao número de projeções.

O Departamento de Artes e Imagem e os Autores obrigam-se a respeitar integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do entrevistado.

Porto, 6 de Outubro de 2014

O Entrevistado,

Maria Fernanda Soares Ventura Silva

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Henrique Augusto Franco Soares
_____, Portador do CC nº 17158448 válido até
12.05.2019, Residente em
Rua J. José nº 1º Andar, declaro

para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem e direitos conexos decorrentes da minha participação no filme sobre a Cantareira, ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, e aos Autores do filme.

Aceito e autorizo que o documentário seja utilizado parcial ou integralmente para qualquer fim legítimo, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização *on-line*, sem qualquer limite quanto ao número de projeções.

O Departamento de Artes e Imagem e os Autores obrigam-se a respeitar integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do entrevistado.

Porto, 30. Setembro de 2014

O Entrevistado,

Henrique Augusto Franco Soares

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Eduardo José da Silva Xavier
_____, Portador do CC nº 00946072 válido até
23.04.2019, Residente em
Rua Sines n.º 34 casa 4, Est. Duro, declaro

para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem e direitos conexos decorrentes da minha participação no filme sobre a Cantareira, ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, e aos Autores do filme.

Aceito e autorizo que o documentário seja utilizado parcial ou integralmente para qualquer fim legítimo, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização *on-line*, sem qualquer limite quanto ao número de projeções.

O Departamento de Artes e Imagem e os Autores obrigam-se a respeitar integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do entrevistado.

Porto, 26 Setembro de 2014

O Entrevistado,

Eduardo José da Silva Xavier

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu José Manuel Pimenta Xavier
_____, Portador do CC nº 70013043 válido até
07.08.2019, Residente em
Largo da Beneditina, 19-107 Louro, declaro

para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem e direitos conexos decorrentes da minha participação no filme sobre a Cantareira, ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, e aos Autores do filme.

Aceito e autorizo que o documentário seja utilizado parcial ou integralmente para qualquer fim legítimo, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização *on-line*, sem qualquer limite quanto ao número de projeções.

O Departamento de Artes e Imagem e os Autores obrigam-se a respeitar integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do entrevistado.

Porto, 26 Setembro de 2014

O Entrevistado,

José Manuel Pimenta Xavier

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Carlos Manuel Santos Silva
_____, Portador do CC nº _____ válido até
_____, Residente em

Rua Santa Senhorinha 101 47, declaro
para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem
e direitos conexos decorrentes da minha participação no filme sobre a Cantareira, ao
Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do
Espectáculo, e aos Autores do filme.

Aceito e autorizo que o documentário seja utilizado parcial ou integralmente para
qualquer fim legítimo, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a
utilização *on-line*, sem qualquer limite quanto ao número de projeções.

O Departamento de Artes e Imagem e os Autores obrigam-se a respeitar
integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do entrevistado.

Porto, 26 de Junho de 2014

O Entrevistado,

Carlos Manuel Santos Silva

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Elisabete Freitas de Almeida
_____, Portador do CC nº 07344414 válido até
15/04/2019, Residente Foz do Douro em
Rua Santa Senhorinha 10 1 C/L, declaro

para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem e direitos conexos decorrentes da minha participação no filme sobre a Cantareira, ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, e aos Autores do filme.

Aceito e autorizo que o documentário seja utilizado parcial ou integralmente para qualquer fim legítimo, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização *on-line*, sem qualquer limite quanto ao número de projeções.

O Departamento de Artes e Imagem e os Autores obrigam-se a respeitar integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do entrevistado.

Porto, 26 de Junho de 2014

O Entrevistado,

Elisabete Freitas de Almeida

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE LOCAL PARA RODAGEM DE DOCUMENTÁRIO

Eu, abaixo assinado, concedo ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, e aos seus afiliados mestrandos, o direito de utilizar as imagens registadas em Quinta Sábada 10/14 entre Passagem e Sulha de 2014, em conexão com a produção, distribuição e exploração do seu documentário sobre a Cantareira.

O documentário e as imagens captadas poderão ser exploradas sem restrições temporais nem geográficas, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro, sem necessidade de qualquer outro pagamento à minha pessoa.

O produtor não é obrigado a utilizar as imagens registadas no seu projeto documental e responsabiliza-se pela boa manutenção do local durante a captação das imagens.

Liberto o produtor de quaisquer ações judiciais levantadas contra ele, por virtude do aparecimento de imagens deste local no seu filme.

Data: 26 de Junho 2014

Assinatura: Luís Pedro Carvalho

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Márcia Alexandra Pereira Dias Xavier
_____, Portador do CC nº 10513240 válido até
07.08.2019, Residente em
Largo do Beneditino, 19 - 1.º Andar, declaro

para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem e direitos conexos decorrentes da minha participação no filme sobre a Cantareira, ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, e aos Autores do filme.

Aceito e autorizo que o documentário seja utilizado parcial ou integralmente para qualquer fim legítimo, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização *on-line*, sem qualquer limite quanto ao número de projeções.

O Departamento de Artes e Imagem e os Autores obrigam-se a respeitar integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do entrevistado.

Porto, 26 Setembro de 2014

O Entrevistado, ~~O Entrevistado,~~

Márcia Alexandra Xavier

Anexo 2

Exemplos de calendário de trabalho

	Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb	Dom
24	25	26	27	28	1 Mar	2	
Férias Luís							
FOLGA	FOLGA	06:30 Partida para o mar	09:30 Manhã. Pescador	09:00 Gerais da chegada	09:00 Manhã. Vendas n	14:00 Tarde - Acompanh	
18:00 ALINE Tutoria cor		09:00 Manhã. Descarga		09:30 Manhã - Convers	10:30 Vendas pela cidad	13:30 Tarde com Fernar	
3	4	5	6	7	8	9	
Férias Luís							
Folga	06:30 Saída para o mar	11:30 Final da manhã	06:30 Madrugada. Saída	Folga	Aula com Sena Nunes.	14:00 Tarde. Ruas e cor	
		15:30 Tarde com Elisab			14:30 Tarde com José X		

	24	25	26	27	28	1 Mar	2
Férias Luís							
FOLGA	FOLGA	06:30 Partida para o mar	09:30 Manhã. Pescador	09:00 Gerais da chegada	09:00 Manhã. Vendas n	14:00 Tarde - Acompanh	
18:00 ALINE Tutoria cor		09:00 Manhã. Descarga		09:30 Manhã - Convers	10:30 Vendas pela cidad	13:30 Tarde com Fernar	

Anexo 3

Storyboard

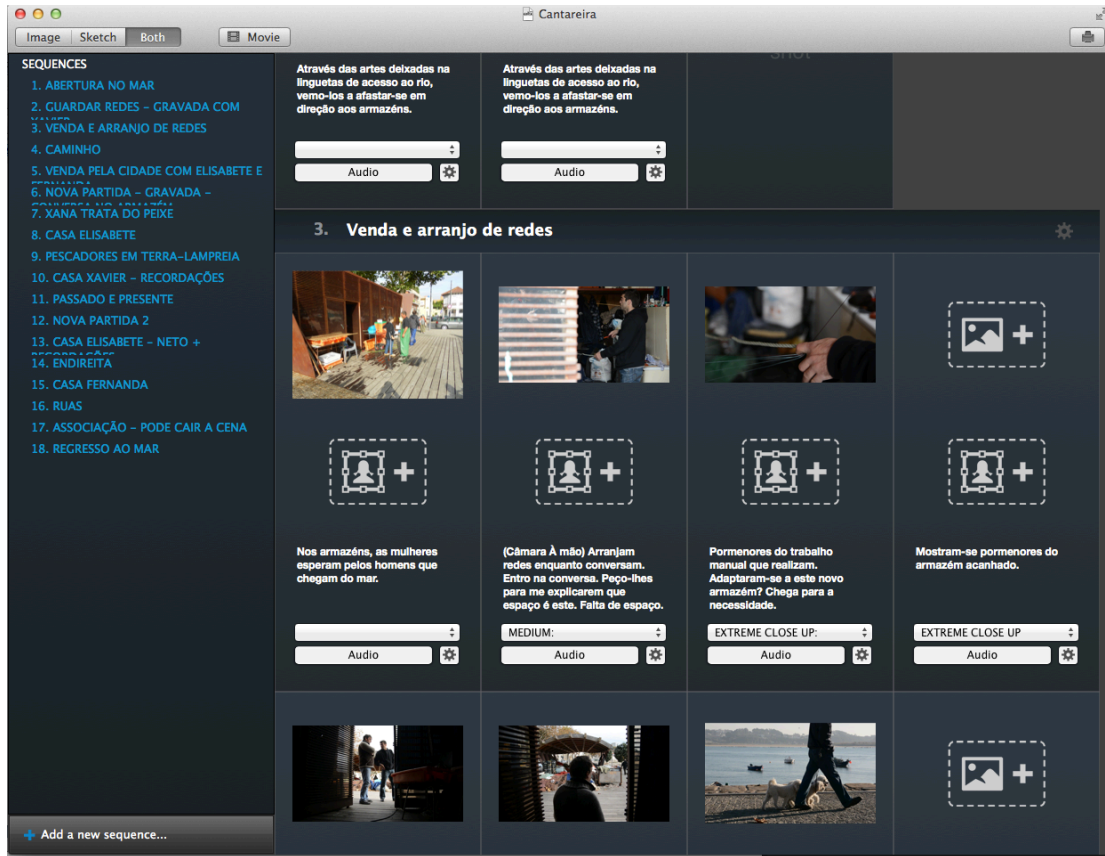
The screenshot shows a storyboard software window titled "Cantareira". On the left, there is a list of sequences:

1. ABERTURA NO MAR
2. GUARDAR REDES – GRAVADA COM
3. VENDA E ARRANJO DE REDES
4. CAMINHO
5. VENDA PELA CIDADE COM ELISABETE E
6. NOVA PARTIDA – GRAVADA –
7. XANA TRATA DO PEIXE
8. CASA ELISABETE
9. PESCADORES EM TERRA –LAMPREIA
10. CASA XAVIER – RECORDAÇÕES
11. PASSADO E PRESENTE
12. NOVA PARTIDA 2
13. CASA ELISABETE – NETO +
14. ENDIREITA
15. CASA FERNANDA
16. RUAS
17. ASSOCIAÇÃO – PODE CAIR A CENA
18. REGRESSO AO MAR

The main area displays the storyboard for sequence 2, "Guardar Redes – Gravada com Xavier". It consists of a grid of panels. The top row shows camera settings for three panels: "CLOSE UP" with "Audio" controls. The second row shows four panels with video thumbnails and descriptions:

- Panel 1: "Chegada com a Cantareira em fundo. Ainda dentro do barco." Camera: WIDE, Audio: ON.
- Panel 2: "Câmara à mão. Acompanhamos o descarregar do barco. Percebemos que estamos numa marginal e no barco, em segundo plano, está". Camera: WIDE, Audio: ON.
- Panel 3: "Encostamos ao cais. Nota-se movimento no passeio. Há pessoas a aguardar pela nossa chegada." Camera: WIDE, Audio: ON.
- Panel 4: "Enquanto descarrega o barco, faz um balanço da peixaria e conta que antigamente era tudo à mão, sem ajuda de motores. Até o barco era". Camera: MEDIUM, Audio: ON.

At the bottom, there is a "+ Add a new sequence..." button and a large blue "+" icon.



Anexo 4

Argumento

Cena1 – Exterior. Dentro do barco

Plano próximo das mãos marcadas pelo tempo a puxar pelo

Quando o sol transparece por entre a neblina da manhã, já é quase hora de regressar. O dia começou cedo, entre as cinco e seis da madrugada, e há já várias horas que os homens da Cantareira estão a trabalhar no mar.

Não estão muito longe de casa, no máximo vão até Espinho e a linha da praia está sempre à vista. No barco, puxam-se redes com o peixe que mais tarde vão vender.

Eduardo Xavier, o patriarca da família, vai fumando enquanto trabalha. Tem o vício desde pequeno e não vai ser agora que o vai deixar.

Regressamos a terra. Entrar na Barra do Douro não é fácil. Ali, onde muitos já morreram, a engenharia moderna tornou as coisas mais simples, mas ainda assim não é tarefa para os fracos de coração, principalmente nos dias em que o mar se agita como se quisesse expulsar os pescadores do seu dorso.

Observações

Com esta cena, pretendo introduzir os espetadores numa realidade que não lhes é conhecida. Durante todo o filme as conversas giram à volta de uma comunidade piscatório. Opto por mostrar, desde logo, a que é que nos referimos quando se fala no trabalho deles.

Filmado durante o inverno, com tempo escuro.

Cena2 – Chegada ao rio/arrumam-se as arte/navio flutuante

Vozes de trabalho.
Conversas

Em terra, começa a azáfama. É preciso descarregar o peixe e as mulheres têm de saber o que rendeu naquele dia para começarem os telefonemas para os restaurantes e clientes fixos. O peixe é amanhado mesmo ali e os restos atirados à água para gáudio das gaivotas que já sabem que, mais tarde ou mais cedo, algo lhes vai tocar.

Os homens vão conversando e trocam pequenos insultos enquanto tratam de redes ou se preparam para nova investida no mar, se for caso disso. O planeamento é maior do que se esperaria à partida.

Observações

Cena já gravada com Eduardo Xavier. Mudança de planos: a descarga fez-se no rio para uma barca armazém. Poucas perguntas, mas bom ambiente da conversa e trabalho enquanto descarregam.

Será necessário gravar a mesma cena com Carlos.

Xana diz que tem sido complicado e a seguir entram a cenas

Cena3- Mulheres vendem peixe. Homens preparam nova saída. Caos de movimento de carros e pessoas. Apresentação das personagens: Eduardo Xavier e José Xavier, Xana Xavier; Fernanda, Elisabete e Carlos. Acompanhamos momentos das duas famílias.

Que espaço é este? Como era?
Quem passa por aqui?
Bonito é prático?
Simbolismo do local. Aprazível? Aconchegante?
Moderno e tradicional?
Que peixe? Que se vende mais?

Cada um tem as suas tarefas definidas. As mulheres vendem e os homens tratam dos assuntos relacionados com o barco para que tudo esteja pronto quando for altura de voltar a zarpar.

Há um pequeno caos de movimentos soltos dos vários homens que chegam do mar quase ao mesmo tempo. São poucos, mas quando se juntam vêm também os amigos da zona que querem saber como correu a faina.

No cais da Cantareira, passam turistas e locais que passeiam os seus cães. Antigamente não seria possível. Agora o passeio foi arranjado a pensar nos turistas e tudo parece mais bonito. Só as artes que se amontoam na linguetas do cais e no espaço construído há alguns anos pela APDL parecem destoar.

Há uma mistura entre o moderno e o tradicional, o sujo e o limpo, o que está na moda e o que ficou como testemunho de um passado que dificilmente voltará a ser.

Eles mesmo, os pescadores, serão uma espécie em risco. Isso já lhes foi dito por algum dos responsáveis que por lá passam. Este espaço, que parece quase um local de exibição de um algo que já passou, já não é deles. É de quem quer aproveitar a vista desafogada e sentir, ao passar, que ainda há resquícios de tradição.

Quem passa, alguns amigos antigos, mas também clientes de ocasião, vai espreitando para os cabazes de peixe. Marmota, faneca, polvo, robalo. De tudo um pouco há por ali, mas mais facilmente se vende um robalo do que o peixe dos pobres.

Cena 4 - Caminho para casa de Xavier

Já passa do meio-dia. José Xavier pega em algumas redes às costas e atravessa a rua movimentada. Entra por uma ruela estreita e sobe em direção à casa do pai. Pelo caminho, cruza-se com os mesmos rostos de sempre. Ainda há muitos que ficaram por ali, mesmo com o evoluir dos tempos. Há caras novas, que saem dos prédios fechados e com aspeto caro, mas são os mais idosos que lá estão desde sempre.

Entramos no portão com o número 34 e estamos num mundo à parte. Um punhado de casas baixas abrem para um pequeno pátio cercado por prédios que se debruçam sobre ele. Estão rodeados.

Uma armação com redes está pousada de lado e os covos da pesca do polvo descansam junto às cadeiras do que parece ser um consultório. Mais tarde vamos perceber a mistura. Agora é hora de almoçar.

Cena 5 – Elisabete e Fernanda saem do cais para vender peixe. Cidade imponente. “Formiga” na cidade.

Sentem a cidade?
São portuenses ou a cidade passas-lhes ao lado?
Gostavam de estar noutra sítio?

Elisabete e Fernanda saíram do cais e foram de carro distribuir peixe pelos clientes espalhados pela cidade. Alguns são vendas com algum volume, como no restaurante Cufra, mas outras são apenas o almoço de um casal que já lhes compra peixe há muito tempo. Passam pelos prédios modernos ou renovados da cidade que é deles, mas que evolui sem pensar no que sempre cá estiveram.

Cena 6 – Nova partida**Cena 7 – Xana a tratar do peixe**

Como vê o Cantareira alguém que nunca sonhou, sequer, tocar num peixe para amanhar?

Cena 8 – Casa de Elisabete. Cozinhar.

Como passa o dia.
Ansiedade da espera.
Gravidez no barco

É tempo de regressar. Em casa de Elisabete e Carlos, almoça-se peixe que sobrou da manhã e depois Carlos vai descansar. Elisabete vai para a associação cultural. Cozinha papas de sarrabulho e mais alguns petiscos para os grupos que por ali passam. É um dos pontos de encontro daquela comunidade. Ao fim de semana, é onde vão ver a bola. O F.C. Porto é quase uma religião por aqueles lados. O símbolo está nos barcos, nos armazéns, em casa.

Cena 9 – Cais com mau tempo

Mas nem todos os dias são assim. O inverno não é amigo dos pescadores e, por vezes, é necessário aguardar que o mar acalme e deixe que estes homens com a pele marcada por anos de pesca possam ganhar a vida. No verão é mais fácil e, tal como a formiga, têm de conseguir um pé de meia que ajude a suportar dias a fio sem que entre um cêntimo na carteira.

Hoje, é um desses dias. A bola hasteada junto ao marégrafo é mau sinal. Todos ficam em terra. Nesta altura, juntam-se grupos pela zona à espera de melhores dias e recordam-se histórias do passado. À vezes, arriscam-se, mas sempre com a memória de uma barra que não perdoa um deslize.

Cena 10– Casa de Xavier

Aprendizagem com pai
Destino do mar
Viver na Cantareira é diferente dos outros sítios
Dependem do clima

José Xavier não para. Um pouco de descanso não é mau, mas é preciso arranjar redes, tratar de burocracias e deixar tudo pronto para quando nascer o dia novamente ir para o mar.

É no pátio da casa do pai que o trabalho é feito com a destreza de quem nasceu a arranjar redes e tem o mar como primeira casa.

Aquela onde dorme, mesmo ali ao lado, é onde passa quando o corpo manda dormir. Para ele era impossível não viver ali. Foi difícil, mas com a ajuda dos amigos conseguiu recuperar um edifício a cair e manter-se numa das zonas mais caras da cidade.

Cena 11 – Fotografias. Imagens do espaço a partir do pátio. Imagens a partir do miradouro sobranceiro à Cantareira.

O que era e o que é
Já entrou em algum dos novos espaços que
existem na zona?

É difícil imaginar, mas aquela pequena encontrar foi outrora um pinhal. Não fossem as fotografias que Eduardo Xavier guarda e diríamos até que era mentira. Ele conhece a Cantareira como as palmas das mãos. Nasceu ali, foi criado pela comunidade enquanto o pai zarpava para a pesca. Aos 9 anos comprou o primeiro barco com o próprio dinheiro, que foi ganho durante um ano de trabalho.

O filho José saiu igual. Em pequeno já mentia aos colegas do pai para pedir uma boleia que o levasse até ao sítio onde Eduardo estava a pescar. E pesca é o que norteia a vida da família.

Cena 12 – Nova partida 2

Cena 13 – Casa da Elisabete. Memória. Caminho pela casa a explicar a importância do lugar. Da janela, veem-se os prédios que a rodeiam.

Os campos
A casa onde sempre viveu e onde nasceu

Elisabete olha para as fotografias do neto, que, lá longe, no Alentejo, lhe deixa saudades. Naquela pequena casa, herança dos pais e cheia de histórias, está também rodeada por cimento. Naquelas terras, brincou com os amigos quando era pequena. Era tudo muito diferente. Eram esses campos que outrora serviam de ajuda aos pescadores que, no inverno, cultivavam alguns produtos agrícolas para suportar os dias em que o mar não dava para sustentar a família.

É naquele espaço apertado que passa muitas horas à espera que Carlos chegue do mar. Sempre angustiada, apesar de estar casada com um pescador há décadas. Nunca esteve ligada ao mar, mas o casamento mudou tudo. Agora é ela que trata da venda de peixe, juntamente com a sogra, que é a dona do barco do marido.

Cena 14 -Endireita

Pescador endireita
Como aconteceu isso

Ao cair da noite, Eduardo Xavier abre o consultório. Das 18 às 20 horas, não cai o fato de pescador, mas sobrepõe-se a ele a nobre tarefa de cuidar das costas, braços, pernas - e tudo o que for necessário -aos amigos e conhecidos. Xavier é pescador e endireita.

Na parede do consultório, que tem sala de espera como qualquer prestador de cuidados de saúde, está lá o atestado de competências. Mais do que um diploma, o poema em jeito de homenagem foi feito por um amigo a quem as costas torturavam.

Cena 15- Matriarca

A mudança

Fernanda é uma das figuras mais distintas da Cantareira. Ela e os filhos controlam metade dos barcos e pescadores da zona. Ela sempre viveu em frente ao rio, mas agora vive voltada para a Brasserie de L'Entrecote.

Cena 16 – As ruas da Cantareira com Xavier (tradicional com o novo)

Poucas perspetivas de futuro
Gostam de estar cá, mas são cada vez mais indesejados

É curioso perceber que no meio da Foz, vivem em conjunto os palacetes, os prédios novos e esta pequena comunidade que sobrevive ainda com alguns laços característicos de um Porto antigo, quase uma aldeia medieval que recorda os tempos em que, acreditam os pescadores, um rei doou aquela faixa de terra aos pescadores.

Hoje aquele espaço já não é bem deles. São apenas inquilinos temporários de um local que é agora ocupado por condomínios

caros, carros de alta cilindrada e gente nova, com dinheiro, para quem os pescadores são ocupantes indesejados, que limitam a investida da construção e que sujam a marginal.

Nem tudo foi mau para este povo. Há novos clientes para o peixe e o passeio está mais apresentável à vista. Mas os preços das casas são altos e já alguns foram deixando a Cantareira quando chegou a hora de abandonar a casa dos pais e constituir família. O Bairro da Pasteleira foi o destino.

Cena 17 - Associação cultural

A comunidade. Entreaajuda
Há futuro?

Elisabete e Carlos passam muito tempo na Escola Dramática da Foz, uma associação de bairro onde o espírito da comunidade ainda resiste. Entre petiscos, jogos de cartas, bilhar e futebol, é o sítio onde muitos elementos desta comunidade tradicional passam o tempo.

Cena 18

O tempo mudou. É hora de regressar ao mar.

Parte 1	Parte 2	Parte 3	Presente					Passado
Definição genérica de tema: pesca numa cidade. Redes. Imagem da marginal cheia de prédios. Artes espalhadas pelo chão.	Memórias.	Eles vão continuar ali.	Chegada a terra					
O problema de ser um trabalho que depende da meteorologia. Pescadores em terra.	A zona que já foi de pobres e agora é de ricos.		A chuva impede pescadores de partir. Sofrimento estampado no rosto da equipa que olhar o mar.					
É só isto que sabem fazer.								No Pátio, Eduardo Xavier assume o papel de anfitrião (o patriarca da família) e mostra-nos como contrói redes. A herança de conhecimento herdada de anos e anos no mar. Xana conta-nos como era o Zé Xavier em pequeno. Um apixonado pelo mar.
			Partimos para o mar.					Eduardo Xavier transmite-nos algum do conhecimento sobre o enjoo e revela que foi para o mar, pela primeira vez, com o pai aos sete anos.
			NO mar, Zé revela que este é um ano fraco, mas que é preciso acreditar sempre. O mealheiro foi partido e preciso esforço a dobrar para compensar. Primeiros raios de sol.					
			A lampreia é um sinal de esperança. Diálogo com clientes. "Eles não têm ido..."					
			Equipa dos "Pilhas" prepara-se para enfrentar o mar.					
			À chegada, trazem camarões. Bom presságio. Reunião de família com a mãe a coordenar a separação do camarão.					

Cenas eliminadas

Cena 14	Cena 13	Cena 14	Cena 5 ok	Cena 7
Viagem de carro pela cidade	Fernanda arranja peixe	Xavier com fotos	Pesca da lampreia	Arranjar a lampreia
		Eduardo xavier	Vários ao longe	Carlos
			Barcos circulam sem nunca passar a barra	
Que peixes são mais vendidos? A quem vendem? Era assim antigamente?	Filhos são pescadores. Nunca pensou, mas decidiu comprar barcos para que eles pudessem trabalhar. Fernanda queria ser enfermeira parteira	O que fazia quando era novo. O barco do avô.		Conversas
	Passagem pelo corte de peixe	Sentado no gabinete. Com fotos nas mãos.		
		Atenção aos gestos e posição das mãos para cortes.	Com a barra fechada, é a lampreia que o salva. Barcos enchem o rio, mas não passam a barra.	