

A verdade que escolhemos mostrar

O papel do realizador documental no trabalho com grupos de risco

por

João Miguel Ferreira

Ensaio

para a obtenção do

Grau de Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual.

DAI | ESMAE | POLITÉCNICO
DO PORTO

Professor Orientador

Mestre Eduardo Condorcet

MCA
2014

A verdade que escolhemos mostrar

O papel do realizador documental no trabalho com grupos de risco

por

João Miguel Ferreira

Ensaio

para a obtenção do

Grau de Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual.

DAI | ESMAE | POLITÉCNICO
DO PORTO

Professor Orientador

Mestre Eduardo Condorcet

MCA
2014

Resumo

Este ensaio divide-se em duas partes fundamentais: a análise à criação e concepção do filme *Message* e a crítica teórica a factores relevantes à criação documental, com especial relevo ao trabalho com comunidades e grupos de risco. O filme *Message*, criado no contexto do Mestrado de Comunicação Audiovisual, filmado no Reino Unido em associação com várias instituições, procura ser um objecto artístico singular que promove o trabalho social e que cimeta uma relação entre a música e imagem audiovisual. Este ensaio teórico resultante desse trabalho prático apresenta questões específicas a este tipo de produção além de procurar esclarecer as diferenças entre os conceitos verdade e realidade, elementos que considero fundamentais na formação de um realizador documental.

Palavras chave: Realizador documental, Trabalho Social Artístico, Verdade, Realidade, Música

Abstract

This essay divides itself in two fundamental parts: analyse the creation and conception of the film *Message* and make a theoretical analyses of the relevant factors to the documental creation, with a focus on community work. The film *Message*, made in the context of the MA in Audiovisual Communication, shot in the United Kingdom in association with various institutions, aims to be a singular artistic object that promotes social work and deepens the relation between music and audiovisual image. This essay is the result of that practical work and presents specific questions to this kind of production besides aiming to clear the differences between the concepts of truth and reality, fundamental elements in the education of a documentary filmmaker.

Key Words: Documentary Filmmaker, Artistic Social Work, Truth, Reality, Music

À minha Mãe, meu maior apoio.

À cidade do Porto, minha casa.

Agradecimentos

Aos membros da Guildhall School of Music and Drama que tornaram o filme *Message* possível;

A todos os *The Messengers*, aos de ontem, pela sua história, e aos de hoje, por acreditarem;

Ao British Film Institute, por pôr à minha disposição toda a informação que necessitei;

À Sara Almeida, por acreditar em mim;

Ao Professor Eduardo Condorcet pelo apoio;

Ao João e ao Ricardo, pela companhia nesta viagem.

Índice

RESUMO	2
ABSTRACT	4
AGRADECIMENTOS	6
ÍNDICE	7
INTRODUÇÃO	8
PRÉ-PRODUÇÃO DO FILME <i>MESSAGE</i>	11
PRODUÇÃO	15
ESTÉTICA	15
ENTREVISTAS	17
FILMAGENS	19
A PROCURA DA VERDADE	22
<i>A CÂMARA NÃO MENTE</i>	22
REALIDADE <i>VERSUS</i> VERDADE	23
HONESTIDADE E CONFIANÇA	25
O PAPEL DO REALIZADOR	27
“O TRATAMENTO CRIATIVO DA REALIDADE”	28
SUBTEXTO	32
TRABALHO ARTÍSTICO COM COMUNIDADES	37
CONCLUSÃO	41
BIBLIOGRAFIA	43
WEBGRAFIA	45
FILMOGRAFIA	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.

Introdução

“If all records told the same tale—then the lie passed into history and became truth.”¹

“...a voz pública (...) é capaz de jurar o que não viu e afirmar o que não sabe.”²

“Reality changes; in order to represent it, modes of representation must change.”³

Não haverá nada no nosso planeta tão frágil como a verdade e a realidade. Estas duas definições criadas pelo ser humano são dos maiores alvos de reflexão nas obras artísticas do século XX, talvez por, apesar do seu carácter débil, conterem em si um poder maior que qualquer outro no mundo. No entanto, quem detém este poder? Esta uma das questões que iremos abordar neste ensaio. Na obra-prima de George Orwell, *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, o autor diz-nos que a verdade, numa realidade distópica, reside dentro de um edifício piramidal chamado “Ministério da Verdade”, o que nos parece absolutamente ridículo, apesar de todos os dias acreditarmos na verdade que nos é dada através de uma caixa rectangular chamada televisão.

José Saramago escreveu uma história sobre a viagem de um elefante que ele não tem certeza se alguma vez existiu, mas na qual acredita. Em que sentido é o seu relato menos documental do que, por exemplo, o seu livro de memórias? Está a verdade assim tão directamente ligada à realidade? Como sabemos se não existirá mais realidade na viagem de Salomão (ou Solimão, o verdadeiro nome dependerá do

¹ ORWELL, George – **Nineteen Eighty-Four**. Londres: Penguin Group, 2003. ISBN 978-0141393049. Pág. 44;

² SARAMAGO, José – **A Viagem do Elefante**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. ISBN 978-85-359-1341-5. Pág 102;

³ BRECHT, Bertolt, et al. - **Aesthetics and Politics**. Londres: Verso Editions, 1977. ISBN 978-1844675708. Pág 82;

quão avançado o leitor for na história)⁴ do que nas notícias que lemos no jornal? As questões que surgem destas incertezas serão debatidas ao longo dos capítulos deste ensaio, muitas vezes sem chegar a uma resolução.

Desde o início da sua existência, o ser humano classifica aquilo que considera verdade ou não consoante diferentes factores que, no final, variam sempre de pessoa para pessoa. Não existe uma única verdade que seja verdade para todos os seres, no entanto, a procura por consenso é uma constante em todas as comunidades, de modo a torna-las mais fortes e unidas. O mote “Ignorância é força” ganha aqui um significado bastante real, sendo que quanto menor a informação disponível, maior será o consenso entre os indivíduos.

De entre todas as ocupações, existe uma que tem um lugar especial na reflexão da verdade e na democratização da informação: a de realizador documental. Nenhuma outra forma de manifestação contemporânea concilia o tratamento da realidade com a expressão artística da mesma forma que a realização documental, e por isso os seres que tem o privilégio de a viver na primeira pessoa, possuem também eles um cariz especial.

O realizador documental carrega no seu trabalho um compromisso de honestidade que é pouco comparável em qualquer outra profissão. Ao comprometer-se a fazer um filme, o realizador está automaticamente a comprometer-se com os intervenientes desse mesmo filme e com o seu futuro espectador. O seu compromisso estende-se ainda à sua equipa e a si próprio, e tudo isto numa profissão em que o acaso tem um factor crucial. Esta não é de facto uma profissão fácil, talvez por isso muitos destes realizadores procurem torna-la, pelo menos, recompensadora. Por isso muitos deles dedicam o seu trabalho a causas sociais, a tentar melhorar o mundo em que vivem, para si e para os outros.

O percurso do realizador desde a ideia até à gravação, as suas obrigações, as dificuldades que enfrenta, as escolhas, entre outros temas, serão apresentados neste

⁴ O elefante do livro *A viagem do Elefante*, de José Saramago, vê, a meio da história, o seu nome mudado de Salomão para Solimão;

ensaio, ao longo de cinco capítulos, com um foco no trabalho realizado no filme *Message*, utilizando-o como exemplo prático das teorias apresentadas.

No primeiro e segundo capítulo, é relatada a experiência, na primeira pessoa, de pré-produção e produção do documentário *Message*. Este relato é suportado em conhecimentos adquiridos e bibliografia especializada.

No terceiro capítulo debaterá a procura da verdade no cinema documental, as diferenças entre verdade e realidade e os caminhos para chegar à verdade.

O capítulo seguinte falará sobre o papel do realizador documental, procurando reflectir sobre os diferentes aspectos da ética profissional e indicando quais as funções de um realizador no panorama actual do cinema documental.

Rematando este ensaio, deambularemos pelo trabalho artístico feito com comunidades ou grupos particulares, tendo em atenção as especificidades que o diferem do trabalho com artistas profissionais.

Concluindo, este é um trabalho que procura dar ao seu leitor as ferramentas para construir, em consciência, um trabalho documental com uma vertente social. Assim como o filme *Message*, este ensaio visa inspirar novos criadores a realizarem obras artísticas que possam aspirar a provocar uma mudança social e que façam valer a pena todo o esforço que implica o caminho na busca de informação, o único caminho que nos garante a evolução como seres humanos.

Pré-produção do filme *Message*

A pré-produção deste filme começou em Março de 2013, aquando do primeiro contacto com a instituição Guildhall School of Music and drama. A pessoa de contacto foi José Martins, responsável pela comunicação do Mestrado em *Music Leadership*.

Depois de apresentar a proposta de um documentário sobre um dos projectos em que o mestrado estivesse envolvido, foi-me sugerido documentar um dos projectos que iria ser apresentado no *Dialogue Festival*, em Fevereiro de 2014, o que me pareceu a data ideal pois daria tempo para fazer uma pré-produção adequada, tanto a nível de preparação cognitiva como técnica, mas também tempo suficiente para uma pós-produção que se sabia iria ser demorada, devido ao método que iria ser utilizado para filmar, o qual abordaremos mais à frente.

De Março a Setembro de 2013 de os contactos por email mantiveram-se, encontrando formas de tornar este projecto real, tanto pela parte da Guildhall como da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) e o primeiro contacto pessoal deu-se em Setembro desse ano, já em Inglaterra.

O facto de, em Outubro, quatro meses antes do Festival, ainda não existir um grupo concreto que iria ser abordado no documentário, pois a escola ainda não tinha certeza quais os grupos que iriam atuar, dificultou a preparação e a oficialização do projecto.

Assim que foram oficializados todos os grupos, com a ajuda da co-produtora do filme, Inês Lapa, estudante do mestrado de *Music Leadership*, decidimos escolher um grupo que junta músicos profissionais, estudantes e sem-abrigo utentes da associação *St. Mungus Housing Association*, uma banda chamada *The Messengers*.

Após oficializada esta decisão, demorou cerca um mês até assinar o contracto com a entidade, o que iniciou uma nova fase na pré-produção.

Com a associação às entidades *Guildhall* e o *Barbican* garantida, a atenção passou para a preparação daquilo que seriam as semanas que antecederiam a rodagem, com reflexão quanto às necessidades que esta iria trazer assim como os tempos que a

precedessem. Foi com estas necessidades em mente que começou a procura por um produtor que estivesse habituado ao mercado inglês. No pedido que enviamos para as escolas e produtoras enumeramos as áreas em que estávamos mais necessitados de ajuda:

- Financiamento
- Autorizações
- Contacto com entidades
- Distribuição

Durante cerca de um mês recebemos mostras de interesse por parte de alguns candidatos, mas muitos deles exigiam, inegavelmente, um pagamento, coisa que não podíamos suportar, outros mostravam uma clara indisponibilidade para acompanharem o projecto, outros não se mostraram confortáveis com o contacto com sem-abrigo e outros não nos pareceram ter as competências para embarcar no projecto.

Assim, desistimos de procurar por um produtor exterior. Apercebemo-nos também que em algumas destas questões tínhamos o apoio da *Guildhall*, principalmente nas autorizações e na distribuição, e que o projecto já estava numa fase demasiado desenvolvida para a entrada de um elemento exterior que viesse a ter elevada responsabilidade.

O material utilizado para filmar o documentário foi todo adquirido pela produção ou cedido por terceiros. A nível de imagem foi utilizada uma máquina DSLR equipada com a mesma lente durante grande parte da filmagem, uma 24-70mm f/2.8, devido à sua versatilidade e rapidez, e em momentos específicos uma 50mm f/1.4 ou uma 135mm f/2.8. Para a captura de som, foram utilizados dois gravadores ZOOM H4, um estático e outro montado na câmara.

Com o aproximar da data da rodagem, e após reuniões com os responsáveis pelo projecto, decidimos retirar da equipa o director de som, uma figura que desde o início do projecto tinha sido posta em causa, visto que as principais preocupações eram conseguir ser o mais discreto possível e chegar próximo das pessoas, preocupações que, no caso da existência de mais um elemento, teriam de ser redobradas. Concluídas as filmagens, concluímos que esta opção, apesar de ter sido tomada como precaução, não se justificou, visto que ao longo da semana foram vários os elementos estranhos à equipa principal de

músicos que frequentaram a sala de ensaios e os lugares comuns, pelo que mais um membro da nossa equipa técnica não teria comprometido os objectivos de não interferência no trabalho do grupo.

Ainda assim, as gravações de som efectuadas não comprometem a qualidade do filme, visto que se tratava de um lugar bastante pequeno, em que a captação não exigia a operação de um membro em específico para essa tarefa.

Sabíamos *a priori* que este trabalho iria exigir, acima de tudo, uma grande preparação do foro intelectual, tanto pelas pessoas com quem iríamos contactar, que se encontram em situações de fragilidade, como pela sensibilidade que seria necessária na hora de apontar a câmara e decidir o que mostrar e como o mostrar. Essa preparação começou a ser feita aquando da chegada da equipa a Inglaterra, em Agosto. Desde logo, o realizador foi conduzindo entrevistas e reuniões com membros activos em comunidades ou associações de caridade, de modo a compreender como são abordados os grupos de risco no Reino Unido e o trabalho que estava a ser realizado um pouco por todo o país no combate a problemas como a discriminação, o racismo, os sem-abrigo, a criminalidade ou o abandono escolar.

Em Outubro, a produtora Inês Lapa trabalhou com o grupo *The Messengers*, no âmbito de um projecto que deu origem a um espectáculo a qual o realizador assistiu. Este foi o primeiro contacto com a banda, e o facto de daí ter surgido uma admiração tanto pela qualidade musical como pelo trabalho que o grupo apresentava, foi determinante para este ser o grupo escolhido para ser abordado no documentário a ser realizado meses mais tarde.

Durante o mês de Novembro, as ideias para o documentário foram-se desenvolvendo e naquele momento a intenção de abordar o tema da cidade enquanto organismo vivo e de o documentário ter também um papel social eram já bastante selectivas daquele que poderia vir a ser o grupo escolhido.

Quando confirmamos os *The Messengers* como tema principal do filme, as atenções viraram-se para associações que trabalhavam com sem-abrigo e para obras que documentassem um tipo de trabalho que pudesse servir de exemplo para nós. Os artigos *Being in Tune* e *Working Together* foram fulcrais para a compreensão do tipo de trabalho que iríamos realizar, e a parceria com as associações CRISIS, com a qual colaboramos na organização do evento *CRISIS at Christmas* (um dos maiores eventos do mundo

organizados para sem-abrigo na época do Natal), e a *Guildhall School of Music and Drama*, foi essencial para compreendermos o tipo de pessoas com quem iríamos trabalhar.

O último passo de extrema importância a ser tomado antes do início das filmagens seria o de definir os objectivos do documentário.

Em primeiro lugar, não poderíamos esquecer que este filme, apesar de não ser, de forma nenhuma, um filme institucional, assunto que abordaremos num dos capítulos mais à frente neste ensaio, seria um filme que estava associado a uma instituição, instituição essa que ao facilitar o acesso aos conteúdos e ao disponibilizar--se para contribuir com recursos humanos e teóricos tornou-se no principal parceiro do filme e com isso gerou expectativas quanto ao resultado final. Essas expectativas teriam de ser tomadas em conta na produção do filme e obter um resultado final que fosse do agrado da instituição tornou-se um objectivo. Neste tópico inserem-se as questões éticas, que sugerem um respeito pelos intervenientes e a não exploração de situações de fragilidade.

A indústria do cinema inglês de hoje em dia sustém exigências bastante claras no que toca a formulas para um filme ser bem sucedido: ele tem de alcançar o maior número de pessoas, ser de fácil compreensão e, preferencialmente, ter um final feliz. Aproxima-se bastante mais da indústria americana do que da europeia, apesar da distância física poder sugerir o contrário. Este documentário tem o objectivo principal de ser uma inspiração para grupos artísticos que queiram envergar em projectos de ordem social, mas para fazer isso terá de ser difundido pelo maior número de espectadores possível e chegar a uma audiência bastante alargada, portanto teriam de ser tomadas em consciência decisões de ordem estética e narrativa que contribuíssem para tornar o filme mais apelativo a um público generalizado.

Finalmente, não esquecendo que esta se tratava de uma produção de âmbito académico, a estética e a narrativa teriam também de obedecer a requisitos impostos pelo próprio realizador, que se prendiam com a investigação já realizada focada em algumas correntes artísticas e realizadores, que servem de base à realização e ao ensaio que procederia a filmagem.

Assim, definidos os objectivos, deu-se início à rodagem, que será abordada em pormenor no capítulo seguinte.

Produção

A rodagem do filme *Message* deu-se entre os dias 17 e 20 e de Fevereiro de 2014, nas salas de ensaios da Bridge Academy, em Londres, com um dia extraordinário de filmagens no dia 25 do mesmo mês, no Milton Court, aquando do *Dialogue Festival*. Além destes dias, foram também captadas imagens de Janeiro a Abril que visavam obter uma representação da cidade através de estátuas e edifícios dos centros económicos.

Estética

Inspirada nos movimentos do *Cinema Verité* e do *Direct Cinema*, escolhi para este filme a técnica de câmara à mão, com os objectivos de construir uma imagem mais próxima dos intervenientes e de proporcionar uma maior liberdade de movimentos que transpareça uma aproximação mais directa e verdadeira à realidade.

“Both cinéma vérité and direct cinema are similar in that they are committed to (...) the advantages produced by the use of lightweight equipment; to a close relationship between shooting and editing; and to producing a cinema that simultaneously brought the filmmaker and the audience closer to the subject.”⁵

Esta escolha trouxe aspectos positivos e negativos naquilo que foram os brutos gravados. Graças a esta escolha técnica, os movimentos de câmara são variados, não existindo, obviamente, dois planos iguais. Os planos de sequência puderam ser feitos de forma a acompanhar os intervenientes e o facto de não necessitar de um tripé permitiu uma maior mobilidade por entre o espaço e contribuiu para o objectivo de passar despercebido, visto não necessitar de estabelecer uma estação para cada plano. Por outro lado, nunca é fácil conseguir o enquadramento pretendido quando, além dos intervenientes, também a

⁵ BARSAM, Richard - **Non-Fiction Film: A Critical History**. Bloomington: Indiana University Press, 1992. ISBN 978-0253207067. Pág 303;

câmara está em constante movimento. Ter consciência do risco e dos cuidados que precisava de ter foi fundamental para o sucesso das filmagens.

Filmar com a câmara à mão trouxe automaticamente o movimento, o que sempre foi uma condição fundamental para este filme. Sou da opinião que a música deve ser filmada com uma câmara que se move, criando não apenas um documento ou gravação do momento em que o artista desempenha a canção, mas uma interpretação da mesma por parte de quem filma. Em cada uma das canções do filme, tentei reflectir através de imagens aquilo que cada uma poderia transmitir, de modo a atribuir ao filme uma marca mais pessoal, assim como, a um nível informativo, mostrar os diferentes músicos e o seu papel na banda.

“For me, just the very idea of the 'concert movie' was so wrong. (...) 'here is what happened at this show.' I didn't want that in a movie (...) I wanted something that for me could capture that feeling of being there in a different way.”⁶

Música e cinema há muito tem uma ligação bastante próxima, e com trabalhos tão ricos como *Don't look back* (1965) e *Sympathy for the Devil* (1968) nos anos 60 ou mais recentemente com *Sound City* (2013) e *Twenty Feet from Stardom* (2013), esta é sem dúvida uma relação vencedora. Para o filme *Message* procurei acompanhar um novo caminho que os realizadores e os músicos tradicionais contemporâneos procuram seguir, o da cooperação e da reinvenção. Mais do que criar registos em vídeo de músicas que por sua vez já chegaram aos músicos de hoje através de outros registos, áudio ou escrito, esta cooperação procura construir em cima das bases que nasceram no passado, criando novos conteúdos para o futuro, os quais, além de terem uma influência muito mais multicultural, são também complexos no sentido em que um só produto pode abranger mais que uma área artística, como por exemplo o cinema, a música e o teatro. Esse mesmo produto só fará sentido com todas as partes funcionando em sintonia, como os instrumentos de uma orquestra. Vincent Moon fala-nos destes novos objectivos, contextualizando-os com o seu trabalho em comunidades isoladas:

⁶ MOON, Vincent – Em entrevista ao website *About.com* (2011) <http://altmusic.about.com/od/interviews/a/Interview-Vincent-Moon.htm>;

“It's not about taking this performance from them, and giving it to the world, it's about working with them, experimenting, exploring these different ideas. It's about living there, being a part of that community. Some of the things I've been doing in Brazil will hopefully have a strong social impact, and really do something for the community there. It's a way of working around these ideas of multiculturalism and globalism, and finding the things we share.”⁷

Entrevistas

Uma das decisões que teve de ser tomada foi a da inclusão, ou não, de entrevistas. Após ponderação e recomendação docente, optei por fazer um número de entrevistas que parecessem suficientes para complementar a história que queria contar e, caso necessário, cobrir falhas que pudessem aparecer na construção da narrativa.

As entrevistas devem ser tão preparadas quanto possível e encaradas com bastante consideração, pelo risco de falharem e não termos a chance de voltar a entrevistar a mesma pessoa nas mesmas condições. Michael Rabiger diz-nos que “Em primeiro lugar, o entrevistador deve estar preparado, e para isto é necessário um foco hipotético no filme completo.”⁸, opinião que foi tida em conta na preparação do filme. Acima de tudo acredito que, tendo em mente o conteúdo que necessitamos, qualquer presumível falha de informação (que não deverá existir nunca) poderá passar despercebida. Cada entrevista é única e de cada uma delas se deverá tentar obter não o máximo de informação possível mas a informação que só aquela pessoa nos poderá dar. No entanto, penso que não deveremos limitar os assuntos sobre os quais o nosso entrevistado deverá falar. O mesmo autor diz-nos que devemos “dizer quais as áreas que queremos cobrir e quais não queremos”⁹ o que na minha opinião pode ser um risco. Deixando o entrevistado dizer o que lhe vai na alma sobre determinado assunto, podemos por vezes encontrar factos ou expressões que podem

⁷ *Ibidem*;

⁸ RABIGER, Michael – **Directing the Documentary**. Burlington: Elsevier Inc, 2004. ISBN 0-24-080608-5. Pág. 333;

⁹ *Ibidem*, Pág. 333;

dar uma nova dimensão ao nosso filme. Isto pode ser conseguido através de perguntas mais gerais como “Tem mais alguma coisa a acrescentar que não teve oportunidade de dizer durante a entrevista?” ou através do silêncio. Andy Glynne fala-nos desta hipótese e o quanto ela pode ser bem mais frutífera para o filme

“É através do silêncio que muitas vezes conseguimos encontrar pérolas escondidas em uma entrevista: os pensamentos mais audazes, as revelações e a catarse de alguém que desvenda e revela-nos o seu mundo interior. (...) É possível sentir a diferença entre silêncio confortável e desconfortável; se o primeiro acontecer, sê paciente e deixa a entrevista respirar – poderás te surpreender com o que o entrevistado pode revelar.”¹⁰

No filme *Message* fui surpreendido pelo que as pessoas tinham a acrescentar aquilo que tínhamos já conversado. Senti que esta banda tinha muito para dizer e ainda não lhes tinha sido dada uma voz, o que foi óptimo para o conteúdo do filme, pois pude escolher de entre as várias manifestações as que mais interessavam à narrativa. Por exemplo, um dos elementos fala da questão do financiamento que é dado a vários projectos que se dizem de cariz social mas que não tem resultados verdadeiramente eficazes, ao contrário do que se verifica com os *The Messengers*. Este é um tipo de informação que apresentado da forma honesta e revoltada que foi tem bastante valor num documentário que procura contextualizar um projecto numa realidade desconhecida para o público generalizado.

Existem ainda algumas questões técnicas que raramente vem mencionadas em livros mas que são fundamentais para uma utilização útil das entrevistas no produto final. Se já existir uma certa confiança ou um bem estar com o entrevistado, podemos lhe pedir para falar de forma pausada e separar as suas ideias com silêncios, deste modo a edição da entrevista é facilitada e pode ser utilizada de forma mais objectiva. Encontrei este problema em alguns dos depoimentos que recolhi pois as pessoas expressavam as suas ideias e opiniões em frases demasiado compridas, onde se misturavam tópicos diferentes e que por vezes se perdia do rumo da pergunta. Na altura da edição isto foi um problema que

¹⁰ GLYNNE, Andy - **Documentaries and how to make them**. Harpenden: Kamera Books, 2008. ISBN 978-1-904048-80-0. Pág. 153 – Tradução livre;

teve de ser resolvido com artifícios a nível do som e com um corte que alguns acharão precipitado.

Em suma, cada realizador terá o seu método de entrevistar que se adaptará à sua personalidade ou aos objectivos que traçou, como por exemplo Michael Moore (*Roger & Me* (1989); *Sicko* (2007)) ou Morgan Spurlock (*Super Size Me* (2004); *The Greatest Movie Ever Sold* (2011)), que decidem entrar no plano aquando das entrevistas visto que eles mesmos são personagens dos seus filmes, enquanto outros realizadores não se sentem confortáveis em perguntar questões pessoais ou em confrontar os seus entrevistados. Deverá um realizador dar as suas opiniões, conversar com o entrevistado sobre as suas próprias experiências ou manter-se imparcial em todos os momentos?

Cada um deverá encontrar o seu estilo e o tipo de entrevista que se adequa ao seu filme. No caso de *Message*, optei por uma aproximação fundamentada no “dar e receber”, ou seja, por cada tópico abordado, também eu dava a minha opinião sobre o assunto e a entrevista seguia em modo de conversa informal. Senti que no ambiente do projecto não poderia nunca ter uma postura que pudesse transparecer que me queria aproveitar das palavras de alguém e principalmente para com os utentes de *St. Mungo's*, onde a desconfiança é obviamente maior tendo em conta a sua experiência de vida, foi necessário falar duas vezes mais que o entrevistado para conseguir com que expressassem as suas opiniões de forma despreocupada. Isto não impediu que guiasse as entrevistas para os assuntos que pretendia, apenas tornou mais difícil o caminho para lá chegar. Em futuros documentários, com certeza terei de adoptar outras estratégias para me aproximar dos intervenientes e conseguir me aproximar da verdade que pretendo mostrar.

Filmagens

Chegada a altura de gravar, as minhas principais preocupações foram sobretudo duas: conseguir conteúdo suficiente para fazer o filme que pretendia e passar despercebido, não interferindo de qualquer forma no processo que estava a acontecer. Vamos analisar a fundo estes dois objectivos, falando do que correu bem, do que correu mal, dos esforços, dos resultados obtidos e das conclusões retiradas.

Começamos pelas condições que nos foram apresentadas aquando da chegada à Bridge Academy, no dia 17 de Fevereiro. E ao dizer “nos” não estou a usar um plural formal, estou a referir-me a todos os participantes no projecto, pois ninguém sabia ainda quais seriam exactamente as condições que iríamos encontrar para a semana de ensaios. A surpresa foi grande quando nos disseram que o espaço seria um sala que parecia pequena demais para o número de pessoas que compõem a banda e para mim isso surgiu de imediato como um problema: como me movimentar por entre um espaço tão apertado? Não iria conseguir me mover de um lado ao outro da sala livremente, nem chegar perto de pelo menos metade dos intervenientes. Este foi provavelmente o maior obstáculo para a estética que pretendia para o filme, que foi sendo ultrapassado com esforço, aproveitando as oportunidades para filmar sempre que conseguia estar num ângulo diferente do habitual e usando escalas de planos diferentes. Ao ver o produto final, um espectador atento poderá reparar que cerca de 40% dos planos utilizados no filme são provenientes do mesmo ângulo (excluindo entrevistas e planos da cidade, que não entram nesta equação). Este foi o mal menor que não consegui evitar, ainda assim, e tendo em conta as condições, concluo que o resultado é bastante próximo daquele pretendido aquando do planeamento.

Este problema está directamente ligado ao método de não intervenção que escolhi para o filme. Ao não querer ser notado, e muito menos interromper o trabalho que estava a ser efectuado, durante o tempo de ensaio tive de me mover sempre de forma silenciosa e sem tocar nos músicos, por razões óbvias. Com o passar dos dias fui aprendendo a prever quando iriam ser ensaiadas músicas completas e antes disso preparava o caminho que queira seguir durante o plano. Ganhar a simpatia de todos foi importante para conseguir perceber e dar a perceber quando tinha de ganhar espaço ou quando devia ceder.

Penso que o essencial durante esta produção foi respeitar o espaço de cada um e a estrutura estabelecida. Conversar apenas quando era altura de conversar, não me intrometer em assuntos que não estavam ligados ao filme e acima de tudo ser gentil, educado e humilde, posturas que são tão ou mais importantes na cultura britânica como em qualquer outra. O objectivo era que a minha presença fosse natural naquele espaço, e não intrusiva. Para muitas pessoas, a naturalidade vem do facto de não se sentirem observadas, de realizarem as suas acções em vez de pensarem sobre elas. Cabe ao realizador garantir que isto acontece, tornando-se invisível e fazendo com que aos poucos as pessoas ganhem um à vontade com a presença da câmara que lhe permita captar os momentos em que a acção decorre com a maior naturalidade possível.

A postura do realizador vai ainda influenciar outro aspecto: a quantidade de material filmado. Sendo um realizador inexperiente, previ que a relação entre a quantidade de filme que gravei e o que viria a ser utilizado, ou *rácio*, pudesse ser alto. Para o filme final, que conta com aproximadamente 20 minutos, foram gravados cerca de 320 minutos, o que nos dá um rácio de 16:1. Apesar de não existir nenhuma norma sobre a quantidade de material que se deve gravar, este é um factor a ter bastante em conta, mesmo antes de iniciar a produção do filme. É do censo comum que um rácio menor significará um trabalho menor para a pós-produção e uma poupança de recursos, principalmente se estivermos a filmar em película ou fita, mas também em digital, ocupando menos discos e facilitando a organização dos ficheiros. Em última instância, este rácio vai depender sempre do filme que estivermos a fazer. Como nos diz Rabiger,

“It all depends on what you are tying up. A film of mine (...) consisted of one long interview, which I afterward slugged with many still photos. The shooting ratio was about 5:1. (...)At the other extreme are the 90-minute observational films of Fred Wiseman for which he shoots 70 hours of film (...) The high shooting ratio (46:1) comes from the long form’s need for large themes and plenty of action to sustain development over such a long screen time.”¹¹

Tendo em conta a natureza deste documentário, o rácio obtido aproxima-se de um valor que seria o esperado. As entrevistas, com rácios baixos, compensam o tempo que foi utilizado observando o comportamento das pessoas e os ensaios. Em última instância, isto foi benéfico tanto nas filmagens, pois ganhei assim mais tempo para observar e reflectir sobre o filme e não apenas filmar, como na pós-produção, onde facilitou a organização e visualização dos ficheiros.

¹¹ RABIGER, Michael – **Directing the Documentary**. Burlington: Elsevier Inc, 2004. ISBN 0-24-080608-5. Pág. 325;

A procura da verdade

“Cinema é verdade vinte e quatro vezes por segundo.”¹²

A questão da verdade está presente na história do cinema desde a sua fundação. Ao contrário de Godard, não me vou atrever a fazer declarações sobre a relação entre os dois nem procurar analisar o que é, de facto, a verdade. Para isso um ensaio certamente não seria suficiente. Esta afirmação que o realizador francês colocou na boca do seu personagem Bruno Forestier surge como uma forte opinião nesta discussão que anos antes, aquando do apogeu do Neorealismo Italiano e de outros estilos que começavam a surgir, estava em voga na comunidade cinéfila. Mais tarde, outros realizadores comentaram a afirmação realizador francês. Michael Haneke chega a afirmar que “Cinema é mentira vinte e quatro vezes por segundo ao serviço da verdade, ou da tentativa de encontrar a verdade”¹³

Este capítulo tem o objectivo de reflectir sobre como um realizador poderá efetuar a sua viagem em procura da verdade quando está a criar um filme documental sem pôr em risco os seus objectivos narrativos e a ética profissional.

A Câmara não mente

Esta afirmação pode tornar qualquer realizador mais confiante no seu trabalho. Se a câmara não mente, então não haverá necessidade de repensar o seu trabalho, a verdade está assegurada. No entanto, não discutindo a infalibilidade da frase, este pensamento não poderia estar mais errado. Como nos diz Barry Hampe “(...) as câmaras também não dizem

¹² Frase do filme *Le Petit Soldat* (1963), de Jean-Luc Godard;

¹³ Frase do filme *24 Wirklichkeiten in der Sekunde* (2005), um documentário sobre o realizador Michael Haneke;

a verdade. Elas apenas gravam os padrões de luz que estão em frente à lente.”¹⁴. Assim sendo, a imagem, resultado do processo de gravação, não contem nem a verdade nem a mentira, o que não nos leva para nenhum dos lados da discussão que referimos na introdução ao capítulo e levanta ainda outra questão: onde reside afinal a verdade? Hampe, no mesmo texto, acrescenta “É apenas a mente do espectador, fazendo ilações destas sombras e padrões de cor, que lhes dá significado.”¹⁵, de onde se pode desde já concluir que a paragem final para a viagem em busca da verdade é de facto o espectador e a sua capacidade de percepção.

Rematando o subcapítulo e servindo como introdução ao próximo, citamos um comentário de Brian Winston à situação actual do documentário na Grã-Bretanha, que herou a crença de que o *Direct Cinema* tem a capacidade de “apresentar a verdade nua e crua”¹⁶:

“The concept of fakery has been so broadly construed that, in its naiveté, it echoes the old error – ‘the camera cannot lie.’”¹⁷.

Realidade *versus* Verdade

Muitas vezes, a dedução geral do público sobre a representação audiovisual de eventos baseia-se em “Se foi filmado, aconteceu. Se aconteceu, é real. Se é real, é verdade.” e no entanto tal simplificação não poderia estar mais longe da verdade.

¹⁴ HAMPE, Barry – **Making Documentary Films and Reality Videos**. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1997. ISBN 0-8050-4451-5. Pág. 30 – Tradução livre;

¹⁵ *Ibidem*, Pág. 30;

¹⁶ Referência ao que era dito nos anos setenta sobre o *Direct Cinema*: WINSTON, Brian - *The Primrose Path: Faking UK Television Documentary, ‘Docuglitz’ and Docusoap*. La Trobe University, Australia, 1999. Website: www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1199/bwfr8b.htm.

¹⁷ WINSTON, Brian – **Ethics in** ROSENTHAL, Alan e CORNER, John, eds. - **New Challenges for Documentary**. Manchester: Manchester University Press, 2005. ISBN 978-0719068997. Pág. 180

Em primeiro lugar, vejamos: mesmo que se possa assumir que algo que foi filmado sem ser encenado, de forma espontânea, obedecendo aos padrões que a filosofia desenvolveu ao longo dos séculos para definir o real, possa ser considerado realidade, nada nos diz que isso possa ser entendido como verdadeiro. Hampe dá-nos um exemplo que tem tanto de básico como de esclarecedor: “Se alguém for filmado a mentir, onde está a verdade nesta situação?”¹⁸. Extrapolando este exemplo para um universo mais geral, não poderemos assumir que algo que foi filmado em tempo real contenha verdade, não só pelos conteúdos de opinião, mas também porque a própria realidade pode ser deformada pela câmara, por exemplo, a escala dos objectos ou a limitação daquilo que é mostrado. Em segundo lugar, tudo o que é verdade não é necessariamente real. Nos primórdios do género documental, lembremos que o que era esperado era que o filme fosse verdadeiro, não que fosse real, pois as grandes câmaras e os sistemas de som não adequados não eram ajustados à captura do real. Esta discussão atingiu, como seria de esperar, um novo extremo quando nos anos sessenta surgiram os movimentos do *Direct Cinema* e do *Cinema Verité*. Eric Barnouw resumiu estes movimentos com aquilo que ele considerou serem as suas principais diferenças:

“The direct cinema artist aspired to invisibility; the cinéma vérité artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of the involved bystander; the cinéma vérité artist espoused that of provocateur. Direct cinema found its truth in events available to the camera. Cinéma vérité was committed to a paradox: that artificial circumstances could bring hidden truth to the surface.”¹⁹

Enquadrando estes dois movimentos com aquilo que já foi dito, poderá deduzir-se que o *Direct Cinema* procura uma maior representação da realidade, enquanto o *Cinéma Verité*, da verdade. Este último procura apenas construir uma relação de ideais entre aquilo que foi gravado e o que é mostrado. A verdade de cada situação aqui é apresentada numa

¹⁸ HAMPE, Barry – **Making Documentary Films and Reality Videos**. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1997. ISBN 0-8050-4451-5. Pág. 31 – Tradução livre;

¹⁹ BARNOUW, Eric - **Documentary: A History of the Non-Fiction Film**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993. ISBN 978-0195078985. Pág 255

forma mais generalizada da forma que o realizador a entendeu, e, como diz Hampe²⁰, dependente da sua honestidade.

Honestidade e Confiança

Estas poderão ser duas características que, à primeira vista, pouco estão associadas à produção cinematográfica. No entanto, na procura pela verdade, ser honesto e ganhar a confiança dos sujeitos do filme é praticamente obrigatório. Chris Terrill fala-nos da importância da honestidade na busca pela verdade:

“Our stock in trade (in documentaries) has to be honesty; not necessarily truth, whatever truth is – truth is a construct. We deal in perceptual truth, personal truth, not absolute truth. Who deals in absolute truth? Nobody does. It’s continually an interpretation, a relating of events as we see them to our audience.”²¹

Nesta frase o autor considera que a honestidade é aquilo que o realizador pode dar. Como já foi dito, o espectador não deve nunca esperar realidade ou verdade, mas deve exigir que o realizador seja honesto, ou seja, não contar mentiras propositadas e procurar construir uma verdade, que será sempre pessoal, mas ainda assim, a sua verdade. Ninguém lida com a verdade absoluta, e o facto de o tentar já seria em si uma desonestidade, o que o espectador, como ultima fronteira deste caminho da procura da verdade, deve ter em consciência é que aquilo que está a ver deve ser sempre sujeito à sua própria interpretação, de forma a criar uma verdade que embora pessoal, para si será absoluta.

²⁰ HAMPE, Barry – **Making Documentary Films and Reality Videos**. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1997. ISBN 0-8050-4451-5. Pág. 24 – Tradução livre;

²¹ TERRIL, Chris *in* BRUZZI, Stella - **New Documentary: A Critical Introduction**. Abigdon: Routledge, 2000. ISBN 978-0415385244. Pág. 90.

No que diz respeito à confiança, analisaremos dois comentários de dois realizadores sobre a relação necessária com os intervenientes para que o caminho para a verdade seja mais fácil de percorrer. O primeiro de Peter Lee-Wright, que afirma que:

“‘Trust’ and ‘truth’ apparently stem from the same Old English word *treowe*, and they remain inextricably linked (...) truth is a construct and each filmmaker finds his own truth in the world he records. One only gets close when time is invested and the subjects’ trust won. That becomes vital to the filming of real life and when that trust is broken the truth becomes harder to get at.”²²

E o segundo, de Marc Isaacs,

“You can meet somebody, get a good feeling about them and they seem to be quite interested in what you're doing, but it's only slowly over time where you feel you have the right, in a way, to ask them more personal questions.”²³

Estes comentários vem confirmar que uma aproximação do realizador para com os intervenientes do seu filme apenas contribui para que este consiga transmitir uma ideia de verdade muito melhor constituída, apoiada em factos e que não seja passível de não ir de acordo com aquilo que os sujeitos são ou com as suas ideias. Estas noções vão de encontro com aquilo que foi o trabalho realizado no filme *Message*, onde procurei ter sempre um contacto com os intervenientes que não fosse demasiado próximo mas que lhes permitisse ter confiança de que o filme não iria procurar, de forma nenhuma, aproveitar-se da sua posição ou fragilidades mas, pelo contrário, tentar ajudar a promover o seu trabalho e engrandecer o seu esforço.

²² LEE-WRIGHT, Peter – **The Documentary Handbook**. Abigdon: Routledge, 2010. ISBN 978-0415434027. Pág 105;

²³ ISAACS, Mark in QUINN, James – **This Much is True: 15 Directors on Documentary Filmmaking**. Londres: A&C Black, 2013. ISBN 978-1408132531. Pág 251;

O papel do realizador

Antes de esclarecer o papel do realizador na criação de um documentário, abordando o caso específico o filme *Message*, é oportuno responder a uma questão *Porque fazemos documentários?* e, a um nível mais avançado, responder também à questão *Porque fiz este documentário?*, de modo a compreendermos quais os desafios e quais as responsabilidades a que o realizador se propõe afrentar quando embarca na produção de um filme com características semelhantes ao referido.

Graças à evolução do género documental e do próprio cinema, contamos hoje com uma gama bastante variada de documentários que assumem modos e formas bastante distintos. Vejamos, por exemplo, a diferença entre *Night and Fog* (1955) de Alan Resnais, um documentário performativo, que relata uma experiência passada dez anos antes, *Don't look back* (1965), um dos melhores exemplos de *Direct Cinema* (tema que será abordado mais à frente neste relatório), que acompanha Bob Dylan numa tournée pelo Reino Unido e os chamados “Reality shows”, ou se quisermos, programas de “entretenimento factual” como o *Big Brother* ou *O Aprendiz* que proliferam desde o início do século XXI e percebemos que o género se divide em formas que são tão variadas quanto as temáticas abordadas pelo mesmo. Contudo, apesar da variedade de formas e temas, existe um propósito fundamental que apelou e continua a apelar a muitos realizadores: o de exercer um comentário sobre fenómenos sociais ou até criar uma mudança social. Como nos diz Andy Glynne, que dedicou muitos dos seus primeiros filmes à temática da saúde mental, na tentativa de eliminar alguns dos estereótipos que existiam em volta da doença mental,

“A grande maioria dos aspirantes a realizador que conheci afirmaram que queriam usar o documentário para influenciar uma mudança política ou social, ajudar a informar o público e tentar fazer uma diferença positiva. Em suma, muitos acreditam que o filme documental tem o poder para mudar o mundo.”²⁴

²⁴ GLYNNE, Andy - **Documentaries and how to make them**. Harpenden: Kamera Books, 2008. ISBN 978-1-904048-80-0. Pág. 27 – Tradução livre;

Assim como estes realizadores, também eu procurei com este filme impulsionar uma mudança social ao mostrar ao público uma realidade sobre um grupo específico e também o trabalho que é feito por uma instituição para ajudar na integração de sem-abrigos na comunidade. Ao disponibilizar estas informações sobre a forma de filme documental, assumo o objectivo de a fazer chegar ao maior número de pessoas para assim motivar a criação de outros projectos semelhantes ao que é exposto e quebrar barreiras como o preconceito e a exclusão social.

“O tratamento criativo da realidade”²⁵

Alfred Hitchcock terá dito que “Num filme de estúdio o realizador é Deus, no documentário, Deus é o realizador”, no entanto, apesar de não estar certo das intenções do mestre-realizador, penso que o realizador em um documentário (o realizador Homem, entenda-se) tem uma responsabilidade bastante maior do que a de quem está encarregue do destino dos personagens da sua história. Cabe à pessoa ou pessoas encarregues do filme processar os acontecimentos que lhes são apresentados tendo sempre em mente um produto final.

A realidade e a verdade, como foi abordado no capítulo anterior, são temas bastante complexos no cinema, principalmente quando falamos de documentários. Caberá a um realizador procurar sempre e em qualquer momento, independentemente das condições que encontra, a verdade? A resposta dependerá obviamente daquilo que definirmos como “verdade”, mas por agora ficamos por uma resposta mais simples: não. Cabe a um realizador, em primeiro lugar, ter clareza de propósitos. Ao enveredar na produção de um filme, um realizador deve, em prol do sucesso do seu filme, ter já definida a história que quer contar, prever a linha de acontecimentos, saber quem são os seus personagens e, a aplicar-se, qual a transformação que irão sofrer ao longo do filme. O realizador deve ser capaz de tomar o lugar do destino e ser capaz de cumprir o seu objectivo, apesar deste poder, obviamente, mudar ao longo da produção. E é aqui que entra mais um dos seus

²⁵ Definição de documentário instruída por John Grierson nos anos 30. Grierson cunhou o termo “Documentário” pela primeira vez em 1926, aquando de um crítica no New York Sun ao filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty.

encargos, o de ser flexível. Ao contrário dos chamados “filmes de estúdio” ou “filmes de ficção”, o documentário está sujeito a imprevistos que podem ser um infortuno ou pelo contrário, uma bênção. Vejamos o exemplo explícito do filme *9/11* (2002), um filme de 2002 que começou a ser gravado como um simples documentário sobre uma corporação de bombeiros de Nova Iorque mas que viu o seu objectivo mudado para uma dimensão bastante maior aquando dos ataques do dia 11 de Setembro, evento que capturaram em directo e com acesso exclusivo ao interior do quartel.

Em primeira instância, não é obrigação de um realizador ser objectivo mas sim parecer objectivo, técnica usada regularmente no jornalismo. Ser objectivo, segundo Kant²⁶, é conseguir que aquilo que expomos seja considerado válido independentemente do local ou época, portanto este é um desafio que se adivinha bastante árduo quando estamos a produzir um conteúdo criativo. Se no jornalismo isso é conseguido através da forma institucionalizada com que as notícias são escritas ou disfarçando as opiniões dos jornalistas de atitudes e conflitos de outros, no documentário é usado aquilo que podemos chamar de interpretação. O realizador interpreta os eventos e no filme mostra o labirinto de provas que ele mesmo correu desde a provável fonte até às conclusões, tal qual como um advogado perante um júri no tribunal. Assim, resumindo de forma minimalista estes dois últimos parágrafos, concluimos que o realizador tem, como direito basilar, liberdade criativa para não dizer a verdade. Mas isto não significa de forma alguma que não deva obedecer à ética ou ao compromisso de informar o espectador de factos reais: o realizador deve ser honesto. Num mundo de ambiguidades cabe ao documentarista verificar as suas fontes, validar os argumentos apresentados e não precipitar conclusões: “o acusado não é sempre culpado nem o acusante é sempre inocente.”²⁷. Isto é também importante para poder defender os seus interesses. Um filme, independentemente do lado que sustém, terá sempre os seus inimigos que tentarão desacredita-lo por completo por um erro mínimo de detalhe.

²⁶ KANT, Emmanuel *in* DICKERSON, A.B. - **Kant on Representation and Objectivity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0521831215. Pág. 217;

²⁷ RABIGER, Michael – **Directing the Documentary**. Burlington: Elsevier Inc, 2004. ISBN 0-24-080608-5. Pág. 8;

No filme *Message* procurei obedecer a estes parâmetros. O tema do filme, que começou por ser o de documentar o processo artístico da construção de canções, sofreu uma alteração forçada devido a uma escolha de última hora por parte dos responsáveis pelo projecto de apenas ensaiar músicas que já existiam de sessões anteriores. Posto isto, em vez de se centralizar nas pessoas, o documentário focou-se nas próprias canções, sendo que elas são a *mensagem* que aquelas pessoas deixam sobre as suas experiências de vida. Esta associação não foi de todo fácil ou directa de demonstrar, não há relatos de como canção x ou letra y é um documento de uma experiência de sujeito z, o que abriu caminho à interpretação pessoal. No exemplo concreto da canção *Through the Night*, que fala sobre um personagem ficcional que caminha sozinho numa cidade à noite, foi necessário, através de entrevista a um dos músicos profissionais que integrava o projecto, guia-lo a fazer essa associação, dando assim um carácter mais objectivo à conclusão que pretendi que o público tirasse. No entanto, procurei ser acima de tudo honesto. As histórias que são contadas são verídicas, todos os nomes, datas e eventos demonstrados são reais e os relatos sobre financiamentos e resultados do projeto foram verificados.

A nível técnico, sendo o realizador o operador de câmara ou não, há também uma série de escolhas que ele deve fazer. Não podemos nunca esquecer que o documentário é sempre uma construção subjectiva, e que o facto de estarmos a filmar algo sem interferirmos directamente na acção não o torna objectivo. Simplificando, realizar um filme apresenta uma série de escolhas: o que filmar; como filmar; o que usar no filme; como o usar de forma mais eficaz. Todas estas escolhas acarretam responsabilidades éticas e editoriais. Nunca podemos mostrar os eventos mas sim uma construção deles mesmos, obedecendo a uma lógica inerente, uma dinâmica e àquilo que queremos enfatizar. É necessário um trabalho minucioso, considerando o balanço e as reacções de outras pessoas, para garantir que a nossa representação iguala as nossas intenções.

Qual o momento mais objectivo para ligar ou desligar a câmara? Como escolher a “verdade objectiva” para incluir no produto final? Estas perguntas podem encontrar resposta na própria definição de arte, onde o objectivo é pegar em tudo aquilo que é longo e difuso na vida e transforma-lo em algo curto e com sentido. Em suma, a procura pela essência.

Para o realizador, um filme deverá ser como uma viagem, tanto pessoal quanto pública. Ao longo dos dias, semanas, meses ou até anos de recolha de imagens, o realizador deve funcionar de forma instintiva, mais do que consciente, assim como de forma coerente, não esquecendo nunca aquilo que já filmou nem aquilo que pretende ainda filmar. Em cada momento tem de ser capaz de deduzir o que vai funcionar no seu filme e o que será mais eficiente para contar a sua história. Obviamente, para um realizador inexperiente, isto é uma tarefa que parece impossível de sequer assimilar, mas no entanto, através da experiência e de um contínuo processo de aprendizagem, este modo de trabalho torna-se cada vez mais orgânico. Sobre este assunto, Rabiger dá-nos a sua opinião sobre o que são, para ele, as características de um realizador documental

“The documentary director is essentially someone who:

- Investigates significant people, topics, or aspects of life
- Does what is necessary to record whatever is essential and meaningful
- Lives to expose underlying truths and conflicts in contemporary life
- Has empathy for humankind and develops a humane understanding of each new world
- Orchestrates footage to make a story that is cinematically and dramatically satisfying
- Can deeply engage an audience in mind and feelings”²⁸

Todos os cidadãos de uma sociedade tem o dever de não passar em silêncio pelo mundo que os rodeia, a história necessita do seu testemunho como recurso. Esses mesmos cidadãos tem a possibilidade de usar a linguagem cinematográfica, a maior contribuição do século XX no que toca à democratização da informação, para criar um registo de eventos, da sua família e amigos, para levantar questões e propor ideias ou até expressar os seus sentimentos mais complexos. Os documentários tem a capacidade, nos dias de hoje, para representar uma visão base transversal a várias classes e não só o que determinados grupos decidiram preservar. Nós, realizadores, desde o profissional até ao principiante, podemos propor as causas, efeitos e significados das vidas que se cruzam no nosso caminho, podemos ser testemunhas dos tempos que vivemos, reinterpretar a história e profetizar

²⁸ *Ibidem*. Pág. 10;

sobre o futuro. O valor de toda esta democracia e liberdade para o enriquecimento das culturas e união dos povos é incalculável. Este é o derradeiro propósito do filme documental.

Subtexto

Usualmente, qualquer membro da equipa, desde o director de som ao produtor ou até mesmo os participantes, conseguirá identificar qual o tema ou a história do filme que estão a fazer. Isto ajuda a conseguir com que toda a equipa trabalhe em direcção a um objectivo comum, motiva-a a contribuir com as suas próprias ideias e resultará numa maior defesa do filme. No entanto, poderão haver certos elementos no filme que apenas o realizador conseguirá justificar. Estes são mensagens ou ideias que ele quis transmitir no seu filme mas que colocou de uma forma que apenas o espectador de cinema atento conseguirá identificar ou para simplesmente fazer o público pensar ou sentir algo. Muitas vezes associado ao cinema de ficção, o subtexto tem também no documentário um lugar onde pode ter um papel muito forte.

No caso do filme *Message*, podemos separar a introdução de subtexto em dois tipos de momentos diferentes: planos da cidade e entrevistas. Estes contêm tipos de subtexto bastante diferentes: o primeiro, uma mensagem directa e que obriga o espectador a fazer a sua análise da mensagem do realizador, o segundo, um subtexto que não influencia em nada a narrativa, pois o objectivo é apenas atingir o subconsciente do telespectador.

A cidade

Os momentos em que vemos a cidade assumem no filme uma narrativa secundária e surgem em três momentos distintos durante o filme, cada um com um subtexto diferente, mas todos eles englobados numa mensagem global. A cidade, ou urbe, é o local onde o fenómeno dos sem-abrigo ganha uma maior dimensão. Em todo o mundo, as grandes cidades são a casa de milhares de pessoas que dormem na rua com maior ou menor regularidade, sendo que em Londres, de Abril a Junho de 2014, foram registadas 2497

peçoas a dormir na rua, um aumento de 23% em relação ao ano anterior.²⁹ As razões para este fenómeno são várias, e em conversa com sociólogos e profissionais de instituições que apoiam os sem-abrigo, percebi que duas das principais são a pobreza e a instabilidade emocional. Vamos voltar à segunda razão mais tarde, focando-nos por agora na pobreza.



Imagens 1.1 a 1.6 (Esquerda para a direita, cima para baixo) – Frames do filme Message

Na minha opinião, a pobreza, em qualquer parte do mundo, surge graças à injustiça social e à má distribuição dos bens. Ora, para uns terem muito, outros terão obrigatoriamente de ter pouco, e a forma que escolhi para de certa forma apresentar ao público o outro lado da discussão, os responsáveis pelo fenómeno que viria a originar este filme, foi filmando os grandes centros económicos, os “locais do crime”, onde tudo se

²⁹ Relatório trimestral da CHAIN em cooperação com St. Mungo’s Broadway.

Fonte: www.broadwaylondon.org/CHAIN/Reports/StreettoHomeReports.htm

compra e vende. Edifícios gigantes que tornam minúsculo tudo à volta, milhares de pessoas a moverem-se sem falar e o factor do tempo como sinónimo de dinheiro e poder, estas foram algumas das realidades que tentei retratar nos momentos em que a narrativa principal é interrompida para dar lugar à narrativa secundária.

A apresentação destes locais tem ainda mais três funções: a de localizar o espectador no espaço da acção, neste caso, a cidade de Londres; fazer o espectador tomar consciência de que este é o ambiente inóspito em que vivem os personagens do filme e fazer o espectador refletir sobre o seu próprio estilo de vida.

Passemos agora a especificar e explicar alguns dos subtextos do filme *Message*. Ainda no campo da pobreza, números indicam que o Princípio de Pareto³⁰ se aplica também à distribuição de riqueza: cerca de 20% da população mundial é proprietária de 80% da riqueza, incluindo recursos naturais.³¹ Esse é um dos subtextos que pode ser lido neste filme, na imagem em que o prédio, no filme visto como símbolo de riqueza ocupa cerca de 20% do espaço da tela, e no restante espaço apenas vemos o vazio (Imagem 2).

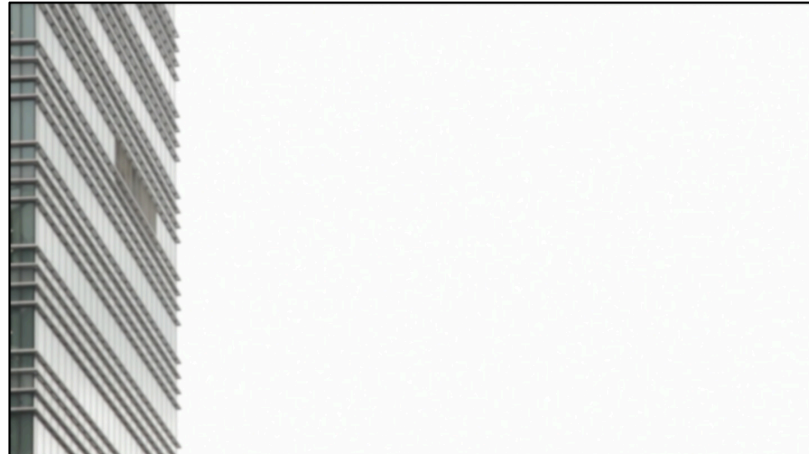


Imagem 2 – Frame do filme Message

A narrativa secundária, dividida em três momentos, apresenta três subtextos: no primeiro, no início do filme, as imagens que vemos são de uma cidade agitada, pessoas a

³⁰ Princípio que defende que existe uma relação de 80-20 entre consequências e causas de determinado acontecimento.

³¹ Fonte: The World Bank: World Development Indicator 2014

caminhar de um lado para o outro, e os próprios planos estão em movimento (Imagem 1.1 e 1.2). Aqui procuro ilustrar os movimentos da cidade, mostra-la como um ser vivo com o qual nos tentamos relacionar mas que vive a sua existência num frenesim imenso, o que torna mais difícil de a acompanhar se não conseguirmos seguir o mesmo ritmo. No segundo momento, a mesma cidade, os mesmos locais, mas vista por alguém que apenas observa e não consegue fazer parte dela. Os planos são estáticos e não mostram movimentos de massas. Somos engolidos pelos edifícios tornados gigantes da nossa perspectiva humana (Imagem 1.3). O relógio (Imagem 1.4), semelhante ao que vimos no momento anterior, parece muito mais lento pois estamos apenas concentrados na passagem do tempo. Enquanto no relógio anterior tínhamos o número 12, número bastante importante a nível simbólico pela sua conotação mística e ligação ao divino (doze apóstolos de Cristo; doze tribos de Israel; doze dias de Natal; doze meses do ano; doze anos no círculo do calendário chinês, etc.) neste temos o 11, ou seja, apesar de ambos indicarem as mesmas horas, em termos de simbolismo, este é um relógio imperfeito e temos a confirmação disso quando por um segundo chega mesmo a parar. Outra imagem, a estátua (Imagem 1.5) é uma reflexão de nós mesmos e uma representação daquilo que é ser sem-abrigo: um ser imóvel, sem vida, que faz parte da estrutura não-orgânica da cidade. Os habitantes passam por ela e raramente notam a sua existência.

Por fim, no terceiro momento, que funciona como epílogo a ambas as narrativas, temos apenas uma imagem: o topo daquele que é o maior edifício da Europa, mas que aqui está ao nosso nível (Imagem 1.6). Fizemo-nos gigantes, graças ao trabalho que acompanhamos na narrativa principal. Aqui existem nuvens e o edifício é que parece deslocado do resto da paisagem. É o prenúncio do final feliz do filme, que vemos logo a seguir, com a apresentação da banda num palco.

Entrevistas

Aquando do planeamento das entrevistas, percebi-me que estas representariam uma oportunidade para introduzir algum subtexto no filme, pois tinha controlo sobre os locais onde estas se iriam realizar. Assim, decidi transmitir uma mensagem que penso incidirá mais no inconsciente do espectador, mas que poderá também ser alvo de interpretações.

Todas as entrevistas ocorrem em um de dois cenários, mostrando a dualidade que existe na vida de muitos dos participantes do projecto: Ou em frente a uma parede (Imagens 3.1, 3.3 e 3.5), transmitindo um sentimento de clausura, estrada sem saída e falta de esperança, acentuado pela presença de um objecto negro no plano; ou em frente a uma janela (Imagens 3.2, 3.4 e 3.6), simbolizando a abertura de horizontes, as possibilidades que o mundo contem, em suma, uma mensagem de esperança.



Imagens 3.1 a 3.6 (Esquerda para a direita, cima para baixo) – Frames do filme Message

Trabalho artístico com comunidades

“If the misery of the poor be caused not by the laws of nature, but by our institutions, great is our sin..”³²

Darwin, cientista britânico, foi o primeiro a afirmar que o Homem não é mais do que um animal, e como todos os animais, só através da cooperação pode sobreviver e prosperar. Foi-me possível comprovar isto através da participação em vários projectos que visavam o trabalho conjunto de comunidades ou pequenos grupos. De entre estes, destaco *Compasso de Espera*, um espectáculo teatro-musical que criei em 2012 com a ajuda de uma estudante de música com os pacientes da ala psiquiátrica do Hospital de Vila Nova de Gaia, e que ao longo do processo de concepção, fui também documentando com filmagens. O espectáculo foi um enorme sucesso, tanto a nível da recepção do público como a nível terapêutico para os pacientes. Foi a primeira vez que assumi o papel catalisador num processo artístico que viria a implementar mudanças concretas, não só nos participantes mas também no funcionamento dos órgãos do hospital responsáveis pelos tempos livres destes pacientes, que usaram algumas das filmagens como inspiração para próximos projectos e para justificarem à direcção do hospital a requisição de mais fundos para futuras actividades.

O filme *Message* surge da minha forte crença de que as artes tem o poder para fazer a diferença, não só no indivíduo mas numa comunidade inteira, e que o seu potencial pode apenas ser captado caso estas consigam responder de forma criativa às mudanças sociais e culturais de um mundo em constante movimento. Por repetidas vezes já foi possível verificar em vários contextos como a participação em actividades artísticas pode ser uma mais valia em vários aspectos, talvez por nos ajudar a encontrar o nosso lado criativo, abrindo novas portas, expandindo os nosso horizontes e criando oportunidades para percebermos quem somos.

³² DARWIN, Charles - **Voyage of the Beagle**. Londres: Penguin Books, 1839. ISBN 978-0140432688. Pág. 294;

Peter Renshaw, que escreveu um artigo especificamente sobre a inclusão através da arte e como esta prolifera no Reino Unido, diz-nos:

“Participar em actividades artísticas pode ajudar a transformar a qualidade de vida das pessoas - fortalecendo a auto-estima, o respeito próprio e a noção de identidade, trabalhando e desenvolvendo um sentimento de pertencer a algum lado, procurando uma medida de coesão e coerência através das diferentes artes e experiências”³³

São diversos os projectos em que artistas partilham o seu talento com a comunidade ou grupos específicos, muitos deles considerados de risco ou com alguma incapacidade que torna difícil a sua adaptação na sociedade. Dando exemplos do vasto trabalho que é realizado, os projectos podem ir desde o teatro, criando peças que falam sobre a história da comunidade em questão, música, criando condições para exibir o potencial de muitas pessoas que nunca tiveram oportunidade de ter aulas ou participar em grupos musicais, dança, explorando o movimento com grupos de mobilidade reduzida; pintura, dando orientação e motivação a pessoas que achavam impossível se expressar através de uma tela, como cegos ou amputados e cinema, que de entre as sete artes será talvez a que tem ainda mais que crescer no que toca a este tipo de trabalho, mas onde já conseguimos encontrar projectos que procuram integrar crianças de bairros degradados em equipas de filmagem, recrutar actores provenientes de lares de terceira idade ou utilizar vídeo em espectáculos que são predominantemente focados em outras áreas artísticas. O documentário, aqui, afasta-se do cinema de ficção pois ele consegue funcionar como uma segunda forma artística para o mesmo projecto, transformando num produto audiovisual aquilo que pode ser o processo de criação do espectáculo/exposição ou a apresentação dos mesmos.

Dentro deste sub-género (se assim o podemos chamar) destaco alguns exemplos, que irei de seguida analisar, que serviram de inspiração para o meu trabalho, apontando os aspectos em que convergem ou, pelo contrário, divergem, daquilo que foi o processo de realização e o resultado final do filme *Message*.

³³ RENSHAW, Peter – **Being in Tune**. Londres: Guildhall School of Music & Drama, 2013. ISBN 978-0-9571888-2-2. Pág. 4 – Tradução livre;

We Are Together (2006), de Paul Taylor, conta a história de um grupo de órfãos na cidade de Agape, na África do Sul, que formam um coro graças a músicos americanos que trabalham em conjunto com o orfanato. Neste filme, tal como em *Message*, é possível ver a capacidade que a música, como linguagem universal, tem para sensibilizar pessoas de diferentes espectros sociais e culturais. A música será provavelmente a forma artística mais universal e portanto, a ideal para ser trabalhada com grupos que querem chegar ao maior número de público possível. Neste filme temos também uma amostra daquilo que é, para um grupo músicos inexperientes, subir a um palco e apresentar o trabalho que criaram a partir das suas experiências a um público com centenas de pessoas, todas elas desconhecidas. Neste documentário, o realizador tomou a decisão de acompanhar alguns dos participantes até suas casas, para experienciar as suas realidades fora do contexto do orfanato e do processo artístico, o que não aconteceu no meu projecto, por razões de objectividade e de privacidade. Uma elevada carga dramática nunca foi um objectivo, mas sim ser um relato, o mais fiel possível, do trabalho realizado dentro da sala de ensaios.

Autism, the Musical (2007), de Tricia Regan. Mais uma vez, a música em primeiro plano, mas desta vez funcionando com um objectivo mais terapêutico. Vemos como as crianças e os pais são transformados pelo processo de aprendizagem e pela apresentação do trabalho. Vem dar um exemplo concreto de que “todos podem fazer música”. No meu filme, a noção do contributo individual de cada um está bastante presente, tal como neste filme, assim como a apresentação de dados que comprovam os benefícios deste tipo de trabalho, tanto a nível institucional como pessoal.

Afghan Star (2009), de Havana Marking. Neste filme, que acompanha alguns dos concorrentes ao programa “Afghan Star”, uma espécie de “Idolos” no Afeganistão, vemos as transformações por que passam os concorrentes à medida que vão ganhando fama e cresce a pressão a que estão expostos pela sociedade. No filme *Message* tentei também transmitir a transformação por que passam os participantes, apesar de, devido ao curto tempo de filmagens, essa transformação ser relatada em forma de entrevistas, em vez de a vermos a acontecer em tempo real, como no filme de Marking.

Wasteland (2010), de Lucy Walker. Este documentário segue um artista plástico por uma lixeira do Rio de Janeiro, onde habitam centenas de pessoas cujo trabalho é separarem o

lixo que chega literalmente, à sua porta. Através do trabalho com alguns membros da comunidade, completa um trabalho que tenta, de certa forma, representar a vida daquelas pessoas. O documentário segue as várias personagens assim como o artista, do início do processo até à despedida. Assim como no trabalho com os *The Messengers*, a desmotivação dos participantes é um obstáculo difícil de ultrapassar e que requer bastante perspicácia dos organizadores, trabalho que tanto neste como no documentário *Message* tem direito a alguma atenção. Por sua vez, como já referido anteriormente, o esforço posto na busca pelo dramatismo é bastante diferente.

Não há dúvida que a arte pode ser uma fonte de inspiração e até reforçar a nossa qualidade de vida, no entanto, a sua forma inventiva, a capacidade de nos mostrar o mundo através de diferentes prismas e de nos formar para ter uma opinião sobre o que nos rodeia parece não ter sido suficiente para convencer a comunidade política portuguesa a investir em projectos artísticos e culturais nos últimos anos. Esta foi uma das razões que me levou a escolher o Reino Unido como local para filmar este documentário, o facto de saber que iria encontrar uma sociedade mais aberta às artes e de onde poderia recolher informação e aprender métodos que seriam úteis na comunidade artística em Portugal, especificamente na cidade Porto.

Conclusão

Na criação artística documental, a pré-produção assume uma importância fulcral, tendo em consideração que durante o tempo em que ocorrem as filmagens, a margem de manobra é muito menor do que aquela com que deparamos num filme de ficção. Percebemos que, durante esta fase, o realizador, principal alvo deste ensaio, deve criar uma relação umbilical com o seu projecto de maneira a que os dois se desenvolvam juntos, artística e intelectualmente.

O processo de realização de um filme documental traz, a cada momento, uma nova decisão para o realizador. Aqui a base teórica que este possuir será bastante importante, mas a sua formação a nível visual e a clareza de objectivos serão fulcrais para ser bem sucedido no projecto que se propor a fazer. No caso do filme *Message*, observamos que o conhecimento da estética do movimento do *Direct Cinema*, a percepção da relação existente entre música e imagem audiovisual e o entendimento da realidade com que estava a lidar foram factores decisivos para o sucesso do projecto.

A procura da verdade continuará, pelo menos nas próximas décadas, a ser tema de várias dissertações e obras artísticas, assim como a sua associação ao real, a procura pelo realismo ou sobre as questões éticas que ambos os termos levantam, tanto no cinema documental como de ficção. Esta procura não poderá nunca ser feita sem ter em consideração a viagem e a construção que deve ser feita pelo realizador, ambas na sua totalidade, isto é, incluindo todos os pontos dessa viagem e construção, desde a ideia original, passando pelos intervenientes e em último, provavelmente o elemento mais importante, o espectador, o derradeiro juiz da verdade.

O realizador, enquanto provocador do exame de consciência do espectador, deve ter noção da sua responsabilidade e também do seu poder. É nele que reside a história que será contada, não na realidade. Cabe-lhe a ele decidir também a complexidade das imagens que apresenta, o seu público alvo e a construção que

deverá acontecer nos seus personagens: esta poderá ser interior, social ou então nenhuma, dependendo dos seus objectivos. Ao percebermos estes factores, percebemos porquê que o documentário deve ser visto como um produto artístico e não como uma reportagem jornalística.

O trabalho artístico social surge como resposta aos problemas que as sociedades acumulam como a discriminação e a exclusão, e fruto da criatividade de artistas que sentem que as suas aptidões podem e devem estar ao serviço da comunidade. No entanto, este trabalho traz também preocupações redobradas no que toca a questões éticas e à preparação dos artistas, sob o risco de projectos que começam com a intenção de proporcionar a uma comunidade ou grupo de risco uma experiência enriquecedora não se transforme em mais um problema numa sociedade já de si tão desconfiada das intenções de terceiros.

Bibliografia

ORWELL, George – **Nineteen Eighty-Four**. Londres: Penguin Group, 2003.
ISBN 978-0141393049;

SARAMAGO, José – **A Viagem do Elefante**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
ISBN 978-85-359-1341-5;

BRECHT, Bertolt, et al. - **Aesthetics and Politics**. Londres: Verso Editions, 1977.
ISBN 978-1844675708;

BARSAM, Richard - **Non-Fiction Film: A Critical History**. Bloomington: Indiana University Press, 1992. ISBN 978-0253207067;

RABIGER, Michael – **Directing the Documentary**. Burlington: Elsevier Inc, 2004. ISBN 0-24-080608-5;

GLYNNE, Andy - **Documentaries and how to make them**. Harpenden: Kamera Books, 2008. ISBN 978-1-904048-80-0;

HAMPE, Barry – **Making Documentary Films and Reality Videos**. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1997. ISBN 0-8050-4451-5;

WINSTON, Brian - *The Primrose Path: Faking UK Television Documentary, 'Docuglitz' and Docusoap*. La Trobe University, Australia, 1999.

WINSTON, Brian – **Ethics in** ROSENTHAL, Alan e CORNER, John, eds. - **New Challenges for Documentary**. Manchester: Manchester University Press, 2005.
ISBN 978-0719068997;

BARNOUW, Eric - **Documentary: A History of the Non-Fiction Film**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993. ISBN 978-0195078985;

TERRIL, Chris *in* BRUZZI, Stella - **New Documentary: A Critical Introduction**. Abigdon: Routledge, 2000. ISBN 978-0415385244;

LEE-WRIGHT, Peter – **The Documentary Handbook**. Abigdon: Routledge, 2010. ISBN 978-0415434027;

ISAACS, Mark *in* QUINN, James – **This Much is True: 15 Directors on Documentary Filmmaking**. Londres: A&C Black, 2013. ISBN 978-1408132531;

KANT, Emmanuel *in* DICKERSON, A.B. - **Kant on Representation and Objectivity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0521831215.

WIN, Charles - **Voyage of the Beagle**. Londres: Penguin Books, 1839. ISBN 978-0140432688;

RENSHAW, Peter – **Being in Tune**. Londres: Guildhall School of Music & Drama, 2013. ISBN 978-0-9571888-2-2.

Webgrafia

<http://altmusic.about.com/od/interviews/a/Interview-Vincent-Moon.htm>

http://www.broadwaylondon.org/CHAIN/Reports/BiMonthlyBoroughReports/AprilJune14/S2H_Quarterly_Report_April-June14.pdf

<http://worldcentric.org/conscious-living/social-and-economic-injustice>

<http://www.globalissues.org/article/26/poverty-facts-and-stats>

<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/>

www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1199/bwfr8b.htm