

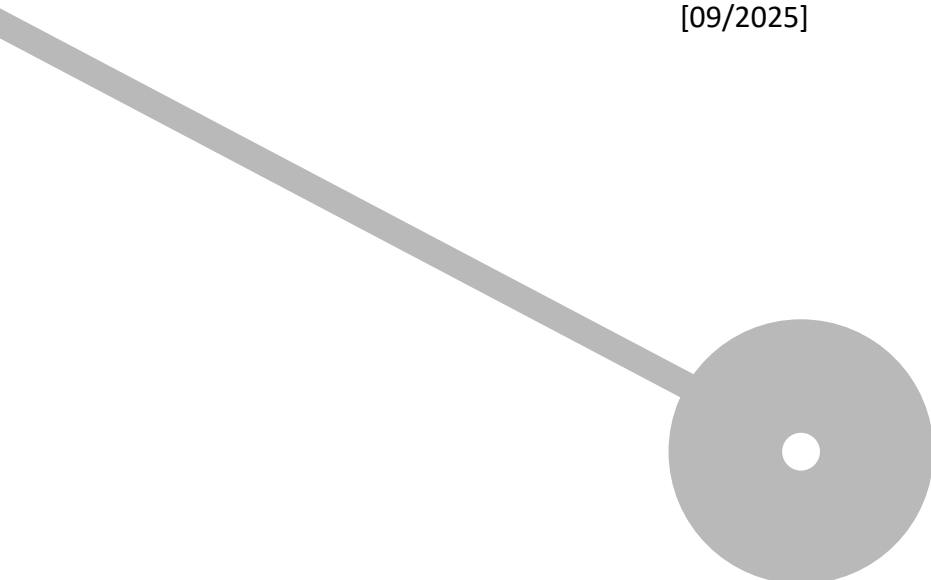
M

—
MESTRADO
CINEMA E FOTOGRAFIA
CINEMA DOCUMENTAL E EXPERIMENTAL

A Realização em *Lá Pró Pé do Fim*: a abordagem etnográfica no cinema documental

Gonçalo Rui Mendes Inácio

[09/2025]



Vila do Conde, setembro de 2025
Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Gonçalo Rui Mendes Inácio

**A realização em *Lá Pró Pé do Fim*:
a abordagem etnográfica no cinema documental**

Trabalho de Projeto
**Mestrado em Cinema e Fotografia:
Especialização em Cinema Documental
e Experimental**

Orientação: Prof. Doutor Filipe Martins

Vila do Conde, setembro de 2025

Gonçalo Rui Mendes Inácio

**A realização em *Lá Pró Pé do Fim*:
a abordagem etnográfica no cinema documental**

**Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização em Cinema Documental
e Experimental**

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Luis Filipe Ribeiro

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor José Alberto Pinto

Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto

Vila do Conde, setembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a todos docentes do mestrado de Cinema e Fotografia da ESMAD, pelo apoio que deram ao longo deste longo projeto. Em especial ao professor Filipe Martins, pela confiança, pela ajuda incansável num projeto tão importante para mim e pela paciência com o meu processo. Também ao professor Pedro Negrão, que me ajudou a aprimorar as minhas habilidades técnicas e pelo interesse que demonstrou desde o primeiro momento neste projeto.

Como não podia faltar, um agradecimento a toda a comunidade da Ilha da Culatra, a quem dedico este filme, por me terem abraçado como parte do clã e que sem a sua ajuda este projeto seria literalmente impossível. Ao Vítor Rangel, pela simpatia e pelas histórias, que me fez sentir um neto adotado pela sua família. À Madalena Conceição, com a sua energia interminável. Ao Rui Conceição, que me introduziu realmente a todos os membros da comunidade. Um obrigado também à Joice, por me ter guiado naquele primeiro dia para que passasse a conhecer a ilha. Por fim, um agradecimento à Silvia Padinha, que desde o primeiro dia me abriu as portas à ilha e apoiou este filme.

Ao Simão e ao Mateus, por se terem aventurado comigo no último dia de filmagens.

À Mariana Simões, pelo apoio incondicional, por me fazer confiar no meu potencial.

À Joana Araújo, com quem tive todo o gosto de partilhar esta jornada académica e com quem ainda quero fazer tantos mais filmes.

Pela amizade, ao Bruno, ao Cristo, à Carolina, à Cláudia, ao Diogo, ao Gérson, à Inês, ao João, ao Pedro, ao Ricardo, à Rita e ao Tomás. E por deixarem que os filme constantemente.

Por fim, agradeço à minha família. Ao meu pai, à minha avó e o meu irmão.

RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio procura debruçar-se sobre as ferramentas e metodologias utilizadas no estudo da etnografia associada ao cinema documental e como estas podem ser usadas na realização de um filme que se aproxime ao máximo da realidade de uma comunidade a ser estudada, com atenção a todas as implicações éticas que possam daí existir. Para além disso, pretende-se averiguar como o subgénero etnográfico se manifestou na prática do cinema português na representação de comunidades de diferentes pontos do território, com especial ênfase na região do Algarve. Partindo do cruzamento de conceitos dos campos da Antropologia Visual, Sociologia e Etnografia, o objetivo passa por entender de que forma uma abordagem etnográfica pode moldar a construção da narrativa documental de determinado filme. Através da realização do filme *Lá Pró Pé do Fim* e da análise de outras referências filmográficas, explora-se como melhor aplicar técnicas e estratégias de envolvimento com o Outro representado para criar uma obra documental mais autêntica.

Palavras-chave: etnografia, antropologia, documentário, comunidade, realização.

ABSTRACT

This essay seeks to examine the tools and methodologies used in the study of ethnography associated with documentary cinema and how these can be used in the making of a film that comes as close as possible to the reality of a community being studied, with attention to all the ethical implications that may arise. In addition, it aims to investigate how the ethnographic subgenre has manifested itself in Portuguese cinema in the representation of communities from different parts of the country, with a special emphasis on the Algarve region. Based on the intersection of concepts from the fields of Visual Anthropology, Sociology, and Ethnography, the objective is to understand how an ethnographic approach can shape the construction of the documentary narrative of a given film. Through the making of the film *Lá Pró Pé do Fim* and the analysis of other film references, we explore how best to apply techniques and strategies of engagement with the Other represented in order to create a more authentic documentary work.

Keywords: ethnography; anthropology; documentary, community; directing;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
PARTE 1 – ANTROPOLOGIA E CINEMA ETNOGRÁFICO.....	3
CAPÍTULO 1: DOCUMENTÁRIO E ETNOGRAFIA.....	4
1.1 AS ORIGENS DO TERMO “DOCUMENTÁRIO”	4
1.1.1 AS ORIGENS DO FILME NA TRADIÇÃO ETNOGRÁFICA.....	7
1.2 A DIVERSIDADE DO SUBGÊNERO ETNOGRÁFICO.....	17
1.2.1 MODO OBSERVACIONAL: <i>DEAD BIRDS</i> , DE ROBERT GARDNER, 1964	19
1.2.2 MODO PARTICIPATIVO: <i>JAGUAR</i> , JEAN ROUCH 1967	20
1.2.3 MODO REFLEXIVO: <i>THE AX FIGHT</i> (ASCH & CHAGNON, 1975)	21
1.2.4 MODO EXPOSITIVO: <i>NANOOK OF THE NORTH</i> (FLAHERTY, 1922)	23
1.2.5 MODO PERFORMATIVO E POÉTICO - <i>REASSEMBLAGE</i> (TRINH T. MINH-HA, 1983)....	24
1.3 AS CONSIDERAÇÕES ÉTICAS DO CINEMA ETNOGRÁFICO	25
1.4 ABORDAGENS ETNOGRÁFICAS E ANTROPOLÓGICAS NO DOCUMENTÁRIO	30
CAPÍTULO 2: A ETNOGRAFIA NO CINEMA PORTUGUÊS	34
2.1 A PORTUGALIDADE E O CINEMA NOVO.....	34
2.2 REPRESENTAÇÕES DO MUNDO RURAL PORTUGUÊS.....	37
2.3 AS REPRESENTAÇÕES DO ALGARVE	41
PARTE 2 – ESTUDOS DE CASO.....	51
3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA ESCOLHA DE FILMES A ANALISAR.....	52
3.1.1 <i>MOI, UN NOIR</i> (JEAN ROUCH, 1959).....	53
3.1.2 <i>FOREST OF BLISS</i> (ROBERT GARDNER, 1986).....	56
3.1.3 <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2005).....	59
PARTE 3 – RELATÓRIO PRÁTICO	62
4. APLICAÇÃO PRÁTICA EM <i>LÁ PRÓ PÉ DO FIM</i>	63
4.1 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA A PARTIR DO FILME “AREIA, LODO E MAR” (1976) DE AMILCAR LYRA	63
4.2 PRÉ-PRODUÇÃO	64
4.2.1 ELABORAÇÃO DO GUIÃO DOCUMENTAL	65
4.3 PRODUÇÃO.....	67
4.3.1 A REALIZAÇÃO EM “LÁ PRÓ PÉ DO FIM”	67
4.3.2 EQUIPAMENTO	72

4.3.3	LOGISTICA DE PRODUÇÃO	73
4.4	PÓS-PRODUÇÃO	74
4.4.1	MONTAGEM FASEADA.....	74
4.4.2	O ENVOLVIMENTO DOS PERSONAGENS NA CONSTRUÇÃO DO FILME	75
4.2.3	CORREÇÃO DE COR	77
4.2.4	PÓS-PRODUÇÃO DE ÁUDIO	77
4.2.5	GRAFISMOS.....	78
	CONCLUSÃO.....	79
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	81
	FILMOGRAFIA	84
	ANEXOS.....	86
	ANEXO A – LEVANTAMENTO ANTROPOLÓGICO DA ILHA DA CULATRA	86
	ANEXO B – TIMELINE PREMIERE DO FILME E TRAILER	89
	ANEXO C - POSTER DO FILME	90
	ANEXO D – FRAMES PROMOCIONAIS.....	91

INTRODUÇÃO

O formato do filme documental oferece aos espectadores a possibilidade de se conectarem ao mundo real. Através desta ligação entre o realizador, o seu objeto de estudo e o espectador, este último passa a ter a oportunidade de se transportar diretamente para o lugar que se encontra a ser explorado durante o filme, de uma forma mais autêntica, rica e verdadeira. O objetivo deste ensaio é apresentar e analisar diversas abordagens vinculadas pelas obras do cinema etnográfico, as suas vantagens e eventuais obstáculos, descrevendo uma linha transversal de abordagens que podem ser vistas como uma tentativa de reequilibrar a relação entre o realizador e os seus atores sociais observados, dando-lhes mais controlo e dignidade ao melhor controlarem a forma como são representados.

Esta investigação propõe uma reflexão sobre a intersecção entre o documentário e a etnografia, a partir de uma análise teórica e histórica com destaque para o contexto do cinema português e um enfase para as representações cinematográficas da região do Algarve. Este percurso começa por uma exploração das origens do termo “documentário”, na sua ligação com o desenvolvimento da antropologia visual e, mais especificamente, como surgimento do subgénero do filme etnográfico.

Neste sentido, é também discutida a origem do conceito de “etnografia”, convocando diferentes autores que se debruçaram na tentativa de definir os contornos deste subgénero. As diferenças centram-se, por vezes, na intenção do realizador e, noutras ocasiões, nas técnicas utilizadas para representar o Outro. Esta diversidade de perspetivas reflete-se na multiplicidade de abordagens possíveis dentro do cinema etnográfico. Para aprofundar essa questão, são analisados vários filmes à luz dos modos de documentário definidos por Bill Nichols. Este cruzar permite identificar diferentes estratégias visuais e narrativas na forma como uma comunidade pode ser representada, quando o realizador se posiciona como um observador externo.

Desta forma, as questões éticas inerentes a esta prática cinematográfica ganham um lugar central na discussão. Como podemos evitar representações redutoras, distantes ou ofensivas? Que estratégias podem ser implementadas para garantir que os sujeitos filmados têm um maior controlo sobre a sua imagem e sobre a narrativa que se forma à sua volta? Esta investigação aborda estas problemáticas na tentativa de propor uma reflexão sobre o papel

do realizador como mediador entre o espectador e o Outro que representa, bem como o potencial do cinema documental como ferramenta de escuta e participação.

Além destes aspetos, esta investigação debruça-se na expressão do filme etnográfico na produção cinematográfica em Portugal, começando por uma análise do “cinema novo” como resposta ao controlo ideológico do regime e à procura de uma representação mais fiel da realidade portuguesa dos anos sessenta. Destaca-se o trabalho de António Campos, cuja abordagem do mundo rural e às tradições populares serve como modelo relevante até aos dias de hoje para a construção narrativa do documentário com um interesse social.

Por fim, este estudo aprofunda-se nas representações cinematográficas da região do Algarve, ao estabelecer uma análise comparativa entre dois filmes – *Albufeira* e *Almadraba Atuneira* – de modo a ilustrar uma tensão entre duas realidades distintas: por um lado, o crescimento acelerado do turismo balnear na região, por outro, a persistência das práticas laborais ligadas ao mar e à identidade local. Através deste cruzamento, pretende-se evidenciar o espaço de transformação da memória e tradição desta região. Dessa forma, procedeu-se a um levantamento e análise de filmes produzidos no Algarve na última década, com especial atenção para aqueles com expressão documental.

Neste mesmo ensaio, propõe-se também a análise de três estudos de caso. Através dos filmes *Moi, un Noir* (1959) de Jean Rouch, *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner e *Floripes* (2005) de Miguel Gonçalves Mendes, explora-se a multiplicidade de estratégias e técnicas possíveis na representação do Outro no cinema etnográfico e na construção das suas narrativas documentais.

Todos estes conhecimentos são trabalhados e pensados na tentativa de serem aplicados na vertente prática deste projeto, com a realização de *Lá Pró Pé do Fim*, um filme sobre a comunidade piscatória da ilha da Culatra, no Algarve.

PARTE 1 – ANTROPOLOGIA E CINEMA ETNOGRÁFICO

CAPÍTULO 1: DOCUMENTÁRIO E ETNOGRAFIA

1.1 AS ORIGENS DO TERMO “DOCUMENTÁRIO”

Existe uma dimensão subtil na forma como o cinema documental se aproxima do nosso mundo. Quando o documentário se cruza com a etnografia, este gesto torna-se ainda mais delicado, porque não se trata apenas de filmar pessoas ou as suas práticas culturais, mas também de procurar entendê-las no contexto do seu próprio território, das suas raízes, da forma como decidem o que dizer e como o dizem. Neste ponto de vista, torna-se pertinente recordar que qualquer construção cinematográfica, implica inevitavelmente organizar, seleccionar e interpretar a realidade – a qual, em si mesma, é aberta e sem forma narrativa. Na mesma linha de pensamento, Bill Nichols acrescenta que “o documentário é sempre uma forma de ver o mundo. É também uma forma particular de ver o mundo, fazer propostas sobre ele ou oferecer perspetivas sobre ele” (Nichols, 2017, p. 24). Esta reflexão obriga-nos a considerar que qualquer tentativa de representar uma cultura é, inevitavelmente, atravessada por uma lógica de diálogo entre quem filma e quem é filmado. Para Rachel Robertson (2009), a prática do cinema documental não é apenas sobre observar o mundo do Outro, mas também uma forma de explorar essa realidade, ao afirmar que “a realização de filmes etnográficos não se limitava a mostrar os mundos de outras pessoas (tal como os percebíamos), mas também a usar a câmara para explorar esses mundos, incentivando o espectador a envolver-se com o tema, a empatizar e a sentir um pouco do que seria estar lá” (Robertson, 2009, p. 44). Tendo isto em conta, passa-se a afastar o documentário de uma posição de autoridade e aproxima-o da ideia de uma prática de escuta e negociação constante. Esta dissertação pretende explorar este cruzamento entre o documentário e a etnografia não apenas do ponto de vista estritamente teórico, mas também compreender o filme etnográfico como uma prática sensível que exige atenção ao tempo, ao espaço e ao modo como nos posicionamos perante o que escolhemos filmar.

De forma a iniciar a reflexão sobre estas temáticas, torna-se necessário investigar a origem destes dois universos: os conceitos de “documentário” e “etnografia”. Como ponto de partida, John Grierson (1932) procura estabelecer uma distinção clara para o que se poderia definir como “documentário”. Numa primeira instância, como forma de limitar, considerar-se-ia todos os filmes “documentais” aqueles que fossem construídos a partir de “material natural” (Grierson, 1932, p. 19), ou seja, acontecimentos reais e não encenados,

filmados no próprio local do acontecimento. Porém, com uma delimitação tão geral como a considerada anteriormente, vários tipos e formatos de peças documentais destacam-se. Grierson destaca que, aceitando apenas esta definição, “Todos eles representam diferentes qualidades de observação, diferentes intenções na observação e, é claro, poderes e ambições muito diferentes na fase de organização do material” (Grierson, 1932, p. 19). Aqui voltamos à ideia de Nichols (2017), sugerindo que o documentário poderá ser muito mais do que uma reflexão neutra da realidade, mas sim um projeto deliberado de construção do real, no qual escolhas estéticas, técnicas, poéticas ou políticas vão impactar diretamente na forma e no conteúdo. Assim, é de esperar que o documentário assuma uma pluralidade de formas e desafie uma tentativa de definição única, ao poder assumir-se numa posição mais jornalística ou, pelo contrário, mais experimental ou poética, por exemplo.

Grierson enumera, a título de exemplo, as reportagens televisivas como peças que, apesar de se sustentarem a partir do dito “material natural”, demonstram em si mais as habilidades jornalísticas do que cinematográficas. Além destas peças jornalísticas, Grierson também observa que muitas peças denominadas de documentais “não dramatizam, eles descrevem e até expõem, mas, em qualquer sentido estético, raramente revelam” (Grierson, 1932, p. 20). Esta crítica dirige-se essencialmente a estes formatos mais convencionais que se limitam à exploração exclusivamente observacional de um fenómeno. Estas produções ignoram as complexidades sociais, humanas e culturais que se poderiam revelar aquando da aplicação de uma abordagem mais imersiva e atenta por parte do realizador. De uma certa forma, esta “recusa de revelação” estética é um entrave não apenas narrativo, mas também ético, porque impossibilita que o espectador construa uma relação intrínseca e genuína com o Outro, neste caso, filmado. Com este impasse, Grierson pretende reposicionar o género documental numa lógica mais ambiciosa, disposta a aplicar uma maior intimidade no tratamento dos seus objetos de observação, na medida em que “(...) para além dos jornalistas, dos editores de revistas e dos conferencistas (...), começa-se a entrar no mundo do documentário propriamente dito, o único mundo em que o documentário pode aspirar a alcançar as virtudes comuns de uma arte” (Grierson, 1932, p. 20).

É nesta ótica de aproximação poética ao conceito de “arte”, bem como na aceitação do impacto que o ambiente, a cultura e o quotidiano de uma comunidade têm na produção de um filme documental, que a prática do cinema com cariz etnográfico tem espaço para florescer.

No entanto, é importante destacar que atribuir a origem da definição do termo “documentário” a este texto de Grierson pode ser algo simplista demais. Em especial, porque no mesmo texto existe uma associação canónica do género ao *Nanook of the North* (1922) de Flaherty. Em primeira instância não é de admirar que exista este elevar de *Nanook* à posição primordial do género documental. Esta associação vai diretamente ao encontro das ideias defendidas por Grierson, exploradas anteriormente, na medida em que o documentário, na sua aspiração ao estatuto de arte, deveria comprometer-se em procurar um maior envolvimento com o Outro representado. É nesta associação que Grierson assume que “deixando de lado questões teóricas e práticas, Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios básicos do documentário” (Grierson, 1932, p. 22).

Questionando este posicionamento, Martin Stonelly (2017) cita como vários “historiadores têm contestado a aceitação convencional de *Nanook of the North* como o ponto de partida das tradições documentais” (Stonelly, 2017, p. 310). Em concordância, Charles Musser (2013) aponta que à data já existiriam obras anteriores que exibiam um carácter documental, como filmagens de guerra ou de viagens, e que já no fim do século XIX o termo “documentário” era utilizado em países anglo-saxónicos para se referir e descrever tipos de fotografias jornalísticas. Também em França este termo seria aplicado a filmes de não-ficção que acabariam por não consagrar na definição clássica de documentário. Ou seja, o campo do documentário, ou da tradição da “não-ficção filmada”, tinha já várias raízes espalhadas pelo tempo e pelo globo que acabaram de alguma forma por ser ignoradas. Musser comenta que “para não entender este aspeto era necessário um ato de cegueira propositada” (Musser, 2013, p. 123), talvez feita com o objetivo construir uma narrativa mais forte e coesa acerca das origens do género documental.

Apesar da importância do manifesto “First Principles” para tentar delinear um início da tradição do documentário e dos ensinamentos que poderão ser daí retirados para a análise do cinema etnográfico em particular, é importante não considerar esta obra como a fonte incontestável da história do género. Seja como for, é interessante como este texto eleva Flaherty e especialmente o *Nanook of the North*, um filme que também tem uma importância especial para a fundação dos princípios associados ao cinema de cariz etnográfico.

Numa ótica diferente, mas mesmo assim intrinsecamente interligada com estes conceitos que pretendem encontrar uma forma de definir a missão do documentário, Michael Renov (1993) propõe quatro tendências fundamentais que estruturam a prática documental:

“O que pretendo considerar aqui, no contexto de uma poética documental emergente — os princípios de construção, função e efeito específicos do cinema e vídeo não ficcionais —, diz respeito ao que considero serem as quatro tendências fundamentais ou funções retóricas/estéticas atribuíveis à prática documental. (...): 1. registar, revelar ou preservar 2. persuadir ou promover 3. analisar ou interrogar 4. expressar” (Renov, 1993, p. 21).

Um enquadramento desta natureza ajuda a ampliar a compreensão do documentário como um gesto multifacetado, criativo e poético, definido não apenas pelas suas funções informativas, mas com forças ativas poéticas. Estes princípios ecoam nos pensamentos de Nichols evidenciados anteriormente, na medida em que se sugeria que o documentário seria uma construção informada por escolhas de diferentes naturezas para construir uma representação da realidade.

Quando passamos para o contexto do documentário etnográfico, estas tendências podem revelar-se especialmente úteis. A ideia de gravar, revelar e preservar (1) liga-se diretamente à missão etnográfica da documentação das práticas culturais, tanto associadas em primeira instância com os primórdios dos filmes etnográficos clássicos dos anos 60, como mais tarde com a análise do panorama português durante o aparecimento do movimento do Cinema Novo. A vontade de persuadir e de promover (2) pode ter lugar em posicionamentos ou intenções ideológicas do realizador quando se propõe sensibilizar para o registo de práticas culturais em risco de desaparecimento. Analisar, criticar e questionar (3) corresponde a um olhar autocrítico e antropológico que procura entender estruturas sociais das quais não faz parte o realizador. E, por fim, a expressão (4) abre espaço para que seja explorada a subjetividade e sensibilidade do realizador nas escolhas de métodos fílmicos a adotar para cada produção, bem como a escolha do conteúdo que é apresentado.

1.1.1 AS ORIGENS DO FILME NA TRADIÇÃO ETNOGRÁFICA

A etnografia, enquanto prática descritiva e analítica do campo de estudos da antropologia, passou a utilizar os dispositivos e as linguagens que o cinema e a fotografia ofereciam para melhor explorar esta área de estudo desde o início do século XX. O conceito de “Antropologia Visual”, uma subcategoria proveniente da área de estudos principal, origina da era do colonialismo, a partir da utilização de filmes e fotografias para estudar e documentar diferentes práticas culturais. A origem do filme etnográfico remonta frequentemente às

gravações de Regnault de uma mulher do Senegal a criar um pote de barro sem uma roda. Esta filmagem é considerada a “primeira filmagem etnográfica”, embora tenha sido filmada não na terra natal da mesma, mas na “Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale” em Paris. Com base nessas imagens, Félix-Louis Regnault publicou uma peça acerca da fabricação cultural de cerâmica em 1895 e continuou a explorar temas semelhantes nos pequenos filmes posteriores para criar uma análise intercultural dos sujeitos do seu interesse. Mais tarde, defendeu a criação de um arquivo de imagens de estudos antropológicos de modo a preservar esta documentação captada com o auxílio destes novos instrumentos para a época. Para Regnault, a existência de material filmográfico seria algo essencial para preservar as práticas humanas para que mais tarde fossem analisadas, com um detalhe muito mais focado na verossimilhança visual do que em instrumentos escritos, este “via a câmara como um instrumento de laboratório, que podia fixar eventos humanos transitórios ou com movimento para futura análise, prevendo que a etnografia só poderia adquirir a precisão da ciência através deste tipo de artefactos” (Martins, H., & Costa, C. A., 2022, p. 113) Esta posição fundada na vertente científica em associação com a etnografia veio a ter a sua expressão nas diversas discussões acerca dos limites do subgénero etnográfico.

A história do cinema antropológico cruza-se com a do cinema documental pela mão de Robert Flaherty, com *Nanook of the North* (1922). Este filme, regularmente considerado o primeiro documentário de longa-metragem, abriu um precedente para retratar a vida dos povos indígenas através de dispositivos visuais. Apesar das críticas tecidas ao trabalho de Flaherty acerca de várias cenas encenadas, estas mesmas enalteciam o potencial do filme para fornecer um retrato imersivo e detalhado de uma cultura, ao despertarem o interesse no uso de dispositivos visuais para fins etnográficos. Antes de passar para o período de filmagens, Flaherty terá disposto de um tempo significativo de observação ao viver com a comunidade dos Inuit, com o objetivo de conhecer as suas rotinas diárias e as problemáticas da vida no ambiente hostil do Ártico. *Nanook of the North* destacou tanto o potencial quanto as complexidades éticas de documentar pessoas reais e os seus modos de vida, “tentou fazer mais do que apenas dar-nos inuítes sem rosto não identificados, samoanos ou irlandeses. Ele levou o filme ao seu limite específico fílmico, permitindo que o público apreciasse e se identificasse com um indivíduo real, embora exótico. Esta pode ser a contribuição mais importante de Flaherty para o cinema etnográfico” (Heider, 2006, p. 22) Ao fundir, depois deste período de intrusão na comunidade, elementos dos dois diferentes mundos para criar

um filme “eminentemente narrativo e reconstruído” (Martins, H., & Costa, C. A., 2022, p. 113) a partir dos conhecimentos adquiridos no período de observação pura. Apesar das dramatizações que ocorreram, o impacto do filme no gênero não pode ser ignorado, ao dar palco à atenção para a documentação visual das culturas humanas.

Também os exponenciais avanços tecnológicos durante a segunda metade do século XX transformaram de forma significativa o cinema etnográfico. O aparecimento de câmaras mais portáteis de 16 mm e equipamentos de som síncrono permitiram aos cineastas e pesquisadores capturar imagens mais espontâneas e íntimas nos seus ambientes naturais. Deixou de ser necessário construir um iglô de maiores dimensões para abarcar com o tamanho do material de trabalho, quando a câmara passa a poder habitar os espaços reais que dão as características ao povo que está a ser estudado. Estas inovações permitiram uma mudança para o cinema observacional, onde os cineastas, agora mais independentes de uma grande equipa, passaram a poder documentar a vida quotidiana real com o mínimo de intrusão. Movimentos como o *cinema vérité* e o cinema direto promoveram um estilo observacional que procurava apresentar a realidade à medida que ela se desenrolava, na procura de uma maior autenticidade e imediatismo que viria a ser marca dos filmes etnográficos. Todas estas técnicas tinham um objetivo em comum: permitir aos cineastas acompanhar de perto os seus personagens, captar momentos espontâneos e interações do quotidiano de uma forma mais natural e menos artificial. Esta evolução tecnológica não só melhorou a qualidade dos filmes etnográficos como também os tornou mais acessíveis e relacionáveis com o público.

No artigo de Eliot Weinberger intitulado de “The Camera People”, incluído no livro “Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994”, uma coleção de textos que pretendiam pensar as fronteiras da antropologia visual no final do século passado, Weinberger debruça-se sobre uma definição do termo “etnografia”. Na junção dos termos “ethnos” – que significa “pessoa/as” – e “graphie” – algo escrito, um desenho, uma representação – podemos inferir que a junção destes termos, aliados à ideia de “filme etnográfico” (Weinberger, 1992, p. 24), pressupõe a representação de pessoas através de um filme.

A mesma generalização também é apontada por Heider (2006), quando refere que, “De certa forma, poder-se-ia argumentar que todos os filmes são “etnográficos”: são sobre pessoas. Mesmo filmes que mostram apenas nuvens ou lagartos foram feitos por pessoas e, portanto, dizem algo sobre a cultura dos indivíduos que os fizeram e que os usam. Muitos

filmes que têm pouca pretensão à etnográfica são, no entanto, de grande interesse para o etnógrafo.” (Heider, 2006, p. 4). Apesar desta definição nos dar uma ideia de inclusão muito vasta das possibilidades de representação, sendo que até se torna redundante a ideia de que basta um filme apresentar a representação de pessoas nele para se enquadrar na noção de filme etnográfico, a sua categorização real caiu, na verdade, sobre um número muito mais seleto de obras. Esta retificação vem também do próprio Weinberger e é apontada por Paul Basu (2008) ao especificar que o filme etnográfico, na sua gênese, esteve sempre mais associado a uma dinâmica algo colonialista – “Tal como as suas contrapartes textuais, os filmes etnográficos não se têm preocupado, normalmente, em representar todos os povos de forma igualitária – são, em grande parte, filmes feitos por “nós” (ocidentais brancos urbanos) sobre “eles” (os nossos Outros não urbanos, não brancos e não ocidentais).” (Basu, 2008, p. 95).

No entanto, esta limitação também nos pode parecer drástica, ao localizar o termo etnográfico apenas nestes filmes de exploração das comunidades que não se encaixam no conceito de “ocidentais”, da mesma forma que nem todos os filmes rodados em sociedades não-ocidentais são automaticamente filmes etnográficos. Estas questões existem desde a gênese do filme etnográfico, com vários pontos de vista distintos traçados por pensadores com aproximações diferentes à ciência como forma de distinguir inequivocamente o que torna um filme realmente “etnográfico”.

Questões desta natureza permanecem sem uma resposta única. Basu contrapõe esta questão ao apresentar as posições de Karl Heider e Markus Banks, que associam a natureza do filme etnográfico a dois diferentes polos da prática do género. Por um lado, Heider defende que o “empreendimento etnográfico exige uma profundidade de descrição e de generalização abstrata que não pode ser tratada apenas com imagens. E embora algumas palavras possam ser ditas como narração, elas são inadequadas para transmitir muito e, de qualquer forma, são tão dominadas pelos elementos visuais que mal são compreendidas. Portanto, um critério importante da natureza etnográfica de qualquer filme etnográfico é até que ponto ele é apoiado por material escrito.” (Heider, 1976, p. 59). Ou seja, um filme só poderá ser-se considerado etnográfico quando acompanhado de uma pesquisa e de material escrito suportado cientificamente. Esta definição coloca do lado do realizador toda a responsabilidade de construção de um filme etnográfico, numa espécie de escala de “mais etnográfico” e “menos etnográfico” consoante os materiais de apoio que sejam produzidos pelo pesquisador em prol de um determinado projeto.

Por outro lado, Markus Banks (1992) passa a explorar a ideia de que a identidade do filme etnográfico parte da junção das intenções do realizador, da rodagem e qual a resposta do espectador perante aquilo que foi filmado. Ou seja, “A “etnograficidade” de um filme pode ser determinada de forma diferente em relação aos processos que, em conjunto, constituem a obra completa. A identidade etnográfica de um filme, pode, assim, ser localizada nas intenções do cineasta, no evento filmado (...) e nas reações do público” (Basu, 2008, p. 96). Para além deste foco na intenção do realizador por detrás do filme etnográfico, Banks também expõe uma série de crenças que devem guiar o realizador na construção do filme. Entre elas, que o realizador deve seguir a ação e não provocá-la, apesar da sua presença vir a alterar sempre de alguma forma o decorrer da ação que está a ser filmada; deve captar uma vasta quantidade de imagens em vez de apenas os destaques das ações e montar o filme com a ideia de preservar sequências de ação completas; por fim, Banks afirma que “quanto menos óbvio o “assunto” ou temática a ser tratada, melhor; pessoas famosas ou eventos históricos devem ser evitados” (Banks, 1992, p. 123)

Apesar de poder fazer algum sentido a ideia de que a validade do filme etnográfico reside na intenção do realizador, conferindo mais liberdade do que a limitação científica da definição de Heider, Banks acaba por também criar limitações. Ele acaba por ser radical ao reprimir a expressão do cineasta ao nível da montagem do filme ao obrigá-lo a preservar o tempo real das sequências para ter acesso à classificação como “filme etnográfico”, sem que este possa dar uma atenção maior a intervenientes de uma ação mais interessantes ou alternar a cronologia das sequências para criar uma melhor narrativa fílmica, por exemplo. O autor descreve como “Deve-se filmar uma grande quantidade de material e, em seguida, editar para preservar sequências inteiras na sua totalidade, rejeitando outras completamente, em vez de pegar um pouco disto e um pouco daquilo; os cineastas devem filmar tudo, em vez de apenas os destaques – as trivialidades costumam ser as mais reveladoras” (Banks, 1992, p. 123)

Tendo alguns destes aspetos em conta e o facto de que a procura de uma definição concreta e estabelecida daquilo que é um “filme etnográfico” ainda constrói debates entre diferentes críticos e autores, podemos inferir que este estilo é mutável e variado. As abordagens podem ter diferentes naturezas e propósitos distintos, com resultados também eles de diferentes escalas. Outro aspeto evidenciado por Basu é a limitação do discurso teórico sobre a génese do filme etnográfico, por estar geralmente concentrado na análise dos

mesmos filmes e dos mesmos pensadores e realizadores, “discutidos ad nauseam na literatura de antropologia visual, enquanto obras mais recentes definham sem serem vistas em estantes e discos rígidos de computador após breves excursões no circuito de festivais de cinema etnográfico.” (Basu, 2008, p. 97). Desta forma, tende-se a que deixe de existir espaço para que cineastas mais jovens deem o seu contributo para a discussão sobre a evolução das maneiras de representar os sujeitos documentais com uma abordagem. Em contrapartida, continuam a ser os filmes de Jean Rouch, Robert Gardner e John Marshall, a tom de exemplo, a ter claramente uma influência na maneira como se pensa o cinema etnográfico, até aos dias de hoje.

Os métodos escolhidos para construir um filme com uma vontade etnográfica são diversos e ligados a diferentes tradições teóricas, diferentes meios e técnicas desenvolvidas. Mesmo assim é possível desenhar uma linha de pensamento que estrutura este estilo nalguns princípios principais. José da Silva Ribeiro (2007) aponta estes princípios: “uma longa inserção no terreno ou meio estudado frequentemente participante ou participada, uma atitude não diretiva fundada na confiança recíproca valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa, uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem, utilização privilegiada da música e sonoridades locais na composição da banda sonora” (Ribeiro, 2007, pp. 7-8). O próprio Jean Rouch (2003) aponta, para além dos aspetos que vão em concordância com os de Ribeiro, que, de preferência, o trabalho de registo tanto visual quanto sonoro dos conteúdos fílmicos para um projeto etnográfico necessitam de ser feitos de forma individual, ou seja, apenas pelo próprio realizador/etnógrafo/antropólogo. Rouch comenta que “Pessoalmente, a menos que seja forçado a isso, sou veementemente contra equipas. As razões são muitas. O técnico de som deve ser absolutamente capaz de compreender a língua das pessoas que estão a ser gravadas; é, portanto, indispensável que ele seja membro do grupo que está a ser filmado e, é claro, que seja treinado em todos os aspectos do seu trabalho. Além disso, na forma atual de filmar cinema direto com som sincronizado, o realizador só pode ser o operador de câmara. Na minha opinião, só o etnógrafo sabe realmente quando, onde e como filmar, ou seja, «realizar»” (Rouch, 2003, p. 36).

Mas, mesmo que estas intenções estejam a ser seguidas à risca por um realizador – e, para todos os efeitos, imaginemos que sim – uma questão tende a permanecer: será um filme etnográfico inevitavelmente um filme realista? Humberto Martins, coloca a mesma

questão, “Tentarei explorar algumas dimensões refletidas nos capítulos anteriores e sempre com a temática em perspectiva. Será um filme etnográfico, inerentemente, um filme realista?” (Martins, 2023, pp. 235-236). O autor recorda a relação da construção do real através de dois filmes: *Les Maitres Fous* (1955) de Jean Rouch e *The Ax Fight* (1975), de Timothy Asch e Napoleon Chagnon. Neste momento, pretende-se enfatizar o primeiro filme referido serão feitas considerações acerca do segundo para um capítulo seguinte deste ensaio. Em *Les Maitres Fous* (1955), rodado no Ghana, uma das sequências mais marcantes é a do desenvolver de um ritual Hauka, que culmina com o sacrifício de um cão, cujo sangue é bebido pelos membros que participavam no ritual. Em instâncias normais, será de esperar que a reação do espectador ocidental seja de repulsa ou desconforto, dada a brutalidade da situação captada. Humberto nota que, nesta sequência, Rouch decide colocar uma narração por cima das imagens, gravada num tempo diferente daquele das imagens, e tenta, no final da sequência, voltar a descrever uma normalidade dentro da comunidade Hauka onde se mergulhou, falando do contexto político e religioso da comunidade com imagens “do dia seguinte” (Martins, 2023, p. 236). Ao assistir a estas imagens, e dada a captação da narração em áudio feita posteriormente, podemos questionar-nos sobre a veracidade destas imagens, que poderão ter sido manipuladas ou até encenadas, dado a brutalidade ou o grafismo da ação a decorrer. Humberto responde a estas questões ao evidenciar um argumento antropológico: o de ser necessário ver estas imagens e estes acontecimentos associados a culturas diferentes da ocidental a partir de um ponto de vista de relativismo cultural e de recusa do etnocentrismo, admitindo a possibilidade de existirem leituras e realidades culturais distintas. Com este contexto, relembra as reações que a sua turma de alunos teve ao assistir estas sequências: “Mas será que isso é verdade? Ou eles estão a agir para a câmara? Não estão a fingir? Isso foi combinado. A espuma, os olhos e o tremor, eles estão a fingir e a fazer isso de propósito. Onde está a verdade? O que é real? O que é ficção? Como separá-los? O debate é quase sempre longo e rico, (...) mas também convoco um argumento antropológico decisivo que aponta para o relativismo cultural e para a recusa do etnocentrismo radical, que tende a impedir a possibilidade de admitir outras realidades e outras coisas (no sentido durkheimiano) que escapam à minha/nossa compreensão imediata.” (Martins, H, 2023, p.237)

Na verdade, o próprio Rouch confirma que a narrativa do filme – e por consequência, estas mesmas imagens – foram propostas pelos elementos religiosos da comunidade Hauka, dando a possibilidade de que uma espécie de “coautoria” das imagens seja partilhada entre o

realizador e a própria comunidade. Este é um aspeto de extrema importância. A prática e exploração dos conceitos de “antropologia partilhada” conotados por Rouch estão fortemente destacados nesta obra e pretende-se que sejam desenvolvidos mais à frente, aquando da análise do filme *Moi, Un Noir* (1959). Neste caso, que pode ser aplicado também aos restantes filmes considerados de etnoficção da filmografia do autor, existe a possibilidade de que o espectador tenha acesso a esta realidade através do controlo ou pelo menos da aprovação da comunidade que está a ser representada. Deixamos de ter de pensar sobre se um acontecimento é “real”, mas sim que é a realidade daquela população. Citando uma última vez o texto de Humberto Martins: “Uma metodologia sincera, se é que podemos considerá-la dessa forma, que garante acesso à complexidade da experiência humana, através de múltiplos pontos de vista na equação da vertente social da vida. Um realismo que corresponde menos à indexicalidade óbvia transmitida por uma câmara no Cinema Direto (*fly-in-the-wall*) mas um realismo resultante de uma nova autenticidade provocada pela presença da câmara que age como um catalisador para novas ações e reações daqueles com quem o realizador ou antropólogo interage” (Martins, 2023, p. 238).

Talvez a questão esteja menos associada ao conceito de procura da “verdade” na representação fílmica quando se trata de um documento etnográfico, mas sim mais perto de uma ideia de “autenticidade”. Werner Herzog propõe que, para além das leituras de verdade fílmica, que se refere ao registo factual, observado pela câmara, existe também um espaço para que se explore um âmbito de uma verdade superior, a que chama de “verdade poética”: “5: Existem camadas mais profundas de verdade no cinema e existe uma verdade poética e extática. É misteriosa e indescritível e só pode ser alcançada através da fabricação, imaginação e estilização.” (Herzog, 1999, p. 1).

No mesmo manifesto com o nome “Minnesota Declaration” (1999), Herzog destaca também esta questão da preocupação dos autores do *cinema vérité* com a própria verdade, na medida em que conseguem apenas alcançar uma verdade superficial e devoluta desta “verdade poética” mais profunda. Nas suas palavras: “1. Por força da declaração, o chamado Cinema Vérité é desprovido de vérité. Alcança uma verdade meramente superficial, a verdade dos contabilistas.” (Herzog, 1999, p. 1) Os documentários etnográficos produzidos na onda do *cinema vérité* acabam por herdar os princípios da veracidade antropológica, na medida em que os acontecimentos captados não são ficcionados de alguma forma e iriam realmente ou provavelmente acontecer independentemente da presença da câmara no momento,

“Documentários etnográficos no estilo cinema vérité, (...) defendem certos princípios de veracidade antropológica: as cenas mostradas no filme realmente ocorreram ali; na grande maioria dos casos, teriam ocorrido mesmo sem a presença da equipa de filmagem e do equipamento; e, tanto quanto o antropólogo (eu, neste caso) pôde verificar, cenas muito semelhantes ocorreram todos os verões durante décadas naquela aldeia irlandesa em particular, que por acaso é a aldeia mais ocidental da Eurásia.” (Hockings, 1995, p. 7) A crítica de Herzog ganha força se a partir dela questionarmos a diferença entre um acontecimento “real” e “autêntico”. Por exemplo, é justo presumir que os comportamentos de um sujeito sejam alterados de alguma forma pela presença de uma câmara e uma equipa de filmagens - a ideia de performatividade das ações dos atores sociais. Com isto, os seus comportamentos e ações não deixam de ser “reais”, mas entra em questão a autenticidade das suas ações. Talvez seja através de um dos princípios defendidos por José da Silva Ribeiro anteriormente - o de uma permanência alongada num local de rodagens, aquando de um filme etnográfico - que seja possível colmatar este aspeto de algum desconforto ou desconfiança que mude os comportamentos dos sujeitos a serem filmados. Mas a questão mantém-se, sabendo que os conceitos de “real” e “autentico” são bastante distintos.

A questão da autenticidade no cinema, sobretudo no domínio do documental e do subgénero etnográfico, passa pela consciência de que ela não é um dado adquirido, mas sempre uma construção. Como refere Susana Duarte, “mesmo no documentário, a autenticidade é sempre uma construção, uma encenação, uma escolha cuidadosa do que mostrar e do que esconder” (Duarte, 2023, p. 107). Desta forma, mais do que uma ilusão de neutralidade, uma autenticidade ocorre resultado da tensão entre facticidade e artifício: “A autenticidade documental prospera na tensão entre o registo do traço histórico e objetivo da realidade e os elementos “subjetivos” da sua construção como imagem” (Duarte, 2023, p. 109)

Mas como pode ser resolvida esta questão no cruzamento de dois conceitos que parecem tão distantes entre si? No caso do documentário etnográfico, esta questão pode ser resolvida através de processos de partilha e co-criação, onde existirá espaço para que tanto uma artificialidade e uma facticidade existam em comum. Duarte nota que “Ao mesmo tempo, há também uma projeção em direção ao “Outro”, o tipo de comunhão intersubjetiva que Jean Rouch descreveu como “antropologia partilhada”, que trata de “descobrir uma

ambição comum e transversal na forma como o mundo é experimentado, que é partilhada por todas as culturas” (Duarte, 2023, p. 127)

Ao mesmo tempo, esta autenticidade depende da forma como o cinema lida com a contingência. Martins aponta que “A obra poética que se concentra na autenticidade estética (ou seja, na contingência, no efeito da presença, no retorno ao real) implica um jogo duradouro entre passividade e atividade, entre a salvaguarda do real (onde também acabamos por incluir o esforço de desfigurar os clichés) e a afirmação de uma intenção autoral” (Martins, 2023, p. 66). Isto significa que a autenticidade então não surge ao recusar artificialidade, mas num verdadeiro equilíbrio entre a abertura ao acaso e uma intencionalidade autoral. A estratégia para garantir acesso a este equilíbrio passa então por adotar figuras de contingência: como a ambiguidade, autonomia ou sinceridade (Martins, 2023, p. 81), que vão permitir abrir espaço fílmico para que as imprevisibilidades dos gestos humanos existam, sem que daí resulte um reduzir da experiência cultural de uma narrativa construída pelo realizador. Assim, podemos dizer que um filme etnográfico se torna autêntico não por garantir um reflexo fiel e absoluta de uma realidade, mas quando consegue assumir a sua natureza de construção partilhada, ao mesmo tempo contingente e intencional.

Por isso, será um filme etnográfico inevitavelmente um filme autêntico? Que processos poderemos adotar para garantir que esta autenticidade esteja de alguma forma presente na reprodução de um objeto com cariz etnográfico? Parece um pouco contraditório pensar nestas temáticas em conjunto: na ideia de que seria uma “missão” ou um dever ético de um realizador ou antropólogo reproduzir uma verdade específica de uma população, em conjunto com uma “verdade mais profunda” que só será alcançada através de fabricação, plasticidade e estilização. Como foi analisado, ambos os processos podem existir de alguma forma em conjunto. Um exemplo deste equilíbrio são os filmes de Rouch onde se exploram os conceitos de “antropologia partilhada”. Ao abrirem a porta para imaginar de uma forma diferente e colaborativa a representação de uma comunidade, estes filmes atingem este nível de uma verdade poética e autêntica. Para isso, e sabendo que é impetrativo que existam figuras de contingência no processo fílmico, este resultado só será possível se os realizadores estiverem dispostos a abdicar do controlo total das suas produções para abrirem diálogo com os sujeitos sobre os quais trabalham.

De forma mais sucinta, o objetivo deste ensaio e deste trabalho prático não é de todo tentar contestar estas práticas ou sequer os limites da definição daquilo que é ou não um filme

etnográfico. As linhas condutoras referidas anteriormente tendem a fazer sentido quando analisamos filmes associados à prática etnográfica, tais como *Nanook of the North* (1922), *Les Maîtres Fous* (1955), *Dead Birds* (1963) ou *Forest of Bliss* (1986), produções que serão analisadas com maior profundidade ao longo do ensaio. Pretende-se, com a análise destas obras e dos seus processos e escolhas de representação, delinear quais os ensinamentos que podemos retirar de cada um para melhor representar o Outro. Como podemos tornar um processo de “olhar de fora para dentro” o mais ético possível, para que a representação daquele a ser filmado seja mais sincera, justa e, sobretudo, real? Através da análise de cinco filmes diferentes entre si, dentro dos cânones do cinema etnográfico, tentar-se-ão encontrar respostas a esta pergunta.

1.2 A DIVERSIDADE DO SUBGÉNERO ETNOGRÁFICO

Perante as considerações apresentadas anteriormente, uma grande dificuldade de definir o que se considera um “filme etnográfico” recai também na diversidade de abordagens estilísticas que se podem considerar na realização do mesmo. O percurso do cinema etnográfico ao longo do século XX pode ser lido como um reflexo das tensões existentes entre o olhar do antropólogo e o mundo que este pretende representar. Desde os primórdios das primeiras experiências conduzidas por Flaherty até às práticas mais recentes de uma etnografia sensorial e experimental, aquilo que está em jogo na representação deixa de ser apenas a imagem do Outro, mas a forma como o Outro é partilhado, construído e negociado no ecrã. Através desta pesquisa, percebemos que a história do cinema etnográfico não é linear, muito menos pontuada por um progressivo acrescentar de técnicas, mas sim um campo de disputa constante, construído a partir de tentativas e reencontros com vários conceitos de ética, estética e política. Nesta ótica, regressamos ao olhar de Grierson (1934), na tese de que o documentário se deveria construir como uma forma diferenciada de construir esta representação. O documentário não deveria apenas limitar-se a informar ou ilustrar – mas procurar “revelar” esteticamente uma espécie de verdade, na medida em que “é importante fazer a distinção fundamental entre um método que descreve apenas os valores superficiais de um assunto e o método que revela de forma mais explosiva a sua realidade. Fotografa-se a vida natural, mas também, através da justaposição de detalhes, cria-se uma interpretação dela.” (Grierson, 1934, pp. 22-23). E, tendo esta tese em conta, podemos também entender

que o estilo etnográfico pode manifestar-se dentro dos diferentes modos de documentário defendidos por Nichols (2017). Assim, neste subcapítulo, o objetivo é exemplificar esta premissa, de modo a fundamentar que a abordagem etnográfica e os ensinamentos que podemos retirar deste subgênero se manifestam dentro de cada um dos modos defendidos por Nichols. A cada um dos modos – observacional, participativo, reflexivo, expositivo, performativo e poético – será associado um filme de natureza etnográfica a analisar. Pensar no gênero documental a partir dos modos propostos por Bill Nichols passa não apenas por organizar as obras numa tipologia de estilos diferentes, mas sim entender como cada forma distinta de filmar implica uma nova forma de estar no mundo e como se cruza com a presença do outro. Nesse sentido, o cinema etnográfico destaca-se como um território fértil onde estes modos se testam, se complementam e por vezes se contradizem. Porque filmar o Outro, sobretudo quando este “Outro” se apresenta numa distância cultural ou geográfica em relação a quem filma, não é uma operação neutra, “mais do que imagens indexais, mais do que a soma das suas imagens: é também uma forma particular de ver o mundo, de fazer propostas sobre ele ou de oferecer perspectivas sobre ele. É, nesse sentido, uma forma de interpretar o mundo” (Nichols, 2017, p. 24).

Esta análise não será com ênfase na profundidade, mas sim nas técnicas utilizadas por cada um dos realizadores que as associam a esta prática etnográfica. Também é importante, antes de passar à análise, referir que estes modos se cruzam e coexistem dentro do mesmo filme, pelo que os filmes foram escolhidos pela sua aproximação a estes modos e pela sua relevância para o subgênero etnográfico.

1.2.1 MODO OBSERVACIONAL: *DEAD BIRDS*, DE ROBERT GARDNER, 1964

O modo observacional, conforme definido por Nichols, parte de uma promessa algo deslumbrante: de que, sem a interferência direta do realizador, onde “observamos a vida tal como ela é vivida” (Nichols, 2017, p. 133) Esta abordagem distante, sustentada por uma presença silenciosa e quase invisível por parte do próprio realizador, marcou profundamente não só a história do cinema documental, mas também, e em particular, o de estilo etnográfico. Porém, podemos questionar-nos se esta “não interferência” será realmente possível. E, se sim, será que esta posição beneficia as dinâmicas entre o realizador, a câmara e os seus objetos de interesse?

Em *Dead Birds* (1964) de Robert Gardner, o realizador mergulha o espectador no quotidiano de uma comunidade da Nova Guiné, numa narrativa construída a partir de imagens captadas no terreno e de uma narração feita pelo próprio, para contextualizar os eventos que são retratados. No filme, a câmara esconde-se, observa e acompanha os acontecimentos à distância. Este traço fundamenta uma associação direta ao modo observacional definido por Nichols, pelo que Gardner nunca se interpola nas ações que são captadas em filme, limitando-se a ser um observador passivo das ações representadas. Recorre-se a planos de longa duração, a uma montagem lenta e a um respeito da demora dos gestos quotidianos e tradicionais dos membros da comunidade, sem abdicar da narração autoral, referida anteriormente. É esta narração que conduz os eventos captados, escolhe os personagens a evidenciar e estrutura os acontecimentos de forma a construir a narrativa pretendida pelo realizador. O próprio parece ausente de toda a produção – não o vemos, não o ouvimos a interagir com os sujeitos que são filmados, mas a sua voz impõe uma interpretação clara dos momentos captados, que molda o real e as suas interpretações que dialogam com as imagens que o espectador observa.

Neste processo, existe uma tensão que afeta profundamente o modo observacional – mais ainda quando é aplicado num filme etnográfico. Porque uma decisão que aparenta ser feita com raiz numa forma de respeito – a de deixar que os acontecimentos ocorram sem uma interferência direta do realizador – tendem a ocultar uma relação de poder silenciosa. Gardner escolhe o que filmar, o que permanece através da montagem, quem fala e quem permanece em silêncio. Nos momentos de silêncio fica destacada uma atenção aos gestos rituais, a presença corporal e um ritmo da natureza, que colocam a complexidade do território

como personagem quase mítica. Nestes momentos, o espectador fica envolvido num tempo suspenso e imersivo, ritmado por gestos que classificam esta comunidade específica. Nichols nota que “Os filmes observacionais revelam uma força particular em transmitir uma sensação da duração dos eventos reais” (Nichols, 2017, p. 135). Esta sensação advém dos planos longos que pontuam este filme. Mesmo num esforço de tornar a câmara invisível, a sua presença deixa marcas da linguagem do realizador.

A voz de Gardner narra, estrutura e define. Ao fazê-lo, distancia-se do ideal de antropologia partilhada que Jean Rouch viria a defender. Este filme é construído como um ponto de transição entre um cinema etnográfico mais clássico, fundado na observação científica e na autoridade no olhar exercida pelo realizador, e outras obras fílmicas emergentes, que valorizam mais a escuta e partilha para com os sujeitos que observa. É nesta linha de transição que sinto que reside o valor desta obra: um filme que balanceia a presença e a distância, a observação e a narração, escuta e imposição de narrativa. Por isso, não é surpresa que seja um dos filmes mais analisados dentro do subgénero do cinema etnográfico. Ainda que perto das convenções científicas a que o cinema etnográfico se prende – de uma observação distanciada e rígida dos seus atores sociais – desperta uma possibilidade de que os mesmos temas podem ser explorados de forma diferente, com uma maior sensibilidade para com os rituais, gestos e silêncios que já pontuam o filme, mas com uma menor inflexão da visão autoritária do realizador.

1.2.2 MODO PARTICIPATIVO: *JAGUAR*, JEAN ROUCH 1967

Para descrever o modo participativo, Nichols nota que: “O modo participativo também apareceu por volta de 1960 como resultado da nova possibilidade de registar som síncrono localmente. Aqui, os cineastas interagem com os seus personagens, em vez de apenas observá-los discretamente” (Nichols, 2017, p.137). Perante esta evolução, alguns realizadores passaram a interagir de uma forma mais direta com os seus objetos de estudo e a desenvolver temáticas de uma forma mais próxima. Tendo em conta estes desenvolvimentos e a sua conexão com *cinema vérité*, é importante destacar para este subcapítulo mais um filme de Jean Rouch, da linha dos seus filmes com um interesse intrinsecamente etnográfico. Em *Jaguar* (1967), acompanhamos 3 nigerianos que partem numa viagem da sua pequena vila até

ao Gana, com todas as peripécias que vivem no caminho até chegarem ao seu destino. É interessante analisar a construção deste filme porque quando Rouch o filmou, em meados da década de 50, ainda não tinha acesso ao som síncrono apontado anteriormente. A narração feita pelos próprios personagens foi feita 10 anos depois das rodagens, numa reconstrução das suas experiências enquanto viam uma montagem do filme. Durante este processo, também o próprio Rouch faz alguns comentários para ajudar a reconstruir as lembranças do grupo aquando das filmagens que fizeram, num exercício colaborativo entre os quatro intervenientes.

Marcieus Freire (2007) destaca neste processo a existência de “um narrador imagético e os três nigerianos seus narradores verbais” (Freire, 2007, p.61). Podemos inferir a partir deste ponto que a construção da narrativa deste filme implica uma participação intrínseca por parte de Rouch, que acrescenta até sentido aos momentos que vemos acontecer no filme através deste processo de narração deslocada no tempo. Este processo, principalmente pelo seu distanciamento tão grande em termos temporais, abre espaço para que os personagens possam refletir de uma forma distinta sobre as suas ações. Neste exercício, distanciam-se de si próprios, enquanto se veem representados no filme.

A viagem dos três nigerianos acontece e desta aventura, os personagens acabam por refletir e pensar num tempo distante deles mesmos acerca das ações que realizaram. É neste resultado que encontramos o interesse principal do filme. Numa escolha de construção da narrativa que tem muito de participativo como de reflexivo, Rouch encontra uma forma de procurar nos seus atores sociais uma espécie de “verdade maior”, que os distingue e que não seria possível alcançar apenas com a simples observação e relato desta viagem. Regresso às críticas tecidas por Herzog (1999) para com as técnicas do *cinema vérité*, para salientar exatamente este aspeto – de que a simples observação por observar não revela nada acerca do Outro, apenas através de estilização é que o valor poético há de surgir.

1.2.3 MODO REFLEXIVO: *THE AX FIGHT* (ASCH & CHAGNON, 1975)

Nichols refere que “O modo reflexivo é o mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona.” (Nichols, 2017, p. 128) É através de várias técnicas diferenciadas que o realizador destaca, desmistifica ou desconstrói as linguagens do próprio género documental e a forma como representa uma determinada realidade. Neste modo, para além da relação

entre o realizador e os seus atores sociais, passa a ser mais importante pensar na relação entre o documentário e o próprio espectador, ao “estimular o espectador a uma forma elevada de consciência sobre a sua relação com o documentário e o que ele representa” (Nichols, 2017, p.128).

O filme *The Ax Fight* (Asch & Chagnon, 1975) divide-se em quatro partes distintas, mas todas interligadas ao mesmo momento filmado pelos realizadores. O espectador assiste a uma discussão e, em seguida, a uma luta entre dois membros de uma comunidade da Venezuela. Primeiro assistimos uma exibição bruta do conflito, onde o espectador é “lançado” para o meio da ação. A câmara permanece estática, a observar de longe a confusão, sem narração ou comentários perceptíveis por parte dos realizadores. É uma cena confusa, pontuada por gritos, pessoas a correr para dentro e fora do plano e ataques com paus e machados por parte dos membros da comunidade. A não existência de uma narração ou um contexto prévio acrescenta ao sentimento de confusão por parte do espectador e a uma dificuldade de interpretação imediata da ação que está a acontecer.

Em seguida, o filme repete a mesma cena, agora com a narração de um dos realizadores. Identifica os participantes principais, os seus laços familiares dentro da comunidade e possíveis motivos para que a discussão tivesse começado. O espectador nesta fase passa a ter algum contexto social, que revela como este desacato não foi uma ação caótica, mas segue uma lógica interna dentro da comunidade, baseada em relações parentais dos seus intervenientes. Depois de assistirmos de novo ao desenrolar da ação, agora com este contexto, numa terceira parte do filme, é introduzida uma explicação etnográfica desta comunidade. Os realizadores ao apresentarem esquemas e gráficos que explicam as relações familiares e as alianças entre os elementos envolvidos no desacato, o espectador fica com mais perceção cultural. Percebemos que o conflito estava ligado também a disputas entre clãs diferentes com normas culturais específicas, apesar de coexistirem na mesma comunidade. É interessante como no decorrer do filme, o espectador vai tendo uma leitura cada vez mais alterada do que acontece essencialmente sobre mesmo evento. A diferença reside na organização da informação e pela forma como esta é apresentada e tratada pelos realizadores.

A compreensão da discussão é alterada conforme o espectador tem mais informação e análise sobre aquilo que está a observar, o que acaba por revelar que a observação direta, distanciada e imparcial, tem os seus limites. Assim, reforça-se a ideia de que a realidade é

interpretada – não apenas registada. No filme, são os próprios realizadores que fazem esta reflexão acerca dos limites da representação e mediação – e ao revelarem este processo de construção, é inequívoco que se encaixa no modo reflexivo descrito por Nichols (2017).

1.2.4 MODO EXPOSITIVO: *NANOOK OF THE NORTH* (FLAHERTY, 1922)

Enquanto exemplo clássico do modo expositivo descrito por Nichols (2017), *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) apresenta-se como um documento cinematográfico que, sob uma neutralidade aparente dos acontecimentos, esconde uma forte construção do seu próprio discurso. O filme é pontuado e atravessado por uma voz autoritária do realizador, que organiza e prepara a atenção do espectador através dos intertítulos explicativos durante o decorrer das sequências e de uma mise-en-scène pontualmente encenada. Como refere Nichols, o modo expositivo “dirige-se diretamente ao espectador, com títulos ou vozes que contam uma história, propõem uma perspetiva ou apresentam um argumento. Alguns filmes expositivos adotam um comentário em voz de Deus (o locutor é ouvido, mas nunca visto, (...))” (Nichols, 2017, p. 121). Em *Nanook*, o realizador é ao mesmo tempo invisível e onnipresente. Existe um controlo do que o espectador vê e de que perspetiva o faz, atribuindo ao seu olhar um cariz autoritário silencioso. É interessante notar que mesmo que não exista literalmente aquilo que Nichols descreve como “voz de Deus” (p.121), por este comentário acontecer através dos intertextos, o domínio autoritário da narrativa e da representação permanece na mão do realizador. É este sentimento que parece dominar a tradição dos documentários que mostram uma prevalência do modo expositivo.

Um dos exemplos mais evidentes da ficcionalização etnográfica em *Nanook* é a célebre sequência da construção do iglu. Esta, embora esteja retratada no filme como um gesto quotidiano e espontâneo, foi encenada cuidadosamente para coincidir com os propósitos cinematográficos do realizador. Neste caso, Flaherty pediu à família de *Nanook* que tivesse atenção em construir um iglu de dimensões maiores que o normal e com uma das paredes laterais abertas, para que a câmara assim conseguisse captar o interior com luz suficiente. Nesta situação, e em muitas outras sequências discutidas acerca da construção por detrás de *Nanook*, o importante a retirar para esta reflexão é que existe um claro controlo exercido por Flaherty quanto ao espaço e às situações captadas diante da câmara. Este espaço funciona

como um pano de fundo simbólico para persuadir o espectador com base num determinado argumento ou lógica, que, neste caso, o realizador queria transparecer com o filme. Mais do que isso, através destas construções, cria-se uma narrativa romantizada e primitivista da comunidade Innuít sobre a qual pesquisou. Mais do que tentar analisar novamente este filme, *Nanook* continua a merecer o seu destaque como um ponto de partida para a “missão” que iria perpetuar pelos filmes do subgénero etnográfico. Apesar de todas as construções narrativas e de representação que possam estar presentes, permanece o interesse pela representação do Outro, de forma total ou parcial. Para além disso, estratégias como a observação alongada no tempo e o diálogo entre o realizador e os seus atores sociais para a construção narrativa do filme continuaram a estar presentes no pensamento e na filosofia de trabalho em projetos realizados até aos dias de hoje.

1.2.5 MODO PERFORMATIVO E POÉTICO - *REASSEMBLAGE* (TRINH T. MINH-HA, 1983)

Rodado no Senegal em 1981, *Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha, 1983) abre com a ausência - um ecrã em negro onde o espectador ouve apenas o som de celebrações, com música, risos e vozes distantes. Esta paisagem sonora situa-nos momentaneamente num local que não vemos. Segundos mais tarde, a imagem surge. Apesar de igualmente fragmentada, vemos planos fechados de mãos, gestos e olhares cúmplices trocados entre membros de uma comunidade. Por fim, um sussurrar em voz-off – a voz da realizadora – introduz-nos ao filme num gesto de recusa de explicação objetiva, associada à autoridade etnográfica que pontua quase todos os exemplos analisados até então. Ao invés de traduzir a cultura da população do Senegal através da observação científica, distante e metódica, Trinh propõe a construção do filme através da escuta, da ambiguidade na desconstrução das imagens captadas e numa narração mais pessoal e poética. Estas escolhas vão ao encontro das definições de Nichols para o modo performativo, na medida em que “sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo, enfatizando as suas dimensões subjetivas e afetivas” (Nichols, 2017, p.149). Para além disto, esta abordagem propõe uma leitura nova sobre como os filmes etnográficos deviam relacionar-se com os seus objetos de estudo. No início do filme a realizadora indica esta posição ao narrar “Não quero falar sobre algo, apenas falar perto” (I do not want to speak about, just speak nearby) e revela esta vontade de que a sua representação seja o mais próxima possível da realidade dos seus intervenientes.

Enquanto nos filmes pontuados pelo modo expositivo existia a presença da “voz de Deus”, dirigida ao espectador com o objetivo de argumentar ou informar, em *Reassemblage* esta voz adapta um tom pessoal e poético. Para além deste ponto, as escolhas da montagem sobressaem na construção do filme e deixam o espectador a questionar o significado das constantes mudanças da composição sonora e dos planos a negro deixados espalhados pelo filme. De alguma forma, este quebrar visual foi construído para evidenciar o poder de construção da realidade que o realizador tende a impor sob as temáticas que explora. Ao deixar estes espaços “em branco” e desconexos uns dos outros, evidencia que a representação que vemos desta comunidade é uma fração da real, não um todo.

De entre todos os exemplos analisados, *Reassemblage* destaca-se por assumir uma rutura total com a tradição académica e científica dos filmes clássicos etnográficos, ao expor as suas lacunas éticas na representação do Outro. Ao não abrir um espaço de intercambio de conhecimentos e de relações, o realizador expõe-se a constrangimentos éticos da representação dos seus sujeitos de interesse. Ao permitir-se um processo de desconstrução e de reflexão, esta obra destaca-se como uma representação poética e diferenciada, mas que mesmo assim, entra nos moldes técnicos daquilo que podemos assumir ser um filme etnográfico, consciente das suas limitações e que tenta colmatá-las – neste caso, através da reflexão pessoal da realizadora sobre o seu próprio poder.

1.3 AS CONSIDERAÇÕES ÉTICAS DO CINEMA ETNOGRÁFICO

“Se alguém pega na vida quotidiana das pessoas (...) e a usa para construir uma declaração artística, onde fica a linha divisória entre a realidade e as necessidades estéticas do artista? Quanta ficção ou interpretação é possível antes que os sujeitos não apenas discordem, mas comecem a sentir-se ofendidos ou até mesmo deixarem de se reconhecer? (Ruby, 2000, p. 144)

O cinema com vocações etnográficas encontra-se de forma inevitável num cruzamento entre a observação de realidades sociais e a vontade de criação de uma obra cinematográfica. Das naturezas que mais prevalecem na génese do subgénero etnográfico é a escolha por um modelo mais sustentado na observação dos sujeitos de interesse do

realizador, tópico explorado no capítulo anterior. O fascínio por documentar uma sociedade ou uma comunidade diferente daquela que faz parte o observador advém da ideia de que será possível assistir a um acontecimento como ele seria vivido na realidade, independente da presença de uma câmara para documentar. Sobre esta abordagem observacional, Nichols escreve: “Observamos a vida tal como ela é vivida. Os atores sociais interagem entre si, ignorando os cineastas.” (Nichols, 2017, p. 133). No entanto, independentemente do estilo, este cruzamento tende a colocar o realizador perante dilemas éticos complexos. Jay Ruby (2000) levanta esta questão: até que ponto pode o realizador interpretar, embelezar ou editar a vida real, sem que daí esteja a distorcer ou desrespeitar os sujeitos que se propõe filmar. A reflexão de Ruby revela-nos uma tensão permanente e exige do realizador não apenas uma preocupação com a fidelidade das representações que está a criar, mas também uma necessidade de que exista um cuidado contínuo em garantir que os sujeitos filmados compreendem e consentem com o modo como serão retratados. Sobre esta temática, Nichols (2017) aponta que do modo observativo surgem diversas questões éticas quanto à própria natureza da presença em cena do realizador e sobre o nível de consentimento e controlo a dar aos sujeitos observados aquando da produção de um filme, cito “Será que o cineasta procura pessoas para representar porque elas possuem qualidades que podem fascinar os espectadores pelas razões erradas? Esta questão surge frequentemente nos filmes etnográficos que observam, em outras culturas, comportamentos que podem, sem uma contextualização adequada, parecer exóticos ou bizarros, mais parte de um «cinema de atrações» do que da ciência” (Nichols, 2017, p.134). Realmente, os filmes etnográficos canónicos dos anos 50 ao final dos anos 80 foram recebidos com uma mistura de entusiasmo e crítica. Por um lado, foram elogiados pelo seu valor educativo e pela sua capacidade de trazer culturas distantes aos olhos do público. Por outro lado, estes filmes enfrentaram escrutínio relativamente à representação dos sujeitos e às dinâmicas de poder envolvidas na sua produção. A maior crítica tecida vinha da ideia destes realizadores se dotarem de um olhar colonialista, chamados até de “comerciantes da cultura negra” pela fixação das temáticas exploradas durante os filmes da época.

No mesmo artigo em que Ruby coloca questões acerca dos limites éticos da representação do Outro, propõe uma resposta: que os documentaristas que utilizam menos técnicas de construção da representação, que manipulam menos ou de forma menos óbvia, estarão mais protegidos eticamente destas críticas do que aqueles que aplicam mais técnicas

de estilização estética perante os seus sujeitos de interesse. Ruby diz que “Parece que os documentaristas que empregam técnicas de construção mais subtis e menos óbvias são menos propensos a serem criticados por serem abusivos do que os artistas de vídeo que empregam técnicas evidentes de manipulação estética” (Ruby, 2000, p. 144). Esta conclusão tem o seu sentido, na medida em que seria de esperar que com menos interferência e controlo perante uma construção de uma realidade por parte de um realizador, o Outro encontrará semelhanças e veracidade ao visionar a sua própria representação. Toda a questão de “não se identificarem” ou de “acharem uma representação ofensiva” não chega sequer a ser alcançada quando existe uma manipulação mínima dos acontecimentos.

Porém, seria injusto renegar o realizador de qualquer controlo sobre a representação que pretende construir para um projeto. A solução tende a encontrar-se num equilíbrio na relação de poder entre estes dois polos – entre observador e o observado. Ruby continua “Onde é que o artista documental procura a verificação e justificação para o seu trabalho? O sujeito deve concordar sempre com a interpretação do artista? Ou basta que o artista permaneça fiel à sua visão pessoal, independentemente de quão ofensiva ela possa ser para os outros? Acredito que esta pergunta já não tem uma resposta fácil” (Ruby, 2000, p. 144). Realmente, uma resposta direta a estas questões é impossível e até ofensiva de tentar enunciar, de tão complexa que se impõe.

No entanto, no mesmo texto, Ruby revela que acredita que um uso inteligente de uma reflexividade na construção do documentário é uma parte essencial no seu discurso ético para com os sujeitos que representa: “A reflexividade ganhou má fama devido à sua associação errada com narcisismo, autoconsciência e outras formas de autocontemplanção. Acredito, no entanto, que uma reflexividade utilizada de forma inteligente é uma parte essencial de todos os documentários produzidos de forma ética” (Ruby, 2000, p. 145).

Ao explorar este conceito, Ruby repara que a relação dos antropólogos quanto ao nível de reflexividade que decidem não colocar no seu processo de construção fílmica ou textual entra em colisão com as convenções expectáveis dos mesmos conceitos dentro de um filme documental. De um lado, elas são esperadas e, do outro, que estas sejam ocultadas de alguma forma, respetivamente: “Descobri um aparente conflito entre a necessidade académica do antropólogo de revelar os seus métodos e as convenções do cinema documental, que, até recentemente, desencorajavam fortemente tal revelação.” (Ruby, 2000, p. 152). Ao explicar as noções deste conceito complexo, destaca a teoria de Johannes Fabian

(1971) para discutir o processo como esta reflexividade funciona: “Considero útil a noção de produtor, processo e produto de Johannes Fabian (1971). Por produtor, refiro-me simplesmente ao remetente de uma mensagem — o criador do signo. Por processo, refiro-me aos meios, métodos, canais e também aos meios pelos quais a mensagem é moldada, codificada e enviada. O produto é, obviamente, o artefacto cultural — o que o recetor ganha” (Fabian, 1971 em Ruby, 2000, p. 154). Na construção de significado e apreensão da reflexibilidade, neste caso, de um filme, fica estruturada então da seguinte forma num diagrama (Ruby, 2000, p.154):

Produtor -----» Processo -----» Produto

Através da apreensão de conhecimento destas três componentes é possível entender a mensagem reflexiva acerca da qual o realizador se propõe trabalhar. No entanto, ao tentar responder à questão colocada no início deste capítulo, é necessário que esta reflexibilidade abranja também os sujeitos e/ou objetos de interesse sobre os quais o filme pretende criar uma representação justa e autêntica, sem que delas surjam implicações éticas.

Se numa produção de um filme de ficção existe por parte dos atores envolvidos um conhecimento intrínseco da reflexibilidade do ramo do qual fazem parte, na medida em que percebem que estão a encenar acontecimentos e personagens fictícias, que podem ou não corresponder às características de personalidade e de comportamentos suas próprias, o mesmo não acontece com os atores sociais que participam num filme documental. Nichols (2017) faz exatamente esta distinção: “As «pessoas» são tratadas como atores sociais e não como atores profissionais. Os atores sociais conduzem as suas vidas mais ou menos como fariam sem a presença de uma câmara. Continuam a ser participantes culturais, em vez de intérpretes teatrais. O seu valor reside no que as suas próprias vidas representam. Em vez de serem pagos para atuar, raramente são remunerados, para que os pagamentos não alterem a forma como atuam. O seu valor reside não na forma como disfarçam ou transformam o seu comportamento e personalidade quotidianos, mas na forma como o seu comportamento e personalidade quotidianos servem as necessidades do cineasta” (Nichols, 2017, p. 31).

Desta natureza distinta, é justo para com os atores sociais que pontuam a maior parte dos projetos documentais, que tenham algum acesso a esta reflexibilidade na medida em que controlam de alguma forma a maneira como estão a ser representados num projeto.

Tendo esta necessidade em conta, o diagrama que apresentado anteriormente teria de incluir estes sujeitos, depois do conceito de “produtor”, este confinado às vontades e habilidades cinematográficas do realizador, e antes de “processo”, tendo em atenção que o sujeito participante do projeto documental teria algum impacto na forma como uma mensagem é transformada antes que se torne “produto”, ou seja, o artefacto de filme onde este é representado. A relação destes 4 elementos passaria a ficar disposta desta forma:

Produtor -----» Sujeito -----» Processo -----» Produto

Ao reconstruir a relação da reflexibilidade ao integrar os sujeitos que fazem parte de uma obra documental, conseguimos evitar também outras problemáticas levantadas por Ruby acerca deste processo. De uma forma formal, Ruby indica que “reflexibilidade significa que o produtor revela deliberada e intencionalmente ao seu público os pressupostos epistemológicos subjacentes que o levaram a formular um conjunto de perguntas de uma determinada maneira” (Ruby, 2000, p. 156), mas mais importante do que esta revelação, é a relação que o público tem com este revelar dos processos fílmicos por trás de uma obra cinematográfica: “Revelar o produtor era considerado narcisista, excessivamente pessoal, subjetivo e até mesmo anticientífico. Revelar o processo era considerado desorganizado, feio e confuso para o público” (Ruby, 2000, p. 156). No entanto, se pensarmos na aplicação de uma reflexibilidade num “sujeito”, antes que esta seja exposta através do “produto” – o filme – garantimos que estes sentimentos de alienação não acontecem. Na verdade, ao contrário da possibilidade de não-identificação com um objeto de representação, este processo garante para os sujeitos envolvidos neste processo de exposição de reflexibilidade, uma maior integração dentro do processo fílmico.

Com atenção a este processo, apesar de não estando presente de forma direta no “produto” cinematográfico, os seus efeitos já foram cumpridos. Na verdade, o objetivo é mesmo que vestígios deste processo não façam parte do filme, de forma a não alienar a audiência que irá fazer a sua própria leitura das representações captadas pelo realizador. Garante-se que as posições éticas de ambas as partes – realizador e sujeito observado – são respeitadas. A tom de exemplo, este processo é aplicado com os personagens principais de *Lá Pró Pé do Fim*. Dada a natureza alongada das rodagens, foi possível avançar na montagem de sequências do filme durante o mesmo período das rodagens e mostrando-as aos atores sociais

que nelas participaram. Ao visualizarem-nas, passou a ser notório que ia existindo cada vez mais abertura da parte deles para continuar as filmagens, pelo que passaram a ter mais informação acerca da representação que o filme estava a fazer da comunidade da qual fazem parte. Estes momentos não estão presentes no corte final do filme, mas tiveram um impacto significativo na relação com a comunidade e na perceção da comunidade para com o filme.

Ao ter atenção a estes parâmetros e a estas questões éticas que são impostas pela natureza dos trabalhos impostos por um filme com natureza etnográfica, é possível atingir uma melhor representação, ou pelo menos uma mais autêntica, genuína e justa, da população sobre a qual o realizador decide se debruçar para uma determinada produção.

1.4 ABORDAGENS ETNOGRÁFICAS E ANTROPOLÓGICAS NO DOCUMENTÁRIO

Depois de entender a génese do subgénero etnográfico quando aplicado aos cânones do cinema documental, torna-se também importante perceber que estratégias fílmicas podem ser aplicadas na realização de um filme com estes princípios – que se debruce perante a observação de uma comunidade ou grupo culturalmente ou geograficamente distante do realizador – para que a sua representação seja o mais autêntica e ética possível. Estas técnicas que vão ser exploradas neste subcapítulo acabaram por ser as mesmas aplicadas aquando da realização da parte prática deste projeto, na realização da média-metragem *Lá Pró Pé do Ffim*.

Algumas destas estratégias já foram enunciadas nos subcapítulos anteriores deste ensaio segundo os ensinamentos de Jean Rouch sobre os conceitos de “antropologia partilhada” ou no desdobrar de técnicas utilizadas noutros filmes também com interesse etnográfico.

No entanto, José Francisco Serafim faz uma reflexão semelhante, ao referir que a parte mais importante da construção de um filme desta natureza “diz respeito ao processo de aproximação do cineasta às pessoas filmadas” (Serafim, 2007, p. 118). Este processo vai ao encontro não só das considerações éticas exploradas anteriormente, na ideia de garantir que os sujeitos filmados concedem autorização para que sejam filmados durante o processo de realização do filme, mas também das consequências que dessa participação possam surgir. Este processo de “inserção” acaba por ser comum na fase de pré-produção de qualquer filme documental. É necessário que haja uma pesquisa prévia acerca da temática que o realizador

pretende explorar de uma forma exaustiva: quais os hábitos de interesse, as conexões sociais entre possíveis atores sociais, quais as possibilidades narrativas, os entraves pessoais que possam existir, até onde é que o realizador pode ir para construir o seu filme. No entanto, e indo ao encontro do que aponta Serafim (2017), quando o grupo de interesse tem esta construção social delimitada e distinta daquela do realizador ou da equipa de produção, passa a ser necessário uma espécie de “passo extra” na inserção dentro do grupo, aquilo que Claudine de France descreve como “fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas” (France, 1998, p. 316 em Serafim, 2007, p. 118).

Este também foi o caso em *Lá Pró Pé do Fim*, na maneira em que, durante os meses anteriores ao início das rodagens, foram necessárias várias travessias com frequência até à ilha da Culatra, para conhecer a nível pessoal os sujeitos escolhidos como os atores sociais que iriam protagonizar o filme. Durante este processo, foi possível fazer um mapeamento dos seus hábitos de quotidiano, das suas personalidades distintas e do que estavam dispostos ou não a fazer para a narrativa do filme.

Voltando à reflexão de Serafim (2007), este confirma ao sustentar-se também nas considerações de Rouch, uma necessidade de individualismo e autonomia por parte do realizador/antropólogo. Escreve que “Um outro importante aspeto da etno-cinematografia diz respeito aos instrumentos de registo do som e das imagens utilizados. (...) Permitem, ainda, que o pesquisador possa estar sozinho no campo, uma vez que não exigem a presença de outros especialistas para que suas potencialidades sejam exploradas plenamente. Para tanto, é necessário apenas que o antropólogo cineasta tenha sido formado às técnicas de gravação da imagem e do som” (Serafim, 2007, p. 119). Em relação à cinematografia e alinhada com esta ideia de autonomia, Serafim refere também que a atenção em garantir uma diversidade de enquadramentos visuais de um acontecimento é importante para a construção do filme etnográfico, bem como uma “preocupação com a duração dos planos deve ser constante, pois dela vai depender a inteligibilidade do documento final naquilo que diz respeito ao desenrolar do processo. Já que nem sempre – na maior parte dos casos – o tempo fílmico coincide com o tempo real deste último, é importante que a construção temporal dos planos se faça sobre certas bases para que o ritmo impresso pelo cineasta restitua o ritmo das pessoas filmadas” (Serafim, 2007, p. 121)

Novamente, estas preocupações podem ser semelhantes na construção de um filme documental sem esta natureza etnográfica, mas permanece importante notar este aspeto,

principalmente quando o interesse documental está baseado na captura de um ou de determinados processos de trabalho ou hábitos sociais de uma comunidade de interesse para o realizador do filme etnográfico. Estes aspetos vão de encontro à importância dos gestos menores ou ritualísticos destes sujeitos. Serafim introduz novamente Rouch ao citar que “Quando um ritual comporta um grande número de ações simultâneas, certo número de gestos pode parecer sem interesse, enquanto que outros parecem mais importantes; ora, na análise, percebe-se que dentre esses gestos, é o mais inaparente, o mais discreto, que é o mais importante” (Rouch, 1968, p. 463 em Serafim, 2007, p. 119).

Em comparação com este ponto, numa das sequências iniciais de *Lá Pró Pé do Fim*, observamos enquanto Vítor Rangel, pescador de 80 anos da ilha da Culatra, concentra aquilo que chama de “aparelho” – um instrumento artesanal feito com uma bacia rodeada de anzóis usados para a pesca de enguias. Os gestos de utiliza para arranjar este instrumento de trabalho podem não ser os mais interessantes ou engenhosos, mas torna-se imperativo garantir planos de longa duração para que na montagem do filme consiga manter uma temporalidade desta ação.

De regresso ao artigo, Serafim (2007) cita Comolli (1995) ao falar da necessidade de que, quando um realizador decide filmar determinadas práticas onde se passa um ensinamento acerca de uma prática que distingue a comunidade que está a ser retratada, é imperativo que este mostre as filmagens ao sujeito a ser representado. Refere que “Quando ele deseja apresentar uma aprendizagem, o cineasta é obrigado de mostrar no filme e de sublinhar (...) a forma de relação unindo o aprendiz ao iniciador, ...” (Comolli, 1995 p. 199). É de notar que neste caso, este ensinamento está a ser aplicado apenas ao que o autor chama de “aprendizados”. Porém, esta prática pode e deve ser aplicada à totalidade dos momentos que impliquem a representação de alguma forma dos sujeitos a serem observados. Se este procedimento puder ser feito *in loco* após cada sequência de rodagens, melhor, mas mais ainda quando algum processo de montagem de um momento integral para a narrativa do filme está concluído ou perto da sua conclusão. Seria ingénuo pensar que não existe diferença entre as filmagens “brutas” captadas no momento por um realizador e como elas estão encaixadas na sequência de outras imagens ou na sua relação com a construção sonora de um filme.

Através deste processo é possível que o realizador não só desconstrua a temporalidade do momento captado, mas também o sentido narrativo onde cada momento

se pode encaixar. No entanto, esta prática que Comolli (1995) defende não está incorreta: apenas pode abrir precedente para que o mínimo de interferência por parte dos sujeitos representados seja aplicado na relação de poder entre ele próprio e o realizador.

Uma possível solução para ir ao encontro desta vontade de partilha mais assídua para com os atores sociais num filme etnográfico pode estar no processo de “montagem” de qualquer filme. Com os desenvolvimentos técnicos dos materiais de trabalho no âmbito do cinema, Braz indica como “sem o constrangimento de equipamentos técnicos pesados, como existiram até há vinte anos, a montagem deixou de ser mecânica e tornou-se uma actividade digital que pode ser executada em qualquer lugar com um laptop, que pode ser participada em conjunto, partilhada e avaliada tanto no local e momento de rodagem como virtualmente à distância de continentes” (Braz, 2020, p. 14). Alinhada com a ideia de que no subgénero etnográfico se pressupõe uma maior duração do período de rodagens, existe a possibilidade de que a montagem aconteça de forma paralela e em simultâneo com as rodagens. Braz escreve que: “No cinema documental é uma situação recorrente. A minha experiência faz-me concluir que é mesmo fundamental conjugar a montagem com a rodagem de um filme documental. (...) São muitos elementos que podem mudar a nossa perspectiva e o foco do filme e, por isso, revela-se fundamental ir montando o material que se tem à medida que se avança. Isso permite-nos compreender melhor o que está e o que não está a resultar, quais são as personagens e situações em que se deve investir mais e o que se deve filmar que temos em falta” (Braz, 2020, p. 18).

Se e quando possível, torna-se benéfico que o produto final da montagem de cada sequência em que o/os sujeito/os de interesse integram sejam apresentadas e julgadas pelos seus próprios intervenientes. Da criação deste espaço de troca aberta de ideias e de diálogo podem resultar momentos que vão enriquecer a natureza do filme, quer seja na melhoria da relação entre as duas partes, que visa diminuir uma possível performatividade das ações realizadas diante da câmara, como garantir eticamente que as representações que estão a ser criadas pelo realizador estão a ir de acordo com a maneira como os sujeitos se veem a si próprios.

De todas as técnicas e abordagens que possam ser aplicadas durante a pré-produção de um projeto, passa a ser este processo, embora demorado e não o mais prático, aquele que tem maior potencial de enriquecer o produto final cinematográfico de natureza etnográfica. Desta forma, torna-se possível dar aos atores sociais algum controlo sobre a sua própria

representação numa mediação com o realizador. Talvez seja através deste processo que poderá ser possível garantir uma integridade ética de todo o processo, respondendo à questão que Jay Ruby (2000) coloca, explorada no capítulo anterior. Apesar de não ser um processo de reflexividade para com o espectador, podemos dizer que é uma reflexividade para com os sujeitos a serem observados, revelando-lhes o processo cinematográfico ao ponto em que eles próprios escolhem de alguma forma o destino da sua representação. De um lado, algum peso ético sai de cima do realizador, ao revelar um pouco do misticismo e do processo cinematográfico do qual faz parte, enquanto garante que a representação que irá estar presente no seu filme e porventura não é nem ofensiva nem não representativa deles mesmos.

CAPÍTULO 2: A ETNOGRAFIA NO CINEMA PORTUGUÊS

2.1 A PORTUGALIDADE E O CINEMA NOVO

A tradição do cinema de natureza etnográfica em Portugal começou a ganhar forma no início do século XX, muito antes deste maior interesse dos realizadores europeus de documentar variadas práticas culturais e sociais. Já no início dos anos 30, *Maria do Mar* (1930) de José Leitão de Barros destaca-se como a primeira etnoficção nacional, essencialmente por este ser um filme de ficção com elementos etnográficos incorporados para retratar a vida das comunidades piscatórias na Nazaré, com um foco atento na procura de retratar uma autenticidade cultural ao utilizar não-atores na produção desta obra. Esta mistura tão prematura de elementos narrativos associados à ficção, alinhados com uma vontade etnográfica, abriu um precedente para as seguintes gerações de cineastas portugueses que continuaram a explorar a vida quotidiana das comunidades principalmente rurais e costeiras do país. Desde este instante, uma noção de preservar a herança cultural de diferentes regiões do país passa a ser uma preocupação transversal nas obras que viriam a surgir nas décadas seguintes.

Para fazer seguimento das temáticas aprofundadas neste ensaio, pretende-se dar um foco na fricção de vontades de representação diferentes que deram origem ao que os intelectuais e cineastas portugueses chamaram de “Cinema Novo” em Portugal. Esta corrente surge no início dos anos 60 como uma reação crítica e estética ao modelo cinematográfico

dominante e imposto pelo regime do Estado Novo. Este, promovia uma representação de uma ruralidade idealizada e estereotipada, construída para ser facilmente apreendida pelo público nacional e simultaneamente apelativa visualmente para audiências internacionais. Tratava-se, no entanto, de uma visão algo “esterilizada” da realidade, moldada para corresponder aos valores e à propaganda do regime. Como descreve Catarina Alves Costa (2021) tratava-se de “um cinema de encenações e recriações folclorísticas” (p. 61), do qual os novos cineastas procuravam afastar-se, numa vontade de devolver ao público uma representação mais genuína e real de si próprio.

Durante o Estado Novo, o Secretariado de Propaganda Nacional – Secretariado Nacional de Informação (SPN-SNI) assumiu um papel fundamental no financiamento e divulgação de produções alinhadas com os valores tradicionais do regime. Estas produções, por vezes no formato documental, eram concebidas para enaltecer as obras e feitos políticos e serviam de instrumento explícito de propaganda do Estado. Neste contexto, Catarina Alves Costa, ao citar Hagener (2007), descreve como os filmes desta natureza produzidos durante este período se apropriavam da cultura popular portuguesa com para fins de exportação: “Uma temática reconhecidamente nacional é trabalhada para que a sua origem permaneça visível, mas, ao mesmo tempo, é convertida em algo universal para garantir a sua exportação. A origem nacional é geralmente expressa através do folclore (trajes, canhões, paisagens, gestos, prédios) e a ambição internacional através de um alto nível técnico (efeitos especiais, câmara, som, cenografia) [...] Uma vez mais, o cinema funciona como folheto de propaganda para o turismo.” (Hagener, 2007, p.32, em Costa C.A., 2021, p. 107) Os movimentos da política cinematográfica do regime incluíram também a formação do Fundo Cinematográfico Nacional por António Ferro, com o objetivo declarado de preservar a “alma” e “carácter” do cinema português. Este fundo, administrado pelo SNI, atribuía subsídios a um pequeno número de filmes que fossem representativos “do espírito português, que traduzam a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma coletiva do povo” (Azevedo, 1951, pp. 93-94, em Costa, 2021, p. 116).

Foi neste contexto que se formaram através dos cineclubes dispersos pelo país, espaços fundamentais para a emergência do movimento do Cinema Novo. Nestes “loais de culto”, jovens cineastas reuniam-se não só para assistir cinema, mas sobretudo para pensar e criticar a produção nacional. Costa afirma que, estes espaços “são fundamentais para perceber a forma como toda uma geração aprendeu a ver e a fazer cinema” (Costa, 2021, p.

124). A partir dos inícios dos anos 60, uma nova geração de realizadores procurou criar uma alternativa ao cinema do regime. O filme que inaugura este movimento é frequentemente associado a *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, por romper com a visão idealizada do país perpetuada pelo Estado Novo. No filme, expõe-se a dicotomia entre a cidade e o campo, entre a aldeia “pura” e a cidade “corrupta”, constituindo-se como “um cinema artesanal, por contraponto a um cinema industrial, e uma visão pessoal, de autor, por oposição um cinema de produtor” (Torgal, 2011, p. 330).

Um outro filme emblemático deste movimento é *O Acto da Primavera* (1962), de Manoel de Oliveira, que, diferente de *Os Verdes Anos*, parte diretamente do mundo rural, ao utilizar não-atores e filmando camponeses nos seus contextos sociais reais. O filme revela influências do neorrealismo italiano e das vanguardas europeias da época, na recusa dos modelos narrativos nacionais dominantes. Ao distanciar-se da forma antiga de fazer cinema, o cinema novo procurava “desestruturar o realismo, criar situações de estranheza em relação às expectativas que o realismo banaliza” (Torgal, 2011, p. 333). No entanto, esta mesma complexidade e exigência estética gerou um afastamento em relação ao público, que estava habituado ao “realismo narrativo-dramático a que foi habituado, não só pelo anterior cinema português, mas sobretudo pela esmagadora maioria dos filmes a que assiste nas salas de cinema e nos ecrãs de televisão” (Torgal, 2011, p. 334). Mesmo com este entrave, a defesa da autonomia artística dos realizadores permaneceu um bastão da identidade do movimento e apesar do existirem “à margem” das convenções comerciais, encontrava-se simultaneamente “no centro” das instituições que produziam, ensinavam e criticavam o cinema em Portugal. Como sintetiza Monteiro: “Uma margem no centro, é como pode definir-se este movimento; na margem combativa contra o cinema industrial, mas no centro em termos dos lugares de produzir, ensinar e criticar cinema” (Torgal, 2011, p. 332).

Foi neste contexto que se permitiu o florescer de uma vertente etnográfica no cinema nacional, perante já alguma tradição na vertente do documentário por parte dos realizadores da época, agora livres para representar a pobreza das realidades rurais, a tom de exemplo, aspetos desvalorizados ou censurados durante o regime. Já no período pós-25 de abril, segundo Cunha (2018), verifica-se uma continuidade do projeto institucional para o cinema no país “através de um grupo de pessoas que (...) soube controlar todos ou quase todos os lugares da instituição “cinema”, o Estado reocupou, indiretamente, a sua capacidade de definir o objeto cinema português” (Monteiro 2000, p. 306, em Cunha, 2018, p. 225). Foi este

controle que acabou por influenciar e criar uma “uma mudança estrutural na forma de produzir, ensinar e reconhecer o cinema português” (Torgal, 2011, p. 226).

No entanto, Cunha (2018) recusa a ideia de uma rutura absoluta entre o cinema do Estado Novo e este Novo Cinema, ao criticar leituras deste período conturbado da história do país que elevam alguns filmes no detrimento de outros. Como afirma: “Do mesmo modo, rejeito as interpretações ainda dominantes que sustentam as rupturas abruptas e as delimitações rígidas e inflexíveis, que por exemplo excluem filmes como *Dom Roberto*, *Pássaros de Asas Cortadas*, *Domingo à Tarde* e *O Trigo e o Joio* ou os seus respetivos realizadores, de um corpus canonizado por um grupo de críticos e critérios pouco objetivos, e que conduzem a uma leitura simplista e fragmentada desse período do cinema português” (Cunha, 2018, p. 228).

2.2 REPRESENTAÇÕES DO MUNDO RURAL PORTUGUÊS

A representação das áreas rurais e das suas práticas tradicionais teve uma grande expressão nas obras do cinema português, muito desde a sua própria génese, resultado de um fascínio por esta temática em conjunto com a influência da etnografia nas produções da altura (Costa, C. A. & Martins, H., 2022, p. 117). Mais do que um simples interesse, a ideia e a vontade de retratar estas práticas distintas era vista como uma “missão” por parte destes cineastas, algo descrito por Neves: “Além das questões de representação de um país, em particular da cultura popular, e tomando agora em braços a que podemos encontrar no cinema de cariz documental, em que a ideia de verdade e autenticidade da representação do povo é imaginada como uma missão, (...)” (Neves, 2010, em Costa, p. 206) .

Catarina Alves Costa faz uma exploração exaustiva e detalhada do percurso e da influência que as várias correntes que tocam na produção de filmes documentais etnográficos tiveram em Portugal. Ao evidenciar três “correntes” de influências diferentes no panorama do cinema português – filmes etnográficos de arquivo, os assumidamente documentais e, por fim, o cinema poético ou de imaginação etnográfica – cada um com diferentes expressões que tiveram impacto na caracterização do cinema feito em Portugal.

Dentro da panóplia de cineastas que fizeram obras de relevância dentro do “Cinema Novo” e com considerações etnográficas claras perante o povo português, destaca-se António

Campos. Nascido em maio de 1922 e falecido em março de 1999, Campos destaca-se claramente na mentalidade da prática cinematográfica da época, mesmo que os temas abordados e o seu próprio tratamento não se afastassem dos interesses dos restantes realizadores seus contemporâneos. Campos ocupou um lugar marginal, mas ao mesmo tempo de profunda relevância na trajetória do cinema e do documentarismo nacional. As suas obras concentram-se quase exclusivamente na exploração de realidades afastadas dos centros urbanos, num encanto específico pelos modos de vida das comunidades piscatórias e rurais. Um exemplo deste fascínio é *Almadraba Atuneira* (1961), rodado ao longo de seis meses na costa do Algarve, que acompanha o ciclo completo da apanha do atum e a quantidade enorme de pescadores de toda a região que se deslocam até à Ria Formosa para participar nesta apanha. Mais interessante do que necessariamente a temática que decide explorar nas suas obras, o interesse fulcral que destaca o trabalho e a pessoa de António Campos foram as estratégias diferentes que utilizou para produzir e construir as narrativas dos seus filmes documentais. Se a apanha do atum que dá palco a *Almadraba Atuneira* (1961) tinha a duração normal de seis meses, seriam os seis meses que Campos decidiria estar em rodagens, envolvido com os pescadores que na apanha participavam. Esta escolha por uma permanência alongada no terreno espelha uma metodologia que resiste às ideias da necessidade de uma planificação prévia extensiva do documentário. Campos deslocava-se e incorporava-se no quotidiano das comunidades pelas quais se interessava, na esperança que das experiências partilhadas surgisse de forma orgânica a estrutura para um filme.

Nesta lógica de se fazer intrinsecamente presente, não existe lugar para construir uma *mise-en-scène* imposta pelo realizador. A câmara nos seus filmes propõe uma observação humilde, persistente e bastante deliberada. O próprio refere numa entrevista: “Gosto de filmar o que acontece espontaneamente. Mesmo que estejam a olhar para a máquina, mesmo que titubeiem, eu não lhes digo para fazerem nada. O que interessa, na verdade, é retratar aquilo que as pessoas fazem, sentem ou dizem.” (Campos, em Costa, 2021, p. 222). Esta atitude e este posicionamento afasta Campos dos modos expositivos de documentário definidos por Nichols (2017), onde uma narração autoritária estrutura o discurso fílmico e interpreta o mundo. Em substituição dessa voz onisciente (do conceito de “voz de Deus”), Campos dá espaço para que os sujeitos falem por si, permitindo que a narrativa surja na primeira pessoa e que o espaço fílmico seja totalmente ocupado pelas vozes e narrativas locais, muito mais numa semelhança com *Reassemblage* (1983) de Trinh T. Minh-ha. Como

destaca Catarina Alves Costa, no contexto da pesquisa para o filme *Falamos de António Campos* (2009), “o modo como o realizador se apaga não impondo a sua visão do mundo, como dá lugar ao outro, que respeita, que olha deslumbrado e com uma urgência de filmar o que está a acabar no país ...” (Costa, 2021, p. 212), é uma marca fundamental da obra documental de Campos. De um ponto de vista ético, trata-se de um cinema que não se limita à observação distante, mas que devolve dignidade às vozes locais e aos seus gestos perdidos: “O realizador, por seu lado, concebe-se como aquele que resgata e devolve dignidade ao povo, e sua cultura e para isso viaja, desloca-se, mistura-se e questiona” (Costa, 2021, p.266).

O cinema de António Campos pode, desta forma, ser lido como uma tentativa de reequilibrar a balança de poder entre o observador e observado, onde o gesto de se ausentar da cidade e a decisão de partilhar o tempo da comunidade torna-se também um posicionamento político. Não se trata apenas de registar uma tradição, mas de aceitar o risco e a imprevisibilidade da vida comunitária como forma de estruturar o próprio filme. Este método implica um certo grau de sacrifício e entrega ao processo, bem como uma necessidade de assumir um grande risco sem garantias de que deste processo saia realmente uma narrativa para um filme. Pedro Florêncio (2024) descreve a obra de campos da seguinte forma, cito “É isso que no cinema de Campos há, para mim, de tão impressionante: uma certa pureza estilística, que é consequência de um método e de um carácter que constitui uma vontade de homenagear o objeto da dor e do trabalho que se admira em primeiro lugar. O estilo de Campos vem sempre na sequência de um modo profundo de olhar de perto para o Outro” (Florêncio P., 2024, pp. 128-129) e é nestas qualidades que faz sentido dar destaque à sua prática como exemplo a seguir na construção das narrativas dos filmes documentais.

Esta atitude de deslocar-se durante grandes períodos para dentro de uma comunidade que pretende documentar, na procura de que a representação deste processo retirada seja a mais real possível ou a que mais respeite os sujeitos documentados, está intrinsecamente ligada à filosofia realização de *Lá Pró Pé do Fim*. Ao estender o período de rodagens e, dessa forma, a possibilidade de variedade de momentos documentais a ser captados, o objetivo foi sempre o de que o guião documental fosse moldado consoante as partilhas que fossem existindo com a comunidade, bem como a sua voz e pedidos perante versões da montagem que foram mostradas aos intervenientes principais do filme. Foi decidido desde o início que as vozes ouvidas teriam de ser as dos próprios sujeitos e não de uma narração previamente estruturada. Cruzando de novo uma leitura de Catarina Alves

Costa sobre a filmografia de Campos, o cinema deste autor era “do registo in-loco, em que o realizador vai procurar os acontecimentos concretos, as experiências vividas por pessoas em concreto” (Costa, 2021, p. 266). É também nestes paralelismos que as atitudes e decisões de Campos na sua metodologia de trabalho são ainda hoje um exemplo a seguir para construir um filme com aspirações etnográficas.

Mesmo se formos analisar a produção de filmes documentais fora desta era do cinema português, o interesse pelo documentário acerca do Outro permanece como uma parte integral do trabalho dos realizadores portugueses. Manuela Penafria (2021) faz a relação entre os ensinamentos de Flaherty e as vontades de construções narrativas documentais através da observação do Outro tiveram a sua expressão durante os anos 90 em Portugal. Ao manter as atitudes documentais Flaherty, ao invés de se aventurarem por ambientes inóspitos e de pouca população, preferem revelar universos menos conhecidos, quer dentro das grandes cidades ou em locais mais afastados no interior português. Penafria diz: “Filma-se o que está a acontecer, o agora, sem que haja nisso urgência. Revelam-se universos menos conhecidos. Não há aqui o famoso “assalto ao real” vertoviano, pelo que estão mais próximos da atitude documental de Flaherty ao documentarem um Outro que vive ou na mesma cidade que os realizadores (maioritariamente Lisboa) ou num local mais afastado, desde Trás-os-Montes a países com os quais Portugal tem ligações históricas” (Penafria, 2021, pp. 430-431).

É descrita uma vontade de documentar um mundo em constante mudança e preservar o que merece ser filmado antes que desapareça, na medida em que a “tendência geral é a de registar um aqui e agora, um documentário que colabora na consolidação do presente e que regista o que acontece antes que desapareça ou mesmo os últimos gestos” (Penafria, 2021, p. 431). É interessante notar que estes filmes continuam a ser “sobre pessoas, acompanham os seus gestos, o seu dia a dia, o que dizem e o que fazem. O apagamento da presença dos realizadores é notório, num registo de observação que é a opção de realização mais intensa e evidente” (Penafria, 2021, p. 432). É na exploração do seu quotidiano e os seus gestos culturais, por muito simples que sejam, que despertou algo nos realizadores desta geração para que fossem levados por esta urgência de os representar e revelar para além dos espaços a que estariam confinados. Mesmo que com uma mudança de direção neste paradigma durante a década seguinte, num regresso à sobreposição do documentário e ficção, continua a ser imperativo manter os ensinamentos retirados do trabalho de António Campos, na maneira como o seu processo de trabalhar o Outro simultaneamente advinha e

criou espaços de empatia e partilha para que deves resultassem filmes autênticos da representação cultural do nosso país.

2.3 AS REPRESENTAÇÕES DO ALGARVE

Tal como em várias outras áreas de produção industrial, a viabilidade do cinema esteve nos seus anos de fundação, confinada às áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto. Isto aconteceu quer devido à concentração de mão de obra qualificada e em abundância, como à existência de meios de produção eficientes e adequados para a concretização dos projetos da área. Longe destes centros de desenvolvimento, a região do Algarve permaneceu durante muitos anos isolada do avanço da intelectualidade do cinema ou dos meios de produção exigidos para que estas acontecessem de facto. O primeiro filme de que há registo de ter sido rodado no Algarve é uma curta-metragem de 1913, intitulada *Pesca de Atum no Algarve*. É interessante pensar que já algum fascínio pelo artesanal ou pela rudeza das povoações piscatórias, ou até meramente pela apanha do atum tenha despoletado tantas filmagens em diferentes momentos da história do cinema português.

Já durante o Estado Novo, numa época pontuada pelo controlo da informação, era da capital que partiam equipas para recolher imagens um pouco por todo o país. Para Lisboa regressavam para serem montadas e anexados comentários falados de acordo com uma retórica ideológica previamente determinada pelos instrumentos do Estado. Tendo como referência o livro produzido pela AFC (Algarve Film Comission) “Filmando a Luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve” (2012), foram cerca de 100 as curtas-metragens produzidas só durante o período do Estado Novo na região. Porém, é no pós-25 de abril que o formato da curta-metragem passa a tornar-se marginal às salas de cinema da época, passando a serem apresentadas num circuito de festivais organizados, como é o caso do FICA (Festival Internacional de Cinema do Algarve) ou em determinadas rúbricas televisivas, como o “Onda-Curta” na RTP2. No catálogo, uma maior ênfase é dado às longas-metragens que foram pontuando a segunda metade do século XX até 2012, ano da 2ª edição do mesmo.

A expressão do género documental dentro desta janela de tempo é pontuada primeiro pela vontade de expressão dos cineastas após a revolução, na construção de documentários politicamente empenhados. No Algarve, a primeira longa-metragem com esta

expressão foi *Continuar a Viver* (1976) de António da Cunha Telles, que acompanha a construção de novas casas em pedra de uma comunidade de pescadores perto de Lagos, com o apoio do projeto SAAL. O filme dá voz aos intervenientes na linguagem do cinema direto. Paulo Correia, que escreve um ensaio incluído neste catálogo, descreve que o filme “retrata um Algarve feito de gente real a viver uma situação fora do comum” (p.28). Três anos depois, foram rodados mais três documentários: *Agosto e Setembro no Algarve* (1978) de João Roque e Linda Bringel, um levantamento sobre o património cultural e artístico do Algarve; *Provas para um Retrato em Corpo Inteiro* (1978), onde a região aparece brevemente como um apontamento num filme que retrata as novas realidades rurais de norte a sul do país; e por fim, *Areia, Lodo e Mar* (1978) de Amílcar Lyra, onde vislumbramos mais uma vez uma comunidade piscatória, agora na ilha da Culatra. Para além do som direto e dos depoimentos dos membros da comunidade da altura, o realizador adiciona alguns comentários em off sobre a história e as dinâmicas sociais da Culatra.

Só voltamos a encontrar a presença do documentário em longa-metragem a partir dos anos 90, com produções onde se distingue o interesse marcado pela temática aquática. *O Grande Rio do Sul – Guadiana* (1992) acompanha a travessia do rio desde a sua nascente até à foz, num filme com uma natureza científica; *Ao Ritmo das Marés* (1993), também divulgação científica sobre a diversidade dos ecossistemas marinhos da região; *Nas Correntes de Luz da Ria Formosa* (1999), rodado na sua íntegra por um cineasta estrangeiro com uma câmara defeituosa, que cria imagens abstratas da paisagem algarvia; *A Luz da Ria Formosa* (2005), uma docu-ficção rodada em Estói, sobre a relação entre uma mãe e um filho com a paisagem algarvia; *Elogio ao ½* (2006), um regresso à Meia-Praia, onde o realizador entrevista os moradores do bairro 25 e questiona sobre as promessas não cumpridas para com esta população após a revolução; *Floripes* (2007) rodado em Olhão e na Culatra, sobre a lenda da moura que assombra os pescadores que se apaixonam por ela, num formato híbrido que junta elementos documentais com ficção; *Labirinto do Atum* (2008), rodado em Tavira novamente acerca da apanha do atum, sobre o estilo de vida das famílias cujo sustento ainda depende do comércio piscatório.

Tendo em conta as obras documentais que retratam a região do Algarve, apesar de por vezes representada através de discursos turísticos e idealizações alinhadas com a prática balnear, percebemos também que existe de facto uma vontade de se afastar destas noções e procurar uma profundidade mais alinhada com uma vontade de documentar as práticas locais,

modos de vida e consequências das transformações sociais que aconteceram neste território. De forma a analisar estas duas vertentes, propõe-se o contraste de duas produções distintas que mostram amplamente esta disparidade de possíveis representações do plano algarvio: *Albufeira* (1968) de António Macedo e *Almadraba Atuneira* (1961) de António Campos. Ambos os filmes também se encontram listados na 2ª edição do livro “Filmando a Luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve”, embora na listagem das curtas-metragens realizadas na região.

Em “*Albufeira*” (1968) de António de Macedo e produzido por Francisco de Castro, o filme ficciona a visita de uma jornalista inglesa com o objetivo de produzir uma reportagem acerca da região balnear. Nele, observamos uma visão paradisíaca da cidade, do ponto de vista idealizado das personagens principais – um grupo de jovens inglesas que visitam Albufeira. Os planos estáticos e fotográficos emulam um estereótipo das imagens dos postais turísticos, dada a natureza do projeto: um filme promocional encomendado para promover o turismo da cidade algarvia. A tensão entre as tradições populares e a mudança torna-se nesta curta-metragem o foco principal. A personagem regista um dissolver progressivo de um modo de vida face ao avanço e à proeminência de uma economia de serviços, que narrativamente tenta sublinhar um Algarve que deixa de ser exclusivamente ligado ao mar para se tornar um lugar pontuado pelo consumo e pelo lazer. Numa das sequências, ouvimos uma das jovens inglesas a comentar as práticas folclóricas das mulheres da região, sobre a forma como agem entre si e com os homens à sua volta, bem como um ênfase nas vestes tradicionais que utilizam.

É possível entender um tratamento algo superficial destas tradições, um traço do cinema documental do regime, numa ideia de embelezar as tradições do Portugal popular, de forma a serem reconhecidos pela população nacional, mas cativantes visualmente o suficiente para serem entendidas por um público internacional. Não é de espantar esta leitura sabendo que o objetivo principal deste filme quando foi encomendado era o de divulgar a cidade para fins turísticos de um público europeu.

Um retrato diferente das comunidades costeiras portuguesas algarvias destaca-se pela forma como a ritualidade do trabalho do povo é retratada em “*Almadraba Atuneira*” (1961) de António Campos. Rodado em Tavira, o filme capta as técnicas tradicionais da pesca do atum. A narrativa é construída pela observação das práticas dos pescadores, pontuada pelo ritmo do trabalho árduo e pela conexão dos trabalhadores ao mar. Assim, afasta-se da ideia

de um espaço totalmente virado ao turismo, mas sim como um território marcado pelo trabalho físico, pela comunhão com o mar e pelos silêncios das suas gentes. As repetições dos gestos de trabalho feitos pelas dezenas de pescadores que se juntavam na vila de Tavira faz com que as imagens captadas por Campos ganhem uma expressão coreográfica. Neste contexto, o mar não é apenas um pano de fundo onde a ação acontece, mas um agente que molda o quotidiano das populações desta região.

Atualmente, o Algarve continua a ser um território que desperta o interesse dos cineastas portugueses, ao explorar a adaptação e transformação da identidade da região e das suas gentes mediante a expansão do turismo. Várias foram as produções feitas no Algarve a partir de produtoras sediadas nas várias cidades. No entanto, vários filmes académicos feitos por estudantes pontuam os últimos anos de produções no Algarve. Um exemplo deste segundo aspeto passa pela presença da ETIC_Algarve – Escola de Tecnologias Inovação e Criação do Algarve, que apresenta cursos de formação técnica, como o de “Realização, Cinema e TV”, onde os alunos podem concretizar um primeiro projeto cinematográfico dentro do plano de estudos. Com o auxílio do realizador, produtor e guionista Diogo Simão, apresento um levantamento concretizado para arquivar as produções cinematográficas feitas na região do Algarve, que de alguma forma contribuem para esta ideia de que representações da região estão a ser feitas atualmente. Para tal foram consideradas produções ou co-produções que envolvessem rodagens na região e dos filmes académicos, estão listados apenas aqueles que tiveram pelo menos uma seleção de serem apresentados em contexto de festival de cinema. Esta listagem está presente na dissertação de mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, com o título “A influência do território nos processos criativos de uma trilogia de curtas-metragens” de Diogo Simão (2025), na qual adicionei o género cinematográfico após cada obra para uma identificação mais fácil dos filmes a serem analisados.

2013

Bons Meninos de Rúben Alcaide Jesus (curta-metragem) (ficção)

Além de Ti de João Marco (longa-metragem) (ficção)

Diamantes Negros de Miguel Alcantud (longa-metragem) (ficção)

Tesouras e Navalhas de Hêrnani Maria Duarte (curta-metragem) (documentário)

2014

A Aldeia de Luís Bruno (curta-metragem) (ficção)

Epoh de Pedro Pinto (curta-metragem) (ficção)

Filipe de Paulo Duarte Filipe (curta-metragem) (ficção)

Lost Haven de Patrício Faísca e Sonat Duyar (curta-metragem) (ficção)

Osso de Hêrnani Maria Duarte (curta-metragem) (experimental)

Payload de Patrício Faísca e Sonat Duyar (curta-metragem) (ficção)

Processo 340 de Joel Filipe Duarte (curta-metragem) (ficção)

Ruas de Rúben Alcaide Jesus (curta-metragem) (ficção)

The Jigsaw de Basil e Rashad Al-Safar (curta-metragem) (ficção)

The Right Juice de Kristjan Knigge (longa-metragem) (ficção)

2015

A Porta 21 de João Marco (longa-metragem) (ficção)

Até ao fim de Joel Filipe Duarte (curta-metragem) (ficção)

Bafo – De Loulé para o resto do mundo de João Carvalho (média-metragem)
(documentário)

De ontsnapping de Ineke Houtman (longa-metragem) (ficção)

(des)ligado de Diogo Simão (curta-metragem) (ficção)

Engravatados de Rúben Alcaide Jesus (curta-metragem) (ficção)

Mar de Rosas de Joel Filipe Duarte (curta-metragem) (ficção)

O último amolador de tesouras de Ricardo Guerreiro (curta-metragem)
(documentário)

Second Honeymoon de Kristjan Knigge (longa-metragem) (ficção)

Um dia de Henrique Prudêncio (curta-metragem) (ficção)

2016

À jamais de Benoit Jacquot (longa-metragem) (ficção)

Absoluto de Dinis Ramos (curta-metragem) (ficção)

Choupan de Sabrina Ildefonso (curta-metragem) (ficção)

Enterrado na Loucura - Punk em Portugal 78-88 - 2ª Vaga de Hugo Conim e Miguel
Newton (longa-metragem) (documentário)

Ophidiophobia de Luís Bruno (curta-metragem) (ficção)
Ninho de João P. Nunes (curta-metragem) (ficção)
Renesse de Van Willem Gerritsen (longa-metragem) (ficção)

2017

Ao telefone com Deus de Vera Casaca (curta-metragem) (ficção)
Boa noite filho de Joel Filipe Duarte (curta-metragem) (ficção)
Hei-de morrer onde nasci de Miguel Munhá (curta-metragem) (ficção)
Ivan de Bernardo Lopes (curta-metragem) (ficção)
Malapata de Diogo Morgado (longa-metragem) (ficção)
O discurso de Hêrnani Maria Duarte (curta-metragem) (ficção)
That Good Night de Eric Styles (longa-metragem) (ficção)
Trindade de Diogo Simão (curta-metragem) (ficção)
Ser de Faro é ser Farense de Pedro Horta (curta-metragem) (documentário)
Quem é o Ivan? de Diogo Simão (curta-metragem) (documentário)

2018

As Horas de Luz de António Borges Correia (longa-metragem) (ficção)
Equinócio de Ivo M. Ferreira (curta-metragem) (ficção)
Exposure de Kristjan Knigge (longa-metragem) (ficção)
Leviano de Justin Amorim (longa-metragem) (ficção)
Road to Red de Tito da Costa (longa-metragem) (ficção)
Paixão de Joana de Andrade (episódico) (ficção)
Solo de Pedro Horta e Alexandre Costa (curta-metragem) (ficção)
Querido Algarve de Catarina Calvinho Gil (curta-metragem de animação) (ficção)

2019

522: Un gato, un chino y mi padre de Paco R. Baños (longa-metragem) (ficção)
A Viagem de Henrique Lopes (curta-metragem) (ficção)
Naked Man de António Mantas Moura (curta-metragem) (ficção)
Portugal não está à venda de André Badalo (longa-metragem) (ficção)
Se Poirot estivesse aqui de Vera Casaca (curta-metragem) (ficção)

Technoboss de João Nicolau (longa-metragem) (ficção)

The Disappearance of Madeleine McCann de Chris Smith (episódico) (documentário)

2020

2º Direito de Hêrnani Maria Duarte (curta-metragem) (ficção)

Água e Sal de Rúben Alcaide Jesus (curta-metragem) (ficção)

A Viagem do Rei de João Pedro Moreira (longa-metragem) (documentário)

A internet matou o Chester Bennington de Diogo Simão (curta-metragem) (ficção)

Alfredo de Pedro Horta e Alexandre Costa (curta-metragem) (ficção)

Check-In' de Guilherme Bosco e Samuel Guerreiro (curta-metragem de animação)

Moço de Bernardo Lopes (curta-metragem) (ficção)

Sam de Diogo Simão (curta-metragem) (ficção)

2021

10 anos na LAMA de Diogo Simão (curta-metragem) (ficção)

Miss Willoughby de Mick Davis (longa-metragem) (ficção)

Mister Mayfair de Philippe Martinez (longa-metragem) (ficção)

Sombra de Raquel Martins (curta-metragem) (ficção)

Tapete Mágico de Henrique Prudêncio (curta-metragem) (documentário)

There's Always Hope de Tim Lewiston (longa-metragem) (ficção)

Um quadro do Pollock com sangue de Rui António (longa-metragem) (ficção)

2022

A Espuma e o Leão de Cláudio Jordão (curta-metragem de animação)

Boca Cava Terra de Luís Campos (curta-metragem) (ficção)

From Culatra de Ana Monteiro (curta-metragem) (documentário)

Lost in Fuseta de Florian Baxmeyer e Felix Herzogenrath (episódico) (ficção)

Ímpar de Marta Ribeiro, Laura Equi e Laura Pires (curta-metragem de animação)

The Infernal Machine de Andrew Hunt (longa-metragem) (ficção)

2023

A semente que palpita de Marta Ribeiro, Alice Afonso, Tiago Pimenta e Laura Pires
(curta-metragem de animação)

A última hora de Ricardo Greenough-Guerreiro (curta-metragem) (ficção)

Amarrada de Pedro Horta e Alexandre Costa (curta-metragem) (ficção)

Anticlímax de Néstor López e Oscar Romero (curta-metragem) (ficção)

Monte Clérigo de Luís Campos (curta-metragem) (ficção)

O vento assobiando nas ruas de Jeanne Waltz (longa-metragem) (ficção)

2024

52 Hz de Diana Rodrigues (curta-metragem de animação) (ficção)

O Americano de Ivo M. Ferreira (episódico) (ficção)

Até à Última Gota de João Camões (curta-metragem) (ficção)

Elise de Carolina Ventura (curta-metragem) (ficção)

O Menu Sustentável de Paulo Duarte (curta-metragem) (documentário)

Através deste levantamento é possível retirar algumas conclusões. Das produções realizadas na região, estão presentes 57 curtas-metragens, 25 longas-metragens, 4 séries episódicas e 1 média-metragem. Em termos de género, existe um prevalecer claro das produções de ficção, com 72 obras, contra as 11 obras do género documental e apenas 1 de género experimental.

Em comparação com as produções documentais feitas até 2012, parece ter deixado de existir um foco tão vincado na ligação temática com a presença do mar e com as raízes culturais da região, temas substituídos por uma procura de reivindicar uma identidade que se está gradualmente a perder com o avanço da globalização e o envelhecimento da população do país.

Em 2013, Hernâni Maria Duarte realiza *Tesouras e Navalhas* (2013), rodado em Faro, acerca da mais antiga barbearia da cidade; já em 2015, *O Último Amolador de Tesouras* (2015), que chegou a estrear no festival Fantasporto, é filmado em Portimão, na procura do último amolador da cidade. O filme percorre as ruas da cidade, à procura de alguém que ainda exerça esta profissão esquecida. No final, este último amolador é encontrado, mas o filme ganha uma maior dimensão poética. O “amolador” é simbolicamente a cidade de Portimão, o Algarve ou

até mesmo Portugal, onde estas profissões estão a desaparecer. Ainda no mesmo ano, é feito o documentário *Bafo – de Loulé para o resto do mundo* (2015) de João Carvalho, sobre um bar cultural que alavanca e promove a cultura de bandas de rock da cidade algarvia. Ainda sobre o tema musical, no ano seguinte foi realizado o documentário *Enterrado na Loucura - Punk em Portugal 78-88 - 2ª Vaga* (2016) de Hugo Conim e Miguel Newton, exatamente sobre a influência do género punk em território nacional. O filme é pontuado por várias entrevistas a músicos de bandas emblemáticas do género e rodado um pouco por todo o país. Este interesse pelo universo musical revela-se também no ano de 2020, com o filme *A Viagem do Rei* (2020) de João Pedro Moreira, caracterizado por uma mistura entre um road movie rodado de norte a sul do país e um documentário biográfico sobre Rui Reininho, vocalista dos GNR.

Regressando a 2017, são rodados em Faro dois documentários. *Ser de Faro é ser Fareense* (2017) de Pedro Horta, explora a história do clube de futebol da cidade e o seu impacto na identidade do adepto da cidade algarvia. *Quem é Ivan?* (2017) de Diogo Simão, é um making-off do filme *Ivan* (2017) de Bernardo Lopes, rodado no mesmo ano. Em 2019, foi produzido o documentário em formato de série episódica *The Disappearance of Madeleine McCann* (2019) de Chris Smith, sobre o caso mediático do desaparecimento da criança de um casal inglês na Praia da Luz, em Lagos. Os vários episódios são compostos por entrevistas a figuras importantes do caso policial e por imagens dos locais reais onde vários momentos mediáticos do caso aconteceram, espalhados pelo Algarve.

Em 2021, Henrique Prudêncio realizou a curta-metragem *Tapete Mágico* (2021) sobre uma professora de filosofia do ensino secundário que criou um grupo de teatro com o mesmo nome. No filme acompanha-se o processo de criação da sua 21ª peça com o grupo de teatro. No ano seguinte, Ana Monteiro realizou a curta *From Culatra* (2022), onde explora o ponto de vista dos estrangeiros que habitam na ilha da Ria Formosa e algum conflito de ideias que existem com os moradores portugueses da Culatra. Por fim, em 2024, o último documentário realizado na região foi *O Menu Sustentável* (2024), produzido pela turma de estudantes da licenciatura de Realização e TV da Etic_Algarve. No filme, os estudantes acompanharam o trabalho de um chefe de cozinha em Faro, na procura por soluções para o desperdício alimentar da restauração e para uma cozinha mais alinhada com a sustentabilidade.

Desta forma, é possível perceber que as temáticas e as linguagens fílmicas destas obras são muito distintas entre si, pelo que é difícil encontrar uma linha que una todas estas

produções. É de notar uma mudança de foco em termos das temáticas para abordar mais um sentimento de desaparecimento de identidade da região, mas as razões para que esta mudança tenha existido parecem inconclusivas. Apesar do prevalecer em quantidade das produções de cinema de ficção, o género documental continua a ter o seu espaço e o seu público, utilizado para explorar temáticas diversas quer por realizadores experientes, quer por estudantes e profissionais em início da sua carreira profissional.

PARTE 2 – ESTUDOS DE CASO

3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA ESCOLHA DE FILMES A ANALISAR

De forma a melhor sustentar a investigação realizada através deste ensaio, elegeram-se três documentários para estruturar o capítulo de estudos de caso: *Moi, un Noir* (1959) de Jean Rouch, *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner e *Floripes* (2005) de Miguel Gonçalves Mendes. A escolha destas obras para integrar esta seleção foi feita com o objetivo de ter uma amostra filmográfica diversa, de diferentes épocas históricas, estilos de abordagem cinematográfica e expressões regionais, todos estes dentro do subgénero etnográfico. Procura-se, portanto, filmes com expressão na exploração das identidades e práticas culturais de uma comunidade a ser observada, apesar das suas diferenças de metodologias e técnicas adotadas. Ao mesmo tempo, estes filmes servem como referência de alguma forma para a construção do filme desenvolvido no âmbito do projeto prático deste trabalho por mostrarem diferentes abordagens possíveis de um filme etnográfico dentro do cinema documental.

Em específico, escolhe-se o filme de Rouch pela sua importância histórica para este subgénero de cinema e pela atenção dada pelo realizador em envolver os seus intervenientes na criação da narrativa do filme em questão. *Forest of Bliss* (1986) foi escolhido pela singularidade das técnicas utilizadas para construir a narrativa apenas através da expressão imagética dos momentos captados. Por fim, selecionou-se *Floripes* (2005) pela sua conexão direta ao espaço onde *Lá Pró Pé do Fim* se passa. Tendo o ambiente em comum poderá ser possível encontrar paralelismos na forma como o realizador trata os seus intervenientes ou na maneira como o espaço da ilha da Culatra ou da cidade de Olhão são tratados.

A análise destes filmes tem com objetivo desconstruir os mesmos na procura e análise destas diferenças intrínsecas entre si, que por sua vez permitam evidenciar diferentes opções de trabalho e abordagem quando se explora este universo etnográfico. No fundo, partindo do princípio que existe esta génese comum entre os filmes selecionados referidos anteriormente, o objetivo deste exercício passa por encontrar as diferenças mais importantes que os distinguem entre si, mais ainda como estas podem ser uma mais-valia na abordagem prática deste projeto.

3.1.1 *MOI, UN NOIR* (JEAN ROUCH, 1959)

Moi, un noir (1959), de Jean Rouch, é considerado um marco incontornável do cinema etnográfico e um precursor daquilo que viria a ser o *cinema vérité*. Muito mais do que um registo simplesmente observacional, este filme propõe-se como um dispositivo híbrido entre a linguagem do documentário e da ficção, conjugando a realidade dos jovens imigrantes nigerianos na região de Abidjan com os seus sonhos pessoais, desejos e puras invenções. A câmara de Rouch não se limita a observar – mostra-se predisposta a colaborar, escutar e improvisar com estes atores sociais. É, na sua génese, um filme que se quer partilhado e que existe num espaço de negociação entre quem filma e é filmado.

Desde a primeira cena, o espectador é lançado para dentro da narrativa com uma contextualização histórica feita pelo próprio Rouch. Descreve uma juventude dividida entre as tradições ancestrais e as promessas e ilusões do progresso urbano e industrial. Os protagonistas escolhidos – jovens sem um emprego fixo, numa procura por melhores condições de vida nas cidades africanas nos anos 50 – não se limitam a representar apenas a sua realidade. Interpretam também os seus alter-egos ficcionados, inspirados nas estrelas de cinema de Hollywood e nos mitos do ocidente. Neste momento, conhecemos Eddie Constantine, Tarzan, Edward G. Robinson e Dorothy Lamour. Mesmo a escolha destes nomes não é arbitrária, revelando um fascínio por um imaginário colonial, cinematográfico e norte-americano, talvez numa tentativa de escapar à dureza que marca o seu quotidiano.

Durante seis meses, Rouch viveu e construiu este filme com a ajuda do grupo, incentivando-os a improvisar as suas ações, criar personagens e sonhar com elas. Cada jovem teve a liberdade de construir uma versão idealizada de si mesmo, dando origem a uma espécie de “autobiografia ficcional” coletiva. Nela, mesmo que assumam os seus defeitos pontualmente – como o exagero no ócio ou a ambiguidade dos seus romances – são criadas personagens exageradamente extrovertidas, confiantes de si e positivas apesar das adversidades. Este processo de construção coletiva da representação aproxima-se do conceito de “antropologia partilhada”, proposta pelo próprio Rouch, numa crença de que a reciprocidade de comentários e conhecimentos entre observador e observado irá ter um impacto positivo na construção de um documento antropológico ou etnográfico. Rouch explica como “é esse “ciné-diálogo” permanente que me parece um dos ângulos interessantes do progresso etnográfico atual: o conhecimento não é mais um segredo roubado, para depois

ser consumido nos templos ocidentais do conhecimento. É o resultado de uma busca incessante em que etnógrafos e etnografados se encontram num caminho que alguns de nós já chamamos de “antropologia partilhada” (Rouch, 2003, pp. 100-101).

A estrutura narrativa do filme alterna entre a vida dura dos jovens e momentos de fantasia e lazer. Robinson, por exemplo, sonha em tornar-se um lutador de boxe profissional. Numa das sequências do filme, este descreve o nome artístico que escolheria e até uma fantasia sobre derrotar o campeão mundial do desporto da altura, com detalhe até à duração do combate ideal entre os dois: 15 minutos e 3 segundos. Rouch não só respeita este desejo, como o encena – filmando um combate fictício, com direito a um treinador para Robinson e um público frenético por presenciar a vitória do personagem - apenas um amigo a aplaudir. Este gesto não é apenas lúdico, mas bastante revelador da natureza do jovem que foi escolhido pelo realizador. É nesta fricção entre realidades que o filme encontra uma potência interessante. A sinceridade destes momentos é acompanhada pelas vozes em off, gravadas posteriormente às rodagens, que conferem ao filme uma estranheza cativante para o espectador. Há risos cúmplices, falas exageradas e comentários que acabam por revelar alguma artificialidade do processo. Mas por muito que seja perceptível esta desconexão entre o que está a ser falado e visto nas imagens, percebe-se principalmente um verdadeiro desejo de expressão por parte dos personagens. As falas em off acabam por não se submeter à imagem e esta artificialidade revela um espaço onde os personagens puderam reconstruir a sua identidade, não só perante a câmara, mas também perante si mesmos.

Este processo de autodescoberta é colocado em evidência na sequência dos passeios de sábado. Estes momentos de lazer evidenciam uma alegria efémera. “Todos estão felizes, mas eu estou triste”, desabafa Constantine. “Só estou feliz nas tardes de sábado. Para além deste dia, a minha vida são só problemas.” Esta frase atravessa o espectador como uma confissão universal. Quem nunca desejou escapar ao peso dos dias comuns de trabalho? É neste gesto íntimo de partilha que reside a emoção do filme. Será que os personagens eram capazes de mostrar estas emoções sem que tivessem construído alter-egos para si mesmos? Será que era possível que Rouch tivesse acesso a estas emoções sem dar alguma liberdade criativa aos seus intervenientes? É possível que não. Numa ótica de pura observação, estes pensamentos seriam provavelmente perdidos e nunca explorados. Neste filme, o peso da representação parece igualmente distribuído entre o realizador e os seus sujeitos.

Contudo, o filme levanta também algumas questões de ambiguidade destas representações. Quando Constantine e Robinson se declaram amorosamente a duas mulheres - Dorothy e Nathalie - nunca as ouvimos. As suas presenças são silenciosas e tornam-se parte da construção narrativa dos protagonistas. Serão estas declarações reais ou parte da encenação? Será legítimo, num filme etnográfico, representar os sonhos dos sujeitos, mesmo quando isso significa afastar-se da realidade empírica? Rouch assume este risco e recusa uma visão puramente objetiva de cada situação que se propõe a captar. Ao distanciar-se da objetividade associada ao estilo destes filmes, Rouch procura por uma verdade maior que faz parte do quotidiano dos sujeitos que escolheu acompanhar e dos personagens que estes decidiram construir.

A câmara no filme é instável, próxima dos rostos, das emoções e das ruas onde a narrativa acontece. A instabilidade da imagem equipara-se à turbulência social e emocional da juventude africana representada, desiludida com as promessas coloniais. As manifestações políticas de domingo, onde se exigem melhores salários para os trabalhadores, revelam uma consciência social latente, mesmo que os personagens confessem para o filme que preferem não votar. Da mesma forma, a música, a dança e a religião são temáticas tratadas e registadas pelo prisma das personagens e as suas respectivas vozes interiores.

No final do filme, depois da rejeição amorosa e do excesso de álcool, o espectador ouve: “O cinema não é para nós. Não é para os pobres.” A ironia desta afirmação é dolorosa e simbólica. Estes jovens, talvez sem o saberem, estavam a protagonizar uma das maiores revoluções formais no cinema etnográfico. Rouch dá-lhes não só uma câmara, mas uma voz. Uma possibilidade de se representarem a si próprios com dignidade, criatividade e emoção que só será possível emergir quando se filma com, e não apenas sobre os outros.

3.1.2 **FOREST OF BLISS (ROBERT GARDNER, 1986)**

Na exploração daquilo que os autores procuram quando tentam definir as linhas orientadoras do que é um filme etnográfico, Karl Heider encontra na proximidade com as ciências a virtude daquilo que define uma obra etnográfica, na medida em que “identifica como mais etnográficos os filmes que mais se aproximam da «empreitada científica» da pesquisa e da escrita etnográficas” (Heider 1976, em Basu, 2008, p. 96). Nesta definição, podemos alinhar-nos a uma presença contínua de um narrador que descreve atentamente factos históricos associados a uma determinada cultura, população ou prática cultural. Filmes como *a Valparaíso* (1963) de Joris Ivens ganham a sua potência narrativa através desta ferramenta, ao serem pontuados por uma narração poética, muitas vezes dada pelo próprio realizador da obra. Em *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner, esta contextualização narrativa moderada por um narrador deixa de existir para dar palco a que as imagens falem por si mesmas. Todo o documentário acontece na cidade de Varanasi, na Índia, situada na margem do rio Ganges. Esta cidade tem uma importância acrescida por ser considerada por muitos fiéis hindus como a cidade mais sagrada da religião. Alguns hindus acreditam até que uma vida não está completa sem darem um mergulho neste rio, onde é um costume local espalhar as cinzas de entes queridos que foram cremados.

No filme vemos muito mais do que esta prática. Observamos que a população constrói uma relação muito mais intrínseca com a cidade onde habita através deste rio. Lavam a roupa, rezam, constroem negócios, encontram-se nas suas margens no final do dia. Gardner direciona este filme para que o espectador se perca nas práticas sociais da população da cidade, bem como nos seus rituais e gestos sociais. A montagem das imagens constrói-se de forma hipnótica para transportar o espectador na experiência de um dia na vida dos habitantes da cidade, ao começar ao nascer do sol e terminar no final do dia, num ciclo interconectado que se alinha metaforicamente à crença hindu da ligação entre a vida e a morte. De novo, é importante salientar que a não existência de uma narração quer por parte do realizador ou dos atores sociais retratados no filme, abre palco para que o estilo totalmente observacional construído por Gardner ganhe uma potência sensorial e hipnótica.

O filme apresenta-se como um olhar íntimo e sincero sobre o quotidiano ritualizado desta cidade. O realizador opta por um estilo puramente observacional, com o interesse de no filme não existirem entrevistas, narração em voz off ou sequer tradução dos diálogos que

o espectador ouve durante todo o seu decorrer. Esta ausência propositada de mediação transforma intrinsecamente a experiência que o espectador tem com a obra. Somos obrigados a observar, interpretar, e escutar as interações sem o amparo de uma contextualização direta por qualquer um dos agentes. As conversas são muito provavelmente mundanas, desabafos pessoais e rezas específicas, que mesmo não sendo totalmente oferecidas um contexto para quem mergulha nesta obra, transportam-nos para um local com a sua própria identidade e presença.

Gardner decide seguir as pessoas de perto, com uma câmara que parece por vezes hesitar, como se tivesse consciência de estar a invadir algo demasiado pessoal. Existem momentos no filme em que se sente mesmo uma espécie de pudor por parte da lente. No entanto, é exatamente este recuo pontual que permite ao espectador mergulhar num espaço de contemplação perante as ações documentadas. Cada imagem tem o seu tempo e cada ação carrega um silêncio que é, paradoxalmente, ruidoso.

O som do filme contribui para essa experiência imersiva. Existe um caos sonoro que, longe de passar como aleatório, traduz-se numa simultaneidade das ações. A tom de exemplo, aos 20 minutos do filme, numa sequência em que vemos uma mulher a rezar para um altar caseiro, esta ri-se discretamente para trás da câmara. É um gesto breve e quase impercetível, mas que revela a consciência de que está a decorrer uma filmagem. É dos únicos momentos em que a invisibilidade da câmara é quebrada, daí o seu interesse. Esta barreira linguística, embora intencional, levanta por si algumas questões éticas sobre a representação e a mediação no campo cultural. Trinh T. Minh-há (1991) defende que o ato de traduzir é domesticar o Outro, e fazê-lo falar a “nossa língua” implica uma leitura paternalista das culturas a serem observadas. Desenvolve que “há uma certa veneração pelo som real do filme (um som eletrónico que é frequentemente referido como se fosse o som da «vida real») e pelo testemunho oral das pessoas filmadas. Há também uma tendência para apreender a linguagem exclusivamente como Significado. (...) Fazer um filme sobre os «outros» consiste em permitir-lhes paternalisticamente «falar por si próprios» e, uma vez que isso se revela insuficiente na maioria dos casos, completar o seu discurso com a inserção de um comentário que descreva/interprete objetivamente as imagens de acordo com uma lógica científico-humanística. (Minh-há, 1991, pp. 59-60).

Esta ideia pode ser vista de uma forma mais literal, na medida em que forçar alguém a expressar-se numa linguagem que não a sua natural pode constituir-se num ato mais

dominador do que esclarecedor. Numa ótica metafórica, será que explicar um ato cultural e, portanto “traduzi-lo” para ser compreendido por uma mentalidade ocidental, também leva consigo esta conotação? No filme, não vemos nem um processo nem o outro. Uma tentativa de explicação dos rituais religiosos ou mesmo uma tradução linguística são substituídos por uma observação pura que pode dar espaço para um choque cultural. Na verdade, este choque para um público ocidental é quase inevitável. *Forest of Bliss* (1986) confronta-nos com uma visão da morte que se afasta do luto silencioso e individualizado a que estamos habituados. A morte aqui é celebrada. Assistimos, aos 43 minutos, a um corpo a ser cuidadosamente embalado em tecidos coloridos, enquanto à sua volta outros homens rezam e cantam. Na cena seguinte, este mesmo corpo é largado no rio, devolvido à natureza num gesto de continuidade e de purificação. Estes gestos fúnebres são em simultâneo uma prática espiritual e uma afirmação da ordem simbólica e religiosa da comunidade, todos vistos de um prisma totalmente “*fly on the wall*”, onde o realizador respeita o tempo real das ações e como estas se desenvolvem. É esta sensibilidade na observação que destaca este filme dentro da filmografia de Gardner e de muitos outros filmes etnográficos, numa aproximação de uma leitura mais abstrata do real, mas mesmo assim, intrinsecamente ligado ao real, na medida em que “embora a estética — ou seja, a atenção às qualidades formais da obra — seja importante aqui, seria um erro supor que esse é realmente o terreno em que artistas e antropólogos se encontram. O cultivo da sensibilidade observacional aproxima o antropólogo de certos tipos de artistas contemporâneos, em virtude de um interesse comum pelo ser dos outros no mundo” (Grishaw & Ravets, 2009, p. 161).

No entanto, esta abordagem observacional pode abrir espaço para leituras ambíguas ou até problemáticas das ações documentadas. A ausência constante de explicações pode provocar um deslumbramento num espectador mais sensível às belezas da ritualidade, mas também pode induzir uma leitura exótica ou desumanizante das ações documentadas. Esta leitura desviada do Outro é descrita por Rony da seguinte forma: “O consumo obsessivo de imagens de um Outro racializado conhecido como “Primitivo” é convenientemente rotulado como canibalismo fascinante. Por «canibalismo fascinante», pretendo chamar a atenção para a mistura de fascínio e horror que as ocasiões «etnográficas»: o «canibalismo» não é o das pessoas rotuladas como selvagens, mas o dos consumidores das imagens dos corpos — bem como dos corpos reais em exposição — dos povos nativos oferecidos pelos meios de comunicação populares e pela ciência” (Rony, F. T., 1996, p. 10). Desta forma, se a construção

visual do Outro tende a flutuar entre o fascínio e a objetificação, então, sem o devido contexto, práticas religiosas como vemos durante o decorrer de todo o filme podem eventualmente ser vistas como o resultado de “loucuras coletivas” ou atentados à saúde pública. O rio Ganges, ao mesmo tempo sagrado e palco de funerais constantes, pode apresentar-se como um símbolo de espiritualidade ou de colapso ecológico, dependendo da leitura e do olhar de quem vê.

Mas será que o fornecimento de algum contexto diminuiria a potência do filme? Talvez. Gardner parece debruçar-se exatamente sobre esse dilema. Até que ponto a mediação retira espaço à imagem? *Forest of Bliss* é, desta forma, um exercício radical de representação, que deposita no espectador alguma responsabilidade na leitura das imagens. A ausência de um guião documental, de tradução dos diálogos ou de um comentário estruturado por parte do realizador não resulta de negligência, mas de uma escolha estética e ética.

3.1.3 FLORIPES (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2005)

Floripes (2005) de Miguel Gonçalves Mendes, é uma docu-ficção que explora a lenda da moura encantada de nome Floripes, que assustou durante décadas várias gerações de pescadores da cidade de Olhão. O filme oscila entre uma linguagem de ficção, que acompanha a história de Julião, um pescador jovem. Este, que é encantado pela moura a fugir com ela de volta para Marrocos, de forma a libertá-la de uma maldição que lhe foi colocada pelo próprio pai. Se o fizer, é-lhe prometido em troca que fique com toda a sua riqueza. Ao mesmo tempo, esta história é intercalada e interrompida por momentos documentais com depoimentos reais dos moradores de Olhão sobre esta mesma lenda. A justaposição de duas linguagens tão distintas faz com que o espectador sinta que está a assistir dois filmes ao mesmo tempo. As transições entre a linguagem de ficção e documental acontecem de forma drástica com uma mudança da paleta de cores de cada parte: tons amarelados e quentes para a ficção, frios e azulados para os momentos documentais. A partir da segunda metade do filme este contraste deixa de ser tão forte, presumindo que o espectador já estará nesse momento consciente da natureza híbrida do filme que está a assistir.

A escolha das temáticas faladas pelos intervenientes entrevistados acompanha a narrativa ficcionada de alguma forma. Por exemplo, após Julião ser desafiado por Quimzinho

a ir à meia-noite para perto do moinho comprovar a existência da moura Floripes, apesar de Julião ao início não acreditar na lenda e na sua existência, desabafa com a mulher que sente medo de estar errado. Sente medo pelas histórias que ouviu de que se os pescadores, encantados pela beleza da moura, não conseguirem atravessar o mar até Marrocos com uma vela sem que esta se apague, estes são assassinados pela própria Floripes. Depois desta cena, a transição para a linguagem documental acontece e os habitantes entrevistados desabafam sobre a sua relação com o medo, tanto de um ponto de vista geral, como em específico sobre esta lenda. De um ponto de vista etnográfico, estes desabafos são interessantes na medida em que não só cristalizam em filme esta lenda conhecida pela população de Olhão, mas também evidenciam a natureza de lendas como esta que são passadas numa tradição oral pelas gerações. Nestes blocos de entrevista, é perceptível que nem os próprios habitantes entram em acordo sobre os pormenores desta história. Uns descrevem a moura como uma mulher loura de olhos azuis com um vestido branco que vagueava pelas ruas da cidade durante a noite. Outros relatam que era uma mulher de cabelo e olhos escuros, que esperava os pescadores no pontão dos barcos exatamente à meia-noite. A única relação entre estes relatos parece ser a relação distinta com os pescadores, o alvo principal do encanto de Floripes. No filme, vários entrevistados tentam também encontrar uma justificação lógica para a origem desta história. Uns acreditam que tenha sido inventada para que as populações permanecessem em casa durante a noite, para que não testemunhassem os negócios de contrabando que se faziam na época. Outros afirmam que a história teria sido inventada pelas próprias mulheres dos pescadores, para que estes voltassem o mais cedo possível para casa e não fossem embebedar-se para os cafés ou às casas das prostitutas da cidade. No fundo, a origem acaba por ganhar um segundo plano para o interesse que o realizador coloca ao tentar explorar a natureza da tradição oral desta população em específico, ligada ao mar e ao trabalho dos pescadores.

É interessante como a junção dos elementos ficcionais da história da moura se aproximam dos cânones do filme de terror moderno – desde a escolha de planos apertados nos personagens com pouca iluminação, à atenção na pós-produção sonora para criar tensão no espectador – entram em uníssono com as temáticas exploradas nas entrevistas documentais aos moradores de Olhão e das ilhas da Ria Formosa, sobre o medo, a tradição e o peso religioso desta geração de pescadores. A componente de ficção é a materialização das

lendas contadas pelas pessoas reais que Miguel Gonçalves Mendes decide entrevistar para o filme.

O interesse para evidenciar este filme advém de dois fatores: primeiro, pela natureza algo experimental e híbrida na construção do filme em si, que junta apesar de forma muito linear, o contraste de duas linguagens fílmicas tão distintas; em segundo, não só por encaixar claramente numa temática de interesse etnográfico, mas também por ser especificamente da região algarvia onde *Lá Pró Pé do Fim* se passa. Inclusive, também neste filme aparecem imagens da Procissão em Honra da Nossa Senhora dos Navegantes, rodadas na Culatra, onde incrivelmente conseguimos ouvir uma das personagens que protagoniza o filme realizado para este projeto a gritar por louvores à santa que protege a Ria Formosa.

PARTE 3 – RELATÓRIO PRÁTICO

4. APLICAÇÃO PRÁTICA EM *LÁ PRÓ PÉ DO FIM*

4.1 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA A PARTIR DO FILME “AREIA, LODO E MAR” (1976) DE AMILCAR LYRA

Em 1977, Amílcar Lyra realizou o filme *Areia, Lodo e Mar* (1977), onde capturou fielmente o quotidiano de uma comunidade piscatória na costa do algarve, que sobrevivia através da pesca e expedientes vários, em condições deploráveis. Nele, várias personagens destacaram-se pelos comentários que fizeram ao seu estilo de vida, em especial o pescador Vítor Rangel que, em retrospectiva, prevê o percurso do desenvolvimento da comunidade nas décadas seguintes de uma forma arrepiante. Na altura, este filme não chegou a ser apresentado aos membros da comunidade que nele participaram, ficando perdido até recentemente. Chegou apenas a ser apresentado esporadicamente em sessões de cinema ao ar livre na ilha através do esforço da Associação de Moradores da Ilha da Culatra, que nunca teve uma cópia do filme na sua posse para arquivo municipal.

A observação meticulosa da criação das redes de pesca, a abordagem “*fly on the wall*” das tabernas onde os pescadores se encontravam ao final do dia de trabalho e os longos planos pontuados pelas ondulações da Ria Formosa enquanto estes recolhem as redes do dia anterior são elementos que não só transpareciam a abordagem etnográfica por parte do realizador mas também o aproximavam do “Cinema Novo” português, num “movimento geral de procura e objetificação da cultura popular, prendendo-se com a ideia de que é necessário documentar a tradição, a rudeza e pobreza e ao mesmo tempo a autenticidade e engenho do povo,...” (Costa, 2021, p. 128).

Foi a partir da descoberta deste filme que o processo de pré-produção deste projeto se iniciou. Tive a oportunidade de visualizar uma nova cópia restaurada do filme em questão na programação do DOC Lisboa de 2023. Meses mais tarde, consegui também ter a oportunidade de visualizar de novo o filme no Cineteatro Louletano, numa exibição promovida pela FilMar, que esteve encarregue do restauro desta obra. Através destas sessões, pude ter um contacto prévio com o local de trabalho que iria ter durante o ano seguinte de realização de *Lá Pró Pé do Fim*.

4.2 PRÉ-PRODUÇÃO

Ainda antes da aprovação do projeto em CTC e da distribuição dos professores orientadores para cada aluno, fiz questão de começar a recolher informação acerca da ilha da Culatra para me preparar o melhor possível. Geograficamente, este território encontra-se numa espécie de “limbo” entre os municípios de Faro e de Olhão, pelo que muita da documentação sobre a ilha encontra-se dispersa entre estas entidades. Nesta fase, apresentei também a familiares e amigos a minha ideia de projeto, questionando se conheciam alguém que vivesse na ilha para me dar um ponto de acesso a este lugar.

Com isto, fiquei a saber que o meu irmão conhecia uma colega da faculdade cujos avós moravam na Culatra. Semanas mais tarde combinamos encontrar-nos para ela me mostrar a ilha e apresentar-me ao avô, Vítor Rangel, que se tornou um dos personagens principais do filme. Só depois de conhecer o Vítor e pedir autorização para filmar na ilha à Associação de Moradores é que percebi a conexão de Vítor com o filme de Amílcar Lyra, o que me deixou ainda mais entusiasmado para realizar este projeto. Quando *Areia, Lodo e Mar* (1976) foi rodado, Vítor Rangel desabafou para a câmara as necessidades e fragilidades da comunidade. Falou sobre como era essencial que a ilha se unisse e batalhasse para o acesso a “água boa”, a eletricidade para as casas dos habitantes, para que fossem mais limpos e respeitadores da ria de onde todos subsistiam e que os culatrenses também mereciam ter turistas a visitar a ilha para ajudar no sustento da população. Hoje com 80 anos, poderá refletir estas palavras de uma forma diferente, depois de todas as lutas que a população teve de travar ao longo dos anos para garantir estas necessidades básicas. Ainda hoje vai ao mar sozinho, algo que faz desde os 7 anos de idade. Decidi que Vítor seria um dos personagens a explorar mais no filme, por esta ligação forte com o passado da Culatra.

Através deste filme, propus-me não só a procurar as personagens sociais e os espaços que fizeram parte do filme de 1977, mas também a expandir este leque de espaços e personagens retratados. A tom de exemplo, no filme de Amílcar, que se foca inteiramente na perspetiva e quotidiano dos pescadores, a única personagem feminina que ouvimos é de uma professora primária, ela que não era habitante permanente da ilha. Para colmatar esta falta de uma perspetiva profissional por parte das mulheres da Culatra, escolhi Madalena Conceição, conhecida na ilha por “Lena”, veterana da apanha de mariscos nas ilhas da Ria Formosa, para contar o seu ponto de vista acerca do desenvolvimento da Culatra. Antes de

Silvia Padinha, ela e o marido estiveram à frente da Associação de Moradores da Culatra nos anos de maior desenvolvimento. Diz que se lembra do dia em que as luzes na ilha se ligaram pela primeira vez com muita emoção. Já habituada a ser entrevistada e a falar para as câmaras devido a várias reportagens televisivas que foram acontecendo na Culatra ao longo dos anos, senti desde o início que seria alguém fácil de incorporar no projeto e que iria destacar-se ao longo do filme.

De uma forma muito generalizada, as populações habitantes das ilhas barreira da Ria Formosa (Ilha do Farol, Armona e Culatra) são esquecidas durante os meses de época baixa do turismo. Nem mesmo os habitantes do município de Faro mostram algum tipo de consciência da existência destas dezenas de agregados familiares que vivem durante todo o ano na Culatra. Esta ilha destaca-se claramente das vizinhas por ser a única que retém um núcleo piscatório durante todo o ano, apesar de apostar de uma forma evidente no turismo durante os meses de verão. O objetivo principal do projeto ao alongar-se no tempo nos vários meses de filmagens, desde meados de novembro até ao início de agosto, era de conseguir não só em primeira instância mostrar esta vida que a ilha retém fora da época balnear, mas também fazer um retrato mais completo e autêntico da comunidade.

4.2.1 ELABORAÇÃO DO GUIÃO DOCUMENTAL

De forma a não cair no erro de deixar que este projeto se reduzisse a uma sucessão cronológica de eventos que aconteceram no decorrer dos meses de produção, era essencial como realizador ter uma ideia e estrutura clara dos momentos essenciais no retrato da comunidade e sobre como cada um deles se iria encaixar para construir a narrativa do filme. Depois de ter alguns dias para conhecer os meus personagens principais e observar os hábitos do seu quotidiano, organizei-os por temáticas que queria que explorassem no decorrer das filmagens. No caso de Vítor, optei por explorar mais afincadamente o passado da ilha, dada a sua idade e personalidade, muito mais direcionada por uma vontade de contar as histórias de um passado sofredor do pescador da ilha. Já no caso de Madalena, optei por deixar que fosse ela a retratar tanto o presente da ilha como as suas vertentes de comunidade. Por fim, através das interações com Rui Conceição, o marido de Lena, concluí que seria melhor deixá-lo a cargo de pontuar as sequências relacionadas com o trabalho dos pescadores na ilha, pelo seu envolvimento desde a génese da Associação de Moradores e pelo contacto que até hoje

estabelece com os pescadores da comunidade. Para além deste aspeto, senti que este era o personagem que demonstrava uma preocupação mais vinculada com o futuro da ilha e com a sua herança cultural para as gerações futuras.

Tendo esta distribuição em conta, passei à construção de entrevistas com cada um destes personagens, nas quais foram guiados para abordarem os temas acima referidos. O resultado destas entrevistas deu-me uma base de blocos narrativos que se provaram essenciais para construir uma narrativa coesa durante o decorrer do filme.

Depois de delineadas as entrevistas, passei por definir quais eram os momentos de ação mais importantes de captar com cada um dos personagens, tendo em conta os temas que atribui anteriormente no início deste processo. Desta forma, foi possível garantir que ao acompanhar eventos e acontecimentos na ilha, estes estavam alinhados com a presença e um ponto de vista de algum dos personagens, estabelecendo uma âncora narrativa transversal, que impede destes fazerem o espectador sentir-se perdido no filme.

Por exemplo, analisando a sequência onde Vítor Rangel mostra as baías naturais da Ria Formosa. Torna-se mais rico e propositado este momento por ser um dos personagens a pessoalmente levar a câmara consigo a observar este espaço, falando na primeira pessoa de histórias relacionadas com ele do que se a mesma fosse realizada sem a sua presença. Foi através deste exercício que tentei combater uma vontade de deixar as coisas simplesmente acontecerem e passar a ser eu a construir esta linguagem de momentos narrativos enquanto realizador. O mesmo processo foi pensado desta forma tanto para as sequências da passagem de ano na ilha, do trabalho dos pescadores na ria, do jogo de futebol do clube da ilha, tal como a sequência que termina o projeto, da procissão de barcos que celebra a Nossa Senhora dos Navegantes.

4.3 PRODUÇÃO

4.3.1 A REALIZAÇÃO EM “LÁ PRÓ PÉ DO FIM”

As rodagens para o filme foram realizadas ao longo dos meses de novembro de 2023, onde fiz algumas primeiras imagens de repérage, para me acostumar com os ambientes da Culatra, até agosto de 2024, no dia em que aconteceu a procissão de barcos ao longo da Ria Formosa. Nos primeiros meses, tive mais atenção em realizar planos fotográficos com auxílio de tripé em vários momentos do dia e diferentes locais da ilha: perto da igreja matriz, dos locais de trabalho dos pescadores, de paisagem das dunas e riachos da Culatra, por entre as casas dos seus habitantes, entre outros exemplos. Tentei que fossem o mais diversas possível para a qualquer momento poder utilizá-las em diversos momentos da montagem. Após o mês de novembro, dedicado a fazer pesquisa sobre o local de filmagens e ao meu envolvimento pessoal com os seus personagens principais, passei a regressar sempre à ilha com o material de filmagem. Ao início fui recebido com alguma estranheza por parte dos habitantes, mas conforme as semanas e os meses de rodagens foram avançando, esse sentimento passou a ficar cada vez menos presente. Um interesse por parte dos habitantes em saber a natureza do trabalho que estava a realizar foi-se notando conforme ia partilhando, com alguns deles, pequenas montagens das sequências que iriam estar presentes no filme.

Dada a natureza deste projeto e em alinhamento também com algumas das técnicas e estratégias associadas ao subgénero etnográfico, um dos grandes desafios da realização deste filme passou pelo facto de quase todas as filmagens terem sido feitas apenas por mim como realizador. Sem a presença de uma segunda câmara, tive de constantemente estar a pensar nas imagens que captava em conta com a fase de pós-produção, de forma a garantir sempre opções de montagem dos momentos captados. Nem sempre consegui que isto fosse possível em primeira instância, pelo que dias mais tarde, regressava aos locais onde estive a filmar para realizar planos de corte adicionais para completar alguma sequência em falta. Felizmente, dada a natureza do trabalho dos pescadores e às condições atmosféricas mais regularizadas do algarve, consegui encontrar sempre solução para os problemas que fui encontrando durante este processo.

Em dezembro, sabia que tinha dois momentos chave que queria incluir no filme de modo a dar ênfase à passagem do tempo fora da época de verão na ilha: o Natal e a passagem de ano na ilha. Passei a véspera de Natal com a família de Vítor Rangel, na ideia de incorporar

as imagens no filme numa ótica de explorar a sua relação com a família. No dia da passagem de ano quis captar a expressão da comunidade neste dia festivo, desta vez do ponto de vista de Madalena. Depois de algumas reuniões com o professor orientador Filipe Martins, onde visualizamos e discutimos estas imagens, percebemos que não faria sentido ter ambos os momentos no filme e que as imagens captadas do dia de Natal não eram tão interessantes quer do ponto de vista visual, quer para a narrativa. Por isso, decidi excluí-las do filme, resgatando apenas um clipe em que Vítor se senta no parapeito de casa, para fazer ligação entre um momento em que Vítor descreve a sua opinião acerca do dia de Réveillon, e a euforia de Madalena a festejar o início de um novo ano.

Durante os primeiros meses do ano, decidi colocar o foco em aprofundar a minha relação com o máximo de moradores da ilha, de forma a estarem confortáveis com a minha presença quando estivesse a filmá-los enquanto trabalhavam. Comecei por realizar um momento em que assistimos Vítor a trabalhar no arranjo daquilo a que chama o “aparelho”, uma bacia de iscas artesanal feita para apanhar enguias. Fiz uma grande variedade de planos neste momento, quer mais aproximamos para captar a rudeza das suas mãos calejadas pelos anos de trabalho, quer mais gerais onde percebemos a dimensão dos espaços dedicados a armazenar os pertences dos pescadores da Culatra.

Para o início do filme, uma das minhas primeiras ideias era a de fazer uma homenagem ou referência visual ao início de *Areia Lodo e Mar* (1977) de Amílcar Lyra, que começa com alguns planos fechados das ondas do mar, pontuados por uma narração de um pescador que é revelado passados alguns minutos, sentado na areia e a falar para trás da câmara. Queria começar o filme com Vítor, que aparece no filme de Lyra numa sequência em que fala do estado da ilha da altura, como forma de fazer uma ligação temporal entre o passado e o presente da Culatra. Planeei em fazer uma sequência onde Vítor passeia por entre as casas da ilha e faz um apanhado das mudanças dos últimos 50 anos como forma de introduzir para o espectador o espaço onde o filme iria decorrer.

Porém, isto não foi possível. Ao apresentar esta ideia a Vítor, este disse que não seria possível dada a dificuldade que tem atualmente a andar. Em contrapartida, propôs-me que poderia mostrar a ilha de barco, onde se sentiria mais confortável. Nesse mesmo dia, segui Vítor para o seu pequeno barco onde filmei um passeio pela costa da Culatra. Apesar de não ter utilizado esta sequência para a abertura do filme, consegui que encaixasse aos 14 minutos,

quando vemos Vítor a mostrar ao espectador a fauna da Ria Formosa e mostra os passeios que faz com os turistas durante os meses de verão.

Mesmo não tendo conseguido levar a minha planificação inicial avante, este foi um bom exercício daquilo que explorei nas partes anteriores deste ensaio, acerca do processo de partilha da construção do filme com os meus personagens e atores sociais. Para além disso, foi interessante aplicar alguma improvisação e necessidade de encontrar soluções rápidas de realização para garantir a construção da narrativa do documentário.

Ao longo dos meses seguintes, de março até junho, foquei-me em acompanhar os dias de trabalho de Madalena e de Rui Conceição, na apanha da amêijoa e na preparação das redes de pesca. Como o trabalho de Rui não passa por trabalhar dentro da Ria Formosa, consegui combinar com ele algumas madrugadas de filmagens em que consegui captar os pescadores a recolher as redes postas no dia anterior. Agendar estes dias de rodagem foram talvez os mais complicados porque estava dependente da carga de trabalho dos pescadores da ilha e dos horários das marés, bem como da intensidade do vento que poderia atrapalhar tanto o trabalho dos moradores como a qualidade sonora das filmagens.

Sendo que as filmagens foram feitas em totalidade por mim, tive de garantir que tinha sempre variedade de imagens suficientes para a fase de montagem, pelo que fui guiando Rui que navegou a pequena embarcação durante a captação das imagens que aparecem aos 21 minutos do filme. Fui pedindo que se aproximasse mais ou menos das embarcações que trabalhavam de madrugada e fui tendo em atenção as interações que Rui tinha com os pescadores, naturalmente seus conhecidos e amigos, caso sentisse que a sua conversa fosse interessante o suficiente para estar incluída no filme.

Conforme foram chegando os meses de verão, mais movimentada foi ficando também a Culatra. Os barcos que chegavam ao longo do dia com poucos habitantes ou visitantes, começaram a encher-se de turistas para visitar a ilha e usufruir dos meses de prática banhar. Os restaurantes ficaram mais movimentados, as ruas mais cheias, até o ritmo de trabalho dos pescadores aumentou durante os meses de verão. Quis que este contraste entre uma aldeia deserta que se expande e revela a vida da sua comunidade estivesse de alguma forma retratada no filme. Na primeira metade de *Lá Pró Pé do Fim*, observamos essa mesma ilha quase deserta, pontuada apenas pelo trabalho piscatório. A partir dos 31 minutos, ou seja, na segunda metade do filme, a comunidade que existe na ilha começa a revelar-se. Não só através das imagens da costa marítima da Culatra que começa a ficar pontuada por banhistas,

mas também pela presença dos pescadores reformados por baixo do toldo em frente ao cais dos barcos. A este local dão o nome de “Assembleia”, onde se reúnem ao final da manhã para ficar a ver quais as embarcações que chegam, quais as que vão embora e onde os reformados da ilha colocam a conversa em dia. Através de conversas pontuais com estes senhores, contaram-me que ficavam ali até ao barco das 11:30 da manhã chegar, normalmente aquele que traz a maior quantidade de turistas. Depois disto, seguem cada um para a sua casa para almoçar e só regressam no dia seguinte.

Quando decidi filmar este momento com um grupo que estava à espera deste barco, achei engraçada a maneira como pareciam à vontade com a minha presença, ao fazerem troça uns dos outros mesmo com a câmara a rodar. Porém, mal sentissem que algum grupo de não-habitantes da ilha se estava a aproximar, calavam-se rapidamente e só prosseguiam quando estivessem sozinhos. Consegui captar um destes momentos no filme, com um passeio turístico que interrompeu a conversa destes pescadores. Achei interessante incluir esta especificidade subtil na narrativa do filme e encaixá-la com esta mudança de clima social da ilha com a chegada dos meses de verão.

Também de forma a mostrar a dimensão social da comunidade da Culatra, foi importante incluir a sequência do jogo de futebol da equipa da ilha. Neste dia, grande parte da população deslocou-se de manhã em conjunto para Faro, para assistirem ao jogo final da época da equipa. Num ambiente caótico, tive de simular uma linguagem de multi-câmara para captar a dinâmica de um jogo de futebol, mesmo estando a fazer tudo sozinho. Sabendo que Madalena estava a assistir ao jogo, pedi que não saísse da zona de canto do campo, para garantir uma continuidade dos planos da sequência e porque era um ponto de vista vantajoso para filmar toda a ação. Mesmo com esta personagem estabilizada num local do campo, tive de garantir imagens noutros pontos do campo exatamente para simular a existência de multi-câmara. Fiquei satisfeito com o resultado e sinto que é um momento impactante na narrativa do filme, que revela a essência comunitária dos habitantes da Culatra.

Por fim, quero destacar as sequências que finalizam o filme, com a procissão anual de barcos pela Ria Formosa em honra da Nossa Senhora dos Navegantes. Esta é a maior celebração religiosa e popular da comunidade da ilha, captada para diversos filmes que foram rodados ao longo dos anos na Culatra. Porém, ao ver este momento retratado em diversos filmes: desde em *Areia Lodo e Mar* (1976), *Floripes* (2005) ou em *From Culatra* (2022), senti que as imagens não faziam justiça à dimensão literal e simbólica deste momento comemorado

pelos habitantes da ilha. Por isso, sabia que tinha de construir este momento como o clímax da narrativa do filme.

Para garantir que tinha imagens suficientes para fazer a montagem deste momento, decidi que este dia iria necessitar de ajuda de uma segunda câmara. Neste dia, as imagens captadas pelo Simão Martins e pelo Mateus Rocha mostraram-se imprescindíveis para construir esta sequência final. A ajuda que me deram de bom grado foi excelente e foi muito bom partilhar o último dia de rodagens do filme com eles. Dias antes das filmagens, apresentei-lhes todo o projeto e algumas direções quanto à fotografia que pretendia, para que ficasse coerente com a linguagem que idealizei para o filme. Fora destes reparos, deixei que tivessem liberdade criativa para captar este momento à sua maneira, apesar de lhes ir dando indicações acerca dos locais e momentos que queria que captassem, visto que era eu quem na altura já conhecia melhor a geografia da ilha.

Logo ao início da manhã, captámos o momento em que a santa dos navegantes é levada até à doca onde se encontram as embarcações dos pescadores e logo após este momento, fomos para perto da embarcação principal da procissão, que levaria a figura religiosa consigo e onde estaria também Madalena a guiar as rezas de toda a celebração. Como dias antes tinha já combinado com o capitão desta embarcação a minha vontade de filmar este momento para o filme, não tivemos problema em embarcar antes de que o resto da população chegasse. Durante a viagem, pedi ao Simão e ao Mateus que se encarregassem de captar imagens mais gerais de todo o evento, pelo que ficaram no ponto mais alto da embarcação. Em contrapartida, eu estive encarregue de captar imagens mais ao nível pessoal, de reações e rezas da comunidade, bem como o momento em que Madalena repete a canção com que abriu o filme, a meio da procissão. Esta decisão também teve em conta que no dia só eu iria ter o microfone shotgun que garantiu toda a paisagem de áudio da sequência.

Depois da procissão percorrer as águas da Ria Formosa, a mesma santa faz uma procissão mais tradicional, desta vez por entre as casas da Culatra, na ideia de abençoar não só a ria que traz sustento à comunidade, mas também de proteger a terra onde vivem. Muito antes deste dia, tinha já idealizada a imagem que seria o plano final do filme: um plano picado no topo de um terraço de alguma casa da ilha, de onde pudesse ver a procissão a passar por entre as casas. Semanas antes fiz alguns estudos e pedi autorização aos habitantes de uma casa em específico que percebi ter a melhor perspetiva para fazer o plano que tinha idealizado para fechar o filme.

Quando o barco principal chegou ao cais da ilha, pedi ao Simão e ao Mateus que acompanhassem o ritmo da procissão por entre as casas e fizessem alguns planos mais próximos da população. Enquanto isto, dirigi-me rapidamente para a casa que escolhi e preparei o plano picado que faz o final do filme. Esperei que passasse toda a procissão também para garantir que tinha elementos sonoros para utilizar na montagem através da música que a banda filarmónica estava a tocar no momento. Depois de captado este momento, e depois de quase um ano de rodagens na Culatra, dei por finalizadas as rodagens do filme.

4.3.2 EQUIPAMENTO

Para a realização de um projeto desta natureza, por se tratar de um filme documental, dada a duração longa do período destinado às rodagens e ao fazê-las em grande parte sozinho, tive de ser eu a garantir os equipamentos que seriam utilizados para concretizar o filme. À semelhança do projeto no qual fiz direção de fotografia no ano anterior do mestrado, em *Mestres, Mães do Mar* (2023), utilizei uma Sony A7III para captar todas as imagens que constituem o filme da componente prática deste projeto. As objetivas utilizadas foram uma 28-0mm FE-4-5.6 e uma 50mm FE-1.8 do kit da câmara em questão, que colmataram com a proximidade com os atores sociais que pretendia captar durante as filmagens na Culatra. Por estar a realizar as rodagens sozinho, tive de ter em atenção quais os materiais essenciais a levar, não podendo exagerar nesta carga para não me dificultar em demasia a minha mobilidade com os personagens na ilha. Antes mesmo do início do período de rodagens, achei essencial investir num novo tripé de vídeo mais estável para as filmagens e um microfone direcional que se acoplasse na câmara para ter som síncrono com a maior qualidade possível. Também acerca da captação sonora, sabendo mais tarde que o vento constante na ilha seria um problema para a qualidade das gravações, incorporei no material uma proteção de vento de pelo de gato para resolver este problema.

4.3.3 LOGISTICA DE PRODUÇÃO

Durante os meses de rodagens e os dias que iria passar na ilha para acumular as filmagens necessárias, vários desafios foram aparecendo em termos de logística de produção do projeto. Por se tratar de uma ilha onde não circulam carros individuais, todos os dias de rodagens começavam com um deslocar até à marina de Olhão, onde apanhei vezes sem conta o barco que garante a única ligação entre a população da Culatra e o território terrestre algarvio. Para além deste aspeto, outro dos grandes desafios de produção deste projeto foi a calendarização em específico com os personagens e atores sociais para cada sequência na qual eles iriam aparecer. Apercebi-me rapidamente que o quotidiano dos meus personagens era muito mais imprevisível do que tinha em mente inicialmente.

No fundo, a vida destes é ditada pelo mar e pelas marés, algo que não está nem sob o meu controlo nem sob o deles. Vi-me obrigado a fazer viagens à Culatra no dia anterior a uma filmagem que via como essencial para garantir com certeza que não tinham surgido obrigações mais importantes para os pescadores naquele dia ou que simplesmente não se tinham esquecido do que tínhamos combinado de antemão. Este aspeto era dificultado também pela fraca rede de comunicação que chega à ilha, que me dificultava entrar em contacto com os meus personagens à distância.

Muitas foram as vezes em que, a título de exemplo, fui à ilha propósito, apenas para encontrar-me rapidamente com os meus personagens e lembrá-los dos nossos planos de filmagens para o dia seguinte. Por outro lado, este processo de alguma forma também acabou por estreitar ainda mais a minha relação pessoal com os habitantes da ilha, ao verem-me mais vezes durante o processo, ainda que por uma razão de precaução da minha parte.

Tirando estes aspetos que referi, grande parte dos aspetos da logística da produção do filme foram razoavelmente fáceis de colmatar. Através do apoio da Associação de Moradores da Ilha da Culatra, consegui ter um acesso privilegiado aos moradores que me deram mais interesse de explorar. Ao ter esta espécie de “selo de aprovação” por parte da associação, os moradores mostraram-se muito mais disponíveis em ajudar-me no meu trabalho, sugerindo por vezes eles próprios diferentes pontos de vista e personagens com quem eu poderia falar. Em termos de logística de pernoitar na ilha, foi Vítor Rangel que me ofereceu por vezes a sua casa para eu descansar e guardar o meu material quando foi necessário.

Este contacto constante com a comunidade, mesmo quando a câmara estava desligada, fez com que uma boa relação de ajuda existisse por parte da comunidade para comigo. Ao longo dos meses de rodagens, foram várias as situações em que a ajuda dos culatrenses moldaram de alguma forma a maneira como o filme foi construído. Por exemplo, no ato final do filme, em que vemos o jantar comunitário a ser organizado e os habitantes da ilha a juntarem-se para celebrar o feriado que marca a instalação de eletricidade na Culatra, ouvimos um discurso que homenageia a Madalena Conceição, como uma pessoa de importância acrescida para a vida da comunidade. Esta homenagem foi uma surpresa para a própria Madalena e para mim, tendo sido apenas informado em segredo pelos organizadores da festa que sabiam que iria estar a filmar durante aquela celebração. Esta envolvimento e atenção para comigo e para com o filme possibilitou que incluísse este discurso emotivo na narrativa do filme e mostrar como a própria comunidade não se esquece de homenagear as pessoas que são importantes para si.

4.4 PÓS-PRODUÇÃO

4.4.1 MONTAGEM FASEADA

Dada a natureza extensiva do projeto prático em questão, era necessário desde o primeiro momento definir uma estratégia para a montagem e pós-produção do projeto, de forma a dar a atenção devida à componente teórica deste trabalho e para que conseguisse materiais de interesse para mostrar aos personagens principais a natureza do trabalho que estava a fazer. Soube desde muito cedo neste projeto que era este o foco que me poderia abrir mais portas e estreitar a minha relação com os membros da comunidade, ao permitir que fizessem parte, de alguma forma, da construção do filme.

Assim, conforme as sequências principais foram sendo filmadas, estas foram montadas e trabalhadas de forma individual. Só depois desta primeira triagem de imagens é que pude juntar, como que peças de um puzzle narrativo, as sequências para ir criando a narrativa pretendida para o filme. Ao mesmo tempo, também tive de dar uma atenção especial para a maneira como as entrevistas que conduzi com os personagens iriam ser aplicadas. Como este aspeto iria ser um ponto fulcral no pacing do filme, decidi ser a primeira tarefa a executar. Para cada entrevista realizada, destaquei uma sequência dentro do projeto Premiere onde ouvi e fui dividindo a conversa, quer por perguntas que coloquei aos meus personagens, quer

por temáticas que naturalmente surgiram dentro da conversa. Este é um aspeto importante de notar também. Era necessário para mim afastar-me um pouco das noções de uma entrevista jornalística para tentar atingir alguma naturalidade e intimidade nas conversas com os meus personagens. Apesar de ter algumas perguntas preparadas para garantir os pontos narrativos que tinha planeado para o filme, não me importava que eles mesmos guiassem a conversa, que fossem naturalmente expor as suas opiniões e perspetivas sobre o quotidiano na Culatra.

Depois de selecionar e fazer o tratamento de áudio necessário para as entrevistas de cada um, organizei a conversa por blocos narrativos. Este processo foi importante porque sabia que queria interligar as interações que existem no filme em “som direto” com aquelas que foram feitas em contexto de entrevista. A tom de exemplo: na sequência em que vemos Rui Conceição a mostrar os potes da pesca do polvo, a ação começa com um comentário em som direto do personagem, enquanto limpa um destes aparelhos. Inicialmente ouvimos o som da faca a raspar, mas gradualmente este som deixa de existir. É nesse momento que existe uma transição para as conversas que foram captadas no contexto de entrevista.

No final do bloco narrativo, regressa o som direto para um remate mais pessoal do personagem, em que diz “é o que temos, é a ilha que temos.” Esta lógica foi aplicada em vários momentos do filme, na ilusão de que todos os depoimentos foram captados no mesmo momento. Saindo desta primeira fase de “triagem” das entrevistas, passamos para a seleção das imagens a utilizar no filme. Aquando de cada dia de filmagens que fiz, tinha uma pasta com as imagens organizadas numericamente por tempo e conteúdo. Desta forma foi mais fácil saber o conteúdo que estava presente em cada ficheiro de vídeo. As interligações entre os planos dentro de uma sequência foram construídas de uma forma muito intuitiva perante aquilo que estava a acontecer em cada momento. Tentei ter atenção na forma como as imagens se complementavam para construir uma narrativa coesa e em como pontoavam o ritmo da narração e da paisagem sonora do filme.

4.4.2 O ENVOLVIMENTO DOS PERSONAGENS NA CONSTRUÇÃO DO FILME

Perante a pesquisa e os conhecimentos que fui adquirindo ao longo do processo de construção deste projeto, e em linha com os conceitos de “antropologia partilhada” defendidos por Jean Rouch, tentei de alguma forma construir o meu filme com alguma

interação com a própria comunidade e os personagens que escolhi para ele. Depois de várias conversas com membros da ilha, em especial com os personagens principais do filme, delimitei quais as temáticas seriam as mais importantes de abordar durante o filme, em conjunto com os depoimentos que me foram dados durante as entrevistas que realizei. Conforme a montagem do filme foi avançando, fiz questão de notificar e mostrar excertos do filme aos personagens, para saber a opinião que tinham de como estavam a ser representados, sempre aberto a que me orientassem de alguma forma.

A título de exemplo: já num dos últimos atos do filme, observamos a organização da festa do dia da ilha, onde os moradores da Culatra se juntam num jantar comunitário. Cada um aluga uma cadeira à mesa, feita em frente à igreja da ilha, e trazem comida para partilhar por todos. Durante a hora do jantar, é usual que a presidente da comunidade de moradores faça um discurso de apanhado dos objetivos alcançados pela comunidade do último ano. Algo que eu não sabia na altura, era que todos os anos também era tradição homenagear alguns membros da comunidade pelo seu trabalho feito durante o ano. Algumas semanas antes da festa, Rui Conceição ligou-me e disse-me em segredo que no ano de 2024, quem iria ser homenageada era a sua mulher, e personagem do filme, Madalena Conceição. Com esta informação, sabia que tinham preparada esta surpresa e decidi que seria importante que estivesse incluída no filme, de forma a elevar a personagem de alguma forma e a demonstrar também esta tradição da própria comunidade. Sinto que se não tivesse existido esta abertura a diálogo entre mim e os meus personagens ou a comunidade nos meses anteriores, talvez não tivesse conseguido estar preparado para captar este momento e incluí-lo no filme.

No entanto, ao fazer esta reflexão, não é de todo o meu objetivo fazer uma comparação direta entre o método reflexivo que está presente nas experiências de “antropologia partilhada” de Jean Rouch. Em momento algum do meu filme está explícito esta linguagem que revela diretamente a construção do filme. Esta minha comparação acontece na medida em que tentei retirar ensinamentos desta prática e aplicá-los dentro dos possíveis na realização deste projeto. Na verdade, as abordagens que mais prevalecem na linguagem de *Lá Pró pé do Fim* são a de uma observação direta dos processos de trabalho que pontuam o quotidiano dos meus personagens, o seu envolvimento com a comunidade e as tradições que destas relações advêm. Durante este processo existiu, porém, um espírito participativo da minha pessoa, também muito resultado das extensas horas que passei com os principais intervenientes do filme. Tentei que através do meu envolvimento pessoal e ao mantê-los a

par da minha visão para o filme e do meu processo de montagem, que estivessem a par dos desenvolvimentos que fui tendo. Foi através deste processo de escuta e de partilha que a minha relação com a comunidade teve os seus frutos, que podem ser sentidos no “à vontade” que demonstram com a presença da câmara. Todos estes processos regressam ao meu objetivo principal que enunciei na introdução deste texto: queria que os meus personagens tivessem também algum controlo sobre a forma como iriam ser representados no filme e a maneira que encontrei de o garantir foi através de uma transparência constante e de que acompanhassem o processo gradual da montagem do projeto.

4.2.3 CORREÇÃO DE COR

Depois de finalizado o processo de montagem do filme, procedi ao tratamento da cor das imagens captadas. Sabendo de antemão que iria fazer este processo tive em atenção a captação de todas as imagens referentes a este projeto no perfil de cor S-Log. Em todas as imagens foram aplicadas um LUT específico para a Sony a7 III. Depois de aplicado, procedi a fazer ajustes de cor nas imagens com o objetivo de manter ao mesmo tempo um “look” fiel aos ambientes retratados no filme, mas com atenção aos azuis ricos dos céus e do mar, e aos tons quentes da areia que estão presentes em grande parte dos momentos do filme. Os momentos mais difíceis de encontrar este balanço foram nos planos em que estes dois elementos entram em contacto. Por exemplo, na sequência de apanha da ameijoia no final do dia com a Lena, onde os tons alaranjados do pôr do sol e da areia onde a personagem trabalha entram em contacto com os azuis fluidos dos corpos de água que fazem parte da ilha da Culatra. O objetivo quanto à cor do filme era chegar a um equilíbrio ideal entre estes elementos: manter um “look” realista, mas ao mesmo tempo com alguma saturação nos tons quentes que tornam a região, e em específico a ilha da Culatra, um lugar único onde se passa a narrativa do filme.

4.2.4 PÓS-PRODUÇÃO DE ÁUDIO

Durante todos os momentos da montagem do filme, outro aspeto importante que tive de ter em conta foi a paisagem sonora que iria compor o filme em toda a sua duração. Sabendo que iria realizar quase todas as rodagens do filme sozinho, sem a ajuda de uma

segunda pessoa responsável pelo som, e também para me dar mais independência nos momentos mais íntimos ou imprevisíveis do documentário, decidi utilizar um microfone shotgun da RODE acoplado à câmara. Tive de ter atenção em utilizar uma proteção de vento para garantir a qualidade da captação em todos estes momentos, visto que o vento forte é algo predominante durante quase todo o ano na ilha. Existe uma predominância do som direto durante todo o filme, mesmo que pontuada pelos blocos narrativos construídos a partir das entrevistas com os personagens. No entanto, e de forma a construir também uma biblioteca sonora que pudesse utilizar mais tarde na montagem, decidi dedicar alguns dias de rodagens dispersos durante o calendário para captar clipes de som que fizessem sentido serem utilizados. Mesmo tendo este aspeto em atenção, refiro novamente que o filme é predominantemente marcado pelo som direto das ações que são vistas nos planos, pelo que esta biblioteca sonora foi utilizada para facilitar ou concretizar pequenas passagens de momentos narrativos distintos durante a narrativa.

4.2.5 GRAFISMOS

Os grafismos escolhidos para o filme foram feitos pela Mariana Simões. Em conjunto comigo, pensámos em estratégias diferentes para comunicar a temática do filme através do poster. Diferentes planos marcantes do filme foram inicialmente escolhidos, mas em última instância, ambos decidimos escolher o plano que aparece aos 27 minutos do filme, de uma armadilha de polvo abandonada no fundo da ria, na margem da Culatra. Senti que a conjugação de cores quentes e frias, da água com a areia e da imagética de um instrumento náutico abandonado no fundo da ria, seria a imagem perfeita para causar algum interesse visual num possível espectador do filme. Apesar de ter 3 personagens claramente principais no filme, não quis colocar nenhuma delas (ou todas) no poster do projeto, por sentir que o objetivo seria retratar a comunidade e os seus aspetos diversificados, mais do que um retrato delimitado de uma família que vive na Culatra.

CONCLUSÃO

A génese daquilo a que se conotou como “filme etnográfico” tem até aos dias de hoje inspirado, direta ou indiretamente, cineastas a explorar novas formas para conseguir representar as relações entre comunidades e como fazê-lo de forma coerente, justa e interessada. Através dos processos que são tipicamente associados à prática de um cinema de estilo etnográfico, como a inserção durante longos períodos numa comunidade, a atenção dada à observação minuciosa e à partilha de conhecimentos entre o realizador e o sujeito de interesse documental, podem revelar-se como estratégias que por si podem ser transferidas para outros projetos documentais de diferentes naturezas para reequilibrar a relação entre observador e observado.

Com esta investigação e análise dos diversos filmes ao longo deste ensaio, pude perceber a importância de manter em mente um leque de estratégias cinematográficas, quer antes, durante ou depois do período de rodagens, que transformam a forma como podemos construir um filme com fortes características etnográficas. Uma das questões que mais marcou este processo foi “como tornar um filme de cariz etnográfico o mais autêntico possível?” e sinto que através da criação de um espaço aberto de diálogo e interação entre um realizador e os seus sujeitos de interesse, podemos tentar chegar o mais perto possível de atingir exatamente isso. Se existir vontade e disponibilidade por parte do realizador e de uma subsequente equipa de filmagens em equilibrar a balança de controlo sobre um filme e ter consciência das dinâmicas de poder que daí surgem, com as ferramentas e a mentalidade certa, ambas as partes podem “sair a ganhar” neste processo, numa troca de conhecimentos e aprendizagens que vai enriquecer tanto a comunidade representada como será algo que inevitavelmente estará presente na obra cinematográfica que o realizador se propôs em construir. Se passarmos a ver os atores sociais ainda mais como parte integrante da construção da linguagem fílmica – ao introduzi-los dentro do processo de reflexibilidade do documentário, ainda que oculto do espectador – acredito que as representações resultantes não de ser as mais eticamente posicionadas e interessantes do ponto de vista autoral.

Ao cruzar estes ensinamentos com a influência que a vontade de retratar as populações e os hábitos sociais e popular em desaparecimento em Portugal, pude entender também como a história do cinema em Portugal continua a dar espaço de relevo aos cineastas que demonstram interesse por estas temáticas. Com especial atenção às técnicas empregadas

por António Campos, foi interessante destacá-lo como um exemplo a seguir na maneira como um realizador deve tratar o Outro nos seus filmes e introduzir a sua voz na obra que pretende construir.

Com a análise dos filmes documentais produzidos na região do Algarve, também algumas conclusões podem ser retiradas. Se nas décadas passadas existia um interesse pelo trabalho árduo das populações da região e a sua ligação intrínseca com o mar, mais tarde pontuado pelo questionamento das mudanças que poderiam aparecer com o desenvolvimento do turismo na região, atualmente os interesses temáticos passam por tentar preservar a identidade de uma região. Através desta análise foi possível traçar um panorama mais atualizado das tendências contemporâneas, num cruzamento entre documentário, etnografia e território.

Foi no cruzar de todas estas temáticas que surgiu *Lá Pró Pé do Fim*. De uma vontade inicial de descobrir pessoalmente como era a vida de uma população confinada ao território da ilha da Culatra, pude descobrir histórias de um território marcado pelo sentimento de comunidade das suas gentes. Da mesma forma que o filme evolui, na sua primeira metade, de momentos em que observamos uma espécie de “ilha deserta”, pontuada apenas pelo trabalho piscatório, para um clímax de euforia e celebração da cultura popular e comunitária dos culatrenses – este projeto cresceu comigo. Se nos primeiros meses de rodagens sentia o peso de uma solidão que era estar a documentar a vida e história desta ilha sozinho, nas últimas semanas esse sentimento não poderia estar mais esquecido. É uma honra e uma felicidade enorme para mim poder ter a confiança desta comunidade para os representar e dar a conhecer a muito mais pessoas, para que se revejam nas histórias de perseverança, determinação e união e que têm para contar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Banks, M. (1992). Which Films are the Ethnographic Films? in P. I. Crawford and D. Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.

Basu, P. (2008). Reframing Ethnographic Film. In T. Austin & W. de Jong (Eds.), *Rethinking Documentary: New perspectives, new practices* (pp. 95-107). McGraw-Hill/Open University Press.

Braz, J. (2020). Montagem às avessas. Não há problema. Resolve-se na montagem. In P. Cunha, M. Penafria, F. Cabral, & T. Fernandes (Eds.), *Cinema em português - XII Jornadas*. LabCom.

Costa, C. A. (2021). *Cinema e povo: Representações da cultura popular no cinema português*. Edições 70.

Cunha, P. (2018). *Uma nova história do novo cinema português*. Outro Modo Cooperativa Cultural.

Duarte, S. (2023). Film poetics of authenticity: Between fact and fiction, document and aesthetic experience. In F. Martins (Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 97–130). Porto: FLUP.

Florêncio, P. (2024). Elogio do cinema de António Campos. In R. V. Lisboa & T. B. Costa (Orgs.), *FILMar: A última vaga* (pp. 128–129). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema.

Freire, M. (2007). *Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário*. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (3), 55–65. ([DOC On-line](#))

Grierson, J. (1932). *First principles of documentary*. The Grierson Archives.

Grimshaw, A., & Ravetz, A. (2009). *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.

Heider, K. G. (2006). *Ethnographic Film* (Revised Edition). University of Texas Press.

Henley, P. (2009). *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. University of Chicago Press

Herzog, W. (1999). *Minnesota declaration: Truth and fact in documentary cinema*. Walker Art Center. <https://www.wernerherzog.com/complete-works-texts/minnesota-declaration>

- Hockings, P. (Ed.). (1995). *Principles of Visual Anthropology*. 2.^a ed. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Leal, J. (2007). Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual. Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário
- MacDougall, D. (2005). *The corporeal image: Film, ethnography, and the senses*. Princeton University Press.
- Martins, F. (2023). The construction of chance in cinema: Contingency figures. In F. Martins (Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 59–95). Porto: FLUP.
- Martins, H. (2023). Lying with truth: Anthropological quests for authenticity when making sense of the Other in film. In F. Martins (Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 225-244). Porto: FLUP
- Martins, H., & Costa, C. A. (2022). Olhar para Trás: Histórias enredadas do cinema e da antropologia. In *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 9(2), pp. 110–126.
- Musser, C. (2013). Problems in historiography: The documentary tradition before *Nanook of the North*. In B. Winston (Ed.), *The documentary film book* (p. 123). BFI / Palgrave Macmillan.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (3.^a ed.). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Pinto, E., & Correia, P. (Coords.), & Loja Neves, A. (Rev.). (2011). *Filmando a luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve* (2.^a ed.). Faro: Algarve Film Commission.
- Torgal, L. R. (Ed.). (2011). *O cinema sob o olhar de Salazar* (2.^a ed.). Lisboa: Temas e Debates.
- Trinh, M. (1991). *When the moon waxes red: Representation, gender, and cultural politics*. Routledge.
- Renov, M. (Ed.). (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Ribeiro, J. da S. (2007). Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual. Doc On-Line, (3), 6–54. <http://www.doc.ubi.pt>
- Robertson, R. (2009). Seeing is believing: An ethnographer's encounter with television documentary production. In A. Grimshaw & A. Ravetz (Eds.), *Visualizing Anthropology* (pp. 42–54). Bristol: Intellect.
- Rony, F. T. (1996). *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham, NC: Duke University Press.

Rouch, J. (2003). The camera and man. In P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (3rd ed., pp. 79–98). Berlin: Mouton de Gruyter.

Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography*. In S. Feld (Ed.), *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ruby, J. (2000). *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

Serafim, J. F. (2007). Estratégias fílmicas do documentário antropológico: Três estudos de caso. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (3), dezembro.

Simão, D. (2025). *A influência do território nos processos criativos de uma trilogia de curtas-metragens* [Dissertação de mestrado, Universidade do Algarve]. Repositório da Universidade do Algarve: <http://hdl.handle.net/10400.1/27585>

Stollery, M. (2017). John Grierson's 'First principles' as origin and beginning: The emergence of the documentary tradition in the field of nonfiction film. *Screen*, 58(3), 309–331. <https://doi.org/10.1093/screen/hjx027>

Weinberger, E. (1992). The Camera People. In L. Taylor (Ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990–1994* (pp. xx–xx). Bloomington: Indiana University Press.

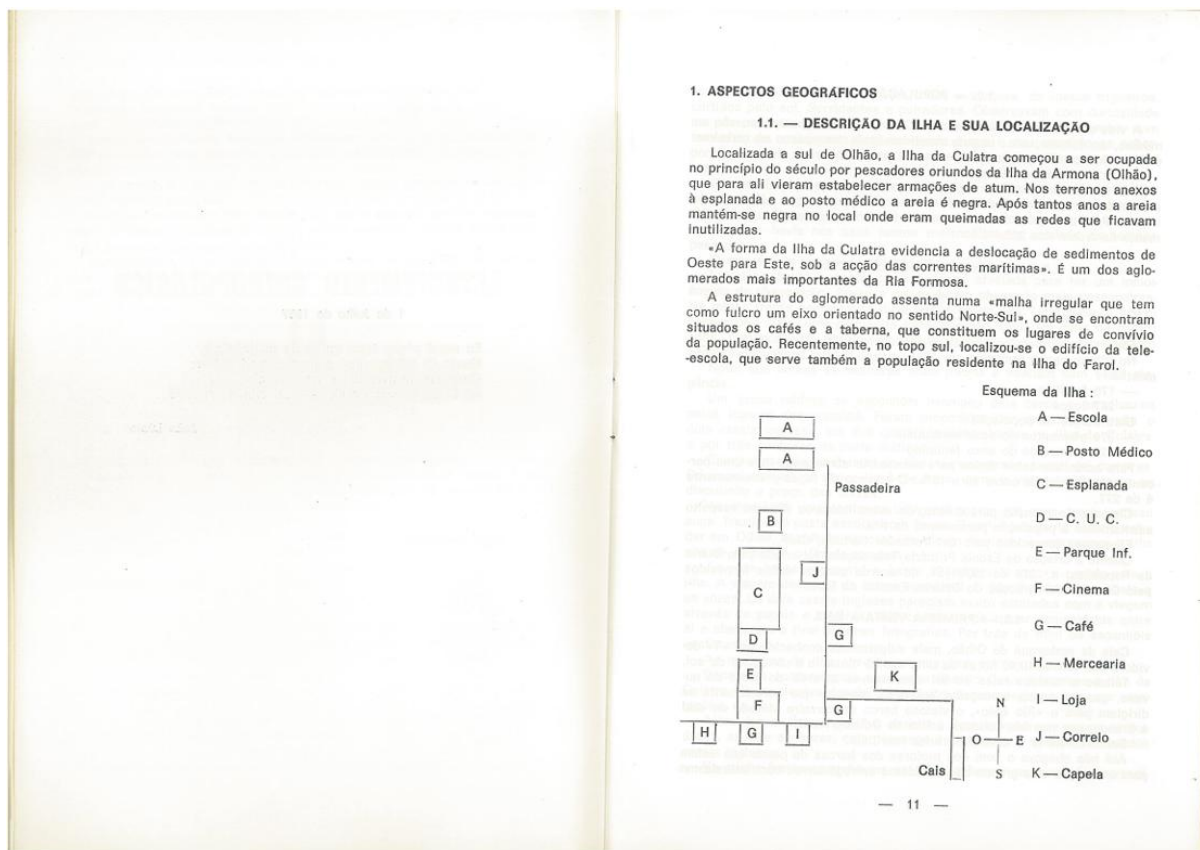
FILMOGRAFIA

- Alves Pereira, J., Bogalheiro, J., & Massano d'Amorim, P. (1978). *Provas para um Retrato em Corpo Inteiro* [Documentário]. Portugal
- Asch, T., & Chagnon, N. (1975). *The ax fight* [Documentário]. Documentary Educational Resources.
- Barros, J. L. de. (1930). *Maria do Mar* [Filme]. Portugal.
- Botelho, J. (2005). *A Luz da Ria Formosa* [Documentário]. Portugal.
- Campos, A. (1961). *Almadraba Atuneira* [Documentário]. Portugal.
- Carvalho, J. (2015). *Bafo – de Loulé para o resto do mundo* [Documentário]. Portugal.
- Conim, H., & Newton, M. (2016). *Enterrado na Loucura - Punk em Portugal 78-88 - 2ª Vaga* [Documentário]. Portugal.
- Costa, M. (2009). *Falamos de António Campos* [Documentário]. Portugal.
- Duarte Maria, H. (2013). *Tesouras e Navalhas* [Documentário]. Portugal.
- ETIC_Algarve. (2024). *O Menu Sustentável* [Documentário]. Portugal.
- Flaherty, R. (1922). *Nanook of the North* [Documentário]. Pathé Exchange, EUA.
- Gardner, R. (1963). *Dead Birds* [Documentário]. Film Study Center, EUA.
- Gardner, R. (1986). *Forest of Bliss* [Documentário]. Film Study Center, EUA.
- Guerreiro, R. (2015). *O Último Amolador de Tesouras* [Documentário]. Portugal.
- Horta, P. (2017). *Ser de Faro é ser Fareense* [Documentário]. Portugal.
- Ivens, J. (1963). *A Valparaíso* [Documentário]. Chile/França.
- Jost, J. (1999). *Nas Correntes de Luz da Ria Formosa* [Documentário]. Portugal.
- Lyra, A. (1977). *Areia Lodo e Mar* [Documentário]. Portugal.
- Macedo, A. (1968). *Albufeira* [Documentário]. Portugal.
- Marecos Duarte, J. (1993). *Ao Ritmo das Marés* [Documentário]. Portugal.
- Mendes, M. G. (2005). *Floripes* [Documentário]. Portugal.
- Minh-ha, T. T. (1983). *Reassemblage* [Documentário]. EUA/Senegal.
- Monteiro, A. (2022). *From Culatra* [Documentário]. Portugal.

- Moreira, J. P. (2020). *A Viagem do Rei* [Documentário]. Portugal.
- Oliveira, M. C. de. (1962). *O Acto da Primavera* [Documentário]. Portugal.
- Prudêncio, H. (2021). *Tapete Mágico* [Documentário]. Portugal.
- Rocha, P. (1963). *Os Verdes Anos* [Filme]. Portugal.
- Romão, J. (2008). *Labirinto do Atum* [Documentário]. Portugal.
- Roque, J., & Bringel, L. (1978). *Agosto e Setembro no Algarve* [Documentário]. Portugal.
- Rouch, J. (1955). *Les Maîtres Fous* [Documentário]. Comité du film ethnographique, França.
- Rouch, J. (1959). *Moi, un Noir* [Documentário]. Comité du film ethnographique, França.
- Rouch, J. (1967). *Jaguar* [Documentário]. Comité du film ethnographique, França.
- Sena Nunes, P. (2006). *Elogio ao ½* [Documentário]. Portugal.
- Simão, D. (2017). *Quem é Ivan?* [Documentário]. Portugal.
- Smith, C. (2019). *The Disappearance of Madeleine McCann* [Série documental]. Netflix, Reino Unido.
- Telles, A. C. (1976). *Continuar a Viver* [Documentário]. Portugal.
- Vaz, G (1992). *O Grande Rio do Sul – Guadiana* [Documentário]. Portugal.
- (1913). *Pesca de Atum no Algarve* [Documentário]. Portugal.

ANEXOS

ANEXO A – LEVANTAMENTO ANTROPOLÓGICO DA ILHA DA CULATRA



ção. Ai se ramifica. Prosseguindo em linha recta, conduz à loja, à mercearia, a um dos cafés e ao C. U. C., junto do qual está a esplanada, o cinema, o parque infantil e o posto médico. Curvando para a direita, a passeadeira conduz-nos à escola, passando pelo posto do correio.

As restantes ruas não possuem passeadeiras. A única alternativa é caminhar pela areia, manobra que se torna cansativa para quem não está habituado.

Recordo-me que perguntei a uma senhora, que passou por mim, se não a cansava andar na areia. Ela sorriu e disse que não, que estava habituada a isso desde criança.

5. COMERCIALIZAÇÃO DO PESCADO

5.1. — A PESCA E OS SEUS NEGÓCIOS

A espécie de pescado e a sua forma de comercialização depende directamente do tipo de embarcação utilizada.

Os barcos pequenos (modelos dourado, saveiro, bote e chata), utilizados na ria, destinam-se essencialmente à recolha de marisco — berbigão, amêijoas e lingueirão.

O marisco apanhado é ensacado e vendido pelo pescador aos armazéns de marisco existentes em Olhão.

Os barcos grandes destinam-se à pesca de várias espécies de peixe e moluscos no mar alto. O resultado da faina marítima é levado para a «lota» de Olhão e aí comercializado.

5.2. — A ESTRUTURA DAS COMPANHIAS

«As companhias são sociedades entre o dono ou o mestre do barco e os restantes participantes, que são denominados por companheiros ou camaradas.»

«A estrutura das companhias assenta na organização profissional dos componentes e a cada escalão corresponde uma remuneração.»

«A repartição dos rendimentos provenientes do pescado faz-se, desde o Século XIX, de modo a abranger as despesas de exploração, a amortização do capital investido, a compra dos aparelhos de pesca e o pagamento aos elementos da companhia em função da sua categoria sócio-profissional.»

«Nos barcos de pesca local, cujas companhias ainda hoje são compostas por duas ou três pessoas, que participam nas despesas, os lucros são divididos proporcionalmente à contribuição.»

«A introdução dos salários mínimos alterou, na generalidade, a repartição tradicional dos ganhos, mas na Ria a cada arte ainda corresponde uma forma específica de distribuição dos rendimentos das pescarias.»

«Nos aparelhos de anzol, a isca e o gasóleo são pagos em comum pela

— 22 —

companhia; o mestre retira o dinheiro que havia empatado na compra daqueles produtos e o restante é repartido em partes, de acordo com o número de camaradas, valor da embarcação e dos aparelhos. Cada membro da companhia recebe uma parte; aos moços cabe meia parte e quando as linhas são propriedade dos companheiros e não do mestre, aqueles são atribuídas as partes das linhas.»

«Na pesca com anzol pequeno, as contas são feitas diariamente e logo a seguir à venda do peixe.»

«Nos tresmalhos, à embarcação e à arte corresponde metade do valor do pescado, sendo o resto dividido pelos camaradas.»

«A distribuição dos rendimentos na pesca com alcatruzes processa-se de forma idêntica.»

«Nas outras artes o valor do pescado é dividido em duas partes: uma cabe ao barco e ao aparelho, outra é repartida pelos camaradas.»

«Quando a pesca é reduzida, a parte correspondente ao barco e ao aparelho pode diminuir, sendo o total do pescado repartido igualmente pelos camaradas. Esta forma de solidariedade é também uma defesa contra a ausência de remunerações fixas e contra os períodos desfavoráveis de pesca. A solidariedade é muitas vezes estendida aos velhos e aos doentes.» Os pescadores são muito unidos e praticam muito a ajuda mútua.

6. ASPECTO ECONÓMICO

6.1. — POUPANÇA

Os marítimos não são muito poupados. Normalmente gastam desproporcionadamente. Quando falta o dinheiro vão trabalhar.

A despesa diária por família oscila entre os dois e os três mil escudos.

As professoras com quem falei informaram-me que as crianças levam boas merendas para a escola. Levam comida em grande quantidade e por vezes desperdiçam-na. Comem sobretudo muitos doces.

Há famílias em que reina o espírito económico e fazem poupanças que lhes permitam enfrentar serenamente os dias difíceis que surgem quando os homens não podem ir ao mar. É uma tradição que vem dos mais velhos.

De um modo geral poderá dizer-se que ganham muito mas que também gastam muito.

6.2. — ORÇAMENTOS FAMILIARES

«Na grande maioria, os orçamentos familiares dependem exclusivamente das actividades da pesca e da apanha de marisco e em cerca de 78% apenas o chefe de família contribui para a sua formação.» Em regra a mulher, para além de tarefas domésticas, ocupa-se de todas as outras relacionadas com a embarcação, quando esta chega a terra. São raras as que

— 23 —

1.2. — POPULAÇÃO

A vida dos culatrenses depende de Olhão, onde se abastecem, vão ao médico, ao cinema, etc., usando como meio de transporte as carreiras diárias ou, mais frequentemente, os seus próprios barcos.

Em 1923 já existiam 22 casas na ilha.

«Na década de sessenta registaram-se decréscimos populacionais da ordem dos 7%, devido à força da corrente migratória que afectou todo o país. Pelo contrário, os anos setenta foram marcados por um crescimento da ordem dos 22,64%».

População residente na Ilha da Culatra

1960	1970	60/70	1981	70/81
456	212	-53,0%	692	+226,4%

Fonte: Recenseamento Geral da População 1960, 70, 81.

No último censo realizado em 1981, apurou-se que na Ilha da Culatra existiam:

— 170 famílias

— 247 fogos

Distribuição da população:

— 370 elementos do sexo masculino

— 322 elementos do sexo feminino

Para actualizar estes dados será necessário acrescentar-lhes uma percentagem que oscila entre 10 e 15%. O número de fogos presentemente é de 277.

Chama-se a atenção para o facto de estes números dizerem respeito estritamente à população permanente da ilha.

Elementos fornecidos pelo Sr. Vereador Bárbara, CMF.

Quanto à criação da Escola Primária/Tele-escola, foi criada pelo Diário da República, n.º 270 de 20/11/57, de acordo com os dados fornecidos pelo Director da Direcção do Distrito Escolar de Faro.

1.3. — PRIMEIRA VISITA À ILHA

Cais de embarque de Olhão, mais vulgarmente conhecido por «T» devido à sua forma, 10,40 horas de uma manhã cinzenta à conquista do sol.

Ténues e tímidos raios de sol escovam-se através do tecto de nuvens, que se erguia ameaçador sobre as pessoas que serenamente se dirigiam para o «Rio Belo», o vistoso barco da carreira pintado de azul e branco, que nos iria conduzir à Ilha da Culatra/Farol.

Sentia-se no ar o cheiro da brisa marítima.

Até nós chegava o som dos motores dos barcos de pesca que saíam para o mar. No cais grupos de pescadores entregavam-se com entusiasmo

— 12 —

aos últimos preparativos. Homens rudes e simples, de rostos trigueiros, curtidados pelo sol. Sorridentes e palradores. Observavam com curiosidade as pessoas que passavam. Trocavam comentários. Falam sempre num tom alto, de como quem está habituado a que o seu voozeirão se sobreponha ao ruído do motor e ao esmagar das ondas contra o casco dos barcos.

Os mais novos preparavam-se para ir para o mar e havia um brilho de esperança no seu olhar. Os mais velhos assistiam aos preparativos, davam conselhos, ralhavam com os outros quando executavam mal uma tarefa, mas havia nos seus rostos melancólicos a saudade de tempos passados.

O mar estava calmo e espelhado.

Entrei no barco e senti-me, um pouco afastada para ter um maior ângulo de observação. Pouco a pouco foram chegando mais passageiros. Na minha frente sentaram-se duas mulheres da ilha. Uma fazia-se acompanhar pela filha, uma pequenita loira, que não devia ter mais de quatro anos. Transportavam pesados sacos de compras, dos quais rompiam em profusão couves e alfaces.

Notei que ambas as mulheres eram jovens e vestiam com certa elegância.

Um grupo ruidoso de espanhóis irrompeu pelo barco e espalhou-se pelos lugares desocupados. Foram precedidos por um casal alemão e dois casais ingleses, um dos quais iria desembarcar na Ilha da Culatra, e por três senhoras de porte distinto.

Chegaram mais mulheres da ilha transportando sacos de compras. Consegui vislumbrar vários tipos de fruta, carne e vegetais. Sentaram-se discutindo o preço das coisas.

Ao meu lado veio sentar-se uma rapariguita dos seus treze, catorze anos. Trazia uma pasta escolar com livros. Concluí que devia estar a estudar em Olhão, residindo na casa de algum familiar, e regressava à ilha por se avizinhar o fim-de-semana.

As onze horas em ponto o barco abandonou o cais e rumou para a ilha. A viagem decorreu de forma agradável. O barulho do motor abafava as vozes. Os dois casais ingleses pareciam muito excitados com a viagem através de sapais e viveiros. Não cessavam de trocar comentários entre si e chegaram a tirar algumas fotografias. Por trás de mim os espanhóis cantavam.

As mulheres da ilha observavam-nos com curiosidade.

Depois de contornarmos a pequena Ilha do Cocco avistamos a Ilha da Culatra. Vinte minutos depois o barco atracava no pequeno cais, em repaques, da ilha.

Além das mulheres da ilha, descí eu (sentindo-me um pouco intimidada), as três senhoras, cuja presença me chamara a atenção, e um dos casais ingleses.

Na minha frente caminhavam as três senhoras, conversando entre si.

— 13 —

Com o decorrer do tempo essas crenças foram superadas e hoje só os mais velhos se lembram delas.

7.3. — OCULTISMO E BRUXARIA

Até há algum tempo os ilhéus acreditavam firmemente em maus-olhados e bruxarias. Se algo lhes corria mal prontamente diziam:

— Parece que me lançaram mau-olhado.

Ou:

— Isto até parece bruxedo.

Hoje as pessoas já não pensam tanto assim. Quando estão doentes, em vez de recorrerem ao curandeiro, como antigamente faziam, vão ao médico.

8. DIVERTIMENTOS

8.1. — OCUPAÇÃO DE TEMPOS LIVRES

Os homens reúnem-se nos cafés. Enquanto comem e bebem o tema das conversas circula à volta da faina marítima, do futebol e da política. As mulheres fazem renda e malha.

Quanto às crianças, enquanto as raparigas brincam com as bonecas, os rapazes jogam à bola.

Depois do almoço e depois do jantar reúnem-se nos cafés para tomarem a bica e para assistirem em conjunto a mais um episódio da telenovela. Dão muito valor à vida em comunidade e os cafés funcionam como centros de convívio.

8.2. — JOGOS E DIVERTIMENTOS

Interessam-se vivamente pelo futebol. Curiosamente, embora sendo farense pela origem, desportivamente sintonizam-se com o Olhanense em vez de serem adeptos do Farense, dois clubes aguerridamente rivais.

O seu interesse pelo futebol levou-os a criarem o Clube União Cula-trense, com sede própria na ilha. Realizam jogos na ilha (na esplanada), e vão também jogar a Faro, Olhão e Silves.

Dedicam-se também à prática do basquetebol.

Por trás da sede do C. U. C. há uma esplanada dedicada à prática desportiva — futebol e basquetebol, e à realização de bailes durante os meses de Verão. As pessoas da ilha são bastante receptivas a qualquer tipo de divertimento, dentro ou fora da ilha. Os homens não participam em excursões com a mesma frequência que as mulheres. É frequente grupos de mulheres viajarem sem os maridos. Quando estes não as querem acompanhar, vão sozinhas.

Possuem um barracão de madeira onde se realizam duas ou três ses-

sões semanais de cinema. Durante os meses de Verão há sessões diárias.

Saem da ilha para assistir a procissões, feiras e festas em geral. Os mais jovens vão também à discoteca.

8.3. — VIDA SOCIAL

Na ilha há dois cafés e uma taberna que funcionam como centros de convívio. São amplos, modestos, mas asseados. O chão é de mosaicos. O balcão está forrado com azulejos. Pelo compartimento estão dispostas mesas e cadeiras com os tampo e os assentos forrados com fórmica.

A um canto, num plano elevado, sobre uma base de madeira, está o televisor — peça indispensável.

As pessoas reúnem-se nos cafés, após as refeições. Tomam a bica ou bebem outra coisa. Conversam ruidosamente mas ficam em absoluto silêncio quando dá algum programa que lhes agrade: telejornal ou telenovela, por exemplo. Durante esse período não gostam nem devem ser interrompidos, pois ficam de mau humor.

Não consigo esquecer a expressão de profundo desagrado estampada no rosto de um pescador, o Sr. Vitor, quando tentei falar com ele pela primeira vez. Eram 13 horas, estava a dar a telenovela. Optei por pedir-lhe desculpa e voltar mais tarde.

Na ilha todos frequentam os cafés. Não há restrições de qualquer género para sexo ou idade. Durante a manhã ou durante a tarde (tudo depende do horário das marés), é frequente encontrar os pescadores mais velhos reunidos no café, principalmente os que já estão reformados, discutindo temas actuais de índole nacional, ou falando sobre política em geral, futebol, pesca, ou simplesmente recordando tempos passados.

8.4. — FESTAS PRINCIPAIS

A festa de maior relevo realizada na ilha é de cariz religioso e decorre durante o mês de Agosto. Não tem data fixa. Abrange a noite de sexta e os dias de Sábado e Domingo. É a festa da N.ª Sr.ª dos Navegantes, a padroeira da ilha.

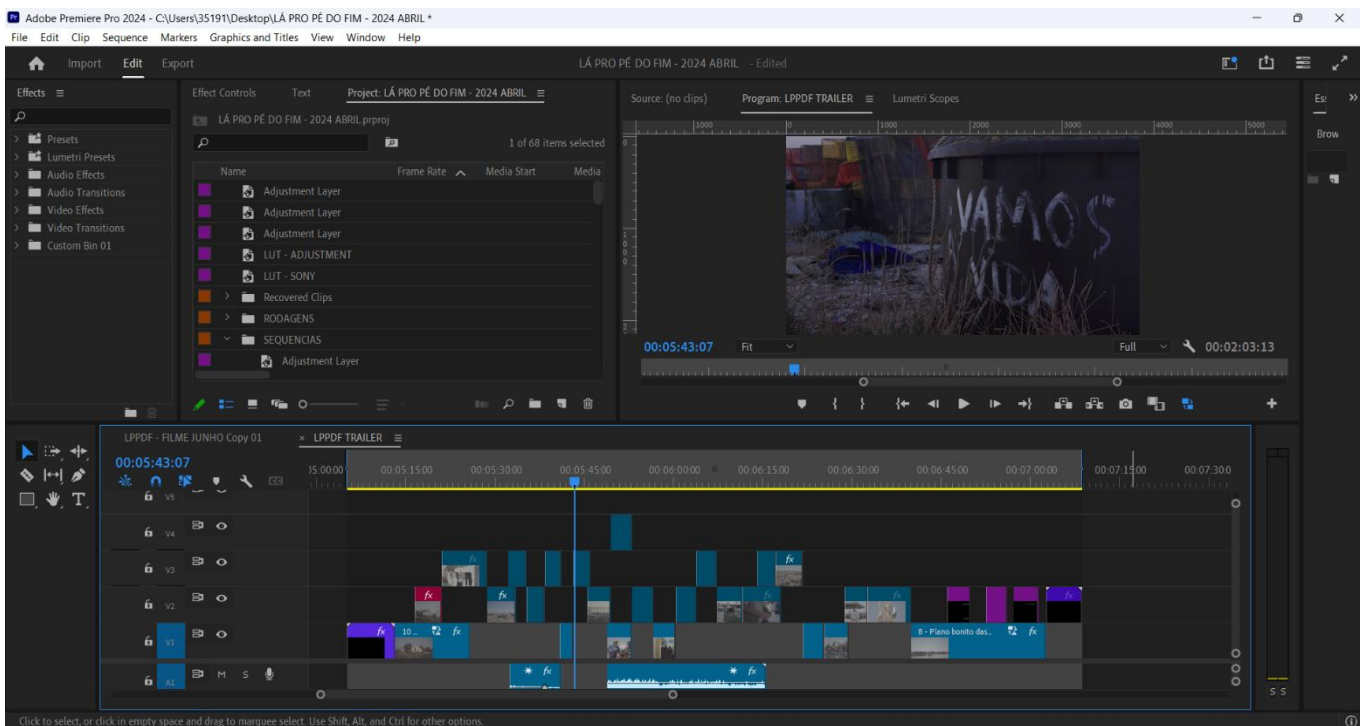
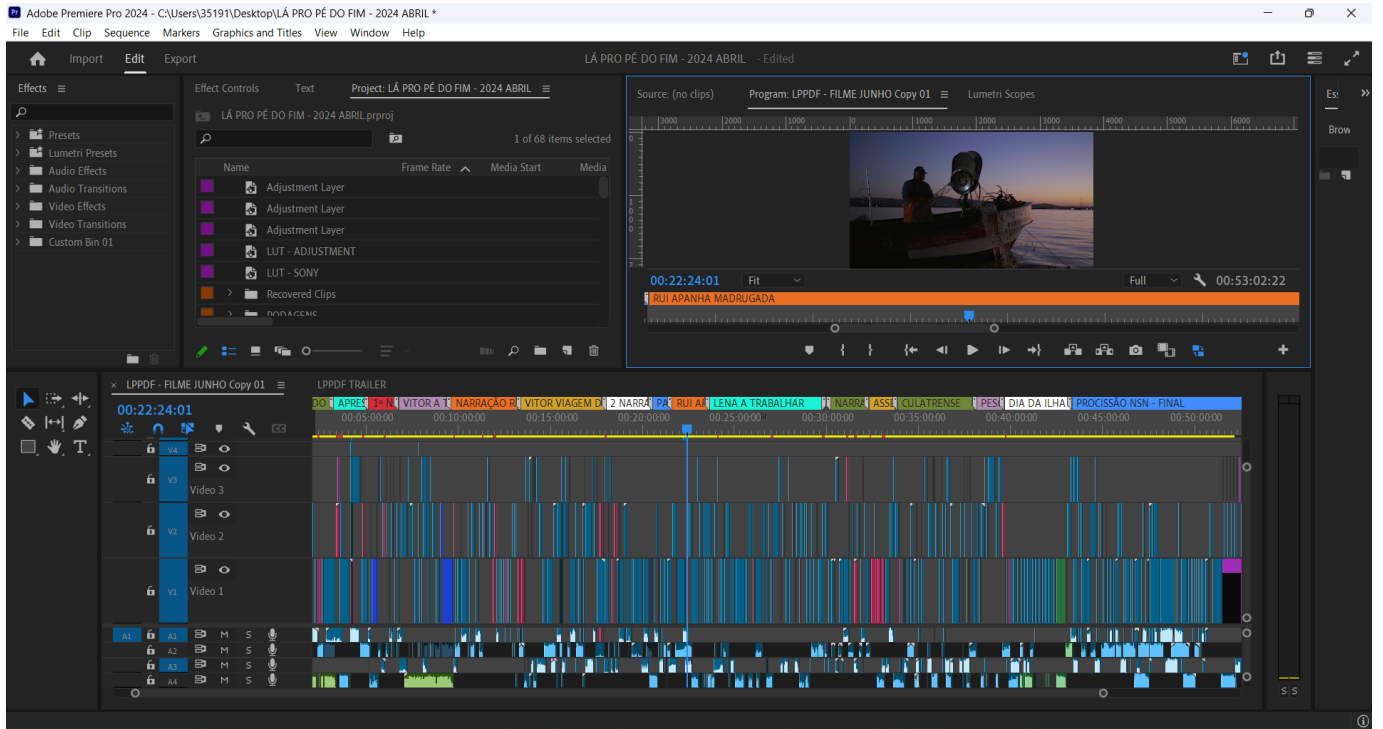
A C. M. F. contribui com grande parte da verba necessária para a realização da festa. A outra parte da verba é obtida através de colectas e da venda de rifas no bazar, erguido junto à capela.

A parte monetária pertence ao município camarário de Faro. A parte religiosa pertence a Olhão. O padre de Faro cedeu lugar ao padre de Olhão, o que representou mais uma conquista para os ilhéus, cuja maior ambição é verem a ilha agregada ao município de Olhão, luta que já vêm empreendendo há longos anos.

O programa da festa consta do seguinte:

— nas três noites há baile na esplanada abrilhantados com conjuntos

ANEXO B – TIMELINE PREMIERE DO FILME E TRAILER



ANEXO C - POSTER DO FILME



ANEXO D – FRAMES PROMOCIONAIS











