

**Mucho más que cine:
historia, literatura y arte en el cine
en español y en portugués.**

María Marcos Ramos
(coordinadora)



**Mucho más que cine:
historia, literatura y arte en el cine
en español y en portugués.**

María Marcos Ramos
(coordinadora)

Este libro recoge las contribuciones de los asistentes al VI Congreso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y en Portugués – CIHALCEP celebrado los días 21-25 de junio de 2021 en la Universidad de Salamanca con la colaboración del Centro de Estudios Brasileños.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

© Los autores
Madrid

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1377-815-0

IDEIA(S) DE DOCUMENTÁRIO.

A RECEPÇÃO CRÍTICA DE UM FESTIVAL DE CINEMA: AMASCULTURA- ENCONTROS INTERNACIONAIS DE CINEMA DOCUMENTAL (1990-2001)

Manuela Penafria

Universidade da Beira Interior/Labcom – Comunicação e Artes

1. INTRODUÇÃO

A possibilidade de estabilizar uma definição de “documentário” depende da abordagem que for adotada, uma vez que uma definição unânime e universal não se afigura viável. No seu livro *Introduction to documentary*, Bill Nichols propõe um conjunto de “áreas amplas” ou “ângulos” a partir dos quais é possível estabilizar um conjunto de características que concorrem para o entendimento da noção de “documentário”. Nichols identifica quatro ângulos: instituições, comunidade de praticantes, *corpus* de textos (filmes) e espectadores (Nichols, 2001, pp. 20-41). Por “instituições” entendem-se todas as entidades que exercem uma atividade ligada ao documentário. A título de exemplo, o ICA-Instituto do Cinema e Audiovisual (Portugal), uma entidade pública que financia a atividade cinematográfica através de concursos, atua de acordo com o Decreto-Lei n.º 25/2018, de 24 de abril, que regulamenta a Lei do Cinema no que diz respeito às medidas de apoio ao desenvolvimento e proteção das atividades cinematográficas e audiovisuais. Nesse Decreto-Lei, o “Artigo 2º - Definições” não apenas define, como estabelece uma diferença entre “documentário cinematográfico” e “documentário televisivo”:

- e) “Documentário cinematográfico”, a obra cinematográfica que contenha um ponto de vista autoral sobre qualquer aspeto do real, refletindo uma atividade de criação artística destinada a exibição em sala de cinema; f) “Documentário televisivo”, a obra audiovisual que contenha uma análise original sobre qualquer aspeto da realidade, envolvendo um trabalho criativo e assumindo um ponto de vista de autor, não se confundindo com programas noticiosos ou de reportagem.

Quanto à “comunidade de praticantes”, Nichols refere-se a todos os que se dedicam à criação de documentários¹. Já os filmes que se assumem como “documentário” têm vindo a construir uma tradição e formam um “*corpus* de textos” a partir dos quais se pode ensaiar uma definição para o documentário pois designar um filme de “documentário” é colocá-lo numa determinada “família”. Por fim, “documentário” pode ser abordado a partir dos espectadores. Este texto tem como enfoque justamente os espectadores, para compreender a ideia de “documentário” dos anos 90 em Portugal, no caso um tipo de espectador específico, o crítico de cinema.

Assim, após uma breve apresentação do festival Amascultura segue-se uma leitura do discurso dos críticos em dois jornais portugueses, um jornal diário, o *Público* e um jornal semanal, o *Expresso*, no sentido de averiguar o que nesse discurso se entende por “documentário”.

2. OS ENCONTROS INTERNACIONAIS DE CINEMA DOCUMENTAL

O festival Amascultura-Encontros Internacionais de Cinema Documental (Lisboa, Portugal) que contou com 12 edições – de 1990 a 2001 inclusive – era, usualmente, designado por Encontros de Cinema Documental ou por Encontros da Malaposta. A razão para esta última denominação prende-se com o facto do Centro Cultural Malaposta ser o principal local de exibição de filmes. E este Centro terá sido a sede da associação *Amascultura – Associação Cultural dos Municípios de Loures, Amadora, Odivelas, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira*, fundada em 1988 (Sousa, 2004, p. 13) – entidade promotora do festival².

¹ A este respeito a abordagem “teoria dos cineastas” ao propor o estudo das entrevistas e outros escritos dos cineastas encontra-se alinhada com esta proposta de Nichols já que permite a possibilidade de compreender o conceito de “documentário” a partir dos próprios cineastas. V. livros disponíveis em labcom.ubi.pt/files/tcineastas/

² O Centro Cultural Malaposta foi oficialmente inaugurado em 1989 (Cf. <http://www.malaposta.pt/historial.html>), e terá, a partir dessa data, aí funcionado a sede da Associação Amascultura. Na notícia online do jornal *Avante!*, “Crise na Amascultura” é referido que o Centro Cultural Malaposta foi sede dessa Associação, criada em 1988 [<http://www.avante.pt/arquivo/1359/5903f2.html>]. Em 2001, num artigo de opinião no Jornal *Público*, intitulado: “Tirem-me deste filme”, assinado por João Fiadeiro, pode ler-se: “A Amascultura, associação cultural intermunicipal, está na mais profunda e total indefinição desde que Odivelas e Loures se separaram e o PS [Partido Socialista] e o PCP [Partido Comunista Português] passaram a dividir o poder dos municípios que a integram” (in Jornal *Público*, suplemento Ípsilon, de 11 de fevereiro de 2001, p. 37). 2001 foi, precisamente, o último ano em que decorreu o festival *Amascultura*. Em 2002, a Associação *Amascultura* foi extinta por razões de carácter político, económico e conflitos profissionais, essencialmente, entre o Conselho de Administração e a Direção Artística (Cf. Sousa, 2014, p. 24).

Entre 1990 e 1998 foi seu diretor Manuel Costa e Silva e de 1999 a 2001, Luís Correia. Em 2002 teve lugar a primeira edição do festival *DocLisboa* organizado pela *Apordoc-Associação pelo Documentário*, sendo o seu primeiro diretor Luís Correia. De notar que a *Apordoc* foi criada ainda durante os Encontros, em 1998³.

Este festival foi contemporâneo da chamada *Nova Geração de Documentaristas Portugueses* e contribuiu para o surgimento de jovens cineastas documentaristas.

O catálogo *Novo documentário em Portugal* (AA.VV., 1999) lançado aquando de um Ciclo na Cinemateca Portuguesa, de documentários portugueses contém a transcrição de uma mesa redonda onde os Encontros são mencionados e infere-se um reconhecimento unânime sobre a importância desse festival quer pela oportunidade em visionar filmes quer pela possibilidade dos filmes destes jovens cineastas serem aí exibidos.

Partindo da importância deste festival, pretende-se compreender o que nos anos 90 se entende por “documentário” nos jornais *Público* e *Expresso*, dois jornais de grande circulação, em todo o território português.

3. JORNAL PÚBLICO

Em 1990, ano da Iª edição dos Encontros de Cinema Documental o *Público* faz uma notícia breve destacando as exhibições de filmes de Thierry Knauf e de Luc Heush e de *Os dias da rádio*, de Woody Allen; *Si le soleil ne revenait pas*, de Claude Goretta e *El sur*, de Victor Erice. Mas o destaque do *Público* foi para a mesa de encerramento do festival em que se refer que o documentário nunca foi um género realmente “cultivado” em Portugal e José Manuel Costa [à data, diretor do ANIM-Arquivo Nacional das Imagens em Movimento], foi direto: «Não há tradição portuguesa do documentário» (Melo, 1990, p. 28). No ano seguinte, em 1991, Manuel Costa e Silva afirma: «o documentarismo português quase acabou com o 25 de Abril de 1974» (Ramos, 1991a, p.30). Em 1992 não encontrei nenhuma referência ao festival e em 1993, é dado destaque ao cineasta Fernando Lopes que refere que «se não forem as televisões a apostarem nele [no documentário], não se produz» (Gonçalves, 1993, p. 36).

³ Os membros fundadores da *Apordoc* são: Luís Correia; Pedro Correia Martins; Catarina Alves Costa; Catarina Mourão; João Leal; Manuel Quintino Bastos; José Manuel Costa e Manuel Costa e Silva. [Cf. Associação *Apordoc* através do contacto email: geral@apordoc.org].

Em 1994 surge um texto do crítico de cinema Augusto M. Seabra, mas refere um filme que não faz parte do programa dos Encontros, *Délits flagrants*, de Raymond Depardon. Este filme «dá a ver, a conhecer algo escondido», no caso «segredos de justiça» (Seabra, 1994, p. 29). *Délits flagrants* serve de mote para elogiar o documentário e, acrescenta, «não faltam nestes Encontros filmes que nos contam histórias que desconhecíamos ou histórias que, supondo que fazem parte do nosso conhecimento da actualidade quotidiana, nos são afinal contadas de uma outra maneira, com uma outra proximidade». O documentário é sinónimo de filme que “dá a ver” e do realizador “enquanto sujeito do olhar”. O crítico realça cineastas como Richard Leacock, Pennebaker ou Frederick Wiseman cujos filmes são «esse tipo de olhar que se pode observar como o real, longe de ser transparente, é objeto de encenações» (*Ibidem*).

Ainda nesta linha ressaltar-se a mais valia dos documentários darem a ver o que não se vê com facilidade, num artigo de José Navarro de Andrade e Luís Miguel Oliveira, a respeito de *Crumb*, de Terry Zwigoff lê-se que «é um olhar sobre a torturada mentalidade que medra como fungos nas catacumbas do ‘american way of life’» (Andrade e Oliveira, 1995, p. 27). Já sobre o filme *Saramago*, de João Mário Grilo, ainda José Navarro de Andrade e Luís Miguel Oliveira afirmam que não apresenta “concessões ilustrativas”. Aqui trata-se de um elogio a respeito do afastamento da imagem como confirmação do que o espectador ouve.

A propósito da exibição de *Ballet*, de Wiseman, José Navarro de Andrade diz que se trata de um “documentarista de sistemas” por ter como tema “organizações onde se procura fazer qualquer coisa” e *Hoop dreams*, de Steve James é um filme que ao acompanhar a vida de jovens cujo sonho é serem jogadores de basquete, acaba por «dissecar em profundidade o estado geral do ‘sonho americano’» (Andrade, 1995, p. 33).

O termo “documentário” abrange uma grande diversidade de filmes. A respeito de uma mostra de Norman McLaren na VII edição, José Navarro de Andrade diz que se tratam de filmes que são “um documentário sobre os próprios materiais fílmicos” e elogia a “latitude” do festival pois «só nos limites é que um documentário se interroga como cinema e interroga a realidade como objecto filmável» (Andrade, 1996, p. 29). Já os filmes de Alain Cavalier são «mais do que um documento sobre a actualidade, trata-se de um arquivo para o futuro, quando todos estes ofícios [ardina, bordadeira, ...] forem uma pura questão de memória» (*Ibidem*). E, mais uma vez, há destaque para um

filme sobre o que se passa nos bastidores, por detrás do que conhecemos: *The battle over Citizen Kane*, de Thomas Lenon e Michael Epstein «investigam os mundos e fundos movidos pelo magnate da imprensa William Randolph Hearst, para impedir que Orson Welles fosse avante com o seu filme» (*Ibidem*).

Num artigo em que filmes portugueses são destacados, José Navarro de Andrade diz-nos que *As termas da Rainha*, de Teresa Perdigão são um “olhar suspenso e suave sobre o Hospital Termal de Caldas da Rainha” e de “construção poética do lugar”; *Campistas*, de Rogério Abreu apresenta “intensidade poética e instantes em que de verdade se procura uma verdade interior às coisas mostradas” e com *O rap é uma arma*, de Kiluanje Liberdade «vamos ao encontro da mais oculta e escamoteada realidade portuguesa» (Andrade, 1996a, p. 29).

O cineasta português Miguel Gomes assina, em 1997, um artigo no *Público* onde afirma que o documentário é cada vez mais híbrido “experimentando cruzamentos entre o puro registo, a ficção e o ensaio” e a propósito de *Public housing* diz que «com um rigor científico, Wiseman ocupa-se de uma tarefa essencial: expor, em verdadeiras radiografias cinematográficas, a ossada epistemológica das instituições americanas» (Gomes, 1997, p. 32).

Miguel Gomes é, claramente, mais sensível a todos os filmes que colocam o documentário próximo do registo da ficção, como *Amsterdam global village*, de Johan van der Keuken, um filme

[...] com uma fluidez imensa – que surge de modo anti-naturalista, através da ‘mise-en-scène’ que estrutura o tempo e o espaço como numa obra de ficção – JVDK rompe sacrossantos cânones documentais e eleva um mecanismo formal, o ‘travelling’ à condição de princípio fundador da deriva (Gomes, 1997a, p. 32).

Paris, de Raymond Depardon é outro filme elogiado por Miguel Gomes:

Passado quase todo na estação de metro de St. Lazare e em vários cafés parisienses, o filme doseia habilmente o registo ficcional e as entrevistas improvisadas pelo actor com as raparigas que não sabem que o verdadeiro filme está a ser rodado precisamente na altura em que falam (Gomes, 1998, p. 27).

Sobre *A dama de Chandor*, de Catarina Mourão, um dos filmes vencedores da IX edição dos Encontros de Cinema Documental, Miguel Gomes e Vasco Câmara escrevem que o «retrato que fez dela [de D. Aida, protagonista do filme] vibra com

silenciosa cumplicidade – feminina? – e com o secreto fascínio por esta personagem contraditória e trágica» (Gomes e Câmara, 1998, p. 24).

O discurso no jornal *Público* avalia os filmes realçando momentos específicos, representativos de toda a abordagem do filme. A respeito de *Sud*, de Chantal Akerman, escrevem Filomena Silvano e Vasco Câmara:

[...] são os ‘travellings’ laterais por Jasper – Akerman só podia estar ao lado, nunca dentro; é o silêncio das árvores [...] é a calma de morte a seguir à catástrofe, e essa não é só a da morte de James Byrd, é a memória silenciosa do sul escravagista que se acumulou nos lugares” (Silvano e Câmara, 1999, pp. 8-9).

O discurso no jornal *Público* tenta encontrar o que pode unir os diferentes filmes. Tal como *Sud*, o filme português *Outros Bairros*, de Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel sobre jovens caboverdianos que vivem em bairros clandestinos em Lisboa é sobre a memória, um filme que «perpetua, assim, as emoções de jovens que sofrem com o desaparecimento repentino de um lugar que, embora ainda exista, já corresponde à memória das adolescências que vão perder» (*Ibidem*).

Por outro lado, mas ainda como *Sud*, de Akerman, também *Entraste no jogo tens de jogar – assim na terra como no céu*, de Pedro Sena Nunes é sobre o silêncio, mas o filme começa com o barulho de um microcosmos (uma festa na Serra D’Arga, no Minho) para terminar com um músico de acordeão no cimo da serra, perante os sons e o silêncio da natureza.

A propósito de *Outro país*, de Sérgio Tréfaut, um dos vencedores dos X Encontros de Cinema Documental, Miguel Gomes recorre a um depoimento de Robert Kramer:

‘Para mim só há uma questão essencial. Todas as outras são subsidiárias. A questão é: qual a melhor forma de organização comunitária para nos podermos dar bem uns com os outros?’ Estas declarações foram proferidas pelo cineasta americano Robert Kramer Robert Kramer [...] quando estava a ser entrevistado para o documentário de Sérgio Tréfaut [...] O depoimento de Kramer poderá muito bem servir de mote para uma determinada vertente do documentarismo. Afinal, uma das vocações do documentário é perscrutar o modo como um indivíduo ou conjunto de indivíduos se inscreve num tecido socio-cultural mais abrangente (Gomes, 1999, p. 25).

Ainda sobre *Outro país*, Miguel Gomes identifica-lhe uma qualidade fundamental para este filme ser um bom documentário: “fica bem longe das hipocrisias do modelo de reportagem televisiva que solenemente reivindica ‘toda a verdade’” (*Ibidem*).

Miguel Gomes entende claramente que fazer documentário é fazer cinema e numa observação abrangente sobre as exposições da competição nacional, na X edição dos *Encontros*, Miguel Gomes encontra uma

[...] bipolarização entre duas grandes linhas temáticas e formais: um registo mais ligado à antropologia e etnografia, correspondentes a incursões por espaços e comunidades rurais, e um outro mais voltado para a urbe e para o retrato individual, destacando-se uma vontade de comunicar com várias formas de arte e artistas (Gomes, 1999a, p. 24).

Em 2000, na XI edição dos Encontros é, pela primeira vez, apresentada uma única competição que junta filmes portugueses com filmes estrangeiros, deixando de haver “competição nacional”, num eventual sinal de maturidade do documentário português que também este festival ajudou a construir.

Pela assinatura de Luís Miguel Oliveira a propósito de *Les glaneurs et la glaneuse*, de Agnès Varda surge uma ideia já anteriormente manifestada por Miguel Gomes, nomeadamente que Varda «recolhe imagens, lugares, pessoas, ideias e a fazer desse material de recolha a matéria essencial do filme. O que conta é a perscrutação do real, a confiança nas suas próprias capacidades de ‘autorrevelação’ mais ou menos poética” e “revelar o melhor que há nas outras pessoas» (Oliveira, 2000, p. 33).

Cláudia Bancaleiro dá conta da discussão sobre as diferenças ou aproximações entre documentário e jornalismo que foi tema de mesa redonda nos X Encontros de Cinema Documental, sob o lema: “Jornalismo e documentarismo, Amigos ou inimigos?” É dado destaque a Hugues LePaige que diz: “entre jornalismo e documentarismo, as diferenças existem, mas para as sentir ‘é preciso analisar três pontos essenciais: o sentido, o olhar e o tempo’ (...) no documentário ‘filma-se a memória, a identidade, as raízes’” se «o jornalismo acaba por ser superficial ao não conseguir (...) estabelecer contacto com quem está do outro lado», o documentário «reconstrói o real a partir de um ponto de vista prévio» (Bancaleiro, 2000, p. 48).

Uma outra menção ao que possa ser “documentário” surge a respeito de *Buñuel’s prisoners*, de Ramon Gieling que revisita os habitantes do filme *Las hurdes*, de Buñuel.

[...] o filme de Buñuel era menos um ‘documentário’ do que a uma continuação da lógica surrealista dos seus primeiros filmes (...) um filme que exagera, força ou ‘mente’ deixa, por isso, de se poder inscrever no género ‘documental’? Será que a ‘verdade’ e a fidelidade a um objeto são mesmo o que mais importa num documentário? O filme de Gieling talvez não se aperceba completamente das implicações que desencadeia (o seu maior pecado será

um relativa 'inconsciência' um tanto esvoaçante), mas é certamente um filme com o qual o espectador sentirá vontade de dialogar (Oliveira, 2000a, p. 37).

Fazendo o balanço dos premiados da X edição, Kathleen Gomes escreve um texto em lista o palmarés e as qualidades dos filmes. *Yo soy asi*, de Sonia Herman Dolz «evidencia uma construção próxima da ficção através de uma estudada e planeada organização do espaço e das personagens (mais do que segui-las, a câmara antecipa-se aos seus movimentos)» e *Angelo's film*, de Péter Forgács é «um trabalho sobre a descoberta e a memória» a partir de um registo da ocupação Nazi em Atenas. Também é um filme sobre a memória *Natal de 71*, de Margarida Cardoso, no caso sobre a memória de um disco distribuído pelo Movimento Nacional Feminino aos soldados da guerra do Ultramar (Gomes, 2000, p. 23).

No último ano dos Encontros, em 2001, o *Público* apenas refere Laurent Simões e o seu filme *Walk, don't walk* sobre artistas portugueses em Nova Iorque e há uma notícia breve sobre o palmarés.

3. JORNAL EXPRESSO

No *Expresso*, jornal semanal, a primeira menção ao festival surge em 1993, na IV edição do festival. É um artigo de João Lopes, de página inteira, intitulado “A atitude documental” (Lopes, 1996, p. 67-R) onde se refere que os Encontros mostram que ainda faz sentido haver uma “área específica do cinema” com a designação de “documentário” e que há “um carácter específico de aproximação documental da realidade, carácter esse capaz de definir uma atitude de filmar e, eventualmente, diferentes estéticas geradas a partir dessa atitude”. Nesse sentido, os Encontros de Cinema Documental são uma alternativa quer ao circuito comercial quer à exibição televisiva.

Em 1994, na V edição dos Encontros, o *Expresso* refere-se à fragilidade do género:

[...] os Encontros continuam a ser uma oportunidade singular para avaliar tendências de um género inevitavelmente em crise. E **inevitavelmente** porque, quer queiramos quer não, o espaço documental encontra-se rasgado pela presença dominante das televisões e pelos efeitos continuados dos seus modelos de apropriação do real. Digamos, então, que o documentário – naquilo que o liga às suas mais profundas e históricas raízes cinematográficas – constitui um método de interrogação desse real que todos os dias recebemos codificado pela informação televisiva. Mais ainda: pode servir para perguntar **onde está** o cerne da sua dinâmica, na certeza de que nem está sempre onde a televisão o nomeia ou coloca [negrito no original] (Lopes, 1994, p. 13).

Como exemplo superior das potencialidades do documentário enquanto género e como contraponto das imagens televisivas, João Lopes destaca *The war room*, de Pennebaker que filma «os bastidores da campanha de Bill Clinton para a nomeação pelo Partido Democrático» (*Ibidem*).

António Loja Neves por seu lado, diz que os Encontros dão-nos “a conhecer as cadências do mundo e os comportamentos dos povos” e que este “trabalho mais minucioso” que é dado pelo documentário difere das televisões, estas:

[...] encarregaram-se de aldrabar produtos e chamar pelo mesmo nome outros frutos: reportagens jornalísticas naturalmente superficiais, abordagens pouco analíticas de temas de sociedade, registos de paisagens (...) Pela Malaposta têm passado obras que acordam aos temas respiração diversa da que os ‘timings’ exigidos pelas conquistas de audiência impõem às programações de TV. Desde logo pela forma inusitada como os cineastas interagem com os assuntos que tratam (Neves, 1994, p. 7).

António Loja Neves, jornalista de profissão, e que, por certo, não se assumiria como crítico de cinema vai apoiar-se no antropólogo e cineasta Jean-Paul Colleyn para reforçar a sua posição. Diz Neves que Colleyn falava:

[...] do prazer da descoberta, sinal indelével em qualquer bom documentário: novos rituais, encenações do quotidiano díspares daquelas a que nos habituámos, confronto de culturas, destaque de um habitat, denúncia de uma situação... enfim, o rol do estado de coisas que rodeiam a humanidade e da sua própria condição (Neves, 1994, p. 7).

E o crítico João Lopes também se refere ao documentário enquanto género:

Estes Encontros se fazem (se continuam a fazer) contra a ideia de que o cinema documental, como género, foi dissipado pela actividade informativa corrente das televisões. Mais como uma visão do mundo, o documentarismo emerge aqui, como um testemunho persistente da diversidade do mundo e dos seus valores (Lopes, 1995, p. 4).

A respeito de filmes específicos, João Lopes acaba por ser bastante sumário ainda que possa acrescentar comentários qualificativos, como acontece com *Terminus Brent*, de Gerd Kroske, um filme de «observação clínica da estação de Brest na fronteira entre e Bielorrússia e a Polónia» (Lopes, 1995, p. 4).

Com a VI edição dos Encontros, João Lopes refere-se a *Crumb*, de Terry Zwigoff para dizer que este é um filme que pode «ser tomado como um símbolo perfeito da vitalidade do género documental» e que com ele «a lógica documental excede, e muito, os princípios informativos que dominam o espaço social e a televisão consagrou» (Lopes, 1995a, p. 17). Se o documentário ainda “persiste” e “resiste” como um género autónomo:

[...] isso resulta da energia de uma atitude que começa na crença de que o mundo possui uma verdade visível (em todo o caso, filmável). Vale a pena prolongar esta lógica e afirmar mesmo que essa vontade de documentar a verdade dos seres e das coisas, dos lugares e das instituições, não pode deixar de ser vista como afirmação intensa de uma dimensão que só no cinema – e através do cinema – adquire a sua consistência de fenómeno de **dar a ver** [negrito no original] (Lopes, 1995a: 17).

E António Loja Neves afirma que o documentário reflete «sobre as delicadas situações deste final de século, as grandes opções planetárias e os elementos que matizam a comunidade humana» e que os Encontros procuram refletir «a diversidade dos discursos fílmicos sobre estas matérias» (Neves, 1995, p. 11) e apelida o documentário de «barómetro das sociedades e do mundo» (Neves, 1998, p. 13).

De entre a diversidade, um cineasta com exibição assídua nos Encontros de Cinema Documental é Frederick Wiseman, entendido como uma referência para o documentário, pois «nos seus filmes podemos observar a permanente reformulação do humano através das suas práticas quotidianas» (Lopes, 1996, pp. 135-136).

Nos Encontros de Cinema Documental:

[...] o documentário permanece como uma via real para observar a diversidade do mundo e mais que isso, para a discussão prática de qualquer processo de conhecimento/reconhecimento de toda a atividade humana (...) trata-se, afinal de resistir à ideia simplista de que a nossa relação audiovisual com o mundo se esgota na sobrecarga informativa que diariamente recebemos das televisões. Mais do que isso: trata-se de recusar a noção gratuita segundo a qual a crescente sofisticação tecnológica do cinema teria tornado inoperante o primitivismo do trabalho documental (Lopes, 1997, p. 15).

O documentário pode ser diversificado nos seus filmes, mas o jornal *Expresso* aborda os Encontros tentando ver neles o eco de um mesmo género. Num texto não assinado a propósito da exibição de filmes de Kieslowski pode ler-se: «quatro verdadeiras preciosidades que são exemplares de como o documentarismo deve ter coordenadas e pode ser, à uma, criação artística, olhar sobre a sociedade e objeto de registo antropológico» (S/ autor, 1997, p. 14).

Nos IX Encontros celebra-se o facto de estarem 26 filmes portugueses em competição, o «respeito que existe internacionalmente pelo trabalho desenvolvido» assim como «a vitória de ter-se conquistado público definitivamente interessado neste tipo de cinema e nas problemáticas que aborda» (Neves, 1998, p. 13).

Por se encontrar apostado numa visão global do documentário, o jornal *Expresso* indica tendências. Nos IX Encontros «a temática das obras desenvolveu um novo espaço de criação, mais intimista, onde a palavra e o gesto social do indivíduo se

sobrepõe à movimentação colectiva», (Neves, 1998a, pp. 18-19) e filmes que «não apenas questionam a vida e os seus fenómenos, e as sociedades humanas como começam cada vez mais a problematizar os próprios conceitos filmográficos sobre a noção de documentário» (*Ibidem*). É o caso de *Paris*, de Raymond Depardon que usa encenações mas, é «um fresco fenomenal de jovens parisienses, com as suas dúvidas, motivações, anseios, manhas, expressividade!» (*Ibidem*).

Em 1998, o diretor do festival Manuel Costa e Silva é entrevistado pelo *Expresso* onde menciona a “influência” deste festival para um interesse renovado pelo documentário muito embora, Costa e Silva claramente afirme que «ainda hoje não há um cinema documentarista português. Há tentativas, mas não se pode falar de uma escola documentarista» (Costa e Silva *apud* Neves, 1998b, pp. 18-19) e, por outro lado, a inovação tecnológica, no caso, a implementação do vídeo, trouxe mais obras, mas ajudou, segundo Costa e Silva, «a deturpar o olhar do documentarista. Essa facilidade técnica leva demasiadas vezes a uma superficialidade quer no tratamento do tema através dos enquadramentos e da perspectiva quer da seriedade da análise do próprio tema» (*Ibidem*).

Ainda que sobre documentários específicos, o discurso do *Expresso* seja mais esparso em valorizações qualificativas, António Loja Neves destaca *Outro país*, de Sérgio Tréfaut como «menos um documentário sobre o 25 de abril [...] para se ter transformado na revisitação da alegria de construir uma sociedade, dia após dia, com sabor a futuro duradouro» (Neves, 1999a, p. 16). Já *O guardador de rebanhos*, de Edgar Feldman é uma «rara e emotiva celebração poética (...) fina rede visível apenas quando tocada pelas gotas do orvalho do olhar do espectador: nesse instante, é o espectador, assim bafejado pela sabedoria das coisas essenciais» (*Ibidem*).

Se *Outros Bairros*, de Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel, tem como mérito mostrar «uma realidade que a maioria das pessoas não conhece» (*Ibidem*), no caso, jovens que por nunca terem estado em Cabo Verde não são cabo-verdianos, mas também não são portugueses porque a sua língua e costumes são outros e falam com orgulho do seu bairro agora a ser demolido; a respeito de *O guardador de rebanhos*, de Edgar Feldman, António Loja Neves vai mais longe: «De tanta claridade, terão ficado ofuscados os jurados que não viram isto?» (*Ibidem*), contestando o fato deste filme não ter sido premiado.

Na X edição dos Encontros, parece que o cada vez maior número de candidatos trouxe uma alteração, agora o festival só mostra filmes pertencentes a:

[...] um campo que se convencionou chamar ‘documentarismo de criação’, ou ligado à antropologia visual, dando menos importância a uma das vertentes anteriores, que facilitava a presença de obras sobre aspectos candentes da actualidade, como conflitos e grandes movimentações mundiais, criando para estes X Encontros um ambiente intimista, onde o homem e as suas experiências, tomadas por uma óptica individual têm primazia (Neves, 1999, pp. 18-19).

E esta é uma tendência que se manteria nos XI Encontros, mas António Loja Neves entende que nessa edição de 2000 existe uma:

[...] ligação entre os temas e as pessoas que retratam – a quem facultam a única possibilidade de se exprimirem ‘publicamente’ – (...) as temáticas dos cineastas do documentário – quantas vezes decisivas para nós, espectadores, podermos dar passos em frente na ultrapassagem das nossas perplexidades, dúvidas e ignorâncias – também nos transportam para lá da nossa imaginação, também nos permitem sonhos. Mas, sobremaneira, dão-nos informação preciosa sobre o ser humano e os seus habitats (Neves, 2000, p. 16).

O cinema documental faz «circular ideias, aspirações, denúncias e combates de povos (...) no mesmo sobressalto face ao mundo» (Neves, 2000a, p. 15). E essa é a grande mais valia dos Encontros.

Em 2001, a XII edição dos Encontros encerrou assumindo que seria a última edição de um trabalho inegável na promoção da praxis documental portuguesa e na constituição de espectadores mais avisados. Em 2002 teria início um outro festival, o *DocLisboa*.

4. CONCLUSÕES

De que falamos quando falamos de “documentário” durante os anos do festival Encontros Internacionais de Cinema Documental, de 1990 a 2001?

Começo por verificar que no jornal *Público*, talvez por ser um diário, o discurso encontra-se mais centrado nas qualidades de cada um dos filmes mencionados, enquanto o *Expresso*, um jornal semanal, apresenta um discurso em que se tenta compreender o género e não apenas filmes específicos.

No *Público* são usadas expressões como "olhar cinematográfico", "intensidade poética", "ponto de vista" ou "verdade interior às coisas mostradas" que denotam um discurso mais voltado para o documentário como expressão autoral. É também usado o

termo “radiografia” para realçar o olhar acutilante e profundo do cineasta (no caso, a respeito de Wiseman). Neste jornal diário, “documentário” é, também, sinónimo de “bastidores”, ou seja, filmes que nos mostram o que está por detrás daquilo vemos, em geral o que está por detrás daquilo que a televisão nos dá a ver. Igualmente, o documentário é um filme que “perscruta” a realidade, ou seja, examina e penetra a realidade. E há uma ideia sobremaneira importante, no *Público* não se confunde “realidade” com “verdade”, esta ou está no “interior das coisas” ou o filme é uma sua procura, mesmo que não a encontre. O documentário passa então a ser uma aproximação à “verdade”, não reclama a “verdade”. Reclamar aceder à “verdade” é apanágio da televisão. No documentário a “verdade” é dar conta da existência humana e suas vicissitudes.

Ao contrário do jornal *Público*, no *Expresso* o discurso é então muito mais voltado para a demarcação do documentário enquanto género cinematográfico autónomo e vital. E a preocupação maior centra-se na delimitação desse género como contraponto com as imagens televisivas. É um género que nos surpreende e nos dá a ver o mundo, as suas movimentações e comoções individuais ou de comunidades, esclarece-nos sobre os conflitos de muitos e os valores de todos. No *Expresso*, o discurso passa por um entendimento do documentário como um modo de interrogar a realidade e sempre longe do que nos vem “codificado pela informação televisiva”. É um “barómetro” do mundo.

Muito para além de um único filme, João Lopes, no *Expresso*, afirma que ao longo do das suas edições, os Encontros de Cinema Documental, cumpriram o seu papel de festival, foram sedimentando «uma herança de muitos filmes» e celebraram, justamente, um olhar único, o do documentário, «uma via nobre do olhar cinematográfico» (Lopes, 1997, p. 15).

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. Catálogos *Amascultura – Festival Internacional de Cinema Documental* [12 catálogos, 1990-2001].
- AA. VV. *Novo documentário em Portugal* (1999). Lisboa: Ed. Cinemateca Portuguesa e APORDOC-Associação pelo Documentário.
- ANDRADE, J. N. (25 de novembro de 1995). VI Encontros de Cinema Documental encerram amanhã. *Jornal Público*, p. 33.

- ANDRADE, J. N. (16 de novembro de 1996). 'Flamenco', de Carlos Saura, abre Encontros Internacionais de Cinema Documental – Ver como se vê o mundo. *Jornal Público*, p. 29.
- ANDRADE, J. N. (23 de novembro de 1996a). Os portugueses nos Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta. *Jornal Público*, p. 29.
- ANDRADE, J. N. de, e OLIVEIRA, L. M. (18 de novembro de 1995). VI Encontros de Cinema Documental inauguram hoje – O triunfo dos palermas. *Jornal Público*, p. 27.
- ANDRADE, J. N. de, e OLIVEIRA, L. M. (22 de novembro de 1995a). VI Encontros Internacionais de Cinema Documental da Amascultura – Pode-se sempre tentar dizer a verdade. *Jornal Público*, p. 24.
- BANCALEIRO, C. (18 de novembro de 2000). Termina hoje a terceira edição do Lisbon DOCS – Jornalismo e documentarismo separados pelo tempo. *Jornal Público*, p. 48.
- GOMES, M. (21 de novembro de 1997). Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta – Matemática documental. *Jornal Público*, p. 32.
- GOMES, M. (24 de novembro de 1997a). 'Amsterdam global village' encerrou com chave de ouro os Encontros da Malaposta – A terra é redonda. *Jornal Público*, p. 32.
- GOMES, M. (19 de novembro de 1998). De quatro filmes fica um. *Jornal Público*, p. 27.
- GOMES, M. (17 de novembro de 1999). X Encontros de Cinema Documental – A questão essencial na Malaposta. *Jornal Público*, p. 25.
- GOMES, M. (20 de novembro de 1999a). Palmarés dos X Encontros de Cinema Documental anunciado amanhã na Malaposta – Houve festa na aldeia. *Jornal Público*, p. 24.
- GOMES, M. e CÂMARA, V. (23 de novembro de 1998). Júri distingui filmes de Alexandre Sokurov e Catarina Mourão – Fantasmas vencem na Malaposta. *Jornal Público*, p. 24.
- GOMES, K. (27 de novembro de 2000). Filme de Margarida Cardoso eleito melhor documentário português na Malaposta – Prémios para todos. *Jornal Público*, p. 23.
- GOMES, K. e CÂMARA, V. (26 de março de 1999). A família do documentário. *Jornal Público*, Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/03/26/jornal/a-familia-do-documentario-131328>.
- GONÇALVES, M. A. (28 de novembro de 1993). Terminam hoje os IV Encontros Internacionais de Cinema Documental - Homenagem ao Cinema Novo. *Jornal Público*, p. 36.
- LOPES, J. (20 de novembro de 1993). A atitude documental. *Jornal Expresso*, Suplemento *A Revista*, p. 67-R.
- LOPES, J. (19 de novembro de 1994). Onde está o real? *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 13.
- LOPES, J. (11 de novembro de 1995). Imagens de todos os mundos. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 4.
- LOPES, J. (18 de novembro de 1995a). Documentar a verdade. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 17.

- LOPES, J. (23 de novembro de 1996). Cine-Teatro – Os Encontros de Cinema Documental e a Associação Saldanha dão a ver cinema inédito: reencontro com Wiseman, descoberta de um autor iraniano. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 135-136.
- LOPES, J. (15 de novembro de 1997). Celebrar o olhar documental. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 15.
- MELO, A. (4 de dezembro de 1990). Encontros da Malaposta – A longa marcha do documentário português. *Jornal Público*, p. 28.
- NEVES, A. L. (3 de dezembro de 1994). Cinema documental – Um lugar ao sol. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, pp. 6-7.
- NEVES, A. L. (3 de dezembro de 1994a). Documentários, espelhos do planeta. Entrevista a Thierry Garrel. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 6.
- NEVES, A. L. (3 de dezembro de 1994b). Uma forma de respiração. Entrevista a Mariana Otero. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 7.
- NEVES, A. L. (1 de dezembro de 1995). Imagens de fim de século. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 11.
- NEVES, A. L. (14 de novembro de 1998). Falar de vidas – O cinema enquanto barómetro das sociedades e do mundo, em força nos Encontros Internacionais de Cinema Documental. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p.13.
- NEVES, A. L. (21 de novembro de 1998a). Cinema Documental: nove vezes fora, tudo. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, pp. 18-19.
- NEVES, A. L. (21 de novembro de 1998b). Sólidos Encontros, Após alterações autárquicas que interferiram na Amascultura, os IX Encontros de Cinema Documental foram um êxito. Entrevista a Manuel Costa e Silva. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, pp. 18-19.
- NEVES, A. L. (13 de novembro de 1999). À porta do mundo – Os Encontros Internacionais de Cinema da Malaposta permitem o ponto da situação do documentarismo mundial. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, pp.18-19.
- NEVES, A. L. (27 de novembro de 1999a) Cinema Documental – De olhos nos olhos, Quatro destaques quase aleatórios, do muito de interessante que se viu nos X Encontros Internacionais de Cinema Documental. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p.16.
- NEVES, A. L. (18 de novembro de 2000). Sinais do mundo na Malaposta – IX Encontros Internacionais de Cinema Documental: o mundo numa sala de cinema. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 16.
- NEVES, A. L. (25 de novembro de 2000a). Hora de mudança – Os Encontros Internacionais de Cinema Documental buscam o segundo fôlego. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 15.
- NICHOLS, B. (2000). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- OLIVEIRA, L. M. (17 de novembro de 2000). Agnès, a respigadora de imagens. *Jornal Público*, p. 33.
- OLIVEIRA, L. M. (25 de novembro de 2000a). Documentário Buñuel por Ramon Gieling. *Jornal Público*, p. 37.

RAMOS, M. (16 de novembro de 1991). Costa e Silva, diretor dos Encontros de Cinema Documental 'Estou farto de júris'. *Jornal Público*, p. 30.

RAMOS, M. (26 de novembro de 1991a). Terminaram os encontros de cinema documental. *Jornal Público*, p. 30.

SEABRA, A. M. (19 de novembro de 1994). Encontros de Cinema Documental começam hoje na Malaposta – Em flagrante real. *Jornal Público*, p. 29.

SILVANO, F. & CÂMARA, V. (12 de novembro de 1999). X Encontros Internacionais de Cinema Documental, a partir de amanhã na Malaposta – Janela aberta sobre bairros. *Jornal Público*, Suplemento Artes, pp. 8-9.

S/ Autor. (29 de novembro de 1997). A memória, hoje. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 14.

SOUSA, M. F. C. V. (2014). O Município de Odivelas e as Práticas de Cultura. Um Estudo de Caso: O Centro Cultural da Malaposta (2007-2012). [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/13736>