

Cinema aberto: os documentários portugueses dos anos 90

Manuela Penafria

Universidade da Beira Interior, Labcom – Comunicação e Artes
penafria@ubi.pt

Resumo

Em meados dos anos 90, jovens cineastas portuguesas apostam no documentário como opção de realização. Mas na história do cinema português não existe um movimento documentarista anterior aos anos 90. Assim, pretendo discutir os filmes deste grupo de realizadores e proponho a expressão de “cinema aberto” para caracterizar uma atitude documental que pretende, claramente, evitar a utilização de voice over e que regista, maioritariamente, temas de carácter cultural e social.ivos que distan del voyerismo pasivo.

Palavras-chave

História, cinema português, documentário, anos 90, cinema aberto.

1. O documentário na história do cinema português

Em 1977, Luís de Pina escreve um texto intitulado: “Documentarismo português”, no qual faz o ponto da situação a respeito da produção de documentários em Portugal. Pina tem em conta a atividade dos “nossos cineastas no campo do documentário”, ou seja, considera primordialmente os documentários feitos por cineastas portugueses em formato profissional, em 35 mm. Esta opção de Luís de Pina é, logo à partida, reveladora da sua posição a respeito do que entende por documentário. Deixando de lado o registo amador, Luís de Pina promove uma história do documentário feita a partir de cineastas em que profissionalismo é sinónimo de apuramento estético, ou seja, que ultrapassa o mero registo de um acontecimento. Em suma, Pina entenderá que o documentário sob alçada de cineastas mais experientes será, consequentemente, um filme mais elaborado do ponto de vista estético. Assim, o primeiro documentário português é *Nazaré, praia de pescadores*, de Leitão de Barros, com data de 1928. Para Luís de Pina, este é “o nosso primeiro documentário digno desse nome”. Ainda que considere que o primeiro documentarista português é Aurélio da Paz dos Reis por “registar a vida e os acontecimentos de um modo directo” deixa claro que “o documento não se transformara ainda em documentário”. *Nazaré, praia de pescadores*, ultrapassado o mero registo dos acontecimentos, sendo um filme onde

a paisagem é apenas pretexto para enquadrar o homem, senhor da terra e do mar. A vila branca surge inteira no seu traço arquitectónico, no pormenor quotidiano, nas fainas e nos dramas que enobrecem o pescador. Sentia-se nas imagens do filme a influência das conquistas estéticas do cinema, sobretudo da escola russa (Pina, 1977: 11).

Depois de *Nazaré, praia de pescadores* seguem-se outros documentários de relevo como *Lisboa, crónica anedótica* (1930), também de Leitão de Barros; *Alfama, gente do mar* (1931), de João de Almeida e Sá e *Douro, faina fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira. Os finais dos anos 20, são anos do “documentarismo nascente” e são, também, marcados pela chamada “lei dos 100 metros”, nomeadamente o decreto nº 13 564, de 6 de Maio de 1927 que obrigava a uma exibição de, no mínimo, 100 metros de película “de paisagem e de argumento e de interpretação portuguesa”. Para Luís de Pina esta obrigação acabou por contribuir decisivamente para um empobrecimento do documentário pois “o público passou a ver mais documentos da vida portuguesa”. Ou seja, a promoção de um registo documental resultou num empobrecimento estético.

Já nos anos 40, a lei nº 2027 de 18 de Fevereiro de 1948 que cria o Fundo do Ci-

nema Nacional permitiu uma “melhoria de qualidade” com nomes como Manuel Guimarães, Armando Silva Brandão, João Mendes, Fernando Lopes e Baptista Rosa tendo o filme de arte atingido grande qualidade. Como refere Pina “em sectores específicos da produção – o documentário de arte e o filme turístico, por exemplo – o cinema português conheceu um nítido progresso” (Pina, 1977: 13). Por exemplo, a vida e obra do escultor Soares dos Reis é tema do filme *O desterrado* (1949), de Manuel Guimarães. Com o apoio desse Fundo, documentários sobre arte continuam na década de 50, com filmes como *Amadeo de Souza Cardoso* (1959), de Armando da Silva Brandão e *O pintor e a cidade* (1956), de Manoel de Oliveira. Mas em finais de 1950 abundam documentários com as “intenções serenas da entidade patrocinante”, de que são representantes os filmes *Rapsódia portuguesa* (1959) e *Henrique, o navegador* (1960), ambos de João Mendes. Só em inícios de 60 é que surge uma “inquietação criadora, a mesma que dera origem a ‘Nazaré’”. É o caso de *As pedras e o tempo* (1961), de Fernando Lopes, que constitui “uma réstia de esperança entre aqueles que ainda acreditavam na capacidade do documentário português” (Pina, 1977: 14). Com os anos 60, ou seja, com o Cinema Novo surgem “novos temas e novas perspectivas” com nomes como Faria de Almeida, António de Macedo, João César Monteiro e Manuel Costa e Silva. Nos inícios dos anos 70 *A pousada das chagas*, de Paulo Rocha; *Jaime*, de António Reis, e *Festa, trabalho e pão em Grijó de parada*, de Manuel Costa e Silva são filmes que mostram

um olhar novo sobre a realidade portuguesa, da vida e das pessoas, das terras e dos costumes, um olhar que já se encontrava no trabalho anterior, paciente e persistente, de António Campos, que em *Vilarinho das Furnas* (1971) e *Falamos de Rio de Onor* (1974) retoma os seus temas mais caros e coloca o nosso documentarismo no caminho apontado pelos seus mestres (Pina, 1977: 15).

Depois do *25 de Abril* (Revolução de 1974) surge uma grande produção de documentários, exibidos pela RTP. São “filmes de intervenção”, ou seja, filmes que “consistem em documentar, com entrevistas aos principais participantes no caso registado, um dado problema social, político ou cultural, partindo-se da denúncia para a tentativa de resolução, conforme a opção política dos autores” (Pina, 1977: 15). *Que farei eu com esta espada?* (1975), de João César Monteiro é, para Luís de Pina, um filme de intervenção, mas com a particularidade de ser um “documento fantástico”. É, igualmente, referido um outro conjunto de filmes bastante relevante à época que foram feitos por um coletivo de realizadores. São “dezenas de documentários culturais apresentados na RTP pelas cooperativas”. Outras obras fora do “filme de intervenção” são as de “carácter histórico, cultural ou meramente informativo”, como *Deus, Pátria*

e *Autoridade* (1975/76), de Rui Simões. A atividade cinematográfica, logo após o 25 de Abril é pois “um novo rosto para o documentário português” (p. 16), um cinema “finalmente livre e finalmente português” como “o ‘Trás-os-Montes’, de António Reis e Margarida Martins Cordeiro, visão poética e interior de tempo transmontano que é de erosão e de eternidade” (Pina, 1977: 16) e, também, o documentário *Máscaras* (1976), de Noémia Delgado.

No final do seu texto, Luís de Pina refere-se aos filmes “especializados” que são os filmes de “carácter técnico-científico, os filmes educativos, os filmes militares, etc.” para destacar os filmes feitos pelos serviços governamentais, como é o caso dos “autênticos documentários cinematográficos” feitos pelos Serviços Cinematográficos do Exército, criado em 1917 e que, em 1977, funcionava nos Serviços Cartográficos das Forças Armadas. São, também, referidos os filmes de Adolfo Coelho feitos pelos Serviços Agrícolas Oficiais, para cinema e para televisão, com vista a “estimular a ideia de cooperação entre os agricultores”. Outros organismos são referidos enquanto produtores de filmes “especializados” como o LNEC-Laboratório Nacional de Engenharia Civil, o serviço de cinema da Faculdade de Farmácia do Porto e os serviços de cinema e televisão da Junta de Acção Social. Quanto ao filme “educativo e didáctico”, Luís de Pina considera-os sem grande amplitude de produção à excepção dos filmes feitos pela Campanha Nacional de Educação de Adultos, entre 1953 a 1956 e, mais tarde, filmes para a Telescola. Fora dos “serviços oficiais” realizam-se filmes encomendados por empresas, como é o caso do filme *As palavras e os fios* (1962), de Fernando Lopes, para a empresa de cabos eléctricos CEL CAT. Por seu lado, a RTP, desde 1956, que é a maior produtora de documentários com filmes que não sendo exibidos em sala de cinema. Esta produção em 16mm permite uma liberdade criativa e “uma nova visão cinematográfica que, embora limitada ao pequeno vídeo, não é menos documental nem menos autêntica”. (Pina, 1977: 16-17). Mas estes são filmes que Pina considera “fora deste âmbito”, ou seja, fora de uma efetiva história do documentário português, ainda que sejam “um manancial precioso da nossa terra e da nossa gente, da história moderna de Portugal”. (Pina, 1977: 17).

No geral, a reflexão sobre o documentarismo português por parte de Luís de Pina centra-se na relação entre a qualidade dos documentários e o correspondente sistema de financiamento por parte de organismos estatais destacando, também, a produção de alguns organismo estatais, como o LNEC. Em conclusão, a partir de Luís de Pina, vemos que a evolução do documentário não é contínua, a influência por parte de políticas de financiamento resultam, por vezes, em melhoria, por vezes, em empo-

brecimento das qualidades cinematográficas do documentário. Ou seja, as políticas de financiamento de documentários não têm uma imediata relação com a qualidade dos documentários. De qualquer modo, entende-se claramente que Luís de Pina defende um documentário criativo, um documentário autoral, destacando cineastas portugueses que possuem uma filmografia bastante relevante na ficção, como Leitão de Barros e, durante o Cinema Novo, Fernando Lopes, João César Monteiro ou Manoel de Oliveira.

Ao fazer o ponto da situação a respeito do documentário português, Luís de Pina coloca uma visão sobre a sua evolução histórica em que destaca os filmes feitos pelos “nossos cineastas”, ou seja, pelos cineastas que nunca se assumiram como documentaristas, nem se constituíram num movimento documentarista. Podemos afirmar, com bastante segurança, que os documentários que “os nossos cineastas” realizam são, nas respetivas filmografias, os pequenos filmes dos grandes realizadores portugueses. São “pequenos filmes” porque se tratam de curtas-metragens e foram realizados nos inícios das respetivas carreiras cinematográficas.

A partir de Luís de Pina entendemos que a história do documentário português é constituída por filmes da autoria de cineastas que se afirmaram mais por uma filmografia de ficção. Neste sentido, uma efetiva história do documentário português será paralela a uma história do cinema português e só será possível se for elaborada pelo olhar de um historiador que reúne os filmes catalogados de “documentário” e não pelos realizadores que se assumiram de documentaristas. Nas histórias do cinema português mais conhecidas, como a *História do cinema português*, de Luís de Pina, 1987 ou *Filmes figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*, da Cinemateca Portuguesa, com data de 1983, encontram-se referências aos documentários portugueses que também Luís de Pina destaca como *Nazaré Praia de pescadores*, (1928), de Leitão de Barros ou *Máscaras* 1976, de Noémia Delgado, mas não se refere uma história própria. Em consonância com esta visão, João Bénard da Costa afirma: “o género dominante do cinema português é o próprio cinema português” (Costa, 2007). A ideia defendida por Bénard da Costa é que o cinema português não possui géneros demarcados, o que parece negar uma efetiva história do documentário português quer por falta de realizadores que assumam para si a identidade de documentaristas quer por falta de um momento em que tenha sido criado um movimento documentarista.

Neste sentido, na história do cinema português, apenas nos anos 90, podemos encontrar cineastas portugueses que assumiram uma filiação ao documentário. São jovens cineastas que se encontram alinhados por um interesse renovado pelo género, que aconteceu em outros países europeus, como Espanha, França ou América Latina.

Assim, eventualmente, apenas nestes anos 90, podemos afirmar ter existido um movimento documentarista português.

2. Os documentários portugueses dos anos 90: cinema aberto

Num contexto global europeu, na década de 90, surgem iniciativas como o programa europeu de formação EURODOC, iniciado em 1998¹ e o EDN – *European Documentary Network*, uma associação que reúne realizadores, produtores, distribuidores em atividades de promoção e de apoio ao documentário e cuja data de criação é 1996.² Por seu lado, o GEECT – *Groupement Européen des Écoles de Cinéma et de Télévision* através do projeto *European Documentary Film Workshop – Visions I* (1994/95), *Visions II* (1997/98) e *Visions III* (2000–2001) formou vários realizadores, incluindo portugueses. *Margens* (1994), de Pedro Sena Nunes e *Até ao Farol* (1995), de Olga Ramos foram realizados no âmbito do *Visions I* e *Kilandukilu – Diversão* (1998), de Margarida Leitão foi realizado no âmbito do *Visions II*.³

Mais especificamente em Portugal, decorrem iniciativas que têm no documentário o seu enfoque principal. Por um lado, a promoção e divulgação do documentário pelo Festival *Amascultura – Encontros Internacionais de Cinema Documental*, com edições de 1990 a 2000 e, por outro lado, no que diz respeito ao financiamento estatal, surge em 1996⁴ o primeiro concurso de apoio à produção de documentários lançado pelo IPACA – *Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual*.⁵ A confirmar um interesse coletivo – eventualmente sintomático de um movimento documentarista – é criada, em 1998, a Associação *Apordoc – Associação pelo documentário*. E, também em finais dos anos 90, decorrem atividades alinhadas com as de outros países, em especiais europeus. A propósito do evento *Lisbon Docs Conference* (organizado pela *Apordoc* e *EDN*, em 1998), Tue Steen Müller, diretor do *EDN*, diz que os projetos dos realizadores portugueses aí apresentados possuem “ideias frescas e empenho profis-

1 Fonte: <http://www.eurodoc-net.com/en/network/comite.php>

2 Fonte: <http://edn.network/edn/>

3 Mais informação sobre os programas *Visions I*, *Visions II* e *Visions III* em: <https://teachingdocumentary.files.wordpress.com/2012/09/geect-visions-project-2001.pdf>

4 «Regulamento de apoio financeiro selectivo ao desenvolvimento e produção cinematográfica de documentários», da Portaria n. 496/96 de 18 de Setembro.

5 O IPACA, criado em 1994 é renomeado ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia em 1998 e, a partir de 2007, ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual.

<http://www.ica-ip.pt/pt/o-ica/quem-somos/apresentacao/>

sional” (Müller, 1999).

Para este texto pretendi compreender o que melhor possa caracterizar a atitude documental da década de 90, a partir dos seguintes filmes: *Há drama na escola* (1993), de Leonor Areal; *Senhora Aparecida* (1994) Catarina Alves Costa; *Margens* (1994), de Pedro Sena Nunes; *Surfavela* (1996), de Joaquim Pinto e Nuno Leonel; *Mulheres do Batuque* (1997), Catarina Rodrigues; *Esta Televisão é a sua* (1997), de Mariana Otero; *Céu Aberto* (1997), de Graça Castanheira; *Impressões do 3º dia em Glasgow* (1997), de Pedro Sena Nunes; *Fragments between time and angels* (1997), de Pedro Sena Nunes; *Kilandukilu - Diversão* (1998), de Margarida Leitão; *Swagatam* (1998), de Catarina Alves Costa; *A dama de Chandor* (1998), de Catarina Mourão; *A companha do João da Murtosa* (1998), de Paulo Nuno Lopes e Helena Lopes; *Outros bairros* (1999), de Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel; *Entraste no jogo, tens de jogar, assim na terra como no céu* (1999), de Pedro Sena Nunes; *Geração Feliz* (1999), de Leonor Areal; *Outro país* (1999), de Sérgio Tréfaut e *Natal 71* (1999), de Margarida Cardoso.

Esta seleção não é exaustiva, ficam de lado filmes como *Até ao farol* (1995), de Olga Ramos; *A audiência* (1998), de Luciana Fina e Olga Ramos; *O Rap é uma arma* (1996), de Kiluanje Liberdade; *Esta é a minha casa* (1997), de João Pedro Rodrigues ou *Arte Pública* (1999), de Hugo Vieira da Silva, *Trilhos* (1994), *Namasté* (1998) ou *Madrugadas* (1999), de Rui Simões.

Os filmes considerados para este texto resultam, obviamente, do acesso aos mesmos, mas entendo serem representativos de uma época no sentido em que marcaram presença no Festival Amascultura, um festival unanimemente considerado de suma importância para a divulgação e promoção do documentário português. Por outro lado, a compreensão destes filmes, no seu conjunto, também terá em conta o que possa destoar de uma eventual atitude documental partilhada.

Começo por elencar depoimentos de alguns realizadores no Catálogo da Cinemateca Portuguesa, *Novo documentário em Portugal* (AA. VV., 1999). Catarina Mourão afirma: “o documentário é o espaço por excelência em que a tua relação com a realidade está mais visível, ou seja, em que há uma comunicação que não vai só de ti para a realidade, mas da realidade para ti” (p. 3). Para Catarina Alves Costa “uma coisa que me interessa muito quando faço um filme é chegar a um sítio, a uma situação em que não sei o que vai acontecer (...) vontade de nos deixarmos surpreender pelas coisas (...) devemos filmar o que está a acontecer no momento” (p. 4 e 9). Graça Castanheira assume que: “para mim, fazer documentários é tentar perceber o que se passa à mi-

nha volta. (...) Sempre me fascinou uma frase do filósofo espanhol Ortega y Gasset: 'No sabemos lo que passa y eso es lo que passa'. Faço documentários porque tudo o que me interessa é, precisamente, lo que pasa." (p. 10 e 19). E, para Pedro Sena Nunes: "o que me fica é a questão de ter uma pessoa à minha frente, a partilhar uma espécie de intimidade (...) eu não consigo filmar em Lisboa, tenho de sair daqui, acho que é uma procura do desconhecido. Um dos motores para mim são as contradições que as coisas encerram, e não tanto as surpresas. Alguém disse sobre o MARGENS: poesia e política, coisas antagónicas mas que não vivem uma sem a outra..." (p. 5 e 11). Mariana Otero diz o seguinte: "descobri o prazer imenso de esculpir o quotidiano, de revelar a dimensão dramática e extraordinária do que as pessoas pensam ser a banalidade da sua vida. Desde então continuo a filmar o que conheço, o que fez ou faz a minha realidade e a dos meus contemporâneos: a escola, a televisão..." (p.23).

Tratando-se de realizadores distintos, estes depoimentos são reveladores de uma atitude documental em que prevalece o registo dos acontecimentos que estão a decorrer *aqui e agora*. E, para esse registo, estabelece-se uma relação aberta com o mundo, ou seja, o tipo de documentário que se pretende resulta de um encontro com as pessoas e com as situações a registar, sem que os realizadores levem consigo ideias *a priori* sobre essas mesmas pessoas ou situações. O documentário é, enfim, uma descoberta do mundo, do que existe à volta (seja o que está mais próximo, seja o que está mais distante). Os realizadores revelam vontade de se encontrarem com as pessoas nos próprios locais em que as mesmas habitam e passar com elas o tempo necessário para que seja possível daí "esculpir" um filme, como sugere Mariana Otero.

Estas afirmações que indicam uma atitude documental de abertura para o mundo estão em consonância com os temas que os filmes registam e com o modo como esses temas são registados.

A respeito dos temas, estes filmes registam manifestações culturais portuguesas, como seja a romaria tradicional de S. João D'Arga, em Braga no filme *Entraste no jogo, tens de jogar, assim na terra como no céu* ou uma última procissão em que as pessoas se fazem transportar em caixões abertos, em *Senhora Aparecida*; a vida isolada na aldeia de Chelas, em Trás-os-Montes apesar da construção de uma ponte com promessas de progresso, em *Margens*, e a tradicional arte xávega dos pescadores em *A companhia do João da Murtosa*. Encontramos a presença de outras manifestações culturais em Portugal, como a comunidade hindu em Lisboa, em *Swagatam*; a dança tradicional angolana, em *Kilandukilu*; ou as mulheres caboverdianas que criaram uma associação para reavivar o tradicional Batuque, em *Mulheres do Batuque*. Países que,

no passado, possuíram uma relação com Portugal são, também, alvo de registo, mas por aquilo que ainda *hoje* existe nesses países. É o caso do registo da última presença portuguesa em Goa, em *A dama de Chandor* ou os sonhos das crianças em Moçambique, em *Céu aberto*. E filma-se mais diretamente a atualidade, ou seja, o que está a acontecer, revelando-se universos menos conhecidos. É o caso de filmes como *Esta televisão é sua*, sobre os bastidores da SIC (Sociedade Independente de Comunicação) que foi o primeiro canal de televisão privado em Portugal, que teve início em 1992. Ainda nesta atitude de filmar o presente temas de carácter mais social emergem como em *Outros bairros* sobre a destruição do bairro da Pedreira dos Húngaros, em Lisboa, onde vivem caboverdianos que não se sentem portugueses, mas que aqui nasceram e nunca estiveram em Cabo Verde. Um projeto de *surf* para crianças, em implementação no Rio de Janeiro, é o tema de *Surfavela* e a preparação de espetáculos de expressão dramática e musical, por parte de alunos de várias escolas secundárias, para levarem a Paris é o enfoque do filme *Há drama na escola*.

Em todos estes filmes vemos e ouvimos pessoas. A presença do elemento humano é algo marcante, como sejam o Lucas, o Gervásio, o Helder e o Castigo, em *Céu aberto*; o João da Murtosa, em *A companha do João da Murtosa*; a senhora Aida, em *A dama de Chandor*; ou o Leonardo e o Arnaldo em *Surfavela*.

A tendência geral é a de registar um aqui e agora, um documentário que colabore na compreensão do presente histórico. Não há aqui o famoso “assalto ao real”. Estes documentários dão conta de um mundo que merece ser filmado. E o uso de imagens de arquivo não é recorrente. Existem imagens de um passado recente como os *happenings* de rua dos “Felizes da Fé”, grupo que de 1985 a 1995 se manifestava criativa e provocatoriamente pelas ruas de Lisboa, a reclamar por mais impostos, ou contra o final do mês de agosto. E *Outro país* e *Natal 71* são filmes que, para além de imagens de arquivo, têm a presença dos realizadores, Sérgio Tréfaut e Margarida Cardoso, respetivamente. Sérgio Tréfaut diz-nos que vai, *hoje*, procurar as imagens que fotógrafos e cineastas estrangeiros, como Robert Kramer ou Thomas Harlan fizeram do 25 de Abril de 1974, a *Revolução dos Cravos*. A busca do realizador por imagens inéditas que complementam as já conhecidas é uma abordagem original sobre o 25 de Abril. Igualmente original na abordagem, *Natal 71* é um filme com o mesmo título de um disco de propaganda, do Movimento Nacional Feminino oferecido, no Natal de 1971, aos militares portugueses no Ultramar. Embora existam imagens de arquivo, o filme centra-se no depoimento de pessoas que tiveram uma intervenção ou um conhecimento mais direto sobre esse disco que foi oferecido aos militares portugueses.

A respeito do modo como os filmes registam os respetivos temas, destacado dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar é notória, na grande maioria dos filmes, a ausência da presença física dos realizadores a favor de um registo de observação. Por exemplo, quando as pessoas falam para a câmara, não se ouve a pergunta inicial a partir da qual as pessoas iniciam o seu discurso. Nos poucos momentos em que se ouvem perguntas, estas não chegam a ser entrevista, mas um continuar de conversa (por exemplo, em *A companha do João da Murtosa*, *Mulheres do Batuque e Outros bairros*). Ainda assim, apesar de um claro apagamento da presença da equipa de realização no filme, as pessoas falam com grande à vontade para a câmara, o que denota que antes da rodagem se terá estabelecido algum tipo de familiaridade entre a equipa de realização e as pessoas que foram filmadas.

Em segundo lugar, destaco a ausência quase total de um narrador, ou seja, de uma *voice over* que, muito claramente, parece ser uma opção de realização bastante generalizada. Os filmes revelam uma apetência maior pela observação e por uma consequente recusa da voz de um narrador. O ritmo dos filmes adequa-se a uma enorme disponibilidade para ouvir e estar com as pessoas e uma reduzida interferência por parte de quem filma.

Nos poucos momentos em que existe uma voz em *off*, a mesma não se coloca acima das pessoas filmadas. É sintomático o caso de *Esta televisão é a sua* no qual o espectador ouve, em *voice over*, informações que dificilmente se obteriam a partir de um registo de observação, como o facto da SIC ser o primeiro canal de televisão privada portuguesa. Em outros momentos, a narração tradicionalmente mais descritiva é substituída por legendas, para dizer, por exemplo, que o Gervásio regressou à escola após viver na rua, como acontece em *Céu Aberto*. E este a necessidade de um narrador é contornada e usam-se outras soluções realização. É o que acontece em *Swagatam*. O espectador ouve um discurso via programa de rádio que explica a festa Holi, o festival da primavera que simboliza o renascer de espírito da vida. E, finalmente, de um modo geral, a equipa de realização posiciona-se a uma distância ética para com as pessoas que filma, deixando que as mesmas façam pausas e retomem o discurso a seu próprio ritmo.

A destoar de tudo o que foi dito até agora estão os filmes: *Impressões do 3º dia em Glasgow* (1997) e *Fragments between time and angels* (1997), de Pedro Sena Nunes que são filmes mais experimentais, pelas suas associações livres de imagens e sons. *Fragments between time and angels* possui uma ambiência imagética e sonora diversificada e inusitada, como um barulhento jogo de futebol, o silêncio de uma igreja vazia,

depoimentos de adultos, crianças, música, uma senhora que lê poesia, uma feira, as sombras de um violinista e de uma cantora sobre a água e o fogo, uma sirene... O filme é uma experiência sensorial que se coloca, já em 1997, alinhado com o documentário autobiográfico e ensaístico, tendência maioritária da produção documental dos anos 2000. Já *Impressões...* é isso mesmo, impressões de Glasgow, apresentados numa sucessão de imagens e sons em que importa menos a identificação de elementos concretos e mais, por exemplo, um arrastamento de cores e luminosidades várias.

Em conclusão, a compreensão de um conjunto de filmes de uma década que a bem dizer tem já início em 1993 (ano de realização de *Há drama na escola*) leva, necessariamente, a generalizações que podem incorrer em imprecisões. Ainda assim, entendo que os filmes aqui mencionados são uma boa amostra da atitude documental dos anos 90. Estes são filmes que primam mais pelo registo cultural e social que pelo registo panfletariamente político. Direi que a consciência política existe, mas não uma militância por um documentário de denúncia ou de intervenção política imediata. Os documentários portugueses dos anos 90 abrem-se para o mundo e acolhem-no no seu quotidiano. Tentei aqui realçar uma atitude documental partilhada que resumo na expressão “cinema aberto”, uma vez que são os filmes que, muito claramente, me parecem assumir a descoberta do mundo, a sua grande riqueza cultural e um mundo merecedor de ser registado para memória futura.

Bibliografia

- AA.VV. (1999). *Novo documentário em Portugal*. Catálogo da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, s/págs.
- COSTA, J. B. da (2007). “Um país, um género: Portugal no cinema português”. In *Desdobrável da programação da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema do mês de dezembro*.
- MÜLLER, T. S. (1999). “Docs in Portugal – Moving toward a breakthrough”. In *Revista DOX*, n. 21, pp. 20-21.
- PINA, L. (1977). “Documentarismo português”. Edição do Instituto Português de Cinema.