

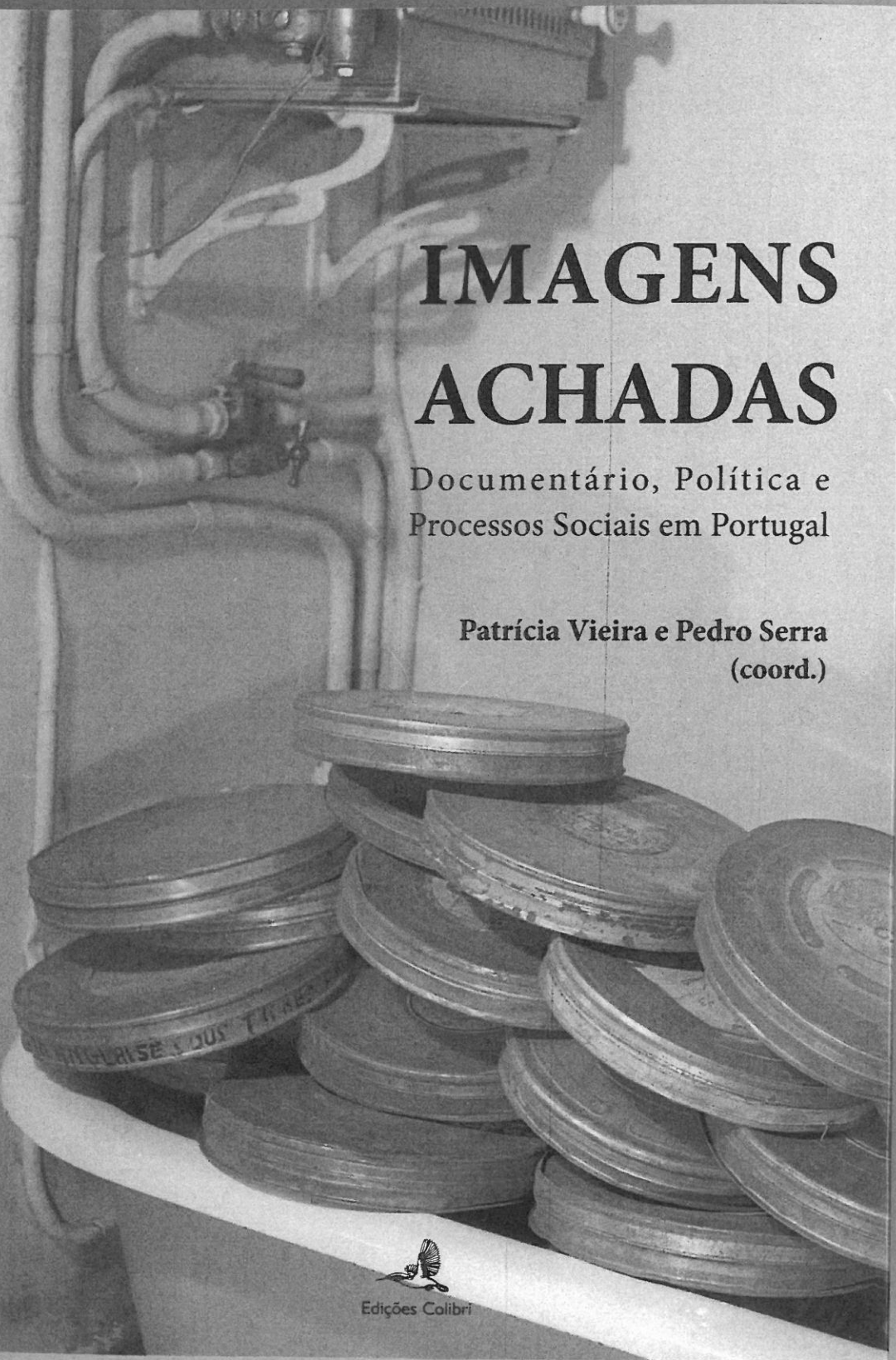
Patricia Vieira e Pedro Serra (coord.)

IMAGENS ACHADAS

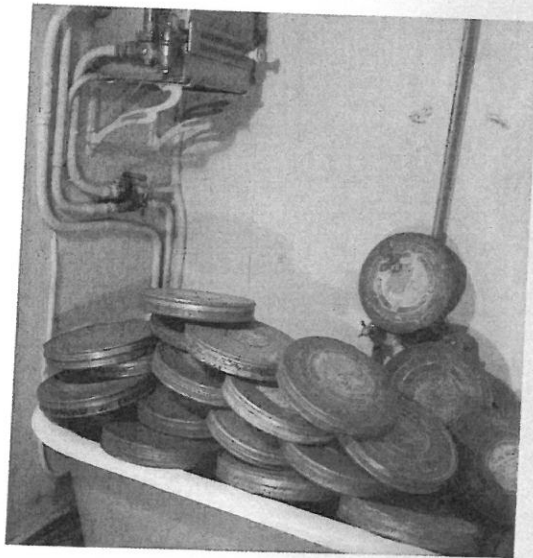
IMAGENS ACHADAS

Documentário, Política e
Processos Sociais em Portugal

Patricia Vieira e Pedro Serra
(coord.)



Imagens Achadas propõe um percurso através do documentário em Portugal, dos seus momentos áureos e obras de referência, assim como das suas discontinuidades, falsas partidas e projetos inacabados, salientando o nexo entre documentarismo e processos sócio-políticos. A secção que abre o volume, **Crítica e Política do Documentário Cinematográfico**, inclui ensaios que abordam a relação instável entre documentário, política e realidade. A segunda parte, **Documentário, Propaganda e Resistência**, é dedicada ao documentarismo das primeiras três décadas do Estado Novo. Os ensaios reunidos na secção **Novo Documentário e Transformações Sociais** analisam as metamorfoses do documentarismo português resultantes da renovação estética do Novo Cinema e, posteriormente, da Revolução do 25 de abril de 1974. O volume encerra com **Tendências do Documentarismo na Atualidade**, onde se assinalam alguns dos traços mais proeminentes do documentário português contemporâneo.



Biblioteca Nacional de Portugal
– Catalogação na Publicação

IMAGENS ACHADAS

Imagens achadas : documentário, política e processos sociais em Portugal / coord. Patrícia Vieira, Pedro Serra. – (Extra-coleção)
ISBN 978-989-689-394-1

I – VIEIRA, Patrícia, 1977-
II – SERRA, Pedro, 1969-

CDU 791

Título: Imagens Achadas.

Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal

Coordenação: Patrícia Vieira e Pedro Serra

Editor: Fernando Mão de Ferro

Ilustração da capa: Denise Bellon, *La Baignoire d'Henri Langlois*, 1945.

© Fond Photographique Denise Bellon | Les Films de l'Équinoxe.

Depósito legal n.º 372 150/14

Lisboa, Março de 2014

ÍNDICE

<i>Introdução</i>	
Pedro Serra e Patrícia Vieira	7
Parte I. Crítica e Política do Documentário Cinematográfico	
Cap. 1. <i>O Documentário Político depois da “Guerra Fria”</i> Michael Chanan	21
Cap. 2. <i>Políticas da Realidade</i> Josep M. Català Domènech.....	41
Cap. 3. <i>A Encenação Documentária</i> Fernão Pessoa Ramos	59
Cap. 4. <i>O “Olhar Embarcado” em Documentários de Guerra Recentes</i> Karl Erik Schøelhammer	75
Parte II. Documentário, Propaganda e Resistência	
Cap. 5. <i>A Imagem Encoberta: Os Documentários do Regime e a Oposição ao Salazarismo</i> Heloisa Paulo	93

Cap. 6. <i>Um Documentário da Propaganda do Estado Novo: A Morte e a Vida do Engenheiro Duarte Pacheco de António Lopes Ribeiro</i> Luís Reis Torgal.....	109
Cap. 7. <i>Bissaya Barreto e o Cinema: Apontamentos Rumo à Arquitetura de um Filme</i> Ricardo Jerónimo Azevedo Silva.....	121
Parte III. Novo Documentário e Transformações Sociais	
Cap. 8. <i>Um Cinema Invisível: A Produção de Curtas Documentais e o Novo Cinema Português (1960-80)</i> Paulo Cunha.....	137
Cap. 9. <i>Fantasma Natos. Documentarismo no Imediato Pós-25 de Abril: Que Farei Eu com esta Espada?, de João César Monteiro</i> Pedro Serra.....	153
Cap. 10 <i>Um Caminho Pouco Frequentado: Os Filmes de António Reis</i> Carlos Melo Ferreira	175
Parte IV. Tendências do Documentarismo na Atualidade	
Cap. 11. <i>Quem és tu? O que fazes aqui? A Imigração em Dois Documentários Portugueses: Lisboa e Entre Muros</i> Manuela Penafria	195
Cap. 12. <i>O Cinema de Pedro Costa: Cinefilia, Amadorismo, Utopia</i> , Patrícia Vieira.....	205
Colaboradores	225

INTRODUÇÃO

Pedro Serra e Patrícia Vieira

Para descrever a imaginação da comunidade e da sociedade civil portuguesa no cronótopo a que amplamente nos referimos com o nome de Modernidade é decerto produtivo articularmos uma noção como a de “Modernidade descontínua.” a pulsão revolucionária no bojo do Moderno, que os séculos XIX e XX desenvolveram sem solução de continuidade, foi sempre acabando por claudicar perante uma realidade social irredimível. “Revolução” foi sendo, nessas duas centúrias – e com modulações variadas e contrastantes –, um dos nomes de uma temporalidade assente nas noções de finitude e mudança; nomes, enfim, de um modelo temporal que confere um marco de inteligibilidade à experiência dos sujeitos individuais e colectivos *modernos*. Ora, neste sentido, a retrospectiva desse tempo longo em declinação portuguesa devolve-nos dois séculos de modernização nem sempre progressiva, com bloqueios, interrupções, arritmias ou descompassos. Sobretudo, a história social e cultural da Modernidade de um caso como o português diz-nos da dessincronização entre uma modernização das formas simbólicas, por norma mais avançada do que a modernização política, sócio-económica e científico-tecnológica. É *contra* esta paisagem que se perfila produtiva a leitura dessa modalidade de discurso simbólico que dá pelo nome de “documentário,” *corpus* algo fluído de um conjunto maior dos objectos que definem – não sem problemas de definição, justamente –, o género que, decerto, melhor pode descrever a Modernidade: as imagens em movimento. O arquivo que congrega as imagens do cinematógrafo, do vídeo, do meio digital, produzidas em Portugal devolve-nos uma ampla fenomenologia discursiva e artística como experiência estética da dinâmica local e global da invenção ou imaginação do Moderno em clave portuguesa, as suas Utopias e a sua História.

No entanto, globalmente considerado, o documentarismo carrega no bojo tanto o projecto moderno como uma pulsão anti-modernista (a bem dizer, *sobrevivência* moderna). O desiderato moderno de uma autonomia do estético, uma autonomia da arte – uma autonomia do cinema, por

exemplo, e do documentário (seja determinado por projectos mais artísticos ou anti-artísticos) no conjunto da fenomenologia fílmica (cinematográfica, videográfica, digital) – supõe a produção de objectos e formas *fora do tempo*, ou que saem deste paradigma temporal crónico. Significa isto que as formas simbólicas, na modernidade, são anacrónicas e anacronizam uma qualquer experiência histórica. Embora não apenas, é também na imagem-movimento que podemos encontrar um modelo temporal alternativo: o cinema pode, mesmo, ser entendido como teoria alternativa do tempo numa modernidade que hegemonizou uma “história histórica”, isto é, narrativa.

A retrospectão do documentarismo português, ou, melhor, daquele documentarismo que é ficção necessária, é proveitosa quando nela e por ela se produzem versões do passado ainda intensas, certamente as que sabotam o modelo narrativo. São por demais conhecidas – vindas de ângulos quer epistemológicos, quer hermenêuticos, etc. – as objeções que se vêm articulando a respeito de um modelo narrativo da História – “óbices” do pretense objectivismo, da função teleológica, da pulsão utópica, do pendor absolutizante, etc. –, objeções que respondem muitas das vezes a uma discursividade dita “pós-moderna” certamente débil. A perda de evidência de uma História como *magistra vitae* de que vem falando amplamente Hans Ulrich Gumbrecht. A tópica ciceroniana tem um segundo termo, como é sabido: *Historia magistra vitae est*, seguido de *et testis temporum*. A perda de exemplaridade da história, de que Gumbrecht tem extraído consequências e desenvolvimentos produtivos, vai a par da falência de um modelo reflexivo ou testemunhal do relato histórico, latamente enredado na “crise da representação.” Uma “crise de representação” que implica, claro está, outros *genera* discursivos dimensionados por um modelo temporalizado.

Ora, precisamente, a casuística do arquivo cinematográfico português, de modos variados, propõe-nos a forma “documentário” como *tesis temporum*. Testemunhar é ver, ver em terceira pessoa. A aporética do testemunho – entre *exemplum* possível e impossível; entre ver e julgar; entre a demanda de um encontro e uma realidade (des)encontrada; entre o tribunal e o trauma – implica a própria possibilidade da ficção. O documentário, neste sentido, extrema as contradições de um testemunho pre-dicado como produção de evidência. Documentar, apresentar ou produzir evidencialidade, requer imagens e palavras. Mas sobretudo, a produção de evidências – na medida em que significa *provar* com a imagem, tomando *provar* tanto no sentido de “validação”, como no sentido de “experimentação” (Guinzburg) – é colocada em suspensão por um mundo da vida que, de um modo ou outro, se subtrai a ser uma experiência narrativa transparente. Seja como for, o testemunho documental é uma moda-

lidade de escrita tensada por uma ética da representação, não deixando de dramatizar os insolúveis enredos do problema de “como narrar a experiência?”. O enredo significa, entre outras coisas, que o mundo da vida, numa versão de mundo como pode ser a do documentário cinematográfico, tanto resiste como é forçado a ser estetizado. O mundo da vida, ao que tudo indica, terá precisamente a versão de “mundo real” que o documentarismo anglo-saxónico dos anos 30 produziu (Roberts 87).

Sob o título *Imagens Achadas*, o projecto que agora vem a lume no presente livro reúne ensaios sobre documentarismo, política e processos sociais em Portugal. O ponto de partida foi detonado por uma evidência que, muito embora, requer provas. Quando tomamos por objecto essa espécie de imagens em movimento a que chamamos “documentário,” estamos a enfrentar, como assentou, por exemplo, Bill Nichols, que se trata do “género cinematográfico mais especificamente político” (15). Uma evidência que há que provar porque estamos perante uma espécie de objectos que, indefectivamente mobilizados por uma conformação estética, francamente agonizam a perda de evidência da arte na Modernidade. Objectos que, no fundo, resistem à teoria, o que talvez signifique que a requerem para ajuizar a sua coerência e necessidade. “O que é um ‘género’ cinematográfico?” é uma pergunta que, por exemplo, determina o estudo de Bill Nichols a que já aludimos. O que é, neste sentido, um “documentário”? Podemos considerar que esta é, na verdade, uma *vexata quaestio*, dada a contumácia com que a pergunta pela ontologia do filme documental persiste em ser colocada em trabalhos que sobre ele incidem.

Esta resistência à teoria por parte do cinema documental – afinal uma versão da resistência à teoria por parte do cinema em geral – devolve-nos a medida ou escala da sua relação com a história, a política, o mundo da vida. Na sua condição de imagem – sonora, visual – o documentário, como um filme dito de ficção, centra os seus problemas de produção, recepção ou crítica, na difícil passagem ao conceito. Ou naquilo a que Derrida chamou, num conhecido lugar de *La dissémination*, a “passagem à filosofia” (80). A unidade sensível que define o filme documental – as materialidades que o determinam – supõe obstrução do salto para o geral, o genérico. Reunir exemplos é dispersá-los, coligar um conjunto é desligar o que junta. Reside aqui a insuficiência, mas também a insuficiência, da demanda de uma ontologia do documentário.

Ao documentário diríamos, então, que é inerente esse estado de perda da sua própria evidência, um proteísmo que se concretiza na ampla casuística do cinema documental, disseminação de formas que abarcam o cinema-ensaio, o docudrama, o documental *fake*, a metragem encontrada ou o documental etnográfico. Um *corpus* em que percuta um complexo nacional que a deriva desse todo múltiplo foi depositando, onde se foram

destacando, por exemplo, os binómios realidade/ ficção, objectividade/ relativismo, ou referencialidade/ auto-referencialidade, propaganda/ denúncia e resistência; ou problemáticas como as determinações materiais – mediais e intermediais – do documentário (cinematógrafo, TV, vídeo, digital), a relação e discriminação com o filme científico, o jornalismo, a *performance*.

O documentarismo português reflete a tendência multiforme do género, passando ao longo do último século da propaganda ao ativismo político, do tradicionalismo formal à experimentação. Uma das questões do documentário em Portugal, como de resto do próprio cinema português, como tem vindo a ser amplamente sublinhado, é o da sua conformação como sistema autónomo e como tradição. Assim, ao contrário de outras geografias culturais – britânica, soviética, norte-americana – não temos propriamente coagulada a vertebração de um processo interno do género documental. O que não significa, obviamente, que não tenha um passado (Penafria, *Paradigma*, 2), isto é, que dele se possa contar uma história. Quando, em 1973, a Secretaria de Estado da Informação e do Turismo (SEIT) publica um panfleto com o objectivo de, precisamente, fabular uma narrativa que enquadre os vários momentos que constituem o cinema português num todo coerente, o documentário surge numa posição de destaque. Ao descrever as linhas de força do cinema nacional, o texto afirma que, “[e]m primeiro lugar, [se] verifica [...] a tendência documental para retratar a verdade imediata das coisas, com singeleza, num predomínio da imagem sobre a acção” (3). Esta ênfase no carácter documental do cinema em Portugal remete para palavras proferidas mais de duas décadas antes por António Ferro, então presidente Secretariado Nacional de Informação, que no seu discurso “O Estado e o Cinema” (1947) se referia já ao documentário como uma “tendência *saudável* do cinema português, ainda que não suficientemente desenvolvida” (65). Ferro critica alguns documentários “insípidos e demasiado bem falantes” mas assinala que outros “(os da secção cinematográfica dos Serviços Agrícolas, por exemplo) [...] demonstram a vocação decidida dos nossos homens de cinema para este género tão agradavelmente expressivo e educativo” (65).

As duas formas de entender o documentário português nestes textos, ambos publicados pelos serviços de propaganda do Estado Novo, assinalam os extremos de um *continuum* ao longo do qual podemos mapear o cinema documental produzido durante o Salazarismo. Temos, por um lado, os documentários que privilegiam a força expressiva da imagem e que confiam na sua capacidade para exprimir a “verdade imediata das coisas” (e, poderíamos acrescentar, das pessoas) sem a preocupação de um fio narrativo ou a aspiração de transmitir uma determinada mensa-

gem. Aproximar-se-iam desta descrição obras como *Nazaré*, *Praia de Pescadores* (Leitão de Barros, 1928), o primeiro documentário português (Pina 11), ou *Douro*, *Faina Fluvial* (1931), o primeiro filme de Manoel de Oliveira. Por outro lado, a concepção de documentário proposta por Ferro aponta para filmes com um pendor educativo, nos quais a componente estética se encontra subordinada ao objectivo de transmitir informação. Contam-se entre estas obras os documentários educacionais de várias instituições governamentais, incluindo os Serviços Agrícolas mencionados pelo próprio Ferro.

Estas duas tendências caracterizam não apenas o documentário português mas o documentarismo em geral. Se Dziga Vertov, com a sua poesia visual, é certamente um dos fundadores do documentário, o didatismo de John Grierson, um dos outros fundadores do género que cunhou o termo “documentário,” constitui o pólo oposto da cinematografia vertoviana. O documentário ensina-nos certamente algo, como indica aliás a própria etimologia da palavra, que deriva do Latim *docere*, mas esta aprendizagem pode ter um conteúdo concreto, como acontece na maioria das obras de Grierson, ou limitar-se a “fazer-nos a ver” a realidade com outros olhos (Krakauer 41), como tão bem indicou Griffith.

Uma terceira faceta do documentário não mencionada explicitamente quer no panfleto da SEIT quer no discurso de Ferro é a sua componente social e política. Esta vertente esteve, contudo, presente, deste os primórdios do documentarismo em Portugal. *Nazaré*, *Praia de Pescadores*, seria impensável sem os enquadramentos da vida social da vila e sem dos memoráveis grandes-planos dos seus habitantes dedicados à pesca. O cinema propagandístico do Estado Novo constitui um outro exemplo da abordagem de questões políticas no documentário português. Com efeito, até finais dos anos 50, o documentário português será, predominantemente, um instrumento da agenda propagandística do regime. Destaca-se neste período a filmografia de António Lopes Ribeiro, realizador de inúmeros documentários de propaganda, entre os quais se contam *Exposição do Mundo Português* (1941) ou *Inauguração do Estádio Nacional* (1944).

Nos anos 60, década do Novo Cinema Português, pautado pelas produções de António Cinha Telles, destacar-se-ão figuras como Ernesto Sousa, Fernando Lopes, Paulo Rocha, entre outros, significando um momento de autonomização da linguagem cinematográfica e crítica do cinema estacionarista. Contudo, a triangulação da oposição linear entre uma aproximação mais formal e estética ao documentário e uma ênfase na sua função didática, só terá lugar de forma explícita em Portugal na prática documental e na reflexão teórica sobre este género a partir do 25 de Abril de 1974, quando a dimensão política do documentarismo passa para primeiro plano. Como em outros domínios do discurso simbólico, a

Revolução dos Cravos será um marco miliário de uma outra etapa, pelo que veio a significar de patrocínio institucional da cinematografia (Coeelho). Com a activação de organismos como o Instituto Português do Cinema (IPC), do cooperativismo cinematográfico e o concurso do meio televisivo, o documentário terá uma nova dinâmica, sobretudo observável no cinema militante, onde se destacarão cineastas como Eduardo Geadá, António Cunha Telles, Rui Simões, ou António de Macedo, entre outros.

Na senda do progresso técnico do cinema (câmaras e aparelhos de captar som mais pequenos e mais leves) que, por sua vez, contribuiu para profundas alterações no documentarismo internacional a partir de finais dos anos cinquenta – com o aparecimento do *free cinema* no Reino Unido, do *cinéma vérité* em França, do *direct cinema* norte-americano e do *observational* e *participatory cinema* no campo da antropologia –, os realizadores do período revolucionário português põem definitivamente de lado a pretensão de objectividade do documentarismo tradicional e saem às ruas (e ao campo!) com a câmara ao ombro para entrevistar os intervenientes no Processo Revolucionário em Curso (PREC). Estes cineastas consideram-se participantes ativos nas mudanças sociais: muitos destes documentários tomam claramente o partido dos revolucionários, funcionando a obra de arte simultaneamente como forma de resistência aos sectores mais reaccionários da sociedade e como arma de luta, que procura mobilizar os portugueses para a sua participação nas transformações que estavam a decorrer.

Este documentarismo é exemplar do seu tempo, no que esse tempo supôs de fortes confrontos no âmbito do político e no âmbito do cultural. Um tempo no qual a vigília sucede ao sono – a longa noite da ditadura –, tempo de “despertares” que trazem aos novos sujeitos – identidades novas, nova cidadania, nova imaginação da comunidade – o privilégio da ingenuidade e da crítica (Sloterdijk). Que novos sujeitos? Tanto Portugal como comunidade imaginada que se conformou por uma racionalidade demoliberal; como os sujeitos individuais formatados como cidadãos, subtraído-se ao sistema mas objetivado nele a sua liberdade. A ingenuidade e a crítica que, paradoxalmente, requerem a sonolência salazarista-marcelista para postular-se como *novum* de um cronótopo novo. Eis aqui, justamente, o legado das muitas polémicas e beligerâncias várias do documentarismo em tempos do PREC: a linguagem para dizer o novo de um tempo novo requer a linguagem do velho para diferenciar-se, para distinguir-se, para separar-se. O “Portugal Democrático” perfilou-se, como contumaz projecção (havia que re-inventar a comunidade, construir-la como história secularizada) que subsumisse a ditadura como retrospectão obstinada (como história mítica). Em diferentes documentários, isto será levado a cabo agudizando a consciência triste de que já era “tar-

de” ou de que se foi fazendo um pouco “tarde” para aludir a um importante livro de poemas de Manuel António Pina.

Ao invés desse combate pelo cinema que era um combate pela cultura, pela imaginação da comunidade, pela democracia por vir, a “revolução” de 25 de Abril, enquanto detonação de um tempo de ingenuidade e crítica – um tempo polémico na medida em que os modelos de sociedade e cultura se debateram com intensidade e urgência –, enquanto “acontecimento,” tem vindo progressiva e necessariamente a *anacronizar-se*; mas o ignóbil devir desse anacronismo, em diferentes círculos hermenêuticos, fez dele um episódio mais de uma “evolução” naturalizada da modernidade em declinação portuguesa.

Tudo isto se vincula, claro está, ao modo como, hoje, recordamos aquele tempo *ainda nosso* de “Revolução cultural,” tempo curto pós-25 de Abril que cobre, sobretudo, a segunda metade da década dos 70, mas que deixou vestígios e tatuagens na sociedade e cultura portuguesas. Entre a memória cínica e a memória melancólica, talvez possamos voltar ao modelo de *tempo revolucionário* para expor-nos às suas múltiplas polémicas, ler nelas as suas razões e as suas paixões, os seus fundamentos críticos e as suas determinações ultra-críticas: as suas ingenuidades, em suma. Exportos, como sociedade, ao Portugal do cronótopo revolucionário: ao *demos* que voltava a entrar na História; ao *daemon* que, ainda, tensava os sujeitos – individuais e colectivos – com intensidade. Exportos, enfim, como sociedade sem debates culturais, a formas simbólicas *belicosas*, isto é, desatinadas à polémica: com vocação, em suma, pelo debate crítico e ingénuo (Gallop). Debater o cinema, defender um projecto documentarista, lutar pela cultura não se distinguia de debater a sociedade. Combater pela cultura era combater pelo país; e não raro, a retórica do combate domina os discursos, tanto políticos como culturais (Albert e Nicolás), desde logo de modo muito conspícuo no documentarismo do PREC.

As tensões vividas pelo documentarismo, enfim, devolvem-nos um cronótopo em que a especialização nos problemas da linguagem cinematográfica – as formas artísticas complexas e dissonantes, isto é, enredadas nas dificuldades da representação, auto-reflexivas, etc. – já não admitia a sua redução a vulgaratas que a simplifiquem. A “revolução,” nesses idos, está na complexidade da linguagem: ao intelectual novo, subentende-se, não se lhe pede a posição paternalista de quem outorga formas depreciadas de construção da realidade, e sim o lento trabalho de consciencialização da sociedade sobre a complexa modelação discursiva da realidade. Neste modelo, um objecto estético sempre resiste a “oferecer-se como história,” significando que não impõe um sentido à História e ao Estado, antes demanda sujeitos que construam sentidos, que ajam na medida em que possam produzir diferenciações: isto é, dominem “complexidades” e “dissonâncias.”

O documentário português das últimas três décadas manteve o pendor político que a Revolução dos Cravos imprimiu a este género. Podemos entrever várias tendências que se têm vindo a destacar no documentarismo do período democrático, tanto em termos formais como no que diz respeito a áreas temáticas: ênfase na reflexão histórica e meta-histórica, enfoque em questões sociais prementes, e um experimentalismo que joga com as fronteiras que tradicionalmente separaram o documentário de outros géneros cinematográficos. Paralelamente a esta afirmação de uma relativa autonomia do documentarismo português, nasce também neste período uma consciência crítica do género, que implica uma reflexão teórica sobre a sua forma e o estudo académico dos seus protagonistas históricos com valor patrimonial (ver Penafria, *Filme e Paradigma*).

No que diz respeito à filiação dos filmes documentais produzidos a partir de 1980, avulta, em primeiro lugar, o documentário histórico, que tem abordado em especial a história portuguesa recente, mais concretamente o período do Estado Novo. Inserem-se neste grupo obras como *Natal 71* (Margarida Cardoso, 1999), que utiliza uma combinação de imagens de arquivo com entrevistas e reflexões pessoais da realizadora. Um outro exemplo deste subgénero é o filme *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010), composto exclusivamente por imagens de arquivo da propaganda salazarista, que nos surgem transformadas pela montagem e pela ocasional leitura em voz-off de escritos de refugiados que passaram por Portugal durante a Segunda Guerra Mundial. Tanto *Natureza Morta* (2005) como 48 (2010), ambos realizados por Susana de Sousa Dias, utilizam também exclusivamente imagens de arquivo. *Natureza Morta* reflete sobre a iconografia do salazarismo, transformando artisticamente cenas de filmes de propaganda através da montagem, da ampliação de pormenores (com grandes-planos e *inserts*) e da câmara lenta. Em 48 a realizadora justapõe antigas fotografias de prisioneiros políticos tiradas pela PIDE e os testemunhos em voz-off destes prisioneiros que a realizadora recolheu no presente. O resultado destes documentários é uma reavaliação da história portuguesa do século vinte efectuada não por uma autoridade que debita uma versão "oficial" dos acontecimentos mas sim pelos próprios espectadores que leem nas entrelinhas das imagens estacionistas um comentário às políticas do regime.

Um número crescente de documentários produzidos nas últimas décadas retratam o dia-a-dia de comunidades imigrantes em Portugal. Obras como *Entre Muros* (João Ribeiro e José Filipe Costa, 2002), *Lisboetas* (Sérgio Tréfaut, 2004) ou *Ilha da Cova da Moura* (Rui Simões, 2010), todas filmadas nos subúrbios da cidade de Lisboa, revelam que a sociedade portuguesa não logrou integrar os imigrantes que chegaram ao

país durante o processo de descolonização e, mais tarde, com o boom económico dos anos noventa. Os filmes mostram comunidades ilhadas, em situações precárias, não tendo beneficiado do desenvolvimento do país, apesar de para ele terem contribuído.

O reverso dos filmes sobre comunidades imigrantes são documentários que retornam às antigas colónias portuguesas. O origem de algumas destas obras radica nos laços afectivos que unem os realizadores a regiões onde passaram a sua infância durante os últimos anos do império. Este é o caso de *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* (2003) de Margarida Cardoso, que relata a história do Instituto Nacional de Cinema em Moçambique, revelando paralelamente a atmosfera dos primeiros anos de independência do país. *A Dama de Chandor* (Catarina Mourão, 1998) é um outro exemplo do retorno às antigas colónias no documentarismo nacional. O filme reflete sobre o legado colonial português em Goa, concentrando-se no dia-a-dia de Aida, uma velha senhora indo-portuguesa que vive só no antigo palácio colonial da sua família, agora dispersa pelo mundo. O documentário logra exprimir um sentimento de nostalgia pelo passado português na Índia sem cair quer numa celebração extemporânea do projeto colonial português, quer no facilitismo de uma lusofonia idealizada, que uniria culturalmente as diferentes regiões do antigo império.

O experimentalismo fez desde sempre parte integrante do documentário português. Esta vertente experimental acentua-se a partir dos anos sessenta do século passado com realizadores como Manoel de Oliveira, António Reis, Fernando Lopes e João César Monteiro. A geração do pós-25 de Abril continua este experimentalismo, tanto no que diz respeito ao modo de produção como em relação à forma do cinema documental. Pedro Costa realizou uma série de filmes utilizando o vídeo digital e uma equipa de filmagem reduzida por vezes apenas ao realizador, acompanhado ou não por um/a técnico/a de som. Este modo de filmagem levou à criação de um ambiente intimista entre o cineasta e as pessoas por ele filmadas, que se reflete em obras como *No Quarto de Vanda* (2000).

A porosidade das categorias tradicionais de documentário e ficção, ator e não-ator é outra das facetas a salientar no documentarismo experimental das últimas décadas. Em alguns filmes de Pedro Costa, tais como *Juventude em Marcha* (2006) ou *Caça ao Coelho com Pau* (2007), tais divisões deixam de fazer sentido na medida em que o filme se move continuamente entre testemunho e narrativa, entre história e estória, tornando-se impossível distinguir o real do imaginário. Em *Aquele Querido Mês de Agosto* (Miguel Gomes, 2008), encontramos mais uma vez a coexistência de documentário e ficção. Neste caso, o filme começa por enfatizar o prisma documental, salientando aspectos de algumas aldeias do norte do país durante o mês de Agosto, quando os emigrantes que resi-

dem fora de Portugal regressam às suas terras-natal. Ao mesmo tempo, a obra elabora uma reflexão meta-cinematográfica sobre as dificuldades encontradas pela equipa de filmagem em realizar uma longa-metragem de ficção. A medida que o filme vai avançando, a narrativa ficcional sobre-põe-se ao aspecto documental, não deixando porém a obra de tecer um comentário (e fazer uma homenagem) às manifestações culturais do Portugal rural e dos emigrantes portugueses, muitas vezes menosprezadas no contexto nacional.

Um fio condutor que une as diversas tendências do documentarismo português no pós-25 de Abril é a sua função como catalisador de uma meditação sobre as profundas transformações políticas e sociais que marcaram o país nas últimas décadas. Com efeito, o documentário tem abordado algumas das questões fulcrais do período democrático – a herança do Estado Novo, o colonialismo e o pós-colonialismo, a emigração e a imigração – e funcionado não só como um meio de chamar a atenção de um público mais alargado para estes assuntos mas também como um fórum para debater estes tópicos. Seja através da análise e interpretação de eventos específicos, seja pelo seu intuito de denunciar injustiças sociais ou de influenciar políticas governamentais, o documentário tem desempenhado um papel fundamental na formação da opinião pública, e contribuído para definir a percepção que a sociedade portuguesa tem de si mesma, tornando-se assim numa espécie de filtro que refracta a realidade multiforme do Portugal contemporâneo.

Imagens Achadas propõe um percurso através do documentário em Portugal, dos seus momentos áureos e obras de referência, assim como das suas discontinuidades, falsas partidas e projetos inacabados, salientando o nexo entre documentarismo e processos sócio-políticos. A seção que abre o volume, **Crítica e Política do Documentário Cinematográfico**, inclui ensaios que abordam a relação instável entre documentário, política e realidade e salientam a cesura que separa o documentário clássico, conitante na possibilidade de representação de um mundo que independe o olhar do documentarista, do novo documentário desenvolvido a partir de finais dos anos cinquenta, consciente da impossibilidade de reproduzir objectivamente o real em linguagem cinematográfica. A segunda parte do livro, **Documentário, Propaganda e Resistência**, é dedicada ao documentarismo das primeiras três décadas do Estado Novo português, marcado pela censura e pelos esforços propagandísticos do regime, que colocaram o cinema ao serviço da disseminação dos valores do salazarismo. Os ensaios reunidos na seção **Novo Documentário e Transformações Sociais** analisam as metamorfoses do documentarismo português resultantes da renovação estética do Novo Cinema e, posteriormente, da revolução do 25 de Abril de 1974. O volume encerra com **Tendências do Documenta-**

rismo na Atualidade, onde se assinalam alguns dos traços mais proeminentes do documentário português atual.

Bibliografia

- AA. VV., *Documentário em Portugal*. Introd. José Manuel Costa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1999.
- Albert, Luce e Loïc Nicolás, eds. *Polémique et rhétorique. De l'Antiquité à nos jours*. Louvain: Duculot Louvain, 2010.
- Coelho, Eduardo Prado. *Vinte Anos de Cinema Português. 1962-1982*. Lisboa: Instituto de Cultura e de Língua Portuguesa, 1983.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- Ferro, António. *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.
- Gallop, Jane, ed. *Polemic. Critical or Uncritical*. New York: Routledge, 2004.
- Guinzburg, Carlo. *Relações de Força. História, Retórica, Prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *In 1926. Living at the Edge of Time*. Londres, Inglaterra e Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- Krakauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- O Cinema Português*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e do Turismo, Direcção-Geral da Informação, 1973.
- Penafria, Manuela. *Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*. Pref. João Mário Grilo. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- . *O Paradigma do Documentário*. António Campos, Cineasta. Covilhã: Livros LabCom, 2009.
- Pina, Luís de. *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Terra Livre, 1978.
- Pina, Manuel António. *Ainda Não É o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas um Pouco Tarde*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1974.
- Plantinga, Carl R. *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Roberts, J. *The Art of Interruption. Realism, Photography and the Everyday*. Manchester: Manchester University press, 1998.
- Sloterdijk, Peter. *Sin Salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Madrid: Akal, 2011.

CAPÍTULO 11

QUEM ÉS TU? O QUE FAZES AQUI? A IMIGRAÇÃO EM DOIS DOCUMENTÁRIOS PORTUGUESES: LISBOETAS E ENTRE MUROS

Manuela Penafria

Portugal sempre foi, ao longo da sua história, um país de emigração. Milhares de portugueses encontram-se espalhados um pouco por todo o mundo. E em vários momentos, Portugal assistiu a surtos maiores de emigração. A partir da década de 30, muita da população ativa portuguesa deslocou-se para África e a partir das décadas de 60/70 verificou-se um grande surto de emigração para países europeus, sobretudo França, Bélgica e Suíça. Até 1974, cerca de 1,5 milhões de portugueses abandonaram o país em busca de melhores condições de vida. Na década de 80, um grande número de emigrantes, já reformados, regressam a Portugal, em especial vindos de França.

Na década de 90, Portugal passa a país de imigração. Isto quer dizer que, mesmo com a saída de portugueses para o estrangeiro (França, Espanha, Alemanha, Suíça), a entrada de pessoas em Portugal é superior a essa saída. Em inícios dos anos 90 entram em Portugal imigrantes vindos, em especial, de África e do Brasil e, em finais da década de 90, a grande maioria dos imigrantes são, sobretudo, ucranianos e romenos. Em inícios de 2000, um grande número de imigrantes passam a ser de nacionalidade brasileira, indiana e chinesa. O número global de imigrantes ilegais rondará os 70 000. Em Janeiro de 2001 foi lançado um processo de legalização extraordinário e em Novembro de 2001 surge um novo período de legalização. Este segundo período decorreu numa altura em que o governo português entendeu ter atingido o número de imigrantes necessários ao país, pelo que todos os imigrantes que entrassem em Portugal depois dessa data seriam considerados ilegais, sem possibilidade de autorização de residência. No entanto, o Serviço de Estrangeiros e Fron-

teiras (SEF) concedeu, já em 2002, cerca de 48 000 autorizações de permanência. Mas redes clandestinas e organizadas continuam a conduzir para Portugal imigrantes que são lançados para situações de trabalho degradantes ou para a mendicância. A situação está longe de uma solução. Muitos dos imigrantes virão para Portugal em busca de melhores condições de vida e outros virão porque vêm Portugal como uma porta de entrada para outros países, em especial depois de estabelecido o espaço Schengen em 1998.

Ainda que a presença de estrangeiros em Portugal não seja uma novidade para a população – em especial, a partir de 1986, data da entrada de Portugal na CEE – nunca antes se tinha verificado um movimento de imigrantes tão elevado e súbito. Em Portugal, os imigrantes vêm suprir a falta de mão-de-obra para atividades como a construção civil, a agricultura, limpeza, hotelaria e cafetaria. Mas, a grande novidade da vaga de imigrantes da Europa de Leste é que se trata de pessoas altamente qualificadas (por exemplo, médicos) que acabam por trabalhar na construção civil, agricultura ou limpeza, trabalhos claramente desadequados à sua formação. Esses imigrantes encontram-se um pouco por todo o país, sem uma área geográfica de concentração bem definida. No total, estarão em causa cerca de 200 mil imigrantes vindos da Ucrânia, Moldávia, Roménia e Rússia.

A emigração já secular em Portugal, a baixa natalidade e o elevado envelhecimento da população são razões suficientes para que a presença de imigrantes seja necessária e bem-vinda. Mas os imigrantes nem sempre são devidamente acolhidos, experimentam problemas na sua integração e facilmente poderão ser o alvo privilegiado de todo o tipo de exploradores, mesmo apesar da existência de diversas entidades de apoio ao imigrante, como sejam – só para nomear algumas – o Alto-Comissário para a Imigração e Minorias Étnicas, o Conselho Português do Refugiado, a Organização Internacional para as Migrações e associações como SOS Racismo, Mulheres Imigrantes, a Associação Juvenil Olho Vivo ou, ainda, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Esta última já interveio com diversos programas. Por exemplo, em 2002 tiveram início iniciativas como o programa “Reconhecimento de Habilitações de Médicos Imigrantes” ou o “Programa de Integração Profissional de Médicos Imigrantes”, e, em 2006, a FCG, em conjunto com diversas entidades, cria a Plataforma sobre Políticas de Acolhimento e Integração de Imigrantes (Plataforma Imigração) com o propósito de prestar um contributo decisivo na integração dos imigrantes.

Se cada país pode, por direito próprio, limitar a entrada de imigrantes, certo é que lei nenhuma impede as pessoas de migrarem, seja por razões de sobrevivência, políticas, culturais ou outras. E se a migração

não se encontrar legalizada, é feita clandestinamente. É no caso dessa migração clandestina que as pessoas ficam sujeitas a todo o tipo de exploradores. Por vezes, a exploração pode começar no país de origem. Redes bem organizadas conseguem extorquir dinheiro a quem, seja por que motivo for, decide emigrar. E, muito facilmente, os emigrantes podem cair em redes de tráfico humano e tornarem-se vítimas de diversas formas de escravatura. No caso dos imigrantes em Portugal, as dificuldades em expressarem-se em português agravam ainda mais a situação de ilegalidade.

Desde 2002 que a legislação portuguesa (implementada por Durão Barroso, na altura Primeiro-Ministro e desde 2004 Presidente da Comissão Europeia) é bastante restritiva à entrada de imigrantes. Para poderem trabalhar em Portugal, os imigrantes têm de obter uma “promessa de contrato de trabalho” e com essa promessa têm de sair do país e voltarem com um “visto” de trabalho passado pelos serviços consulares de Portugal no estrangeiro. Este é um processo longo e penoso. Perante estas dificuldades, redes mafiosas conseguem convencer os imigrantes que terão a “promessa de contrato de trabalho” mas, em troca, têm de trabalhar afindo baixos salários, sujeitarem-se a horários alargados e viver em condições desumanas, tudo em completa clandestinidade. E mesmo que as empresas queiram contratar imigrantes, o processo de legalização é tão moroso que muitas empresas acabam por desistir dessas contratações.

No cinema português, a presença de imigrantes em Portugal tem sido um tema pouco abordado. Os documentários *Lisboetas* (2004), de Sérgio Tréfaut, e *Entre Muros* (2002), de João Ribeiro e José Filipe Costa, surgem quando a temática da imigração é já por demais evidente em Portugal. E, em grande medida, são documentários que abrem a temática da imigração (ou outras temáticas de carácter social e político) para futuros documentários.

Nos inícios dos anos 90 começam, efetivamente, a surgir realizadores portugueses cuja filmografia segue um percurso que aposta no documental. Mas esses primeiros documentários (dos inícios dos anos 90) possuem alguma tranquilidade temática. Queremos com isto dizer que o documentário português não tem chamado a si a função de uma intensa e continuada intervenção social e política. Para o melhor ou para o pior, a concepção de documentário em Portugal na década de 90 (ainda que diversificada e de inegável interesse a vários níveis) passa, globalmente, por filmes de experimentação; vida e obra de personalidades da história e cultura portuguesas e quotidiano de pessoas comuns; e manifestações culturais. A estes, podemos acrescentar filmes nos quais uma geração jovem aborda a Revolução de 25 de Abril de 1974 a partir de um ponto de vista pessoal e familiar; ou, ainda, filmes sobre personalidades, dia-a-

-dia ou manifestações culturais das ex-colônias portuguesas. Neste contexto, surge-nos como exemplo, o primeiro filme de Graça Castanheira, *Céu Aberto* (1997). Num país que acaba de sair de trinta anos de guerras, o filme lança um olhar sobre as aspirações de quatro crianças de Maputo (Moçambique). *Céu Aberto* é, por isso, muito mais focado no futuro e em mesmo futuro. Lucas e Hélder e Castigo, têm uma visão otimista desse porto de Mavalane e sonham em voar, ser pilotos, jornalistas, futebolistas, pessoas que viajam e que conhecem o mundo. Gervásio vive nas ruas há um ano, e uma ONG levou-o de volta à escola. Castigo vive em Marracuene, numa colina de onde se vê o grande Incomati correr para o mar, normalmente não fala português, passa os dias no batelão que atravessa o rio e leva turistas para a praia da Macaneta. Este é um filme cuja originalidade reside precisamente no afastamento de discussões ligadas à guerra anterior à independência do país (em 1975), assim como da “guerra dos 16 anos,” uma guerra civil que, de 1976 a 1992, praticamente destruiu todo o país.

No caso que nos interessa, os documentários *Lisboetas* e *Entre Muros* dos realizadores Sérgio Tréfaut, José Filipe Costa e João Ribeiro fazem parte de uma filmografia pouco extensa e, até ao momento em que foram realizados, coabitam com incursões desses mesmos realizadores por outros temas. José Filipe Costa é autor de algumas curtas-metragens de ficção e de *Senhorinha* (2002), um documentário sobre o quotidiano de Margarida Senhorinha, moradora em Aqualva-Cacém, localidade com 90 000 habitantes que foi elevada a cidade. João Ribeiro tem sido um excelente diretor de fotografia de muitos dos documentários portugueses de maior relevância e a sua participação enquanto realizador de *Entre Muros* surge-nos como pontual.

Na filmografia de Sérgio Tréfaut encontramos *Fleurette* (2002), onde o realizador tenta compreender o passado da sua mãe, e em *Outro País* (1999) aborda o 25 de Abril de 1974 através de imagens e filmes de fotografos e realizadores estrangeiros. *Lisboetas* é posterior ao projeto *Novos Lisboetas*, filme-instalação apresentado em Paris, numa exposição em La Villette, em 2003. Sérgio Tréfaut volta ao tema da imigração em *Viagem a Portugal* (2011), a sua primeira longa-metragem de ficção. Este filme é a reconstituição de uma história verdadeira sobre uma imigrante ucraniana que foi impedida de entrar em Portugal e obrigada a comprar um bilhete para um país que não era o dela. Provavelmente, Tréfaut terá a imigração como tema recorrente na sua filmografia futura, já que possui uma ligação ao tópico. Nascido no Brasil, é filho de pai português e de mãe francesa. O pai era exilado político e regressou a Portugal em 1974. Portugal, Brasil e França são países onde Tréfaut já viveu. Se o tema da imigração não voltar a ser um tema explícito na sua filmografia, pode-

mos, até ao momento, dizer que a identidade e o conhecer o Outro são os seus temas gerais (e, para Tréfaut, o Outro reconhece-se pela sua proximidade ou distância física; pela proximidade destaquemos o filme sobre a sua mãe e pela distância destaquemos o filme *A Cidade dos Mortos*, 2009). Mas esta nossa suposição implicaria uma análise mais aprofundada da sua filmografia. No presente texto interessa-nos o filme *Lisboetas* estreado em sala de cinema em 2006 com 10 mil espectadores em apenas cinco semanas, um sucesso inédito em documentário.

Quem és tu? O que fazes aqui? são questões escritas no cartaz de *Lisboetas*. Estas mesmas questões são abordadas pelo filme e remetem para o início de um diálogo entre portugueses e os seus imigrantes. Podemos resumí-las numa só questão: os portugueses conhecem os seus imigrantes? Ainda que os imigrantes estejam espalhados um pouco por todo o país, Tréfaut delimita espacialmente o seu filme, já que a rodagem decorreu em Lisboa, e com isso consegue personalizar a questão da imigração, dando-lhe uma identidade local. Centrando-se na vivência da capital de Portugal, o filme é construído por um conjunto diverso de situações que caracterizam as dificuldades sentidas pelos imigrantes, por exemplo: atendimento no SEF; recrutamento ilegal de imigrantes no Campo Grande para trabalharem na construção civil; uma aula de português; apoio médico; cartas enviadas por imigrantes aos meios de comunicação e que são lidas por uma locutora de rádio; sala de oração muçulmana; colónia de férias na Costa da Caparica; e telefonemas dos imigrantes aos familiares. A informação que contextualiza o filme e apresenta Portugal como país de emigração que passou a país de imigração é-nos dada por uma voz em *off* feminina; trata-se de um excerto de um programa de rádio. A câmara oscila entre os planos gerais em situações em que não é viável uma aproximação física (como no caso do recrutamento ilegal de imigrantes em pleno dia, no Campo Grande) e os grandes planos de rostos em diferentes locais como o SEF, ou quando os imigrantes estão a ser atendidos pelas unidades de apoio médico. A sua sonoridade varia entre a voz *off* de uma locutora de rádio, cânticos religiosos, músicas e sons ambientes. Logo de início, surgem imagens de um matadouro, a carne pendurada vai circulando à nossa frente. Antes mesmo da imagem terminar ouvimos “Alô,” o som do plano seguinte, um telefonema de um imigrante brasileiro para casa a dizer que está de regresso. Estas imagens de carne são uma abertura poderosa do ponto de vista da sua significação. Ainda que a montagem não faça uma associação explícita que lembre *A Greve* (1924), de Sergei Eisenstein, e que o matadouro nos surja como um local de trabalho, não podemos deixar de ver que *carne* é, de alguma maneira, o modo como os imigrantes são recebidos em Portugal e o modo como se sentem tratados.

Segundo declarações do realizador: “O filme vive de duas coisas importantes: as emoções que passa para o espectador e o lado de revelar segredos de uma Lisboa ainda bastante desconhecida” (Tréfaut 7). *Lisboetas* é um filme interventivo do ponto de vista político, a começar pelo próprio título. “No final dos anos 90, irritava-me aquela ideia de que a imigração, que chegava a Portugal como uma vaga inesperada, seria uma coisa passageira. E quando, de repente, inventaram os vistos de permanência, isso foi feito numa óptica governamental de que a imigração era transitória. Quem é que acredita que a imigração funciona desse jeito? Nunca funcionou e não há-de funcionar. Portanto, por provocação, chamei ao filme *Lisboetas*. Tomem lá isto!” (Tréfaut 5). A intervenção política do filme passa pelo denunciar de situações que são expostas sem a intervenção direta do realizador, como é o caso do mercado negro de angariação de imigrantes no Campo Grande que vemos a partir de uma câmara distanciada (o som vem de um microfone de lapela usado por um imigrante a pedido do realizador). Mas, para Sérgio Tréfaut, a grande questão é que, em Portugal, o direito de nacionalidade é herdado por via de sangue e não por direito de solo: “Os próprios portugueses não percebem porque é que um filho de ucranianos nascido na [Maternidade] Alfredo da Costa não é português” (Tréfaut 5). Diz-nos Tréfaut:

[...] o que me interessou foi o ato político. Faço um filme porque quero falar disto, porque quero abordar este assunto [...]. Em *Lisboetas* tenho plena consciência que tentei construir um discurso eficiente. [...] Sinto que tenho uma posição político-estética muito clara neste filme. E não estou a falar de partidos... Para mim o mais importante é reivindicar a beleza do *melting pot*. Digo que, apesar das dificuldades de cada um, Portugal é um país muito mais interessante, vivo e rico após essa vaga de imigração. Sinto que um país narcotizado ganhou vida. (Tréfaut 7-8)

Este filme incomoda porque Portugal é apresentado como um país claramente alheado dos problemas que os seus imigrantes experimentam e com uma falta de preparação governamental para os receber. A burocratização parece ser o único modo encontrado para lidar com a situação. Mais que uma vez ouvimos os funcionários do SEF dizer que é preciso mais um documento para incluir no processo. Esse é o discurso que os imigrantes têm como certo cada vez que vão ao SEF, depois de passarem horas a fio em filas de espera. Os portugueses podem saber desta realidade de mas, com o filme, não ficam apenas a saber, ficam a conhecer. E com *Lisboetas* conhecem, também, pessoas que estão longe da família e que mal falam português. Assim, a sobrevivência dos imigrantes passa não apenas por tentar encontrar trabalho mas, também, por aprender a língua portuguesa.

Em *Lisboetas*, Portugal é apresentado não como um país de passagem, mas como um país que não sabe ou não quer acolher com dignidade os seus imigrantes. E os imigrantes são-nos apresentados como tendo direito a viver em Portugal. “Quem sai do seu país para vir para Portugal ou para qualquer sítio não imagina o que o espera realmente,” ouvimos um imigrante dizer em russo, enquanto engoma roupa. O filme termina com um parto, mas essas imagens não são sinónimo de esperança, são uma afirmação do direito a viver no país onde se nasce e do direito a viver no país para onde se decidiu emigrar.

Entre Muros é um filme totalmente diferente. Na sinopse oficial pode ler-se: “O filme conta a história de dois ucranianos, Sergey e Eduard, imigrantes ilegais em Portugal. Ambos trabalham na construção civil nos subúrbios de Lisboa. Os dois partilham o espaço fechado de uma garagem adaptada a casa com três outros imigrantes ucranianos. A sua vida é simples e monótona, mas cheia de sentimentos contraditórios e nostalgia. O filme descreve os últimos meses de um exílio voluntário quando a vontade de regressar a casa se torna cada vez mais presente. Quando deixam Portugal o filme acompanha os primeiros dias do seu regresso à Ucrânia. Que tipo de sonhos sustentam a força para que estes imigrantes sobrevivam num país distante?”

Entre Muros é construído a partir da empatia, já que o realizador conheceu os intervenientes no filme, Sergey e Eduard, através do seu irmão e outros familiares. A ideia de fazer o filme surgiu, portanto, como uma etapa natural de relacionamento interpessoal. Segundo João Ribeiro:

Nós começámos a filmar em Novembro e as primeiras coisas que fizemos foram aniversários, Ano Novo, situações em que o grupo estava envolvido em alguma coisa. Uma das coisas que queríamos filmar era o nada que eles fazem no seu tempo livre. Era muito difícil filmar naquele ambiente. Mesmo para nós. Na garagem, o nosso comportamento era distante porque queríamos construir a relação deles com a sociedade portuguesa, visto serem ilegais e tudo isso. (59).

E José Filipe Costa acrescenta que a rodagem

[...] de certa forma, foi fácil porque eles conheciam-me, começaram a conhecer o João e também houve alguma empatia. Não foi meramente levar um objecto estranho para dentro da garagem sem eles nos conhecerem. Acho que é difícil porque eles são uma comunidade, têm receio de nós. Como o João disse, são ilegais. E também a maneira como explicámos as coisas e a maneira como filmámos. Às vezes explicávamos as situações e éramos muito minuciosos sobre o que queríamos filmar. (59-60)

Se a presença da câmara é uma ameaça, quando as pessoas estão, como é o caso, ilegais num país, em *Entre Muros* a câmara é um factor de empatia.

Segundo João Ribeiro:

[...] um dos objectivos principais do nosso documentário é precisamente fazer uma espécie de contra-campo àquilo que era conhecido pelas pessoas: onde trabalham, o que fazem para ganhar dinheiro. Todos nós sabemos pelos jornais e pelas notícias que a maior parte destes imigrantes trabalham nas obras. Na primeira cena de diálogo do filme Eddi fala do patrão e da relação que tem com o patrão, e tudo isso nos chega não só pelos diálogos como pela presença das mãos em alguns dos planos. Portanto, nós preferimos entrar no espaço íntimo, fechado, de um grupo de imigrantes e fazê-lo através de dois protagonistas do que propriamente filmar aquilo que é mais conhecido das pessoas. O desafio para nós era esse, filmar o que fazem pessoas que estão longe das famílias, num país distante, ilegais, que passam mais de um ano fechadas numa garagem. Que pode ser nada, mas a partir do nada construir as relações emocionais que eles têm com a terra deles, as tensões entre eles, etc. Através dos simples gestos do quotidiano ou das nossas lições de culinária, através dessas coisas muito banais, cada protagonista pode-se revelar um pouco, com o seu comportamento, as suas reacções... (68)

José Filipe Costa complementa: “[...] não foi uma questão que nós não tenhamos posto, de mostrá-los também no trabalho. O facto é que são ilegais, é difícil filmar no trabalho. Podíamos tentar fazer uma provocação com a câmara [...]” (68). Embora não filmar os imigrantes no seu local de trabalho seja uma opção dos realizadores, é certo que o filme faz eco das palavras de José Filipe Costa, pois nota-se que não filmar os imigrantes no local de trabalho apenas se tornou uma opção dadas as dificuldades de rodagem. Quase no início do filme, há dois planos, um do Sergey e outro do Eduard a caminharem na rua. Imediatamente a seguir surgem planos de um prédio em construção. A associação parece-nos clara: ambos caminhavam em direção ao trabalho e ambos trabalham na construção civil. Mostrar Sergey e Eduard nos seus locais de trabalho na forma de *provocação* – que supomos poderia assumir a forma de câmara oculta ou de intimidação pela presença explícita da câmara no local de trabalho dos imigrantes – não era sequer uma opção para os realizadores.

Se as condições de trabalho não são explícitas, as condições de vida tornam-se o enfoque deste filme. O filme é constituído por um conjunto de cenas que se sucedem de modo a criar uma coerência narrativa mais próxima da ficção. Vemos o dia-a-dia numa garagem, um espaço habitado que nos é dado a ver, com tempo, pela câmara. Na noite de Ano Novo um dos amigos de Eduard e Sergey faz um brinde à memória “de todos os ucranianos que morreram como cães em Portugal.”

As saudades da família são evidentes. Eduard anda quase sempre com o telemóvel na mão, Sergey é mais reservado. Um dos companheiros de Sergey e Eduard diz que sonha com a sua filha e mulher, o outro diz que veio para Portugal três dias depois de casar. Sergey não fala e Eduard está a mexer no telemóvel. Mais de uma vez vemos Eduard inquieto e com uma clara vontade de regressar à Ucrânia onde está a sua namorada.

Referências aos portugueses são feitas por um dos colegas de Sergey e Eduard. A falta de cortesia é o tema da conversa: que não deixaram passar à frente uma mulher com um bebé; o mesmo acontece nos autocarros, “ninguém dá lugar,” e que a um homem com um bebé pequeno, um português respondeu: “também tenho as pernas doentes, mas estou na fila.”

A imigração enquanto problemática social e política não é o tema do filme *Entre Muros*. Como afirma João Ribeiro: “nós não queremos que o nosso filme tivesse essa etiqueta da imigração. Esse não era o nosso principal objectivo. O nosso principal objectivo era filmar dois tipos simples no seu tempo livre. Sentimo-nos próximos deles porque temos as mesmas emoções que eles [...] A imigração é como uma rede e depois dessa rede vêm as emoções que são conhecidas por todos nós.” (70). Abordar o tema da imigração enquanto problemática é, para os realizadores, uma abordagem quantitativa (que implicaria, por exemplo, mencionar o número de imigrantes ilegais em Portugal, etc.). *Entre Muros* opta claramente por não quantificar. Como afirma José Filipe Costa “[...] são os sentimentos, as emoções, coisas que são menos tratadas pelo *audiovisual*” (73). Por *audiovisual* entende-se a televisão que sempre que aborda o tema da imigração fá-lo apresentando dados estatísticos. Caso a crítica ao filme seja o facto de não abordar diretamente a problemática da imigração de modo evidente, podemos chamar a atenção para as declarações de José Filipe Costa: “Eu acho que um filme pode ser político, pode ter algum impacto na maneira como nós olhamos para as pessoas. Isto parece-me que é o mais difícil de fazer num filme, chegar àquilo que me parece mais individual e ao que ao mesmo tempo remete para uma coisa mais colectiva” (74) e “[...] para mim esse lado político está aí: mostrar, revelar” (80). O impacto político de um filme pode então não ser explícito e surgir do dar a conhecer, com tempo, o modo de ser e estar dos imigrantes. E, para o

caso, a designação “imigrantes” passa a ter dois rostos, o de Sergey e o de Eduard.

A presença dos realizadores também se faz sentir de modo mais explícito: o irmão de José Filipe Costa surge em imagem em mais que uma situação, uma delas é para entregar bilhetes de avião. A respeito do regresso de Sergey e Eduard à Ucrânia, João Ribeiro afirma: “Eles não regressaram por nossa causa, regressaram porque tinham de regressar e nós fomos com eles filmar isso. O José Filipe esteve com eles há um mês para mostrar o filme [...]. Sobre a situação legal: eles eram ilegais tal como a maior parte das pessoas que moram cá e não querem ser legalizados porque têm de pagar impostos ao estado” (65).

Claramente dividido em duas partes, *Entre Muros* mostra-nos o dia-a-dia de Sergey e Eduard numa pequena garagem e depois, numa segunda parte, ocorre uma abertura, uma outra luminosidade aquando do regresso de Sergey e Eduard ao seu país de origem, Ucrânia.

Na primeira parte, o filme parece encenado, mas essa aparência apenas resulta do facto dos realizadores terem estabelecido uma relação próxima com os intervenientes no filme e, por isso, o registo dos seus gestos é revestido de uma maior previsibilidade. Por consequência, nessa primeira parte o envolvimento por parte dos realizadores não se manifesta, há uma certa distância e um ponto de vista na terceira pessoa, colocando o espectador como observador ideal do quotidiano de Sergey e Eduard. Mas, na relação com o espectador, quer na primeira quer na segunda partes, há uma tentativa clara de filmar emoções e não apenas ações e gestos.

Se *Lisboetas* nos diz que os imigrantes estão em Portugal e que têm toda a legitimidade para aqui estarem, entre nós e connosco, *Entre Muros* é um filme em que os imigrantes estão cá, mas não pertencem aqui. Para eles, Portugal é apenas um país de passagem, como o seria outro qualquer. E, no caso, uma experiência não propriamente gratificante. O ponto comum de ambos os filmes é que nos revelam que, apesar de não existir hostilidade nem racismo, pelo menos explícitos, por parte dos portugueses, Portugal é um país que não estava – não está – política, social ou economicamente preparado para acolher imigrantes.

Bibliografia

- Ribeiro, João e José Filipe Costa. “Debate com João Ribeiro e José Filipe Costa.” *Doc’s Kingdom 2002*. Lisboa: Apordoc-Associação pelo Documentário, 2002: 55-85.
- Tréfaut, Sérgio. “Entrevista: Um País Narcotizado Ganhou Vida.” *Docs.pt*. 3 (Junho de 2006): 4-12.