

“Territórios Contemporâneos do Documentário: O Cinema Documental em Portugal de 1996 à Actualidade” *

João António de Oliveira Gonçalves Rapazote
Universidade Nova de Lisboa

Índice

1	A ANTROPOLOGIA E O DOCUMENTÁRIO	13
1.1	O Lugar em Antropologia	13
1.1.1	O Lugar do Outro e Outros Lugares	15
1.1.2	Dos Cativos do Lugar aos Multi-situados	28
1.2	Da Escrita ao Cinema	37
1.2.1	Do Consumo à Produção de Imagens – A Imagem-Objecto e a Imagem-Texto	38
1.2.2	O Cinema na Etnografia e o Documentário	51
2	MOMENTOS DE DERIVAÇÃO	66
2.1	O Tempo e os Modos de Representação	66
2.1.1	A Propósito de Flaherty e Vertov – A Imagem-Documento e a Imagem-Instrumento	68
2.1.2	Mecanismos da Realidade e da Ficção	83
2.2	Terramotos e Naufrágios: Actos de Uma História	87
2.2.1	O Registo das Primeiras Décadas	88
2.2.2	Picos e Abismos de um Documentário a Metro	91
2.2.3	A Década do Subgénero ou um Subgénero de Década	98

*Dissertação de Mestrado de Antropologia – Antropologia do Espaço. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Departamento de Antropologia.

2.2.4	O “Novo Cinema” Etnográfico	103
2.2.5	E Depois de Abril	106
3	CONSTRUÇÃO DE UM TERRENO: DE 1996 À ACTUALIDADE	111
3.1	O Lugar e o Apelo do Real: Uma Proposta de Classificação	117
3.1.1	Lugares Próprios	118
3.1.2	Territórios Culturais	120
3.1.3	Entre Territórios	122
3.1.4	Etnográfico-Folclóricos	124
3.1.5	Situações Artísticas	126
3.1.6	Casos Particulares	129
3.1.7	Histórico-Biográficos	130
3.1.8	Científico-Naturais	133
3.2	Aproximação às Práticas Actuais	136
3.2.1	Cronologia e Temáticas	137
3.2.2	Fontes de Financiamento	143
3.2.3	A Duração	160
4	LUGAR A UM NOVO MOMENTO	166
4.1	A Perspectiva Técnica: Actuais Protagonistas	166
4.1.1	Territórios da Produção	167
4.1.2	Territórios da Montagem	171
4.1.3	Territórios da Fotografia	175
4.1.4	Territórios do Som	178
4.2	A Perspectiva Conceptual: Os Realizadores	183
4.2.1	Casos Isolados – Territórios de Eclusão	184
4.2.2	Aqueles que Persistem – Territórios de Afirmação	201
4.2.3	Uma Selecção – Territórios de Consolidação	223
5	CONCLUSÃO: Lugar(es) do Documentário em Portugal	239
6	BIBLIOGRAFIA/WEBSITES	255
7	ANEXO – QUADROS DE APOIO AO TEXTO	269

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas e entidades que, de alguma forma, contribuíram para a recolha da informação indispensável sobre os filmes, nomeadamente a AporDoc (muito especialmente a Nina Ramos) e o ICAM (nas pessoas de Rosília Coelho do Centro de Apoio à Produção e a Patrícia Severino, Maria José Nunes e Sílvia Morgadinho do Centro de Documentação). Mas também a Maria Jorge Branquinho (Câmara Municipal de Seia/Festival CineEco), à “Mitó” (Biblioteca da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema), a Sara Martins (Clube Português de Artes e Ideias/Festival de Vídeo de Lisboa), a Isabel de Carvalho e João Alves (Rádio Televisão Portuguesa) e a Lurdes Lopes e Alexandra Martins (Videoteca de Lisboa/Mostra de Vídeo Português).

Um agradecimento especial é devido às seguintes pessoas ou entidades produtoras que se prestaram a responder atempadamente a questões específicas sobre os respectivos filmes, assim ajudando a colmatar algumas lacunas de informação existentes nas fontes previamente consultadas ou permitindo compreender um ou outro contexto de trabalho: Ana Torres (UAL), André Dias (LabCC/UNL), Catarina Mourão (Laranja Azul), Elsa Barão (SubFilmes), Fernando Gustavo de Carvalho, Ivan Dias, João Nisa, Laura Domingues (Museu Nacional de Etnologia), Leonor Areal (Videamus), Luís Alves de Matos (Amatar Filmes), Manuela Penafria (UBI), Marília Maria Mira, Pedro Duarte, Pedro Efe (Acetato/PE Produções), Rui Blanes (ISCTE), Susana Durão, Victor Candeias e ainda Akademya Lusoh-Galaktyka, ContinentalFilmes, Lx-Filmes e Valentim de Carvalho Televisão.

Por fim, o meu apreço aos professores das disciplinas do Mestrado, que souberam entender a necessidade de adaptação das temáticas das mesmas ao objectivo específico desta dissertação: Maria Cardeira da Silva (Leituras e Pesquisa em Antropologia Contemporânea e Antropologia do Turismo), Maria Lucília Marcos (Alteridades) e Paulo Filipe Monteiro (Modos da Ficção). Apreço que se estende ao Departamento de Antropologia da Universidade Nova de Lisboa, em particular a Filomena Silvano e, muito especificamente, a Catarina Alves Costa.

Dirijo uma última palavra de gratidão, distinta e pessoal, à Fernanda Madeira (temível e atenta primeira leitora), ao Arne Kaiser, à Luísa

Yokochi e, sempre presente, ao Jürgen Bock. A memória, essa vai para meu pai, que sempre me incentivou a continuar os estudos mas não teve tempo para ler esta dissertação.

RESUMO

Nesta dissertação estabelecem-se as relações entre a Antropologia e o Cinema através do questionamento do conceito de Lugar quando, como espaço de produção e produto daquele que o habita, este se revela outro lugar ou mesmo o lugar do outro, e quando, como cenário “real” do documentário, é tratado e representado até à “ficção”.

Aborda-se a problemática da validade da produção de conhecimento antropológico com base na imagem, contrapondo o seu paradigma realista ao paradigma reflexivo e analisando, por essa via, as transformações verificadas naquilo que se entende por Filme Etnográfico e as suas interações com o documentário.

Reflecte-se sobre a origem do movimento internacional do documentário e as sucessivas dicotomias que se foram instalando no seu percurso, dos modos de representação expositivos aos reflexivos, incluindo o inevitável confronto com a ficção.

Percorre-se a história breve e turbulenta do documentário em Portugal, das suas lacunas, dos seus altos e baixos, das suas contingências e ironias decorrentes de um posicionamento periférico em relação ao movimento internacional do género.

Constrói-se uma “Base de Dados dos Filmes Realizados entre 1996 e 2002”, suporte desta dissertação, com o levantamento de 423 filmes finalizados nesse período, bem como das suas principais características técnicas.

Expõe-se um possível retrato das práticas do documentário registadas nesse período, com especial incidência nas características temáticas, de financiamento e da duração dos filmes.

Escrutina-se um novo momento no documentário feito em Portugal, partindo dos seus protagonistas (produtores, editores, operadores de câmara, técnicos de som e realizadores), dos relacionamentos que estabelecem entre si, bem como das particularidades e contextos das obras que o constituem, assim delineando os territórios contemporâneos que dão origem e sedimentam a concretização de um Documentário Criativo.

INTRODUÇÃO: Cinema-Espaço – O Cinema do Lugar e do ‘Outro’ que o Habita

«You won't know what you will find until you get there»

Vindo de uma área do conhecimento, a Geografia, onde o espaço (a superfície terrestre) está presente na etimologia da ciência e na própria definição da disciplina, cuja especificidade sempre se fundamentou num olhar atento sobre o território, foi para mim claro desde o início que o chamamento para o Mestrado de Antropologia do Espaço provinha da afinidade vislumbrada nessa palavra abstracta: Espaço. A frequente adjectivação deste vocábulo criou a expectativa de encontrar outras abordagens, o que rapidamente foi concretizado num outro termo, o Lugar, cuja importância em Antropologia se revelou encantatória.

Em Geografia é imperativo o conhecimento da inter-relação entre o espaço e a sociedade que o habita/constrói, assim como é notória a consciência da dificuldade em delimitar e estabelecer fronteiras físicas ou conceptuais entre, por exemplo, espaço natural/espaço geográfico, espaço rural/espaço urbano, para ficar por duas dicotomias clássicas. Em Antropologia, vê-se isso no 1º capítulo, é o Lugar, definido como identitário, relacional e histórico, que se mostra relevante na sua construção como ciência, como ciência do Outro – de todos os Outros, como refere Augé, numa ironia talvez impossível à descrição sistemática de Foucault (1984) – que o habita, sendo ainda esse mesmo Lugar que se torna difícil de circunscrever e problemático de conceptualizar.

Na história da Antropologia, coube à crítica pós-moderna a “desconstrução” da concepção do Lugar e da disciplina, ao demonstrar a existência de uma metodologia assente na dupla ilusão da neutralidade do observador e do fenómeno social observável, ou ainda, numa dimensão histórica mais profunda, ao desmontar a preocupação da cultura moderna ocidental com o sentido do tempo reflectida no fascínio pelo primitivo e na busca das origens, patentes nos conhecimentos desenvolvidos por Darwin (a evolução biológica), Nietzsche (a genealogia) ou Freud (o inconsciente) e organizada em volta da arqueologia da história natural e humana.

O Lugar, contudo, não perdeu a sua relevância. Instalada a desconfiança sobre a questão das origens, as narrativas fundadas em sequên-

cias de desenvolvimento no tempo são substituídas por sequências de relações espaciais. É então que o Espaço se revela na sua extensão, se consubstancia na forma de relações de colocação (Foucault, 1984) e se desdobra numa constelação de conhecimentos, assim rememorando a infinidade da(s) realidade(s) e a impossibilidade de a(s) explicar na sua totalidade – modéstia introduzida nas Ciências Sociais por Max Weber – ou, por outro lado, assim apontando para a utopia da unificação da leis fundamentais da natureza ou de qualquer outro projecto de conhecimento universal.

Essas realidades, esses lugares, inapreciáveis na sua totalidade, descobrem-se assim como que ausentes, como “imagens” reflectidas num espelho (pensamento, linguagem...), sendo este um lugar sem lugar à vez utópico e heterotópico onde elas se vêm sem estarem lá, mas ponto virtual de passagem obrigatória para serem percebidas. Na *hiper-realidade* assim criada, multiplicada nos diferentes *media* ou artefactos humanos (Baudrillard, 1991), os lugares e as realidades não têm um estatuto ontológico independente do discurso ou da imagem aí representada.

Ainda no 1º capítulo deste estudo observar-se-á como esta abordagem aos modos de representação acaba por permitir a ascensão de um novo ramo da Antropologia onde a Imagem – aqui, em particular, a “imagem mecânica” de ressonância benjaminiana – é um suporte produtor de conhecimento antropológico tão válido como o texto escrito. Mais, na Antropologia Visual, assim se designa esse ramo, a Imagem, que é reflexo, também é metáfora e estabelece a ponte entre o visível e o invisível, mesmo quando, numa perspectiva consumidora, se trata de artefactos, pois estes são desmaterializados e tornados conceitos inseridos em sistemas de conhecimento e acção capazes de possibilitar o acesso a uma dimensão, de outra forma inalcançável, da cultura que os produziu.

É precisamente na aproximação a esse poder de evocação do mundo interior das culturas, antes apresentadas apenas como objecto de estudo, que se vislumbra o lugar do Cinema (etnográfico) na abertura de novos caminhos à Antropologia. Assim como é nessa possibilidade de encarar as descrições e representações etnográficas como actos imaginativos que procuram aproximar-se da vida de estranhos, reflectida na capacidade do cinema permitir partilhar experiências, mesmo que fragmen-

tárias e transitórias, de comunicar e ultrapassar fronteiras intersubjetivas e culturais – quanto mais não seja por recurso àquele mecanismo cerebral que faculta a reprodução virtual de um gesto (uma emoção) no simples acto de o ver ser executado (sentido) por outro –, que se divisa o lugar da Antropologia nos percursos do Cinema (documentário).

A Antropologia e o Cinema, dois objectos que pelas matrizes disciplinares convencionais se encontrariam em áreas de estudo diferentes, cruzam-se aqui na Antropologia Visual, assim se quebrando alguns efeitos perversos provocados pela excessiva especialização académica. Mas enquanto tal, ambos participaram no projecto moderno de dar expressão a uma nova e alargada concepção da humanidade, fazendo-o, inclusive, de forma simetricamente elegante. O paralelismo, como realça Grimshaw (1997), é manifesto no facto das datas simbólicas do nascimento do cinema, com os Lumière em 1895, e da Antropologia moderna, com a expedição de Haddon em 1898, distarem apenas de três anos. A este par inaugural juntam-se ainda, nos anos 1920, os projectos de Malinowsky e Flaherty e, já nos anos 1930, os de Radcliffe-Brown e Grierson, instituindo muito “modernamente”, uns a etnografia científica, os outros o filme documentário clássico.

Quadros, Panorâmicas, Actualidades, *Travelogues*, em todos estes legítimos antecessores dos filmes etnográficos e dos documentários se reconhece o “apelo do real” e o seu “tratamento” (Winston, 1995) através da imagem (em movimento), mesmo se apenas alguns o sublimam criativamente. Todos podem reivindicar o apego ao Lugar – e a importância das filmagens *in loco* é só um pormenor –, assim se distanciando do Cinema de ficção.

Imagem e Lugar, imagens (em movimento) dos lugares. É destes “lugares comuns” que se fazem as malhas que tecem as reflexões centrais desta dissertação, o cimento que liga a Antropologia ao Cinema, a Antropologia do Espaço à Antropologia Visual, ao Filme Etnográfico e ao Documentário. É então no 2º capítulo que se procura deslindar a especificidade e a história deste género cinematográfico. Seja através dos momentos fundadores e de derivação mais significativos, cujas obras analisadas – pertencentes a Flaherty e a Vertov – não se encontram presas ao seu contexto de origem, antes transportam consigo a inscrição de um passado capaz de adquirir significação no “aqui e agora” da recepção (Benjamin, 1992) – obras cristalinas que reflectem as diferentes

facetas temáticas e formais que o género explorou posteriormente. Seja, igualmente, através de uma análise diacrónica das suas práticas num contexto local – em Portugal –, cujo afastamento dos centros onde o documentário mais se desenvolveu está patente nas fragilidades e contingências encontradas.

Se, por analogia à linguagem cinematográfica, os capítulos iniciais, de fundamentação mais teórica, correspondem a “panorâmicas” ou “planos gerais”, o 3º capítulo, aquele de aproximação ao objecto concreto desta dissertação – o documentário contemporâneo feito em Portugal – equivale aos primeiros “planos americanos” e *travellings*. Nele se afirmam os fundamentos da constituição de uma base de dados de documentários realizados entre 1996 e 2002, que inclui 423 filmes sumariamente descritos numa ficha técnica normalizada. Nele também se perscruta o possível sistema de sustentação da produção documental através das suas estruturas mais significativas, do organismo institucional e estatal de apoio ao Cinema aos eventos efémeros de divulgação deste género tão afastado do circuito comercial de distribuição, constatando muito pragmaticamente o papel fundamental de ambos no registo e “arquivo” (conhecimento) dos documentários que se vão fazendo por esse país fora, qual rede ou teia que vai captando e fixando aqueles presos nas suas malhas e assim evitando a sua queda no olvido.

É ainda neste 3º capítulo que se avança com uma sistematização das realidades e perspectivas que mais atraem os documentaristas em Portugal, uma análise dos documentários essencialmente temática e derivada de uma proposta de classificação alicerçada nos “lugares” e naqueles que os habitam, por eles tornados visíveis. Assim como é aqui que se trata a informação acumulada, estabelecendo um provável panorama do documentário produzido em Portugal (quando, o quê, como), tendo principalmente em consideração o cruzamento alternado de algumas das variáveis de caracterização dos filmes, como o ano de conclusão, a classificação, a fonte de financiamento e a duração dos filmes.

Este é, portanto, um capítulo intrinsecamente metodológico, onde se definem as metodologias, as abordagens e os conceitos aplicados ao estudo do documentário realizado em Portugal aqui concretizado e, no fundo, onde se define e constrói um terreno que serve de fonte fidedigna ao trabalho subsequente.

Recorra-se novamente à metáfora dos enquadramentos cinemato-

gráficos para concluir, no 4º capítulo, com a entrada nos *zooms* e “grandes planos”, nas “imagens-atracção” (Deleuze, 1983) apropriadas ao retrato e ao desvendar dos rostos que dão lugar a um novo momento no documentário feito em Portugal.

Em termos de percepção imediata, o documentário é muitas vezes visto como um cinema menor. Envolvido que está numa realidade e nos lugares em que esta se anuncia, é comum o olhar sobre um documentário ter como ponto de partida mais o seu conteúdo, o tema que aborda, do que as suas qualidades estéticas e de aplicação rigorosa ou inovadora da gramática cinematográfica. Isso repercute-se, ao contrário do que é aplicado na Ficção por teóricos e críticos, mesmo pelos espectadores mais cinéfilos, na pouca atenção e relevância dada aos realizadores ou aos profissionais de uma ou outra especialidade técnica. Todavia, a forma, o estilo e a linguagem cinematográfica utilizados na feitura de um documentário são, talvez mais subtilmente, fundamentais para as qualidades do mesmo, e o modo como isso se concretiza depende forçosamente das pessoas nele envolvidas. Aliás, tendo em consideração o carácter mais “artesanal” do género documental, no sentido de quase sempre dispensar as características industriais que a Ficção exige, nomeadamente o recurso a grandes equipas e meios técnicos, há mesmo uma maior vinculação e certeza do controlo do produto final pelos seus autores, a qual acentua a singularidade das temáticas e dos estilos adoptados.

Num gesto que também pretende contribuir para a apreensão desta realidade, o 4º capítulo revela os profissionais das diferentes especialidades técnicas envolvidos nas obras analisadas, constatando-se o peso ou significado de cada indivíduo nos documentários efectuados entre 1996 e 2002. Desse tratamento inerentemente quantitativo resulta não só o apuramento dos protagonistas mais relevantes desse novo momento do documentário, como também, associando uma análise das redes de relacionamento estabelecidas com os respectivos realizadores, a identificação do que assim se designa por “territórios” da Produção, da Montagem, da Fotografia e do Som. Territórios estes que são espaços de colocação onde, para cada característica técnica, se detectam vizinhanças e proximidades ou, pelo contrário, distanciamentos e onde também se vislumbram e sugerem atracções e poderes.

Ainda que de outra forma, também no capítulo 4º se ensaia a apli-

cação destas colocações espaciais às obras e às circunstâncias em que estas foram criadas, agora adaptando e ampliando a metodologia de selecção e focando a atenção nos realizadores. A justaposição aos autores de uma grelha analítica suportada em dados objectivos – tais como os seus filmes serem de curta ou longa-metragem; terem uma vocação temática mais didáctica (Histórico-Biográfica, Científico-Natural) ou, pelo contrário, mais aberta ao lugar (aqui) e ao tempo presente (agora); serem auto-financiados ou antes obterem financiamentos mais institucionais (ICAM, escolas, outras instituições públicas ou privadas); o contexto de produção ser mais autónomo e amador ou, por outro lado, estar mais inserido no meio cinematográfico e, finalmente, terem, ou não, algum reconhecimento dos palmarés existentes – acaba, pois, por permitir a construção de uma sucessão de “Territórios Contemporâneos do Documentário” feito em Portugal.

Estes territórios, por sua vez, multiplicam-se em nichos com características próprias, plataformas mais ou menos fluidas mas polarizadas num extremo pelo produto audiovisual e no outro pelo trabalho criativo ou de marcada autoria. São os territórios mais incipientes ou de “Eclósão”, primeiras e únicas obras documentais concretizadas no período em estudo, numa quase que justificação *a posteriori* da opção de trabalhar com o máximo de referências de filmes possível. São ainda os territórios de “Afirmção”, daqueles realizadores que persistem na realização de documentários, seja num percurso a haver ou seja noutro já afirmado em domínios menos relevantes para um certo documentário de criação e, por inerência, mais cinematográfico. É precisamente esse “Documentário Criativo” que surge referenciado no último dos territórios aqui identificados, os “Territórios de Consolidação”, onde culminam os realizadores e as obras mais consistentes deste período em que deveras se registou um recrudescimento do género documental, agora – os referidos territórios assim o indicam – num contexto estruturado passível de facultar uma continuidade desejada.

Para terminar, refira-se que à frase em epígrafe perdeu-se-lhe a referência exacta, lida que foi algures entre as obras Anglo-saxónicas consultadas para cimentar teoricamente esta dissertação. A pertinência da sua inclusão neste último reparo, contudo, serve para frisar todo um desígnio de “descoberta” transformado em método, que em conluio com aquela outra vertente predatória, de rapina, de toda a actividade do con-

hecimento que se baseia na(s) realidade(s), do que acontece e é produzido com e por outros, se vêem aplicados em comum por etnógrafos e por documentaristas e aos quais se recorreu sem peias na concretização deste estudo. Realce-se ainda, tendo em vista uma leitura fluente deste texto, que se optou pela tradução livre para português de todas as citações tiradas de livros em outras línguas, pelo que a responsabilidade da mesma cabe em exclusivo ao autor desta dissertação de mestrado.

1 A ANTROPOLOGIA E O DOCUMENTÁRIO

A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA da temática abordada neste estudo inicia-se com o estabelecimento das relações entre a Antropologia e o Cinema, uma afinidade que, dadas as pretensões científicas da primeira, não poderia deixar de se estabelecer senão por via do cinema documental, cuja linguagem tantas vezes também se pretende de algum modo científica. O percurso entre as duas disciplinas faz-se por sucessivas deslocções de matérias mais específicas de um ou outro dos domínios para áreas partilhadas por ambos, formando territórios de charneira que acabam por esbater os limites precisos de cada um dos campos disciplinares.

Considerando temáticas como a cultura, a ficção ou a imaginação, que as atravessam e são à primeira vista tão “etéreas”, pode parecer paradoxal ser precisamente um território (um lugar) e a sua unidade mínima (o Lugar) a estar no cerne quer da Antropologia, quer do cinema documental. Lugar que surge, assim, como suporte e elemento de ligação deste trabalho e do qual partem todas as suas derivações. Lugar que a Antropologia, esquecendo, memoriza (arquiva) ou o Lugar que o cinema, percorrendo, revela (documenta). Lugar a que o antropólogo ou o documentarista não pertencem, ao qual se deslocam e de onde regressam a “casa” (academia/sala de montagem), aí construindo uma sua representação.

1.1 O Lugar em Antropologia

Este estudo inicia-se com a complexidade estabelecida na teoria antropológica contemporânea pelo cruzamento do “Lugar” com o “Outro”. Lugar que é território para a sociedade e é corpo para o indivíduo. Assinale-se desde já a possibilidade de (trans)figuração da abordagem ao Lugar “como se” fosse corpo, pois ambos são espaços habitados «onde as relações de identidade e de alteridade não cessam de actuar» (Augé, 1999: 141), recorrendo a esse “como se” (Marcos, 2001) que não esconde nem cria distância, antes medeia toda a possibilidade de

percepção do mundo, de apreensão do real e que estrutura toda a relação com as coisas.

No célebre conto “A Carta Roubada”¹, aquele que é considerado um dos percursos do romance policial, Edgar Allan Poe, cria um “enredo” de uma surpreendente e aparente simplicidade. Passado no lugar de todas as conspirações e “jogos” de poder – a Corte –, três personagens circulam em volta de uma carta que, ao expor-se, se torna transparente. Esta carta possui uma revelação supostamente comprometedora para uma das personagens, pelo que é capaz de perturbar as relações existentes ao fornecer um forte ascendente no exercício do poder a quem dela se apodere. As personagens desta narrativa posicionam-se no topo da hierarquia da Corte e definem-se pelo seu relacionamento com a dita carta: o rei, que a desconhece e não a vê; a rainha, que a deixa em cima de uma secretária, entre outra correspondência e à vista de todos, julgando assim tê-la escondido; e o ministro, que se apercebe do embaraço da rainha, da sua atitude dissimulada e furta a carta. O ministro, bem como o “detective” que ajuda o comissário da polícia a desvendar o caso, são os elos de ligação à segunda “série” (virtual) do enredo, “repetição” do mesmo, agora com o comissário no “lugar” do rei, o ministro no da rainha e o “detective” no do ministro, terminando o conto abruptamente com os “lugares” preenchidos pelas novas personagens.

Jacques Lacan utilizou este conto para exemplificar o conceito de estrutura e de Estruturalismo, a primazia do significante em relação ao significado, no qual há uma afirmação dos sítios como «primeiros em relação às coisas e aos seres reais que os vêm ocupar, [mas também em relação aos] papéis e aos acontecimentos que surgem quando eles são ocupados» (Deleuze, 1995: 262). Este conto é exemplo disso porque, primeiro, Poe nunca nos revela o conteúdo da carta nem nenhuma personagem toma a iniciativa de a ler, depois, porque o enredo, a rede ou estrutura com os seus “lugares”, envelopes a serem preenchidos, existe independentemente das personagens que os ocupam, podendo repetir-se em série e “divergentemente”.

¹ Versão consultada em *Histórias Extraordinárias Vol. II*, Publicações Europa-América, 1998, pp. 123-141.

1.1.1 O Lugar do Outro e Outros Lugares

A “história” com que se iniciou este estudo vem a propósito de um texto de Arjun Appadurai dos anos 1980, onde a referência ao conto de Poe, agora justaposto à interpretação lacaniana, serve para denunciar a constante “presença invisível” do conceito de Lugar em Antropologia e a falta sintomática do seu questionamento. Nele, Appadurai frisa que a «importância [do lugar] é dada como garantida e as suas implicações não foram sistematicamente exploradas» (1986a: 356), pois o Lugar, qual objecto perfeitamente paradoxal e deslocado em relação a si mesmo, sempre circulou pelas diferentes correntes teóricas da disciplina – sem o qual ela parece não se definir. A reflexão crítica do Lugar surge, então, no âmago de um movimento teórico que teve o seu apogeu nos anos 1980, movimento que repensou a Antropologia ao ponto de alguns terem detectado a sua desagregação em campos e sub-campos sem contacto uns com os outros ou com o todo, em contraponto a um período anterior onde pelo menos, se não existia um paradigma, eram reconhecíveis algumas categorias de filiação teórica, campos ou escolas e um discurso partilhado. A outros, no entanto, essa confusão de categorias e expressão de caos pareceu-lhes serem somente «os clássicos sintomas do limiar de uma provável e talvez melhor nova ordem» (Ortner, 1984: 127).

Subjacente a essa atitude resignada em relação à presença e importância do Lugar na consciência antropológica estava uma generalização da concepção de cultura como dimensão local do comportamento humano, assim como a construção de um conhecimento antropológico ligado à ideia de culturas e sociedades de pequena dimensão, estáveis, coerentes, fechadas, a-históricas e localizadas. É certo que a velocidade e a dimensão global em que hoje se processam as mudanças e os movimentos de coisas, pessoas e informação, bem como os problemas que estes fluxos levantam, põem em causa este tipo de conhecimento. No entanto, o questionamento do Lugar feito pelos teóricos desse movimento também pretende revelar a forma como essa asserção está imbuída de posicionamento político e ideológico, e assim demonstrar a convivência da Antropologia com a história do Ocidente.

De facto, a origem da Antropologia como ramo da história natural

que estudava a humanidade primitiva no seu estado natural reflectiu-se numa naturalização do conceito de cultura que permitiu a segmentação conceptual do mundo em várias culturas, cujas diferenças eram adquiridas em diferentes locais geográficos. Ora, se a construção da Antropologia passa pelo Lugar onde se adquire outra experiência cultural, onde se é Outro, o encontro entre o estudioso do “outro” com o “outro” começa por se dar precisamente aí, nesse lugar geográfica, social e moralmente distante, evidentemente relacionado com a história da expansão europeia e com o colonialismo. Essa colagem da antropologia aos interesses de domínio da metrópole, associada ao apelo inicial pelo pequeno e pelo elementar, criaram as condições para o fortalecimento da disciplina através da constituição de temáticas de prestígio (a honra nas culturas mediterrâneas, a magia nos ameríndios, as castas na Índia) que, ligadas ao Lugar, rapidamente se transformaram no que Appadurai (1986a) denomina de conceitos *gatekeeping*, ou seja, na redução metonímica da complexidade de toda uma civilização a uma ideia ou imagem que, por sua vez, se torna a quinta-essência desse lugar.

O outro lado desta moeda, a sua cara, é o “nativo” ou “indígena”², aquele que mais do que ser e pertencer a um lugar, está encarcerado ou confinado a esse lugar, quer no sentido físico de imobilidade, quer no sentido ecológico, uma vez que a sua ligação física ao lugar é uma função da adaptação do indígena ao meio envolvente. Mais, esse encarceramento tem uma dimensão psicológica, pois «[os indígenas] estão confinados pelo que sabem, sentem e acreditam» (Appadurai, 1986b: 38), ou seja, o pensamento que limita os “nativos” é ele próprio ligado ao lugar e por ele circunscrito. Claro que os “indígenas”, essas pessoas confinadas pelos lugares e aos lugares a que pertencem, sem contacto e contaminação pelo mundo mais vasto, nunca existiram, sendo antes uma construção da imaginação dos antropólogos, que tornaram em “prisões” os lugares por eles habitados ao associarem-lhes ideias e imagens que ofuscaram outros aspectos e diferenças, ao simplificarem a sua complexidade e ao abolirem quaisquer tipo de fluxos com a envolvente exterior.

A Antropologia formatou-se, assim, como a ciência de um Outro

² A desconstrução do conceito de *native* feito nos textos em inglês aqui estudados fez com que se optasse pela sua tradução para o termo “indígena”, em português, pois é ele que parece encerrar a mesma carga de sentido do termo original.

mais Outro que outros, aquele que está longe e de cuja cultura se reatam os rituais indígenas e os fenómenos de inversão de valores, ou seja, o exótico, ignorando-se as realidades translocais, como os contactos da cultura estudada com o exterior ou familiares ao antropólogo, como é o caso dos efeitos do colonialismo. Na realidade, se estudar uma cultura era evidenciar as suas diferenças decorria daí que a sociedade de origem ou os fenómenos com ela relacionados passavam despercebidos ao antropólogo, eram demasiado transparentes para se revelarem como objecto de estudo, nisso se equiparando à mencionada “carta roubada”. Para o olhar antropológico o “mesmo” era invisível ou, na sua terminologia, “sem cultura”, pelo que não se pode deixar de frisar a ocorrência talvez absurda (senão surrealista!) de homens “sem cultura” andarem a estudar homens “sem história”. Mas o que esta invisibilidade do “mesmo” denotava era a percepção duma sociedade homogénea, “totalizante” e de certa forma “acabada”, que não concebia a Alteridade no seu interior, pelo que as diferenças interiores e o carácter problemático duma cultura só foram evidenciadas com o aprofundamento da noção de cultura e a introdução do par norma/desvio, trazendo à superfície o facto de todas as culturas reconhecerem várias formas de desvio e lhe atribuírem diferentes estatutos.

Ora, se a visibilidade interior da transgressão ou mesmo da inversão tornaram relativa a noção de cultura ou sociedade como totalidade consumada, um dos primeiros efeitos da reflexão sobre o papel do Lugar na Antropologia foi o combate à antologia de imagens construídas que associam um grupo e um lugar a um conceito que depois se torna a sua quinta-essência, em especial em contraste com outros grupos ou lugares. Evidentemente, isto implicou uma mudança de paradigma da própria disciplina. Consciente dessa implicação, Appadurai tratou de clarificar a sua posição, assumindo que não estava em causa desstituir a Antropologia do Lugar, antes havendo a necessidade da teoria antropológica ser transformada no local e com o Lugar, partindo assim da possibilidade duma concepção renovada deste. Posto de outro modo, o que a crítica de Appadurai ao papel (de carta) do Lugar na Antropologia revela, em termos de conceito e teoria, é também alargado ao método e à prática antropológica pela denúncia da concepção de “trabalho-de-campo” desenvolvida por Bronislaw Malinowsky e pelo

Funcionalismo nos princípios do século XX, cuja suposta eficácia instrumental tornou-se preponderante nesta ciência durante várias décadas.

O contributo de Akhil Gupta e James Ferguson – dupla de Antropólogos revelada já na década de 90 – vem precisamente do seu posicionamento mais pragmático em relação ao Lugar em Antropologia. Para estes autores, a naturalização da cultura inerente à abordagem Funcionalista, em que os elementos constitutivos pretendem satisfazer as necessidades essenciais do Homem, reforçou a já referida segmentação conceptual do mundo em várias culturas, cujas diferenças eram adquiridas nos diferentes locais geográficos. No entanto, lembram, se esta foi uma corrente dominante na Antropologia, na sua história houve outras que desde cedo encararam a possibilidade de um Lugar e de um Outro mais próximos ou diferentes dos do “método”³. Entre essas correntes mais heterodoxas de observar o Lugar, Gupta e Ferguson (1997a) destacam os casos do Difusionismo (contra o qual se ergueu justamente o trabalho-de-campo malinowskiano) e dos Estudos de Aculturação pela atenção que davam ao contacto entre culturas, ao movimento e às mudanças – aquilo que o “método” recusava ver. Ambos punham em causa os limites claros do espaço do Outro, do estar em “casa” e do deslocar-se ao “campo”: no caso do Difusionismo pelo facto de mostrar interesse por contextos políticos e económicos mais vastos e por sequências históricas dinâmicas; no caso dos Estudos de Aculturação por se preocuparem com as culturas crioulas.

É, portanto, ao tentarem alicerçar uma alternativa à encruzilhada que a crítica ao paradigma referido criou na Antropologia que o contributo destes dois autores vem complementar, pelo lado mais prático, a apreciação de Appadurai. Na sua abordagem recordam ainda que o vocábulo “campo” associado à expressão trabalho-de-campo mantém a ligação às suas origens na história natural através do seu duplo sentido conotativo, seja como lugar agrário (um lugar cultivado mas não muito longe da natureza, todavia separado do urbano e do industrial), seja como ramo teórico da Antropologia (onde se estabelecem relações entre certos temas e certas áreas culturais). As consequências desta ligação atávica acabaram por persistir nas práticas da disciplina, quer pela manutenção do estabelecimento da separação entre “casa” e “campo” e,

³ Sintomaticamente, no jargão antropológico o método de trabalho de campo etnográfico de Malinowsky é referido apenas como “o método”.

por conseguinte, da demarcação de tarefas entre uma (a escrita analítica, reflexiva, teórica e intertextual feita na academia) e outro (a escrita crua, fragmentária, repleta de reacções subjectivas, feita isoladamente, perto da experiência, em condições difíceis); quer pela insistência em valorizar certos conhecimentos em detrimento de outros, nomeadamente daqueles derivados da experiência no terreno, da relação face-a-face do observador-participante com os seus informadores, em oposição ao conhecimento de fenómenos menos “localizados”, como os translocais ou familiares ao antropólogo; quer até, mesmo que paralelamente, pela obstinação na construção de um sujeito/antropólogo normativo, masculino e Ocidental.

Apresentado – mesmo que brevemente – o contexto mais recente da problematização do conceito de Lugar em Antropologia e da consequente complexificação da noção de Cultura, é então possível a aproximação ao que Michel Foucault designou, ainda nos anos 1960, por Heterotopia: o sítio da heterogeneidade no espaço do “de fora” que se opõe (muito embora “reflectindo”) às concepções do espaço do “de dentro” descrito pelos fenomenologistas, também ele heterogéneo mas demasiado preñado de valores eternos do imaginário.

No texto em que ficaram gravadas as palavras ditas numa conferência realizada em 1967, Foucault (1984) começa por salientar a diferença de paradigma entre o século XIX (o século do tempo, da história, da extensão, do progresso linear) e o século XX (interpolado pelo espaço, o lugar, a posição, o simultâneo, a rede e a justaposição), a qual muito deve ao Estruturalismo e às ligações que este estabelece entre elementos dispersos no tempo, num espaço que faz dos indivíduos encruzilhadas. Ao contrário do tempo, aparentemente já dessacralizado, a presença oculta do sagrado ainda permite ao espaço exterior onde se vive, e na prática⁴, ser carregado de qualidades distintivas dadas como adquiridas e afirmar-se por binómio ou oposição – espaço público/espaço privado, espaço de lazer/espaço de trabalho –, constituindo-se assim em sítios passíveis de serem definidos pelas “séries” ou grelhas de relações que os delineiam.

O realce desse texto, todavia, vai para essa nova configuração do espaço que joga a sua definição com a Utopia – um espaço irreal na

⁴ Citando Deleuze, «segundo Foucault, tudo é prática» (1998: 103).

medida em que é uma localização sem lugar real –, e com a qual tem em comum a «propriedade de estar em relação com os outros espaços de uma forma que suspende, neutraliza ou inverte as relações que os definem» (1984: 6). Nesta “nova” configuração espacial todos os outros espaços existentes na cultura em causa são, à sua vez, representados, contestados ou invertidos, mas, ao contrário das utopias, são espaços localizáveis – fora de todos os lugares mas localizáveis. As heterotopias são, portanto, uma «espécie de utopias realizadas efectivamente» (1984: 6) e Foucault torna-as “visíveis” num contexto, os anos 1960, em que o quadro unitário de referência da história universal é posto em causa por uma “explosão do sistema” consequente à tomada da palavra por «culturas diversas – com a pesquisa antropológica, a descolonização – e por “subsistemas” internos à própria cultura ocidental» (Vatimo, 1992: 72). Neste sentido, é mesmo possível dizer que as heterotopias surgem como se tratassem duma “precipitação” quase química da Utopia, quando esta perde a capacidade de estar suspensa no sentido de progresso que pressupõe e se deposita no solo numa multiplicação de lugares diferentes.

Trata-se, pois, de um neologismo para o qual Foucault tenta criar uma espécie de ciência, uma “descrição sistemática” que estabelece o que considera serem alguns princípios que as heterotopias assumem. O primeiro destes princípios é a sua universalidade, pois todas as culturas criam este tipo de espaços absolutamente outros. É o caso das “heterotopias de crise” nas sociedades ditas primitivas, locais reservados aos ritos de passagem, aos indivíduos em transição de classe etária ou de estatuto social, e que nos nossos dias têm tendência a ser substituídas pelas “heterotopias de desvio”, ou seja, os sítios «onde se colocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média ou à norma exigida» (Foucault, 1984: 7).

As heterotopias têm também uma função em relação ao espaço envolvente e possuem um funcionamento específico e determinado. A função pode ir da criação de um local de ilusão, que se contrapõe ao ilusório espaço real, até à criação de um local de compensação, um outro espaço real tão perfeito e meticuloso como o envolvente é imperfeito e desordenado – e aqui poder-se-iam recordar todas as tentativas de concretização de utopias de raiz política e a influência das suas

propostas nas soluções da arquitectura e do urbanismo modernos ⁵, ou ainda a tentativa modelar de ocupação dos territórios colonizados. Já o funcionamento das heterotopias ao longo do tempo pode exigir uma capacidade de adaptação às circunstâncias históricas, e o exemplo da prisão a que adiante se recorre é disso sintomático. Antes, contudo, prossiga-se com a característica “heterotópica” que é a capacidade de certo tipo de espaços justaporem num mesmo local real vários lugares incompatíveis, nisso quase se parecendo com a configuração espacial borgesiana do *Aleph*⁶, onde cada coisa é infinitas coisas porque vista de todos os pontos do universo, onde o rosto do “outro” provoca vertigens e faz chorar⁷. Mas é quando as heterotopias instalam rupturas temporais que se revelam na sua plenitude, num percurso que vai da acumulação do tempo (a eternidade) ao efémero (o presente absoluto).

Portanto, encontra-se sempre uma Heterotopia no local de passagem, de desvio, que tem uma função ilusória, de compensação, um funcionamento próprio, adaptável, uma capacidade de justaposição de espaços, de tempo, e que por tudo isso possui um qualquer sistema de abertura que a torna penetrável, bem como um qualquer sistema de encerramento que a isola, que faz com que ou se vá para lá compulsivamente, ou só se entre com permissão ou submissão a qualquer género de rito. Esta configuração espacial é complexa, mesmo inconsistente quando se pretende aplicá-la, como ela exige que se faça, tratando-se de um espaço real e existente no exterior. Mesmo sem cair na tentação de vulgarizar estes “espaços diferentes”, o que no limite faria do espaço das nossas sociedades um conjunto de heterotopias, reconhece-se que a sua instituição ou construção emana do poder vigente, o Estado e a sociedade dominante – para Foucault esta distinção é uma limitação – ou de grupos de indivíduos representantes de subculturas mais ou menos “marginais”. Mas não deixarão de ser “minoritárias” no sentido deleuziano do termo, pois se as heterotopias parecem exigir aquele tipo de “ligação estranha” estabelecida aquando da formação de uma

⁵ Como é o caso dos socialistas utópicos do século XIX, com o Paralelograma de Owen ou o Falanstério de Fourier.

⁶ «Lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos.» (Jorge Luis Borges, *Obras Completas, 1923-1949*, Editorial Teorema, 1998, pp. 553-651).

⁷ Esta era, para Borges, a reacção ao Outro. No entanto, Charles Darwin afirmava que o choro é um enigma.

“atmosfera” «que aproxima os corpos, que envolve, enleia, obriga a entrar num outro mundo» (Gil, 2002: 26), então também implicam um devir, dado que o contacto com essa atmosfera “desloca” e faz com que os indivíduos percamos as referências espaciais e temporais do momento anterior.

Dos exemplos concretos de heterotopias fornecidos por Foucault – o Colégio, o Comboio, o Hotel, a Clínica Psiquiátrica, a Casa de Repouso ou de Retiro (Lar de Idosos), a Prisão, o Cemitério, o Teatro, o Cinema, o Jardim, o Museu, a Biblioteca, a Feira, a Aldeia de Férias/Turística, o Bordel, a Sauna/Banho Turco, o Motel (mas é ao Navio que Michel Foucault dá o lugar de paradigma de Heterotopia) –, os casos em que a ideia de ilusão, consolação ou desvio “heterotópico” mais se evidencia, em que mais se efectiva o seu carácter “rugoso” e dobrado, são precisamente o Colégio, a Clínica e a Prisão. No primeiro ainda é possível encontrar vestígios dos “lugares de crise” sacralizados ou interditos de transição dos jovens para a idade adulta, podendo-se associar-lhe o Quartel militar; a “lua-de-mel” (sempre deslocada para “outro lugar” que não o espaço da vida quotidiana), ou igualmente as Universidades, em particular com a recente introdução das praxes académicas – todos exemplares na sua iniciação à ordem e à hierarquia estabelecidas.

O Teatro e o Cinema, por outro lado, distinguem-se pelo poder de justapor num lugar real espaços incompatíveis, quer entre a sala (o espectador) e o palco ou o ecrã, janelas para o mundo da representação, quer, já em cena e por efeito da montagem, entre os espaços onde se passam as diferentes acções de um enredo mais documental ou de ficção. O Jardim, a Estufa, o Zoo ou o Aquário (em especial na sua mais recente configuração de Oceanário) também se sujeitam a este princípio quando tentam reproduzir “aqui” o éden perdido ou os diferentes biótopos da terra e do mar. Já o Museu, a Biblioteca, a Feira (de diversões) ou o Mercado ambulantes são exemplos de “heterocronias”, pois implicam uma ruptura com o tempo tradicional, acumulado nos primeiros e anulado nos últimos. Mas também o são, na sua forma efémera, os grandes concertos ou festivais de música pop/rock e as festas rave de música de dança/electrónica que se organizam quase espontaneamente e decorrem apenas durante um ou dois dias num lugar mais ou menos inesperado, em meio rural, em espaços industriais abandonados ou criados para outras actividades. Ou são-no ainda aqueles espaços ligados

a esse outro espaço-tempo que é a noite, onde o consumo, o entretenimento e as artes mais variadas se “hibridizam”, quantas vezes propondo estéticas, éticas e comportamentos capazes de «os isolar ou torná-los penetráveis (...) com uma certa permissão e uma vez cumpridos e aceites um certo número de gestos» (Foucault, 1984: 8), justapondo à sua vertente fugaz a “reminiscência espelhada do ilusório”. Estes exemplos, contudo, também podem ser considerados como “heterotopias de crise” actuais, locais “distantes” do espaço social de referência quotidiana onde os jovens se deslocam normalmente em grupos e experimentam(-se) relações autónomas e com outros em situação idêntica.

Todavia, foi a Heterotopia da prisão que Foucault (1987) procurou estudar através da análise da transformação ocorrida nos séculos XVIII e XIX, que levou à supressão do espectáculo punitivo – a confissão pública, o cerimonial da pena, a execução pública – e à separação da justiça da parte violenta que está ligada ao seu exercício. Não pela criação da prisão e da “invisibilidade” dos que violam a lei – isso não era novidade – mas pela sua institucionalização e difusão em rede, bem como de toda uma parafernália de dispositivos paralelos. Segundo o autor, foi nesse período que o corpo humano se tornou objecto e alvo do poder, nomeadamente através da “disciplina”, que separa, analisa e diferencia tudo o que lhe está submetido, que usa um método capaz do controlo minucioso das operações do corpo e realiza a sujeição constante das suas forças, tudo com vista à formação de uma relação que o torna tanto mais obediente quanto mais útil, que o faz operar como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. Assistiu-se, assim, à instalação de toda uma *episteme* que renunciou o regime de produção da sociedade industrial, com a valorização da força de trabalho e, portanto, do corpo humano. Um fenómeno que provém de uma multiplicidade de processos que se repetem, circulam e se apoiam, formando gradualmente um método geral que impregna mais ou menos discretamente o exército, o colégio, a escola primária, o hospital e a fábrica, e em relação a cujos mecanismos não pode deixar de se verificar o paralelismo com o processo, atrás mencionado, de “encarceramento” de “indígenas” noutros lugares.

Com este exemplo da Prisão pode vislumbrar-se o caminho de adaptação de uma Heterotopia aos tempos contemporâneos, na medida em que nas sociedades pós-industriais, aquelas onde se concretiza a subs-

tituição da mão-de-obra pela máquina e se criam hordas de pessoas dispensáveis do aparelho produtivo⁸, já não é forçoso disciplinar, medir, marcar, segregar e explorar os corpos, apenas se torna necessário controlá-los, perdendo a prisão a função de “reeducar” os reclusos. Resta-lhe, por isso, a função punitiva e de controlo das massas desempregadas capazes de forçarem a “tolerância zero” das regras dominantes, e mesmo essas são cada vez mais mediadas pela tecnologia que prolonga os corpos ou os incorpora, acabando de qualquer maneira por afastá-los uns dos outros⁹.

A prisão como lugar onde se colocam os indivíduos com comportamentos de desvio torna-se, pois, o lugar de representação dos outros espaços existentes, tão perfeitamente organizado que compensa a imperfeição e desorganização do espaço real envolvente. Prisão que é delimitada por muros ou outras barreiras e meticulosamente desenhada sob alçada do sistema Panóptico¹⁰. Prisão que possui um sistema de abertura e de encerramento que a isola e faz com que só se vá para lá sob coacção, capturado. Prisão que passa a existir «para fazer-nos crer que não é toda a sociedade que é carcerária» (Baudrillard, 1991: 21) e que se torna a materialização espacial de uma forma das sociedades contemporâneas lidarem com o desvio.

Indo para além do desvio, as heterotopias são então o lugar do Outro ou o lugar para o Outro, uma pura constatação do Outro aqui mesmo, aquela minoria que irrompe de novas possibilidades de vida que derivam dos pontos de intersecção, das encruzilhadas da geometria estabelecida pelo espaço social e cultural. Pelo que este Outro é Outros, no plural, como as heterotopias. Em resultado desta visibilidade, a sociedade ou cultura não pode mais ser vista como totalizante e produtora de “homens médios” – se nela existem espaços de fuga, diga-se assim,

⁸ Segundo Viviane Forrester (*O Horror Económico*, 1997, Terramar), pela primeira vez na história existem mais pessoas do que as necessárias para garantir a produção de bens de consumo para as elites.

⁹ O cenário delineado aponta a passagem da “sociedade disciplinar” foucaultiana para a “sociedade de controlo” deleuziana.

¹⁰ O Panóptico tem a capacidade de dissociar o par “ver/ser visto” e induzir no indivíduo um estado consciente permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Hoje, com as câmaras de vigilância espalhadas por edifícios de toda a espécie, em alguns casos mesmo nas ruas, já não é necessária a arquitectura especial de Jeremy Bentham.

mesmo que sejam de exclusão, existe Alteridade. Com esta tipologia de espaços, o lugar do Outro já não é distante, lá longe, e quando ele está aqui por perto torna-se difícil confiná-lo e, portanto, incapacitá-lo de comunicação, de contacto, de captura.

Já na década de 1990, Marc Augé introduziu a noção de “Não-Lugar”, que tem pontos em comum com as heterotopias mas também delas diverge. Desde logo porque o Não-Lugar aparenta ser um produto dos tempos actuais, sendo a expressão máxima daquilo que Augé apelida de “Sobremodernidade” e que caracteriza pela figura do excesso resultante das transformações aceleradas do mundo contemporâneo: i) o excesso de tempo, que resulta da multiplicação de acontecimentos que é possível presenciar e/ou observar e da aceleração da história daí proveniente; ii) o excesso de espaço, que provém das mudanças de escala e da justaposição de espaços decorrentes da velocidade dos tempos contemporâneos; iii) o excesso de indivíduo, que como receptor de todas essas referências procura interpretá-las, posicionando-se.

Se estas três características da Sobremodernidade ajudam a compreender a constituição do conceito de Não-Lugar, este afirma-se, como a própria palavra indicia, pela oposição ao Lugar – em particular ao Lugar antropológico, derivado da «concepção de Mauss da cultura como algo localizado no tempo e no espaço» (Silvano, 2001b: 78) – e define-se pela negativa em relação a ele. Ou seja, se o Lugar é «um local cuja forma, função e significado são independentes dentro das fronteiras da continuidade física», onde, mesmo não sendo necessariamente uma comunidade, «a vida dos respectivos habitantes é marcada pelas suas características» (Castells, 2002: 549, 551), já o Não-Lugar, espaço «votado à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efémero» (Augé, 1994: 84), “não é” um espaço identitário, relacional ou histórico e simbolizado. Onde, pela permanência, o lugar antropológico é produtor da identidade de uns e de outros, de social orgânico, o Não-Lugar cria a identidade partilhada, provisória, onde a actualidade e a urgência do presente reinam e, portanto, a história não tem lugar, tudo se passando «como se o espaço fosse ultrapassado pelo tempo» (Augé, 1994: 109), onde o indivíduo se encontra consigo mesmo numa solidão que pode ser sentida como individualidade ou li-

bertação dos condicionalismos habituais, mas nisso se igualando a todos os outros frequentadores desses mesmos espaços.

É, pois, nos espaços de fluxos constituídos com certos fins ou funções, como o lazer, o comércio e serviços ou o trânsito, que se vê com mais evidência o que se acabou de caracterizar como o tipo de relacionamento que os indivíduos estabelecem com e nos não-lugares. Aí, é suposto os indivíduos não interagirem entre si, pelo que a mediação com o meio envolvente e as condições de circulação nesses espaços são transmitidas pelos esporádicos agentes investidos de autoridade para “intermediar” e/ou estão patentes nos conselhos, comentários e mensagens transmitidas pelos inúmeros suportes audiovisuais que são parte integrante da paisagem contemporânea, que se dirigem simultânea e indiferentemente a cada um dos transeuntes e a qualquer um deles e reflectem as instituições que se encontram por detrás. Daí concluir-se que os limites de um Não-Lugar têm de ser evidentes, havendo pelo menos uma última fronteira onde se estabelece a oposição entre dentro e fora, o que muitas vezes se materializa no *check-in/out*, na portagem, na caixa registadora e traduz a natureza contratual inequívoca da relação do indivíduo com o Não-Lugar. É só à entrada que o indivíduo adquire o anonimato ou, pelo contrário, é à saída, depois de ter fornecido a prova de identidade, que é identificado, socializado e localizado, podendo portanto aproximar-se dos outros e criar o social.

O Não-Lugar é, portanto, um território da contemporaneidade com limites definidos, onde os indivíduos vão ou estão em circulação ou estada provisória mas que lhes permite atingir um propósito. Nesse sentido, preenchem uma função, função esta que é exercida na condição de permitir ao indivíduo a perda provisória da sua identidade e atingir o anonimato, de suspender o jogo social no presente, e com ele a história e as características dos lugares que o circundam ou ele atravessa, mas que acaba por reclamar “mediando-os”, fazendo do antigo, dos exotismos e das particularidades locais um espectáculo específico.

Os não-lugares materializam-se, assim, nos meios de transporte e nas instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (aeroportos, gares), em particular as auto-estradas, viadutos e linhas de comboio de alta velocidade que, destoando da proximidade das “velhas” estradas nacionais ou linhas de comboio inter-regionais com o território que atravessam, afastam a paisagem (que se torna no referido espec-

táculo) e dão aquela impressão de passagem de «um filme intimista para os grandes horizontes dos western» (Augé, 1994: 102). Os não-lugares incluem ainda os grandes centros comerciais, o hospital, o hotel, o clube de férias, os parques de lazer e «as redes de postes telegráficos ou sem fios que mobilizam o espaço extraterrestre para fins de comunicação» (Augé, 1994: 85). Mas é quando Augé refere que o arquétipo de Não-Lugar é o espaço do viajante, o espaço onde o «indivíduo se sente espectador sem, verdadeiramente, se importar com a natureza do espectáculo» (Augé, 1994: 92) e o viajante «a figura humana dessa nova configuração espacial» (Silvano, 2001a: 81), que se vislumbra o enraizamento histórico destes espaços na modernidade e no sujeito modelar do *flâneur*, essa figura social burguesa e masculina erguida por Charles Baudelaire e Walter Benjamin.

As semelhanças – mas também as dissemelhanças – entre heterotopias e não-lugares são insofismáveis, a fronteira é flexível e porosa, mas para além dela há irredutibilidades que não serão alheias ao “espírito do tempo”, a *episteme* em que cada um destes conceitos foi produzido.

Primeiro as palavras que os designam, ambas provenientes de uma “precipitação” da utopia e pretendendo-a “realizada”. Mas enquanto a Heterotopia é a sua concretização literal, pela multiplicação da diferença, dos lugares diferentes, daí o significado e a necessidade do neologismo, o Não-Lugar é o seu étimo literal¹¹ mas invertido, na medida em que existe e não alberga nenhuma sociedade orgânica. Há assim uma radicalidade na Heterotopia, que se opõe à utopia existindo, que o Não-Lugar apenas concebe por objecção ao Lugar. Depois, há aquelas expressões intermédias, de passagem, de experiência mista mais mitológica ou abstracta e que se aplicam quase indiferentemente a um ou outro dos termos da oposição: o espelho, o lugar sem lugar mas que é real e está entre a Utopia e a Heterotopia; o espaço, que pode ser uma extensão, uma distância ou uma grandeza temporal e está entre o Lugar e o Não-Lugar.

Prosseguindo nesta descrição pendular, tem-se ainda, para ambos, o carácter provisório, de passagem, a função ou propósito, os limites assinalados por um sistema de entrada/saída mais ou menos ritual (mas profana) e a percepção da alteração do espaço e do tempo. Todavia,

¹¹ Utopia provém da palavra grega que significa “não lugar”, lugar inexistente.

o que a Heterotopia pode ser ou ter de desvio, de compulsivo, de funcionamento próprio e adaptável, de permanência histórica, de universalidade, de espessura social e identitária (consoante a perspectiva, a diferença é identidade), de acumulação ou anulação espacio-temporal, é ou tem o Não-Lugar de arbitrário (é com alguma iniciativa própria que se lhe acede), de homogéneo (independentemente da função, há características comuns), de contemporâneo, de vazio social, de anonimato e de suspensão espacio-temporal, ou seja, de espe(cta)cular.

Tendo em consideração os espaços concretos sugeridos como exemplo pelos respectivos autores, a sobreposição entre heterotopias e não-lugares é notória nos casos do hotel, do clube ou aldeia de férias e dos meios de transportes, em particular do navio, que para Foucault é a maior reserva de imaginação e para Augé é o ponto de vista ideal do viajante. Mas se o facto do espaço do viajante ser o arquétipo do Não-Lugar lhe permite englobar as infra-estruturas de transporte (vias de comunicação, aeroportos, gares...), as grandes superfícies comerciais e os parques de lazer, não deixa de ser com alguma perplexidade que nele se consideram o campo de refugiados, o “bairro de lata” ou o hospital – o autor fá-lo –, a Sauna, o Cemitério, o Colégio ou a Prisão, para citar alguns modelos de heterotopias. Estes são precisamente os casos em que a ideia radical da Heterotopia mais se evidencia, e o seu carácter “espesso”, dobrado – para usar uma expressão “foucaultiana” – se revela, em contraste com o que não deixa de se percepcionar como uma certa “lisura” do Não-Lugar.

1.1.2 Dos Cativos do Lugar aos Multi-situados

Com o auxílio figurativo da “profundidade de campo”, o que o percurso feito até aqui permite tornar nítido no horizonte é esse deslocamento e interiorização do lugar da Alteridade, é a problemática das relações entre o Lugar e a Alteridade – já não nos locais distantes das ex-colónias mas aqui, onde afinal o “outro” também sempre esteve –, assim como a possibilidade de multiplicidade e divergência daí decorrente. Recorreu-se, para esse efeito, aos conceitos de Heterotopia e Não-Lugar, esses

“espaços outros” que diferem dos espaços e lugares envolventes, tornados “visíveis” por Michel Foucault e Marc Augé.

Quando, neste mundo globalizado, se coloca o problema cada vez mais veemente do lugar dos imigrantes – em “casa”, lá na sua terra de onde nunca deveriam ter saído; ou nos bairros degradados, mais centrais ou periféricos, concentrados em guetos – é pertinente ter em consideração «a necessidade de pensar a identidade e a relação, o si-mesmo e o outro» (Augé, 1999: 138), ou seja, a Alteridade, que é uma questão que interpela a sociedade como sistema de diferenças instituídas – o lugar do “outro outro” –, mas que também interroga o Sujeito, ele próprio construído no discurso e na diferença – o lugar do “outro no próprio” – e sobejamente dissecado pelo pensamento moderno e contemporâneo.

Foucault tornou visíveis as heterotopias quando as enunciou em 1967, ele que afirmava ter cada época a sua *episteme*, os seus enunciados e as suas visibilidades, só podendo dizê-los ou vê-los em função das suas respectivas condições ou na medida em que deles já estivesse impregnada – qual círculo hermenêutico. Com a sua pesquisa “arqueológica” e a relevância dada às ciências não estabelecidas, pôs em prática a prospecção do «saber local, marginal, alternativo que deriva a sua força da dureza com que se opõe a tudo o que o rodeia» (Habermas, 1990: 263), bebendo no pensamento grego a admissão de que «cada domínio de experiência seja resolvido por princípios diversos» (Marcos, 2001: 129). Estava-se em vésperas de 1968 e do seu Maio eruptivo e é conhecido o seu posterior interesse por novas formas de comunidade, porventura em relação com os movimentos da contracultura americana. As heterotopias, essas «realizações imprevistas, e talvez distorcidas, da utopia» (Vatimo, 1992: 74), são assim o(s) espaço(s) desses saberes, pois todo o conhecimento provém de um lugar, é sobre um lugar (literal ou figurado) e o lugar é posição, “canto” nietzscheano da «completa instalação da possibilidade» (Marques, 1989: 44), que é habitado quando frequentado ou que identifica quando é frequentado.

Na senda do pensamento Estruturalista¹² que seguiu a ideia durkheimiana de as ciências sociais não terem de se preocupar com os indivíduos, Foucault, que também anunciou a morte do homem, deu espaço,

¹² Sabe-se que Michel Foucault se auto-excluía de pertencer a qualquer movimento ou escola de pensamento, e no caso do Estruturalismo mostrou mesmo as suas divergências com Claude Lévi-Strauss.

fez ver os lugares de manifestação das correntes “desviantes” dos indivíduos, conferindo-lhes a capacidade de serem preenchidos e de, independentemente de quem os ocupasse, se repetirem em série. Com isso contaminou a pós-modernidade com a ideia de um Outro irredutível, quanto mais não seja porque a própria estrutura o contempla, de que «o outro não pode ser absolutamente traduzível» (Marcos, 2001: 35), esse Outro cuja distinção radical implica o desfazer da noção etnográfica de que essa diferença pode ser consumida, ou seja, da Antropologia como “tradutora” de outra experiência cultural – a tradução também é uma figura da Alteridade. Este Outro, estrangeiro ou estranho, Alteridade pura, sendo perturbador por suscitar uma certa impossibilidade de relação ou comunicação e conduzir a alguns mal entendidos patentes na questão do multiculturalismo, encontra, todavia, um tratamento positivo em algumas correntes do pensamento contemporâneo. Para o filósofo Emmanuel Lévinas, por exemplo, «a estranheza do Outro é a sua própria liberdade (...) na medida em que só quando o Outro está inteiramente em relação consigo próprio é que pode relacionar-se comigo» (Marcos, 2001: 178), pelo que o encontro com o Outro é, paradoxalmente, separação – para que não haja (re)apropriação pelo “mesmo” – e isto coloca-o na posição radical de falar da subjectividade «não do lugar do “eu” ou da “relação” mas do lugar do “outro”» (Marcos, 2001: 255). Este posicionamento acaba por não ser totalmente estranho a Foucault, ainda que de outro modo e mesmo sem esquecer que as identidades (individuais ou colectivas) são sempre um pouco mais etéreas e voláteis, mais “imaginadas”¹³ do que uma qualquer sua defesa exacerbada possa pretender.

Por tudo isto, admite-se ainda um outro enfoque ao contributo de Michel Foucault para o movimento de transformação das ciências sociais e humanas registado nas últimas décadas. Refira-se, em particular, a apropriação por estas disciplinas das novas percepções do conceito de Espaço (e de Tempo) proveniente da área das Ciências Naturais, principalmente por intermédio da Física e da sua teoria da Mecânica Quântica, surgida nos inícios de 1900, cujo Princípio da Incerteza, relacionado com a localização e o movimento, estabelece a interacção do binómio observador/observado, figurado de forma fascinante naquele

¹³ Recorde-se o estudo de Benedict Anderson *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983, Verso.

«gato confuso e maluco» (Barrow, 1998: 213) de Schrödinger. Nessa teoria, a “Interpretação de Copenhaga”¹⁴ ainda dá um estatuto especial ao observador na concretização do real, para que faça sentido dizer que o mundo real existe, o que em última instância implica a existência de «um “observador final” no fundo do mundo ou no exterior do universo» (Barrow, 1998: 220). Mas em 1957 irrompe uma outra versão Quântica um pouco mais determinista e algo hesitante em relação à necessidade dessa “consciência”, conhecida como a “Interpretação de Everett”¹⁵, afirmando que tudo o que logicamente pode acontecer, acontece, não neste mundo, mas numa multiplicidade ilimitada de mundos reais e paralelos.

Não é, portanto, mais possível falar em Universo, mas sim em Multiverso, e se à partida os seres humanos parecem estar «confinados a vagarear ao longo de um único ramo da nossa realidade esquizofrénica em divisão contínua» (Barrow, 1998: 219), fica em aberto a sua capacidade de interagir com a totalidade da realidade quântica. Neste sentido, parece plausível interpretar as heterotopias de Foucault “como se” fossem a concretização, aqui na Terra, desses universos múltiplos, dependendo então a possibilidade de com eles interagir de uma constante libertação das formas constituídas de experiência, da adopção de uma “estética de existência” fundamentada no conhecimento adquirido no “lugar”. E se esta asserção aparenta remeter para outra que se expôs no início deste estudo, que enunciava a importância do local na aquisição das diferenças culturais, não pode com ela ser confundida, pois se essa partia de um conceito universal de cultura e pressupunha um raciocínio dedutivo, do geral para o particular, esta fica-se pelo particular, sem ambição generalista para qualquer tipo de conhecimento.

A peculiaridade “foucaultiana” passa, assim, por uma recusa coerente da análise em geral, atendendo antes às formas específicas de experiência continuamente adoptadas e transformadas no Lugar. Como então se expôs, o “indígena” foi a figura humana que se constituiu como reflexo em tudo semelhante – numa “série” que se arriscaria adjectivar de “repetida” – aos processos de subjectivização a que se é sujeito por conceitos *gatekeeping*, «“individuoando-nos” de acordo com as exigên-

¹⁴ Assim designada e correspondendo à versão do físico dinamarquês Niels Bohr, o “pai” da Mecânica Quântica.

¹⁵ Cujo nome provém do seu autor, o americano Hugh Everett III.

cias do poder (...) e prendendo cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida bem determinada»¹⁶.

A figura possível de constituir em coerência com a análise de Foucault, a haver, irrompe daqueles outros «“processos de subjectivação” que nenhuma sociedade pode banir por completo e desligam os “eus” constituídos em direcção a “outros espaços”» (Rajchman: 2002: 107). Estabelecidas estas condições “estruturais”, na medida em que esses processos, esses espaços surgem nas linhas de fuga das intersecções das coordenadas cartesianas dum espaço social, ter-se-iam então “figuras” (no plural) resistentes a qualquer natureza humana postulada, capazes de «rebelarem-se contra aqueles métodos pelos quais já estamos definidos, categorizados e classificados» (Rajchman, 1987: 56) e através dos quais as pessoas se tornam governáveis. Estar-se-ia então em presença de figuras «da vida enquanto portadora de singularidades, enquanto “plenitude do possível”» (Deleuze, 1998: 123), figuras estas eventualmente pertença de um «“povo por vir”, nascido de uma “desterritorialização absoluta”» (Rajchman, 2002: 105).

Em Foucault não há lugar para a unidade sistemática do conhecimento ou do processo histórico; não há lugar para a u(dis)topia ou para a alternativa global, que exigem a irreversibilidade da flecha do tempo; não há reformas ou revoluções a recomendar, pois tudo é disperso, particular e vem de baixo, do Lugar ou do saber resistente praticado nesse lugar. O “futuro não existe”¹⁷ de forma “iluminada” e é já heterotópico. Nesse sentido, as heterotopias, opondo-se às utopias por existirem e se precipitarem em condições práticas derivadas, não exclusivas, são aqueles “outros espaços” ou “infra-espaços” que escapam ao diagrama das segmentações disciplinares do espaço e do tempo e podem eventualmente ser encaradas como «contraterritórios relativos ou estratégicos no sentido de uma terra leve que os preceda» (Rajchman, 2002: 105). As heterotopias como que propiciam uma desterritorialização relativa, provisória, talvez necessária antes da desterritorialização absoluta de “individuações”, etnias e nações.

¹⁶ Como refere Emídio Rosa de Oliveira (Deleuze, 1998: 10).

¹⁷ Relembrando o célebre aforismo ‘punk’ (*no future*), movimento (sócio)musical de tendências anarquistas que se rebelou contra as sonoridades estabelecidas do Pop/Rock, ele mesmo uma forma de vida, uma estética de existência.

Depois do advento do barco, do comboio, do automóvel, do avião, do telefone, da câmara fotográfica e do ecrã (de televisão, de cinema ou de computador), a intensidade e o género das interações daí decorrentes confrontam todos os indivíduos e todos os povos com a condição conjunta de vizinhança. Cada vez mais pessoas ou grupos lidam com a realidade de terem de se mover ou de se fixar noutros locais – emigrantes, turistas, viajantes de negócios ou em trabalho temporário – ou com a fantasia de se quererem deslocar. Nessa deriva, real ou imaginária, dá-se o confronto com a Alteridade. O Lugar deixa de ser o “mesmo”, aqui ou além. O “mesmo” muda de lugar, sendo então outro. E esta instabilidade do “outro” perturba a identidade. As culturas, como as ideias e as inovações são cada vez menos passíveis (se alguma vez o foram) de localização, de fixação, de autenticação. Houve essa intenção enquanto se pensou um sentido para a história, mas a afirmação de diferentes enunciados e visibilidades puseram-na em causa.

Quando estuda o Lugar, a Antropologia também estuda o espaço «onde esse lugar se inscreve e de onde provêm as influências que têm efeito no jogo interno das relações locais» (Augé, 1994: 122), uma quase inversão de posição relativamente ao Difusionismo. Gupta e Ferguson propõem a transformação da teoria no e pelo Lugar (de Appadurai) por intermédio de um novo método de trabalho que parte de uma visão mais flexível e complexa do Outro, adaptada a «um mundo interconectado, onde nunca se está realmente “fora do [trabalho de] campo”» (Gupta e Ferguson, 1997a: 35), onde o significado e a dinâmica dos lugares que se habitam se encontram em profunda alteração devido ao domínio e à lógica dos espaços de fluxos, aqueles onde «a função e o poder das nossas sociedades se organizam» (Castells, 2002: 555). A estratégia de Gupta e Ferguson implica o reconhecimento da intervenção política da Antropologia, pois mesmo quando esta se situa ou se localiza para estudar um lugar, não pretende uma busca da verdade ao serviço de um conhecimento universal, antes deriva por entre os diferentes posicionamentos sociais ou políticos disponíveis, por entre os diferentes tipos de conhecimento(s) na busca de possíveis alianças e propósitos comuns. É esta possibilidade de substituição do comprometimento da disciplina com a “localização” por um factor distintivo – baseado na atenção aos assuntos epistemológicos e políticos da “posição”, do conhecimento, do conhecedor e do conhecido – que instala o dispositivo

necessário às etnografias “Multi-Situadas”, uma justaposição de discursos que soltam amarras e adoptam mesmo a «noção de conhecimento comparativo produzido através de um itinerário» (Clifford, 1997: 31).

No seu modelo dos fluxos da cultura global, Arjun Appadurai designou de *ethnoscape* «a paisagem de pessoas que constituem o mundo em mudança em que vivemos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros indivíduos e grupos em movimento (...) que parecem afectar fortemente as políticas das e entre nações» (1996: 33). Appadurai refere a ambiguidade do conceito sublinhando a forma como a percepção, a perspectiva e a situação do observador afectam os processos e a produção de representação, num esquema análogo ao da teoria física da Mecânica Quântica, atrás referida, e afim ao das paisagens (*landscapes*) nas artes visuais ou da “fuga” nas composições musicais¹⁸, fazendo também notar a qualidade não localizada da raiz “etno” – agora rizoma – na “etnografia”. Se os não-lugares de Augé, como espaços de fluxos, de variados trânsitos, podem ser os locais ideais de observação – mais que de encontro – dos *ethnoscaapes* de Appadurai¹⁹, já as heterotopias de Foucault são os lugares dos “outros” aqui, ou talvez os “outros lugares” por excelência, da Alteridade na Mesmidade. Por isso, ao contrário dos não-lugares, onde a abertura do indivíduo à presença dos outros surge paradoxal e simultaneamente à redução a si mesmo, é possível ver nas heterotopias a configuração de lugares antropológicos, bastando para tal considerar o jogo social (outro), a afirmação de identidades (a diferença é identidade) e a ligação entre indivíduos (outras) por criação de “atmosferas” que as heterotopias proporcionam. Ou pelo menos é possível constatar – não sem alguma perplexidade – como algumas parecem oferecer-se, agora numa perspectiva mais sociológica, como espaços de afirmação do conceito de *habitus*²⁰, tornando-se lugares de distinção social.

Por ora, realce-se a intenção notória de Michel Foucault em manter o conceito de Heterotopia aberto a novas apropriações e transfigurações, adaptáveis aos tempos que correm, bem como a noção que o autor tinha da constante praticabilidade de ocorrência desta configuração es-

¹⁸ É aí que se deve ir buscar o sentido do sufixo *scape*.

¹⁹ Em Lisboa, qualquer ida aos armazéns El Corte Inglés ou viagem no comboio Metropolitano, em especial aos fins-de-semana, é um deslumbrante testemunho disso.

²⁰ Conforme definido pelo sociólogo Pierre Bourdieu.

pacial. Foi isso que se pretendeu enfatizar quando se deu o exemplo histórico de ajustamento sucessivo da prisão, quando se incluíram nas heterotopias os festivais de música *Pop*, e também quando se foi buscar a noção de Não-Lugar. A estes exemplos podem-se ainda associar as transformações mais recentes ocorridas nos espaços museológicos, onde a componente arquivista, de acumulação perpétua de tempo, rivaliza agora com o efémero do lazer e do consumo, ou mesmo fazer referência, nestes tempos da desterritorialização da cultura e do desvanecer da identidade (a relação, contudo e como já se aludiu, é-lhe anterior), àqueles que vêem o surgimento de novas heterotopias no ciberespaço, chamando a atenção para a «experimentação de novos modos de sociabilidade verificáveis nos *Chats*, nos *Fórums* e nos *e-mail*» (Mourão, 2002: 76), formalizados em rede e acessíveis em diversos *sites*. Resta saber se essa multiplicação de *personas* remete para a proposta “deleuziana” de um «afastamento do entendimento de nós próprios em termos de identidade e identificação» (Rajchman, 2002: 88), que, definitivamente, não é o mesmo que imaginar ter muitas identidades ou “eus” distintos, pois o facto é que, surpreendentemente ou não, se assiste nesta Era a um assomo revigorado dos “localismos” e a um apego expressivo do indivíduo ao seu corpo, lugar por excelência de investimento do “eu”.

No final dessa célebre intervenção de 1967, Foucault deixou as heterotopias abertas ao imaginário – a sua referência inicial a Bachelard também vai nesse sentido – e declarou o Navio a Heterotopia por excelência. O navio, “rugosidade” do mar e clausura à deriva que se liga e desliga ao porto, esse apêndice da terra no mar, tem sido lugar de projecção de sonhos e aventuras, de busca de tesouros recônditos, entre os quais não é de esquecer a “descoberta” de outros Outro²¹. Hoje, não é difícil observar as heterotopias e os não-lugares como locais da Alteridade que continuam a prestar-se à projecção do imaginário, em particular do imaginário sobre o Outro, seja por serem espaços passíveis de fácil delimitação, com os seus “mecanismos” de encerramento e abertura; seja por serem lugares suspensos, “terras de ninguém”, onde o Outro as-

²¹ A duplicidade dos primeiros relatos dos povos “indígenas” dos “novos mundos” de quinhentos, prenes da ideologia do “mesmo”, são curiosos quando, segundo Baudrillard (1991), reflectem o dilema da existência de humanos desconhecedores da palavra de Cristo implicar a “falha” do criador, inaceitável, ou a eliminação da prova dessa perturbação, o seu extermínio.

sume uma face horrenda (que pode ou não fazer chorar); seja ainda por serem lugares para lá de uma zona fronteiriça, onde o “eu” presente uma perturbação na comunicação e, como refere Augé (1994), já não reconhece totalmente os códigos, as condutas, as linguagens, que são de outros.

Existe, pois, toda uma gama de olhares sobre o Outro que se projectam e/ou recolhem nos lugares do Outro. Há o olhar mais ou menos sistemático e disciplinar, de que se tem vindo a realçar o caso da Antropologia. Há o olhar do turista, cuja ânsia é a de contemplar e capturar em imagens essa experiência de contacto (?) com o Outro no seu território. Todavia, pelo menos em termos massificados, o poder metafórico do “navio” (Heterotopia, Não-Lugar) talvez se tenha transferido para a literatura de viagens, o policial, ou a ficção científica, e, mais ainda, por simulacro, para o cinema – Heterotopia da possibilidade de todos os espaços. Esses lugares do Outro tornam-se, assim, particularmente “filmáveis” porque propiciam a figuração da “alteridade” na “mesmidade”, porque aí o representável assume características da “outridade”.

No cinema de ficção, onde se constrói um mundo (diegético) para o qual o espectador é transportado, a figura “clássica” do herói romântico “des-loca-se” e vagueia por “esses lugares” de aventura, cumprindo a sua missão “civilizadora”, de resgate, de luta contra a barbárie e o mal, sendo dessa capacidade de transcender o lugar que lhe advêm todos os poderes – certamente toda a “diferença”. Na deambulação por “esses territórios” de todos os perigos e medos – inclusive de “captura” –, o ideal romântico concretiza-se na iniciação e crescimento que o esforço e a ameaça física associados à viagem a um lugar distante implicam, o que, evidentemente, não inclui as qualidades atribuídas ao que, por contraponto, se constituiu como estereótipo do género feminino – a mulher que tantas vezes, pura emoção desfeita aos gritos, se entrega pateticamente às mãos do seu parceiro masculino.

Na ficção cinematográfica, o terror e a ameaça à sociedade parecem ter como cenário privilegiado esses (não)lugares “heterotópicos”: as auto-estradas, que são lugares de perseguição por algum “outro” facínora, até à morte ou à salvação final; os aeroportos ou aviões, sequestrados por “outros” hostis e transformados em ameaça para toda uma sociedade; os comboios, onde se cometem crimes (quase) perfeitos; os barcos, que são palco de revoltas, de revoluções contra o poder

do comandante e sua trupe; até os centros comerciais ou avenidas, como locais de transacção dos segredos mais obscuros ou de cilada ao melhor dos espões. Estes são exemplos de como os piratas desapareceram do ecrã, onde hoje só se vêem polícias, espões e “terroristas”. Mas talvez seja ainda cedo para proclamar a civilização sem barcos – sem sonhos, disse Foucault –, pois estes ressurgem fulgurantes nos ecrãs como meio de transporte dos despercebidos deste mundo, transbordando de refugiados ou imigrantes que a eles recorrem para fugir de um pesadelo, à procura de um sonho.

Nesse cinema é ficção, mas dela muito se inspirou ou tornou realidade. No documentário, género de cinema explicitamente ligado à realidade, ao lugar real, em que o espectador mantém uma relação de testemunha com o objecto e este não adquire dimensão diegética, são inúmeros os filmes rodados em escolas, fábricas, asilos ou prisões. Essa relação privilegiada com o mundo real, histórico e social acentua-se quando se reconhece a tendência do género para revelar os aspectos mais “invulgares” da realidade, arriscando a descoberta do Outro e do Lugar que ele habita. Aí onde o próprio autor – e, por reflexo, o espectador –, ao dar a ver um lugar, questiona todos os outros; aí onde, ao encontrar-se com o outro, se confronta consigo próprio; aí onde, mesmo refugiado num “não-lugar” de observação – por detrás de uma câmara –, se revela em plena subjectividade.

1.2 Da Escrita ao Cinema

As questões teóricas que o recurso à imagem nas formas de representação antropológica põem à Antropologia passam pela validade da produção do conhecimento antropológico com base na imagem, que se confronta com a veiculada proeminência da palavra escrita na construção do saber desta disciplina. Passam ainda pelo enquadramento das imagens no discurso de uma disciplina de carácter científico, que faz parte das ciências sociais e humanas, e pela sua proclamada distinção em relação ao mesmo tipo de imagens integradas em outros contextos, como a reportagem, o jornalismo, o turismo, a literatura de viagens ou mesmo a arte e o documentário. A reflexão aqui proposta enquadra estas duas

questões na temática da Antropologia Visual e serve-se delas como pretexto para esclarecer o percurso deste ramo da Antropologia e do filme etnográfico.

1.2.1 Do Consumo à Produção de Imagens – A Imagem-Objecto e a Imagem-Texto

O surgimento da Antropologia Visual como subramo constituído da Antropologia deu-se nos Estados Unidos em meados do século XX, quando a academia percebeu que as concepções do conhecimento antropológico que focavam a “cultura visual” podiam ser agrupadas num domínio específico. O que agora se pretende realçar é que a abordagem aos aspectos visuais de uma determinada cultura pode ser feita por dois pontos de vista distintos: o do consumo e o da produção. A Antropologia Visual “consome” produções culturais de carácter visual, servindo-se delas para alimentar o corpo teórico da disciplina. Neste sentido, está reservado a este campo disciplinar o estudo das propriedades dos Sistemas Visuais como «processos que resultam na produção de objectos visíveis pelos humanos, quando estes constroem reflexivamente o seu ambiente visual e comunicam por meios visuais» (Banks e Morphy, 1997: 21), interpretando essas propriedades na sua relação com os processos sociais e políticos complexos de que fazem parte.

Existe, portanto, a noção de que os aspectos visuais de uma dada cultura, a forma como nela se selecciona o que é representável e como é representado, ou seja, os seus modos de representação, têm como inerente a relação existente entre a aprendizagem do uso dos sistemas visuais, os próprios sistemas em vigor e o modo como o mundo é visto pelos indivíduos em causa. A Antropologia Visual inclui, nesta perspectiva, não só o estudo e análise de fotografias, do cinema e do vídeo, mas também o estudo da cultura material, da arte, da investigação de gestos e expressões faciais ou dos aspectos espaciais do comportamento e interacção corporal. Contudo, ao preocupar-se com a obtenção de dados sobre os fenómenos visuais para investigação, a Antropologia Visual não recorre só a objectos e produtos materiais de uma cultura ou à memória e bloco de notas do antropólogo. Existe uma outra fa-

ceta que interessa mais a este estudo, aqui apelidada de “produtora” e que consiste no uso e produção de material visual próprio como instrumento metodológico, seja ele em forma de fotografia, filme ou vídeo. A esses meios reconhece-se a capacidade de captar de forma mais efectiva e compreensível, mais completa e duradoura, muito daquilo que faz parte de uma cultura, e o lugar cimeiro que esses meios conquistaram na Antropologia Visual mais recente deve-se ao acesso cada vez mais fácil à tecnologia, eventualmente ao fascínio que esta exerce em quem a utiliza e em quem dela usufrui, fascínio que reflecte a sua importância como meio difusor do conhecimento antropológico.

Tanto a perspectiva “consumidora” como a perspectiva “produtora” levantam novas questões acerca das capacidades da Antropologia em comunicar as suas reflexões sobre as representações visuais colectivas. A primeira vertente, oferecendo coisas diferentes para compreender, é essencialmente uma extensão das tradicionais preocupações da Antropologia a formas culturais – como a fotografia (criativa, histórica, jornalística, turística), postais, filmes caseiros ou as decorações corporais – e respectivas áreas de investigação, que a disciplina foi desprezando e cuja abordagem recente, mais audaz, encara como caminhos paralelos de representação cultural. Já a segunda vertente propõe uma ruptura mais radical com o discurso antropológico tradicional e pretende oferecer formas diferentes de compreender. Nela, o alargamento do que é considerado objecto de estudo da Antropologia a assuntos como a emoção, o tempo, o corpo, os sentidos, a identidade individual e o género é encarado como exigindo uma nova linguagem que os meios visuais, em particular os audiovisuais, parecem permitir.

No âmbito das ciências sociais e humanas, o saber antropológico não é o único que se preocupa com a interpretação de imagens e objectos existentes, bem como com as condições sociais e culturais em que eles são produzidos. É mesmo legítimo dizer-se que no processo de constituição dos domínios disciplinares coube à Sociologia fazê-lo no contexto da própria sociedade e à Antropologia ocupar-se deles nas sociedades exteriores e distantes. Uma e outra (mas também a História – da Arte –, a Filosofia – da Estética – ou a Geografia²²) lidam com

²² Daqui não se infere apenas a produção e uso de mapas, esses “caminhos abstractos para a imaginação concreta” (disse Álvaro de Campos), como principalmente a fotografia aérea e todo o trabalho de interpretação da paisagem que nela se suporta.

e chegam a usar meios visuais nas suas investigações. Mas porque as imagens parecem manifestar uma apetência imediata para servirem de veículo à representação de outras culturas, de entre todas, é a Antropologia, nomeadamente na prática etnográfica, aquela que mais se confronta com o facto de, no próprio processo de inquirição, acabar por “criar” um objecto visual e, portanto, de ter a necessidade de com isso se relacionar e nisso reflectir.

Nesse sentido, a história do visual na Antropologia acompanha a própria disciplina desde que esta se instituiu como ciência em termos modernos, em finais do século XIX, e muitos autores já observaram mesmo o seu paralelismo com o surgimento e desenvolvimento do cinema, algo a que este estudo também se reporta. Todavia, a análise diacrónica do entrosamento destes dois domínios que agora se inicia pode ser descrita como o movimento das marés, constatando-se a existência de um fluxo de imagens na Antropologia do período inicial até aos anos 1930, seguido de um refluxo registado entre o período da Segunda Guerra Mundial e os anos 1980, ao qual as últimas décadas do século XX reagiram com um influxo, qual preia-mar, que se estende até à actualidade – esta segunda vaga com características bastante distintas da primeira, como se terá oportunidade de assinalar.

No período da primeira vaga de imagens, entre finais do Século XIX e os anos 1930, a utilização da fotografia e do filme como instrumentos de investigação e comunicação substituíram rapidamente a prática então vigente de deslocação dos próprios “indígenas” para as “sofisticadas” cortes, para as “cientes” exposições universais, para os “sórdidos” circos, quando muito parcimoniosamente se constatou que estes, deslocados do seu meio ambiente, pouco diziam sobre a cultura de onde provinham. O manifesto interesse pela cultura material e a prática de uma Antropologia de “urgência e salvamento” das culturas “primitivas” reflectem-se na atenção então prestada ao apetrechamento e disposição visual dos museus antropológicos. Neste processo, a “imagem” surgiu associada às técnicas de antropometria, aos tratados de catalogação dos tipos e ocupações humanos ou à criação de categorias culturais, quando

Aqui também se inclui o registo em filme, como foi o caso nas expedições geográficas às erupções vulcânicas de 1951 na ilha do Fogo, em Cabo Verde, e de 1957 nos Capelinhos, Açores, por Orlando Ribeiro e Raquel Soeiro de Brito.

os indivíduos, devidamente adereçados, eram fixados num conceito cultural cuja escala ia do animal ao homem civilizado.

O uso da fotografia e do filme na Antropologia inseria-se, assim, no paradigma teórico da época, caracterizado pelo Evolucionismo e por uma genealogia positivista comum às ciências da natureza, reflectindo ainda o projecto imperial e as relações de poder do colonialismo Ocidental. A novidade deste tipo de imagens foi suportada por uma teoria da imagem que não sublinhava o seu carácter construído, construção essa em sintonia com a forma de ver e a tendência cultural do sujeito. Os pressupostos dessa teoria, que primeiro se debruçou sobre a fotografia e só depois se alargou à imagem cinematográfica, assentavam numa confiança (ingénua) na imagem resultante da relação de transparência entre esta – uma representação do real – e o seu referente externo. Neste discurso da *mimésis* (Dubois, 1983), em que o documento fotográfico é visto como espelho da realidade e a sua semelhança com o referente lhe dá uma verosimilhança que o transforma em ícone (representação por semelhança), a capacidade de testemunho fiel do mundo provém em grande parte do processo mecânico (científico) de produção da imagem.

Repare-se que a questão dos modos de representação do real passa inevitavelmente pela relação específica que existe entre o referente externo e a mensagem produzida pelo *médium* utilizado. Quando esses modos são transparentes, como é agora o caso, o mimetismo evidente do real dá origem ao que se designa por Realismo, um modo de representação que exige do observador a utilização das mesmas capacidades para reconhecer o conteúdo do representado e para reconhecer os objectos ou os tipos de objectos no contexto do real. O estilo então utilizado no tratamento e na construção da imagem apaga a diferença entre o signo e o referente, dessa forma apelando à denotação e sentido unívoco da situação retratada e explorando o seu conteúdo de modo a objectivá-lo e reificá-lo.

A inserção da imagem no discurso antropológico desse período é, portanto, enquadrada pelos paradigmas mimético e realista, mas o seu efeito estende-se com mais ou menos pujança para além dele e até à actualidade. Já em pleno século XX, com ênfase a partir dos anos 1930 e prolongando-se até aos anos 1980, dá-se um refluxo das imagens na Antropologia, inclusive como instrumentos de trabalho-de-campo. A

instalação desse desencanto com a imagem acontece, paradoxalmente, em simultâneo com a progressiva difusão de novas tecnologias audiovisuais e com a imposição da comunicação por meios visuais em todo o mundo, pois é durante este período que se assiste à massificação do cinema, à chegada e à rápida difusão da televisão, ao pulular das câmaras de fotografar e filmar portáteis e consequentes usos “caseiros”.

Confrontada com um dos seus fantasmas recorrentes, a Antropologia vê-se então na necessidade de distinguir o seu discurso (as suas imagens) relativamente a outros afins ou paralelos. O uso científico da imagem como instrumento dessa distinção produz, contudo, um efeito perverso duplo, pois se, por um lado, e internamente, se discute a sua evidente e “excessiva” possibilidade de interpretação, por outro lado, a apropriação do seu conhecimento pela sociedade em geral, aquilo que dele se revela em esferas como, por exemplo, os meios de comunicação de massas e o turismo, resume-se à representação reificada das culturas tradicionais. Esta difusão massificada da assunção mimética e realista das culturas mostra-as como mundos passíveis de ser conhecidos e gravados em imagens que repetem infinitamente fragmentos de culturas como se fossem um todo imutável e integral, mundos esses, inclusive, opostos ao mundo moderno, diferenciado e alienado. As culturas e o seu presente tornam-se, assim, passado, transformadas que são em produto “tradicional” e “autêntico”, em espectáculo apto a ser consumido, ao qual se assiste em busca da autenticidade perdida ou na senda da experiência sagrada.

O paradoxo deste refluxo da imagem explica-se por na Antropologia se tentar querer evitar como instrumento uma “Imagem-Objecto” contagiada pelo exotismo das viagens e das reportagens difundidas nos diferentes *mass media*, um expediente a que o uso factual da imagem na Etnografia Evolucionista não é, de facto, alheio. É que ao explorar o visual nos processos de reprodução cultural, a Antropologia permitiu a fixação do fluxo diário das interações sociais em forma concreta (em filme ou fotografia), com o risco de, falsamente, as supor rígidas e constituídas em narrativas coerentes. Ora, sendo as imagens visuais uma forma comum de representar outras culturas, o deslocamento das imagens que esse processo implica faz com que estas sejam incorporadas e transformadas pela cultura que as consome, bem como pelo tempo e pelo espaço assim percorrido. Os novos enquadramentos daí decor-

rentes, associados ao *médium* em que são difundidas e a determinado propósito ou conceptualismo, retiram a essas imagens o significado do seu conteúdo e o contexto em que originalmente foram produzidas, tornando as imagens do “outro” em imagens do/para o “mesmo”.

Para além deste efeito de ricochete, o desapontamento verificado com a imagem no seio da Antropologia também provém de outros motivos intrínsecos à própria disciplina. O estigma da inserção da imagem no paradigma Evolucionista e Realista associa-se à instalação na Antropologia de um modelo de investigação Funcionalista e Estruturalista, em que as temáticas visuais e da cultura material são relegadas para segundo plano. As ligações da origem deste novo paradigma ao estudo da Linguagem reflectem-se numa valorização de conhecimentos de conteúdo mais esquemático e abstracto, adequados a serem transmitidos pela palavra escrita, como o estudo da organização social, do parentesco, da tradição oral ou dos mitos. No “método” malinowskiano, vinculado a este novo modelo, a necessidade de imagens é substituída pela imposição de uma obrigatória e demorada exposição do antropólogo ao ambiente escolhido para a investigação, traduzível no período de trabalho-de-campo, bem como pelo célebre e inseparável bloco de notas, fiel repositório da palavra escrita.

Por razões de exposição, é sem dúvida mais fácil a este estudo enquadrar estes movimentos no tempo e por ordem de sucessão dos modelos então preponderantes. Contudo, é muitas vezes nesse tempo e no seio desses modelos que surgem descontinuidades, outras tendências divergentes, das quais normalmente se destacam aquelas que posteriormente se afirmam como dominantes, ou que pelo menos contribuem para as características prevalecentes no movimento seguinte. Neste sentido, e como prenúncio do influxo de imagens que irá caracterizar o período histórico mais recente, é nos anos 1940 que surge na Antropologia um movimento de valorização das tecnologias visuais, onde se destaca o trabalho da afamada antropóloga Margaret Mead. Mais do que na fotografia, é no cinema e nas qualidades da imagem em movimento que este influxo se vai basear para tentar ultrapassar a problemática interna da ambiguidade/objectividade da imagem. O filão intrusivo que então se inicia vai gradualmente afectando os estratos dominantes envolventes, abrindo brechas e provocando falhas que se revelarão, já nos anos 60 e 70, o trajecto predilecto para a erupção do

magma de imagens que, dos anos 1980 em diante, se irá solidificar na crosta antropológica. A natureza deste magma é, no entanto, de outra estirpe, pois nela a imagem é um modo de representação do antropólogo, da sua forma de ver e de se relacionar com o mundo, mais do que um produto capaz de mostrar o mundo tal como ele é visto pelos indivíduos e pela cultura em que se inserem.

Nesses anos 1940 pretende-se que na Antropologia o cinema adquira um estatuto de *médium* exploratório e documental encaixado no projecto observacional das ciências sociais, e a obsessão em filmar tecnologias e rituais que então se verifica culmina na instalação dos princípios do que se pode designar por cânone do “filme etnográfico”. Os argumentos utilizados a favor desta perspectiva assentam na capacidade única do cinema em revelar e comunicar certos aspectos (visuais e materiais) da cultura, assim como na possibilidade de os registar para posterior análise ou mesmo reavaliação. Estes argumentos encaixam no avanço da teoria da imagem para um discurso do código e da desconstrução, em que, segundo Dubois (1983), a fotografia – logo, o filme – é vista como instrumento de análise, de interpretação, mesmo de transformação do real ou, dito de outro modo, como um símbolo (representação por convenção geral).

A relutância científica à “excessiva” possibilidade de interpretação das imagens é então encarada como uma mais valia, pois é precisamente porque estas possuem a possibilidade de leitura múltipla que o registado num dado momento pode ser (re)interpretado posteriormente. As imagens passam a ser tratadas como factos e, como eles, admitem diferentes explanações. A defesa do rigor científico dessas apreciações fundamenta-se na capacidade de identificação, precisão e objectividade no detalhe que o uso da câmara, um artefacto mecânico, garante. As imagens por ela produzidas, com a possibilidade objectiva de medida, contagem e comparação que lhes foi reconhecida desde os primórdios da sua existência, permitem mesmo ultrapassar o carácter incompleto e impressionista da observação directa realizada sem qualquer tipo de aparelhos tecnológicos a secundá-la. O olho e a memória humanos são, assim, encarados como limitadores da necessidade do antropólogo em apresentar os relatos da cultura da forma mais objectiva e racional possível, pelo que a obrigação em colmatar tão grave lacuna leva esse perito a recorrer a todas as oportunidades científicas disponíveis, e nesse sen-

tido «a câmara [de fotografar ou de filmar] pode gravar com precisão uma infinidade de detalhes (...) não é subjectiva, não se confunde com o que não é familiar e não se fatiga» (Collier, 1976: 224). O próprio guião de um “filme de investigação” respeita o método científico, pois aquilo que se regista em película é uma selecção sistemática de dados que resulta de uma anterior definição de procedimentos, de estrutura e categorias, tendo como objectivo suportar as análises posteriormente construídas.

Esta tentativa de englobar o visual na Antropologia, contudo, apenas justifica aquilo que Sarah Pink (2001) apelidou de abordagem “científico-realista” da imagem. A sua submissão aos princípios metodológicos e analíticos científicos estabelecidos e dominados pela palavra escrita está bem patente na afirmação de que «o desafio da Antropologia Visual é deslocar-se da finalidade visual para a verbal e conceptual, para a escrita e a criação de ideias» (Collier, 1976: 223). Nesta abordagem, a recolha de dados baseada em imagens é a única capacidade fidedigna reconhecida ao filme. Os métodos visuais continuam, portanto, a ser demasiado subjectivos, exiguamente representativos e pouco sistemáticos, ou seja, nada científicos, pelo que embora a antropologia já “produza” imagens, continua a “consumi-las”.

Será necessário esperar pelos anos 1980 para que surjam as condições precisas para que uma nova perspectiva (produtora) do visual no conhecimento antropológico abra caminho a um influxo de imagens e este comece a embeber os agora revelados solos arenosos da sua representação escrita. É no seio da própria disciplina que surge então um movimento teórico alertando para o facto do saber antropológico se basear em formas diversificadas de pensar, falar e representar a realidade, provenientes dos discursos indígena, de minorias, das diásporas e empregando na sua construção estruturas narrativas semelhantes às utilizadas na literatura ou na montagem cinematográfica. A dificuldade em distinguir os escritos antropológicos da literatura de viagens, um exemplo a que já atrás se fez referência, provém exactamente das suas recorrentes descrições profundamente vivas e visuais, tanto mais aliantes quanto mais recorriam ao literário – à metáfora, à figuração e à narrativa.

O assumir deste postulado conflui na proposta de uma “nova” Etnografia, que à abordagem positivista e realista da produção do conheci-

mento antropológico, vinculada ao acesso à verdade e à objectividade, ao racional e universal, contrapõe o ênfase na ficção – não no sentido de falsidade, antónimo da verdade, mas no sentido de fingimento, tal como proveniente da sua etimologia latina e definida pelos estudos literários – e na subjectividade desse conhecimento. James Clifford, um dos proeminentes antropólogos desse movimento crítico, vem afirmar que a escrita etnográfica é uma construção narrativa fundada não numa sistemática selectividade, mas sim numa sistemática e problemática exclusão de partes da realidade, assumindo-se esta como impossível de reportar na sua plenitude, sendo precisamente nesse metódico processo de selecção/exclusão, «nessa economia da verdade, que o poder e a história trabalham de forma que acaba por escapar ao controlo dos próprios autores» (1986a: 7). Clifford assevera mesmo que «uma vez que todos os níveis de sentido de um texto, inclusive teorias e interpretações, sejam reconhecidos como alegóricos, torna-se difícil ver um deles como privilegiado» (1986b: 103). O fundamento Pós-Moderno deste projecto revela-se, pois, na anulação teórica da hierarquia do tipo de conhecimento, no estabelecimento da similaridade de epistemologias – sejam elas convencionais, provenientes da academia, ou “vulgares” e emanados das realidades experienciadas pelos indivíduos de qualquer cultura – e do *médium* utilizado na representação etnográfica, seja este a linguagem escrita ou a cinematográfica.

Este contributo teórico para a validação do suporte visual como documento legítimo para o acervo das obras antropológicas, em pé de igualdade com o tradicional documento escrito, não surge isolado. Ao questionamento da adequação das descrições etnográficas associa-se uma reacção à excessiva focagem linguística e aos temas intrinsecamente esquemáticos do Estruturalismo, do Pós-Estruturalismo, do Deconstrucionismo e da Semiótica, tal como vigoraram desde a Segunda Guerra Mundial e que acabaram por reforçar a tendência da cultura ocidental em privilegiar o intelectual sobre o experiencial e o fenomenológico. A emergência de novas reflexões com ênfase nas questões do individualismo e do agenciamento – menos deterministas portanto – repercutem-se em temáticas inovadoras para a Antropologia, como aquelas que envolvem o corpo ou a construção da(s) identidade(s) e de género(s). As preocupações funcionalistas e o método “malinowskiano” de trabalho-de-campo, baseado na Observação-Participante, com os

quais as técnicas de filmar já se tinham confrontado, começam também agora a revelar-se pouco flexíveis ou mesmo inadequados à incorporação desses assuntos.

Paralelamente, o desenvolvimento das tecnologias do audiovisual e a correspondente proeminência e massificação das mesmas, obrigou definitivamente os antropólogos a virarem a sua atenção para as variadas formas de cultura visual criadas por esses novos meios e a reconhecer a importância dos fenómenos visuais no cruzamento de culturas. As causas mais práticas para a renitência da Antropologia em evoluir de uma disciplina de palavras para uma que envolva as percepções do *médium* visual – como os elevados custos envolvidos na produção de um filme, o facto de fazer um filme ser trabalho de alguma dificuldade ou o carácter intrometido, pouco discreto, da substancial e vistosa parafernália deste *médium* (MacDougall, 1998) – parecem agora, com as tecnologias disponíveis, algo esbatidas.

Tudo isto contribuiu para que a representação visual na Antropologia já não se apresentasse como mero instrumento de gravação de dados ou de função didáctica, algo que, nos termos de MacDougall, pressupõe uma ligação da imagem à aparência e faz dela a “Imagem-Objecto” que caracterizou a referida primeira maré de imagens na disciplina e o movimento resistente à baixa-mar. Desta feita, desafia-se mesmo a atitude conservadora dos antropólogos em manter «a ortodoxia da palavra, onde se sentem seguros e competentes» (1998: 189), exigindo-se às formas convencionais de pensar e escrever a Antropologia o reconhecimento de certo tipo de conhecimentos passíveis de serem compreendidos e comunicados por formas não-verbais e uma ligação da imagem, não ao factual mas sim ao imaginário (MacDougall, 1998).

A questão relevante da passagem de suporte do pensamento antropológico da “palavra-e-frase” para a “imagem-e-sequência” (MacDougall, 1998) está em assumir-se que a imagem, em particular no cinema, implica uma perspectiva problemática para a conceptualização científica. Isto porque os filmes assentam, de facto, num tipo de conhecimento mais específico que abstracto, mais directo e experiencial, relacionado com os dados sensoriais, a memória e a introspecção, invertendo assim a hierarquia logocêntrica tradicional da passagem da explanação para a descrição e finalmente para a experiência, que a escrita (não a literatura) reproduz.

O cerne do problema da imagem já não é tanto o seu mimetismo do real ou a sua interpretação factual, embora estes estejam sempre presentes. Até porque, entretanto, a teoria da imagem evoluiu para um discurso em que se afirma ser esta procedente da ordem do índice e da referência (Dubois, 1983), onde apesar de todos os códigos em jogo se insiste na pregnância de real e na sensação incontornável de realidade. Esta indexação, que remete para o momento de inscrição do mundo na superfície sensível através de um processo fotoquímico “alheio” à intervenção humana²³, permite uma representação por contiguidade física com o seu referente que, por sua vez, possibilita a revalidação de uma certa objectividade.

O quesito, aquilo que acaba por espoletar celeuma com o modo de representação visual, em particular já nos anos 1990, é a diferença ontológica entre a escrita (de ensaio, relembre-se) e a imagem. Desde logo porque existe uma discrepância nos processos de construção de sentido e, conseqüentemente, do controlo de conteúdos. Por um lado, as propriedades analógicas e não codificadas do visual – manifestas na presença simultânea e não passível de ser hierarquizada dos detalhes centrais e periféricos num mesmo enquadramento ou plano, mas também na existência de conteúdos inexplicáveis ou indesejáveis que aí podem ficar registados –, aliadas à sua capacidade sedutora, potenciam uma maior abertura à interpretação, inclusive de ordem divergente ou errónea em relação à eventualmente pretendida. Por outro lado, no que respeita à escrita, as propriedades indiferenciadas e classificadoras da palavra exigem para diferentes interpretações a existência de novos dados, ou pelo menos uma nova construção dos expostos, na medida em que a informação é transmitida em série. Contudo, também se verifica a substituição do princípio da relação declarativa de ideias válido para a escrita, «representação directa do pensamento» estruturado, pelo princípio da relação entre imagens presente no visual, quer pela proximidade e sequência com que as imagens são apresentadas, quer, quando estão distantes, pela ressonância de umas nas outras, princípio este que

²³ Algo de essencialmente diferente acontece com a imagem digital, mas o efeito é o mesmo, quer para os que realçam o facto de a impressão ser idêntica para o observador (Barbash e Taylor, 1997), quer para os que procuram na inscrição binária uma validade objectiva equivalente, nem que para isso recorram a princípios antrópicos de integração dos actos humanos num projecto da natureza (Godoy de Sousa, 2002).

adquire toda a sua particularidade com as relações estabelecidas dentro da imagem (num mesmo plano) pelo recurso a «um reflexo de desvios de atenção» (MacDougall, 1998: 191) totalmente subjectivo.

Como em qualquer outro ramo de conhecimento estabelecido, não é fácil abordar na Antropologia assuntos que potenciem contradições intelectuais no seu seio, reagindo-se com veemência a qualquer abordagem que desafie os conceitos do método ou linguagem científicos. Por isso, o dilema prolonga-se nas décadas mais recentes e a distinção ontológica da imagem e da escrita continua a servir para salientar a ênfase da imagem na forma e nos aspectos visíveis da vida social, ou seja, no seu valor como possibilidade de registo e documentação da variedade cultural tal como perfilhado pela abordagem “científico-realista”, consentindo, portanto, a subalternização da imagem à escrita. É neste sentido que Kirsten Hastrup (1992) sublinha o pendor da representação visual para reconstruir, falsificar e fingir, em particular nos filmes, a sua capacidade de negação (aparente) da distância entre representação e realidade. Para esta autora a submissão à escrita provém principalmente da necessidade de inculcar sentido às imagens, pois estas são «incapazes de transmitir a densidade semântica ou histórica dos eventos» (1992: 16), ficando-se apenas pelas planuras dos acontecimentos.

Todavia, cabe agora realçar como a descontinuidade aqui esboçada nos modos de descrição baseados na escrita ou na imagem consubstancia os argumentos contra esta limitação resignada da imagem ao registo (documento) visual, implicativa de uma noção empírica da Antropologia em tudo dependente da “observação” correcta de uma realidade visível, observável, logo passível de ser gravada em fotografias ou filmes. A pretensão de instalação de um novo modo de pensar na Antropologia, apelidado por Sarah Pink (2001) de “Abordagem Reflexiva”, caracteriza-se pela reivindicação do uso dos audiovisuais com vista à compreensão de categorias de conhecimento (por meios) não verbais. Possibilidade que é veiculada por um tratamento e construção da imagem capaz de explicitar a diferença, apagada na tradição realista, entre o signo e o referente, capaz de comunicar o seu conteúdo conotativo e explorar a sua ambiguidade. No fundo, abrindo-a a diferentes níveis de interpretação, afastando-a do “aborrecimento” da “Obra” e permitindo, a quem a vê/lê, o “jogo” barthesiano de um “Texto”, o sufi-

ciente para experimentar as complexidades da situação retratada. Trata-se, portanto, da conceptualização de uma “Imagem-Texto” que se redime de simplesmente representar ou relacionar-se com o espectador por via do consumo ou por mecanismos de projecção. “Imagem-Texto” que informa um modo de “ver” e implica uma colaboração prática do espectador, em que este tem de “jogar” com ela. A ligação entre ambos faz-se então numa mesma prática significativa, pois, adaptando Roland Barthes (1987), esta imagem “joga”²⁴, tem folga (como uma porta) e o observador joga duas vezes, «“joga” ao texto [imagem] (como se de um jogo se tratasse), procura uma prática que o re-produza; mas para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interna (o Texto é precisamente aquilo que resiste a uma tal redução), ele “joga”» (Bock, 2002: 18) com a imagem (como se interpreta ou toca uma música).

Com esta perspectiva não se pretende olhar para os produtos audiovisuais apenas de forma diferente, procura-se antes uma maneira diversa de os criar (produzir), em que a incorporação nas imagens da continuidade entre sujeito e objecto também permite estabelecer um discurso com sentidos implícitos e revelador da espessura da realidade – precisamente aquilo que Hastrup lhes nega. A constatação de que «assim como a realidade não é apenas o visível ou observável, também as imagens não têm um sentido único ou fixo e são incapazes de captar uma “realidade objectiva”» (Pink, 2001: 24) em nada diminui os modos de representação visual, na medida em que se a relação entre as imagens visuais e a realidade experienciada é construída pelos conhecimentos subjectivos e as interpretações individuais – daí os possíveis sentidos dos elementos visíveis dessa experiência registados na imagem –, também o método de Observação-Participante, liberto dos ditames positivistas, já não fornece os dados objectivos revelados na escrita, antes os “cria” por intermédio da confrontação e diálogo entre sujeito e objecto durante o trabalho-de-campo.

O que nos anos 1980 foi demonstrado e aceite nos círculos teóricos para a representação escrita na Antropologia, ou seja, a capacidade de integrar nos seus produtos o processo de estabelecimento da relação entre o Eu e o Outro e a natureza posicionada do antropólogo enquanto

²⁴ No original, em francês, Barthes joga com o triplo sentido da palavra *jouer* (jogar), que ela não possui em português, a saber: o mecânico (funcionar), o lúdico (jogar, brincar) e o musical (tocar, interpretar).

autor, os anos 1990 alargaram conceptual e definitivamente aos seus modos de representação visual. Contudo, essa negação da transparência do *médium* – escrito ou visual – e, conseqüentemente, da posição veiculada pela corrente positivista e realista, fez um “longo” percurso até chegar a estes termos e às ciências como a Antropologia. Nos princípios do século XX essa constatação deflagrou com toda a intensidade na literatura, nas artes plásticas e, claro, no cinema, quer pelo combate às representações realistas – no sentido atrás descrito de utilização por parte do observador das mesmas capacidades no reconhecimento de um objecto quando representado ou quando no mundo histórico-social –, quer obrigando a uma adaptação do próprio Realismo, o que se abordará no capítulo seguinte e no caso concreto do Documentário. Na Antropologia, e isso não deixa de ser curioso, é precisamente com os filmes etnográficos que primeiro se percebe e pragmaticamente se questiona essa noção de que, recompondo uma afirmação bem conhecida, se o meio não é a mensagem, esta pelo menos repercute a forma como com ele se lida.

1.2.2 O Cinema na Etnografia e o Documentário

O uso da imagem cinematográfica na Antropologia Visual torna relevante a discussão do que se entende por Filme Etnográfico no contexto da Antropologia e das suas relações com o cinema documental. A probabilidade do desafio ao modelo realista no seio da Antropologia ter surgido precisamente com a realização dos filmes etnográficos provém do facto de, desde sempre, o cinema ter em acção diferentes paradigmas – do documental ao ficcional, do realista ao formalista, do narrativo ao expressivo –, cuja tendência de justaposição é uma das suas mais vinçadas peculiaridades. Talvez seja na complexa natureza construída dos filmes que se deva procurar a primeira constatação do efeito selectivo atrás referido, algo que desde muito cedo se pretendeu transmitir reflexivamente quando se passou a enfatizar a presença do realizador, o efeito de observar ou as técnicas de montagem, e que mais tarde, devidamente adaptado, James Clifford também referiu em relação à escrita etnográfica.

A distinção entre o Filme Etnográfico e Documentário não tem sido uma tarefa simples, e muitas vezes torna-se uma questão de ênfase no carácter documental (arquivista) e antropológico (sobre o Homem), no conteúdo (científico) ou na forma (cinematográfica), mas também no carácter interventor (empenhado) e subjectivista (no duplo sentido de expressividade e de predominância do individual em relação ao colectivo), cujos estes cuja manifestação não é de todo alheia à forma como o cinema surgiu e se desenvolveu.

De facto, pode-se afirmar que o “cinematógrafo” nasceu como utensílio de investigação e de «observação “para estudar os fenómenos da natureza”» (Morin, 1997: 24) e que nos seus primeiros anos não fez mesmo mais do que registar directamente o real em imagens em movimento. Neste sentido, é incontornável a sua aproximação ao espírito de colecta, de identificação e apropriação do programa positivista de constituição de arquivos das sociedades humanas levada a cabo pela Antropologia. É neste contexto que em 1895 surge, pela mão de Félix-Louis Regnault²⁵, aquele que é considerado o primeiro “filme” etnográfico, onde se assiste a uma mulher Ouolove praticando olaria. Para a posteridade também ficaram, provenientes da expedição realizada em 1898 por Alfred Cort Haddon²⁶ às ilhas Torres no oceano Pacífico, «quatro curtas metragens representando três danças masculinas aborígenes e a fabricação manual de fogo por rotação entre as mãos de um pau pousado sobre ervas secas» (Piault, 2000: 16).

Estes exemplos dão testemunho de como o “filme” antecedeu o “cinema” e de como Regnault acabou por preceder Vertov, pois o desenvolvimento do cinema nos termos em que se concretizou apenas foi possível com a sua transformação em espectáculo, o que se deveu, segundo Rouch (1968), à capacidade de projecção para grandes públicos facultada pelos irmãos Lumière²⁷ e à utilização da truncagem, e do seu efeito ilusionista, inicialmente experimentada por Georges Méliès. No percurso lógico deste desenvolvimento, aproveitando o sucesso da

²⁵ Regnault foi um Médico que se destacou como membro da Sociedade de Antropologia de Paris.

²⁶ A expedição organizada por este Zoólogo também contou com a presença dos antropólogos C. G. Seligman e W. H. Rivers.

²⁷ Embora estes o considerassem um acidente de percurso, tendo mesmo vaticinado ser o cinema um espectáculo sem futuro, numa frase curiosamente transcrita por Jean-Luc Godard para um cenário do seu filme *Le Mepris* (1963).

revelação de povos longínquos às audiências das grandes urbes ocidentais que a experiência de Flaherty já havia demonstrado, a partir dos finais dos anos 1920 os filmes de ficção também passam a recorrer à rotação em sítios exóticos e a utilizar “nativos” na acção²⁸. Sem perderem o interesse antropológico, sempre que se preocupavam com conflitos culturais ou com eventos que envolvessem relações interpessoais, estes filmes davam prevalência ao ficcional e assumiam os seus intuitos espectaculares, assim colmatando as “falhas” principais dos trabalhos de Flaherty que, segundo Heider (1995), eram demasiado etnográficos para serem objectos mercantis e excessivamente autodidactas e ingénuos para serem etnografia.

De forma talvez inadvertida, filmes como estes contribuíram para revelar a capacidade da ficção em retratar a realidade de um modo que o cinema etnográfico é muitas vezes incapaz de alcançar, fazendo com que o “cinema do real” não se furte a usurpar mecanismos próprios da ficção, conforme adiante se verá. Não é, por isso, de estranhar que nas primeiras décadas do cinema as maiores contribuições para o Filme Etnográfico tenham vindo de indivíduos marginais à antropologia e à indústria (de ficção) do cinema, uma posição que lhes permitiu lidar de forma frutífera com aquela dualidade primordial, quer por demonstrarem um poder de síntese entre documento e espectáculo, quer por se atreverem a experimentar e ampliar a utilização desta nova invenção a outros domínios ou objectivos. Assim sendo, é nesses territórios de charneira, entre “filme” e “cinema”, entre ficção e documentário, entre antropólogos e documentaristas, que se encontra a linha separadora, volátil e subtil, entre o Filme Etnográfico e o Documentário.

De facto, a busca de linguagens próprias, de definição de géneros e subgéneros só se inicia com a passagem destas primeiras décadas preñhes de ambiguidades, tendo o Documentário encontrado esta mesma designação e a sua forma clássica já durante os anos 1930, quando John Grierson o impulsiona a seguir a abordagem cinematográfica de Flaherty (afastando-o, contudo, das suas temáticas tradicionalistas) e desenvolve um modelo de oposição aos filmes de ficção fundado na

²⁸ *Tabu* (1931) de Friedrich W. Murnau, em que Flaherty esteve envolvido, e *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, por ambos também se terem destacado na realização de filmes de viagens, são dos casos mais representativos e maduros dessa linhagem.

“verdade maior” e “carácter moral superior” do documentário, características adquiridas com o célebre “tratamento” (Winston, 1995) dado à realidade filmada.

Simultaneamente, o Filme Etnográfico conhece uma relevância pouco significativa e sofre o efeito do refluxo de imagens que caracterizou a Antropologia nesse período. No entanto, a partir de finais dos anos 1940 e inseridas no contexto do filão intrusivo de imagens referido anteriormente, surgem algumas tentativas de clarificação de conceitos. Entre estas, destacam-se as de A. Leroi-Gourhan e R. Pèrre O’Reilly, que concordam na distinção dos filmes etnográficos como obras de investigação em forma de imagens de arquivo ou documentos centrados num tema particular, cuja especificidade implica uma difusão limitada, mas que reconhecem igualmente o valor antropológico dos filmes de ficção quando estes são apresentados fora do seu contexto cultural. Algo a que, já nos anos 1950, o Comité Francês do Filme Etnográfico acaba por dar razão ao considerar como obra etnográfica «a descrição autêntica de um grupo ou situação num filme de ficção» (Rouch, 1968: 432), mesmo se insistindo na necessária aliança entre o rigor científico e a arte cinematográfica de expor.

Também neste período, Margaret Mead e Gregory Bateson ensaiam uma fórmula que integra os seus filmes²⁹ na pesquisa e reportagem antropológicas, fazendo-os complementar a escrita etnográfica. Este método chega a Portugal anos mais tarde pela mão de outra mulher, Margot Dias, enquanto responsável pelos estudos da cultura material e dos rituais de puberdade e parentesco realizados entre 1958 e 1961 junto dos Makonde de Moçambique, no âmbito do trabalho de campo desenvolvido para a Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, missão esta coordenada pelo antropólogo Jorge Dias. A importância no contexto português dos 31 filmes então realizados, quase todos inseridos no cânone do Filme Etnográfico de registo de cerimónias de iniciação e tecnologias, provém do facto de terem sido «a primeira tentativa de recolha de imagens levada a cabo sistematicamente no âmbito de um trabalho de campo e estudo monográfico» (Alves Costa, 1997). O desinvestimento na concretização de uma linguagem cinematográfica elaborada pode ser atribuído ao facto de os

²⁹ Filmes divulgados a partir dos anos 1950, mas com base em material filmado nas décadas anteriores.

filmes terem sido feitos pela própria Margot Dias, mas o certo é que, como no caso de Mead, estes filmes sempre foram entendidos como complemento ao trabalho escrito, num processo passível de ser descrito de forma inversa ao posteriormente adoptado pelo Documentary Educational Resources³⁰, quando este estúdio, já em finais dos anos 1960, princípios de 1970 (Heider, 1995), começou a promover a inovadora produção e distribuição de manuais escritos para acompanhamento dos filmes etnográficos³¹.

O culminar deste projecto de categorização do Filme Etnográfico é atingido nos anos 1970, período em que se tentou conceptualizar os critérios a preencher por qualquer filme candidato à chancela académica entretanto desenvolvida por reflexões efectuadas no âmbito da Antropologia Visual. Para Jay Ruby (Loizos, 1995), um dos seus distintos estudiosos, o filme etnográfico “ideal” deverá: enunciar o lugar e o tempo em que decorre; ser realizado ou coordenado por um antropólogo; ter como objecto uma cultura integral ou parte dela, bem definida; ter uma estrutura informada por uma ou mais teorias da cultura; explicitar os métodos de pesquisa e filmagem empregues; recorrer ao uso do léxico antropológico; ter o som sincronizado, não podendo este ser acrescentado; e enquadrar corpos inteiros e seguir contextos e acções do princípio ao fim. Projectos como o da Enciclopédia Cinematográfica do Institut für den Wissenschaftlichen de Göttingen³² apuram ainda mais estes preceitos e, ao contrário de Ruby, insistem na impossibilidade de se-

³⁰ Estúdio de filmes etnográficos associado à Universidade de Harvard, fundado nos anos 1960 por Timothy Asch e os Marshals (Laurence, Lorna e Elizabeth).

³¹ Por esses mesmos anos também na designada Arte Conceptual, nomeadamente através do colectivo Art & Language (uma das plataformas mais produtivas desse movimento artístico, fundada por Michael Baldwin e Mel Ramsden e de que fez parte Joseph Kosuth), os trabalhos artísticos eram acompanhados por publicações onde se expunham por escrito (daí o nome que liga, mas separa, a arte e a linguagem) as questões teóricas na origem dessas obras.

³² O Instituto do Filme Científico de Göttingen (IWF) surge com este nome em 1953, na sequência de uma história que se iniciou nos anos 1930 com a fundação pelo regime Nazi de um organismo para a promoção do cinema educacional, tornando-se uma instituição independente directamente financiada pelos estados federais em 1956. O seu âmbito de trabalho não se restringe nem ao filme etnográfico, nem ao espaço europeu, antes se alarga ao tratamento cinematográfico de várias áreas científicas em todos os continentes (ver www.iwf.de). Em Portugal, a acção do IWF concretizou-se em 1970, quando em colaboração com o Museu Nacional de Etnologia e sob a égide

paração do texto escrito de uma documentação etnográfica em filme, o qual, de acordo com o aludido por Peter Fuchs³³ em 1988, deve preservar, para além da unidade de espaço, de tempo e de grupo, «a obediência estrita à cronologia da acção na versão final do filme», não sendo também admissível qualquer «manipulação artificial na filmagem ou na montagem (...). O filme científico torna impossível a encenação» (Banks, 1992: 119).

Considerando todos estes aspectos, resumidos por Karl Heider como filmes que revelam corpos integrais e povos integrais, em acções integrais (Loizos, 1995), é notória a preocupação em diferenciar os filmes etnográficos do Documentário ou mesmo da Ficção. Adicionalmente (Banks, 1992), neles é explícita a prevalência do “filme” (o objecto) em relação ao “cinema” (o conceito), valorizando-se o material fílmico pelo seu conteúdo etnográfico e científico e não por considerações cinematográficas ou estéticas. O que se pretende evitar, portanto, é que a introdução destas últimas interfiram na intenção etnográfica original, sobrepondo outros critérios e valores ideológicos, como os do “cinema” ou da televisão. Por isso se estabelece o apego do filme ao lugar e à “realidade” que o habita, associado ao apelo a uma objectividade e valor científico incompatível com técnicas de filmagem ditas subjectivas ou expressivas (o “grande plano” ou qualquer sonoridade introduzida posteriormente), tudo numa tentativa de contornar as divergências anteriormente referidas neste estudo entre Cinema e Ciência, não afastando o Filme Etnográfico das bases científicas que a própria escrita etnográfica procurava manter.

Estabelecendo o paralelo do que acontece neste movimento interno à Antropologia com a teoria e estética do Cinema, é possível detectar a tensão provocada pelo binómio estabelecido entre duas das correntes que têm dominado as suas discussões, uma relacionada com o cinema mudo outra com o cinema sonoro. Neste sentido, existe uma certa conformidade entre os filmes etnográficos mais fragmentados, de registo de

de Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira se realizaram cerca de 14 filmes sobre o contexto etnográfico português (ver www.mnetnologia-ipmuseus.pt).

³³ Personalidade marcante da Antropologia Visual alemã desde os anos 1950, quando com a sua colaboração no IWF começou a realizar uma série de filmes etnográficos onde prevaleciam os critérios de objectividade científica que caracterizam as produções desse instituto.

tecnologias e rituais, com os pequenos trechos de filmes científicos dos primeiros tempos, ambos conformados ao paradigma teórico da relação das partes com o todo, que privilegia a montagem e é proveniente do cinema mudo. Assim, tal como «os fragmentos de um filme por montar são apenas reproduções mecânicas da realidade» (Monteiro, 1996: 65), também os filmes etnográficos são (inclusive por razões cartesianas) partes de um todo apenas susceptível de ser apreendido através do conhecimento teórico da Antropologia – daí a necessidade do documento escrito.

Contudo, também é possível supor um momento em que, a propósito de registar tecnologias e rituais, se passa a incorporar um discurso fílmico cuja intenção é revelar as interações e os contextos sociais e psicológicos em que estes se manifestam, criando-se um espaço geográfico e social imaginário no qual se tenta envolver o espectador. É então que o Filme Etnográfico adere ao paradigma teórico da relação da realidade com o cinema, mais associado ao cinema sonoro, e começa a mostrar as influências da renovação do realismo verificada no cinema (de ficção) a partir dos anos 1940, em particular a exercida pela sua vertente europeia, liderada em termos teóricos por André Bazin e iniciada na prática pelo Neo-Realismo italiano. Assumindo a ascendência nos modelos realistas de Flaherty e Grierson, este movimento pretendeu enfatizar a fidelidade à natureza e ao natural através da transferência do contínuo da realidade para o ecrã, socorrendo-se para isso da valorização das filmagens ao “ar livre” e em cenários naturais, e das possibilidades do (re)enquadramento no plano³⁴, do plano longo, do plano-sequência e da profundidade de campo³⁵. Atinge-se, deste modo, a forma fílmica que Bazin pensava permitir «que tudo fosse dito sem cortar o mundo em pequenos fragmentos, que revelaria as significações escondidas em pessoas e coisas sem perturbar a unidade natural que lhes é peculiar.» (Wollen, 1984: 132).

Eis a transformação no modo de filmar que acabou por se formalizar num realismo cuja adaptação aos assuntos predilectos do Filme Etnográfico (as tecnologias e os rituais), agora acrescentados pelo discurso cinematográfico, rapidamente, desde, pelo menos, finais dos anos 1950,

³⁴ Cujo grande mentor foi o cineasta francês Jean Renoir.

³⁵ Esta, mais associada à vertente americana dessa renovação e ao estúdio, teve como pioneiro o cineasta Orson Welles.

adquiriu o estatuto de cânone e foi apelidado de Cinema de Observação. Eis, portanto, um “programa” cinematográfico em que a Antropologia se revê e o qual decidiu adoptar. Antes de mais pela relação estabelecida entre a câmara e o Lugar, entre a sociedade (a cultura) e as pessoas que o constroem e nele habitam, entre os conhecimentos que aí se praticam e aquilo que a câmara regista e pretende representar visualmente, relações estas criadoras de uma imagem cujo elo com o mundo remete para a ordem do índice e é capaz de satisfazer a pretendida objectividade do filme etnográfico. Mas a Antropologia adopta ainda este “programa” porque esses factos sociais contêm em si a sua própria encenação e facilitam a sua aplicação, seja quando respeitam a regra dramática aristotélica da verosimilhança³⁶, fazendo da montagem a simples encenação dos planos, seja ainda quando, como é o caso nas cerimónias de iniciação, a simultaneidade dos acontecimentos e o número de intervenientes só torna possível a sua total percepção se gravados com a câmara de filmar.

No entanto, a razão fundamental para a facilidade com que o Cinema de Observação se instalou no Filme (agora documentário) Etnográfico talvez esteja naquilo que Marcus Banks (1992) apelidou de “estratégia mimética”, ou seja, a sua imitação da prática antropológica ao tentar apresentar as pessoas e as coisas involuntariamente, tal como elas se encontram na suas variadas formas e na vida real. É que a construção de um filme com estes requisitos recorre a um naturalismo que tenta capturar os acontecimentos em progresso e o fluxo das relações sociais, um naturalismo que pretende realçar as crises e os momentos mais reveladores dos ritos, das conversas e das entrevistas³⁷, sempre sem ceder à construção de narrativas que evidenciem em excesso a dramatização dos episódios da vida quotidiana. Trata-se, pois, de uma estratégia que desenvolve um estilo chão e austero, visualmente minimalista, assente num realismo que apela ao reconhecimento, mais do que à construção (característica do formalismo), que implica um desejo de mostrar o mundo social como ele é, aberto à totalidade das experiências humanas, enfim, num realismo cujo estatuto epistemológico explícito permite a descrição desse mundo com alguma precisão.

A linha de separação entre Filme Etnográfico e Documentário per-

³⁶ Adquirida pela tripla unidade de tempo, de lugar e de acção.

³⁷ Uma das técnicas importantes do trabalho de campo em etnografia, que facilmente passou para este tipo de filmes.

manece volátil e subtil, e a impossibilidade de cindir o “filme” do “cinema” torna-se cada vez mais pertinente. As inovações no Filme Etnográfico não podem ser separadas das registadas na história do Documentário, onde o Cinema de Observação adquiriu a designação de Cinema-Directo e Cinema-Verdade, ou mesmo do cinema em geral, pois sendo o *médium* o mesmo a propagação é rápida e eficaz. Peter Loizos (1995) sistematizou essas inovações, tendo realçado, em termos conceptuais: i) a diversificação dos temas, que para além dos rituais, das tecnologias e das cenas do quotidiano misturadas com temas épicos ou românticos de luta contra a natureza passam a contemplar o realce no sujeito (em detrimento do colectivo) e o sublinhar de questões como as relações de poder, económicas ou entre géneros; ii) a maior humildade das estratégias de argumento, com a eliminação da voz autoritária e especializada, substituídas pela introdução de outras vozes (muitas vezes discordantes entre si), chegando mesmo à colaboração e (co)autoria com os sujeitos do filme; iii) a intensificação da autenticação etnográfica através de documentos apensos aos filmes, capazes de possibilitar uma maior contextualização e amplificação do material filmado.

Estas inovações conceptuais do Filme Etnográfico estão intimamente relacionadas com as mudanças tecnológicas, que talvez sejam as principais responsáveis pela transformação de géneros e estilos. Presume-se também ter sido esse o entendimento de Loizos quando estabeleceu o ano de 1955 como o início do período escolhido para sistematizar as inovações atrás enunciadas, um intervalo de tempo suficiente para tornar evidentes as repercussões das alterações tecnológicas ocorridas com a Segunda Guerra Mundial, o acontecimento histórico que estabelece a fronteira entre a realidade dos materiais pesados e volumosos, associados à câmara de 35 milímetros, e o início da era da “miniaturização”, com a adopção da câmara de 16 milímetros. De facto, é difícil entender essas inovações conceptuais se não se tiver em consideração as mudanças práticas associadas à substituição de uma equipa técnica numerosa e dos custos elevados (típica dos 35 mm), pela leveza, maleabilidade e custo acessível, ou ainda pela introdução do som magnético e síncrono e pela criação de uma película mais sensível à luz e à captação da cor, tudo novidades das “novas” tecnologias. O resultado prático, então, foi a introdução de um discurso directo – mais tarde aprofundado com a legendagem – que dispensa a voz narradora

(*off* ou *over*), bem como a possibilidade de filmar sem recurso à luz artificial em contextos pouco iluminados e mais íntimos, permitindo, talvez paradoxalmente, uma discrição (da parafernália) e intrusão (do realizador/espectador) nunca antes alcançáveis na realização das filmagens.

Ou seja, o desenvolvimento das tecnologias de filmagem implicou uma transformação crucial dos modos de filmar que, por sua vez, conduziu a uma cobertura mais aproximada e intensa do real e a uma maior verosimilhança dos filmes etnográficos. E aquilo que alguns entenderam como uma desvalorização dos valores cinematográficos e estéticos que a câmara de 35 mm implicava, agora subjugados ao interesse científico que a agilidade das “novas” câmaras também contemplava, acabou por se revelar num novo paradigma do Filme Etnográfico. Este paradigma, o do realismo observacional, radicando numa das correntes mais fortes que atravessa o tempo e os modos de representação visual (o realismo), sofreu um impulso ainda maior com a introdução do vídeo e do digital, assim se propagando até à actualidade.

A aplicação desta prolífica combinação de inovações conceptuais e práticas com os códigos do Realismo, no entanto, vão acabar por revelar-se problemáticas para os filmes etnográficos, nomeadamente quando a mais recente vaga de imagens criadas no âmbito da Antropologia (já referida neste capítulo) se mostra capaz de os questionar e de os subverter. Desde logo, porque a doutrina do plano longo e sem cortes, auxiliado por algumas informações mínimas do espaço e do tempo em que ocorre o acontecimento filmado, parecendo suficiente para permitir aos eventos falarem por si próprios e construírem significado, revela-se ser mais apropriada às situações de “mesmidade”, em que o observador/espectador visualiza filmes sobre a sua própria cultura e na sua própria língua. Ora, na medida em que é difícil às culturas deixarem-se traduzir apenas pela acção (daí que, em termos académicos, a Antropologia tenha incentivado o texto de apoio ao filme) e considerando que a própria teoria da comunicação insiste que a informação não é algo que se transfere de um emissor para um receptor, antes se baseia num «repertório comum a ambos os lados» (Luhmann, 2001: 71), sendo a presença prévia de parte indispensável da informação no receptor a fazer com que a “improbabilidade da comunicação” aconteça, pode-se concluir que os dados adquiridos dessa doutrina são in-

suficientes para o cinema que a Antropologia agora persegue – um “cinema transcultural” (MacDougall, 1998) que pretende ultrapassar e desafiar as barreiras culturais, tendo como regra precisamente o oposto da “mesmidade” referida, ou seja, o desencontro ou o reencontro (na diáspora) cultural entre o observador/espectador e os sujeitos objecto do filme.

Depois, porque o estabelecimento do Cinema de Observação como cânone do Filme Etnográfico se deveu a uma objectividade, a uma neutralidade e transparência, bem como a um espírito de proximidade ao verdadeiro e ao real que encaixavam no paradigma moderno de representação científica da etnografia, paradigma este que começou a ser contestado, a partir dos anos 1980, pelo movimento teórico verificado no seio da Antropologia, no âmbito do qual também os filmes (não só a escrita) são textos provisórios de realidades contestadas e plurais (Loizos, 1995).

É, assim, possível que esses códigos do realismo, adaptados ao contexto da insistência na pretensão em distinguir as imagens produzidas no âmbito da Antropologia (Visual) das oriundas do Cinema, encontrem no carácter de descoberta associado ao Documentário de Observação uma incompatibilidade com os filmes etnográficos. Foi mesmo Jean Rouch (1968), um antropólogo insuspeito no que diz respeito à abordagem cinematográfica e que designou os seus filmes de exercícios de “etnificação”, quem advertiu para a necessidade de conhecimento prévio do desenrolar do acto que se pretende filmar, algo bem patente, por exemplo, no caso das cerimónias rituais. Repare-se que, em última instância, esta necessidade também elimina a possibilidade de considerar a índole etnográfica dos documentários que não são realizados por antropólogos, mas cuja acção representa o sujeito normativo da investigação etnográfica, ou seja, pessoas de uma outra cultura envolvidas em práticas quotidianas ou extraordinárias dessa mesma cultura. A não ser quando, o que é frequente nos casos mais exemplares e de maior exigência ética, o documentarista imita o antropólogo e permanece no lugar por períodos consideráveis.

Neste sentido, os filmes de descoberta mais comuns acabam por revelar a falta de “totalidade” referida por Heider (eles suprimem a apresentação do contexto do que está a ser filmado ou mostram um certo desconhecimento do que realmente se está a passar), tornando-se as-

sim vulneráveis à manipulação, intencional, dos autores ou dos leitores –, ou seja, aquilo que o antropólogo por conhecer a língua, por permanecer no local durante longos períodos de tempo, por ter capacidade de identificar e examinar fenómenos abstractos, enfim, por procurar compreender a interconexão das coisas, está supostamente instruído para colmatar. Falha que, provavelmente, só a incorporação no filme do próprio processo de fazer o filme pode complementar tendo em vista a manutenção do seu valor científico e analítico, uma característica em que Ruby insiste inclusive para os filmes mais académicos.

Mas foi MacDougall quem questionou se a importância das cerimónias e das tecnologias não decorreria de estas serem mais “filmáveis” do que outros aspectos sociais, «assim como a linguagem e o parentesco apareciam mais frequentemente na Antropologia por serem mais facilmente escritos», característica essa vinda «do próprio sistema de representação, incluindo a sua tecnologia» (1998: 142). Então, seria o próprio cinema a estar “manchado” pela cultura que o fez nascer, uma vez que o trabalho da câmara e da montagem fazem parte de um modo de representação e respeitam certas convenções formais provenientes dos Sistemas Visuais próprios dessa cultura (ver Subsecção 1.2.1), lembrando, nomeadamente, a remota origem renascentista (europeia) da perspectiva única e da parafernália cinematográfica.

Esta dura crítica, que atinge o cerne da questão, culmina o processo de “desconstrução” dos cânones do Filme Etnográfico aqui exposto e estabelece o paralelismo com o momento de ruptura que a insistência “cliffordiana” na alegoria introduziu na escrita antropológica. É que ao “relativizar” qualquer tentativa de suprema objectividade do cinema como *médium*, não se pretende questionar a validade do uso da imagem como fonte de conhecimento (antropológico), antes se permite o esbater dos limites, ou antes, a reconciliação do “filme” e da intenção etnográfica com o “cinema” e o evento cinematográfico, aquilo que a derivação para a “abordagem reflexiva” característica da última vaga de imagens na Antropologia vem legitimar.

De facto, nesta “desconstrução” já não se realçam as diferenças entre documentários e filmes de ficção, antes se apontam as suas semelhanças, nomeadamente no uso da narrativa de “suspense” e fechamento, no uso da continuidade na filmagem e da transparência na montagem, tudo resultado da complexa natureza construída de um filme e

do efeito de selecção/exclusão também já referidos para a escrita. Uma mecânica que atravessa, como menciona Marcus Banks (1992), todo um processo de elaboração, da “intenção” (de fazer um filme) à “reacção” (a relação das pessoas com o filme, a resposta da audiência), passando pelo “evento” (o processo de fazer e o produto, o filme), incorporando-lhe um ponto de vista, uma perspectiva e uma estruturação textual. Esta natureza e efeito “alegórico” alargam-se ainda ao próprio conceito de qualidade etnográfica de um filme ou de uma imagem, algo que não está nas coisas e a câmara capta, antes «é contingente à situação, à interpretação e ao uso que visa invocar um sentido e conhecimento de interesse etnográfico» (Pink, 2001: 19), o que permite a uma mesma imagem adquirir outra feição se posta numa situação diferente, a ser vista por indivíduos com outros interesses e inserida num discurso distinto.

Quer isto dizer que a qualidade etnográfica se desmaterializa num processo paralelo ao sublinhado por Arjun Appadurai, quando este insiste no carácter desterritorializado do *etno* em Etnografia e formaliza o conceito de *ethnoscapes* (ver Secção 1.1). Mas assim como estes acabaram por se figurar em espaços próprios de manifestação, os não-lugares, que talvez sirvam para amortizar o confronto directo e imediato com os lugares mais arreigados das identidades culturais, também esta “nova” qualidade etnográfica da imagem vai criar os seus próprios espaços de revelação. Neste sentido, a transposição da reflexividade para os filmes etnográficos e documentários é talvez a via mais significativa para a configuração desse “espaço” onde a praticabilidade dessa desmaterialização é possível, seja, como realçou Peter Loizos (1997), na forma de identificação própria (com a presença no “plano”) dos realizadores ou autores, demonstrando assim como o filme é feito por indivíduos e não é impessoal; seja com a manifestação expressa e visível do “fora de campo”, de indícios do aparato cinematográfico como a tábua de marcação da filmagem ou a inserção da câmara de filmar no “plano”; seja com, ainda mais significativamente, o filme a revelar as negociações do seu próprio processo de intenções e criação, quer entre os autores, quer com os próprios sujeitos filmados.

A reflexividade mostra-se, de facto, apropriada à manifestação dessa desmaterialização da qualidade etnográfica na medida em que o processo reflexivo é herdeiro da ideia modernista de uma «concentração da atenção no texto da obra em si mesmo e nos signos que serviram à sua

construção» (Wollen, 1984:161), o que conduz ao questionamento do próprio trabalho e do seu próprio código, criando-se desta forma uma separação, uma suspensão do conteúdo em relação ao sinal apenas superada com o envolvimento do leitor na produção de mensagem. Assim, a concretização dessa desmaterialização processa-se, salvo o paradoxo, pela materialização da “obra” e conseqüente trabalho sobre a mesma³⁸, pelo que em última instância é na “obra” (também barthesiana) que se estabelece o “espaço exterior” da sua ocorrência, é por ela que se fornecem as condições de significação que cabe aos sujeitos/leitores (seu “espaço interior”) desenvolver.

Os limites cristalizados que o tempo, o uso e a apropriação acabam por impor a todos estes mecanismos exigem, portanto, uma constante renovação e uma busca de novas condições que os alarguem e expandam. A reflexividade parece ter sido suficientemente vulgarizada desde a sua utilização no Cinema de Observação, se não no seu modo mais “directo”, em que a câmara/autor é mais passiva e os eventos falam por si próprios, pelo menos no seu modo mais “verdadeiro”, cuja câmara/autor intervêm activamente no processo de filmar e naquilo que é filmado. A apropriação deste estilo, em particular pela televisão, parece ter acentuado um tipo de realismo capaz de criar uma nova plataforma transparente que serve de suporte a outra instância produtora de sentido, um formato que apenas confirma os conhecimentos dos autores e dos espectadores.

Com um enquadramento teórico propício, os filmes etnográficos utilizam cada vez mais linguagens e técnicas de filmar típicas dos filmes de ficção. Tornam-se, como salientou Alves Costa (1992), mais intimistas, usam e perseguem personagens, utilizam uma montagem construída em volta de uma narrativa; recorrem sem complexos a distorções e quebras do tempo e do espaço, quer pela aceleração ou abrandamento do movimento, quer pelo registo do momento por várias ângulos, com várias câmaras, construindo na montagem diferentes perspectivas do mesmo. Peter Crawford (1992) apelidou de *fly-in-the-I* o modo em que a câmara é utilizada para comentar e desconstruir as convenções ocidentais de representar outras culturas (o “I” é o “eu” do olhar ocidental), mas este uso peculiar da reflexividade que, precisamente, esbate as fronteiras entre ficção e não-ficção pode ser aplicado ao documentário em geral,

³⁸ Daí a reformulação de “o meio é a mensagem” feita no final da Subsecção 1.2.1.

servindo então como modo de simplesmente desconstruir as convenções de representação do “Outro”. Nalguns “filmes” o “cinema” instala-se e os cânones do Filme Etnográfico esvanecem-se, noutros as modalidades misturam-se. As categorias, contudo, continuam a ser acrescentadas e Crawford (1992) já identificou sete: i) as filmagens etnográficas, material fílmico não editado e usado para fins de investigação; ii) os filmes de investigação, editados para esses fins e para audiências especializadas; iii) os documentários etnográficos do movimento documental, mas com especial interesse antropológico; iv) o documentário etnográfico feitos por e para a televisão; v) os filmes com fins educativos e utilizados em contextos de comunicação; vi) outros filmes de actualidades, jornalísticos ou de viagens, hoje maioritariamente televisivos; vii) e filmes de ficção ou docudramas, com reconstituição de cenas e recurso a actores, quando o tema é antropológico.

Definitivamente, é significativa a multiplicação e complexidade destas categorias em relação às estabelecidas em princípios de 1950. Com este panorama, é compreensível que se proclame o risco de desintegração e descaracterização do Filme Etnográfico, mas este fantasma, que não é novo na Antropologia, também agora pode decorrer dos “clássicos sintomas” da sua adaptação, por via do documentário, ao Cinema e às potencialidades deste *médium*.

2 MOMENTOS DE DERIVAÇÃO

A reflexão proposta neste capítulo decorre de questões como o paralelismo histórico entre o cinema e a Antropologia, a percepção da imagem e o contraste entre o paradigma realista e essencialista, por um lado, e o paradigma reflexivo e interpretativo, por outro, ou ainda a relação dos modos de representação com a possibilidade de conhecimento da realidade histórico-social. Neste exercício, agora exposto na perspectiva da história do documentário, entende-se que as obras cinematográficas mais significativas desses tempos conturbados revelam a capacidade de reflexo cristalina que faz com que possam ser constantemente esculpidas e os seus mecanismos multiplicados até ao presente. Pretende-se, assim, captar o (aparente) contínuo histórico por intermédio da abordagem de momentos de crise e transformação, de descontinuidade, momentos dicotómicos que se definiram como lugares de começo.

2.1 O Tempo e os Modos de Representação

Partindo de dois dos mais reconhecidos filmes seminais do documentário – *Nanook do Norte* (1922), realizado por Robert Flaherty e *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), realizado por Dziga Vertov –, inicia-se aqui uma reflexão sobre os modos como a problemática do real e da realidade, por um lado, e da ficção e do ficcionado, por outro, se reflectem na história do documentário.

Nos princípios do século XX, o caso de Dziga Vertov é emblemático da tendência reflexiva de tratamento cinematográfico. O facto de o realizador não ser antropólogo e das temáticas que propunha nos seus filmes (a contemporaneidade e a própria sociedade) nada terem a ver com o que na época se poderia assemelhar a assuntos antropológicos, não impediu o consenso no reconhecimento da origem do “cinema” etnográfico nessa sua “obra”. O seu caso e o de Robert Flaherty, o outro “pai” deste subgénero documental, curiosamente com as mesmas origens externas à Antropologia, embora as suas temáticas (a abordagem de um “outro” distante e pretérito) se aproximassem mais da disciplina.

Neste caso, todavia, o tratamento cinematográfico dado aos temas é de cariz mais realista, mesmo se temperada com alguma dose de romantismo – traduzido na dignidade trágica dada aos protagonistas na sua luta contra a natureza.

É provável que durante as suas vidas estes dois autores nunca se tenham cruzado, nem nenhum deles tenha conhecido a obra do outro, mas ambos imbuíram o seu trabalho de uma preocupação antropológica em documentar o conhecimento da realidade histórica e social dos grupos humanos. Retrospectivamente, foi fácil à Antropologia apropriar-se deles e atribuir-lhes a referida paternidade, tal como foi fácil ao movimento do documentário neles projectar a sua génese, sendo precisamente a distinção de temáticas e respectivo tratamento cinematográfico que justifica esta dupla paternidade, numa dicotomia que se prolongará pelo tempo e até à actualidade.

As obras aqui referidas serviram durante décadas de inspiração e referência pelo seu carácter de síntese dessas correntes (realista e reflexiva) mais ou menos polarizadas da representação do real, cabendo agora perscrutar aquilo que consubstancia o ‘apelo/fatalidade’ do real, por um lado, e o ‘devaneio/necessidade’ de ficção, por outro, na constituição do que se reconhece e reivindica como Documentário. É que se o Documentário era um cinema que fazia da reivindicação do real uma das suas características marcantes, nomeadamente através daqueles que adoptaram o cânone tradicional ‘griersoniano’³⁹, na verdade hoje parece haver um certo cansaço com essa atitude, sendo mesmo frequente assistir a autores que fazem questão de afirmar a sua autonomia em relação ao princípio da realidade, insistindo que aquilo que produzem é, no mínimo, uma sua (dos realizadores e da realidade) interpretação – e isto não é uma verdadeira novidade –, levando-os a deambular por territórios antes considerados como adversos à integridade do género.

³⁹ John Grierson (1898-1972) é considerado o fundador do movimento do filme documentário britânico, iniciado em 1927.

2.1.1 A Propósito de Flaherty e Vertov – A Imagem-Documento e a Imagem-Instrumento

Nos primórdios do cinema, os caminhos do documentário (cinema não ficcional) foram em grande medida traçados por duas variedades de filmes que retratavam o mundo histórico-social circundante: as “actualidades”, ou filmes sobre factos sociais referentes à própria cultura em que eram produzidos; e os *travelogues*, ou filmes de viagens e de exploração baseados na transmissão mais ou menos exótica de informações, conhecimentos e conceitos sobre outros lugares e povos. Ambos foram uma prática bastante divulgada no cinema, mas quando pretende estudar a formação do género documental a teoria dá maior relevância aos segundos, pois foi nesse tipo de filmes sobre “outros” que se constituiu uma certa forma de fazer documentário, a designada “tradição naturalista ou romântica”.

O cinema de Robert Flaherty, em particular o seu filme *Nanook do Norte*, é considerado um dos pilares – senão o expoente – dessa tradição, também conhecida por “modalidade de representação expositiva” e que Bill Nichols faz surgir «do desencanto com as qualidades de divertimento e distração do cinema de ficção» (1991: 32). As características que enformam essa modalidade documental são visíveis no filme aqui considerado, quer na qualidade moralista perceptível na missão didáctica da transmissão de conhecimentos por intermédio de legendas intercalares – substitutas do comentário tipo “voz-de-deus” no cinema mudo –, quer na adopção da clássica unidade de tempo da narrativa na organização da história do evento a contar, quer ainda na perspectiva poética e romântica que ilustra o argumento acerca do mundo histórico apresentado.

Neste sentido, é sintomática a reacção de Flaherty ao fogo de que foi vítima em 1916 – que lhe ia tirando a vida e que tornou em cinzas a película de anos de filmagens nas terras geladas da América do Norte –, considerando o desastre uma oportunidade para refazer um filme que não o satisfazia por ser demasiado descritivo das suas viagens (*travelogue*), com «cenas disto e daquilo, sem relação ou linha condutora» (Barnouw, 1993: 35). Foi então que tomou a decisão de fazer um novo filme, agora “centrado” num herói típico, um “esquimó”, e

na construção da narrativa das suas condições de vida e da sua família. Na tentativa de superar o que anteriormente o punha insatisfeito, Flaherty aliou a definição prévia de um objecto de filmagem realmente susceptível de dramaturgia⁴⁰ a um processo de montagem e técnicas de filmagem que antes apenas tinham sido experimentados em filmes de ficção. Os movimentos panorâmicos, os grandes planos ou os diferentes ângulos de visão tinham uma repercussão na transformação da sensibilidade das audiências a que Flaherty era sensível. A novidade é que esses mecanismos da ficção cinematográfica estavam a ser aplicados a material proveniente da vida do dia-a-dia e não criado por guionistas ou realizadores, estavam a ser utilizados em “personagens” que não eram representadas por actores mas pelos próprios sujeitos e tinham como cenário de desenvolvimento da trama o meio ambiente real dessas vidas, pelo que se assistia a uma inovadora “elevação” do natural ao nível da ficção.

Retrospectivamente, realçando um acontecimento já de si dramático, pode ver-se nesse momento de fogo e cinzas, senão uma viragem na história do cinema (documental), pelo menos a possibilidade da antecipação de um modo de o fazer, com recurso à referida “linha condutora”, à narrativa, à gramática dos filmes de ficção. *Nanook* distingue-se, de facto, da maioria dos filmes que na época meramente descreviam ou exploravam esses territórios e povos distantes. Nele há mais um retrato humanista da luta do homem contra a natureza do que o tratamento vulgarmente dado a essas culturas “exóticas”, vistas de modo pitoresco e mesmo burlesco ou então abordadas pelo olho clínico de uma ou outra ciência.

Existe, pois, algum fundamento para que na história do documentário Robert Flaherty, mais do que o criador do género “documentarista-explorador” (Barnouw: 1993), que inclui esse tipo de filmes, seja considerado um dos pais do documentário etnográfico, tal como aqui já se referiu. Mas é no envolvimento com a história da Antropologia que essa paternidade cria os seus alicerces, nomeadamente quando se compara a sua intenção declarada de gravar em filme a “natureza” das culturas em vias de desaparecimento com o processo iniciado mais ou menos contemporaneamente por Franz Boas e denominado entre os antropólogos por “etnografia de urgência” ou salvamento. Embora esta tivesse

⁴⁰ Um gesto que ergue, talvez pela primeira vez, o “indígena” à categoria de sujeito.

propósitos académicos e, na maioria dos casos, fosse concretizada por recurso ao suporte escrito, ao texto, nas suas últimas expedições, já nos anos 1930, também Boas (e a antropologia) adopta o cinema e começa a desembaraçá-lo «das condições ”profissionais” da rodagem cinematográfica, em benefício duma reflexão sobre a instrumentalização, o uso propriamente etnográfico da câmara.» (Piault, 2000: 117).

A afirmação de tal paternidade também deve ser validada pelo método inovador de trabalho posto em prática pelo cineasta, que envolve na feitura dos seus filmes os próprios retratados e assim contrapõe uma pretenza voz de residente, ou melhor, de co-residente – daquele que vive com o nativo no lugar do nativo – ao discurso e à figura do viajante ou visitante patente nas referidas fitas exploratórias. De facto, Flaherty só começava a filmar depois de fazer amigos e adquirir a confiança daqueles sobre quem pretendia fazer o filme, fixando-se previamente nesse lugar para aí ir absorvendo a respectiva vida de todos os dias, num processo em muito semelhante a esse outro conhecido método de “observação-participante”, então sistematizado por Malinowski para a prática científica da etnografia e já descrito no capítulo antecedente.

O paralelismo não se fica por aqui e a antropologia também não sai politicamente impoluta deste processo. No “mundo” de Flaherty, tal como patente nos pressupostos do referido “método” etnográfico, é bem visível o filtro moral por que passam os contrastes entre as culturas em jogo, sendo exemplo disso os (pre)conceitos de família e género dominantes no filme, seja a concentração na família nuclear – e Nanook era poligâmico, sendo isso omitido do filme quando a apresentação inicial da família se restringe a Nanook (o marido e pai) e Nyla (a mulher), ignorando uma segunda mulher sempre presente –, seja no destaque dado ao género masculino, com a atenção focalizada em Nanook que, inclusive, se revela ser responsável pela educação e pela transmissão da sabedoria ao filho. Mais, a “ligação” do herói “indígena” de Flaherty e da sua comunidade – Nanook é aqui sinédoque de “esquimó” – ao meio natural em que vivem é o eixo de um projecto de filmagem da história essencial desse lugar, do condicionamento do nativo ao lugar, do qual nem mesmo o humanismo patente consegue disfarçar o olhar colonial. Veja-se como o filme começa com um plano geral do tipo postal, um amanhecer nas terras costeiras e geladas da baía de Hudson, no Canadá, tirado de um barco em movimento, e termina com um grande plano de

Nanook adormecido, como que a estabelecer o elo que une a terra ao homem que a habita.

Em antropologia, já aqui se mencionou, essa “ligação” da cultura ao lugar resultou precisamente da aplicação do método funcionalista de Malinowski ao estudo de sociedades de pequena dimensão consideradas estáveis, coerentes e a-históricas, cuja figura se materializa na criação antropológica do conceito de indígena então definido. No filme, a família substitui o todo social, completamente menosprezado pelo olhar de um realizador que recusa às «sociedades ditas primitivas poderem ser tão complicadas e ritualistas, terem exigências e ansiedades como qualquer sociedade moderna civilizada» (Barsam, 1992: 51), e funciona como uma metonímia em tudo idêntica à antologia de imagens construídas pela antropologia que associavam um grupo a um lugar e a um conceito *gatekeeping* tornado a sua essência. Por isso, essa família e esse “indígena” de nome Nanook “são” todos os esquimós e toda a sua cultura.

Contudo, ao contrário do que se entende ser o trabalho do antropólogo, o realizador nunca mostrou pejo em recriar antigas formas de vida em nome de uma certa autenticidade. Um exemplo desse método de filmar de Flaherty pode ser fornecido pela cena inicial da caça à morsa, cujo plano inicial, tirado à distância com recurso a uma lente grande angular, permite ver um grupo de morsas a descansar em terra. O espectador foi previamente informado por legendas intercalares de que vai assistir a uma caçada, pelo que não estranha o surgimento no canto esquerdo do enquadramento de um indivíduo rastejando lentamente em direcção aos cobiçados mamíferos. Quando o animal de sentinela se apercebe do perigo e dá o alerta ao restante grupo já é tarde para um deles. Aproveitando-se do modo desajeitado com que se deslocam em terra, o homem consegue atingir a sua presa com o arpão, cuja corda evita a fuga do animal para o mar. A situação é perigosa, pois as forças em jogo são desproporcionadas: Nanook só conta com o auxílio do vigor de dois companheiros e a morsa em causa é um adulto desenvolvido que poderá pesar até duas toneladas. Num último momento de suspense, uma outra morsa aproxima-se da vítima tentando ajudá-la a libertar-se de uma morte anunciada. É uma questão de resistência... mas tudo acaba em bem para os homens, que arrastam o cadáver enorme do ‘tigre dos mares’ até terra seca.

Hoje sabe-se que esta cena é uma reconstituição feita propositadamente para o registo em película, introduzida no filme por sugestão do próprio Nanook, segundo o qual deveria ser feita – e foi-o – à “moda antiga”, antes da chegada de exploradores como Flaherty. Por isso não existe nenhuma indicação da presença de armas de fogo, que existiam ‘fora-de-campo’ e chegaram mesmo a ser solicitadas pelos caçadores Inuit, quando estes se aperceberam do perigo de morte que corriam durante a encenação. Flaherty, contudo, para não estragar as filmagens, que deveriam retratar as características tradicionais desse tipo de caça, não anuiu ao pedido – «o filme, primeiro», tinha antecipadamente acordado com Nanook.

A forma como foi posto em prática o envolvimento daqueles que era suposto serem o seu objecto de filmagem recorre, qual filme de ficção, à encenação no sentido mais rigoroso do termo, dirigindo os seus actores e estando estes cientes do script a respeitar. Todavia, ao introduzir no ecrã o pulsar do “natural” e do acontecimento real a acontecer, esta “ficção” acaba por resultar num filme que não tem a fidedignidade do filme etnográfico nem o desenvolvimento narrativo do filme de ficção⁴¹, mas contém em si os mecanismos que o tornam realista. A aproximação de Nanook à ficção realista faz-se, então, pelo respeito da cronologia das cenas filmadas e pela introdução da dramaturgia através do retardamento da revelação, ou mesmo pela condução da leitura do espectador através de legendas intercalares, não dos diálogos das personagens – comum na ficção muda – mas de informação fundamental para a criação de sentido. Porém, *Nanook* afasta-se dessa mesma ficção quando em vez de seguir a progressão dramática de uma intriga a constrói pelo apego à observação do meio natural e aos detalhes (etnográficos) dos gestos do dia-a-dia dos “indígenas”, sejam eles o mastigar matinal das botas em pele de foca ou a construção de *iglos*.

Talvez por permitir essa combinação de enredo e pormenor a caçada torna-se no repetido *leitmotiv* do filme, revelando-se o favorito desses gestos e um autêntico achado para a instalação da narrativa. A cena da caçada à morsa atrás descrita, que começa quando já decorreram cerca de vinte minutos do filme, é precisamente uma das mais famosas do filme, na medida em que é a primeira sequência de um aconteci-

⁴¹ Como já se mencionou neste estudo, Heider aponta precisamente estas falhas à obra de Flaherty.

mento cujo princípio, meio e fim, associados a um crescendo e posterior apaziguamento de emoção, compreende os requisitos de uma narrativa. Flaherty decide então que o resto do filme deve reproduzir o passar dos dias com os “dramáticos” altos e baixos dos “grandes” acontecimentos da vida, perseguindo a deambulação dessa família nómada em busca de alimento e abrigo no seu vasto território.

Sabe-se que o realizador acreditava ser necessário por vezes “fingir”, distorcer algo para alcançar o seu verdadeiro espírito, numa afirmação que aponta para a função da ficção como instrumento de interpretação do real. Também se sabe que a distinção do documentário como género maior de Actualidades exigia o que Winston (1995), recorrendo a Grierson, chamou de “tratamento”, ou seja, a introdução da narrativa dramática, do argumento na organização dos acontecimentos factuais filmados. Acontece que o realismo decorrente destas afirmações e que Flaherty associou inovadoramente aos *Travelogues*, é sublimado pelo que se designa de romantismo do realizador, que este enraíza num essencialismo idealizado da natureza e da relação do homem com o seu meio ambiente, que o entronca na valorização dessa relação em oposição à acelerada industrialização e urbanização do mundo contemporâneo, e que o ramifica na denúncia (mesmo se por eclipse) do carácter inumano da tecnologia moderna. Um romantismo que o leva a filmar não o estilo de vida actual, mas um outro, passado e filtrado pela memória de Nanook, do seu povo e pelo próprio ponto de vista do cineasta.

A linhagem deste filme na tradição realista adaptada ao cinema é, todavia, incontornável e reflecte-se mesmo nos seus aspectos formais pela prevalência dada à cinematografia e ao material filmado, cuja garantia de registo da realidade lhe provém de uma película que é impressionada pelo real. Daí que Flaherty primeiro filmasse – e filmava muitos metros de filme – e depois organizasse o produto final a partir da natureza das imagens fornecidas pela câmara, à qual tornava até encontrar na película o que queria. Daí também a preferência pelos planos intactos de duração mais ou menos alongada e por uma montagem discreta, cuja principal função era «preservar os planos mais reveladores, organizar a alternância para condensar a atenção e regular a sucessão para veicular o interesse dramático» (Niney, 2002 : 49), numa antecipada busca da relação entre realidade e cinema que implica, como já se referiu no capítulo an-

tecedente e agora segundo Eduardo Geadá, um «ajustamento plástico da imagem cinematográfica ao sentido da realidade» (Monteiro, 1996: 67). Estes aspectos formais, associados à temática subjacente, repercutem-se no efeito realista percebido pelo espectador, pois se por um lado servem perfeitamente o intuito do realizador em mostrar o conflito rude e prometeico entre o “pequeno” homem e a imensa natureza, por outro, fazem com que as modificações introduzidas nos modos de vida dos sujeitos filmados não se tornem apercebidas pela audiência. O efeito de mostrar o dito conflito apela à fácil empatia e identificação por parte dos espectadores “civilizados”, o efeito da aludida dissimulação corrobora aquilo que estes crêem por verdadeiro acerca da vida desses povos distantes no espaço e no tempo, mas ambos só são possíveis pelo recurso a mecanismos de projecção e ilusão perfeitamente difundidos pelo realismo cinematográfico.

Em «Flaherty, portanto, a câmara funciona para captar as forças da natureza, a encenação é utilizada para revelar a força do homem e a montagem realça a sublimação dramatizada desse confronto» (Niney, 2002: 49). A abordagem realista pode, no entanto, conduzir ao paradoxo da reconstituição do natural que reivindica, tornando-se assim numa abstracção do mundo – neste caso de um “mundo velho”. Mais, o tempo demonstrou que ao propor a encenação da vida representada pelos actores da sua própria vida se pode mesmo cair no exibicionismo, algo patente nos actuais *reality shows* televisivos. Por tudo isto, o filme de Flaherty permite pôr em questão a noção de “verdade” ou de verdadeiro no documentário, pois se o cineasta «percebeu que fazer filmes não é função da antropologia ou mesma da arqueologia, mas um acto da imaginação; [que o filme] é a verdade fotográfica e a versão cinematográfica dessa verdade» (Barsam, 1992: 52), também entendeu que à representação “fiel” da realidade as audiências preferem a artimanha “fiável” do realismo.

Robert Flaherty, o fundador e exímio representante do Documentário Expositivo, o “documentarista-explorador”, polariza a “reacção” às transformações cada vez mais rápidas do mundo industrializado, herdeira do movimento romântico e desconfiada em relação ao desenvolvimento tecnológico. A sua inserção no discurso moderno, nessa arqueologia da história natural e humana que tanto preocupou(a) a cultura moderna ocidental – da origem e evolução das espécies (natureza)

por Charles Darwin à genealogia das ideias, costumes e valores (civilização) estudada por Friedrich Nietzsche, passando pela irrupção do inconsciente (sujeito) com Sigmund Freud – faz-se quando Flaherty propõe a necessidade de preservar em arquivo, em “Imagens-Documento”⁴² os costumes de culturas ditas primitivas e em flagrante extinção. Esta proposta de Imagem-Documento apela a uma narrativa arquetípica da viagem do herói próxima da referida à tragédia clássica⁴³, transmitida pelo expediente de uma montagem linear e analítica, cuja perspectiva unívoca e cronológica, visando a invisibilidade da técnica, a transparência e a fluência do discurso, dá origem a uma indubitável plausibilidade de real. O realismo instala-se, pois, por uma busca de representação do real em que os mecanismos artificiais que permitem essa representação não são visíveis – a montagem transparente, os planos-sequência –, antes são absorvidos nas verdades primeiras aí reveladas e fornecidas a um espectador passivo. Curiosamente, a conjugação moderna do par ambivalência/ambiguidade (Augé, 1999) manifesta no par preservação/destruição que a acção do agente implica, reflexo paradoxal do recurso à reconstituição dessas culturas – ou à devolução a uma sua pretensa autenticidade, se necessário para as glorificar – pela eliminação de qualquer vestígio de contacto com a modernidade, equipara-se aqui, uma vez mais, à relação do antropólogo com o seu objecto de estudo – é que também na Antropologia, «para que a etnologia viva é preciso que o seu objecto morra, o qual se vinga morrendo por ter sido ‘descoberto’ e desafia com a sua morte a ciência que o quer apreender» (Baudrillard, 1991).

Em flagrante confronto com esta abordagem encontra-se Dziga Vertov⁴⁴, o “documentarista-repórter” (Barnouw, 1993) que canaliza a pulsão modernista de enaltecimento do dinamismo do mundo em transformação e da actualidade industrializada, cujo desenvolvimento tecnológico amplia magnificamente as capacidades do corpo humano, Vertov que nada via de aliciante – muito menos prioritário – em mostrar as

⁴² Imagem-Documento coincidente e, portanto, derivação da Imagem-Objecto descrita no capítulo antecedente deste estudo.

⁴³ Embora a estatura do “herói” do cineasta não inclua a plena consciência da sua condição e o seu triunfo seja demasiado contingente.

⁴⁴ Cujo nome legítimo é Denis Kaufman.

virtudes das culturas ditas “primitivas”. Nesse enaltecimento, a documentação da realidade e do movimento adopta a perspectiva polifónica e simultânea da montagem paralela, capaz de estabelecer correspondência entre linhas de acção separadas, aparentemente díspares, assim criando «a articulação entre espaços narrativos não adjacentes e a ordenação linear de tempos não sequenciais» (Sousa, 2001: 194). O formalismo daqui resultante, surgido dessa vontade de revelar os mecanismos do cinema e do desejo de constituir o espectador como agente activo no processo de ver cinema, acciona um afastamento da matéria crua inicial por intermédio de uma “Imagem-Instrumento” que, mais do que “fugir” do real, aproximando-se da ficção, pretende negar o reconhecimento característico do realismo cinematográfico e demonstrar a construção de uma outra concepção do real, atestando o artifício de uma realidade humana criada por operações sobre o real.

O Homem da Câmara de Filmar, autoproclamado filme de não-ficção, é um filme sobre o cinema e a vida na cidade no momento da sua captação em película pelo cineasta. A sua estrutura formal enfatiza, como o próprio título indica, a percepção individual que o operador de câmara tem da cidade, à qual se justapõe a percepção do espectador e mesmo a do editor de imagem. Trata-se, portanto, de um projecto modernista total e sintonizado com as “vanguardas” que dá a ver os diferentes pontos de vista ou perspectivas do representado, daí resultando uma frequente sobreposição de imagens e sequências cujo artificialismo deliberado tem o propósito de mostrar ao espectador, em simultâneo, como se faz o filme que está a ser feito/visto.

O Homem da Câmara de Filmar começa com o início de uma sessão de cinema e o despertar de um dia na cidade. Quatro minutos depois do início da projecção do filme, o filme recomeça⁴⁵ com um travelling exterior de aproximação a uma janela da fachada de um edifício, chegando-se até a ver os pormenores rendados da cortina que protege o interior. Seguem-se uma série de planos fixos de objectos estáticos: um candeeiro de rua; um corpo feminino deitado numa cama; uma pintura; uma mão pousada sobre os cobertores da cama; um cartaz onde um homem faz o gesto de pedir silêncio; mais um pormenor do corpo deitado, agora do peito e de parte da cara; uma esplanada vazia; um plano picado de

⁴⁵ Recomeça, porque os primeiros minutos são compostos por um brilhante “mise-en-abîme”.

um braço sobre a cabeça pousada numa almofada; nova perspectiva da esplanada, ainda sem vitalma; pessoas a dormirem na rua; a fachada de uma garagem de autocarros encerrada; um cocheiro dormindo na sua charrete; uma sequência de pormenores de fachadas de edifícios residenciais, com as janelas fechadas; uma fila de berços, seguida de dois bebés a dormir. Tudo numa sucessão de ‘quadros’ alternados e estáticos de espaços exteriores e interiores. A sucessão de planos continua, acentuando agora o contraste entre planos médios e gerais, de partes da cidade e avenidas quase desertas, com alguns planos de pormenor, de manequins nas montras de lojas por abrir; de um ábaco inútil; um elevador parado; um teclado de máquina de escrever silenciosa; um telefone que não toca; o perfil de uma fachada de fábrica sem reboliço e a face da frente de um automóvel estacionado; a vista do edifício-sede de um jornal e a roda de um carro que não gira. A cena prossegue, sempre com planos fixos, agora de rodas, roldanas e mecanismos de uma série de máquinas, todas suspensas. Até que, numa rua filmada em picado, se vê surgir um carro e se inicia uma sequência de planos ligados entre si e que criam um enredo: o carro desloca-se a um edifício para ir buscar o ‘homem da câmara de filmar’, transportando-o para junto de uma via-férrea nos arredores da cidade. Paralelamente continuam os planos estáticos, novamente do cartaz pedindo silêncio ou da mulher na cama. Mas algo mudou, o movimento instalou-se dentro dos planos fixos, vêm-se pombas a pousar nos beirais dos prédios, a banda sonora abandona a surdina e adquire um tom mais acelerado e presente, o ‘homem da câmara’ está de cócoras sobre uns carris e um comboio, ao longe, aproxima-se a grande velocidade, a música sugere o compasso da locomotiva e os planos de carruagens a passar sucedem-se, velozes, intercalando com os do homem a afastar-se da linha de comboio, não sem, num breve plano, se ver um pé sobre um dos carris, seguido de outro onde o comboio passa sobre a câmara de filmar. A cabeça da mulher adormecida remexe-se no travesseiro de um lado para o outro, ela acorda e levanta-se da cama. Num plano mais prolongado do que os anteriores, o travelling de uma câmara colocada na frente da locomotiva em andamento, vê-se a linha do comboio a passar muito rapidamente, enquanto a música atinge o seu auge. Então, o homem em silêncio – ou melhor, sem acompanhamento sonoro –, tira a câmara de filmar do buraco feito no meio dos carris, entra no carro e regressa à cidade.

Tudo isto se passa durante aproximadamente cinco minutos do filme *O Homem da Câmara de Filmar*, que em parte podem ser o sonho de uma mulher momentos antes de despertar. A escolha da cena aqui descrita com algum pormenor não se deve apenas ao facto de ela conter todos os ingredientes posteriormente desenvolvidos ao longo do filme: quer os temas dos planos, que se revisitam noutra contexto – em plena laboração as fábricas e os mecanismos, cheias de movimento as ruas, em franco uso os instrumentos; quer a forma e o método de abordagem – a montagem paralela e sincopada, o crescendo da ‘acção’, até a sugestão de ilusão sonhadora, como que repetida nas cenas com efeitos de filmagem quase ‘animados’ da parte final do filme; quer ainda a presença do homem da câmara de filmar nas cenas filmadas e a reflexividade consciente que essa presença introduz. Esta escolha também se deve à subtilidade como é apresentada em síntese a história da ‘imagem mecânica’ benjaminiana, desde a câmara fixa a filmar um objecto inanimado – o cinema a imitar a fotografia – à imagem cinematográfica pura, em que a câmara em movimento regista objectos animados.

Neste filme existe, de facto, um esforço constante no sentido de tornar as audiências conscientes de que estão a ver um filme, encaixando por isso na “modalidade reflexiva” (Nichols, 1991) de representação documental, cujas características de introspecção e questionamento da impressão de realidade conduzem à visibilidade dos próprios processos de representação do mundo histórico. A manifesta presença do sujeito (do autor) e da “aura” que ele garante resulta da importância dada pelo autor ao encontro com o espectador, mais do que ao encontro com o tema ou assunto do filme. Exemplo disso é a analogia estabelecida entre os trabalhadores com os seus instrumentos e o cineasta com a sua câmara, que serve para o autor se dirigir ao espectador como um igual: o trabalhador (que é o potencial espectador) na sua fábrica com as engrenagens das máquinas automáticas de tecelagem ou de empacotar tabaco; o autor nas ruas com a sua inseparável câmara de filmar ou no estúdio envolto nos engenhos de montagem. Essa analogia é mesmo acentuada por uma coreografia das relações entre o corpo humano e as máquinas – uma profusão de justaposições e sobreposições de planos de olhos humanos e o olho da câmara, de piscar de olhos e abrir e fechar de persianas, de braços musculados e alavancas mecânicas –, que faz destas dispositivos-extensão de aperfeiçoamento, alteração e otimiza-

ção da performance dos sentidos e dos órgãos. O universo assim criado é também aquele de onde brota a fórmula cinematográfica que Vertov designou de *kinopravda* (cinema-verdade) ou “cinema-olho”. Um cinema capaz de transformar o real – esse conhecido repto marxista –, não só porque na captação da essência do acontecimento o olho da câmara é considerado superior ao olho humano, como porque este cinema possui a aptidão de mostrar a realidade (construída) ao espectador, assumindo para isso um papel de *agit-prop* (agitação e propaganda) praticado nas ruas, com as pessoas e as coisas aí encontradas. Um papel que se opõe ao poder ilusionista, idêntico ao da religião – esse ópio do povo – e ao artifício teatral do cinema de ficção.

“A vida apanhada desprevenida”, esta célebre afirmação de Vertov sintetiza assim o inabalável poder do cinema não ficcionado. Para isso, é inevitável o uso de todo o aparato do cinema, pelo que a câmara tem de estar completamente liberta da necessidade de reproduzir uma imitação da vida como o “olho” humano a vê (é isso que faz o realismo e o cinema de ficção). A montagem, por sua vez, não é obrigada a produzir uma sequência linear, sem rupturas, antes deve sobrevalorizar e organizar os fragmentos de “verdade”, de forma que no todo seja evidente não a preocupação teórica da «relação da realidade com o cinema (...) [mas antes] da relação entre as parte e os conjuntos cinematográficos» (Monteiro, 1996: 66).

A unidade e o sentido do filme são construídos conscientemente pelo espectador, que cria uma narrativa recorrendo aos mecanismos puramente visuais (a essência do cinema) postos à disposição pelo realizador. Mecanismos que incluem o processo de repetição e incremento de referências aos temas em questão, que passam pela recorrência a uma sequência de eventos relacionados capazes de reforçar a noção de progressão e dinâmica temporal, e que abarcam o estabelecimento de associações facilitadas pela montagem “polifónica” – ou seja, a aplicação daquele princípio da descoberta de relações entre imagens e de “reflexo de desvios de atenção” que instala o pensamento macdougalliano baseado na “imagem-e-sequência” (ver Subsecção 1.2.2), capaz de apreender categorias de conhecimento não verbais. A intenção declarada de Vertov é, pois, substituir a narrativa convencional do cinema ocidental por uma abordagem triangular que integra o processo de observação, a cinematografia e a montagem, em que o papel prepon-

derante cabe ao último destes vértices. No seu *modus faciendi*, começa-se por filmar a “vida de improviso” para em seguida a (re)estruturar com uma montagem cuja função é mostrar a multiplicação do ponto de vista, a contracção do espaço e a dispersão do tempo, assim criando uma «nova construção com a sua própria validade estética, muito mais reveladora do que a vida que representa» (Barsam, 1992: 71).

A noção de tempo, em particular, é crucial para a instalação da (curva) narrativa. Ela é notória, quando se compreende que o filme decorre numa jornada, com o despertar lento do dia na cidade de Odesa⁴⁶, acelerando gradualmente com os ritmos do trabalho, dos afazeres e da ocorrência dos “grandes” acontecimentos da vida, como a morte e o nascimento⁴⁷, o casamento e o divórcio⁴⁸, para seguidamente descomprimir com a regrada cadência do lazer, dos desportos e convívio a todos devido – inclusive ao realizador, que então se entrega como nunca a um ilusionismo da imagem digno de Méliès. A noção temporal torna-se ainda mais convincente quando à curva típica da narração se acrescentam imagens de sucessiva aceleração do ritmo das actividades laborais e das deslocações de pessoas, associadas a cortes cada vez mais rápidos da passagem de umas para as outras – numa alusão ao frenesim da vida citadina –, para em seguida as mostrar em movimento lento, parando mesmo a película num “paralítico” e revelando a sua unidade mínima, o fotograma.

Por fim deve-se salientar o papel da música no sublinhar da construção dessa narrativa. Os filmes mudos eram projectados acompanhados por uma banda musical, mas neste caso a partitura foi mesmo escrita por Vertov⁴⁹. A sua relevância, tanto para o autor como para o espectador, sendo perceptível no ritmo e cadência de todo o filme, perfeitamente sincronizado com a referida partitura, é desde logo anunciada na cena de *suspense* com que abre o filme: no ecrã vê-se, qual *mise-en-abîme*, uma sala de cinema onde vai começar a ser projectado um filme, mas, entre o plano da abertura das cortinas e os planos do re-

⁴⁶ E aqui esta cidade funciona como um tropo, como sinédoque da urbe.

⁴⁷ Nunca antes se havia visto um plano tão cru desse momento de um corpo a brotar de outro corpo.

⁴⁸ Outro dos sinais do projecto progressista de Vertov, juntamente com o protagonismo da mulher ao longo de todo o filme.

⁴⁹ Vertov iniciou a sua carreira artística como criador de “poemas-música” futuristas.

bolíço da entrada dos espectadores, a atenção vai para a concentração de toda uma orquestra preparada para iniciar o acompanhamento musical das imagens – não é difícil hoje imaginar a simultaneidade de gestos entre a orquestra do “filme” e a orquestra da sala, à época realmente presente.

Como em Vertov a intenção de captar a vida de improviso passa por uma interpelação do sujeito (do protagonista, do realizador e/ou do espectador) e por temas imbuídos nos domínios da civilização industrial (da cidade), é fácil estabelecer a ligação do seu empreendimento com o papel das vanguardas modernistas do início do século XX. A autonomia dos géneros que informava estas vanguardas é aqui revelada na tentativa explícita de criar uma linguagem pura de cinema, «caracterizada pela sua total diferenciação da linguagem do teatro e da literatura»⁵⁰, num projecto total que realizaria todo o potencial do *médiu*m como cultura popular, afirmação política e arte. Nessa necessidade vanguardista de reordenar radicalmente a percepção estética da realidade, e assumindo as implicações políticas desse acto, a influência mais notória é a do Futurismo e da sua glorificação da Era da Máquina, materializada em construções abstractas e na representação dos diversos aspectos das formas em movimento. A inserção deste turbilhão modernista no contexto da revolução soviética de 1917, cujos mentores consideravam o cinema como o mais poderoso dos meios de comunicação e expressão e a mais importante das artes, implicou o empenhamento deste movimento artístico na transformação da sociedade, dando origem à noção construtivista do “artista-engenheiro”, capaz de construir objectos úteis à edificação da nova sociedade. Vertov revia-se plenamente nesse objectivo e como resultado dessa “politização da arte”, abraçou a feitura de filmes de propaganda em forma de documentário. Contudo, a “agitação” e originalidade dos seus trabalhos cedo causou perplexidade na sociedade mais próxima, conduzindo-o ao ostracismo, e a influência fora da então União Soviética demorou décadas a revelar-se, pois só a partir dos finais dos anos 1950 é que o *Direct Cinema* americano e, em particular, o *Cinéma Vérité français*⁵¹, vêm reivindicar essa filiação. É evidente que a distância espacial e temporal fizeram o seu caminho e permitiram que o indistinto em Vertov desse origem ao que no jargão documental é

⁵⁰ Citação do próprio num dos textos iniciais do filme em causa.

⁵¹ Tradução literal, em homenagem ao *Kinopravda* de Vertov.

hoje conhecido como o método *fly-on-the-wall*, com as suas sequências de pura observação características do Cinema-Directo ou ainda ao método *fly-in-the-soup*, cujas cenas de interpelação consciente dos autores nos eventos filmados são mais associadas ao Cinema-Verdade. Mas se, diferentemente, nestes “cinemas” se persegue essa tentativa vertoviana de captação da “vida de improviso”, sem guião, neles também não se prescinde do recurso à aproximação a uma certa objectividade científica etnológica ou sociológica⁵², evitando principalmente a excessiva impressão artística que Vertov apresentava ao exprimir uma visão própria e explorar esteticamente o tema tratado. Sublinhe-se ainda que o paradoxo da abordagem do improviso só surgiu mais tarde, quando a construção vertoviana de um “mundo novo” pela tomada desprevenida da vida, a imersão “directa” no real pela perseguição “despercebida” de um contexto, ou a participação “verdadeira” na precipitação dos acontecimentos, cederam aos subterfúgios da câmara escondida e acabaram num acentuado “voyeirismo” e exploração da imagem alheia, hoje vulgarizados no audiovisual.

A crença profunda de Vertov na primazia da imagem cinematográfica e na autenticidade ontológica do cinema documental, essencialmente determinada pela atribuição quase ingénuo de credibilidade total aos processos mecânicos de (re)produção da imagem, levava-o a não pôr em causa o facto de o espectador aceitar o registo cinematográfico de um evento como algo que realmente acontece no mundo real. Todavia, quando em *O Homem da Câmara de Filmar* se produz um aparente tratamento indistinto dos seus dois temas mais evidentes – o cinema e a vida –, quando se enfatiza a auto-reflexão e se adopta um formalismo experimental, atinge-se uma ambiguidade que, pretendendo problematizar a experiência de percepção da realidade, tanto permite a demonstração da importância da objectividade no documentário como a possibilidade de pôr em causa a sua fiabilidade.

⁵² Como no caso de *Chronique d'un Été* (1961), o filme seminal de Jean Rouch e Edgar Morin.

2.1.2 Mecanismos da Realidade e da Ficção

Um olhar retrospectivo, possível passado um século de história do cinema, permite observar uma multiplicação de ramificações de géneros e estilos que se foram definindo, não por verdadeira oposição de uns a outros, isso parece mais claro hoje, mas cristalizando-se em binómios encaixáveis entre si. A diferenciação inicial entre filmes de ficção e “documentários” – o primeiro desses binómios, cujas figuras de proa foram, respectivamente, Georges Méliès e Auguste e Louis Lumière – foi-se tornando mais óbvia pela filiação histórica mais evidente dos primeiros nos modos realistas de representação artística (plástica, literária ou teatral), cabendo aos segundos, num processo que José Manuel Costa também referiu como reacção aos “devaneios” «de manipulação em que o cinema [caía] na busca da sua autonomia» (Monteiro, 1996: 86), uma verdade maior e, conseqüentemente, um carácter moral superior decorrente do “apelo” do real e do “apego” ao lugar do acontecimento da realidade histórica.

Esta “fatalidade” do real, reforçada pela “evidência” da imagem fotográfica e do “movimento e do tempo” dos objectos assim registados, resultantes das características da tecnologia do *médium*⁵³ e consubstanciadas no pressuposto filosófico de que o mundo não é uma ilusão, antes possui um estatuto epistemológico explícito passível de ser conhecido, descrito e mesmo filmado (Loizos, 1995), conduz rapidamente, dir-se-ia quase naturalmente, à adopção do realismo como estilo predominante do cinema. Nos “documentários”, essa adopção surge com a passagem para o documentário – agora como género “definido” – quando a “necessidade” de ficção se instala por via da imposição da narrativa, não por o cinema ser uma indústria de massas – que o é – mas antes porque «o cinema não é só movimento óptico, como a pintura, nem ritmo e duração, como a música, mas sim realidade discursiva» (Niney, 2002: 54). Concilia-se assim o facto de o realismo se construir sobre a apresentação das coisas como elas parecem ser aos olhos e ouvidos de um

⁵³ Os processos mecânicos de produção das imagens não são alheios à argumentação da capacidade e objectividade dessa captura do real, na medida em que afastam a mão do homem.

observador comum, aliada à circunstância da imagem captada pela câmara de filmar ter a capacidade de reproduzir essa mesma apresentação.

A passagem do realismo da ficção para a não-ficção é bastante subtil e trás à memória o facto de o cinema se basear numa “imperfeição” da visão humana, que permite ver uma sequência de fotogramas estáticos como um contínuo dinâmico. A concretização deste passo dá-se porque no estilo realista aquilo que é representado não tem de ser totalmente verdadeiro e real, a sua obrigatoriedade é antes «que essa representação seja experimentada como uma representação concreta, que pode ou não ser verdade» (Grodal, 2002: 68). Não é, portanto, menosprezável o efeito realista na definição do género documental, pelo menos relativamente ao documentário que veio a constituir o estilo dominante do Movimento a ele associado, no qual é quase imediata a instalação de um outro binómio que interessa particularmente a este estudo.

De facto, a antinomia cinematográfica seminal entre os Lumière, para quem o carácter documental do cinema se revia na exigência de “reproduzir a vida”, e Méliès, em que esta é reconstruída em estúdio e se quer “mais verdadeira que a natureza” – o que o encaminhou para o cinema de ficção –, como que se multiplica com a pulsão dicotómica entre Flaherty e Vertov. Mas uma vez que em ambos (Flaherty e Vertov) existe a intenção declarada de glorificar e captar a “verdadeira vida”, seja ela ao “natural” ou de “improviso”, podendo mesmo afirmar-se – sem recorrer a uma “meta-leitura” – não existir contrato com o espectador no sentido de uma suspensão voluntária de descrença, como é típico da ficção, a diferenciação impõe-se pela forma cinematográfica adoptada: o primeiro opta por um realismo “naturalista” apegado à valorização da cinematografia, da duração do plano; o segundo opta por uma construção do real, sustida por um formalismo que arroga o primado da montagem e a rejeição dos princípios do realismo.

Numa concepção genérica, a ficção (em cinema) constrói «um mundo para o qual nos transporta» (Penafria, 1999: 27), cuja diegese, tudo aquilo que pertence ao mundo suposto ou proposto pela ficção do filme, é um mundo inteligível, mental, que funciona dentro de uma dada narração ou relato de relações estabelecidas *a priori* entre um conjunto de objectos com propriedades diversas (Jost, 1990), assim formando um todo com princípio, meio e fim. Já os documentários «mostram-nos imagens de um mundo que existe fora dessas imagens» (Penafria,

1999: 27), definindo-se como apresentando seres e coisas existentes na realidade “afílmica” (o mundo real), onde a lógica e a justaposição de acontecimentos infinitos é impossível de respeitar integralmente. Por isso é-se obrigado a um trabalho de “selecção/exclusão”, que no material filmado se reflecte na necessidade de «cortar, saltar, aproximar, ou seja, eliminar a exaustividade» (Jost, 1990: 45). Nos documentários não existe diegese mas há temporalidade, cronologia e adopção da lógica do tempo, pelo que sendo relatos que incorporam a subjectividade do discurso, não são a invenção da ficção. Ou seja, a intromissão da representação realista nestes dois géneros cinematográficos, que estabelece uma forte semelhança com a realidade física e social, faz com que a “realidade ficcionada” possa não ser irreal quando diz alguma coisa sobre a realidade, assim como permite que a “realidade documentada” não seja forçosamente ficção quando se abre ao realismo.

Os filmes de ficção só metafórica ou obliquamente se relacionam com o mundo real ou histórico, mesmo se o mundo imaginário criado é em tudo idêntico ao que nós pensamos conhecer. Já os documentários mantêm o desejo de mostrar o mundo exterior tal como ele é. Podem, contudo, fugir à fixidez do realismo se não reclamarem a representação exaustiva da realidade, abrindo-se para a totalidade das experiências humanas independentemente das perturbações das suas implicações, jogando com a duplicidade instável das interferências do real e da ficção, representando o imprevisto dos acasos da rodagem e mostrando as marcas da sua construção – a ideologia e os interesses de quem faz e que influenciam quem vê e como vê. O esbater das fronteiras tradicionais das esferas de acção e pensamento, aquilo a que o projecto modernista se opôs na sua busca de linguagens puras, reflecte-se, assim, nas influências hoje vulgarizadas da Ficção no Documentário e do Documentário na Ficção.

Os indícios da porosidade dos limites artificialmente construídos entre Ficção e Documentário sempre estiveram presentes para quem os pudesse ou quisesse ver e explorar, pelo que esta miscigenação não é um fenómeno tão recente quanto parece, tendo sido mesmo muito valorizada, senão pelo público pelo menos por teóricos e críticos. Sublinhem-se, pois, três exemplos em três etapas distintas. O primeiro provém da afirmação “mélièsiana” de Flaherty, que disse ser “necessário

ficcionar para tornar mais evidente a realidade”⁵⁴, ou mesmo da repercussão da necessidade de “reproduzir a vida” dos Lumière na forçosa captação da “vida tal qual ela é” de Vertov. Afinal, Flaherty e Vertov são reconhecidos como “pais” do documentário, mesmo do Filme Etnográfico, quanto mais não seja pelos discursos do conhecimento sobre o mundo real que pretendiam fazer. O segundo está em *Citizen Kane* (*O Mundo a Seus Pés*, 1941) de Orson Welles, tantas vezes considerado o melhor filme (de ficção) de sempre, mas onde é nítida a reconstrução da vida da personagem principal em moldes documentais, nomeadamente por influência de *The March of Times*⁵⁵, cujo formato, tal como o filme de Welles, passava pelo «uso de entrevistas pessoais e perfis de pessoas importantes, o uso de diagramas e gráficos, e a “autoridade” da narrativa da sua apresentação e da interpretação das notícias» (Barsam, 1992). O terceiro exemplo reflecte a actualização da distinção entre Flaherty e Vertov em dois filmes mais recentes, ambos, ao contrário desses antecessores, assumindo-se como obras de ficção: *Atanarjuat* (*O Corredor*, 2000), de Zacharias Kunuk e *Full Frontal* (*Vidas a Nu*, 2002), de Steven Soderbergh. Em *O Corredor* há uma declarada inspiração em *Nanook*, nomeadamente na preocupação quase etnográfica em representar os hábitos e costumes da cultura, mas agora (re)apropriada pelos próprios *Inuit*⁵⁶ e exposta na sua complexidade interna. No seu final não se prescinde mesmo da irónica revelação, em modos de *making of*, da total ‘reconstrução’ de cenários naturais e culturais operada para o filme, jogando subtilmente com a provável persistência dos estereótipos culturais no espectador comum. Já em *Vidas a Nu* segue-se a lógica muito vertoviana” do filme dentro do filme, agora alargado ao género (ficção) dentro do género (documentário), culminando na revelação final da própria ficção desse documentário – quando a suposta câmara documental se afasta de um último diálogo entre duas pessoas num avião e mostra o cenário construído em que essa cena se passa, transformando imediatamente esses protagonistas em personagens. A distinção feita neste filme entre o que pretende ser ficção e o que quer ser documentário é significativa, pois recorre-se àquele «realismo perceptual

⁵⁴ Méliès que em *Le Couronnement d’Edouard VII* (1902) reconstituiu totalmente e com toda a veracidade a cerimónia em causa para a registar em filme.

⁵⁵ Série de Actualidades criada em 1935 e então muito em voga.

⁵⁶ *O Corredor* é um filme realizado, protagonizado e falado por Inuits.

imperfeito como sinal de realidade» (Grodal, 2002), que se caracteriza pela imagem granulada, muitas vezes desfocada e mal enquadrada pelos movimentos erráticos da câmara, estabelecida como cânone pelo grupo de cineastas do Dogma 95⁵⁷.

Quando na prática se (re)começam a misturar géneros, estilos, modalidades de representação, é porque o campo epistemológico se alterou e as contradições deixaram de se impor. Algo inerentemente comum passou a ter maior relevância, sendo então previsível que uma nova episteme esteja já estabelecida, mas ainda não reconhecida. Querendo delinear esta transformação há que atender ao questionamento da possibilidade de objectividade e apego à realidade exterior dos modos de representação visual, introduzido quer pelas teorias ditas pós-modernas – que na versão mais radical apontam para a possibilidade de não haver uma realidade objectiva e, conseqüentemente, tudo ser interpretação –, quer pela divulgação fulgurante das novas tecnologias digitais, cujo grau de perfeição da manipulação da imagem põe em causa a sua “evidência” ou verdade ontológica.

2.2 Terramotos e Naufrágios: Actos de Uma História

Na esteira destes momentos de derivação, percorra-se agora uma história local e concreta, a do documentário em Portugal. História breve e turbulenta a dos cem anos aqui navegados (1896-1996). Breve porque a ela apenas se dedica o espaço estritamente necessário para fixar as suas etapas mais distintas, turbulenta porque nela os avanços significativos se registam quase em simultâneo a retrocessos desanimadores, a ponto de o saldo feito por alguns detectar a sua paradoxal inexistência ou a sua breve inscrição na história mais geral do cinema em Portugal. Os filmes, esses ficaram, e é com eles que se estabelece a seta do tempo, a dinâmica histórica do documentarismo. Com eles moldam-se as carac-

⁵⁷ Movimento influenciado pelo neo-realismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa que surgiu na Dinamarca nos anos 1990 com o realizador Lars von Trier, e cujos dez mandamentos impõem um minimalismo técnico e narrativo que remete para uma estética do aqui e agora, característica de um realismo que «enfatiza os aspectos ontológicos da imagem cinematográfica, nomeadamente a presença fotográfica e o aspecto indexal da imagem» (Jerslev, 2002).

terísticas específicas dessa dinâmica ou procura-se o cruzamento com os caminhos percorridos pelo género no contexto internacional. Neles e com eles se representam e percebem as contingências e as ironias de uma narrativa mais vasta e envolvente, a do Lugar onde e de que são feitos.

2.2.1 O Registo das Primeiras Décadas

1896, no ano da inauguração do cinema feito por portugueses em Portugal, Aurélio da Paz dos Reis, homem do Porto, exhibe pela primeira vez as suas imagens animadas, os célebres *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, *Chegada de um Comboio Americano a Cadouços e Rua do Ouro*, entre outros filmes. Estes “Quadros Vivos” dos primórdios do cinema Português, cujos nomes remetem de imediato para os filmes feitos na mesma época sob a alçada dos irmãos Lumière, quase se limitam a acrescentar à fotografia o movimento e têm uma duração curta, correspondente ao tamanho da bobina (cerca de 1 ou 2 minutos). Também por cá é principalmente a estes gestos originários do cinema, mas ainda ao que posteriormente se designou de “Reportagens”, “Actualidades” e “Vistas Panorâmicas”, já com cerca de trezentos metros de fita e, portanto, com durações entre 11 a 14 minutos, que se podem ir buscar as raízes do documentário no seu sentido mais lato.

Se no Porto se fazem os primeiros filmes, é em Lisboa que surge a primeira produtora portuguesa, a Portugal Film, fundada em 1889 pelo “aristocrático” Manuel Maria da Costa Veiga, a quem talvez se deva a primeira “reportagem” portuguesa, *Aspectos da Praia de Cascais* (1899/1900), mas também as imagens de *Um Passeio de D. Carlos* (1900), da *Visita do Rei Afonso XIII de Espanha* (1903), da *Visita do Imperador Guilherme II da Alemanha* (1905), ou ainda, já sem a dita produtora, da implantação da república, em *Revolução de 5 de Outubro* (1910) ou *Festas da República* (1911). A particularidade de filmar quase sempre acontecimentos oficiais, visitas e paradas ou momentos de lazer associados às elites, como as estâncias balneares e as touradas, faz deste cineasta pioneiro um “companheiro de estrada” da Corte e

um paradoxal tradutor para imagem das crónicas reais de antanho e das vindouras crónicas sociais das revistas “cor-de-rosa”.

Nestes tempos iniciais as produtoras privadas foram surgindo e fechando em série. Entre elas realçam-se três companhias: a Portugália Film, criada em 1909 por João Freire Correia e Manuel Cardoso, o primeiro com a função dominante de operador de câmara e realizador de documentários e o segundo quase sempre produtor e director de fotografia de filmes de ficção, ambos responsáveis por algumas dezenas de filmes até 1923, como por exemplo *A Viagem do Príncipe Real às Colónias* (1907) ou *O Terramoto de Benavente* (1909); a Invicta Film, fundada em 1912 por Alfredo Nunes de Matos (operador/realizador, em particular nos documentários) e Henrique Alegria (quase sempre produtor de filmes de ficção), reconhecida como a principal produtora portuguesa do período do cinema mudo e responsável por uma centena de filmes pelo menos até 1933⁵⁸, de que são exemplos iniciais *A Popular Romaria do Senhor de Matosinhos* (1912) ou o *Naufração de Veronese* (1913); e ainda a Caldevilla Film (1920-1923) de Raul de Caldevilla, homem do Norte que quando localizou a sua empresa em Lisboa deu origem à tradição cinematográfica do bairro do Lumiar e lançou em 1921 a série *A Pátria Portuguesa*, que retratava estâncias termais e turísticas de Portugal. A intervenção do Estado na área do cinema, por sua vez, faz-se pela produção própria em 1917, quando na sequência da entrada do país na Primeira Grande Guerra⁵⁹ são criados os Serviços Cinematográficos do Exército, cujo objectivo era trazer para o país notícias e imagens da frente de guerra. O fim desta intervenção militar em 1918 obriga a uma reorientação dos Serviços, que em 1919 lançam as *Actualidades Portuguesas*, um jornal cinematográfico onde se registam mensalmente os acontecimentos mais importantes do País, mantendo-se assim em actividade pelo menos até 1945⁶⁰.

Se nos países mais avançados desde pelo menos 1907 que «a produção ficcional começava a ultrapassar em interesse e em número os documentários» (Barnouw, 1993: 21), em Portugal só nesse ano é que se deu a primeira tentativa (conhecida) de realizar um filme de ficção – trata-se de *O Rapto de uma Actriz*, 1907, de Lino Ferreira – e o filme

⁵⁸ De acordo com os dados disponíveis no *site* www.cinemaportugues.net.

⁵⁹ A Alemanha declarou guerra a Portugal decorria o mês de Março de 1916.

⁶⁰ Segundo informação disponível em www.cinemaportugues.net.

científico só se inaugurou em 1912, com um eclipse solar registado pelo professor Costa Lobo (Bénard da Costa, 1991). Pode-se assim afirmar que em Portugal as duas primeiras décadas do século XX foram marcadas pelos registos de filmes documentais, pois tanto o Estado como as companhias privadas, muitas das quais associadas a distribuidoras e exibidoras de filmes ou a jornais da época, fazem dos documentários uma parte relevante da sua produção.

A exemplo do que no género se via fazer noutros países, as “Actualidades” e “Reportagens” eram entendidas como transmissoras de novidades, factos insólitos ou curiosos, acontecimentos políticos, culturais e sociais, complementando com imagens as informações difundidas pelos jornais, revistas ou, a partir de 1925, pela rádio. Já com os “Quadros” e “Vistas” procurava-se fornecer uma perspectiva actualizada da vida portuguesa, filmando sobretudo costumes e paisagens por via do uso das “panorâmicas”, aqueles planos gerais e fixos cujo movimento lento e horizontal da câmara, podendo perfazer os 1800, pretende abarcar a totalidade da paisagem em causa. A todos caracterizava a procura do imediato e consequente exploração comercial, pelo que a necessidade de uma execução rápida, ajudada por uma tecnologia que consentia ao operador de câmara tornar-se «uma unidade de trabalho completa» (Barnouw, 1993: 6), responsável pela totalidade do filme, da filmagem à revelação e incluindo até a projecção, contribuíram para a construção de um sistema produtivo que, à revelia do que já ia acontecendo na ficção, permitia ignorar a divisão das tarefas técnicas. Como consequência, os resultados parecem derivar de esforços pessoais desgarrados fruto de uma carolice aventureira, acima de tudo reveladores de um país cujas contingências e condições do mercado não sustentam por si só estruturas industriais robustas na área do cinema.

De facto, enquanto «nos principais países produtores o cinema já tinha atingido uma maioria expressiva» (Pina, 1986: 21) fundamentada na construção de um todo diegético, e por cá o cinema de ficção se ia afirmando esteticamente sobre uma indústria frágil e de pequena escala, parece não haver dúvida de que, até ao final da década de 1920, o “documento” ainda não é documentário. A inscrição da vida e dos acontecimentos em película é feita de um modo directo, em apontamentos que são pedaços de uma realidade mais vasta e dependentes da “acção”. O gesto cinematográfico é minimalista e não tem o ordena-

mento habitual de uma sequência cinematográfica, nele «o “afílmico” é simplesmente transformado em ícone» (Jost, 1990: 42). Experiências como a de *Nanook do Norte*, disponível desde 1922 e estreado em Portugal em 1925, parecem não criar lastro, porquanto as câmaras em vez de “tratar” as actualidades ou mesmo narrar os acontecimentos ou as acções filmados simplesmente persistem em registá-los por analogia icónica.

No entanto, a dedicação demonstrada ao género, mesmo tendo subjacente razões económicas – baixos custos de produção, distribuição garantida –, contribuiu para que neste período o documentarismo em Portugal pudesse ir a reboque do movimento internacional do género, acabando por permitir que tenham sido dois documentários, dois registos de acontecimentos espectaculares, os já mencionados *Terramoto de Benavente e Naufrágio de Veronese*⁶¹, os primeiros sucessos internacionais do cinema português. Terá então razão Luís de Pina (1977) ao considerar o documentarismo como um dos sectores em que, desde o seu início, a cinematografia nacional mais se impôs e desenvolveu. Ou isso, ou talvez Pina apenas se tenha deixado levar pelo entusiasmo da época em que formulou a afirmação, essa sim fértil em documentários.

2.2.2 Picos e Abismos de um Documentário a Metro

Abrangendo as décadas de 1930 e 1940, o segundo acto desta história breve é marcado pelo advento do cinema sonoro e pode ser caracterizado desde o início por dois movimentos paralelos: um, regular e quantitativo, devedor do gradual acentuar do papel intervencionista do Estado na área do cinema, o qual coincide com o aprofundar do regime fascista saído da ditadura militar instaurada pelo golpe de estado de 1926; outro, esparso e qualitativo, indiciado pelo surgimento isolado de filmes cuja qualidade nada parece dever a qualquer sedimentação de saberes técnicos ou escola documentarista, antes sendo o resultado de uma «reunião meteórica de vontades e capitais para logo desaparecer na voragem do desamparo económico e artístico»⁶².

⁶¹ Nomes que reverberam no título desta Secção.

⁶² Citação de Luís de Pina em Revista *Filme*, nº 18, pp. 11, 1960.

A primeira legislação aplicável ao cinema, que marca o início deste período, ficará conhecida como a “Lei dos 100 metros” (Decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927) e obrigava (no seu artigo 136º) à passagem de uma película portuguesa com pelo menos essa dimensão em todos os espectáculos cinematográficos, devendo esta ser mudada todas as semanas. Esta lei consagra a produção de documentários de curta duração e os seus efeitos prolongam-se no tempo de forma antagónica ao eventualmente pretendido, pois a sua tradução resultou numa amálgama de produtos de fraca qualidade cinematográfica. Se, por um lado, o facto de distribuidores e exibidores pagarem mal aos produtores conduziu a uma política de redução de custos baseada no abuso dos intertítulos e no menosprezo pela componente técnica, por outro lado, os exibidores chegaram a pôr em prática «o fraccionamento de filmes documentais anteriores a 1927 em vários trechos de 100 metros para assim cumprir a lei a custo zero»⁶³.

As entidades oficiais demoraram a tomar consciência desta engrenagem negativa, apesar de para tal terem sido alertadas por quem estava envolvido e cedo se apercebeu dessa perversão, sendo particular testemunho disso mesmo os diversos artigos saídos na revista “Cinéfilo”. A título de exemplo, atente-se na opinião de Avelino de Almeida quando refere, logo em 1928, «a má qualidade dos documentários portugueses que são, por lei, incluídos em todas as sessões de cinema»⁶⁴, ou na crítica de Fernando Fragoso às «insuficiências da lei de protecção à indústria cinematográfica nacional»⁶⁵, ou no artigo de Jean Espinouze apelando, num registo mais pedagógico, à «defesa do documentário como forma superior de cinema»⁶⁶, ou ainda no desejo do director da produtora Vitória Filme, Alberto Pulido, de uma intervenção severa da Inspeção Geral dos Espectáculos (criada em 1929) «para que se façam bons documentários e se crie um prémio anual para os melhores operadores»⁶⁷.

Ora, a tentativa de atenuar este lento naufrágio do documentário em Portugal surge apenas em 1933, com o Decreto-Lei nº 22966, de

⁶³ Tiago Baptista, in “Folhas da Cinemateca”, 12 de Março de 2005.

⁶⁴ Revista *Cinéfilo*, nº 14 de 1928.

⁶⁵ Idem, nº 120 de 1930.

⁶⁶ Revista *Cinéfilo*, nº 164 de 1931.

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

14 de Agosto, quando no seu artigo 3º se afirma que por cada 9000 metros de filme importado deve ser exibido um certo número de metros de filme – valor a precisar anualmente, até um máximo de 600 metros – produzidos em estúdios nacionais. Acontece que esta Lei nunca chegou a ser aplicada por falta da saída anual de regulamentação da metragem obrigatória, pelo que os artigos da “Cinéfilo” continuam a denunciar «a total debilidade estética e inutilidade informativa dos documentários portugueses de actualidades»⁶⁸, «a falta de gosto dos realizadores de documentários ligados aos famosos 100 metros nacionais»⁶⁹, ou ainda «os maus documentários e a beleza das paisagens portuguesas não aproveitadas cinematograficamente»⁷⁰. Resumindo, «a pobreza dos nossos 100 metros»⁷¹.

Estas críticas apontam mesmo para os pontos fracos deste sistema, indiciando as carências da técnica dos filmes produzidos e dos termos do seu visionamento, bem como a pouca variedade dos assuntos retratados e o abuso de imagens locais baseadas em manifestações populares – desportistas, religiosas, políticas e oficiais ou, na sua variante turística, apresentadas como “aspectos” ou “monumentos” de um qualquer lugar. Mas o que aqui se denota, mesmo se por elipse, é o rumo do documentário delineado pela política de cinema do regime fascista: um género encurtado, sem respiração, incapaz de produzir (auto)reflexão e politicamente submisso, por isso afastado do percurso histórico internacional da constituição do género enquanto tal. É que em 1933 surge a Secretaria para a Propaganda Nacional (SPN), posteriormente convertida em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), com o cinema como uma das suas vertentes de actuação. António Ferro, o seu director, apresenta uma clara visão da importância do cinema como veículo de propaganda e meio de comunicação, afirmando mesmo num discurso sobre a “grandeza e miséria do cinema português” que o espectador de cinema é um ser passivo, mais desarmado do que o leitor ou o simples ouvinte.

Entretanto, desde 1923 que a Agência Geral das Colónias é responsável pela produção de uma série de documentários concretizados em

⁶⁸ Idem, nº 396 de 1936.

⁶⁹ Idem, nº 409 de 1936.

⁷⁰ Idem, nº 477 de 1937.

⁷¹ Idem, nº 505 de 1938.

diversas missões às Colónias, com o objectivo de divulgar uma boa imagem da actuação colonial portuguesa. A mais emblemática dessas missões, na qual já se denota a intervenção da Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC), criada em 1938 pela SPN, é a Missão Cinegráfica às Colónias de África, realizada entre 1938-1939 e chefiada por António Lopes Ribeiro, a quem se deve o cariz profissional dos filmes apresentados, como *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola* (1939, 81'), *Guiné, Berço do Império* (1940, 18'), *Aspectos de Moçambique* (1941) e *Gentes Que Nós Civilizámos* (1944). O programa delineado pelo Estado Novo é definido com clareza por Heloisa Paulo: «através da imagem trabalhada do documentário, o Estado Novo mostra uma visão idealizada da “Nação”, enquanto local de culto, e do regime, enquanto “guardião” dessa mesma “Nação”» (2001: 334). Não fosse a sua instrumentalização e talvez essas viagens pelas “colónias” tivessem aproveitado ao (re)surgimento do documentário pela mão dos “documentaristas-exploradores”, tal como aconteceu noutros países e anteriormente se referiu.

Paralelamente a este movimento quantitativo registam-se os primeiros abalos telúricos no documentarismo português, sacudidelas reveladoras de um documentário que logo desde o início da década de 1930 parece ter absorvido a gramática da linguagem cinematográfica, a qual alguns realizadores, por influência do que viam fazer lá fora, não tiveram peias em aplicar ao género documental.

Em 1927 José Leitão de Barros (com António Lopes Ribeiro como assistente) começou a rodar *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929, 14'), o primeiro marco relevante desta história, dele estando dada como perdida uma segunda parte. Para Luís de Pina, já se sente «nas imagens do filme a influência das conquistas estéticas do cinema, sobretudo da escola russa» (1977: 11), visível na insistência no grande plano e nos efeitos de montagem tão característicos da concepção de “cinema puro” reivindicado por essa escola. Influência esta que está relacionada quer com a viagem pela Europa então concretizada com Lopes Ribeiro, quer com a importância que o autor dava à luz, radicada nos antecedentes de Leitão de Barros na pintura, que assim acompanha «a infiltração de pintores no cinema» (Barnouw, 1993: 71) realizada por esse mundo fora na década de 1920. Do mesmo autor segue-se *Lisboa-Crónica Anedótica*

de uma Capital (1930, 95'), «um dos mais desapiedados olhares de nós próprios sobre nós próprios» (Bénard da Costa, 1991: 43), em que inovadoramente se misturam actores com gente da rua, se junta o documento e a ficção, tudo para melhor revelar a cidade ou, parafraseando Flaherty, para fazer melhor que o real, recorrendo para isso Leitão de Barros ao expediente acessível da fragmentação, dos pequenos apontamentos que facilitam a sequência dos factos e a montagem. No mesmo ano, Lisboa torna a ser escolhida como cenário quando João de Almeida e Sá realiza *Alfama, A Velha Lisboa* (1930, 25'), que Luís de Pina aponta ter «uma imagem de claro recorte plástico e não menor presença humana do típico bairro lisboeta» (1977: 11) e cujo estilo parece denotar alguma novidade, sobretudo quando a câmara recusa uma visão turística e torna-se «subjectiva, participando, ela também, do olhar do visitante curioso (...) que quer investigar, sentir, tocar, participar do movimento da vida gerado por aquelas pessoas, naquelas ruas, naquelas casas.» (Pina, 1986: 60).

Tanto *Nazaré* como *Alfama* possuem de facto esses momentos chave que contribuem para neles se vislumbrar o arranque de um “documentário criativo” em Portugal, quase sempre quando todo o esforço e dinâmica do acto de remar num pequeno barco de pesca nazareno se transpõe para a tela pela multiplicação e o contraste dos enquadramentos, ou quando a câmara abandona as “panorâmicas”, liberta amarras, se imiscui em *travelling* pelas ruas de Alfama e ascende pelas fachadas dos prédios com auxílio de um simples cesto de carga. Apesar destes momentos, no seu conjunto, tanto numa como noutra das obras ainda se vê reflectida a reificação das formas culturais mostradas, uma consequência das características miméticas da “imagem-objecto”, aqui superlativamente condicionada por uma série de intertítulos que rememoram uma ideologia que «parece dar a tudo um mero valor de exposição visual»⁷², o que definitivamente enquadra estas obras num entendimento instrumental da cultura contemporânea recorrente em Portugal, ou seja, quando esta é «olhada apenas pelo que pode revelar do passado, mas nunca dotada de valor em si mesma»⁷³.

Todavia, o surgimento destes filmes pode comparar-se ao tipo de abalos sísmicos premonitórios, uma vez que o terramoto acaba por

⁷² Tiago Baptista, in “Folhas da Cinemateca”, 12 de Março de 2005.

⁷³ Idem.

acontecer no Porto, onde se realiza a “obra”, hoje “texto” clássico do documentário português: *Douro, Faina Fluvial* (1931, 30’). Manoel de Oliveira, o realizador português mais conceituado internacionalmente e protagonista incontornável de vários momentos chave da história do cinema realizado em Portugal, assinala aqui a sua estreia também sob influência de um pintor, Walter Ruttmann, e do filme seminal das “sinfonias da cidade” – *Berlim, Sinfonia de Uma Capital* (1927) –, tão glosado por esse mundo fora. Como filme filiado nas vanguardas europeias, *Douro, Faina Fluvial* «não se limita à procura formal, à plástica das imagens, mas sobretudo ao poder transformador do homem e das forças que liberta» (Pina, 1977: 11). Oliveira confronta aqui, e desde logo, o formato de documentário dominante feito antes e depois, pois as imagens recortadas, cruas e intensas nunca se confinam a mostrar ou descrever, antes se associam a uma montagem de constante sugestão que cria «uma espécie de narrativa interior, simbólica, que acentua o contraste entre o homem e a máquina, o passado e o futuro» (Pina, 1986: 67). Mas a sua relevância provém sobretudo da ausência de intertítulos e, conseqüentemente, da utilização dos mecanismos próprios da imagem (em movimento) para criar “texto”, num processo em tudo semelhante ao de Vertov, assim atingindo um modo de representação consciente da sua inerente construção do real, tão característico da Imagem-Instrumento já mencionada.

Os três filmes agora citados só por ironia podem ser considerados como paradigma dos documentários feitos em Portugal, pois na realidade eles foram apenas surpresas, «surpresas tanto mais paradoxais quanto nada as fazia prever e nenhuma escola [documentarista] as sustentava» (Bénard da Costa, 1991: 45). O panorama dicotómico aqui descrito mantém-se durante as décadas seguintes, sintomaticamente sempre sob alçada dos mesmos protagonistas, que transitam fortuitamente entre a ficção e o documentário, embora coadjuvados por novas e raras revelações. Entre os assinalados, Leitão de Barros volta a fazer documentário oficial e politicamente empenhado em 1937 (*Mocidade Portuguesa e Legião Portuguesa*), mas, com *A Pesca do Atum* (1939), também mostra ser capaz de embarcar num registo mais etnográfico, algo que lhe é muito grato e inúmeras vezes transpõe para obras de ficção, tornando-as legítimas progenitoras da “impureza” tantas vezes referida como característica do cinema português. Manoel de Oliveira,

por sua vez, num percurso isolado e espaçado, qual corredor de fundo que se veio a revelar, insiste em pequenos documentários – *Miramar; Praia de Rosas* (1938, 10’), *Em Portugal já se Fazem Automóveis* (1938, 11’) e *Famalicão* (1941, 18’) – até à sua fulgurante estreia na ficção com *Aniki Bóbo* (1942, 102’).

De acordo com o cenário apresentado, é possível admitir que a inserção no contexto internacional do início da história do documentário feito em Portugal se opere por via da figura do “documentarista-repórter”, pincelada por laivos artísticos cuja origem remete para o conceito de “documentarista-pintor” sugerido por Barnouw (1993). Tendências que, já no período sonoro, nunca irão progredir no sentido da criação da tradição realista ou da carga social e crítica do “documentário-defensor-de-causas” de inspiração “griersoniana”, deveras atento aos “actores” principais das situações filmadas e que começava a fazer escola numa Grã-Bretanha onde o contexto político (democracia) e o desenvolvimento económico (industrial) eram outros. Querendo encontrar paralelismos, apenas a sua variante politizada e de propaganda, «um fenómeno global e produto desse tempo» (Barnouw, 1993: 100), encontrou águas para navegar neste país à beira-mar plantado.

De facto, as qualidades demonstradas pelos documentários clássicos referidos – que permitem uma aproximação ao movimento internacional do género –, bem como o apogeu que o cinema de ficção atingiu nesta época (anos das celebradas comédias populares musicadas) não se fizeram repercutir na produção documental corrente. Luís de Pina afirma mesmo que, embora na década de 1930 surja uma ideia bem definida de um «documentário como género cinematográfico preciso e susceptível de excepcional possibilidade criadora, a prática traduz um conceito mais oportuno e mais próximo do artesanato que da arte» (1977: 12).

A razão, como já se referiu, também é legal e decorre das consequências da “Lei dos 100 metros”, que nivelou por baixo os custos e a criatividade cinematográfica. Aliás, essa inferência foi tão acentuada que em meados da década de 1940 a imposição legal deixou de ser cumprida, sem que por isso houvesse represálias. Assim o demonstram as opiniões expressas por Alves Pereira constatando a «supressão das sessões de cinema dos documentários portugueses»⁷⁴ ou António Feio, agora protestando pela «falta de jornais cinematográficos por-

⁷⁴ Revista *Filmagem*, nº 32 de 1945.

tugueses»⁷⁵, ambos sem refutar, citando Alves Pereira, «a necessidade de pôr cobro ao pesadelo obrigatório dos 100 metros». Por outro lado, o Estado só apoiava produções documentais de maior envergadura se estas referissem acontecimentos oficiais e/ou adoptassem efeitos propagandistas, o que ao retirar liberdade criativa acabava por constranger a intervenção dos realizadores que já tinham obras de fundo na ficção. Para além das obras referidas, detecta-se como positivo neste período a melhoria na expressão técnica que a abundante experiência trouxe consigo e, eventualmente, a busca de novos motivos e temáticas, aspectos que serão visivelmente acentuados no período seguinte e já noutra contexto circunstancial.

2.2.3 A Década do Subgénero ou um Subgénero de Década

Assim como o período dos anos 1930 e 1940 começou em 1927 e teve como novidade técnica a introdução do sonoro, a década de 1950 é inaugurada em 1948 com uma nova intervenção reguladora do Estado na área do Cinema e será marcada pela sucessiva chegada da cor e da televisão. A publicação da lei dita de protecção do cinema nacional – Lei nº 2027/48, de 18 de Fevereiro –, tem como principal novidade a criação, sob administração da SNI, de um Fundo do Cinema Nacional para subsidiar a produção cinematográfica. O financiamento é, todavia, condicionado «a obras representativas do espírito português (...) [a obras que traduzam] a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo», conforme referido no seu artigo 11º, alínea c). Embora a produção de documentários não integrasse explicitamente o texto normativo – a categoria E (documentários e congéneres) refere-se apenas às taxas de exibição –, este encontrou na possibilidade de apoio financeiro às curtas metragens (ponto 5º, do artigo 7º), aí contemplado com a ideia de incentivar a revelação de novos valores, um subterfúgio para conseguir financiamentos – algo que, curiosamente, se repetirá em 1991, conforme adiante se explicitará.

O certo é que durante a década de 1950 o documentário politicamente empenhado (com o regime) parece querer dar lugar à consoli-

⁷⁵ Idem, nº 61 de 1946.

dação de alguns dos subgéneros mais característicos do filme documental, uma especialização que, todavia, beneficiará aqueles mais apropriados ao estipulado na referida lei. O caso do “documentário de arte”⁷⁶ é emblemático por marcar uma tendência então em voga, mas atrasada em relação ao «influyente contributo [destes] filmes documentários Europeus nos anos 1930» (Barsam, 1992: 113), que já na época se insinuava ser muito ao jeito da displicência vigente, de fuga à realidade e «às responsabilidades perante o acontecer humano, individual e colectivo»⁷⁷. A título de exemplo podem destacar-se como realizadores deste subgénero:

- António Lopes Ribeiro, com *A Arte Portuguesa em Londres* (1956); Armando Silva Brandão, com *Amadeo de Sousa Cardoso* (1959, 12’) e *A Pintura de Eduardo Viana* (1960); Baptista Rosa, com *O Natal na Arte Portuguesa* (1954) e *Azulejos de Portugal* (1958); João Mendes, com *Henrique, o Navegador* (1960, 33’); Leitão de Barros, com *A Última Rainha de Portugal – Esquema Biográfico* (1951); Manuel Guimarães, com *O Desterrado, Vida e Obra de Soares dos Reis* (1949); e Miguel Spiguel, com *Aquarelas da Índia Portuguesa* (1959).

O realce, contudo, deve ser atribuído a Manoel de Oliveira, que surge também aqui com *O Pintor e a Cidade* (1956, 32’), assim fazendo um duplo regresso, catorze anos após *Aniki Bóbo* e quinze depois de *Famalicão*.

Nesta década de 1950, também o filme turístico ou folclórico – mas não o de cariz etnográfico, como, aliás, os próprios nomes parecem indiciar – conhece grandes progressos, sendo de realçar o contributo de:

- António Lopes Ribeiro, com *A Festa dos Tabuleiros em Tomar* (1950), *O Palácio de Queluz* (1952, 15’), *Açores e a Alma do seu Povo* (1957, 33’) e *Sés Portuguesas* (1959); Armando Silva Brandão, com *A Aldeia e as Quatro Estações* (1955); Arthur

⁷⁶ Designação da época que pode equivaler a Situação Artística ou Histórico-Biográfico, dependendo do filme em concreto, na terminologia utilizada na classificação de filmes deste estudo.

⁷⁷ Revista *Filme*, nº 5, pp. 12, 1959.

Duarte, com *Barqueiros do Douro* (1961, 15'); Baptista Rosa, com *Imagens de Niza* (1949); Fernando de Almeida, com *Setúbal* (1955) e *Passeio às Caldas* (1957); João Mendes, com *Sintra* (1949, 11'); e Miguel Spiguel, com *Macau, Jóia do Oriente* (1956, 14'), *Luanda* (1957, 14') e *Um Natal em Goa* (1957, 17').

Se a presença de Arthur Duarte revela uma das suas poucas incursões no género documental, o realce definitivo vai para João Mendes e a sua *Rapsódia Portuguesa* (1959, 86'), uma vez que na época foi muito elogiado por, a custo, ter ultrapassado a acusação mais profunda então feita ao documentário português: «o esquecimento do homem como objecto fundamental da câmara cinematográfica (...). [Um tipo de documentário que se fica por] paisagens e mais paisagens, monumentos e mais monumentos, pitoresco e mais pitoresco, bonitinho e mais bonitinho»⁷⁸.

O filme educativo – nomeadamente por acção da Campanha Nacional de Educação de Adultos, que conta com mais de trinta películas realizadas entre 1952 e 1957⁷⁹ e na qual se destaca a colaboração de João Mendes –, mas também o documentário informativo técnico e industrial começam a desenvolver-se, com alguns realizadores a afirmarem-se e a conseguirem o apoio de organismos do Estado e até de algumas empresas privadas. Alguns destes são:

- António Lopes Ribeiro, com *Serviços Médico-Sociais* (1950), realizado para a Federação das Caixas de Previdência; Armando Silva Brandão, com *Dar Sangue é Dar Vida* (1954); Arthur Duarte, com *Metropolitano de Lisboa* (1959), realizado para essa empresa; e João Mendes, com *Economia do Dinheiro* (1954, 13') e *Fabricação de Carruagens* (1954, 15'), este último realizado para a empresa Sorefame.

O Pão (1959, 58'), encomendado pela Federação Nacional dos Industriais de Moagem a Manoel de Oliveira, ainda que inserido neste contexto ultrapassa, como acabaria por ser recorrente com este realizador, as circunstâncias da sua produção. É fácil a sua inscrição na

⁷⁸ Revista *Filme*, nº 5, pp. 11, 1959.

⁷⁹ Segundo a base de dados do *site* <www.cinemaportugues.net>.

história do documentário, no seu sentido mais restrito, pois, a propósito do dito pão, estabelece-se toda uma mundovisão essencialmente suportada na imagem – Oliveira dispensa aqui qualquer referência “expositiva” (ausência da característica *voz-off*) e, já então, não se deixa prender ao cânone observacional.

Repare-se, no entanto, que estes filmes educativos ou técnicos não se podem confundir com o subgénero “Científico-Natural” – designação que se usará adiante neste estudo – o qual está sintomaticamente ausente durante grande parte do século⁸⁰. Este teve um desenvolvimento que tardou a acontecer em Portugal e que dependeu muito da difusão e absorção da televisão e da sua linguagem visual, mas acima de tudo das discussões sobre a capacidade de comunicação “objectiva” das imagens e do seu reflexo no discurso logocêntrico e nos métodos pedagógicos das diferentes ciências. Aliás, em toda esta história é notória a ausência de filmes sobre a natureza ou a vida animal, corda pouco tocada na harpa da lírica lusa e talvez afogada pela queda para o mar.

Ao contrário do período antecedente, a década de 1950 apresentou uma melhoria nas condições de produção e foi possível fazer documentários com algum fôlego – apesar de raramente atingirem a longametragem –, nomeadamente devido à aplicação da lei de 1948 e de uma intervenção preponderante do Estado, principalmente, como se referiu, por intermédio do SNI, da SPAC (pela qual zela Lopes Ribeiro), mas também através de outros serviços públicos. Neste contexto, coube a alguns nomes veteranos da ficção a oportunidade de também realizarem documentários, como foram os casos politicamente mais empenhados de Leitão de Barros, Lopes Ribeiro e Arthur Duarte, aos quais se associaram revelações como Manuel Guimarães.

A repetição de alguns nomes de realizadores nos diferentes subgéneros de documentários começam a desenhar um cenário de alguma consistência no panorama documental da época. Esta novidade da década de 1950 é mesmo confirmada pela dedicação exclusiva de alguns cineastas ao documentário, como se constata pelo testemunho deixado

⁸⁰ As exceções mais evidentes são os casos protagonizados pelos geógrafos Raquel Soeiro de Brito e Orlando Ribeiro e pela antropóloga Margot Dias, conforme referido (ver Secção 1.2).

num inquérito⁸¹ sobre o género então realizado. Foi o caso de Silva Brandão, que realizou mais de trinta documentários entre 1940 e 1976 e também de Baptista Rosa, que se manteve activo entre 1948 e 1972 e inclusive esteve ligado aos Serviços Cinematográficos do Exército e também, desde o seu início, à RTP. Foi ainda o caso de Fernando de Almeida, assistente de Perdígão Queiroga, que trabalhou pelo menos entre 1955 e 1961. O exemplo mais curioso, porém, é o de Miguel Spiguel, cujo percurso assinalável inclui mais de 50 filmes realizados entre 1952 e 1977, nele se denotando uma certa especialização em temas e terras “coloniais”, em particular do Oriente, sendo que muitos dos seus filmes foram concretizados no âmbito da sua colaboração com a Agência Geral do Ultramar e com o Governo-Geral da Índia. Contudo, como se subentende dos nomes dos próprios filmes, também neste caso nunca se persegue a opção da alteridade, a tentativa de sair da perspectiva do “mesmo”, pelo que se tratou de mais uma oportunidade perdida para a produção de um documentário de cariz etnográfico, sobre o “outro”, que o Império acabou por não proporcionar.

Das condições propícias referidas, do envolvimento de nomes com créditos afirmados na ficção e do acumular de experiência que mesmo os “maus” filmes permitem, constata-se que os anos 1950 se revelaram particularmente singulares para a história do documentarismo português. Nesta época, não só se registou um incremento da qualidade técnica – o que se confirma num documentário desse ponto de vista geralmente correcto e limpo (Pina, 1986) –, como a pujança dos documentários é tanto mais surpreendente quanto se encontra em completo contra-ciclo com o que simultaneamente se passava na área da ficção – cuja aridez simbolicamente se revela no “ano zero” de 1955, ano em que não se produziu um único filme. Esta situação está bem descrita num comentário da época, no qual se afirma que «se no cinema de fundo não se segue no caminho ideal, no documentário, na reportagem, no jornal [de actualidades] são evidentes os progressos conseguidos nos últimos dez anos»⁸².

A correcção formal e a abundância de documentários podem ser entendidas como o cumprimento da dupla visão instrumental do género então vigente, ou seja, a noção – aceite na generalidade – de caber ao

⁸¹ Trata-se da rubrica “Inquéritos de Filme”, Revista *Filme*, nº 3, nº 4 e nº 5, 1959.

⁸² Revista *Celulóide*, nº 39, 1961.

documentário um papel fundamental na construção e sedimentação da indústria do cinema (revelação de novos valores, formação dos saberes técnicos, etc.), e a concepção, mais restrita, da necessidade de o manter dependente e subordinado às encomendas públicas (principalmente) ou privadas, ambas redundando na associação do documentário à moral e às convenções dominantes de leitura da realidade – não acusando este, portanto, qualquer inquietação criadora ou registo crítico dos problemas sociais.

2.2.4 O “Novo Cinema” Etnográfico

O registo crítico subliminar e a inquietação criadora foram características chave dos anos 1960 até à revolução de Abril. Durante este período, em que o uso correcto das técnicas parece ser um dado adquirido, a novidade do documentário residiu numa linguagem que procurou apalpar e quis deixar-se influenciar pelos movimentos vindos do estrangeiro, assim se inserindo no ímpeto global do cinema português da época – o apelidado Cinema Novo.

Este renascimento do documentário estreou-se com Fernando Lopes e *As Pedras e o Tempo* (1961, 16’), sobre a cidade de Évora, logo seguido por António de Macedo e o seu filme *Verão Coincidente* (1962, 13’). Mas o efeito sísmico, aquele que marcou no concreto essa ruptura na área do documentário – assim como *Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963, 91’) e *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964, 72’) o fizeram na ficção –, é da responsabilidade de *Acto da Primavera* (1963, 90’). Mais uma vez, Manoel de Oliveira está no seu epicentro. Isto, claro, se se considerar este filme um documentário, o que o autor concede quando afirma, depois de ter visto numa aldeia transmontana a representação popular da Paixão de Cristo, ter tido a ideia de «fixar em imagens aquele insólito espectáculo»⁸³. Outros, no entanto, preferem vê-lo como ficção, algo compreensível atendendo à “impureza” da obra e ao facto de, segundo José Manuel Costa, o documentário e ficção patentes no filme se manterem individualizados «sem que, ao mesmo tempo, lhes demarcasse as

⁸³ José Manuel Costa, in “Folhas da Cinemateca”, 26 de Setembro de 2003.

fronteiras. Quer dizer que, no *Acto*, se está às vezes no “documento” e às vezes na “ficção”, mas isso só se sente depois». ⁸⁴

Neste contexto revelaram-se ainda Alfredo Tropa (*A Biópsia e Inundações*, ambos de 1960), cujo percurso esteve ligado à televisão; António Reis (*Painéis do Porto*, 1963, 20’), que no mesmo ano assistiu a Oliveira no *Acto*; e António Campos, que durante a década fez uma série de filmes para a Fundação Calouste Gulbenkian. Esta nova geração de cineastas que então se afirmou teve uma proveniência e aprendizagem distintas das anteriores, muito relacionada com o movimento cine-clubista, com a crítica escrita, com a passagem pelo estrangeiro decorrente das bolsas do Fundo do Cinema Nacional criado no final dos anos 1940 e com os cursos de cinema da Mocidade Portuguesa. Fernando Lopes é exemplo disso, assim como António Cunha Telles, que em 1961 dirigiu o 1º Curso de Cinema no Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa e se tornou um produtor relevante, em torno do qual se aglomerou uma equipa de realizadores e actores, e se praticaram técnicas de produção que marcaram o afamado corte com o passado, formando o que posteriormente se designou por “escola portuguesa”.

Porém, a sua principal qualidade distintiva, que inclusive é reconhecível no estilo dos filmes realizados, não será alheia ao facto de estes serem os primeiros autores a iniciar o seu trabalho na televisão – a RTP surgiu em 1956 – e na publicidade (reclames, mas essencialmente pequenos filmes de promoção), ou pelo menos quando estas já se encontram em plena expansão e a sua linguagem – diferente da do cinema – começa a ser reconhecida como uma linguagem própria. Isso e o facto de ter ocorrido uma significativa transformação nas tecnologias disponíveis, com a entrada em cena das câmaras pequenas e de som sincronizado.

Existem, portanto, condições intelectuais e técnicas para desenvolver novos temas e para os abordar com novas perspectivas. Instaura-se um clima de “verdade”, de interrogação e de desencanto. Insere-se o humor, o poético, o insólito, o directo e despojado, sem efeitos. Enfim, cria-se um olhar novo sobre a realidade portuguesa, sobre a vida e as pessoas, as terras e os costumes. A novidade de um tom etnográfico como nunca no período antecedente se tinha insinuado foi sintomática

⁸⁴ Idem.

da libertação do documentário em relação aos cânones e às convenções literais então habituais. Destacam-se, neste contexto, os seguintes realizadores:

- António Reis, cujo filme *Jaime* (1973, 35') será um prenúncio do posterior *Trás-os-Montes* (1976, 108'), que se revelou um marco do trabalho deste influente autor do cinema português; e Manuel Costa e Silva, que se estreou como realizador em *A Grande Roda* (1969, 15'), sobre crianças deficientes, mas que aqui se realça pelo seu filme *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* (1973, 34').

Contudo, é a António Campos que se deve a insistência nesse tom, desde a sua estreia com *A Almadraba Atuneira* (1961, 20'), para Bernard da Costa «na senda de Jean Rouch, um dos melhores exemplos de documentarismo etnográfico português» (1991: 132), passando por *Vilarinho das Furnas* (1971, 65) e *Falamos de Rio de Onor* (1974, 47'). Este realizador pode até ser encarado como o Flaherty português deste período, pois, como ele, é um documentarista autodidacta que faz, percorrendo-a nesse sentido, a ponte entre o cinema e a antropologia, quer por subverter as imagens da cultura popular transmitidas pelo Estado Novo, quer quando para tal se socorre da espessura etnográfica revelada nos trabalhos de académicos como o geógrafo Orlando Ribeiro e o antropólogo Jorge Dias. Aliás, a relação do cinema com a antropologia verificada neste período também passa pelos antropólogos Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, nomeadamente no âmbito dos documentários realizados no Centro de Estudos de Etnologia para o Instituto Göttingen, a que este estudo já se referiu (ver Subsecção 1.2.2).

Reconheça-se, porém, que quase tudo foi possível com a lei de 1948 em vigor, mesmo se coadjuvada por alguns acontecimentos significativos, em particular nos anos mais tardios: em 1968 dá-se a criação do Centro Português de Cinema, cooperativa financiada pela Fundação Gulbenkian que funcionava como contraponto aos estrangulamentos à liberdade criadora e cada vez menor produção dos organismos estatais e onde se refugiavam os cineastas do Cinema Novo; em 1971 institucionaliza-se o Instituto Português de Cinema (IPC), cuja Lei 7/71, de 7 de Dezembro, revoga a Lei de 1948; e em 1972 surge a primeira Escola Superior de Cinema.

2.2.5 E Depois de Abril

O último acto desta história breve decorre de um terramoto seguido de um verdadeiro *tsunami* que varreu as estruturas do cinema português, já que nada as poderia separar dos acontecimentos que abalaram toda a sociedade. A partir de 1974, a abolição da censura e a necessidade em acompanhar a “revolução dos cravos” facultaram o florescimento, em Portugal, de um “documentário de urgência” em tons vermelho-vivo, inscrito no imperativo da actualidade e na tentativa de socialização do cinema.

O chamado Cinema de Intervenção, «com entrevistas em directo, ilustradas aqui e ali por aspectos humanos envolvidos no problema social ou político em análise» (Almeida, 1982: 31), é vontade dos técnicos do sector, conta com o apoio do IPC e da RTP, ambos intervencionados, aposta na liberdade expressiva e dá pouca atenção aos formalismos associados ao cinema narrativo. É um cinema que opta pela nervosidade dos 16 mm, pela abrangência da televisão e pela informalidade da imagem renovada do estilo “directo e verdadeiro”, tudo na tentativa de à ideia do espectador passivo de António Ferro, anteriormente referida, contrapor «a crença na capacidade das imagens em movimento provocarem não a recepção passiva do espectador, mas a sua acção» (Costa, 2002: 75).

As condições sociopolíticas são favoráveis ao declínio da publicidade e dos filmes de promoção, bem como do patrocínio por entidades públicas ou privadas, que já antes do 25 de Abril se tinham desviado para a televisão. Por outro lado, os sectores de distribuição e exibição, acusados de nada fazerem para permitir o sucesso do cinema nacional, incorrem agora no “pecado” de servir o cinema internacional (leia-se “americano”) e o capitalismo, pelo que se pondera a sua colectivização.

As estruturas de produção, entretanto, desfazem-se e reorganizam-se na vanguarda do movimento, determinando a intervenção exclusiva do estado na área do cinema. A plataforma estabelecida por estas estruturas cinde-se, todavia, no confronto de duas visões: a “centralizadora”, de subordinação e dependência directa do poder estatal, materializada nas Unidades de Produção agregadas ao IPC, uma «espécie de *ateliers* de produção, com pequenas equipas organizadas para cumprirem um

programa anual de produção» (Costa, 2002: 96), extintas em Junho de 1976⁸⁵; e a “basista”, apologética de um cinema mais ou menos radical sob financiamento do Estado, mas livre e nas mãos dos cineastas e das suas associações de base, as Cooperativas de Produção. A geração do Cinema Novo envolve-se empenhadamente na formação destas Cooperativas de Produção e vai esvaziando progressivamente o Centro Português de Cinema, onde permaneceram por mais algum tempo Fernando Lopes, Manuel Costa e Silva ou António Escudeiro, que aí realiza *Um Abraço Português* (1977, 50’) e *Ilha do Corvo* (1977, 35’). De entre estas Cooperativas destacam-se:

- a Cinequipa (Fernando e João Matos Silva, Luís Filipe Rocha), com um cinema mais experimental; a Cinequanon (António de Macedo, Luís Galvão Teles), com um cinema mais directo e urgente e muitas colaborações com a televisão; e a Grupo Zero (Alberto Seixas Santos)⁸⁶.

Os cineastas portugueses juntam-se na rua aos estrangeiros que vieram assistir à festa, como mais tarde Sérgio Tréfaut retratou em *Um Outro País* (1998, 90’). Assinam-se filmes colectivos, como *As Armas e o Povo* (1975, 80’), filmado entre o 25 de Abril e o 1º de Maio de 1974. A Cinequipa, entre mais de 30 filmes produzidos até 1976⁸⁷, apresenta *Caminhos da Liberdade* (1974, 53’), *Liberdade é Nome Mulher* (1974, 45’), *O Divórcio* (1974, 45’), *O Aborto Não é Um Crime* (1975, 43’), *As Mães Solteiras* (1975, 50’) e *Argozelo-À Procura dos Restos das Comunidades Judaicas* (1977, 100’), do qual Fernando Matos Silva já assume a paternidade. Por sua vez, a Cinequanon, que no mesmo período faz pelo menos cerca de 16 filmes⁸⁸, apresenta *Ocupação de Terras na Beira Baixa* (1975, 40’) e *Unhais da Serra-Tomada de Consciência Política numa Aldeia Beirã* (1975, 50’), ambos assinados por António de Macedo, ou *Cooperativa Agrícola Torre-Bela* (1975, 55’),

⁸⁵ A excepção é a Unidade de Produção Cinematográfica nº1, responsável pelo Jornal Cinematográfico Nacional contemplado no plano de produção de 1975, e que se prolongará até 1977.

⁸⁶ Realçam-se apenas os nomes de cineastas cooperantes com percurso documental mais significativo.

⁸⁷ Segundo a base de dados disponível em <www.cineportugues.net>.

⁸⁸ Idem.

de Luís Galvão Teles, sobre a ocupação de uma das maiores herdades do país, pertencente à família da casa real portuguesa. Também neste período, a Grupo Zero surge com documentários como *Assim Começa Uma Cooperativa* (1976, 15'), *A Luta do Povo-Alfabetização em Santa Catarina* (1976, 25') e *A Lei da Terra-Alentejo 76* (1977, 90'). Por outro lado, a demora na definição dos modos de actuação faz com que as Unidades de Produção só avancem um pouco mais tarde, já em 1975, com, por exemplo, *Açores* (10'), *Construção Civil* (10'), *O Dia do Emigrante* (10'), *Herdade do Zambujal* (10'), ou ainda, já em 1977, com *Avante com A Reforma Agrária* (19').

Ainda neste período destaca-se o trabalho de Rui Simões para o IPC e para a RTP, com *Deus, Pátria e Autoridade* (1975, 110'), que apresenta um registo pouco habitual na época mas característico de um certo documentário, nomeadamente televisivo ou de ensaio, em que no trilho da perspectiva histórica pretendida se recorre às imagens de arquivo. O mesmo autor inicia então um outro documentário relevante, *Bom Povo Português* (135'), que só terminará em 1980.

Se, segundo Pina, «a maioria dos filmes ficou como documento puro, reportagem viva da história (...) onde o depoimento (...) se sobrepunha à invenção visual» (1986: 188), dando a ideia de uma subordinação do cinema à televisão, certo é que se criou uma sintonia com o presente rara no cinema português e decorrente de «uma forte apetência para a abordagem de temas e assuntos até então interditos, [de] um enorme interesse em registar e difundir uma realidade social, política e económica sob profundas transformações» (Matos-Cruz, 2004: 88). Desta sintonia são temas exemplares a emancipação da mulher, a libertação sexual e a marginalidade juvenil, como bem ilustram os títulos da Cinequipa anteriormente referidos.

Esta flagrante visão crítica das estruturas sociais e das mentalidades (em última instância de Portugal e da própria identidade nacional), que quase sempre dispensa a alegoria, concretiza-se e revela três “lugares” cinematográficos preferenciais: o pioneiro Trás-os-Montes, vindo de trás e encarado como o berço mítico da cultura ancestral camponesa e fonte do primeiro colectivismo, o comunitarismo agro-pastoril; a cidade, em particular as suas ruas e praças, com todo o tipo de acções populares, manifestações e comícios partidários; e o Alentejo, numa simi-

laridade com o que então se passava no próprio cinema, com a luta pela colectivização dos meios de produção e a reforma agrária. Por um momento, a cidade ou os lugares isolados não são vistos como «metáfora para a crítica da civilização (...), de um tempo arcaico que seria possível ao cinema registar e preservar» (Monteiro, 2004: 58) ou, por sujeição à matriz moderna e prosseguindo o raciocínio de Paulo Filipe Monteiro citando Walter Benjamim, não são alvo de qualquer «interpretação melancólica do mundo que escolhe como forma privilegiada a [já referida] alegoria» (2004: 40). Por um momento no cinema português esses lugares tornam-se os locais de confronto com o real.

A estabilização do processo político e a filiação do regime no modelo ocidental de democracia parlamentar representativa acompanham o lento naufragar do Cinema de Intervenção e de todas as esperanças de um papel activo do cinema nas grandes causas de transformação da sociedade. O documentário soçobra e o cinema português refugia-se numa ficção abstracta, melancólica e “impura”, que, à historicamente recorrente reflexão e busca de origens e identidades míticas ou ausentes, associa agora a frustração revolucionária, uma linha de continuidade que de tão particular acaba por obter o reconhecimento internacional da qualidade cinematográfica que lhe é inerente.

Mais concretamente, é possível enunciar dois factores que contribuíram para este naufrágio do documentário nas décadas de 1970 e 1980: primeiro, o facto da lei de 1971 que criou o IPC ter acabado por ficar em vigor até 1993 (ano em que saiu o Decreto-Lei nº 350/93, de 7 de Outubro, que a veio substituir), que não mencionava explicitamente o apoio financeiro à produção do género; segundo, porque, como realça Manuel Costa e Silva (Catálogo EICD, 1990), após o 25 de Abril os distribuidores deixaram de dar espaço na sua programação ao documentário, seja por a normalização dos horários das salas não permitir a exibição de complementos – esse espaço foi sendo ocupado pela publicidade e pelos *trailers* de autopromoção –, seja por os documentários não terem nem a dimensão nem o formato adequados – cada vez mais eram feitos em 16 mm e para televisão – ou por não serem encarados como suficientemente comerciais para justificar a dedicação exclusiva das sessões. A própria televisão, constrangida pela competição das audiências decorrente da introdução dos canais privados, primeiro, ou especializados e distribuídos por cabo, depois, opta por menosprezar o

documentário, sendo que quando não o faz deliberadamente acaba por o sujeitar a um formato – de duração e linguagem audiovisual – restrigente das suas potencialidades criativas.

Neste contexto, é na década de 1990 que o panorama se começa a modificar, nela confluindo, segundo Loja Neves (2001), uma série de resultados provenientes de mudanças que se foram instituindo, capazes de contornar alguns dos seus entraves estruturais mais marcantes: o fim da censura, quer dos filmes quer da escrita para e sobre a imagem, alia-se ao desenvolvimento das ciências sociais e ao surgimento das primeiras gerações de estudantes de cinema; o problema da divulgação e do isolamento dos cineastas é atenuado com os Encontros Internacionais de Cinema Documental, que se tornam no palco de mostra de documentários nacionais e estrangeiros; enfim, o problema de custos e financiamento dos filmes é contornado pela explosão das novas tecnologias, que tornam mais acessível a possibilidade de filmar, nomeadamente a esses novos estudantes. Em simultâneo, dá-se a abertura do poder estatal ao financiamento a outras áreas do cinema que não a longa-metragem e a ficção. A partir de 1991, tal como curiosamente já tinha acontecido depois de 1948, o documentário encontra no apoio à curta-metragem contemplado pelo IPC uma brecha por onde se insinuar. Mas isso é uma outra história, da qual esta dissertação também é feita.

3 CONSTRUÇÃO DE UM TERRENO: DE 1996 À ACTUALIDADE

Este estudo pretende precisamente reflectir sobre o período que se inicia na década de 1990, pelo que a construção deste “terreno” envolveu a utilização de instrumentos de organização e recolha de informação técnica sobre os documentários existentes, bem como dos conceitos de decifração, apreensão, classificação e tratamento do material acumulado.

O estudo do documentário feito em Portugal nos anos mais recentes partiu então da construção de uma Base de Dados em suporte informático (aplicação Microsoft Access) que acabou por comportar 423 documentários realizados entre 1996 e 2002, cujas características técnicas são o suporte fundamental de todas as derivações desta dissertação. Estes 423 documentários foram sujeitos a um tratamento baseado na informação convencionalmente disponibilizada na ficha técnica apresentada nos filmes e frequentemente reproduzida em catálogos ou folhetos de divulgação, a qual foi transposta para um “formulário” onde surgem as referências ao nome do filme, ano de produção, realizador, produtor, editor/montagem, responsável pela imagem/fotografia, pelo som e pela produção, assim como a sua duração, financiamento e formato, acrescentados da classificação temática aqui proposta e de uma sinopse e observações pertinentes, como a fonte de divulgação e o ter sido premiado.

A primeira implicação da construção desta Base de Dados foi a definição de um ciclo temporal que abrangesse a última década do Século XX. A escolha de 1996 para o ano inicial da recolha de dados não só teve em apreço o episódio de em 1996 se completarem 100 anos sobre a data de estreia (1896) dos primeiros filmes realizados em Portugal por Aurélio da Paz dos Reis (ver Secção 2.2), como teve em consideração o facto de a partir de 1996 começarem a surgir em número considerável documentários apoiados pelo instituto estatal de apoio ao cinema, numa repercussão de sucessivas alterações legislativas que culminariam na Portaria 496/96, de 18 de Setembro, dedicada ao documentário. Este facto como que justifica outro dos motivos, ou seja, a quase inexistência de documentários apoiados pelo dito Instituto nos

anos anteriores a 1996. Segundo informação do Núcleo de Produção do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), o número de documentários apoiados pelo Instituto e finalizados entre 1990 e 1995, um período de seis anos, não ultrapassam os 8 filmes, números que contrastam significativamente com a média anual de mais de 13 documentários apoiados pelo ICAM, aqui apurados para o período iniciado em 1996. Coadjuvante a esta situação, é em redor de 1996 que se dá a acumulação de estruturas efémeras de divulgação do documentário tratadas adiante, nomeadamente o “CineEco” em 1995 e a “Mostra de Vídeo Português” em 1996. O impacto gradual destas estruturas na produção de cinema documental é bem demonstrado com o caso dos “Encontros da Malaposta”, estreados em 1990, pois segundo os respectivos catálogos o crescendo da participação portuguesa só se registou a partir de 1994 e 1995, quando foram seleccionados 13 e 20 filmes, respectivamente.

Já quanto à referência terminal de recolha de dados a situação é mais difusa. Pese embora a definição do ano de 2002 ter-se prendido unicamente com a possibilidade de ter dados finais para a Base de Dados⁸⁹, a verdade é que para os realizadores mais significativos, que adiante se estudarão, fez-se o possível para incluir as obras mais recentes, pelo que aí se encontrarão documentários concretizados até ao ano de 2005.

A busca e recolha destes filmes, bem como das suas características técnicas, tiveram como ponto de partida a pesquisa da Base de Dados do ICAM disponível na Internet (ver *Website* do ICAM), através dos “filtros” referentes ao “Ano” e ao género “Documentário”. Os dados então recolhidos foram posteriormente verificados e completados pela consulta de algumas publicações com a chancela do mesmo instituto, entre as quais se destacam os catálogos anuais do ICAM para o período em causa e o livro comemorativo dos 30 anos de cinema português (José Matos-Cruz, 2002). Desta forma foi possível ter acesso a uma relação exaustiva de todos os documentários financiados pelo Estado português, através do seu organismo dedicado ao cinema e no período em análise.

O panorama do documentarismo português foi completado pela busca de referências nos catálogos dos variados encontros, festivais e mos-

⁸⁹ Quando o prazo de finalização desta dissertação de Mestrado se impôs, o ano de 2003 ainda estava em aberto quanto à inclusão de vários filmes financiados pelo Estado.

tras de cinema e vídeo que foram acontecendo nos últimos anos por esse país fora, cuja informação foi confirmada/acrescentada pela pesquisa dos respectivos *sites* da Internet (ver Bibliografia/*Websites*), muitos dos quais possuem dados históricos que se revelaram particularmente importantes na percepção dos filmes premiados. Ainda se pôde acrescentar a informação proveniente dos catálogos com os filmes e produtoras de documentários que a AporDOC-Associação pelo Documentário iniciou em 2001. Aliás, esta associação e a Videoteca de Lisboa – instituição da Câmara Municipal de Lisboa que organiza a Mostra de Vídeo Português – foram as únicas detectadas que, conjuntamente com o ICAM, disponibilizam na Internet bases de dados de documentários portugueses, as quais também foram sondadas.

Este levantamento dos documentários realizados em Portugal pretendeu ter o máximo de representatividade, de forma a evitar a definição *a priori* das obras que pudessem ser consideradas “documentários” (como tal, inseridas no movimento do género que se descreveu em Capítulos anteriores) ou, pelo contrário, serem filmes de carácter didáctico, científico, jornalístico, enfim puro audiovisual. Mas também pretendeu contribuir para a inscrição sistemática dos filmes que cabem no sentido genérico de Cinema Documental, evitando a sua perda na dispersão dos acontecimentos e na voragem do tempo, uma lacuna historicamente persistente que tem contribuído para a impressão generalizada da insignificância deste género na história do cinema feito em Portugal.

Já se percebeu que o papel do Estado no apoio à concretização de documentários é aqui encarado com alguma prevalência, pelo que não se pode deixar de salientar a importância do ICAM como herdeiro do já longínquo Instituto Português do Cinema, criado pela Lei nº 7/71, de 7 de Dezembro – mas que iniciou o exercício apenas em 1973 – e do mais recente Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), estabelecido pelo Decreto-Lei nº 25/94, de 1 de Fevereiro. Instituído com o Decreto-Lei nº 408/98, de 21 de Dezembro, o ICAM é a entidade pública sujeita à tutela do Ministério da Cultura com incumbência de «afirmar e fortalecer a identidade cultural e a diversidade nos domínios do cinema, do audiovisual e do multimedia, apoiando a inovação e a criação artística, fortalecendo a indústria de conteúdos», segundo o referido no próprio *site* da Internet (ver Bibliografia/*Websites*). A função transversal deste organismo em todo o sector, todavia, não faz

esquecer o esquecimento que este Instituto destinou ao Documentário durante as décadas de 1970 e 1980, que só começou a ser colmatado na década de 1990, quando, num processo semelhante ao ocorrido na sequência da Lei de 1948, a omissão do género na legislação fez com que fosse no apoio financeiro às Curtas-metragens (contemplado no Despacho Normativo nº 188/1991, de 4 de Setembro) que também se passassem a aceitar alguns projectos de documentários. A referência explícita ao seu financiamento, portanto, só surge mais tarde, numa repercussão da introdução do Decreto-Lei 350/93, de 7 de Outubro, onde se estabelecem as normas relativas à actividade cinematográfica e à produção audiovisual, e com a introdução da Portaria 496/96, de 18 de Setembro, esta sim dedicada ao Documentário. Assim se explica a tímida emersão do documentário a partir de 1991, bem como a sua expansão em 1996, ano em que começam a surgir em número considerável documentários apoiados pelo instituto estatal. Actualmente, a Lei nº 42/2004, de 18 de Agosto – substituta do Decreto-Lei nº 350/93 – tem inscrito a possibilidade dos documentários recorrerem a apoios financeiros desde a sua fase de pesquisa e desenvolvimento até à produção.

O apoio do Instituto (do Estado) ao cinema, no entanto, também passa pelo financiamento de estruturas efémeras de divulgação do cinema, que assumem a forma de festival, encontro ou mostra de cinema e vídeo – algumas das quais se têm aberto mais recentemente ao multimédia –, e no caso do documentário se revelam de particular importância e são mesmo imprescindíveis para a sua exibição pública. Entre estas estruturas, o destaque imediato vai para os “Encontros Internacionais de Cinema Documental” da Malaposta (EICD), em Odivelas, organizados pela Amascultura-Associação de Municípios para a Área Sociocultural⁹⁰, não só pela sua longevidade, mas principalmente devido à sua especificidade e dedicação exclusiva ao documentário⁹¹. Outra estrutura que se tem revelado fundamental para a exibição pública de documentário é a “Mostra de Vídeo Português” (MVP), que a Videoteca

⁹⁰ Associação que abrange os concelhos de Amadora, Loures, Odivelas (quando da sua recente separação de Loures), Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira.

⁹¹ O primeiro EICD realizou-se em 1990, prolongando-se basicamente com o mesmo formato até 2001, ano em que mudou de local (transferiu-se para Lisboa), adoptou a designação de “DocLisboa-Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa”, e passou a ser organizado pela AporDoc, uma associação que de certa forma emana destes encontros.

de Lisboa organiza anualmente desde 1996. A sua característica principal é a apresentação de todos os trabalhos inscritos, uma vez que não há estrangimentos competitivos (não existem prémios) ou critérios de selecção prévia, o que a torna uma plataforma privilegiada para a mostra de filmes feitos em contexto escolar. A percepção da importância deste evento levou a sua organização a separar os géneros inicialmente misturados (ficção, documentário, vídeo-arte), processo que culminou na criação, em 2005, do “Panorama-Mostra do Documentário Português”. O último grande contribuinte para a exibição deste género de filmes é o “CineEco-Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Ambiente da Serra da Estrela”, promovido desde 1995 pelo Instituto de Promoção Ambiental (IPAMB), o Instituto de Conservação da Natureza/Parque Natural da Serra da Estrela e a Câmara Municipal de Seia. Aberto a obras de cinema e vídeo profissional ou amador, é a este evento que se devem muitos dos filmes produzidos para televisão aqui contemplados, que por terem concorrido ao festival saíram do círculo de difusão restrito das TV’s generalistas ou de cabo.

O ICAM, os EICD/DocLisboa, a MVP e o CineEco mostraram-se, assim, as estruturas efémeras com maior abrangência no que diz respeito à capacidade de representar o panorama do cinema documental feito em Portugal. No entanto, existem uma série de outros eventos dedicados ao cinema e vídeo que se realizam regularmente por esse país, embora o seu contributo seja mais marginal devido à especialização em outros géneros que não o documental – ou, por outro lado, por possuírem um carácter generalista. Por ordem de antiguidade, podem-se realçar os seguintes:

- “Caminhos do Cinema Português”, organizado pelo Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra e realizado anualmente desde 1988 (com um interregno entre 1991 e 1996);
- “Festival Internacional de Cinema de Viana do Castelo” (Festi-Viana), também conhecido por “Encontros de Viana-Cinema e Vídeo”. É organizado desde 1991 pela Câmara Municipal de Viana do Castelo;
- “Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde”,

- iniciativa da Câmara Municipal de Vila do Conde que se realiza desde 1993;
- “Festival Nacional de Vídeo de Ovar” (Ovarvídeo), promovido pela Câmara Municipal local e realizado desde 1996;
 - “Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia de Avanca”, iniciativa realizada desde 1997 pelo Cine-Clube de Avanca e pela Câmara Municipal de Estarreja;
 - “Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Famalicão” (Fama-Fest), organizado desde 1999 pela Câmara Municipal local;
 - “Festival Internacional do Filme Científico” (TeleCiência), organizado desde 1999 pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD);
 - “Festival Internacional de Vídeo de Lisboa” (VídeoLisboa), organizado desde 1999 pela Câmara Municipal de Lisboa e o Clube de Artes e Ideias;
 - “Encontros Internacionais de Cinema da Lusófona” (O Olhar Académico e o Cinema), realizados desde 2001 pela Universidade Lusófona;
 - “Festival Internacional de Curtas-Metragens de Évora” (FIKE), organizado desde 2001 pelo Núcleo de Cinema da Sociedade Operária Joaquim António d’Aguiar e pelo Cineclubes da Universidade de Évora.

Não deixa de ser significativo que de todos estes eventos, apenas um (os “Caminhos” de Coimbra) reporta aos anos 1980, confirmando-se assim a explosão destes acontecimentos “heterotópicos” na década de 1990. Este facto e a regularidade na sua periodicidade (quase todos anuais) só são compreensíveis tendo em consideração as instituições envolvidas na sua organização, desde o contributo financeiro do ICAM (possível a partir da legislação de 1993) ao apoio persistente das respectivas autarquias locais, passando por algumas Universidades (Coimbra, Évora, Lusófona e Trás-os-Montes) e pelos Cineclubes/Associações de

cinéfilos (Avanca, Fike de Évora, “Caminhos” de Coimbra e EICD/Doc-Lisboa).

Uma última chamada de atenção para a metodologia adoptada neste estudo serve para sublinhar o facto dos filmes aqui considerados terem passado pelo crivo de critérios que privilegiaram a própria enunciação de se tratar de um documentário, atribuída pelos autores ou por terceiros responsáveis pela sua selecção (júris ou comités), exibição (eventos ou salas comerciais) ou divulgação (críticos). Critérios esses aprofundados pela constatação da exibição pública em contextos externos aos da sua produção, nomeadamente nas mostras e festivais, e que justificam a ausência dos produtos de origem televisiva e audiovisual incapazes de ultrapassar os respectivos círculos de produção, ou mesmo daqueles de autor/“amador” que não transpuseram uma ou outra barreira de selecção dos eventos a que se candidataram. Na verdade, e por razões óbvias, nunca neste estudo se pretendeu abarcar o universo documental televisivo, cuja abordagem exige todo um contexto prático e teórico que, definitivamente, se afasta do aqui praticado.

3.1 O Lugar e o Apelo do Real: Uma Proposta de Classificação

A definição dos conceitos que permitem uma classificação essencialmente temática dos 423 filmes aqui considerados foi o resultado de aproximações sucessivas, e se a maioria dos documentários foi facilmente ajustada a uma categoria, outros houve – e haverá – cuja distribuição é problemática. Esclarecida esta contingência, a procura das categorias classificatórias teve como princípios, por um lado, evitar uma excessiva segmentação e dispersão das temáticas encontradas nos filmes em estudo, por outro, definir uma nomenclatura que reflectisse a perspectiva dos assuntos tratados neste estudo. Daí que as temáticas e as realidades tratadas pelos filmes se cruzem no Lugar em que acontecem e estes se multipliquem e transitem pelas categorias definidas, cientes de que «todo o limite talvez não seja mais do que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel» (Foucault, 2002: 105).

Nas oito classificações propostas, os filmes podem ser de ou sobre:

Lugares Próprios, Territórios Culturais, Entre Territórios, Etnográfico-Folclóricos, Situações Artísticas, Casos Particulares, Histórico-Biográficos e Científico-Naturais. Uma sequência ou itinerário em que o Lugar sofre mutações intrínsecas, alarga-se a um território ou dilui-se noutros territórios, aplica-se numa tarefa e retrata um momento ou um acontecimento, imiscui-se numa situação para revelar uma vivência individual ou colectiva, ou distancia-se para explicar ou explicitar um processo. Tudo dependendo da perspectiva com que se realça o olhar de quem regista esse lugar na película, numas pesando o sítio noutras se impondo a situação, numas o local noutras as pessoas ou os casos. Em qualquer das circunstâncias, esta classificação qualitativa fornece uma primeira perspectiva contextualizada das temáticas e dos espaços que mais atraem os documentaristas portugueses.

3.1.1 Lugares Próprios

Estes “lugares” incluem os documentários que parecem dar maior evidência ao lugar ou sítio em que se passam e ao “outro” que o habita ou frequenta. Um lugar restringido do ponto de vista físico à sua unidade mínima – o espaço de um edifício, a casa –, mas com a possibilidade de abarcar ou figurar mundos diversos e assim revelar o seu carácter mais heterotópico. É nesta categoria (ver Anexo, Quadros 1 a 7) que surgem as associações de solidariedade social, como o espaço da EMAÛS de Caneças para os sem-abrigo (*Rostos Invisíveis*, Aníbal Rebelo e Joaquim Bonike, 1996) e o espaço para idosos do “Lar do Avô”, em Carcavelos, (*O que é a Vida*, Tiago Pereira, 1997), ou as instituições públicas dedicadas à saúde, como a Casa de Saúde do Telhal (*Separados Nós*, António Escudeiro, 1999), todos exemplos de “heterotopias de desvio”.

Aqui aparecem as casas e palácios carregados ou “fantasmagorizados” por “histórias”, como a Assembleia da República vista por um grupo de crianças (*I Have a Dream*, Graça Castanheira, 1998), o convento de Mafra e o Forte de Peniche (*O Convento de Mafra-Um Palácio Sem Rei e Forte de Peniche-Uma História por Contar*, ambas obras colectivas dos estudantes da Universidade Autónoma e de 1999), a Al-

fândega do Porto e a sua renovação arquitectónica (*Nova Alfândega Nova*, Jorge Neves, 2000), a primeira central eléctrica de Lisboa e a evolução dos seus usos (*Central Tejo*, Victor Candeias, 2000) ou ainda o Seminário de Gavião e a revisita de alguns dos seus ex-estudantes a esta Heterotopia de Crise (1963. *Perto do Princípio*, António Colaço, 2001).

Também aqui se incluem as “heterocronias” efémeras de festas como a de Bruno Gonçalves (*Avante!*, 1997) ou a de Vasco Diogo (*Pride 98-Lisboa*, 2000), esta associada à Heterotopia de tentativa de reprodução do Éden, no caso o Jardim do Príncipe Real, e ao arraial *gay* aí celebrado. Já Fernando Lopes (*Cinema*, 2001) aborda a Heterotopia de acumulação de espaços, quando revela o período áureo e a decadência do cinema Sá da Bandeira, no Porto.

O mundo do trabalho industrial, apesar de oferecer matéria privilegiada ao género documental, nomeadamente pela exploração dos espaços e dos tempos que lhe estão associados, parece ser renitente (ou resistente) às filmagens, pelo que as heterotopias disciplinares e moldadoras de corpos e gestos, que são as fábricas, apenas surgem focadas indirectamente, seja através da organização do lazer dos operários de uma tipografia (*Além do Trabalho*, Susana Durão, 1996), seja pela resistência ao encerramento da fábrica Cabos d'Ávila (*Fabrik*, Hugo de Azevedo, 2001), seja ainda pelo espaço desolador de uma fábrica abandonada (& *Lda*, Lina Correia, 2002). O trabalho também surge no navio cargueiro Bartolomeu Dias, quando este paradigma das heterotopias e dos não-lugares é, algo ainda mais invulgar, governado por mulheres (*Mulheres ao Mar*, Cristina Ferreira Gomes, 2000).

Entre os filmes de Lugares Próprios realizados no período em estudo merecem particular destaque os que de uma ou outra forma se tornaram mais significativos. *A SIC-Esta Televisão é Sua* (Mariana Otero, 1997) é um dos poucos documentários sobre o lugar de trabalho, que além do mais foi capaz de gerar um renovado e alargado interesse pelo género devido à polémica então gerada pela sua temática – os mecanismos de funcionamento de uma televisão privada filmados por dentro. Esse efeito de choque talvez se tenha feito repercutir na recepção, no ano seguinte, ao filme *A Dama de Chandor* (Catarina Mourão, 1998), um documentário longe das implicações políticas do anterior, de certa forma uma sua antítese, pois virado para o espaço in-

terior de vivência pessoal – a casa de Dona Aida, em Goa – e nesse sentido um filme intimista que se revelou um marco no documentário português, em particular da geração que se foi afirmando na década de 1990. O seu reconhecimento não se ateve ao meio especializado, onde recebeu vários prémios, antes se alargou ao público e assim contribuiu para a abertura da possibilidade de um progressivo retorno do documentário às salas de cinema comerciais. Já o realce dado a *Dentro* (Regina Guimarães e Saguenaíl, 2001) advém do debruce sobre esse espaço de enclausuramento que é a prisão (da cidade de Paços de Ferreira) em termos tão “radicais” e “anti-televisivos” como o recurso ao preto-e-branco e a duração de várias horas, mesmo se suavizado (poetizado) por uma concentração temática no trabalho de representação de uma peça de teatro grega encenada pelos seus reclusos.

3.1.2 Territórios Culturais

Estes são os Lugares no sentido “castellsiano” e antropológico, alargados ao território marcado pelas comunidades que se pretendem figurar. Do bairro à região ou mesmo ao país, neles não se ultrapassam as fronteiras, os olhares que, como se referiu na Secção 1.1, ponham em causa os códigos, as condutas ou as linguagens. Contemplam-se aqui (ver Anexo, **Quadros 1 a 7**) os casos mais impressivos ou poéticos, como *A Tempestade e Umbrellas* (ambos de Carlos Howell, 1997), onde a dramaturgia é espoletada por uma súbita alteração climática, na praia para o primeiro e numa praça lisboeta para o segundo; como o diário de uma viagem à Índia (*Look, Just Look... Only Look!*, Bruno Sequeira, 2000); como os vídeo-postais “enviados” por Rui Simões das suas viagens à Argélia (*Tebessa 2001*, 2001), à Estónia (*Um Desejo do Céu-Parnu 2001*, 2001) e a Berlim (*O Que é Que Eles Deveriam Ter Feito*, 2002); ou ainda como o registo de Zézé Gambôa da reacção dos transeuntes à estátua do poeta Fernando Pessoa, inserida na esplanada do café Brasileira, no Chiado lisboeta (*Desassossego de Pessoa*, 2002).

Depois, vêm os casos de *Ouguela* (Luís Fonseca e Francisco Villalobos, 1996), revelando o quotidiano de uma aldeia alentejana ao longo de um ano; *Céu Aberto* (Graça Castanheira, 1998), acompanhando as

vidas e sonhos de quatro crianças de Maputo, em Moçambique; *Ventos ao Largo* (António Barreira Saraiva, 1999), mostrando um Algarve ainda rural; e *Ouvir Ver Macau* (António Escudeiro, 2000), contando a história de cruzamentos entre Ocidente e Oriente de que é feita essa cidade-região asiática.

Também aqui surgem filmes que denotam uma multiplicação de olhares/lugares do “mesmo”, como em *Lisboa/USA* (Pepe Diniz, 1996) e as afinidades entre as terras americanas denominadas “Lisbon”; em *Desassossego* (Catarina Mourão, 2001), com a sequência entrelaçada de três histórias diferentes do Porto; ou em *Jovens@Eleições.PT* (Bruno Gonçalves e Rui Xavier, 2002), acompanhando um representante de cada juventude partidária no apoio ao seu candidato das eleições autárquicas de Lisboa. Filmes que revelam outro lugar/olhar no “mesmo”, como *A Bela e o Monstro* (Teodora Tavares, Nuno Viegas e Jorge Rosário, 1998), que mostra Lisboa à noite por aqueles que jogam com o esbater de fronteiras da sexualidade ou dos géneros; como *Lixo* (Rita Nunes, 1998), que persegue os carros e os homens responsáveis pela limpeza da cidade; e como *Ama Dor* (Constantino Martins e Rui Filipe, 2000), que aborda as tascas de Lisboa e o seu fado – a música e o seu destino, condenadas a desaparecer. Até aos filmes que abordam a “alteridade” assumida como “marginalidade”, retratada por recurso a estilos distintos, como *Surfavelas* (1996) e *Moleque de Rua* (1998), ambos com a dupla Joaquim Pinto/Nuno Leonel filmando os jovens das favelas do Rio de Janeiro; ou como *No Quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000), sobre a vida com a droga e o processo de demolição dos Bairro das Fontainhas em fundo.

Na senda de territórios específicos encontram-se as “paisagens” intensamente marcadas pela busca de recursos localizados, como *Biografia de Uma Mina* (Filipe Verde e Jorge Neto, 1997), sobre a Mina de São Domingos; *Os Filhos do Volfrâmio* (Gonçalo Madail e Francisco Merino, 1999), sobre os resquícios dessa comunidade existente na Serra da Estrela; e o tema da barragem do Alqueva e os seus diversos impactos nesses anos em que foi sendo construída, como *A Luz Submersa* (Fernando Matos Silva, 2001). Ou, pelo contrário, as “paisagens” onde o homem parece querer conviver em harmonia com a natureza, como *Lindoso* (Jaime Claridade, 1996), com as suas termas e agricultura no Parque da Peneda-Gerês; *Uma Viagem no Côa* (Luís Saraiva, 1999), so-

bre o vale desse rio que então se deu a conhecer ao mundo pelas suas gravuras rupestres; e *S. Jorge* (Vítor Laça, 1999), sobre o ritmo sazonal e agrícola dessa ilha açoriana.

Por fim, os filmes em que podendo enfatizar-se as pessoas abordadas – o que os aproximaria da categoria “Casos Particulares” – se optou por realçar o lugar onde se passam, como *O Homem da Bicicleta-Diário de Macau* (Ivo M. Ferreira e António Pedro, 1997), que acompanha um dia na vida de um ciclista e permite ver as vivências de Macau, e *D. Nieves* (2001), estreia do entretanto reconhecido Miguel Gonçalves Mendes, em que a aldeia tradicional de Deva, na Galiza, é pano de fundo do quotidiano de um seu habitante.

3.1.3 Entre Territórios

A viagem, literal ou figurada, entre lugares ou comunidades distintas faz com que seja aqui que se encontrem os filmes que retratam o que se pode designar de vivências “multi-situadas”. O sujeito que se desloca e se descobre “outro” e, por reflexo, se depara com o “outro-em-si” (ver Anexo, **Quadros 1 a 7**). São os outros que estão por cá, reflectindo as sucessivas vagas de imigração, como *Los Gallegos* (Grandela, 1999), sobre as memórias dos últimos galegos que vieram para Portugal na primeira metade do século XX ou, tentando já integrar o fenómeno recente dos imigrantes de Leste, a história de *Entre Muros* (João Ribeiro e José Filipe Costa, 2002) e o caso particular de *Sasha, Um Retrato de Alexandre Siviakov* (Ivânia West, 2002). São ainda os outros que vivem num “exílio” mais autoproposto, de resistência e busca de existências alternativas, como em *A Cultura Rastafari em Portugal* (João Carvalho, Sílvia Barradas e Sónia Pereira, 2000), na senda dos “rastas” portugueses ou em *Exile* (2000) e *Paraíso em Lugar Nenhum* (2001), ambos com Christine Reeh a interrogar a identidade *inbetweenner* de alemães a viver em Portugal.

Mas também há o aqui de “outros” de cá e lá, cujos exemplos escolhidos são *Afro Lisboa* (Ariel Bigault, 1997), dando a conhecer como africanos e portugueses de origem africana vêm a Lisboa onde vivem; *Outros Bairros* (Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel,

1999), um filme em rota com os quase guetos das minorias étnicas existentes na grande Lisboa; e *Devolvidos* (Jorge Paixão da Costa, 2000), um retrato dos descendentes de emigrantes açorianos nos EUA e Canadá, que por problemas com a justiça foram repatriados para essas ilhas atlânticas, com as quais não têm laços reais e onde são considerados “americanos”.

E até existem os que são “outros” lá por fora, nos poucos exercícios de deslocamento e interesse da produção interna pelo que se passa no estrangeiro, como *O Espelho de África* (Miguel Vale de Almeida, 1999), onde se pesquisa a herança africana no Brasil; *Dissidência* (Zézé Gambôa, 1999), na busca de angolanos emigrados por países da Europa; *Dois Mundos* (Graça Castanheira, 2000), sobre uma missionária dedicada a Moçambique; ou ainda *Macau-Um Lugar em Comum* (Luís Alves de Matos, 2000), em que se abordam três famílias das três origens dominantes no mosaico macaense (portuguesa, macaense e chinesa), tudo a propósito da passagem do território para a soberania chinesa, depois de séculos sob administração portuguesa.

A vivência entre territórios apresentada de forma mais figurada também se reflecte em filmes sobre, por exemplo, os sem-abrigo, como em *Noite sem Abrigo* (António Bernardino, 1996) e *Saco Branco* (Mariana Pimentel e Nuno Barradas, 2000) ou, numa metáfora do corpo como paisagem, em *Bodyshapes, Texturescapes* (Pedro Azevedo, 2001).

Contudo, neste grupo classificatório o destaque vai para o filme *Swagatam/Bem-vindos* (1998), em que a antropóloga e cineasta Catarina Alves Costa interpela uma família hindu originária de Diu, emigrada em Moçambique, que depois da independência desse país se fixou em Portugal. Assim como vai para o filme, em duas partes, de João Pedro Rodrigues, *Esta é a Minha Casa* (1998) e *Viagem à Expo* (1999), acompanhamento das viagens de uma família de emigrantes portugueses em França à sua terra natal, no Norte de Portugal, e à exposição mundial de 1998 (Expo 98), em Lisboa, cidade que não conheciam. Um cinema que, segundo os critérios descritos no Capítulo 1, poder-se-ia classificar de etnográfico, não só pelas temáticas como pelo envolvimento de antropólogos na sua feitura – no segundo caso existe mesmo uma sua “versão” escrita por Filomena Silvano (2001b) –, mas que dificilmente aqui se enquadram nos casos assim designados, como se poderá constatar de seguida.

3.1.4 Etnográfico-Folclóricos

Do universo de filmes trabalhado, encontram-se nesta categoria aqueles que mais se aproximam do que atrás se designou de filme etnográfico no sentido mais puro do termo, dedicado às tecnologias ou aos rituais, eventos que pela sua natureza sempre podem adquirir uma característica “típica” ou “exótica” (ver Anexo, **Quadros 1 a 7**). Quase nunca, e por contraste com o verificado noutras décadas (ver Secção 2.2 deste estudo), estes documentários são simples reportagens ou curiosidade, retratos turísticos ou divulgadores de acontecimentos ou lugares, antes se enraízam em qualquer tipo ou busca de saber específico – e neste sentido podem aproximar-se dos Territórios Culturais.

Há os que lidam com os gestos do corpo associados às técnicas ou tecnologias e ao trabalho, quase sempre de artes e ofícios tradicionais cujo saber-fazer remonta aos princípios do tempo ou, estando em vias de extinção, se aproxima da relíquia. É o caso de *O Ciclo da Lã* (Germano Vaz, 1996), que dá a conhecer a tecelagem tradicional e a transmissão entre gerações dos modos de a fazer; de *A Lã* (José Carlos Calado, 1996), onde se fala deste material arreigado à Serra da Estrela por via de uma raça autóctone de ovelha; de *Haik* (João Pinto Nogueira, 2000), sobre uma forma particular de ornamentar o vestuário feminino em Essavira; de *Pão* (Nuno Lisboa, 1996) e *O Ciclo do Pão* (Paulo Santos, 2002), o primeiro com a receita de uma broa de milho e o segundo compondo o seu percurso, da colheita do cereal à mesa; e de *Só as Águas Passam* (Paulo José Jorge, 1996), com as lavadeiras do bairro lisboeta da Madragoa etnograficamente tratadas no âmbito dos cursos de Antropologia e Imagem do Museu de Etnologia.

Há também a interpelação de outras profissões, como *O Projeccionista Ambulante* (Renata Santos, 1998), sobre um dos últimos praticantes do ofício no Alentejo e *O Olho e a Objectiva* (Elisabete Pinto, 2000), sobre três fotógrafos e a sua profissão nos dias de hoje; ou a fabricação de utensílios, como *Dedilhar a Saudade* (Fernando Carrilho, 1999) e a Guitarra Portuguesa, *Viola da Terra* (Salvador Lima, 2002) e a construção deste instrumento musical açoriano, bem como *As Marionetas Tradicionais Portuguesas* (Luís Miguel Sousa, 2002) e a construção e manipulação destes bonecos.

Neste âmbito etnográfico registam-se ainda os filmes que abordam a pesca, actividade laboral recorrente no documentário nacional, mas que, também viu-se isso no Capítulo anterior deste estudo, raramente inclui a sua faceta mais industrial, como se pode verificar nos casos de *Contrastes* (Carlos Howell, 1997), sobre os pescadores de Setúbal; de *Companha do João da Murtosa* (Helena Lopes e Paulo Nuno Lopes, 1998), sobre a arte xávega; ou de *À Mercê das Marés* (António Nobre Marques, 2000) e *Perceveiros-Cavadores dos Mares* (Ana de Frias, 2001), o primeiro para a RTP e o segundo para o festival de cinema ambiental CineEco, ambos sobre um método particular de apanha de um tipo de crustáceos, os perceves, nas falésias de Vila do Bispo, no Algarve.

Os rituais são uma das temáticas mais difundidas nesta categoria de filmes, havendo por isso os que se dedicam a rituais profanos mais ou menos complexos e relacionados com os animais, como *Matança* (Edgar Feldman, 1997), sobre a matança do porco na vila alentejana de Barrancos; *Acerca de Homens e Toiros* (Thomas Bock, 1998), sobre uma tradicional largada de toiros pelas ruas de uma vila; *Ser Forcado* (Matti Bauer, 2001), sobre um grupo de forcados; *Montaria ao Javali* (Luís Tranquada, 2000), uma batida a esse porco no concelho alentejano de Odemira; e *O Condor e a Festa do Sangue* (João Marvão e Frederico Sampayo, 2002), rodado nos Andes e de temática muito ao jeito de Jean Rouch.

Mas também se abordam rituais profanos de índole mais urbana e espectacular, como *Capoeira, Uma Dança Guerreira* (Luís Monge, 1997), sobre essa dança de terreiro brasileira; *Floripes-O Auto de Floripes na Ilha do Príncipe* (Afonso Alves e Teresa Perdigão, 1998), sobre esse auto representado anualmente nas ruas da cidade da mesma ilha; *Um Bairro em Marcha* (Bruno Domingues, H. Magalhães, R. Cabaço e Ulienge Almeida, 1999), sobre a representação da Madragoa nas marchas populares de Lisboa; *Brincar Tabanca* (Carlos Brandão Lucas, 2002), um relato sobre essa festa de negros com desfile de rua; ou *Nicolinas* (Rodrigo Areias, 2002), seguindo as festas académicas de Guimarães.

O ritual por excelência, todavia, é religioso, verificando-se nos filmes encontrados uma predilecção pelas manifestações populares mais ou menos aparatosos, como é o caso da padroeira Nossa Senhora da

Boa Viagem (*Moita, Uma Terra em Festa*, José Barahona, 1997); do dia de Páscoa numa aldeia do Norte de Portugal (*Beijar o Senhor*, Marta Pessoa e Rita Palma, 1998); dos banhos sagrados hindus de Benares, no rio Ganges (*Namasté*, Rui Simões, 1998); da devoção ao deus Krishna em Lisboa (*Sunday Feast*, Célia Antunes, Ana Sofia Miranda e Ana Carrapatoso, 1999); do culto do Dr. Sousa Martins no Campo Santana, em Lisboa (*À La Sauvette*, Olivier Blanc, 1999); das cerimónias de budistas, católicos e não-crentes no templo de Pao Kong (*Sip Thai Sói, Colocando Papéis aos Pés de Thai Sói*, Marina Pereira, 2000); das *Festas de Nossa Senhora da Atalaia* (Pedro Efe, 2000) no Montijo; ou da peregrinação jacobea e sua história (*Os Caminhos Portugueses para Santiago de Compostela*, Ricardo Real Nogueira, 2002).

3.1.5 Situações Artísticas

A propósito de eventos em acção, na observação do seu acontecer, podem estabelecer-se perfis ou percursos individuais de artistas ou situações de aplicação das mais diversas artes, neles sempre se pressentindo – e por isso se distinguem dos Histórico-Biográficos – a tentativa de perscrutar o presente. É aqui (ver Anexo, **Quadros 1 a 7**) que se concentram as tentativas mais fidedignas de registar o trabalho, mesmo se, uma vez mais, este esteja pouco relacionado com os processos industriais e massificados de produção – o que com certeza reflecte alguma identificação dos próprios documentaristas com o processo de laboração em causa, mais singular e identificado com a criatividade.

Na música tem-se, por exemplo, os que apostam na revelação dos processos criativos, como *Em ensaios com Carlos Mendes* (Frederico Corado, 1997), filme que termina precisamente quando o cantor sobe ao palco para actuar e *António Pinho Vargas, Notas de Um Compositor* (Manuel Mozos, 2002), onde se filmam os ensaios, os concertos e as reflexões desse compositor português. Outros são mais ao jeito de *making-of*, como os documentários de Nuno Tudela Vitorino *La Habana 99* (1999), o processo de gravação de um disco do músico português com os cubanos Septeto Habanero e *Cuidado Com o Cão* (2001), desta vez assistindo à gravação de um tema musical e respectivo *video-*

clip do grupo rock Mão Morta; ou ainda *Xutos & Pontapés-20 Anos de Bandas* (Rui de Brito, 1999), onde se acompanha a gravação de um disco em tributo dessa famosa banda portuguesa de rock.

A dança e o teatro também se mostram actividades interessantes para os documentaristas portugueses, em particular no que diz respeito a novos realizadores debruçando-se sobre os mais recentes movimentos e valores que então se afirmavam em cada uma das “disciplinas”. É esse o caso de Pedro Duarte (*Gust-Os Ensaios*, 1997), na sua única experiência de realização sobre a peça do mesmo nome de um dos coreógrafos/bailarinos mais reconhecidos da nova dança contemporânea portuguesa, Francisco Camacho; de Margarida Ferreira de Almeida (*Let's Talk About It Now*, 1999) a tratar sobre a coreógrafa Vera Mantero; de Tiago Pereira (*Dar Nome ao Indizível*, 1999), com os coreógrafos João Fiadeiro, António Tavares, Sílvia Real e Sérgio Pelágio; ou de Pedro Caldas (*Entrada em Palco*, 1997), a filmar quatro novos actores, Leonor Keil, Beatriz Batarda, Ivo Canelas e António Simão. Mas, por outro lado, também se assiste a veteranos a filmarem valores consagrados, como Fernando Lopes (*Lissabon-Wuppertal-Lisboa*, 1998) a registar a criação de Mazurka-Fogo, da coreógrafa alemã Pina Bausch numa das suas inigualáveis peças de dança-teatro, ou Rui Simões (*Madrugadas*, 1999) a mostrar como trabalha o grupo de teatro O Bando.

A reflexão sobre o próprio cinema surge frequentemente por via de *making-of*, como acontece em *Marginália* (Saguenail, 1998), sobre o realizador do “cinema novo” Paulo Rocha e o seu filme *O Rio de Ouro* (1998), e em *A Fazer o Mal* (Luís Alves de Matos, 1999), desta vez sobre o filme *Mal* (1999), de Alberto Seixas Santos, para mencionar apenas nomes mais significativos, quer do cinema tratado quer entre os documentaristas que o retratam.

Mas são as artes plásticas que quantitativamente dominam nesta categoria, normalmente a propósito de exposições a acontecer e em geral de nomes relevantes (já revelados) do meio. Podem dar-se os exemplos de *João Penalva, Personagem e Intérprete* (Luís Alves de Matos, 2001), quando o artista representava Portugal na Bienal de Veneza, ou ainda, mais relacionados com a Pintura, de *Paula Rego, Conversa com Alexandre Melo, Entre Quadros* (Olga Ramos, 1997), a propósito de uma grande exposição de Paula Rego no Centro Cultural de Belém; de *Fernando Calhau-Work in Progress* (Luís Miguel Correia, 2001), dando

a ver o trabalho do artista e então dirigente do Instituto de Arte Contemporânea, entretanto já falecido; de *Julião Sarmiento: Flashback* (Renata Sancho, 2001), onde se filma uma exposição na Fundação Calouste Gulbenkian; e *Jorge Martins* (Sérgio Tréfaut, 2001), debruçando-se sobre esse pintor.

As outras artes plásticas também não são esquecidas quando, por exemplo, José Neves mostra o fotógrafo Jorge Molder preparando uma exposição no Porto e a representação de Portugal na Bienal de Veneza, tendo ido buscar o título a uma frase exibida no atelier do artista (*Jorge Molder, Por Aqui Nunca Ninguém Passa*, 1999); quando João Trábulo acompanha o arquitecto (e artista) Fernando Lenhas no Museu de Serralves (*Saber Ver Demora*, 2002); quando Margarida Ferreira de Almeida prefere José Pedro Croft em *O Espaço da Coisa* (2002), escultor que também surge, juntamente com Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes, em *Arte Pública* (1998), agora pela mão do então estudante de cinema Hugo Vieira da Silva.

Para terminar, ainda se devem realçar alguns casos especiais entre os filmes encontrados e aqui referidos como de Situações Artísticas. Uns por extravasarem a abordagem de um caso concreto ou disciplina artística e entroncarem nas problemáticas culturais e/ou sociais adjacentes, como *O Rap é uma Arma* (Kiluanje Liberdade, 1996), percorrendo os bairros periféricos de Lisboa e atento a MC's e DJ's, ao movimento *hip hop* e às suas querelas em volta da integração na indústria musical dominante; *Electrónica 7* (Luís Seixas e Catarina Ramalho, 1999), procurando apreender, através de alguns dos seus protagonistas, o novo fenómeno da música electrónica em Portugal; ou *Fora de Água* (Catarina Mourão, 1998), quando a arte (pública) sai para fora dos museus e galerias, interfere com um espaço já apropriado e confronta-se com um público menos especializado.

Outros, pela originalidade e ironia da interpelação de certas realidades, como *O Falso* (Luís Saraiva, 1997), com o tema da falsificação de obras de arte em Portugal; *Do I Look Like a Gangster?* (Dinarte Branco, Jorge Cruz, Pedro Marques e Rui G. Lopes, 2001), num caso de inconformismo pelo cancelamento de uma peça de teatro por falta de verbas; e *Palco da Fúria* (Rodrigo Costa, 2000), com o boxe em fundo. Outros ainda pela peculiaridade da posição e abordagem à “situação” tratada, de que se pode dar o exemplo de *Mais Alma* (Catarina Alves

Costa, 2001), por interrogar “o que faz correr” alguns dos protagonistas do Festival de Teatro do Mindelo, em Cabo Verde; ou de *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (Pedro Costa, 2001), sobre esses cineastas “resistentes” que são Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, um filme que se passa numa sala de montagem e por isso é também uma reflexão sobre o cinema, em particular o do próprio autor, para quem a montagem é sobejamente relevante.

3.1.6 Casos Particulares

Estes casos distanciam-se dos Lugares Próprios por, em vez de dar ênfase ao local onde decorrem, se centrarem na figura humana que pretendem retratar, no indivíduo em confronto com a sua situação, com os seus dramas e contingências pessoais ou ainda no “lugar” a ser preenchido por ele (ver Anexo, **Quadros 1 a 7**). Mas se, por afinidade, estes casos estão colocados na vizinhança dos perfis biográficos, deles se distinguem não só por tratarem de indivíduos anónimos como, principalmente, por se concentrarem no momento presente.

São os casos de vidas como retrato do meio em que são vividas, qual a situação de *Aníbal* (Catarina Romano Alves, 1996) com as tradições do seu Alentejo e *Senhorinha* (José Filipe Costa, 2001), sobre essa residente da localidade peri-urbana do Cacém. São os casos de profissões como retrato de vida, cujos exemplos podem ser *Cães Sem Coleira* (Rosa Coutinho Cabral, 1996), um filme sobre António Feliciano, um dos já raros projeccionistas ambulantes de filmes; *Táxi Lisboa* (Wolf Gaudlitz, 1996), um relato sobre um taxista desta cidade; *Vigilância Nocturna* (Miguel Lopes Coelho, 1998), que segue um guarda-nocturno no seu perímetro de acção; ou *Vida de Marinheiro* (Rita Jardim, 1999), que relata a deambulação de António entre a terra e o mar. São ainda as vidas atribuladas de Liberto Murteira, um fotógrafo que perdeu o seu principal instrumento de trabalho (*A Visão do Cego*, Fernando Pinto, 1998), tema quase repetido com o invisual Carlos a mostrar as fotografias que gosta de tirar (*Luz e Sombra*, Ana Mourato, 2002); da deficiente motora Carla Ferreira (*O Meu Corpo*, Maria Joana Figueiredo, 1998); do idoso e solitário Manuel “Batata”, numa terra interior em processo

de desertificação humana (*Outono*, Paulo César Fajardo, 2000); ou o problema da mulher moçambicana julgada por desobedecer ao marido que se suicidou (*Desobediência*, Licínio de Azevedo, 2001).

Merecem destaque particular nesta categoria os filmes *Requiem para a Minha Mãe* (Christine Reeh, 2002) e *Fleurette* (Sérgio Trêfaut, 2002), pelo papel assumido pelos próprios realizadores na (auto)reflexão sobre a relação com as respectivas mães, recentemente desaparecida no caso da primeira e enigmaticamente presente no segundo. Já noutro registo, e recorrendo ao dispositivo de *mise-en-abîme*, encontra-se *Linha 8* (Fernando Carrilho, 2002), um documentário sobre um documentário e o seu autor amador, fascinado pelo cinema e pelos comboios das linhas do Douro e Tua.

3.1.7 Histórico-Biográficos

O carácter muitas vezes didáctico e o facto de a encomenda estar na génese de muitos dos documentários assim classificados, faz com que seja nestes filmes que se impõe com toda a evidência o formato televisivo e o uso da “imagem-objecto”, propícia à transmissão de um saber pretensamente objectivo. As biografias são aqui dominantes e os próprios títulos referem a personalidade tratada, de artistas plásticos a músicos, dos vultos literários aos políticos e outras personalidades históricas como santos, reis e navegadores (ver Anexo, **Quadros 1 a 7**).

No período tratado neste estudo houve uma série de cineastas mais ou menos consagrados (também na ficção) e a trabalharem desde os anos 1960 e 1970 que se empenharam na feitura de filmes biográficos: António Macedo com *Santo António de Todo o Mundo* (1996), sobre esse santo português/italiano; Margarida Gil e *As Escolhidas* (1997), sobre a artista plástica Graça Morais; Fernando Lopes e *Gerard*, Fotógrafo (1998), sobre o fotógrafo Gerard Castello Lopes; João Matos Silva com *Beatriz Costa-Mulher sem Fronteiras* (1998), sobre essa actriz dos “gloriosos” anos da comédia musicada; Solveig Nordlund, sobre o escritor *António Lobo Antunes* (1998); Fernando Matos Silva, tratando o músico *Carlos Paredes-Crónica de Um Guitarrista Amador* (1999); João Botelho, que em *Se a Memória Existe* (1999) cruza o “capitão de

Abril” Salgueiro Maia com o músico José Afonso; Jorge Silva Melo e o artista *Joaquim Bravo, Évora 1935 etc. etc. Felicidades* (1999); e a dupla Regina Guimarães/Saguenail com *O Nosso Caso* (2002), sobre o trabalho maior do cineasta Manoel Oliveira – este um primeiro episódio de um projecto mais alargado.

Esta tendência, no entanto, também se revelou entre os novos realizadores, nomeadamente em trabalhos para televisão. São exemplos disso mesmo Isabel Calpe (*Fernando Pessoa-O Viajante Imóvel*, 1996); Maria João Rocha (*Variações*, 1996 e *Mário Viegas... e Tudo*, 1997), acerca do músico Pop António Variações e sobre esse actor prematuramente falecido; Cristina Antunes (*Abi Feijó*, 1997), sobre esse realizador de animação; Luís Alves de Matos (*Eloy-O Pintor em Fuga*, 1997), sobre o artista plástico Mário Eloy; Manuel Mozos (*José Cardoso Pires-Diário de Bordo*, 1998), sobre esse escritor; e Bruno de Almeida (*A Arte de Amália*, 2001), sobre a fadista do século XX. Mais raros são os perfis de alguns políticos, como *Amílcar Cabral* (Ana Lúcia Ramos, 2001) e *Agostinho Neto* (Orlando Fortunato, 2001).

Como trabalhos independentes ou para instituições privadas podem ainda dar-se os exemplos de biografias de “artistas” como *José Afonso, Insisto Não Ser Tristeza* (Tiago Pereira, 1996); *À Volta de Rosa Ramalho* (Nuno Paulo Bouça, 1996), a oleira mais reconhecida pelo Estado Novo; *Imagens Recentes-Fernando Pinto Coelho* (Hugo Vieira da Silva, 1997); a interrogação sobre o músico *Quem é Jorge Palma?* (Jorge B. Pinho, 1997); *Devaneios Flutuantes: Carlos Paredes* (Pedro Sena Nunes, 1998); o pintor *Eduardo Batarida-O Meu Estilo é a Minha Força* (João Niza, 1999), este para a Fundação Calouste Gulbenkian; ou uma outra perspectiva da personalidade do rei *D. Carlos-Oceanógrafo* (Jorge Marecos Duarte, 1996) e o politizado *Memórias de Um Guerreiro* (Célia Antunes e Ana Sofia Miranda, 2000) que, concretizado em contexto universitário, aborda um lutador pela independência de Timor.

Todavia, nesta categoria também cabem os filmes mais historiográficos, seja revelando episódios mais curiosos da história de Portugal, seja reflectindo contextos históricos mais abrangentes. Em ambos os casos, todavia, existem nestes exercícios de memória, destas revisitas à História, períodos ou acontecimentos que são mais apelativos para os documentaristas (ou para quem encomenda os filmes). Há os filmes que abordam a guerra colonial, como são exemplos *Guilege-O Corredor*

da Morte (Manuel Tomás, 1996), tratando a guerra colonial na Guiné-Bissau e em especial nesse quartel; *Isto Aconteceu-1ª Comissão* (1999) e *Ultramar, Angola 1961-1963* (1999), ambos de João Garção Borges; *Teias da Guerra* (1999), dos estudantes da Universidade Autónoma Luís Félix, Pedro Cortes, Rui Félix e Susana Alface; e *Anos da Guerra-Guiné 1962-1975* (José Barahona, 2000).

Outro dos temas recorrentes é a revolução e o período de Abril de 1974, como *Caso República* (1998) e Guinette Lavigne entrevistando os protagonistas da “ocupação” desse jornal em 1975, ou *A Noite do Golpe de Estado* (2001), da mesma realizadora, onde o “militar de Abril” Otelo Saraiva de Carvalho deixa a sua visão dos acontecimentos dessa noite de 1974; ou *25 de Abril-O Chegar da Liberdade* (1999) e António Escudeiro a comemorar os 25 anos da “revolução dos cravos”.

Menos frequentes são os filmes sobre o período do Estado Novo, como *Resistência* (Luís Filipe Costa e António Saraiva, 2000), oito episódios para a RTP de histórias pessoais de luta contra o regime. Neste âmbito, revelam-se pela originalidade da abordagem *Natal 71* (Margarida Cardoso, 2000), em que se parte de um disco gravado pelo Movimento Nacional Feminino para os militares em comissão por terras de África, e *Processo-Crime 141/53-Enfermeiras do Estado Novo* (Susana Sousa Dias, 2000), onde se recupera a memória de restrições privadas impostas a título de regras profissionais.

No rasto do império português encontram-se os filmes didáticos *O Império Português do Oriente* (Elisa Antunes, 1996), feito no âmbito da Universidade Aberta; *Jóias Negras do Império* (Anabela Saint-Maurice, 1998), realizado para a RTP na comemoração da abolição oficial da escravatura; e *A Grande Viagem* (Carlos Brandão Lucas, 1998), revisitando o périplo de Vasco da Gama para o canal de televisão SIC. Ainda relacionados com o império estão a série televisiva “Encontros com África”, de cujo *médium* saíram para uma recepção mais alargada os filmes *A Invenção do Futuro*, sobre a cultura contemporânea nas ex-colónias portuguesas e *As Raízes do Encontro*, sobre os relatos dos povos então “descobertos”, ambos de 1997 e realizados por Vasco Pinto Leite, assim como *Língua-Vidas em Português* (Victor Lopes, 2001), dois episódios sobre o lastro deixado pela língua portuguesa em vários continentes.

Depois, as abordagens mais diacrónicas, de temas mais abrangentes

ou remotos. A história do cinema português é um exemplo significativo dos primeiros, começando por Manuel Mozos (*Cinema Português?*, 1996) a entrevistar o deão da Cinemateca Portuguesa, João Bénard da Costa, até aos sucessivos episódios comemorativos realizados para a RTP, em que participaram Margarida Ferreira de Almeida (*Fernando Lopes Por Cá*, 1996), Jorge Queiroga (*Da Invicta ao Sonoro*, 1997 e *Novo Cinema Novo*, 1998), Susana Sousa Dias (*Uma Época de Ouro*, 1997), outra vez Manuel Mozos (*Os Tristes Anos*, 1998), Margarida Cardoso (*Terra Vista das Nuvens*, 1998) e Ricardo Real Nogueira (*Uma História Familiar*, 1999). Já dos segundos, mais remotos, podem dar-se os exemplos de *Plantas e História* (1997), sobre a influência das migrações humanas na difusão da flora, ou *Paisagens Megalíticas* (2001), numa das áreas portuguesas com mais vestígios dessa civilização, o Alentejo, ambos de Carlos Brandão Lucas.

Para o final desta categoria deixaram-se dois filmes que por razões várias merecem ser distinguidos: *Um Outro País* (Sérgio Trêfaut, 1998), que sendo passível de se enquadrar na temática de Abril, é dela destacado pelas sucessivas “dobras” representativas que introduz quando se distancia do assunto tratado, o período revolucionário, e o retrata por intermédio de uma revisita aos filmes e aos cineastas estrangeiros que na altura fizeram documentários em Portugal, propondo-lhes inclusive um regresso literal aos locais por onde passaram naqueles tempos hetero(u)tópicos; e *Porto da Minha infância* (2001), por ser um género de “autobiografia” que trouxe o veterano Manoel de Oliveira de regresso ao documentário, aqui num registo com diversas intromissões ficcionais, nomeadamente a incorporação de encenações dessas memórias pessoais, acompanhadas por uma narrativa em voz-off do próprio autor.

3.1.8 Científico-Naturais

Ao contrário do que se verificou na breve história do documentarismo feito em Portugal (ver Secção 2.2), no período agora estudado foi possível identificar uma série de filmes passíveis de enquadrar na designação de “filme científico”, em particular aqueles que abordam de forma didáctica questões relacionadas com a natureza e o ambiente (ver Ane-

xo, Quadros 1 a 7). Tal como nos Histórico-Biográficos, também aqui se verifica o carácter assertivo da “imagem-objecto” e o impacto da televisão ou, num sentido mais lato, do audiovisual, uma vez que nesta categoria encaixam grande parte dos filmes com formato próximo da reportagem televisiva que extravasaram o seu *médium* natural, nomeadamente os que abordam temas ambientais e foram exibidos no Festival CineEco.

Os ecossistemas especiais e algumas temáticas ambientais transversais surgem, assim, reflectidas em alguns destes filmes. É o caso, para os primeiros, de *A Reserva Natural do Estuário do Tejo* (Henrique Pereira, 1997); *Sonho Fundido em Azul* (José Victor, 1997), com a reserva natural da ilha da Berlenga em fundo; *Aguda e as Marés* (Céu Sá Pereira, 1998), que filma a fauna e flora da referida praia; *A Montanha* (José Carlos Calado, 1998); *A Ilhas das Ilhas* (António Plácido, 1998), a registar para a RTP-Madeira a história natural desse arquipélago; *A Ilha de Todos os Começos* (António Marques, 2001), que é o Pico, nos Açores; e o filme sobre a zona húmida de *O Paul da Tornada* (Vítor Beja, 2001). Já para os segundos, mais transversais, tem-se a *Floresta, Fogo e Vida* (Domingos Monteiro, 1996), sobre a problemática dos fogos florestais que todos os verões assolam Portugal e *Grandes Problemas do Ambiente* (Ana José Martins, 1999), expondo os problemas globais da camada do ozono, das chuvas ácidas e do efeito de estufa.

As ciências da Terra, através de abordagens geológicas ou mesmo astronómicas, são o tema de *As Rochas Ornamentais e os Minerais Sintéticos* (Clementina Teixeira, 1997), revelando os processos de cristalização em rochas e conchas; de *O Vulcão que Veio do Mar* (Fernando Melo, 1997), com imagens e as memórias da erupção dos Capelinhos, nos Açores; de *A Rotação da Terra* (Luís Luder, 1997); de *Alentejo Litoral* (Paulo Margalho, 1997); de *O Tempo em Geologia* (Artur Torres, 1998); de *À Descoberta do Mármore* (Rietske van Raay, 1998), onde se investigam os ricos filões existentes no Alentejo; e de *Blocos Erráticos na Serra da Estrela* (Bruno e Miguel Kripphal, 2000), sendo os ditos de granito.

Do funcionamento de sistemas tecnológicos específicos podem avançar-se os exemplos de *Tecnologia de Pedreiras* (Ruben Martins, 1998), para a Universidade de Évora; *Gestão de Resíduos* (Ana Maria

Ferreira, 1999), para a Universidade Aberta; e *Reciclagem* (Mário Lino, 2001), para a RTP.

Para o fim deixam-se dois assuntos que, por diferentes razões, se revelaram interessantes. O primeiro, e isso não deixa de ser surpreendente, tem a ver com o facto dos filmes sobre a vida animal – temática de grande divulgação nas televisões, mas, recentemente, também nas salas de cinema comerciais – terem sido historicamente “invisíveis” neste país, pelo que são de destacar no período aqui analisado *Lontra: Uma Espécie em Extinção* (Marco Alexandre Ramalho, 1996) e *Aves de Rapina-O Adeus Quase Inevitável* (Tomás Matos, 1997). Numa outra perspectiva, de maior envolvimento humano, tem-se *Nicolau-Estória de um Pinguim* (Marta Pessoa e Rita Palma, 1999), onde se acompanha a viagem desse animal até Portugal e a sua relação com o seu tratador; *O Meu Cão Não é o Mesmo* (Susana Monteiro Dias, 1999), em que se relata o relacionamento do “melhor amigo do homem” com o seu dono e um veterinário; e ainda *Cavalo Lusitano* (João Serradas Duarte, 2000) e *Filhos do Vento* (Pedro Celestino da Costa, 2001), ambos sobre a mesma raça equídea.

O segundo é o tema do mar, um caso específico que pode envolver filmagens submarinas, pelo que são de destacar os poucos autores que a ele se dedicam – e pensa-se que esta é a palavra indicada, pois os conhecimentos que este tipo de filmagens exigem implicam que os seus praticantes nelas se especializem. São os casos de Nuno Soares (*Oceanus*, 1997), João Ponces de Carvalho (*Oceanos: O Futuro*, 2000) e de Fernando Barriga (*Missão Ávila Martins-Vulcão Serreta*, 1999 e *Missão Saldanha*, 1999). Gustavo de Carvalho, em particular, é um realizador independente sobejamente produtivo, cujos filmes passam por *O Mar Alentejano* (1998), *Reflexos de um Azul Profundo* (1998), *Arqueologia Subaquática Portuguesa* (1999), *O Parque Marinho Professor Luiz Saldanha* (1999), *O Parque Natural da Arrábida* (2000) e *Reserva Natural das Berlengas* (2000). Talvez se possa ver aqui o lastro da realização em Lisboa da Exposição Mundial de 1998, precisamente com o tema dos Oceanos, que por si só é caro a Portugal.

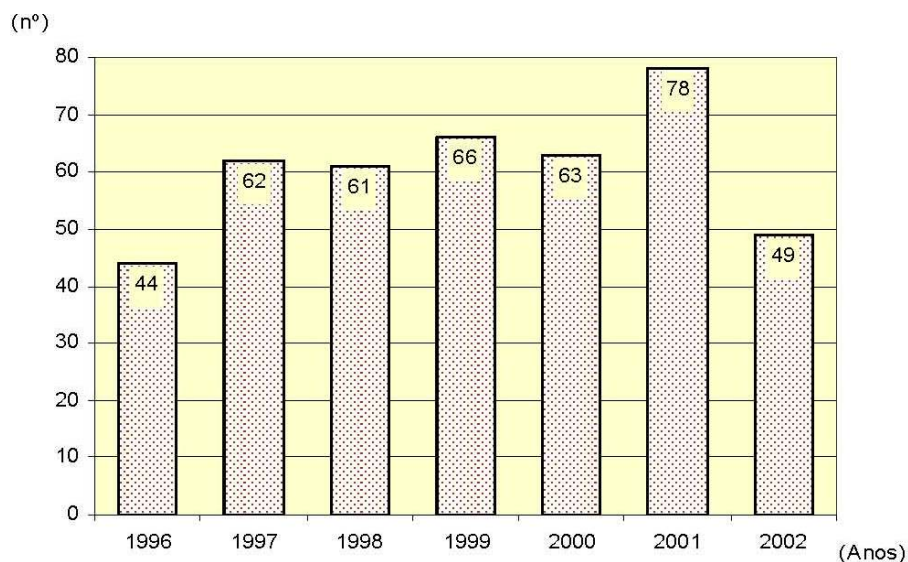
3.2 Aproximação às Práticas Actuais

A análise que se segue consubstancia-se num tratamento essencialmente quantitativo da informação coligida sobre os documentários por recurso ao cruzamento e consulta na Base de Dados das quatro variáveis aí existentes, nomeadamente as mais relevantes – anos, categorias de classificação, fontes de financiamento e duração –, tendo em vista a percepção das práticas da produção documental registada no período decorrido entre 1996 e 2002.

Quadro I - N° Documentários por Ano e Classificação

	Ano	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	Total
Categoria	n°	n°	n°	n°	n°	N°	n°	n°	n°
Lugares Próprios	3	3	2	5	8	7	1		29
Territórios Culturais	10	10	10	10	14	9	10		73
Entre Territórios	1	4	5	6	8	7	6		37
Etnográfico/Folclórico	4	10	11	9	12	6	12		64
Situações Artísticas	2	9	4	10	3	14	8		50
Casos Particulares	5	1	4	2	2	3	6		23
Histórico-Biográfico	12	11	15	12	10	20	4		84
Científico-Natural	7	14	10	12	6	12	2		63
Total	44	62	61	66	63	78	49		423

Nos sete anos que perfazem este período foram contabilizados, como já se referiu, 423 filmes passíveis de serem consideradas documentários (ver Quadro I), o que equivale a uma média de 60 filmes por ano.

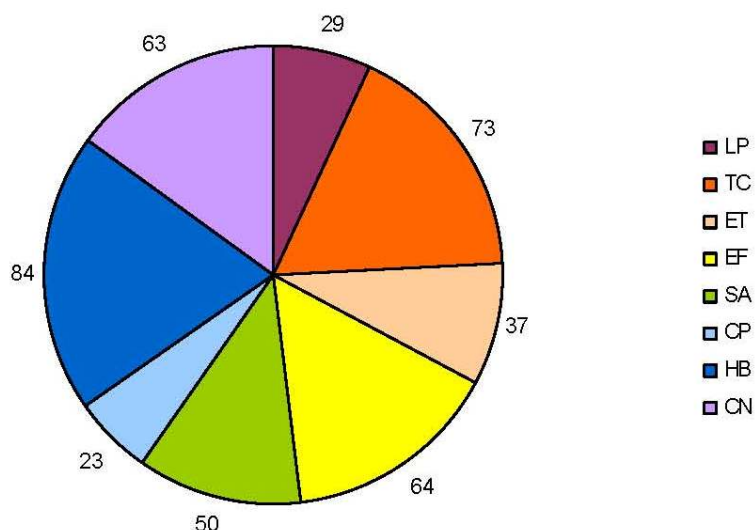
Gráfico 1 - Número de Documentários Produzidos por Ano

No Gráfico 1 é possível visualizar a sua distribuição anual, um crescendo que se inicia com os 44 filmes registados em 1996, atinge o apogeu com os 78 filmes realizados em 2001, registando-se um retrocesso para a casa dos 49 filmes em 2002, número muito semelhante ao ano do início da série.

3.2.1 Cronologia e Temáticas

No Gráfico 2 é possível observar a distribuição dos documentários pelas categorias avançadas na classificação proposta (ver Secção 3.1). Os Casos Particulares (CP) e os Lugares Próprios (LP) são os menos numerosos, não chegando a 30 ocorrências, seguidos dos Entre Territórios (ET) com 37 e das Situações Artísticas (SA) com 50 registos.

Gráfico 2 - Número de Documentários Por Categoria de Classificação



Já na casa dos 60 filmes encontram-se os Científico-Naturais (CN) e os Etnográfico-Folclóricos (EF), cabendo aos Territórios Culturais (TC) ultrapassar os 70 filmes. A categoria mais significativa, contudo, é a dos documentários Histórico-Biográficos (HB), com 84 filmes (19,8%) realizados entre 1996 e 2002. Ou seja, os filmes HB e CN (em cores frias, no gráfico) perfazem cerca de 35% do universo em causa, um peso quase idêntico aos 33% que a soma das categorias mais relevantes para o documentário criativo (em cores quentes, no gráfico), os LP, os TC e os ET, acabam por adquirir.

Como já se assinalou, no Quadro I é possível observar o número de documentários por ano e categoria de classificação. Assim se constata a tendência de evolução decrescente nas categorias de filmes HB e CN, que de forma mais ambígua se alarga aos LP. Em sentido crescente encontram-se os documentários ET, EF e SA, que partem de valores relativos inferiores a 10% em 1996 e terminam na casa dos 15% a 20% em 2002. Não obstante, analise-se o que aconteceu de mais relevante em cada um dos anos em estudo.

1996

De certa forma, o ano de 1996 (ver Anexo, **Quadro 1**) foi marcado pelo realizador Fernando Lopes, já então um veterano, quer pelo seu regresso ao documentário com o Território Cultural de *Se Deus Quiser*, quer pelo reconhecimento do seu papel na história do cinema português, tema abordado em *Fernando Lopes Por Cá*, filme “biográfico” feito para a televisão por Margarida Ferreira de Almeida, realizadora que, por sua vez, insiste no mesmo ano com a exploração do Território Cultural de *Lisboa Fora de Horas*.

No entanto, a atenção a este ano deve privilegiar o campo das estreias, onde a dupla Joaquim Pinto/Nuno Leonel⁹² com o Território Cultural de *Surfavelas* e Kiluanje Liberdade com a Situação Artística de *O Rap é uma Arma*, prenunciam a afirmação de uma nova geração de documentaristas, cujos interesses e temáticas se alargam e parecem querer reflectir a contemporaneidade.

1997

No ano de 1997 dá-se um salto quantitativo e atinge-se um nível de produção de documentários, 62 filmes, que se equipara à média anual do período em causa. O *ranking* das categorias é idêntico ao ano anterior, mas com a inversão dos pesos entre a CN, agora a mais importante com 23% do total, e a categoria HB, representando uns significativos 18% da produção anual. Por outro lado, não ultrapassam um dígito as categorias ET (7%), LP (5%) e CP (com 1 único filme), pelo que cabe à categoria SA o maior crescimento em relação ao ano anterior, assim adquirindo um peso de 15% dos filmes realizados nesse ano.

Entre os documentários estreados em 1997 (ver Anexo, **Quadro 2**) são de sublinhar as obras de dois realizadores relevantes da geração que se foi afirmando na década de 1990: Pedro Sena Nunes, com *Fragments Between Time And Angels e Impressões do 3.º Dia em Glasgow*, produtos da sua fase final de formação e da estreia no género; e Luís Alves de Matos, com *Eloy-O Pintor Em Fuga*, um produto Histórico-Biográfico para a televisão, meio onde este realizador principiou o seu trabalho. Todavia, se neste ano ainda se pode salientar o filme “etnográfico” de

⁹² Saliente-se que Joaquim Pinto já tinha um percurso sólido na área da ficção.

Pierre-Marie Goulet, *Polifonias-Paci È Saluta, Michel Giacometti*, é ao Lugar Próprio de *A SIC-Esta Televisão é Sua* e à realizadora francesa Mariana Otero que cabe, pela repercussão que teve, o mérito de conseguir chamar a atenção para o impacto social do documentário.

1998 e 1999

Estes são anos de “velocidade de cruzeiro” na concretização quantitativa de documentários, pois os números anuais totais estão sempre próximos da média do período analisado, definindo-se ainda uma tendência decrescente para o peso das categorias HB e CN, mais marcadas pelo audiovisual.

Por estes anos (ver Anexo, **Quadros 3 e 4** respectivamente) começam a revelar grande empenhamento no documentário realizadores como Joaquim Pinto/Nuno Leonel, que prosseguem a sua saga no Brasil com o filme “etnográfico” *Com Cuspe e Jeito se Bota no Cú do Sujeito* e o Território Cultural de *Moleque de Rua*; Pedro Sena Nunes, que dirige o filme “biográfico” *Devaneios Flutuantes: Carlos Paredes* e o filme “etnográfico” *Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu*; Luís Alves de Matos, com os Histórico-Biográficos *António Silva, Um Artista Popular* e *Um Século de Memórias*, bem como a Situação Artística de *A Fazer o Mal*; e Margarida Ferreira de Almeida, que se concentrou na Situação Artística de *Let’s Talk About It Now-Vera Mantero*.

O realce, contudo, deve ir para as estreias de alguns realizadores que vieram a mostrar uma dedicação ímpar ao documentário. É o caso de Graça Castanheira, que concretizou um filme sobre um Lugar Próprio, *I Have a Dream*, e outro sobre um Território Cultural, *Céu Aberto*; de Regina Guimarães e Saguenail, primeiro com a Situação Artística de *Marginália*, apenas de Saguenail, para se seguir a preocupação “ambientalista” com Sabores; ou ainda de Leonor Areal, com a Situação Artística de *Geração Feliz*. Isto sem esquecer a novidade da incursão pelo género de João Pedro Rodrigues, com um filme Entre Territórios em duas partes, *Esta é a Minha Casa* (1998) e *Viagem à Expo* (1999).

Para além desta extraordinária proliferação de documentários, o que faz destes anos, e particularmente de 1998, um “momento” especial da mais recente história do documentário feito em Portugal é a estreia

de três filmes e, simultaneamente, de três novos realizadores que marcaram em definitivo – já é possível afirmá-lo – o surgimento de um novo movimento no panorama do género documental. Trata-se de *A Dama de Chandor*, de Catarina Mourão, *Swagatam (Benvindos)*, de Catarina Alves Costa e *Um Outro País*, de Sérgio Tréfaut. É que se em 1997 *A SIC...*, de Mariana Otero, foi o abalo que pressagiu o tremor agora provocado por estes três documentaristas, *Outros Bairros* (Kiluanje Liberdade/Inês Gonçalves/Vasco Pimentel) veio confirmar, já em 1999, que este movimento estava para ficar.

2000

O ano de 2000 anuncia a tendência de mudança na estrutura das temáticas tratadas pelos documentaristas em Portugal, com uma alteração nas categorias dominantes que se opõe ao verificado anteriormente. Observe-se como os documentários TC atingem 22% do total anual e os EF representam 19%, ou como as categorias ET e LP atingem uns significativos 13%, as suas melhores performances em todo o período estudado. As categorias geralmente dominantes (HB e CN) representam agora, no seu conjunto, apenas 25% do total anual.

Neste ano 2000 (ver Anexo, **Quadro 5**) podem-se associar aos já habituais Pedro Sena Nunes (*Lugar à Dança e Oficinas de Teatro*) e Regina Guimarães/Saguenail (*Pós*) os regressos de Graça Castanheira (*Dois Mundos*) e de Luís Alves de Matos (*Macau-Um Lugar Em Comum*), bem como os filmes “históricos” com elevada carga política de Margarida Cardoso (*Natal 71*) e Susana Sousa Dias (*Processo-Crime 141/5-Enfermeiras no Estado Novo*), realizadoras estas vindas, respectivamente, da ficção e da televisão. As estreias relevantes, porém, vêm a ser a de uma realizadora de origem alemã radicada em Portugal, Christine Reeh, com o seu documentário *Entre Territórios Exile*, e a incursão no documentário de Pedro Costa, realizador que entretanto se afirmara como um dos grandes nomes do cinema de ficção, com esse objecto incontornável e de difícil classificação que é *No Quarto da Vanda*.

2001

As coisas parecem voltar atrás em 2001, o ano com maior número de documentários concretizados e em que as categorias HB e CN tornam a adquirir valores significativos. No entanto (ver Anexo, Quadro

6), o gérmen da mudança já está entranhado e reflecte-se no estilo de abordagem, constatável no regresso de Manoel de Oliveira com uma “(auto)biografia” ficcionada (*Porto da Minha Infância*) e na confirmação de Pedro Costa com uma Situação Artística (auto)reflexiva (*Onde Jaz o Teu Sorriso?*).

Inseridos neste movimento de transformação de estilo encontram-se ainda Luís Alves de Matos (*João Penalva-Personagem e Intérprete*), Sérgio Tréfaut (*Jorge Martins*) e Catarina Alves Costa (*Mais Alma*), que insistem nas personalidades ou eventos artísticos, já que Catarina Mourão (*Desassossego e Próxima Paragem*) desvenda alguns Territórios Culturais, Christine Reeh (*Paraíso em Lugar Nenhum*) mantém-se interessada na exploração Entre Territórios, Graça Castanheira (*Outubro*) e Regina Guimarães/Saguenail (*Dentro*) concentram-se nos Lugares Próprios e José Filipe Costa estreia-se com o Caso Particular de *Senhorinha*.

2002

A concretização destas mudanças, favoráveis a um documentário mais criativo, é definitivamente confirmada pelos resultados obtidos em 2002, quando a categoria EF contabiliza o maior número de filmes do ano e é logo seguida dos filmes TC, enquanto os documentários HB e CN perfazem, no conjunto, o valor relativo mais baixo no período analisado.

Se as “biografias” de personalidades (ver Anexo, **Quadro 7**) ainda surgem com Luís Alves de Matos (*Ana Hatherly-A Mão Inteligente*) e Margarida Ferreira de Almeida (*O Espaço da Coisa-José Pedro Croft*), a sua abordagem é feita a propósito de um momento. O efeito reflexivo emerge, quer por referência ao meio – o cinema –, com Regina Guimarães/Saguenail (*O Nosso Caso*) e Pedro Sena Nunes (*A Morte do Cinema*), quer por referência ao próprio autor, com Sérgio Tréfaut (*Fleurette*) e Christine Reeh (*Requiem para a Minha Mãe*). A atenção às transformações sociais mais recentes é dada pelos primeiros registos da então recente vaga de emigrantes de Leste, com *Sasha-Um Retrato de Alexandre Siviakov* (Ivânia West) e *Entre Muros* (João Ribeiro/José Filipe Costa). E mesmo quando aparecem temas mais convencionais, caso de Leonor Areal (*Ilusíada-A Minha Vida Dava Um Filme*) ou do

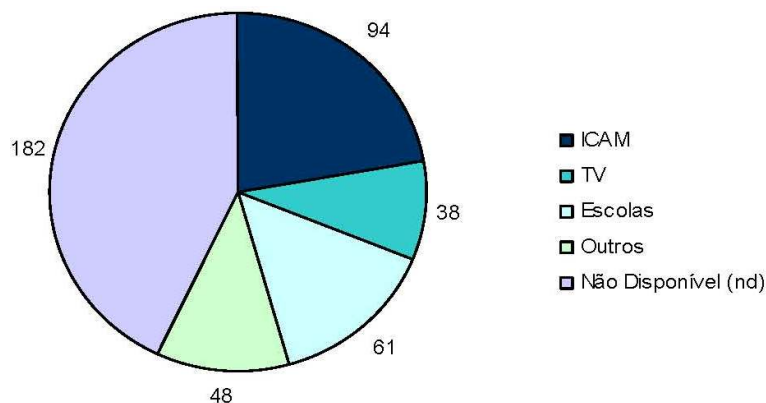
estreado Miguel Gonçalves Mendes (*D. Nieves*), o dispositivo ou o estilo são indubitavelmente mais originais e cinematográficos.

3.2.2 Fontes de Financiamento

Outra variável incontornável para este estudo é o financiamento dos documentários que se foram fazendo, mesmo se aqui a opção incide sobre a sua fonte e ignora a vertente financeira dos custos. Neste sentido, as diferentes Fontes de Financiamento dos filmes catalogados foram agrupadas em cinco itens ou categorias mais significativas (ver Gráfico 3).

Quadro II – Nº Documentários por Ano e Fonte de Financiamento

Ano	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	Total
Financiamento	nº	Nº	nº	nº	nº	nº	nº	nº
ICAM	9	12	16	11	11	23	12	94
TV	3	9	9	1	4	11	1	38
Escolas	6	9	9	20	13	2	2	61
Outros	4	2	7	7	5	14	9	48
Não Disponível (nd)	22	30	20	27	30	28	25	182
Total	44	62	61	66	63	78	49	423

Gráfico 3 - Número de Documentários Por Fonte de Financiamento

Dos 423 filmes catalogados não foi possível concretizar as fontes de financiamento de 182 (43% do total), sendo apenas certo que nenhum deles teve apoio financeiro do ICAM. Deste modo, entre as fontes conhecidas é precisamente ao ICAM que cabe o papel de maior financiador, abrangendo 94 películas (22%) do total de filmes do período 1996-2002. Só depois aparecem financiadores como as Escolas (com 14%) e os Outros (11%), cabendo à TV, por razões já sugeridas no início deste capítulo, mas explicitadas adiante, apenas 9% do universo.

Antes de avançar para a análise mais detalhada de cada um dos itens, atente-se ao seu comportamento comparado ao longo do ciclo temporal em causa (ver Quadro II), para confirmar que as mudanças que se impuseram durante estes anos, referidas anteriormente, consubstanciavam-se agora numa gradual transformação das origens do financiamento do documentário feito em Portugal. Isso é sumariamente constatado quando se observa uma situação de partida, o ano de 1996, onde a repartição dos filmes pelas cinco fontes de financiamento é mais ou menos homogénea, enquanto no ano 2002, ano de chegada, a distribuição por essas mesmas fontes é mais díspar.

A marcha dessas transformações é visível no comportamento individual dos itens em causa, pois ainda que o “ND” revele alguma regularidade no seu percurso temporal, há que salientar a ligeira tendência de afirmação do papel no financiamento de documentários, quer para o caso do “ICAM” quer, particularmente, para os “Outros”, pois o número de filmes por eles apoiados aumenta nos últimos anos. As “Escolas” e a

“TV”, por sua vez, parecem ser financiadores mais erráticos, iniciando e acabando com valores pouco significativos e idênticos entre si, embora apresentem picos extremamente elevados – e curiosamente simétricos – nos anos intermédios. Tal facto não é alheio à organização interna destas instituições, sejam, para as primeiras, os calendários próprios de finalização de cursos de cinema/jornalismo, sejam as oportunidades e a (im)permeabilidade de ambas em difundirem os seus documentários fora do meio em que foram produzidos e, no caso da “TV”, originalmente divulgados.

Posto isto, perceba-se agora como se construiu cada um destes itens, pois o resultado não é linear e exigiu algum esforço de uniformização para a sua obtenção, com vista a aprender as suas características e capacidade de influenciar o panorama do documentarismo português.

“ICAM”

O item “ICAM” reflecte os apoios financeiros do Estado ao cinema português através do instituto específico para o efeito – que nos primeiros anos (até 1998) ainda se designava IPACA. A primeira constatação significativa a tirar destes dados é que o financiamento do “ICAM” ao documentário feito em Portugal entre 1996 e 2002, os já referidos 22% do total de filmes considerados, corresponde a uma média de 13 documentários por ano. Estes números resultam do facto da inclusão dos filmes neste item ter dado prevalência ao Instituto sempre que este participou em co-financiamentos, não só porque essa se mostrou a única forma de o levantamento destes apoios ser exaustivo, como porque, sempre que isso acontece, o contributo do Estado corresponde a uma parcela significativa do seu total.

Assim, estão aqui considerados os filmes subsidiados quer com as televisões – em particular a RTP e por inerência dos acordos estabelecidos entre estas duas instituições públicas –, quer com as mais diversas entidades, entre as quais se realçam as produtoras independentes. O contributo destas últimas não é desprezável, pelo menos no que se refere às Produtoras Independentes Relevantes (PIR) e mais estabelecidas no meio cinematográfico (ver Anexo, **Quadro 8**). Companhias produtoras como a Acetato de Pedro Efe, a Lx Filmes de Luís Correia, a Filmes do Tejo de Maria João Mayer e François d’Artemare e a ContraCosta de Francisco Villa-Lobos são bem significativas da capacidade

deste tipo de empresas conquistarem fundos ao ICAM. E se os 100 documentários em que as PIR se envolveram representam cerca de 24% do total de filmes considerado neste estudo, a verdade é que apenas 32 deles não obtiveram a colaboração do ICAM, correspondendo por isso a um esforço próprio ou em colaboração com terceiros. Não há dúvida que esta parceria entre as produtoras e o ICAM está firmemente cimentada, pois, dito de outra forma, 72% dos documentários apoiados pelo ICAM (68 filmes) tiveram a sua participação.

A listagem integral dos documentários apoiados financeiramente pelo ICAM (ver Anexo, **Quadro 9**) permite constatar que no ano de 1996 foram apoiados pelo ICAM (então IPACA) 9 filmes, ou seja, o número mais baixo de todo o período em causa. Estes resultados estão relacionados com o facto, já mencionado, de este ser o ano de arranque do financiamento oficial ao documentário, algo simbolicamente reflectido na lista de filmes com a presença dos realizadores veteranos António Macedo (*Santo António de Todo o Mundo*) e Fernando Lopes (*Se Deus Quiser*), ou mesmo de Joaquim Pinto (*Surfavelas*, realizado com Nuno Leonel), que apesar de se estreiar no género já era sobejamente conhecido na área da ficção.

Em 1997 o número de filmes financiado pelo ICAM/IPACA sobe para 12, mas como os 7 filmes realizados por Jorge Queiroga, Margarida Gil, Susana Sousa Dias e Vasco Pinto Leite se inserem em séries de difusão televisiva, restam como projectos mais autónomos ou criativos *Afro Lisboa* (Ariel de Bigault), *Mulheres do Batuque* (Catarina Rodrigues), *A SIC-Esta Televisão é Sua* (Mariana Otero), *Entrada Em Palco* (Pedro Caldas/Jorge Silva Melo) e *Polifonias-Paci È Saluta, Michel Giacometti* (Pierre-Marie Goulet).

No ano de 1998 o ICAM apoiou 16 produções, cerca de 26% dos filmes desse ano. Se o apoio estatal ajudou à definição do panorama extraordinário do documentário concretizado em 1998, na medida em que não falhou o financiamento aos filmes *Swagatam*, *A Dama de Chandor e Um Outro País* ou ainda a *Céu Aberto*, *Moleque de Rua*, *Esta é a Minha Casa* e *A Audiência*, o certo é que a maioria dos restantes 9 filmes continua a ser marcada pela televisão.

1999 e 2000 são dois anos em que o ICAM apoiou o mesmo número de filmes (11) e se viu ultrapassado pelo item “Escolas” como principal financiador disponível (ver Quadro II). No entanto, agora que o re-

gisto do impacto das mudanças temáticas assinaladas anteriormente se começa a reflectir, um outro financiamento se anuncia. Em 1998 (ver Anexo, **Quadro 9**), quase 50% dos documentários escapam de uma ou outra forma à encomenda ou formato excessivamente televisivos, como acontece nos filmes de António Escudeiro, Edgar Feldman, João Pedro Rodrigues, Kiluanje Liberdade/Inês Gonçalves/Vasco Pimentel e Pedro Sena Nunes. E em 2000 essas características podem ser encontradas em *No Quarto da Vanda*, mas também em *Ouvir Ver Macau*, *Com Quase Nada-Brincar em Cabo Verde*, *Mulheres ao Mar*, *Dois Mundos e Processo-Crime 141/53*, *Enfermeiras no Estado Novo* ou mesmo em quase todos os outros cuja produção passou pela televisão, tal como *Macau-Um Lugar Em Comum e Natal 71*.

O ICAM regressa à posição dianteira em 2001, ano em que se concentra o maior número de filmes (23) apoiados pelo instituto. A tendência qualitativa do ano anterior confirma-se pelo financiamento de filmes como *Mais Alma*, *Desassossego*, *Sob Céus Estranhos*, *Outubro*, *Senhorinha*, *Um Olho para Ver o Outro para Sentir*, *Porto da Minha Infância*, *Dia Em Que Não Vejo o Tejo Não é Dia e Onde Jaz o Teu Sorriso?*, aos quais ainda se podem associar *O Homem-Teatro*, *A Luz Submersa*, *Desobediência*, *Filhos do Vento e Língua-Vidas em Português*, ou seja, uma maioria de documentários se não de origem independente da televisão, pelo menos com alguma folga no seu formato.

No último ano do período em análise, 2002, a diminuição do número total de filmes reparte-se por todos os intervenientes (ver Quadro II), mas não altera substancialmente a posição relativa das diferentes fontes de financiamento nem da tendência do peso de documentários criativos ou mais libertos dos ditames televisivos, que parece fixar-se em redor dos 60% dos apoios anuais do ICAM. Repare-se como os 12 documentários a que o ICAM dá cobertura financeira (ver Anexo, **Quadro 9**) incluem *Entre Muros*, *Ilusíada-A Minha Vida Dava Um Filme*, *A Morte do Cinema e Fleurette*, ou mesmo *Rebelados no Fim dos Tempos*, *A Fotografia Rasgada* e ainda *Em Nome do Divino Brasil* e *Os Caminhos Portugueses para Santiago de Compostela*.

Uma das consequências da tendência aqui detectada é a interferência das preferências do ICAM nas categorias da classificação proposta, mas como a mudança tem sido gradual, o resultado ainda não se reflecte na sua análise global (ver Quadro III). Pelo contrário, o que se

verifica é que, dos 94 filmes financiados pelo ICAM, 42% do total (39 filmes) ainda pertencem à categoria HB, um valor tanto mais significativo quando se sabe que as categorias seguintes se ficam pelos 15% (ET) e 13% (TC) do total “ICAM” e que esses filmes representam 46% de todos os classificados como HB. Aliás, excluindo a categoria HB, o impacto dos apoios “ICAM” só é significativo para os filmes ET e CP, onde o seu contributo representa 38% e 30% do total de documentários das respectivas categorias.

Quadro III - Financiamento “ICAM” por Categorias de Classificação

Financiamento	ICAM			Total
	1	2	3	4
Categoria	nº	%	(1/4)	nº
LP	6	6,4	20,7	29
TC	12	12,8	16,4	73
ET	14	14,9	37,8	37
EF	8	8,5	12,5	64
SA	7	7,4	14,0	50
CP	7	7,4	30,4	23
HB	39	41,5	46,4	84
CN	1	1,1	1,6	63
Total	94	100,0	22,2	423

Assim, se é compreensível que a vocação do ICAM não passa pelo apoio a filmes CN (apenas 1 filme num período de sete anos), já a concentração no apoio a documentários de índole histórica ou biográfica reflecte não só a adaptação aos interesses da televisão (RTP) neste subgénero, como denuncia um certo entendimento do Instituto na resposta aos princípios da acção do Estado no âmbito do cinema e das actividades cinematográficas, quando estes afirmam a importância de incentivar a projecção da cultura e identidade nacionais, algo que se tem repetido nas diferentes legislações e nomeadamente no artigo 3º da mais recente Lei nº 42/2004, de 18 de Agosto.

“TV”

No item “TV” encontram-se os filmes cujo financiamento e a iniciativa dependeram das estações de televisão (pública ou privadas), excluindo, nomeadamente, aqueles com o contributo do ICAM e inseridos no item anterior. Não sendo objectivo desta tese abordar em específico o documentário televisivo, os filmes com essa proveniência aqui considerados são apenas, como já se mencionou, aqueles cuja divulgação passou por alguma das estruturas efémeras referidas na introdução a este Capítulo e cuja produção é sua prerrogativa. Assim, dos 38 filmes que fizeram esse percurso (ver Anexo, **Quadro 10**), a maioria, 23 filmes, provém exclusivamente da RTP e tem como produtores os seus quadros técnicos – é como tal que também se entende o facto de estes não estarem designados (nd, no mesmo quadro anexo) –, pelo que apenas 14 têm o envolvimento de outras estruturas, entre as quais se destacam algumas das produtoras independentes relevantes.

O mais surpreendente, contudo, decorre do facto das televisões privadas portuguesas estarem somente representadas com 2 filmes da SIC. A explicação para este fenómeno pode ser adiantada quer pelo controlo rigoroso dos seus produtos, quer pelo reconhecimento de que o seu estatuto se resume à reportagem televisiva, ambos resultando numa difusão restringida ao próprio meio. Mas o que não pode deixar de ser considerado é o completo desinteresse das mesmas pelo documentário – dos 423 filmes registados apenas mais um (*Língua-Vidas em Português*, de Victor Lopes), surge com o financiamento da SIC e em colaboração com o ICAM. É certo que os filmes incluídos neste item só podem ser avaliados como uma amostra pouco significativa da realidade da produção desse meio, mas nem por isso deixam de ser aqueles que melhor representam o que a Televisão, por si só, tem tendência para considerar documentário, sejam os filmes que se aproximam da reportagem, que são a maioria, como também aqueles que conseguem expor os assuntos que abordam de forma consistente ou com um certo fôlego, contudo impossibilitados de resistir aos efeitos do *médium*, marcado pela assunção do tema (descuidando as pessoas ou os lugares) e da palavra.

A lista exaustiva destes documentários (ver Anexo, **Quadro 11**) e o seu comportamento no ciclo temporal abordado demonstram o que se acabou de afirmar. Neste sentido, em 1996 couberam às Televisões

cerca de 7% dos filmes, neles se incluindo duas produções da realizadora Margarida Ferreira de Almeida que são exemplos dos ditos fôlego e consistência. Já 1997 e 1998 são os anos mais férteis para a “TV”, pois concentram quase 50% do total de filmes deste item. A relevância destes anos vai para a presença de realizadores que garantem uma certa qualidade, como sejam, em 1997, Luís Alves de Matos e Olga Ramos ou, em 1998, Graça Castanheira, João Matos Silva e Solveig Nordlund. Em termos quantitativos os anos 1999, 2000 e 2002 são pouco significativos para este item, embora a performance de 2001 (11 filmes) ultrapasse mesmo as de 1998/99. Também aqui se encontram projectos específicos, como *Os Madeirenses Errantes e Ser Forçado* ou mesmo *Alqueva-Contrastes*, o único caso de uma produção da RTP para um canal de cabo especializado, no caso o Odisseia.

No entanto, é quando se analisa a relação deste item com as categorias de classificação propostas que melhor se percebe o tipo de documentários que a “TV” privilegia e, por essa via, qual o seu contributo para o panorama do documentarismo feito em Portugal. No Quadro IV constata-se a importância para a “TV” da categoria HB, não só por afectar 29% dos filmes considerados neste item, como por representar 13% do total de filmes dessa categoria, valor significativo se comparado com os 9% que pesa no total dos 423 filmes.

Quadro IV – Financiamento “TV” por Categorias de Classificação

Financiamento	TV			Total
	1	2	3	4
Categoria	nº	%	(1/4)	Nº
LP	1	2,6	3,4	29
TC	5	13,2	6,8	73
ET	2	5,3	5,4	37
EF	6	15,8	9,4	64
SA	2	5,3	4,0	50
CP	1	2,6	4,3	23
HB	11	28,9	13,1	84
CN	10	26,3	15,9	63
Total	38	100,0	9,0	423

Outros sinais desse contributo são os 10 filmes CN concretizados

pela “TV”, equivalentes a 26% do total do item e a 16% do conjunto da categoria, bem como a revelação dos Lugares Próprios e dos Casos Particulares (1 filme cada) como territórios inóspitos para as televisões, o que por certo se prende com a sua concentração na singularidade de um sítio ou de uma pessoa, oposta à tendência generalista a elas associada e apontando no sentido do efeito do *médium* atrás referido. Simbolicamente, contudo, elege-se o apoio a apenas 2 filmes de Situações Artísticas para acentuar as características que as televisões menosprezam no documentário, características essas que também estiveram na origem da separação entre a categoria SA e a HB, ou seja, a atenção ao presente e ao acontecer em detrimento do passado e do retrospectivo, a prevalência da observação e da intervenção espontânea em prejuízo do comentário *off* e do depoimento.

“Escolas”

O item “Escolas” compreende, como próprio nome indica, os filmes custeados em exclusivo por instituições académicas⁹³, tendo sido referenciados nesta situação 61 filmes que preenchem 14% do universo estudado.

No período em análise, as escolas que mais contribuíram para a concretização de documentários e mais se empenharam na sua divulgação (ver Anexo, Quadro 12) são encabeçadas pela Universidade Autónoma de Lisboa/UAL (15 filmes) e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia/UL (9 filmes). Com um contributo significativo registaram-se ainda a Universidade Aberta/UA (7 filmes), a Escola Superior de Teatro e Cinema/ESTC (6 filmes) e o Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa/ISCTE (4 filmes).

Embora todas estas instituições sejam escolas superiores ou universidades, é possível estabelecer uma divisão entre, por um lado, as escolas com cursos na área do cinema (ESTC e UL) ou com cursos afins (UAL) – aquelas em que foi facilitada a designação dos produtores – e, por outro, a situação peculiar do ISCTE e da Universidade da Beira Interior (UBI), cujos núcleos/departamentos na área dos audiovisuais de-

⁹³ Essa é a razão por que a Universidade Nova de Lisboa/Laboratório de Criação Cinematográfica não entra nesta contabilidade, pois os seus produtos têm financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian e, como tal, optou-se por inseri-los no item “Outros”.

envolvem projectos directamente relacionados com, respectivamente, a Antropologia e o estudo do Documentário. É ainda possível identificar as escolas que recorrem ao cinema como veículo didáctico ou pedagógico, como é o caso da UA e da Universidade de Évora (UE) ou dos Institutos Superior Técnico (IST) e Politécnico da Guarda (IPG). Esta distinção é importante por estar associada a diferentes concepções do cinema e do seu uso, algo de que se retirará particular proveito no capítulo seguinte desta dissertação.

Por ora, atente-se à contribuição concreta das “Escolas” para o retrato do documentário português (ver Quadro II). Sem esquecer as contingências que justificam o comportamento anual deste item de financiamento, já enunciadas, o certo é que 1996 inicia um percurso ascendente da prestação das “Escolas”, que partindo de um peso de 14% do total anual culmina com 30% das produções em 1999. Mas este caminho é um pouco atribulado em termos de conteúdo (ver Anexo, **Quadro 13**), pois se 1996 é um ano onde se pressente o palpitar do género, aqui da inteira responsabilidade dos filmes da Academia de Artes e Tecnologia, uma escola que não torna a aparecer referida mas permitiu a revelação de Kiluanje Liberdade e Tiago Pereira, já em 1997, pelo contrário, o predomínio dos filmes da Universidade Aberta, como *O Pássaro, Ver, Refazer, Inventar, Biologia Microbiana-Biodiversidade e Evolução* e *A Rotação da Terra*, associados aos de outras proveniências, como *As Rochas Ornamentais e os Minerais Sintéticos* ou *Avaliação da Qualidade Ecológica da Água*, reflectem a atmosfera didáctica e científica desse ano na produção das “Escolas”.

Esta característica quase se repete em 1998, agora encimada pela influência dos 3 filmes da Universidade de Évora particularmente imbuídos na região (*À Descoberta do Mármore, Tecnologia de Pedreiras e 2020-Um Olhar Depois d’Alqueva*), embora atenuada pelo tom dos dois filmes da ESTC (*O Meu Corpo e Sobre Viver*), entre os quais se conta a estreia de Miguel Seabra Lopes.

No ano de 1999, por sua vez, entram em campo as universidades privadas Autónoma (8 filmes) e Lusófona (5 filmes), cujos estudantes dos cursos de jornalismo e cinema, respectivamente, apresentaram a maioria dos seus trabalhos na Mostra de Vídeo Português. Regressa-se, assim, a um documentário menos didáctico, ainda que marcado pelo facto de serem primeiras obras e estarem inseridas em exercícios académi-

cos, ou ainda, no caso da UAL, por se encontrarem de qualquer forma condicionados pelo intuito jornalístico/televisivo. Destaquem-se, pois, as incursões de Fernando Carrilho, Olivier Blanc e Sílvia Firmino (para a UL) ou ainda de Manuela Penafria, cuja pesquisa teórica sobre o documentário se desenvolve na UBI.

É, portanto, em 2000 que o peso das “Escolas” começa a decair, embora neste ano tenham produzido 21% do total de filmes. A UAL mantém a sua relevância neste item com 6 filmes (*O Canto da Saudade, Sala, A Cultura Rastafari em Portugal, Al Berto: A Poesia da Carne, Viagem Pelo Século XX-Liberdade e Cidadania e Palco da Fúria*), mas o timbre distintivo do ano deve ser atribuído ao conjunto da presença da ESTC e do ISCTE, ambos revelando nomes que fizeram carreira, como Maria Joana Figueiredo e Christine Reeh para a primeira, e Célia Antunes/Ana Sofia Miranda e Marina Pereira para o segundo.

As “Escolas” terminam este ciclo com um papel quase irrelevante no financiamento de documentários, sendo todavia significativo que a comparência da ESTC (com Christine Reeh em 2001 e Ivânia West em 2002) e da UL (com Rogério Sena) acabem por permitir destacar a persistência e mesmo a relevância qualitativa para o documentário do tipo de escolas mais especializadas em cinema.

Uma última observação às características deste item pode ser tirada dos elementos do Quadro V, onde se constata a relação do financiamento das “Escolas” com as categorias de classificação propostas.

Quadro V – Financiamento "Escolas" por Categorias de Classificação

Financiamento	Escolas			Total
	1	2	3	4
Categoria	nº	%	(1/4)	nº
LP	4	6,6	13,8	29
TC	9	14,8	12,3	73
ET	5	8,2	13,5	37
EF	11	18,0	17,2	64
SA	3	4,9	6,0	50
CP	5	8,2	21,7	23
HB	9	14,8	10,7	84
CN	15	24,6	23,8	63
Total	61	100,0	14,4	423

O domínio quantitativo das escolas menos vocacionadas para o cinema, atrás demonstrado, torna-se flagrante na tendência pedagógica e didáctica das temáticas abordadas nos filmes realizados com o seu apoio, aqui sublinhadas pelo peso da categoria CN, cujas ocorrências equivalem a cerca de 24% dos filmes (do item de financiamento e da categoria temática em causa). Por outro lado, o cruzamento de dados permite concluir que a marca das escolas de cinema manifesta-se no facto de serem elas as responsáveis pelos valores relativos de outras categorias mais cinematográficas, seja na EF (18% desses dois totais), seja na TC (15% e 12%, respectivamente).

“Outros”

A categoria “Outros” refere-se às ocorrências em que foi possível identificar como fonte de financiamento qualquer tipo de entidade pública ou privada, nacional ou estrangeira, não enquadrável nas anteriores, ou sempre que estas se destacavam nesse apoio e não colaboravam com o ICAM, encontrando-se neste caso 47 filmes equivalentes a 11% do universo estudado.

Na senda do papel histórico relevante que sempre desempenhou, a Fundação Calouste Gulbenkian/FCG (13 filmes) é a entidade com maior contributo neste item (ver Anexo, **Quadro 14**), até porque se optou por considerar aqui a significativa colaboração desta com o Laboratório

de Criação Cinematográfica/LabCC da Universidade Nova de Lisboa (através da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), registada a partir de 1999. Seguem-se a Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisual/FPCA (8 filmes) e a Câmara Municipal de Lisboa/CML (4 filmes). Nesse mesmo Anexo é curioso verificar o contributo destas entidades financiadoras no incentivo à produção de documentários, pois se no caso da FCG a tendência é para dar prevalência às escolas (UNL, ESTC), em relação à FPCA nota-se a preferência pelo apoio aos Cineclubes. Já quanto a outros investidores mais esporádicos, como o Instituto Camões (IC) ou as entretanto extintas Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses (CNCDP), a Sociedade Porto 2001 e a Expo 98, a aposta parece ser mais segura, privilegiando-se as produtoras independentes e com percursos afirmados.

Associando a estas referências os dados do Quadro II, bem como a lista dos filmes englobados neste item (ver Anexo, **Quadro 15**), é possível ter uma percepção do seu comportamento e significado ao longo do ciclo temporal em causa. Assim, entre todos os financiadores, os “Outros” são aqueles que apresentam uma participação ascendente mais nítida, partindo de um peso de 9% dos filmes realizados em 1996 e terminando com cerca de 18% nos últimos dois anos.

Entre outras especificidades, o ano inicial de 1996 é marcado pelo contributo do Museu Nacional de Etnologia (MNE) com os filmes de Paulo Jorge, Susana Durão e Teresa Fradique, então estudantes do curso de “Antropologia e Imagem”. Mesmo não sendo uma finalidade deste estudo analisar a função do MNE, é de assinalar aqui a falta de sequência desta sua iniciativa mais aberta ao exterior, ou de outras que pudessem definir mais claramente o seu contributo para o desenvolvimento do documentário, em particular do documentário etnográfico mais puro, deixando assim vago um lugar fácil e naturalmente ocupado por este Museu.

O ano de 1998, por sua vez, pode ser destacado pela ocorrência da Expo 98, cuja organização suportou financeiramente os filmes *Segredos do Mar Português* e *Namasté*, juntando assim dois temas (o mar e o oriente) associados à exposição mundial e caros a Portugal. Mar que parece ter levado de arrasto a CNCDP e a FPCA, quando apoiaram o documentário *Companha do João da Murtosa*.

Se em 2000 cabe à CML o apoio prestado aos filmes *Central Tejo*

e *Um Olhar de Monóculo-Sintra e Eça de Queiroz*, é em 2001 – o ano de maior contributo dos “Outros” –, e apesar da prevalência da FCG (com 6 dos 14 filmes), que surge a combinação mais heteróclita dos financiadores “Outros”, patente na presença da Sociedade Porto 2001-Capital Europeia da Cultura (com *Dentro, Cinema e Grupo Puzzle*), do extinto Instituto de Arte Contemporânea/IAC (com *João Penalva, Personagem e Intérprete e Confesso-Albuquerque Mendes*), e até da Região de Turismo de S. Mamede (com *Paisagens Megalíticas*) ou da Culturgest (com *Jorge Martins*).

Esta capacidade de captar novos financiadores abranda em 2002, pois só o filme *Paisagens Invertidas* surge com a novidade do apoio da Ordem dos Arquitectos, pelo que, ao contrário do que já se viu no passado (ver Secção 2.2), a evidência de qualquer movimento significativo de interesse pelo documentário em todo este ciclo temporal por parte de diferentes organizações ou empresas está por acontecer. As empresas, em particular, públicas ou privadas, encontram-se completamente ausentes do panorama de financiamento do documentário português aqui referenciado. Documentário que, é certo, pode ser considerado demasiado específico, quiçá artístico, mas se esse financiamento acontecesse não seria uma grande novidade, bastando para isso lembrar o papel das empresas canadianas de construção de caminhos de ferro ou do ramo das peles na concretização de *Nanook of the North* – estava-se então no princípio do século XX.

Não deixa de ser interessante observar ainda, tal como se fez para os casos anteriores, o comportamento deste item em relação às categorias de classificação propostas, tal como demonstrado no Quadro VI.

Quadro VI - Financiamento "Outros" por Categorias de Classificação

Financiamento	Outros			Total
	1	2	3	4
Categoria	nº	%	(1/4)	nº
LP	6	12,5	20,7	29
TC	7	14,6	9,6	73
ET	4	8,3	10,8	37
EF	7	14,6	10,9	64
SA	8	16,7	16,0	50
CP	2	4,2	8,7	23
HB	10	20,8	11,9	84
CN	4	8,3	6,3	63
Total	48	100,0	11,3	423

Talvez como resultado da prevalência de financiadores institucionais neste item, a categoria HB é a mais significativa e equivale a 21% dos 47 filmes aqui contabilizados. Este aparente mimetismo do comportamento do “ICAM” ou da “TV”, analisados antes, não resiste, contudo, a um exame mais atento, que acaba por revelar a importância dos “Outros” na concretização de filmes SA – 17% do total do item e um dos mais significativos pesos no total de filmes dessa categoria (16%) – ou mesmo o facto de estes serem os principais patrocinadores da categoria LP, pois cerca de 21% deste tipo de filmes estão aqui considerados.

“Não Disponíveis”

Por fim, nos “Não Disponíveis” (ND) consideraram-se todos os filmes em que não foi possível identificar qualquer tipo de financiamento, uma falha demasiado comum na literatura disponibilizada pelos promotores ou divulgadores dos mesmos e que limita o aprofundamento da análise pretendida. Ainda assim, com as devidas salvaguardas, o cruzamento da informação disponível permite levantar a hipótese da maioria dos filmes deste item ser financiada pelos próprios autores, o que por sua vez, considerando que estes documentários representam 43% do total do universo estudado, legitima a conclusão de caber aos próprios

autores – associados ou não a pequenas produtoras próprias – a principal responsabilidade pelo financiamento do documentarismo feito em Portugal.

Observe-se, então, que dos 182 documentários em causa, 80 (44%) foram produzidos por produtoras independentes (ver Anexo, **Quadro 16 (a)**), dos quais apenas 18 contam com o envolvimento das produtoras mais relevantes (PIR). Destas, cabe à Real Ficção o maior número de filmes “não disponíveis”, confirmando assim ser a única PIR que não recorre ao financiamento do ICAM. Também aqui se detectam algumas produtoras mais específicas ou em processo de afirmação, com um papel hierárquico intermédio entre as PIR e os autores autónomos e, portanto, complementar a ambos, na medida em que (ainda) não recebem fundos do ICAM. A Artémis, com 3 filmes de Ana de Frias (sua dirigente), lidera este grupo, mas, segundo informações obtidas da própria, trata-se de uma empresa que dá particular ênfase aos produtos publicitários e para televisão. A atenção ao documentário concentra-se, portanto, em companhias que já produziram dois filmes, como a David e Golias de Fernando Vendrell, que produziu para José Neves e Zézé Gambôa; a DigiFilmes para António Barreira Saraiva; Hélastre de Regina Guimarães e Saguenaíl; a Marina Brandão Lucas, que trabalha para Carlos Brandão Lucas; a Prole Filmes para José Barahona; a Sub-Filmes para Caroline Barraud e Rui de Brito; e a Vo’Arte para Pedro Sena Nunes.

As restantes 102 produções (ver Anexo, **Quadro 16 (b)**) são-no dos próprios autores, quase sempre os mesmo que surgem como produtores, sendo de destacar pela insistente dedicação ao documentário, apesar de não obterem financiamento formal ou conhecido, Gustavo de Carvalho com 6 filmes; José Carlos Calado com 3 filmes; ou ainda, com 2 filmes, Ana Torres, António Colaço, Bruno Gonçalves, Ezequiel Silva, Fernando Barriga e Marta Pessoa/Rita Palma.

No início desta Subsecção percebeu-se logo que este item era o mais importante em termos quantitativos, não sofrendo alterações significativas no seu peso anual, que varia entre os 33% do total de filmes anual em 1998 e os 51% em 2002 (ver Quadro II). Ainda assim, juntando agora a lista dos filmes em causa, desta feita ordenada por autor (ver Anexo, **Quadros 17 (a) e 17 (b)**), é possível verificar como este item não se restringe a filmes sem qualquer significado ou consequência e

a realizadores amadores. Seja, como se disse, por simples falta de informação ou por se tratar mesmo de financiamento próprio, o certo é que estão esporadicamente presentes nesta lista (apenas com 1 filme) autores como Christine Reeh, Edgar Feldman, Fernando Lopes, Hugo Vieira da Silva, João Botelho, João Matos Silva, Joaquim Pinto/Nuno Leonel, Leonor Areal, Margarida Ferreira de Almeida, Olga Ramos/Luciana Fina ou Zézé Gambôa. Há, no entanto, realizadores que se encontram nesta situação mais frequentemente e ao longo dos anos, denotando com isso uma maior probabilidade de se tratarem de casos de auto financiamento. E se os exemplos mais seguros desta condição passam por Gustavo de Carvalho, Tiago Pereira e Rui Simões, não deixa de ser dúbia a insistência de Carlos Brandão Lucas (em 1997, 1999, 2000 e 2001), Pedro Sena Nunes (1997, 1998 e 2000), Regina Guimarães/Saguenail (1998, 1999 e 2000), Catarina Mourão (1998 e 2001), José Barahona (1997 e 1998) e Luís Alves de Matos (1999 e 2002).

Por outro lado, a relação desta fonte de financiamento com as categorias de classificação temática (ver Quadro VII) pode fornecer alguma informação adicional à compreensão do seu contributo para o panorama do documentário em Portugal. O seu papel torna-se particularmente relevante para as categorias EF, CN e TC, não só por serem aquelas que mais pesam no seu total como por representar mais de 50% do total de filmes de cada uma delas.

Quadro VII - Financiamento "ND" por Categorias de Classificação

Financiamento	Não Disponível			Total
	1	2	3	4
Categoria	nº	%	(1/4)	nº
L P	12	6,6	41,4	29
T C	40	22,0	54,8	73
E T	12	6,6	32,4	37
E F	32	17,6	50,0	64
S A	30	16,5	60,0	50
C P	8	4,4	34,8	23
H B	15	8,2	17,9	84
C N	33	18,1	52,4	63
Total	182	100,0	43,0	423

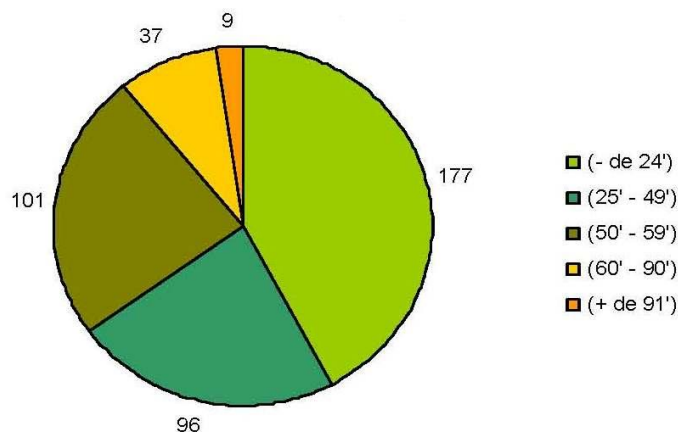
O contraponto ao “ICAM” é flagrante, e torna-se mais evidente se for considerado, por excesso, o caso da categoria SA, em que o financiamento “ND” representa 60% de todos os filmes destas “situações”, ou se for ponderado, por defeito, o caso da HB, onde este tipo de financiamento só tem um peso de 18% do total desta categoria. Esta realidade é um sintoma claro da apetência temática mais espontânea dos documentaristas em Portugal e, nomeadamente, de como as artes continuam a exercer sobre eles um certo fascínio. Um deslumbramento significativo, é certo, mas que se revela ambíguo por denotar o alheamento a outras realidades a “documentar”.

3.2.3 A Duração

A última variável aqui tratada é a Duração⁹⁴ dos filmes em minutos, dando a compreender o fôlego do documentário feito em Portugal, o que implica o seu cruzamento com as variáveis de Categorias e Financiamento.

O panorama global da duração através da distribuição dos filmes pelas classes delimitadas é expressivo (ver Gráfico 4), pois apenas 11% (46 filmes) do universo dos documentários aqui listados pode ser considerado uma longa-metragem (cores quentes, no gráfico). O cinema documental é, portanto, dominado pelas curtas e médias metragens (cores frias, no gráfico), das quais 177, cerca de 42% dos filmes, têm mesmo uma duração inferior a 25 minutos.

⁹⁴ A duração corresponde à versão de cada filme apresentada na mostra/festival cujo catálogo foi consultado, sendo por isso possível encontrar outras versões dos documentários listados com durações diferentes. Este fenómeno é tanto mais vulgar quanto os prazos para a exibição nesses eventos muitas vezes obrigam os autores a apresentarem trabalhos acabados de editar, e é tanto mais facilitado quanto os mesmos surgem em suporte vídeo.

Gráfico 4 – Número de Documentários por Classe de Duração

Uma leitura mais detalhada desta distribuição, efectuada por consulta à Base de Dados, permite afirmar que os filmes enquadrados na classe inferior – dos filmes com 24 ou menos minutos – se concentram na duração de 10 minutos. Já a frequência das classes seguintes, dos 25'-49' e dos 50'-59', dá prevalência a uma duração adaptada aos horários televisivos, onde se destacam picos em redor dos 30' e dos 60 minutos, cuja distorção (para baixo) em relação à hora certa parece querer contemplar o espaço publicitário, fundamental na perspectiva desses operadores.

Quadro VIII – N° Documentários por Classificação e Classes de Duração

Categoria	LP	TC	ET	EF	SA	CP	HB	CN	Total
Classes Duração	n°	N°	n°	n°	N°	n°	n°	N°	n°
(- de 24')	17	37	11	28	17	8	17	42	177
(25' - 49')	5	17	8	19	11	8	10	18	96
(50' - 59')	3	11	12	12	11	2	48	2	101
(60' - 90')	3	6	4	3	7	5	8	1	37
(+ de 91')	1	1	2	0	4	0	1	0	9
Total	29	72	37	62	50	23	84	63	420

Nota: na Base de Dados existem 3 filmes sem duração determinada.

Atente-se agora, no Quadro VIII, ao cruzamento desta variável com

as categorias de classificação propostas. É visível a repartição regular das categorias LP, TC e ET por todas as classes de duração e em oposição às categorias EF, CP e CN, mais adversas à longa duração e estando inclusive excluídas da classe +de 91'. Já a categoria HB corresponde isoladamente a 48% dos documentários com 50'-59', enquanto a SA preenche 44% dos filmes com mais de 90'.

A tendência decrescente do número de filmes à medida que aumenta a respectiva duração pode ser agora constatada no facto das curtas-metragens com menos de 50' somarem valores na ordem dos 70% de ocorrências em quase todas as categorias. Entre estes casos distingue-se a situação da categoria CN, com 95% dos filmes de duração inferior a 50' e uma única ocorrência com mais de 60', e a excepção surge mesmo na categoria dos filmes HB, em que à circunstância de as curtas-metragens reunirem apenas 32% do total destes filmes se junta o facto de a classe de duração dominante (57%) ser a dos documentários com 50'-59', assim se confirmando a relevância do formato televisivo neste tipo de produções.

Existem dois fenómenos subjacentes a este comportamento da duração que podem contribuir para a sua explicação. Por um lado, o predomínio da classe -de 24' deve-se essencialmente aos pequenos filmes "amadores", confirmando o seu objectivo de afirmação de competências e a sua limitação à capacidade de concretização dos respectivos autores. Por outro, o peso conjunto das classes de 25'-49' e 50'-59', que perfaz 47% do total, prefigura a intenção mais concreta de divulgação por intermédio da televisão.

Contudo, a distribuição da duração dos documentários pelas categorias parece indiciar um terceiro fenómeno de índole diversa, como que latente e proveniente do interior do próprio filme, em que o tema explorado pelo documentarista se associa ao espaço-tempo em que ocorre e impõe uma certa duração. Só desta forma se compreende que os filmes mais analíticos ou retrospectivos (em particular os CN e HB) se esgotem em durações normalizadas, enquanto os documentários de observação ou que incidem no presente, que se concentram num lugar ou numa pessoa (os LP, ET, SA e CP), pelo contrário, pareçam acabar por exigir um prolongamento da atenção.

Para terminar esta apreciação regressa-se a uma das variáveis mais

substantivas deste estudo, para verificar (no Quadro IX) o comportamento das classes de duração segundo a fonte de financiamento.

Quadro IX – Nº Documentários por Fonte de Financiamento e Duração

Financiamento	ICAM	TV	Escolas	Outros	ND	Total
Classes Duração	nº	nº	Nº	nº	nº	nº
(- de 24')	0	10	42	14	111	177
(25' - 49')	16	9	14	13	44	96
(50' - 59')	55	15	3	14	14	101
(60' - 90')	20	4	0	5	8	37
(+ de 91')	3	0	1	2	3	9
Total	94	38	60	48	180	420

Nota: na Base de Dados existem 3 filmes sem duração determinada.

Aqui é flagrante a inversão do comportamento entre os financiamentos “ICAM” e “ND”, quando em proporção ao maior peso do “ICAM” corresponde sempre um menor peso do item “ND”, e vice-versa. Este fenómeno vem suportar a interpretação dada ao item “ND” ao longo desta análise, confirmando a sua função de complementaridade em relação ao ICAM, já observada na sua relação com as categorias temáticas, bem como apontando para que o desconhecimento dessas fontes se deva de facto ao financiamento ser mesmo feito pelos próprios autores. Assim se compreende cabalmente que a referida inversão se dê precisamente no sentido em que se regista, com o “ICAM” a adquirir maior significado até às classes intermédias (59% nos 50’-59’) para depois regredir na longa duração (33% nos +de 91’), enquanto o “ND” vai enfraquecendo o seu peso até às durações intermédias (14% nos 50’-59’), para progredir novamente nas classes de maior duração (33% nos + de 91’).

Curiosamente, é possível verificar o mimetismo desta inversão no comportamento de outros dois itens, que na devida proporção se associam, respectivamente, à função do “ICAM” e do “ND”. De facto, a “TV”, tal como o primeiro, vai aumentando o seu peso da classe inferior até às classes intermédias (15% nos 50’-59’) e depois diminui na maior duração (0% nos +de 91’). Enquanto o item “Escolas”, por sua

vez, repete o “ND” e vê o seu contributo diminuir à medida que aumenta a duração dos filmes (3% nos 50’-59’), voltando a alcançar significado nas durações mais longas (11% nos +de 91’). Singular, portanto, é o comportamento do item “Outros”, o único em que a importância quantitativa vai progredindo sucessivamente da classe -de 24’, onde compreende 8% dos filmes, à classe + de 91’, cujos 22% de ocorrências de certa forma compensam a “TV” ou mesmo o “ICAM”.

Focando um pouco mais a atenção, pode-se extrapolar que a inexistência de apoios financeiros do “ICAM” a filmes com durações inferiores a 25’ decorre de uma compreensão da função de financiamento deste instituto restringida a obras com mais de 30 minutos, inerentemente mais difíceis de concretizar. Todavia, a relação com o formato televisivo está subentendida não só no peso do Instituto nesta classe, como atrás se viu, mas também no facto de quase 60% dos documentários financiados pelo ICAM terem uma duração entre 50 e 59 minutos, enquanto as classes com duração superior a 1 hora não ultrapassam os 25% do total de filmes do “ICAM” – embora 54% dos documentários 60’-90’ sejam da sua responsabilidade.

A incompatibilidade do ICAM com a classe inferior a 25 minutos como que se inverte na TV, agora em relação aos filmes com mais de 91 minutos, uma duração que se afasta nitidamente dos ditames rígidos dos horários televisivos. Apenas 4 (11%) dos 38 documentários financiados pela TV possuem entre 60’ a 90’. É, pois, sem surpresa que 40% dos documentários financiados pela Televisão se enquadram na classe 50’-59’ e 26% não ultrapassam os 24’.

A tendência verificada na TV é superlativada pelas “Escolas”, definitivamente especializadas nas curtas-metragens, pois 70% dos seus 60 filmes têm duração inferior a 25’ e 23% encontram-se na classe imediatamente a seguir (25’-49’). A razão deste comportamento prende-se com as limitações próprias deste tipo de instituições, quer por necessidade de controlar os custos – sejam eles suportados pelos estudantes, pelos investigadores ou pela própria escola –, quer por se tratar de uma imposição aos exercícios académicos de avaliação dos alunos, quer ainda pelas características didáticas dos filmes, que muitas vezes se conformam à necessidade de apresentação numa aula. Nesse sentido, e a título de exemplo, não é de estranhar caberem ao ISCTE as obras de maior respiração, a que pertencem 2 dos 4 documentários com mais

de 50 minutos: *António Imaginário* (João Nicolau, 53') e *Memórias de Um Guerrilheiro* (Célia Antunes/Ana Sofia Miranda, 107').

A fonte de financiamento “Outros” apresenta uma distribuição mais homogénea da sua produção pelas classes de duração. No entanto, em termos relativos, não deixa de ser relevante a sua aproximação ao “ICAM” no apoio às longas-metragens (15% do total dos seus filmes). A importância do contributo destes financiadores aos documentários com maior fôlego está simbolicamente patente no facto de terem sido eles, mais concretamente a Sociedade Porto 2001, que custearam o documentário mais longo encontrado no âmbito desta pesquisa (*Dentro*, 2001), que dedica as suas 4 horas de duração à “heterotopia” da prisão, foi realizado pela dupla Regina Guimarães/Sagenail e foi ainda premiado como melhor documentário português no DocLisboa desse ano.

Por fim, no item “ND” os filmes com menos de 50 minutos perfazem cerca de 86% do total das 180 obras registadas, valor que se torna mais expressivo quando corroborado pelo facto de aqui caberem 63% dos filmes da classe -de 24' e 46% do total dos 25'-49'. Mas se este domínio está relacionado, como já se deu a entender, com o facto de se encontrarem aqui grande parte dos filmes “amadores”, muitas vezes obras únicas dos respectivos autores, limitadas a estas durações pela necessidade de controlar os seus custos, não deixa de ser essa mesma razão que, paradoxalmente, justifica o comportamento polarizado da duração neste item. Polarização esta decorrente do seu peso significativo no conjunto das classes de longa-metragem, que é alicerçada na extraordinária capacidade de um ou outro autor suportar os custos inerentes a este tipo de obras, bem como no envolvimento de algumas produtoras independentes, precisamente na classe +de 91', cujos exemplos mais evidentes são os casos da Cinequanon, com *Em Ensaio Com Carlos Mendes* (105') de Frederico Corado, e da Hélastre, com *Marginália* (150') de Sagenail.

4 LUGAR A UM NOVO MOMENTO

Estabelecidas que foram as principais características estruturais, formais e conjunturais do momento recente do documentário em Portugal, cabe agora escrutinar este novo momento partindo dos verdadeiros protagonistas deste cinema – produtores, editores, operadores de câmara, técnicos de som e realizadores –, tentando decifrá-lo por via das pessoas nele envolvidas e das equipas formadas para a concretização dos filmes que o fazem.

4.1 A Perspectiva Técnica: Actuais Protagonistas

A informação aqui analisada está relacionada com as especialidades técnicas, desde o Produtor ao Editor, da Fotografia ao Som, pretendendo-se com elas identificar os respectivos protagonistas com o fim de determinar os laços existentes entre eles e os realizadores e, após a elaboração de uma selecção dos nomes mais referenciados e responsáveis por um maior número de filmes no período estudado, assim delinear os territórios produtivos em acção.

A metodologia adoptada aplica-se a todos os ramos técnicos e consiste na construção de matrizes em que, em linha, aparecem os nomes dos realizadores (estes são os nomes de referência e por isso aparecem em todas) e, em coluna, os especialistas na respectiva técnica, sendo o conteúdo das mesmas preenchido com o número de filmes concluídos. Nestas matrizes, os nomes enunciados em cada ramo técnico surgem na sequência de uma selecção cujos critérios passam pela colaboração mínima em dois filmes e a condição de o técnico ser apenas – ou maioritariamente – referido na especialidade em causa, constituindo-se assim a rede de relações que suportam os territórios mais significativos para o movimento recente do documentário em Portugal.

4.1.1 Territórios da Produção

A primeira categoria técnica refere-se aos produtores de documentários, pelo que a informação analisada provém das consultas feitas na Base de Dados deste estudo ao campo que nas fichas técnicas dos filmes se designa de “Produtor”. Os critérios de selecção aplicados a esta consulta passaram pela eliminação dos casos em que os produtores também foram os realizadores e daqueles em que se desconhece a referência desta especialidade técnica, bem como dos casos em que se produziu um único filme ou em que o produtor também exerceu outras funções técnicas, não revelando, portanto, dedicação técnica à profissão, pelo que o resultado foi a formulação da lista dos 21 nomes de produtores mais significativos para o documentário feito em Portugal no período em análise, que a seguir se apresenta.

territórios com comportamentos e ligações distintas, cuja leitura é feita em diagonal, da direita para a esquerda e de debaixo para cima, ou seja, no sentido crescente da respectiva importância.

No primeiro território de 10 produtores (canto inferior direito), o maior, concentram-se aqueles que trabalham de forma mais isolada e dedicada. Isolada, por se constituírem sem estabelecerem quaisquer relações com outros produtores, e dedicada, por todos aparecerem ligados em exclusividade a certos realizadores e/ou empresas produtoras. Os três nomes deste território que trabalham de forma mais restrita, apenas com um realizador e uma Produtora, são: **Jacinta Barros** (2 filmes), que produz para Rui Simões e a Real Ficção; **José Manuel Lopes** (2 filmes), que produz para António Escudeiro e a Filmes da Rua; e **Marina Brandão Lucas** (5 filmes), que produz para Carlos Brandão Lucas e a sua Produtora própria.

Outros produtores colaboram com diferentes realizadores, mas mantêm-se fiéis às respectivas produtoras, como é o caso de: **Paulo Sousa** (3 filmes), produtor na Continental Filmes; **Armando Pinheiro** (3 filmes), produtor no Cineclubes do Porto; **António Costa Valente** (3 filmes), produtor no Cineclubes de Avanca; e **Maria João Soares** (4 filmes), com ligações estritas ao LabCC da Universidade Nova de Lisboa, cujos trabalhos estão concentrados no ano de 2001 e entre as quais se destacam os da realizadora Renata Sancho.

No entanto, neste território merecem destaque: **Cremilde Mourão** (2 filmes), produtora na Cinequanon, que inclui nas suas produções documentários de Susana Sousa Dias e Catarina Rodrigues; **Paulo Trancoso** (4 filmes), que desenvolve o seu trabalho no âmbito da Costa do Castelo Filmes e produziu documentários significativos como o de Pierre-Marie Goulet ou Victor Lopes; e **Maria Antónia Seabra** (6 filmes), que com a sua empresa AS-Produções Cinematográficas é a produtora mais significativa deste grupo, tanto quantitativamente como por produzir a dupla de realizadores Joaquim Pinto/Nuno Leonel ou Miguel Seabra Lopes.

O segundo território identificado reúne 4 produtores: **António da Câmara Manoel** (4 filmes), da Produtora Nome Eira; **Isabel Matos** e **Vasco Napoleão** (3 filmes), da Fábrica de Imagens; e **Manuel Falcão** (2 filmes), da Valentim de Carvalho. O nome central deste território é António da Câmara Manoel, cujo trabalho com Luís Alves de

Matos estabelece a ligação à dupla Matos/Napoleão e a colaboração com Olga Ramos o aproxima de Manuel Falcão. Além disso, Câmara Manoel é o único que, nomeadamente com os trabalhos de Alves Matos, Olga Ramos/Luciana Fina e Pedro Duarte, se afasta do formato televisivo característico quer de Matos/Napoleão (com os trabalhos de João e Fernando Matos Silva), quer de Falcão (também produtor de Bruno de Almeida).

O terceiro território aqui delineado é composto por quatro produtores: **Maria João Mayer/François d'Artemare** (8 filmes), da empresa Filmes do Tejo; **Francisco Villa-Lobos** (6 filmes), da Contracosta Produções; e **Pedro Correia Martins** (6 filmes), da SP Filmes. Este é um dos territórios mais produtivos e significativos do período em análise, sendo sedimentado pelo realizador Sérgio Tréfaut (2 filmes produzidos pela dupla e um por Pedro Martins) e pela realizadora Graça Castanheira (3 produções da Filmes do Tejo e 1 da Contracosta). Se é a dupla Mayer/Artemare que maiores relações estabelece com os realizadores mais significativos deste período – como é o caso das referidas produções de Tréfaut, Castanheira ou do filme que Kiluanje Liberdade co-realizou com Inês Gonçalves e Vasco Pimentel –, é a Pedro Martins que cabe o principal papel na produção dos documentários mais relevantes do início do movimento registado a partir de meados da década de 1990, caso de *A SIC-Esta Televisão é Sua* (Mariana Otero), *Swagatam* (Catarina Alves Costa), *A Dama de Chandor* (Catarina Mourão) e *Um Outro País* (Sérgio Tréfaut).

No último e quarto território encontram-se três produtores: **Luís Correia** (10 filmes), da produtora Lx Filmes; **Amândio Coroado** (5 filmes), da Rosa Filmes; e **Fernando Vendrell** (2 filmes), da David & Golias. A grelha de relações entre estes produtores é estabelecida por via dos realizadores Manuel Mozos (elo entre Luís Correia e Amândio Coroado) e José Neves (ligação entre Coroado e Vendrell). Mas se Coroado colabora com um grupo de realizadores mais ou menos consagrados (João Pedro Rodrigues e Solveig Nordlund), é Luís Correia, o maior produtor de documentários deste período, que possui o leque de realizadores mais alargado e inclusive parece querer arriscar em novos valores (como José Filipe Costa ou o fotógrafo Blaufuks).

4.1.2 Territórios da Montagem

Esta subsecção do estudo concentra-se nos editores de documentários, pelo que a informação analisada provém das consultas feitas na Base de Dados ao campo que nas fichas técnicas dos filmes se designa de “Montagem”. A aplicação de critérios de selecção e hierarquização idênticos aos anteriormente enumerados tornou possível a identificação dos 21 nomes de técnicos de Montagem mais especializados no período entre 1996 e 2002. Como resultado, a rede que permite definir os “Territórios da Montagem” mais significativos do documentário feito em Portugal é apresentada na matriz seguinte, onde os 21 editores seleccionados estão organizados por ordem dos relacionamentos estabelecidos através dos realizadores com que trabalharam, sendo a interpretação dos distintos comportamentos e ligações feita na diagonal (da direita para a esquerda e de debaixo para cima) e por ordem crescente de importância.

Pública, 1998); **Helena Alves** (3 filmes), que editou o filme premiado de Rita Nunes (*Lixo*, 1998); e **Sara Gaspar** (12 filmes), que apesar de ser uma das técnicas de montagem com maior número de filmes no *curriculum*, apenas editou no contexto escolar da UAL.

No entanto, neste território merecem destaque: **Cláudio Martinez** (2 filmes), exemplo paradigmático da referida dedicação, pois só editou para a dupla de realizadores Joaquim Pinto/Nuno Leonel e sempre no âmbito da mesma produtora (AS-Produções, de Maria Antónia Seabra); e **Patrícia Saramago**, que tem no *curriculum* um documentário premiado de Pedro Costa (*Onde Jaz o Teu Sorriso?*, 2001).

O segundo território é constituído por 3 editores: **Márcia Costa** (2 filmes); **Francisco Costa** (3 filmes); e **Luís Sobral** (3 filmes). Este território é marcado pelo realizador Rui Simões e a sua produtora Real Ficção, na medida em que Márcia Costa e Francisco Costa trabalham em exclusivo para essa produtora e Luís Sobral, embora mais independente, também fez a edição de um filme de Rui Simões.

Continuando o percurso ascendente da Matriz surgem dois territórios mais pequenos. O terceiro território (2 editores) é a área de influência do realizador Carlos Brandão Lucas e inclui os editores **António Carlos Preza** (4 filmes) e **Marco Miguel** (3 filmes), sendo que Preza trabalhou em dois filmes premiados de Brandão Lucas (*Plantas e História*, 1997 e *Cabo Verde: Insularidades*, 1999). Já no quarto território (2 editores) está-se em domínios do director Pedro Sena Nunes e dele fazem parte os editores Micael Espinha (4 filmes) e João Pelica (3 filmes), sendo de realçar que o envolvimento de Pelica e Sena Nunes deu origem a um documentário premiado (*Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu*, 1999).

No quinto território estão presentes três editores: **Pedro Pinheiro** (4 filmes), **Isabel Antunes** (2 filmes) e **Sandro Aguilar** (2 filmes). Aqui os editores revelam grande independência, pois trabalham sempre com realizadores e companhias produtoras diferentes, cabendo a sua coesão aos directores Susana Sousa Dias (pelos seus trabalhos com Pinheiro e Antunes) e Pedro Madeira/Paulo Ares (pelos seus trabalhos com Antunes e Aguilar).

O destaque, contudo, vai para Pedro Pinheiro, mais associado à produtora Cinequanon, para quem editou os documentários premiados *Santo António de Todo o Mundo* (António Macedo, 1996) e *Mulheres do*

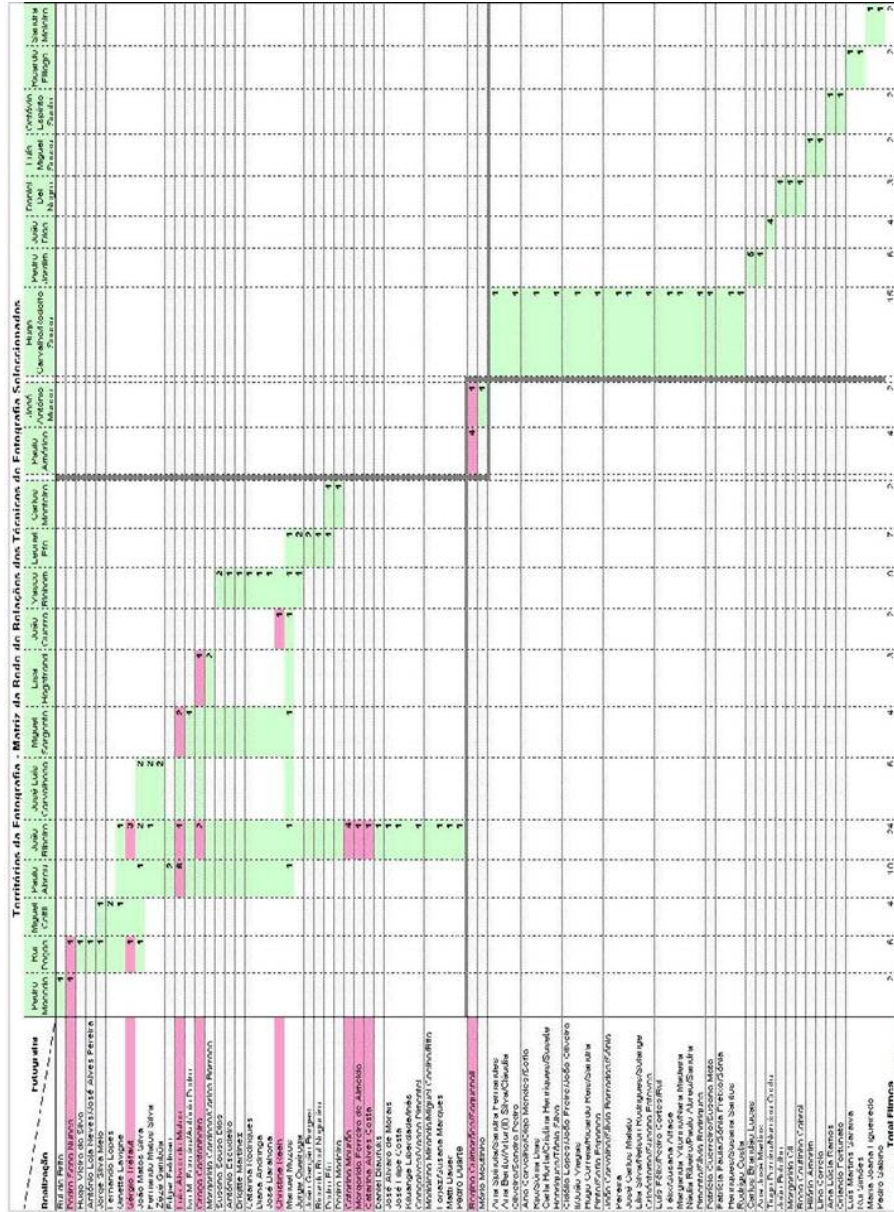
Batuque (Catarina Rodrigues, 1997), na medida em que Sandro Aguilar, apesar de ter editado o filme premiado *Polifonias-Paci È Saluta, Michel Giacometti* (1997), de Pierre-Marie Goulet, parece ter optado pela realização de curtas-metragens de ficção.

O sexto território é o último, o maior e com ligações mais complexas, dele fazendo parte 6 editores: **Pedro Duarte** (13 filmes); **Victor Alves** (6 filmes); **Marcelo Félix** (4 filmes); **Pedro Ribeiro** (4 filmes); **Pedro Baptista** (3 filmes); e **José Nascimento** (2 filmes). A figura-chave nas relações deste território é Pedro Duarte, editor independente que trabalha com frequência para as produtoras Laranja Azul e Lx Filmes, pois não só é o principal editor de documentários deste período, como trabalha repetidamente com alguns dos realizadores do género mais significativos no país, seja com Catarina Mourão e Catarina Alves Costa (principalmente através da Laranja Azul), seja com Luís Alves de Matos e Sérgio Tréfaut, para quem editou (em conjunto com José Nascimento) o documentário premiado *Um Outro País* (1998). Aliás, este último realizador também se envolve com Pedro Ribeiro, outro editor relevante deste território e muito relacionado com a produtora Filmes do Tejo, que juntamente com Pedro Duarte editou o filme premiado *Fleurette* (2002) e também se destacou no documentário *Dois Mundos* (2000) da realizadora Graça Castanheira.

Os últimos três editores deste território estão mais relacionados com o documentário de formato televisivo, como se poderá constatar pelos filmes em causa. Marcelo Félix está associado à produtora Fábrica de Imagens e, por essa via, a Fernando e João Matos Silva, de quem editou respectivamente *Carlos Paredes-Crónica de um Guitarrista Amador* (1999) e *Beatriz Costa-Mulher Sem Fronteiras* (1998). Estes realizadores, por sua vez, estabelecem a ligação a Victor Alves, que para além da relação com a Fábrica de Imagens também colabora em três filmes da produtora Rosa Filmes, nomeadamente *José Cardoso Pires-Diário de Bordo* (Manuel Mozos, 1998) e *António Lobo Antunes* (Solveig Nordlund, 1998), mas também a Pedro Baptista, embora este possua dois trabalhos com a Lx Filmes, incluindo *Filhos do Vento* (Pedro Celestino da Costa, 2001).

4.1.3 Territórios da Fotografia

Esta subsecção do estudo concentra-se nos técnicos de fotografia de documentários (aqui sinónimo de operadores de câmara), pelo que a informação analisada provém das consultas feitas na Base de Dados ao campo que nas fichas técnicas dos filmes se designa de “Fotografia”. Tal como nas técnicas anteriores, também aqui não foram considerados os casos em que os operadores são os realizadores, bem como, evidentemente, aqueles em que se desconhece a referência desta especialidade técnica. Se entre os técnicos de Fotografia se identificarem aqueles que trabalharam apenas em um filme e ainda se aplicar o critério de exclusividade de funções, chega-se à conclusão de que apenas 23 operadores de câmara reflectem a profissionalização desejada. É com estes 23 nomes seleccionados que se constituem e agora se apresentam os “Territórios da Fotografia”, definidos pela grelha de relacionamentos estabelecida por via dos realizadores com que trabalharam, iniciando-se agora a sua leitura diagonal (da direita para a esquerda e de baixo para cima) e por ordem crescente da sua importância.



O primeiro território (9 operadores) mostra uma certa especialização num contexto de trabalho, sem relacionamentos transversais. Há aqueles que desenvolvem a sua actividade de forma mais autónoma, seja por esta ser recente e apresentarem um reduzido número de filmes curtos, como acontece com **Sandra Meleiro** (2 filmes) e **Luís Miguel Sousa** (2 filmes); seja por já denotarem uma certa apetência por essa independência, como é o caso de **Daniel del Negro** (3 filmes), técnico sobejamente consagrado que surge em trabalhos com realizadores da mesma geração, também eles reconhecidos no meio cinematográfico. Outros, todavia, fazem-no de forma mais dedicada, como é o caso de **Octávio Espírito Santo** (2 filmes), que exerce a sua actividade na produtora Continental Filmes de Paulo de Sousa; **Ricardo Filiage** (2 filmes), que trabalha para a Real Ficção de Rui Simões; **Pedro Jardim** (6 filmes), operador fiel ao realizador Carlos Brandão Lucas; **João Dias** (4 filmes), técnico de fotografia do realizador Tiago Pereira, de quem fotografou o premiado *Quem Canta Seus Males Espanta* (1998); **Hugo de Carvalho e Rodolfo de Sousa** (15 filmes), que apenas trabalham no âmbito escolar da UAL.

O segundo território (2 operadores) está vinculado à dupla da cidade do Porto, Regina Guimarães/Saguenail, para quem exercem a sua actividade os operadores de câmara **Paulo Américo** (4 filmes), que fotografou o documentário premiado *Dentro* (2001), e **José António Manso** (2 filmes).

O último e terceiro território (12 operadores) merece um tratamento mais atento, não só devido ao número de técnicos em causa como por consideração à complexidade das suas relações. Comece-se pelos operadores mais periféricos, aqueles que, por um lado (esquerdo), estão polarizados em redor de **Rui Poças** (6 filmes) – operador independente que trabalha com diferentes realizadores e conta no seu curriculum com o documentário premiado *Um Outro País* (Sérgio Tréfaut, 1998) – e aqueles que, por outro lado (direito), se configuram em torno de **Vasco Riobom** (9 filmes) – operador que trabalha repetidamente com as produtoras Acetato e Cinequanon, sendo através desta última que colaborou no documentário premiado *Mulheres do Batuque* (Catarina Rodrigues, 1997). Ambos, Poças e Riobom, conectados à figura central deste território, **João Ribeiro** (24 documentários).

No primeiro grupo, caracterizado por operadores mais ou menos

independentes, é por intermédio do realizador Pedro Sena Nunes (de quem também fotografou o documentário premiado *Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu*, 1999) que Rui Poças se liga a **Pedro Macedo** (2 filmes), assim como é por via de Jorge Silva Melo que estabelece a conexão com **Miguel Ceitil** (4 filmes). Já no segundo grupo, marcado pela produtora Acetato, Vasco Riobom relaciona-se com **João Guerra** (2 filmes) e **Leonel Efe** (7 filmes) através do realizador Manuel Mozos, sendo Leonel, juntamente com **Carlos Monteiro** (2 filmes), operadores exclusivos dessa produtora de Pedro Efe.

A figura-chave deste território, no entanto e como já se referiu, é João Ribeiro, que por via das suas colaborações com os mais diversos realizadores só não mantém ligações com dois dos operadores aqui presentes (os já mencionados Pedro Macedo e Carlos Monteiro). Embora Ribeiro seja um operador independente, é notória a sua fidelidade a algumas produtoras, em particular a Filmes do Tejo e a Laranja Azul (com cinco filmes de cada), ou mesmo a realizadores como Catarina Mourão, para quem fez a Fotografia dos filmes premiados *A Dama de Chandor* (1998) e *Desassossego* (2001); Sérgio Tréfaut, de quem fotografou os premiados *Um Outro País* (1998) e *Fleurette* (2002); e Graça Castanheira.

As ligações mais directas a João Ribeiro estendem-se a **Paulo A-breu** (10 filmes) e **Miguel Sargento** (4 filmes), operadores regulares de Luís Alves de Matos (para quem o primeiro fez a Fotografia do filme premiado *A Fazer o Mal*, 1999), ou ainda a **José Luís Carvalhosa** (6 filmes), este muito associado à produtora Fábrica de Imagens. A colaboradora da Filmes do Tejo, **Lisa Hagstrand** (3 filmes), estabelece ligações a João Ribeiro através do trabalho com Graça Castanheira e surge na ficha de dois documentários premiados de Margarida Cardoso (*Natal 71* e *Com Quase Nada-Brincar em Cabo Verde*, ambos de 2000).

4.1.4 Territórios do Som

Esta Subsecção é dedicada aos dados provenientes do campo “Som” existente na ficha técnica dos filmes, por intermédio das consultas feitas

à Base de Dados deste estudo. Após a aplicação dos mesmos critérios de selecção referidos nas perspectivas técnicas antecedentes, os 29 técnicos de som seleccionados, mais profissionalizados, bem como a rede de ligações estabelecidas por via dos realizadores com que trabalharam, permitem definir uma topologia dos “Territórios do Som” no documentário feito em Portugal, patentes na matriz que se apresenta de seguida e cuja leitura se inicia agora da esquerda para a direita e de baixo para cima, por ordem crescente da sua importância.

No primeiro território os técnicos de som mostram uma certa autonomia, que acaba por não permitir efectuar conexões com outros peritos desta especialidade, sendo assim constituído por nomes independentes dedicados a um realizador ou a um contexto de produção.

São os casos de **Fernando Miguel** (2 filmes), com o realizador/produzidor Jorge Neves; de **Maria Augusta Carvalho** (4 filmes), com o realizador Gustavo de Carvalho; de **Rui Coelho** (5 filmes), com Regina Guimarães/Saguenail e a sua produtora Hélastre; e de **José Raposo** (8 filmes), com Carlos Brandão Lucas. Mas também são as relações de **António Aragão** (2 filmes) com a realizadora Elisa Antunes e a Universidade Aberta ou de **Pedro (II) Costa**⁹⁵ (3 filmes) com a Universidade da Beira Interior.

O segundo território, de que fazem parte **Philippe Morel** e **Mathieu Imbert** (2 filmes cada), é marcado pela presença do realizador Pedro Costa e da produtora Contracosta, de Francisco Villa-Lobos, e acaba por simbolizar a importância do contributo francês para o panorama do documentário português. Não só por os três filmes em causa serem premiados, como por estes técnicos colaborarem com dois dos realizadores mais reconhecidos do cinema nacional, ambos nos filmes do realizador Pedro Costa, *No Quarto da Vanda* (2000) e *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001) e Morel no último documentário de Manoel de Oliveira, *Porto da Minha Infância* (2001).

O terceiro território caracteriza-se pela independência dos seus técnicos de som, o que por certo resulta do (ainda) reduzido número de filmes em causa (2 filmes cada) e implica que a sua coesão assente nas relações estabelecidas por intermédio dos realizadores envolvidos. Neste sentido, **Tiago Matos** e **Branco Neskow** trabalharam com a dupla Olga Ramos/Luciana Fina em *A Audiência* (1998), enquanto **Elsa Ferreira**, tal como Tiago, colaborou com o realizador Miguel Seabra Lopes. Sendo Neskow o nome mais experiente deste território, não é de admirar caber-lhe a única presença num documentário premiado, *O Homem da Bicicleta-Diário de Macau* (1997) dos realizadores Ivo Ferreira/António Pedro.

Ivete Gonçalves (3 filmes) e **Patrícia Almeida** (2 filmes) constituem um quarto território que, de certa forma, se contrapõe ao anterior,

⁹⁵ Usa-se (II) para não confundir com o realizador do mesmo nome.

na medida em que ambas trabalham em exclusivo no contexto da Universidade Lusófona.

O quinto território é, na prática, um domínio de **Emídio Buchinho** (11 filmes), que entre todos os técnicos analisados é um dos que possui maior número de documentários no seu curriculum. A forma independente como trabalha não o impede de manter colaborações com realizadores estabelecidos, como Fernando Lopes, Fernando Matos Silva ou António Macedo – para quem fez o som do premiado *Santo António de Todo o Mundo* (1996) –, nem exclui a fidelidade ao realizador Pedro Sena Nunes, para quem fez o som de 4 filmes, nomeadamente o premiado *Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu* (1999). A ligação a **Nuno Rosário** (2 filmes) faz-se reforçadamente por ambos terem trabalhado com Pedro Madeira e pela colaboração conjunta no “clip” de Caroline Barraud, *Um Minuto de Modernidade* (1999).

Para o fim o último e sexto território, aquele com relações mais complexas e onde se encontram alguns dos especialistas de som mais significativos deste período. Desde logo **Quintino Bastos**, que não só possui 11 documentários no seu curriculum, incluindo o premiado *Caso República* (1998) de Ginette Lavigne ou o célebre *A SIC-Esta Televisão é Sua* (1997) de Mariana Otero, como é o elo de ligação – para além de **Vasco Barão** (2 filmes) – a duas figuras incontornáveis, mas distintas, da paisagem sonora do documentário feito em Portugal.

Trate-se, por um lado (direito), de **António Pedro Figueiredo** (8 filmes), um colaborador da Lx Filmes e da Filmes do Tejo que conta no curriculum com os filmes premiados *Um Outro País* (1998) e *Fleurette* (2001) de Sérgio Tréfaut e *Natal 71* (2000) de Margarida Cardoso. António Figueiredo que é aqui associado à presença de **Filipe Gonçalves** (5 filmes), um colaborador da produtora Acetato, bem como de **Gabriel Mondlane** (2 filmes), moçambicano que trabalha em filmes de produção portuguesa rodados em Moçambique, como é o caso do documentário premiado *Céu Aberto* (1998) de Graça Castanheira.

Trata-se ainda, por outro lado (esquerdo), de **Armanda Carvalho** (10 filmes), que fez o som dos premiados *Fernando Pessoa-O Viajante Imóvel* (1996) de Isabel Calpe, *A Dama de Chandor* (1998) e *Desassossego* (2001) de Catarina Mourão e *Mulheres ao Mar* (2000) de Cristina Ferreira Gomes. Armanda que, por sua vez, é aqui conectada à

presença de **Tiago Lopes** (3 filmes), com quem fez o som do documentário *Vianna da Motta-Cenas Portuguesas* (1999) de José Barahona, à de **Raquel Jacinto** (2 filmes), bem como à de **Victor Ribeiro** (2 filmes) e **Luís Simões** (7 filmes), dois técnicos de som fiéis à produtora Acetato. Armanda que, por via do realizador Manuel Mozos, ainda se liga ao técnico **Nuno Carvalho** (7 filmes), com quem estão relacionados os técnicos que acabam por fechar este círculo, ou seja, **Tiago Silva** (3 filmes), ainda marcado pela ESTC, e **Luís Carapeto** (4 filmes), colaborador da realizadora Leonor Areal e da produtora Videamus.

4.2 A Perspectiva Conceptual: Os Realizadores

Feito este percurso pelas especialidades técnicas, cabe agora a atenção à componente que inclui o que se pode denominar de autores do documentário feito em Portugal. A perspectiva conceptual adoptada nesta Secção pretende efectuar uma hierarquização dos 374 realizadores envolvidos nos 423 documentários contabilizados neste estudo, não só considerando o número de filmes no seu curriculum como avançando nas características dos mesmos pela sua associação a alguns factores de “majoração”, seja o possuírem um prémio, o contarem com o apoio financeiro do ICAM, o possuírem uma maior duração ou ainda, mais subjectivamente, o terem uma classificação temática relevante – o que implica menosprezar em particular os documentários Histórico-Biográficos e Científico-Naturais pois, salvo raras excepções, conformam-se mais facilmente ao audiovisual.

Realça-se, portanto, uma certa institucionalização, manifestada quer no apoio do ICAM, associado a um documentário mais “cinematográfico” e de “criação”⁹⁶ – em particular dos filmes de maior fôlego e na sua concretização em película –, quer na adopção do reconhecimento da qualidade intrínseca dos mesmos pelos eventos e meios especializados, independentemente do tipo de prémio ou das características do certame em causa. Mas só assim, tendo em consideração a experiência e a per-

⁹⁶ Conceitos definidos na legislação do ICAM em vigor. Aqui importa realçar o destino prioritário à distribuição e exibição em salas de cinema, assim como o envolvimento dum trabalho criativo e do ponto de vista do autor.

sistência destes autores, se entendeu possível consubstanciar a definição de territórios aqui ensaiada.

4.2.1 Casos Isolados – Territórios de Eclosão

O primeiro passo da hierarquização dos realizadores é precisamente a distinção entre os que possuem no seu curriculum um único documentário daqueles que conseguiram concretizar mais filmes, pela razão suficiente de apenas os segundos poderem ser seleccionados para a lista final dos realizadores mais significativos do período estudado.

Neste sentido, uma primeira ordenação recai sobre os 223 casos identificados com um único filme, pois pareceu recomendável separar os 155 filmes de realizadores cuja obra tem uma duração inferior a 60' (uma curta-metragem, portanto) e que não contou com o apoio do ICAM nem recebeu qualquer prémio no âmbito das mostras ou festivais em que se apresentaram (ver Anexo, **Quadro 18**), dos 68 documentários também únicos, mas que atingiram a longa duração (60 ou mais minutos) e que, independentemente dessa condição, obtiveram financiamento do ICAM ou algum prémio de reconhecimento pela sua qualidade – não sendo nenhum destes critérios excludente de outro (ver Anexo, **Quadro 19**).

A maioria dos documentários incluídos no primeiro conjunto (155 filmes) são obras mais ou menos desgarradas, feitas por iniciativa própria e longe das entidades produtoras e financiadoras que poderiam fornecer-lhes um carácter mais profissional. Muitos destes filmes, cujos exemplos paradigmáticos são os 81 documentários (52% do conjunto) com financiamento “Não Disponível” (nd), surgem em circunstâncias que se limitam a reunir uma paixão amadora pelo cinema e a disponibilidade que nos dias de hoje as tecnologias vídeo e digital permitem, aliadas à existência de uma mostra ou festival nas proximidades geográficas e com processos de selecção dos filmes bastante abertos – que se limitam a definir temáticas ou géneros ou não existem de todo. Todavia, também têm representação expressiva neste conjunto os 18 documentários únicos desenvolvidos em contexto televisivo (financiamento “TV”, no Quadro 18 em anexo), que equivalem a 47% do to-

tal de 38 filmes explicitamente do género, bem como os 38 filmes de âmbito escolar (financiamento “Escola”, no mesmo Quadro), cerca de 62% do total de 61 identificados como tal, a maioria dos quais, como se foi referindo ao longo deste estudo, são realizações colectivas únicas com uma duração inferior a 20’ – exercícios integrados nos processos de avaliação dos respectivos cursos de licenciatura, cujos autores não perderam a oportunidade de exibição em alguma mostra/festival de cinema existente.

Já em relação ao segundo conjunto (68 filmes, no **Quadro 19** em anexo), mais amadurecido, as obras e os respectivos autores podem ser distribuídos em 4 grupos com características próprias. No primeiro “grupo de 10 filmes” acumula-se um prémio com o apoio financeiro do ICAM, o que faz deles os “casos isolados” mais maduros. Mas como o suporte do ICAM não é garantia de qualidade nem a sua ausência sinónimo de amadorismo, segue-se por ordem decrescente da sua duração um “grupo de 22 filmes” que, não contando com financiamento do Instituto, acabaram por ser premiados. Repare-se a curiosidade significativa de nenhum dos filmes deste grupo ter a classificação de documentário Histórico-Biográfico, assim se revelando as características dos filmes valorizadas nos festivais em oposição aos critérios do ICAM, que inclusive favorecem esse subgénero documental – recorde-se que 42% dos filmes financiados ICAM têm esta classificação temática. É possível confirmar isso mesmo no “grupo de 25 documentários” imediatamente a seguir, todos não premiados mas com o apoio do IPACA/ICAM – o que associado a contextos de produção estruturados (envolvimento de companhias produtoras ou outros financiamentos institucionais) também lhes garante uma certa maturidade –, pois 10 destes filmes (cerca de 40%) pertencem à categoria Histórico-Biográfica. Neste grupo de documentários financiados pelo ICAM é possível confirmar algumas características imputáveis a esse apoio do Estado, desde a duração do filme (nunca inferior a cerca de 30 minutos), ao empenhamento de empresas produtoras na sua concretização, passando pela atracção de nomes conhecidos e mais envolvidos no meio cinematográfico ou afins, características que denotam a institucionalização e profissionalização que o financiamento pelo ICAM acarreta. O último “grupo de 11 documentários” deste conjunto de obras únicas é constituído por longas-

metragens sem apoio financeiro do ICAM ou pertença a qualquer tipo de palmarés.

Sempre que a capacidade de concretização de documentários se restringiu a uma única produção, a possibilidade de futuro dos nomes referenciados fica em aberto e Sílvia Firmino (ver Anexo, **Quadro 18**) é exemplo disso mesmo, pois depois de realizar no âmbito escolar o documentário *O Inimigo Está Entre Nós* (1999), tornou-se a revelação do DocLisboa 2005 ao apresentar *Gosto de Ti como És* (57'), filme produzido pela Laranja Azul sobre o processo de organização da Marcha Popular do Bairro da Bica, em Lisboa.

É precisamente entre os 223 “casos isolados” (correspondentes a 293 realizadores) que se torna apropriada a introdução do conceito de “Territórios de Eclosão”, na sua maioria, como já se referiu, constituídos por realizadores cujas qualidades se encontram em potência e que no período em análise só efectuaram um documentário, muitas vezes a sua primeira obra. Territórios germinativos de documentaristas a haver, portanto, onde se identificaram duas circunstâncias, dois territórios distintos de deflagração desse devir: o Território de Eclosão Contextualizada e o Território de Eclosão Emancipada.

Do primeiro, o *Território de Eclosão Contextualizada*, fazem parte – são mesmo um seu paradigma – aqueles documentaristas cujos filmes foram de alguma forma condicionados pelo meio de difusão televisivo ou foram produzidos em contexto escolar, o que permite a identificação de dois tipos de nichos:

Nicho de Eclosão Audiovisual

Neste primeiro nicho inserem-se os 66 produtos de 72 realizadores que recorrem ao cinema como meio audiovisual e instrumento didáctico ou pedagógico, por isso os exemplos mais significativos, visíveis no Quadro X seguinte, são de filmes realizados no âmbito da televisão ou no contexto de certo tipo de instituições académicas – estas, distintas das presentes no Nicho seguinte.

Nos documentários provenientes das televisões (financiamento “TV”, no Quadro seguinte) o pendor jornalístico e o estilo da reportagem impõem, comparativamente, uma maior diversificação temática. Exemplos disso são as biografias realizadas por Bruno Almeida e Solveig

Nordlund, os Territórios Culturais abordados por Fátima Luz (exemplo único da recente colaboração da televisão generalista com um canal de cabo especializado em documentários) e Teresa Tomé, o cariz “etnográfico” de Jorge Campos e Matti Bauer, ou a aproximação Científico-Natural de António Plácido e Fernando Melo. Já o caso dos filmes financiados pelas “Escolas” é mais cingido a temáticas técnicas especializadas e relacionadas com os *curricula* das respectivas instituições, sendo também por isso que foram tematicamente classificados de Científico-Naturais neste estudo. Isto ocorre no Instituto Superior Técnico com os realizadores Eduardo Filipe/Lino Dias ou com Clementina Teixeira, acontece na Universidade Aberta com Paulo Cartaxo, Ana Maria Ferreira ou Luís Luder, e sucede na Universidade de Évora com Rietske van Raay.

A especificidade destes produtos não deixa de se reflectir numa capacidade de divulgação limitada ao respectivo contexto de produção, pelo que entre os festivais de cinema e vídeo perscrutados para este estudo coube essencialmente ao CineCiência da Malaposta dar visibilidade aos filmes provenientes das instituições académicas e ao CineEco de Seia mostrar os filmes vindos da televisão.

A inclusão neste Nicho de documentários produzidos noutros contextos (financiamento “ICAM”, “Outros” e “nd”, no Quadro X) está relacionada precisamente com o seu formato audiovisual, indiciado pela sua classificação Histórico-Biográfica ou Científico-Natural. No caso do “ICAM”, alguns são sobre acontecimentos históricos e envolvem realizadores como Leandro Ferreira, com as memórias dos retornados e a produção da Continental Filmes de Paulo de Sousa; Diana Andringa, com a independência de Timor através do seu primeiro presidente (Xanana Gusmão) e apoiada financeiramente por institutos e fundações; Victor Lopes, com a abordagem da permanência da língua portuguesa nos diferentes continentes e numa co-produção luso-brasileira; e António Loja Neves/José Alves Pereira, com o relato da história da repressão do Estado Novo através do episódio do ataque da GNR à Aldeia do Cambeado em 1946, em busca do “guerrilheiro” Juan. Outros dedicam-se à biografia de personalidades mais ou menos célebres, como é o caso de António de Macedo e Isabel Calpe – com dois filmes sobre personalidades históricas matriciais (Santo António e Fernando Pessoa); Ana Lúcia Ramos (*Amílcar Cabral*), uma produção da Conti-

mental Filmes de Paulo de Sousa; Orlando Fortunato (*Agostinho Neto*), igualmente produzido pela Continental Filmes; e Margarida Gil (*As Escolhidas*), dedicada à artista plástica Graça Morais e produzida pela companhia AS-Produções Cinematográficas de Maria Antónia Seabra – excepção que não deixa de confirmar a regra do peso do Império em todas estas histórias.

Quadro X - Nicho de Ecloração Audiovisual			
Realizador	Nome	Financiamento	Classificação
Luis Duque	Os Madeirenses Errantes	TV	ET
Tomás Oom Martins	Evereste - A Montanha sem Medo	TV	SA
José Coimbra, Nuno Tavares	"Vendedor" de Sonhos	TV	CP
António Plácido	As Ilhas das Ilhas	TV	CN
Céu Sá Pereira	Aguda e as Marés	TV	CN
Fernando Melo	O Vulcão que Veio do Mar	TV	CN
Ángelo Peres	A Páscoa na Freguesia de Fiscal	TV	EF
Jorge Campos	Santos e Pescadores - Rostos e Naufrágios	TV	EF
Matti Bauer	Ser Forçado	TV	EF
Rui Esteves	Danças de Cancer	TV	EF
Bento Pinto da França	Muñipiti	TV	TC
Fátima Luz	Alqueva, Contrastes	TV	TC
Silvia Alves	Póvoa Dão	TV	TC
Sofia Leite	A Última Praga dos Sobreiros	TV	TC
Teresa Tomé	Gerente de Beira Mar	TV	TC
Anabela Saint-Maurice	Jóias Negras do Império	TV	HB
Bruno de Almeida	A Arte de Amália	TV	HB
Cristina Antunes	Abi Fejô	TV	HB
Luis Filipe Costa	Resistência	TV	HB
Solveig Nordlund	António Lobo Antunes	TV	HB
Ana Maria Ferreira	Gestão de Resíduos	Escolas	CN
Clementina Teixeira	As Rochas Ornamentais e os Minerais Sintéticos	Escolas	CN
Eduardo Filipe, Lino Dias	Outros Oceanos, Outros Mergulhos	Escolas	CN
Luis Luder	A Rotação da Terra	Escolas	CN
Maria João Faceira, Jorge Manuel Magalhães	Avaliação da Qualidade Ecológica da Água	Escolas	CN
Paulo Cartaxo	Medicina das Viagens - Malária	Escolas	CN
Rietske van Raay	A Descoberta do Mármore	Escolas	CN
Ana Lúcia Ramos	Amílcar Cabral	ICAM	HB
António de Macedo	Santo António de Todo o Mundo	ICAM	HB
António José Martins	O que Dinis Machado	ICAM	HB
António Loja Neves, José Alves Pereira	O Silêncio	ICAM	HB
Diana Andringa	Timor Leste, O Sonho do Crocodilo	ICAM	HB
Isabel Calpe	Fernando Pessoa - O Viajante Imóvel	ICAM	HB
José Álvaro de Moraes	Teatro Cornucópia, A Louca Jornada	ICAM	HB
Leandro Ferreira	Retornados ou Os Restos do Império	ICAM	HB
Manuel Tomás	Guilege - O Corredor da Morte	ICAM	HB
Margarida Gil	As Escolhidas	ICAM	HB
Orlando Fortunato	Agostinho Neto	ICAM	HB
Victor Lopes	Língua - Vidas em Português	ICAM	HB
António Cunha	José Gomes Ferreira, Um Homem do Tamanho do Século	Outros	HB
Luísa Schmitt	A Poluição em Imagens	Outros	HB
Adriano Leite	Ruínas Vivas	nd	HB
Frederico Santa Martha	Serás Tu Uma Boa Mulher?	nd	HB
Jorge B. Pinho	Quem é Jorge Palma?	nd	HB
Nuno Cintra Torres	1147 - A Cruzada de Lisboa	nd	HB
Teresa Martins	Fernando Pessoa. Um Contador de Histórias	nd	HB
Andréia Onofre	Mundos Paralelos	nd	CN
Artur Silva	Mistérios da Estrela	nd	CN
Artur Torres	O Tempo em Geologia	nd	CN
Bruno Kripphal, Miguel Kripphal	Blocos Erráticos na Serra da Estrela	nd	CN
Carlos Moura	Tesouros Serranos	nd	CN
Domingos Monteiro	Floresta, Fogo e Vida	nd	CN
Henrique Pereira	A Reserva Natural do Estuário do Tejo	nd	CN
João Ponces de Carvalho	Oceanos: O Futuro	nd	CN
João Serradas Duarte	Cavalo Lusitano	nd	CN
Jorge Marecos Duarte	D. Carlos - Oceanógrafo	nd	CN
José Gouveia	Não Dá	nd	CN
José Manuel Costa, Paulo Branquinho	Transparências	nd	CN
José Victor	Sonho Fundido em Azul	nd	CN
Marco Alexandre Ramalho	Lontra: Uma Espécie em Extinção	nd	CN
Maria de Lurdes Pinto	Missão Possível	nd	CN
Maria Edite E. S. Silva	Imagens	nd	CN
Nuno Soares	Oceanus	nd	CN
Rui Pedro Marques	Paul da Madriz	nd	CN
Tomás Matos	Aves de Rapina - O Adeus Quase Inevitável	nd	CN
Victor Beja	O Paul da Tornada	nd	CN

Nicho de Eclosão Escolar

Este segundo Nicho do Território de Eclosão Contextualizada, patente no Quadro XI, é constituído pelos 45 filmes de 85 realizadores que foram concretizados em contextos de formação, académica ou profissional. As situações mais correntes permitem a sua decomposição em duas vertentes, consoante as características das instituições envolvidas (ver Subsecção 3.2.2): uma com as escolas que possuem cursos na área do cinema ou afins; outra com as escolas que possuem núcleos/departamentos na área dos audiovisuais ou centros de investigação que desenvolvem projectos cinematográficos relacionados com a aplicação das respectivas áreas de conhecimento.

Decorrente dos critérios subjacentes à investigação efectuada no âmbito deste estudo, foram detectadas nas primeiras circunstâncias (cursos na área do cinema ou afins) a Universidade Autónoma de Lisboa/UAL (Licenciatura de Ciências da Comunicação/Jornalismo), a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia/UL (Licenciatura em Cinema, Vídeo e Comunicação Multimédia) e a Escola Superior de Teatro e Cinema/ESTC. Neste enquadramento, os documentários produzidos caracterizam-se por apresentarem uma grande liberdade temática, sendo disso exemplo, para a UAL, o Lugar Próprio de Nádia Ribeiro/Paulo Abreu/Sandra Pimenta/Sílvia Rodrigues, o Território Cultural de Ana Carvalho/Olga Mendes/Sofia Rijo/Sónia Dias, a abordagem Entre Territórios de João Carvalho/Sílvia Barradas/Sónia Pereira, a temática Etnográfico-Folclórica de Ana Spínola/Sandra Fernandes, a Situação Artística de Patrícia Paula/Sónia Freixo/Sónia Henriques/Susana Santos, a contextualização Histórico-Biográfica de Cidália Lopes/João Freire/João Oliveira/João Viegas ou a análise Científico-Natural de Margarida Vitorino/Nara Madeira. A esta diversidade de abordagens acrescenta-se a liberdade estilística e a capacidade de concretizar individualmente um filme, sintomaticamente patente nas outras duas escolas, seja (para a UL) o caso do filme Etnográfico-Folclórico de Renata Silva, do Caso Particular de Rita Jardim ou do filme Científico-Natural de Susana Monteiro Dinis, seja (para a ESTC) o caso Entre Territórios de Ivânea West.

Quadro XI - Nicho de Ecloração Escolar			
Realizador	Nome	Financiamento	Classificação
Patrícia Paula; Sónia Freixo; Sónia Henriques; Susana Santos	Graffitis - Arte ou Vandalismo	Escolas	SA
Rodrigo Costa	Palco da Fúria	Escolas	SA
Catarina Romano Alves	Aníbal	Escolas	CP
Rita Jardim	Vida de Marinheiro	Escolas	CP
Margarida Vitorino; Nara Madeira	A Rádio em Portugal	Escolas	CN
Susana Montiro Dinis	O Meu Cão Não é o Mesmo	Escolas	CN
Hugo Correia Ricardo Reis; Sandra Pinto; Sofia Espanca	O Cais dos Sem Abrigo	Escolas	ET
Ivânia West	Sasha. Um Retrato de Alexandre Siviakov	Escolas	ET
João Carvalho; Sílvia Barradas; Sónia Pereira	A Cultura Rastafari em Portugal	Escolas	ET
Ana Bento; Artur Silva II; Cláudia Oliveira; Sandra Pedro	O Canto da Saudade	Escolas	LP
Carla Horta; Cristina Henriques; Susete Henriques; Tânia Silva	Convento de Mafra - Um Palácio Sem Rei	Escolas	LP
Lília Silva; Nelson Rodrigues; Solange Crisóstomo; Susana Esteves	(E)Ternamente Vagabundo	Escolas	LP
Nádia Ribeiro Paulo Abreu; Sandra Pimenta; Sílvia Rodrigues	Forte de Peniche - Uma História por Contar	Escolas	LP
Cidália Lopes; João Freire; João Oliveira II; João Viegas	Na Porta dos Limites	Escolas	HB
José Carlos Maletz	Al Berto: A Poesia da Carne	Escolas	HB
Luís Félix; Pedro Cortes; Rui Félix; Susana Alfaice	Teias de Guerra	Escolas	HB
Nuno Paulo Bouça	À Volta de Rosa Ramalho	Escolas	HB
Patrícia Guerreiro; Susana Mata	Viagem Pelo Século XX - Liberdade e Cidadania	Escolas	HB
Ana Carvalho; Olga Mendes; Sofia Rijo; Sónia Dias	As Vozes da Serra	Escolas	TC
Antonieta Charrua	Viagens na Minha Terra	Escolas	TC
Catarina Gata; João Matos; Diogo Figueiredo	2020 - Um Olhar Depois d'Alqueva	Escolas	TC
Constantino Martins; Rui Filipe Ascensão	Ama Dor	Escolas	TC
Gonçalo Madalil; Francisco Merino	Os Filhos do Volfrâmio	Escolas	TC
Mariana Viegas	A Horta	Escolas	TC
Rogério Sene	Luz	Escolas	TC
Ana Carrapaloso	Sunday Feast	Escolas	EF
Ana Spínola; Sandra Fernandes	Salam	Escolas	EF
Bruno Domingues; H. Magalhães; Ricardo Cabaço; Ulige Almeida	Um Bairro na Marcha	Escolas	EF
Luís Canto Monge	Capoeira, Uma Dança Guerreira	Escolas	EF
Manuela Penafria	Foi Deus Que Me Escolheu	Escolas	EF
Marina Pereira	Sip Thai Sôl, Colocando Papéis Aos Pés de Thai Sôl	Escolas	EF
Olivier Blanc	À La Sauvette	Escolas	EF
Renata Silva	O Projeccionista Ambulante	Escolas	EF
Sílvia Firmino	O Inimigo Está Entre Nós	Escolas	EF
Susana Durão	Além do Trabalho	Outros	LP
Margarida Letão	Kilandukilu / Diversão	Outros	ET
Paulo José Jorge	Só As Águas Passam	Outros	EF
Paulo Ares	Vencer a Sombra	Outros	CP
João Niza	Eduardo Batarda - O Meu Estilo é a Minha Força	Outros	HB
Manuel F. Costa e Silva	Um Tempo Reencontrado	Outros	TC
Teresa Fradique	Fui Ao Cristo Rei	Outros	TC
Luís Miguel Correia	Fernando Calhau - Work in Progress	Outros	SA
Susana Mouzinho	Rui Sanches: Escultura	Outros	SA
Carla Susane Silva	Lisboa no Tempo da Sede	nd	TC
Filipe Verde; Jorge Norte	Biografia de Uma Mina	nd	TC

A especificidade do seu curriculum, associada à oportunidade de

desenvolver um trabalho individual, faz com que tanto a UL como a ESTC, ao contrário da UAL, permitam aos seus colaboradores a sedimentação de um percurso profissional na área do documentário.

Veja-se o exemplo de:

- **Constantino Martins/Rui Ascensão**, autores de *Ama Dor*, realizado em 2000 no contexto escolar da UL e desde logo premiado (ver também Anexo, **Quadro 19**). Trata-se de uma abordagem ao Território Cultural das tradições, neste caso as tascas e o fado vadio, que ainda podem ser encontradas em Lisboa. Embora seja o único filme deste período, esta dupla já demonstrou continuidade de trabalho ao concretizar em 2003 o documentário *Capital* (40'), onde se regista a luta da companhia cultural Artistas Unidos na busca de um novo espaço para continuar a trabalhar, depois de se confrontar com o encerramento do edifício histórico em que se encontrava – a sede do jornal “A Capital”, no Bairro Alto lisboeta – por motivos de segurança associados ao estado de degradação dessas instalações. Em 2004, Constantino Martins realizou *Morabeza* (90'), a sua primeira longa-metragem, onde aborda a questão da imigração cabo-verdiana que trabalha na construção civil e mantém ligações à sua cultura através da música. Já em 2005 regressa à co-realização, desta vez ligado a Nuno Lisboa (ver Anexo, **Quadro 18**), com *A Conversa dos Outros* (22'), um exercício de dispositivo que revive os gestos básicos do cinema – planos fixos de uma cabine telefónica onde imigrantes brasileiros fazem chamadas para o seu país.

Para que não se fique com a impressão de este ser um caso isolado, salientem-se ainda Olivier Blanc – que se tem destacado no meio cinematográfico como técnico de Som e realizou na UL o documentário de cariz etnográfico *À La Sauvette*, sobre o culto do Dr. Sousa Martins junto da estátua existente no Campo Mártires da Pátria –, bem como Fernando Carrilho (UL), Maria Joana Figueiredo, Miguel Seabra Lopes e Christine Reeh (ESTC), pois também eles passaram por este Nicho mas já se encontram em fases mais afirmadas dos respectivos percursos (ver Subsecções seguintes).

Na segunda vertente, a das escolas que possuem núcleos/departamentos na área dos audiovisuais ou centros de investigação, foram iden-

tificadas a Universidade Nova de Lisboa/UNL, o Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa/ISCTE e a Universidade da Beira Interior/UBI. No caso da UNL, a existência do Laboratório de Criação Cinematográfica está associada ao Departamento de Ciências da Comunicação e tem a particularidade de frequentemente colaborar com a Fundação Gulbenkian (financiamento “Outros”, no Quadro XI). Será essa a razão para o predomínio dos temas relacionados com exposições ou biografias de artistas plásticos, de que são exemplo os filmes de Luís Miguel Correia, Susana Mouzinho e João Niza. Em relação ao ISCTE, a atenção vai para a actividade cinematográfica dos investigadores ligados à Antropologia e ao Centro de Audiovisuais/CAV, de que são exemplo Ana Carrapatoso e Marina Pereira, enquanto na UBI os realizadores desenvolvem os seus trabalhos no âmbito da colaboração entre o Departamento de Comunicação e Artes e o Centro de Recursos de Ensino e Aprendizagem/CREA, como acontece com Manuela Penafria ou com Gonçalo Madail e Francisco Merino.

Os exemplos seguintes servem para sublinhar o “tratamento” e o apego aos lugares dos documentários provenientes destas escolas:

- **Filipe Verde/Jorge Norte**, dupla que realizou *Biografia de Uma Mina* em 1997, um documentário premiado (por isso também presente no **Quadro 19**, em Anexo) sobre o Território Cultural das minas alentejanas de S. Domingos, hoje encerradas, onde o incremento antropológico de Filipe Verde (investigador no Departamento de Antropologia do ISCTE) se detecta no significativo material de pesquisa e fotografias que mostram 100 anos de luta dos mineiros, suas condições de vida e trabalho. A singularidade temática deste documentário no panorama português vem precisamente da abordagem ao mundo do trabalho (no caso, industrial), mesmo se de pendor arqueológico, no sentido de hoje se registarem apenas os vestígios dessa actividade. Curiosa, portanto, é a afinidade com o filme *Os Filhos do Volfrâmio* (1999), de **Gonçalo Madail/Francisco Merino** (investigadores da UBI), parentesco não só temático – também este procura os vestígios da outrora fulgurante comunidade de mineiros desse mineral existente na Beira –, pois ambos resultam de condições de produção em que os autores estão envolvidos em todos os campos, embora no primeiro pareça haver uma distribuição de tarefas mais

nítida, com Jorge Norte a acumular as especialidades cinematográficas de montagem e fotografia.

Também nesta vertente do Nicho Escolar cabe essencialmente à UNL e ao ISCTE a demonstração da razão de serem considerados territórios de eclosão de documentaristas, pois os realizadores Renata Sancho, André Dias (para a primeira), Célia Antunes/Ana Sofia Miranda e João Nicolau (para o segundo) já possuem uma certa continuidade de trabalho (ver Subsecção 4.2.2).

O segundo território de eclosão, o Território de Eclosão Emancipada, é mais consistente e os seus filmes aproximam-se do documentário mais criativo, pois, no essencial, é nele que se distribuem a maioria dos documentários únicos que são longas-metragens e/ou com capacidade de financiamento do ICAM e/ou constando de algum palmarés (comparar com o **Quadro 19**, em Anexo). Consoante o grau de envolvimento dos realizadores em causa no meio cinematográfico mais instituído, foi possível identificar neste território duas categorias de nichos:

Nicho de Eclosão Autónoma

Como o próprio nome indica e é suficientemente evidente no Quadro XII, este Nicho caracteriza-se por integrar 78 filmes de 96 realizadores que trabalham de forma ainda “amadora” (daí a maioria de financiamentos “nd” no Quadro), seja quando alargam o seu trabalho a outras especialidades técnicas e, por isso, não contam com o envolvimento de produtoras ou dos nomes pertencentes aos territórios técnicos definidos (ver Secção 4.1), seja quando já trabalham de forma mais estruturada, conseguindo envolver nomes mais profissionais numa ou noutra especialidade técnica ou mesmo esboçando a constituição de uma produtora própria.

Quadro XII - Nicho de Eclósão Autónoma			
Realizador	Nome	Financiamento	Classificação
Marília Maria Mira	Here Is Not There	Outros	ET
Salvador Lima	Viola da Terra	Outros	EF
Hilário Amorim	Os Dedos	Outros	LP
Victor Candeias	Central Tejo	Outros	LP
Jean Lefaux	Trás-as-Histórias	Outros	TC
Jorge Rosário, Nuno Viegas, Teodora Tavares	A Bela e o Monstro	Outros	TC
José Pinheiro	Um Olhar de Monóculo - Sintra e Eça de Queiroz	Outros	TC
Paulo Niza	As Paredes Têm Boca	Outros	TC
Ricardo Costa	Paroles	nd	HB
Anibal Rebelo; Joaquim Bonike	Rostos dos Invisíveis	nd	LP
Francisco Feio	Benvideos a S. Bento	nd	LP
Hugo Azevedo	Fabrik	nd	LP
Rogério Abreu	Campistas	nd	LP
Vasco Diogo	Pride 98 - Lisboa	nd	LP
Ána Mourato	Luz e Sombra	nd	CP
Carlos Reis Santos	Ovar	nd	CP
David Rebordão	9 11 - Um Dia a Direito	nd	CP
Miguel Lopes Coelho	Vigilância Nocturna	nd	CP
Paulo César Fajardo	Outono	nd	CP
Wolf Gauditz	Táxi Lisboa	nd	CP
Adalberto (Filho) Penna	Alma Açriana	nd	ET
António Bernardino	Noite Sem Abrigo	nd	ET
Grandela	Los Gallegos	nd	ET
João Tilly	Europa Latina	nd	ET
José Mendes	Jovens Rebeldes em Acção - Lisboa	nd	ET
Laurent Simões	Walk: Don't Walk	nd	ET
Mariana Pimentel; Nuno Barradas	Saco Branco	nd	ET
Pedro Azevedo	Bodyshapes, Texturescapes	nd	ET
Rodrigo Monteiro	Ritmos	nd	ET
Rui Lopes da Silva	Futuro	nd	ET
Catarina Ramalho; Luís Seixas	Electrónica 7	nd	SA
Dinarta Branco; Jorge Cruz; Pedro Marques; Rui Guilherme Lopes	Do I Look Like A Gangster?	nd	SA
Luís Vasco Saraiva	O Falso	nd	SA
Margarida Tavares	Making Of de "O Triunfo do Amor"	nd	SA
Maria João Marques	O Suspeito	nd	SA
Mário Moutinho	Coisas & Loijas - Making Of	nd	SA
Martim Falcão	Uma Tarde de Fado...	nd	SA
Pedro Sabino	Galeta Satélite	nd	SA
Rui de Brito	Xutos & Pontapés - 20 Anos de Bandas	nd	SA
Susana Nobre	Dança Sobre a Terra	nd	SA
Vasco Monteiro	O Traço	nd	SA
Alfonso Alves; Teresa Perdigão	Flores - O Auto de Flores na Ilha do Príncipe	nd	EF
Andreia Barbosa; Luís Miguel Branco; Patrícia de Sá	O Morge Que Ri	nd	EF
António Pinto; Maria João; Sérgio Augusto; Tânia Ferreira	Marés Errantes	nd	EF
Carlos Silva	Moinhos do Fontão	nd	EF
Catarina Abreu	Salinas de Rio Maior	nd	EF
Elsabete J. Pinto	O Olho e a Objectiva	nd	EF
Frederico T. Sampayo; João Marvão	O Condor e a Festa do Sangue	nd	EF
Germano Vaz	O Ciclo da Lã	nd	EF
Gonçalo C. Luz	Em Fátima Rezel Por Ti	nd	EF
Luís Miguel Sousa	As Marionetas Tradicionais Portuguesas	nd	EF
Luís Tranquada	Montaria ao Javali	nd	EF
Marta Morais	Inútil - Praticar Esquecer	nd	EF
Nuno Lisboa	Pão	nd	EF
Paulo Santos	O Ciclo do Pão	nd	EF
Pedro Fidalgo; Nathalie Mansoux	De Passagem Por Juchitán	nd	EF
Pedro Pena	Ápis	nd	EF
Thomas Bock	Acerca de Homens e Toiros	nd	EF
Adalberto Neves	A Cidade e Eu	nd	TC
António Pedro	O Homem da Bicicleta - Diário de Macau	nd	TC
Bruno Sequeira	Look, Just Look... Only Look!	nd	TC
Carlos M. Esteves	Uma Vida Com História	nd	TC
Caroline Barraud	Um Minuto de Modernidade	nd	TC
Fernando Santos; Rui Teigão	A Grande Barragem	nd	TC
Glória Martins; Tânia Pereira	Imagens em Movimento	nd	TC
Inês Henriques	Saida	nd	TC
Jaime Claridade	Lindoso	nd	TC
João Moreira	Porto Sem Popós	nd	TC
João Sarmento	Oásis Agora	nd	TC
Jorge Sá	A Cor na Imagem Urbana Portuguesa	nd	TC
Lígia Pereira	O Bairro Alto Já Não é o Que Era	nd	TC
Luís Campos Brás	É Tarde	nd	TC
Miguel Gonçalves Mendes	D. Nieves	nd	TC
Narcisca Costa	Quem Carita Seus Males Espanta	nd	TC
Rita Nunes	Lixo	nd	TC
Rui Xavier	Jovens@Eleições PT	nd	TC
Sílvia Henriques	Em Trieste, As Almas	nd	TC
Victor Laça	S. Jorge	nd	TC

Esta é a forma predominante de eclósão de documentaristas e os

exemplos seguintes ilustram o percurso de uma produção mais amadora até à mais estruturada:

- **Dinarte Branco/Jorge Cruz/Pedro Marques/Rui Guilherme Lopes**, um grupo de actores ligados ao projecto cultural Artistas Unidos que resolveu documentar em *Do I Look Like A Gangster?* (2001) a Situação Artística peculiar de indignação em que se encontravam devido ao cancelamento de uma produção teatral. Trata-se de uma produção dos próprios, provavelmente irrepetível e sem qualquer envolvimento do meio cinematográfico documental, fruto de uma vontade indomável passível de se concretizar por recurso às tecnologias mais recentes, no caso o vídeo digital (Mini DV).
- **Jorge Rosário/Nuno Viegas/Teodora Tavares**, que realizaram em 1998 *A Bela e o Monstro*, sobre a vida de alguns transformistas, travestis, *drag queens*, *crossdressers* e transsexuais. Esta abordagem, rara em Portugal, a um Território Cultural que questiona os Géneros e a orientação sexual torna-se relevante por se afirmar na senda dos Estudos Culturais, ou seja, realçando a diversidade existente em cada cultura ou contexto social e, num envolvimento explicitamente político, pondo em causa as relações de poder e dominação aí existentes. Com temática semelhante apenas se encontrou o pequeno filme de **Vasco Diogo** (*Pride 98-Lisboa*, 2000), primeiro registo documental de uma comemoração do dia internacional do Orgulho Gay em Portugal, em particular da realização de um arraial nesse Lugar Próprio que é o Jardim do Príncipe. Mas se este é uma produção amadora da total responsabilidade do autor, já o primeiro contou com o financiamento da Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais, embora não tenha havido envolvimento dos nomes destacados anteriormente nas diferentes especialidades técnicas.
- **Miguel Gonçalves Mendes**, nome entretanto confirmado com o seu segundo documentário, *Autografia* (2004, 103'), prémio de melhor documentário português no DocLisboa 2004. Em 2002 concretizou *D. Nieves*, um primeiro filme sobre o Território Cultural rural da Galiza, em particular da aldeia de Deva, onde vive

a mulher de seu nome Nieves. Num registo próximo do etnográfico, este documentário pretende mostrar vivências e saberes agrários tradicionais através do quotidiano de um seu habitante, recorrendo para isso a uma cinematografia de duração, também ela território de resistência. Na sua busca de pequenos mundos pretensamente isolados, de comunidades onde ainda seja possível enfatizar os modos de vida tradicionais, este filme insere-se numa temática recorrente no documentário feito em Portugal (ver Secção 2.2), de que também são exemplo *É Tarde* (2001), de **Luís Campos Brás**⁹⁷, rodado na aldeia de Ceiroquinho (Beira Baixa) e *Lindoso* (1996), de **Jaime Claridade**, sobre essa aldeia do Parque Nacional da Peneda-Gerês. Nos três casos a produção é independente (não têm qualquer apoio financeiro do ICAM ou outra entidade relevante), mas isso não os impediu de serem premiados. No entanto, ao contrário dos dois últimos – mais “amadores”, uma vez que a responsabilidade das diferentes especialidades técnicas é sempre dos respectivos realizadores –, *D. Nieves* foi o primeiro empreendimento cinematográfico produzido no âmbito da associação cultural Projecto Kairos (actual JumpCut), pelo que conta com a colaboração mais profissional de Pedro Marques (como o realizador, membro fundador da associação) na edição e Susana Paiva (também fotógrafa) na imagem.

Nicho de Eclosão Especializada

Neste último Nicho o grau de envolvimento no tecido da indústria cinematográfica é maior e implica a participação de protagonistas das diferentes técnicas e de companhias produtoras com trabalho confirmado no documentário. Por isso, não é de estranhar que dos 223 filmes considerados nos Territórios de Eclosão, apenas 34, pertencentes a 40 realizadores, preencham estas características, encontrando-se aqui, no Quadro XIII, vários nomes reconhecíveis pela sua ligação anterior (directa ou indirecta) ao meio cinematográfico.

Ao contrário do Nicho anterior, a maioria dos filmes possuem financiamento do ICAM e, em oposição ao Nicho Audiovisual, raramente

⁹⁷ Tem-se conhecimento de que este realizador insiste no documentário e encontra-se a trabalhar em Macau, onde se debruça sobre a comunidade portuguesa aí presente.

pertencem às categorias temáticas Histórico-Biográficas ou Científico-Naturais, particularidades estas que denunciam a sua aproximação a um documentário mais criativo. Entre outras histórias e outras classificações, os documentários não exclusivamente lusos que obtiveram financiamento do ICAM são exemplos paradigmáticos deste Nicho:

- **Ariel Bigault**, que recebeu o apoio para realizar *Afro Lisboa* (1997), onde se questionam as identidades das comunidades africanas residentes em Lisboa. Este filme conta com a produção da SP Filmes e de Pedro Correia Martins e inclui Vasco Pimentel no Som.
- **Jorge António**, cineasta português radicado em Angola que foi apoiado com *Outras Frases*, produção resultante da sua colaboração com a Companhia de Dança Contemporânea da coreógrafa e bailarina Ana Clara Marques, a propósito da qual se retrata a história política e social recente desse país. Para além do financiamento, o envolvimento português neste documentário passa pela produtora Lx Filmes e por nomes como Manuel Mozos (na Montagem) e Armanda Carvalho (no Som). Entretanto, Jorge António mantém-se activo no documentário, realizando em 2004 *A Utopia do Padre Himalaya* (51'), uma biografia de Manuel António Gomes, inventor que em 1904 ganhou um prémio na Exposição Internacional de St. Louis (EUA) com um aparelho de energia solar, um filme também financiado pelo ICAM.
- **Licínio de Azevedo** foi financiado com *Desobediência* (2001), uma produção moçambicana sobre um “caso particular” de violência doméstica e do papel da mulher na sociedade deste país, um filme que conta com a colaboração de Gabriel Mondlane no Som.
- **Mariana Otero** conseguiu o apoio do ICAM para *A SIC-Esta Televisão é Sua* (1997), o “documentário-choque” concretizado durante a sua estada em Portugal e que através da abordagem aos meandros do funcionamento dessa televisão privada chamou a atenção para a função e importância algo esquecida deste género de cinema. Esta co-produção do canal televisivo franco-alemão

ARTE com a SP Filmes de Pedro Correia Martins também contou com o envolvimento de Quintino Bastos, um dos principais especialistas de Som no documentário português. Mariana, entretanto, regressou a França, onde em 2003 realizou *História de Um Segredo* (91'), um documentário estreado comercialmente em Portugal.

- **Pierre-Marie Goulet**, apoiado com *Polifonias-Paci È Saluta, Michel Giacometti* (1997) filme produzido pela Costa do Castelo e Paulo Trancoso, que a propósito do célebre etnomusicólogo se embrenha na busca de alguma essência da cultura popular mediterrânica e estabelece o paralelo entre o Alentejo e a Córsega.

Quadro XIII - Nicho de Eclosão Especializada			
Realizador	Nome	Financiamento	Classificação
Manoel de Oliveira	Porto da Minha Infância	ICAM	HB
Pedro Celestino da Costa	Filhos do Vento	ICAM	CN
Luís Fonseca, Francisco Villa-Lobos	Ouguela	ICAM	TC
Pepe Diniz	Lisboa/USA	ICAM	TC
Brigitte Martinez	Regresso a Nacala	ICAM	EF
Jorge Murteira	Rebelados no Fim dos Tempos	ICAM	EF
Pierre-Marie Goulet	Polifonias - Paci È Saluta, Michel Giacometti	ICAM	EF
Catarina Rodrigues	Mulheres do Batuque	ICAM	SA
Jorge António	Outras Frases	ICAM	SA
Pedro Caldas	Entrada Em Palco	ICAM	SA
Inês de Medeiros	O Fato Completo ou A Procura de Alberto	ICAM	CP
Licínio Azevedo	Desobediência	ICAM	CP
Rosa Coutinho Cabral	Cães sem Coleira	ICAM	CP
Álvaro Garcia Zuñiga	Batalhas	ICAM	LP
Cristina Ferreira Gomes	Mulheres ao Mar	ICAM	LP
Hugo Santander Ferreira	Ilhas do Porto	ICAM	LP
Mariana Otero	A SIC - Esta Televisão é Sua	ICAM	LP
Ariel de Bigault	Afro Lisboa	ICAM	ET
Inês Gonçalves; Vasco Pimentel	Outros Bairros	ICAM	ET
João Ribeiro	Entre Muros	ICAM	ET
Jorge Paixão da Costa	Devolvidos	ICAM	ET
José Vieira	A Fotografia Rasgada	ICAM	ET
Madalena Miranda; Miguel Coelho; Rita Forjaz; Susana Marques	Um Olho para Ver, o Outro para Sentir	ICAM	ET
Lina Correia	& Lda	Outros	LP
Paulo Nuno Lopes	Companha do João da Murtosa	Outros	EF
Marie Clémence; César Paes	Saudade do Futuro	Outros	ET
Miguel Vale de Almeida	O Espelho de África	Outros	ET
Luís Martins Saraiva	Uma Viagem no Cão	nd	TC
João Botelho	Se a Memória Existe	nd	HB
João Pinto Nogueira	Halk	nd	EF
Rodrigo Areias	Nicolinas	nd	EF
Frederico Corado	Em Ensaios Com Carlos Mendes	nd	SA
João Trábulo	Saber Ver Demora	nd	SA
Pedro Duarte	Gust - Os Ensaios	nd	SA

Todavia, também se podem dar exemplos de novos realizadores que conseguiram a proeza de, logo na primeira obra, integrarem quer profis-

sionais de diferentes especialidades técnicas quer, muitas vezes por consequência, o financiamento do ICAM:

- **Jorge Murteira**, antropólogo sem relações evidentes com a academia (por isso não incluído no Nicho de Eclosão Escolar), realizou a sua primeira obra, *Rebelados no Fim dos Tempos*, em 2002, uma abordagem Etnográfico-Folclórica sobre três crentes de uma ceita milenarista em Cabo Verde. Para isso, Murteira não só conseguiu o financiamento do ICAM (e o envolvimento de outras instituições) como garantiu a participação de Olivier Blanc no Som.
- **Catarina Rodrigues**, que com o filme *Mulheres do Batuque*, sobre o Finka-Pé, um grupo musical feminino, lisboeta e cabo-verdiano, conseguiu a produção da Cinequanon, a edição de Pedro Pinheiro, a imagem de Vasco Riobom e o financiamento do ICAM.
- **Cristina Ferreira Gomes**, que com *Mulheres ao Mar*, um filme sobre esse lugar heterotópico geralmente masculino que é o navio, aqui comandado por mulheres, obteve o financiamento do ICAM e o envolvimento de Luís Correia e da Lx Filmes na Produção, de Pedro Duarte na Montagem e de Armanda Carvalho no Som.
- **João Trábulo**, que mesmo sem financiamento institucional conquistou a produção da Contracosta de Francisco Villa-Lobos para realizar *Saber Ver Demora* (2002), um filme sobre a instalação de uma exposição do arquitecto Fernando Lenhas no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto. Esta Situação Artística tornou a aliciar João Trábulo no mais recente *Durante o Fim* (2003, 52'), agora sobre o artista plástico Rui Chafes, e com o qual se confirma o relacionamento deste novo realizador de documentários com os territórios mais consolidados do género, quer pela insistência de Francisco Villa-Lobos na Produção quer pelo envolvimento de Phillipe Morel no Som, factores que por certo não foram alheios à obtenção do apoio do ICAM.

4.2.2 Aqueles que Persistem – Territórios de Afirmação

Ao contrário dos antecedentes, os realizadores que surgem com dois ou mais documentários concretizados entre 1996 e 2002 apresentam a potencialidade de se inserirem em territórios mais firmes e sedimentados, sendo por isso candidatos a uma selecção final plenamente “consolidada”. Como os critérios de hierarquização e selecção se cruzam e são mais complexos, a aproximação a essa lista final deve ser feita ponderadamente.

No conjunto dos 51 nomes que possuem dois documentários no curriculum (ver Anexo, **Quadro 20**), o “primeiro grupo” inclui os cinco realizadores que acumulam prémios com o apoio do ICAM num e/ou noutro dos filmes. Destes, apenas Pedro Costa, com longas-metragens tematicamente relevantes para este estudo, apresenta características essenciais para a sua selecção. Dos restantes quatro, Ginette Lavigne e Edgar Pêra são preteridos por não possuírem nenhuma longa-metragem e os filmes realizados serem Histórico-Biográficos, mesmo se ambos se debruçam sobre o fascinante período da revolução de Abril – a primeira com *Caso República* (1998) e *A Noite do Golpe de Estado* (2001), inscrição política que também se revela no documentário realizado já depois de 2002, *Mulheres de Caxias*, com o testemunho daquelas que passaram por essa prisão durante o regime fascista; o segundo quando realizou *25 de Abril-Uma Aventura Para a Democracia* (2000) para o Centro de Documentação 25 de Abril, dedicando o seu estilo manipulador e exacerbado do “tratamento” de imagens ao arquivo documental objectivista e circunspecto da Universidade de Coimbra. Já Carlos Barroco, para além do seu trabalho com Margarida Cardoso apresenta como obra própria uma única curta-metragem de sete minutos (*Pop Arte II*, 1996), realizada logo no início de período estudado, sem apoio do ICAM ou prémio, condições que por si só o teriam afastado deste conjunto. Kí-luanje Liberdade, por sua vez, não é seleccionado por apresentar uma obra colectiva, factor que não é considerado penalizador apenas nos casos em que essa colaboração se mantém com alguma perenidade.

O “segundo grupo” inclui os 11 realizadores que possuem um e/ou outro dos documentários premiados, mas não contaram com o apoio do ICAM. Fernando Oliveira Pinto é o único que possui as duas obras pre-

miadas, ambas curtas-metragens que não ultrapassam os 10 minutos. Mesmo se aqui se confirma que as obras premiadas não incluem temáticas Histórico-Biográficas, as razões de afastamento destes realizadores da lista final prendem-se com o facto de só possuírem curtas-metragens que não chegam a ultrapassar os 30' (Maria Joana Figueiredo e Ana Torres), de abrangerem temáticas Científico-Naturais (Renata Sancho e Paulo Margalho) ou exclusivamente artísticas (José Neves) ou de apresentarem trabalhos colectivos (Ivo Ferreira, Helena Lopes e Carlos Caldeira). João Nicolau e Fernando Carrilho acabam por não ser seleccionados por terem trabalhado em contextos específicos, também escolares, que não envolvem produtoras ou técnicos destacados neste estudo.

O “terceiro grupo” reúne 14 realizadores com pelo menos um dos dois filmes apoiado pelo IPACA/ICAM, dos quais são seleccionados Catarina Alves Costa e Leonor Areal. As razões para o afastamento dos restantes assentam no facto de possuírem documentários de índole Histórico-Biográfica, caso de Fernando Matos Silva, Ricardo Real Nogueira, João Garção Borges, Susana Sousa Dias (estes dois também trabalham para a televisão) e Daniel Blaufuks. Jorge Silva Melo e Pedro Madeira associam a essa característica o trabalho em equipa, também principal motivo do afastamento de José Filipe Costa e Luciana Fina. Enquanto João Pedro Rodrigues, Miguel Seabra Lopes e Edgar Feldman têm em comum a passagem pelo documentário, ao mesmo tempo que desenvolvem a sua actividade na área da ficção ou em outras especialidades técnicas.

Por fim, no “quarto grupo”, estão os 19 casos de realizadores (ou duplas) cujos dois filmes em causa não foram premiados e não contaram com financiamento do ICAM, permanecendo de certa forma iniciativas de autor produzidas em contextos especiais. Deste grupo não se seleccionou nenhum realizador para a lista final, pois mesmo quando os três primeiros têm documentários de longa duração, existe um peso significativo de categorias de classificação pouco “criativas” (Célia Antunes/Ana Sofia Miranda), os documentários são televisivos e aproximam-se da reportagem (o moçambicano Manuel Abreu e o angolano Zézé Gambôa) ou são realizações em parceria (André Dias). Estes critérios de exclusão repetem-se e associam-se nos restantes casos de curta-metragens, de que são exemplo os filmes de Maria João Rocha, António Nobre Marques, Paula Colaço e Mário Lino, que trabalham

para a televisão (RTP) e, no caso dos três primeiros, abordam temáticas Histórico-Biográficas ou Científico-Naturais; também se encontram estas características em Ana José Martins, Elisa Antunes e Ruben Martins, cujos documentários produzidos em contexto universitário – Ana José e Elisa na UA, Ruben na UE – apresentam características didácticas e pedagógicas pouco consentâneas com o “documentário criativo”; e estão ainda presentes nas produções próprias de Bruno Gonçalves (em parceria), Marta Pessoa/Rita Palma e Fernando Barriga (temáticas Científico-Naturais), Pedro Efe (que acima de tudo é produtor), Jorge Neves, Nuno Tudela, Ezequiel Silva e António Colaço (com menos de 20’ de duração).

Com três documentários (ver Anexo, **Quadro 21**) estão registados 12 realizadores, cuja ordenação segue os mesmos critérios enunciados anteriormente. Assim, o “primeiro grupo” deste conjunto inclui os três casos que acumulam o financiamento pelo ICAM com algum prémio atribuído no âmbito dos festivais considerados neste estudo, mesmo se um e outro não se referem ao mesmo filme. Sérgio Tréfaut e a dupla Joaquim Pinto/Nuno Leonel são seleccionados para a lista final, pelo que apenas Margarida Cardoso é preterida, quer por surgir com uma co-realização (com Carlos Barroco), quer por se debruçar sobre temáticas Histórico-Biográficas.

Dos dois realizadores contemplados no “segundo grupo”, que inclui os casos de filmes premiados sem apoio do ICAM, Christine Reeh está seleccionada para a lista final. A exclusão de Hélder Sequeira deve-se basicamente ao facto de as suas curtas-metragens não ultrapassarem os 15’ de duração e duas delas serem realizadas em parceria com Carlos Caldeira, sendo certo que estes realizadores trabalham sempre no âmbito do Instituto Politécnico da Guarda e os seus temas estão circunscritos ao ambiente e à região envolvente – onde também se localiza o festival (CineEco) em que exibiram os seus filmes.

Logo de seguida, no “terceiro grupo”, encontram-se três realizadores com filmes apoiados pelo ICAM, mas sem qualquer tipo de distinção dada pelos festivais em que se apresentaram. Por razões diversas todos são preteridos da selecção final: Jorge Queiroga (colaborador fiel da produtora Acetato de Pedro Efe) por surgir com três documentários televisivos de temática Histórico-Biográfica; Olga Ramos por co-realizar com Luciana Fina e aparecer envolvida em outras especialidades téc-

nicas em documentários de terceiros; e António Escudeiro por se ter afirmado como documentarista já nos anos 1970 (ver Subsecção 2.2.5).

O último e “quarto grupo” de quatro realizadores é composto pelos casos em que não houve prémios nem apoios do ICAM. O afastamento de João Matos Silva, já com uma longa carreira (ver Subsecção 2.2.5), deve-se essencialmente ao carácter Histórico-Biográfico dos documentários em causa, feitos para a televisão (RTP), nisto se assemelhando a Ana de Frias, cujos filmes (criteriosamente seleccionados para o festival onde passaram, o CineEco), não deixam também de ser curtas-metragens que não ultrapassam os 30’ de duração. José Carlos Calado, por sua vez, é um fotógrafo que se deslumbra de forma “amadora” (os seus filmes parecem ser produções próprias, com a ajuda de alguns familiares) pelo registo da imagem em movimento, mas não preenche igualmente o critério da duração.

Por fim os realizadores com quatro ou mais documentários realizados entre 1996/2002, ordenados pelo número de realizações e tendo em consideração o apoio do ICAM e/ou os prémios arrecadados (ver Anexo, **Quadro 22**). Dos 18 casos assinalados foram seleccionados para a lista final Pedro Sena Nunes, Luís Alves de Matos, a dupla Regina Guimarães/Sagenail, Graça Castanheira, Catarina Mourão e Margarida Ferreira de Almeida.

Entre os nomes afastados, Vasco Pinto Leite, pese embora ter quatro filmes apoiados pelo ICAM, é preterido por todos serem episódios de uma série televisiva e não ultrapassarem os 25’ de duração. O facto de todos terem sido realizados no ano inicial de 1997 parece estar relacionado com o seu assumir de outros papéis ligados ao cinema, nomeadamente na Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais. Já Carlos Howel apresenta cinco filmes de produção própria que não ultrapassam os 20’ de duração, também concentrados em 1997, e se algumas destas curtas-metragens já denotam um certo impressionismo pouco consentâneo com o documentário mais puro, caso de *Jardins Ocultos* (14’) ou *Umbrellas* (7’), certo é que este realizador parece ter preferido continuar a trabalhar em ficção de formato curto. Assim, as razões de afastamento dos restantes realizadores da selecção final são, respectivamente: Manuel Mozos, Hugo Vieira da Silva e Carlos Brandão Lucas, pelo peso da temática Histórico-Biográfica e por todos os filmes em causa serem curtas-metragens, algo que no caso de Mozos e Lucas não

é alheio ao envolvimento na televisão; José Barahona é preterido não só pelo peso da temática Histórico-Biográfica, como por se destacar noutras especialidades técnicas, nomeadamente o Som; António Barreira Saraiva, porque dos cinco filmes concretizados só um ultrapassa os 30' de duração, mas é uma série Histórico-Biográfica para a televisão; Rui Simões também apresenta cinco filmes com duração inferior a 30'; Tiago Pereira é afastado por os seis filmes considerados terem uma duração inferior a 30' e um ter sido feito em parceria; e Gustavo de Carvalho é-o devido à predominância Científico-Natural das suas curtas-metragens.

Não se pode deixar de assinalar que muitos dos percursos dos realizadores afastados da selecção final exibem características marcantes para o panorama do documentário feito em Portugal, razão suficiente para serem desde já “recuperados” para a formação de uma categoria intermédia de territórios.

Assim, é igualmente possível introduzir entre “aqueles que persistem” uma noção de território, já não de eclosão, uma vez que a insistência na realização de documentários denota uma certa capacidade de concretização e dedicação a este género cinematográfico, mas sim de Afirmação. Nestes Territórios de Afirmação também se detectaram duas tendências distintas de consubstanciação de percursos, o Território de Afirmação Contextualizada e o Território de Afirmação de Autoria, de certa forma ambas evoluções dos Territórios de Eclosão para um outro patamar de realidades mais complexas.

Na primeira dessas tendências, configurada no Território de Afirmação Contextualizada, os realizadores afirmam-se inseridos em contextos de produção que inclusive condicionam as temáticas e as linguagens ou estilos utilizados, nele se podendo distinguir dois nichos específicos:

Nicho de Afirmação Audiovisual

Na sequência do Nicho de Eclosão com a mesma designação, os 26 realizadores aqui considerados, exhaustivamente mencionados no Quadro XIV apresentado de seguida, estão predominantemente relacionados com a linguagem audiovisual ou têm mesmo percursos televisivos, pelo que os seus documentários apresentam estilos próximos da inves-

tigação jornalística, da reportagem e da divulgação pedagógica de conhecimentos.

Quadro XIV - Nicho de Afirmação Audiovisual			
Realizador	Nome	Financiamento	Classificação
Carlos Brandão Lucas	Cabo Verde: Insularidades	ND	TC
	Em Nome do Divino Brasil	ICAM	EF
	Carta da Argélia - Tachit	ND	EF
	Brincar Tabanca	Outros	EF
	Paisagens Megalíticas	Outros	HB
	A Grande Viagem	TV	HB
	Camilo e Outras Vozes	ND	HB
	Plantas e História	ND	HB
Gustavo de Carvalho	Arqueologia Subaquática Portuguesa	ND	CN
	O Mar Alentejano	ND	CN
	O Parque Marinho Professor Luiz Saldanha	ND	CN
	O Parque Natural da Arrábida	ND	CN
	Reflexos de Um Azul Profundo	ND	CN
	Reserva Natural das Berlengas	ND	CN
	Segredos do Mar Português	Outros	HB
António Barreira Saraiva	Tempo de Águas, Tempo de Esperança	ND	CN
	Algumas Vezes o Que Faz a Diferença é a Música	Escolas	TC
	Ventos de Largo	ND	TC
	Ilha do Fogo - Portugal no Coração	ND	HB
	Resistência	TV	HB
Manuel Mozos	António Pinho Vargas, Notas de Um Compositor	ICAM	SA
	Cinema Português?	ICAM	HB
	José Cardoso Pires - Diário de Bordo	ICAM	HB
	Os Tristes Anos	ICAM	HB
Vasco Pinto Leite	A Outra Margem	ICAM	ET
	Ritos e Mitos	ICAM	EF
	A Invenção do Futuro	ICAM	HB
	As Raízes do Encontro	ICAM	HB
Ana de Frias	Um Dia na "Rocha"	ND	LP
	Parque Natural da Serra da Estrela: Fora da Rota do Asfalto	ND	TC
	Perceveiros - Os Cavadores dos Mares	ND	EF
Hélder Sequeira	Um Rio com História	Escolas	TC
Hélder Sequeira, Carlos Caldeira	Lágrimas da Natureza	Escolas	CN
Hélder Sequeira, Carlos Caldeira	Uma Cidade na Serra	Escolas	CN
João Matos Silva	Danças Populares Portuguesas	Outros	EF
	Beatriz Costa - Mulher Sem Fronteiras	TV	HB
	25 Anos Depois	ND	HB
Jorge Queiroga	Da Invicta ao Sonoro	ICAM	HB
	Novo Cinema, Cinema Novo	ICAM	HB
	Terceira Frente - Moçambique 1964/1974	ICAM	HB
Ana José Martins	O Pássaro, Ver, Refazer, Inventar	Escolas	EF
	Grandes Problemas do Ambiente	Escolas	CN
António Nobre Marques	A Mercê das Marés	TV	EF
	A Ilha de Todos os Começos	TV	CN
Elisa Antunes	Biologia Microbiana - Biodiversidade e Evolução	Escolas	CN
	O Império Português do Oriente	Escolas	HB
Fernando Barriga	Missão Ávila Martins - Vulcão da Serreta	ND	CN
	Missão Saldanha	ND	CN
Fernando Matos Silva	A Luz Submersa	ICAM	TC
	Carlos Paredes - Crónica de um Guitarrista Amador	ICAM	HB
Ginette Lavigne	Caso República	ICAM	HB
	A Noite do Golpe de Estado	Outros	HB
João Garção Borges	Isto Aconteceu - 1ª Comissão	ICAM	HB
	Ultramar, Angola 1961-1963	ICAM	HB
Manuel Abreu	Bazaruto - Pérola do Índico	TV	TC
	Ritos Tradicionais	TV	EF
Maria João Rocha	Mário Viegas... E Tudo	TV	HB
	Variações	TV	HB
Mário Lino	Alqueva	TV	CN
	Reciclagem	TV	CN
Paula Colaço	Litoral Alentejano - Entre as Urbanizações e o Mar	TV	CN
	O Algarve - Desordenamento	TV	CN
Paulo Margalho	Alentejo Litoral	Outros	CN
	Medidas de Valorização de Galerias Ribeirinhas	Outros	CN
Pedro Madeira	Vitória ou Morte - A Queda da Índia Portuguesa	ICAM	HB
	Vencer a Sombra	Outros	CP
Ricardo Real Nogueira	Os Caninhos Portugueses para Santiago de Compostela	ICAM	EF
	Uma História Familiar	ICAM	HB
Ruben Martins	2020 - Um Olhar Depois d'Alqueva	Escolas	TC
	Tecnologia de Pedreiras	Escolas	CN
Susana Sousa Dias	Processo-Crime 141/53 - Enfermeiras no Estado Novo	ICAM	HB
	Uma Época de Ouro	ICAM	HB

Deste Nicho constam alguns autores que trabalham em exclusivo ou são mesmo quadros técnicos da televisão, como são os casos mais “etnográficos” e “culturais” dos realizadores da RTP em África Manuel Abreu e António Nobre Marques, as abordagens mais “biográficas” de Maria João Rocha ou as problemáticas mais “científicas” de Paula Colaço e Mário Lino. Também fazem parte deste Nicho os realizadores ligados à academia, mas cujos filmes, ao contrário dos integrados no Nicho Académico, têm funções de divulgação didáticas e pedagógicas, próximas do documento no sentido mais restrito e literal do termo. É o caso de Ana José Martins e Elisa Antunes no contexto da UA, Ruben Martins na UE, ou ainda Carlos Caldeira e Hélder Sequeira no Instituto Politécnico da Guarda. Saliente-se que a visibilidade dos documentários provenientes da televisão ou destas academias foi veiculada, respectivamente, pelos Festivais CineEco e CineCiência.

Incluem-se ainda neste Nicho alguns realizadores cujo financiamento pelo ICAM não os desvincula da televisão, antes reflecte uma certa política de financiamento do Instituto (ver Subsecção 3.2.2), encontrando-se nesta circunstância Vasco Pinto Leite, Jorge Queiroga, João Garção Borges e Susana Sousa Dias. O destaque, contudo, vai para os realizadores com percursos mais substanciais (ver também Anexo, **Quadro 22**), cujos processos de trabalho resultam em documentários mais ou menos formatados por uma linguagem audiovisual:

- **Carlos Brandão Lucas**, o realizador que maior número de filmes concretizou no período 1996-2002, sendo nítido no seu trabalho o predomínio dos temas Histórico-Biográficos – em particular os relacionados com as ilhas atlânticas e o Brasil, denotando mesmo a perseguição de algum mito de origem – e o envolvimento no meio televisivo, algo que não é alheio à formação jornalística do autor. Como produtor independente dos seus documentários (apenas contou com o financiamento do ICAM para *Em Nome do Divino Brasil*, 2002), responde a encomendas da televisão, nomeadamente a SIC (*A Grande Viagem*, 1998), da Região de Turismo de S. Mamede (*Paisagens Megalíticas*, 2001) ou do Instituto Camões (*Brincar Tabanca*, 2002). O mesmo *modus operandi* é confirmado noutros filmes que não entram na base de dados deste estudo por a sua divulgação se ter restringido aos contextos locais de produção, de que são exemplo os trabalhos

realizados para o Centro de Estudos de História do Atlântico⁹⁸ (*A Civilização do Açúcar na Madeira*, 1996 e *As Ilhas Atlânticas e o Brasil*, 2000) ou ainda, já posteriores ao período considerado, *Memória dos Capelinhos* (2003, 22') e *Angra, A Universal Escala do Mar Poente* (2004, 22'). A capacidade de produção de Carlos Brandão Lucas também se reflecte nos contributos regulares, muitas vezes exclusivos, de profissionais das diferentes especialidades técnicas para os seus filmes, de que são de destacar Marina Brandão Lucas na Produção, António Carlos Preza na Montagem, César Pina Duarte na Fotografia e José Raposo no Som (ver Secção 4.1).

- **Gustavo de Carvalho**, que tem a particularidade de ser um realizador dedicado exclusivamente às temáticas marítimas, que não a pesca. A sua abordagem à riqueza natural e ao património arqueológico submarino da costa e da plataforma continental incorpora imagens subaquáticas registadas pelo autor, uma carolice patente no facto dos filmes serem da total responsabilidade do próprio – apenas envolvendo Maria Augusta de Carvalho na captação do Som – e de somente *Segredos do Mar Português* (1998) ter sido contemplado com algum financiamento institucional (no caso pela Expo 98). Nenhum destes factores impediu o reconhecimento do seu trabalho, quer no Festival CineEco, quer, com *Arqueologia Subaquática Portuguesa* (1999), no Festival de Cinema Científico da Malaposta.
- **António Barreira Saraiva**, de cujos cinco filmes se destaca a série televisiva *Resistência* (2000), de carácter Histórico-Biográfico e co-realizado por Luís Filipe Costa, sobre alguns protagonistas da luta antifascista. Já o seu filme premiado *Ventos do Largo* (1999), uma produção do próprio como os outros, encaixa no formato audiovisual que as temáticas ambientais têm tendência a adquirir, assim se adequando às características do festival em que foi exibido e distinguido (o CineEco). Mesmo sabendo-se da sua continuidade de trabalho na área da curta documental, com

⁹⁸ Instituição de investigação científica criada em 1985, onde estão representados oficialmente os arquipélagos da Madeira, Açores, Canárias, Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe.

A Promessa (2005, 13') e *S.João-Rua 15* (2005, 33'), presume-se a manutenção do seu sistema de trabalho independente, sem envolvimento com as produtoras ou nomes pertencentes aos territórios mais produtivos do documentário.

- **Manuel Mozos**, que parece trabalhar repetidamente para a televisão enquanto prepara os seus trabalhos de ficção. Entre os quatro documentários contemplados neste estudo é de realçar *Cinema Português?* (1998), reflexão sobre o dito conduzida pelo deão da Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, João Benhard da Costa. Por outro lado, Mozos não só se envolve como editor em diversos filmes de outros realizadores como, na constituição das equipas técnicas para os seus documentários, também recorre a produtores do calibre de Luís Correia e Amândio Coroado (ver Subsecção 4.1.1) ou socorre-se de editores como Victor Alves (ver Subsecção 4.1.2). Mas é quando se envolve com os operadores de câmara João Ribeiro, Paulo Abreu, Miguel Sargento e João Guerra (ver Subsecção 4.1.3), ou os técnicos de Som Armada Carvalho e Nuno Carvalho (ver Subsecção 4.1.4) que Manuel Mozos se aproxima dos territórios consolidados delineados na Subsecção seguinte deste estudo.

Nicho de Afirmação Académica

A particularidade deste Nicho é a ligação dos seus realizadores à academia, provavelmente já não como estudantes mas investigadores ou colaboradores temporários. Neste sentido, este Nicho, composto pelos 9 realizadores nomeados no Quadro XV, é um prolongamento do Nicho de Eclosão Escolar, em particular da sua vertente com Organismos Especializados. No entanto, ao contrário dos casos académicos inseridos no anterior Nicho de Afirmação Audiovisual, estes documentários podem distanciar-se das linguagens audiovisuais, principalmente quando estão ligados às pesquisas dos seus autores e se apresentam como explorações visuais e cinematográficas das mesmas. A dedicação que estes produtos acabam por exigir aos seus autores não só os afastam dos territórios mais profissionais do documentário como não lhes permite grande capacidade produtiva, pelo que não é de estranhar que os casos assinalados possuam apenas duas realizações.

Quadro XV - Nicho de Afirmção Académica			
Realizador	Nome	Financiamento	Classificação
André Dias	A Máquina de Emaranhar Paisagens	Outros	SA
	Dançar Sobre a Terra	ND	SA
Célia Antunes; Ana Sofia Miranda	Memórias de Um Guerrilheiro	Escolas	HB
	Sunday Feast	Escolas	EF
Fernando Carrilho	Dedilhar a Saudade	Escolas	EF
	Linha 8	Outros	CP
Helena Lopes	Segunda Geração	ND	ET
	Companha do João da Murtosa	Outros	EF
João Nicolau	António Imaginário	Escolas	CP
	Calado Não Dá	Outros	EF
João Pedro Rodrigues	Esta é a Minha Casa	ICAM	ET
	Viagem à Expo	ICAM	ET
Maria Joana Figueiredo	Entroncamento	Escolas	TC
	O Meu Corpo	Escolas	CP
Renata Sancho	Júlio Sarmento: Flashback	Outros	SA
	Paisagem	Outros	CN

Se, por um lado, os contextos em que estas obras se materializam as afastam dos trâmites do financiamento do ICAM, por outro, são largamente compensadas pelo reconhecimento das suas qualidades quando se sujeitam à apreciação nos meios mais especializados do documentário. Assinalem-se os seguintes casos paradigmáticos:

- **Célia Antunes/Ana Sofia Miranda**, um caso de envolvimento e colaboração com o Centro de Estudos de Antropologia Social/ISCTE. O primeiro documentário da dupla, *Sunday Feast* (1999), totalmente a cargo das próprias autoras, aborda o movimento Hare Krishna em Portugal. Já o segundo, *Memórias de Um Guerrilheiro* (2000), dá a conhecer a vida de um antigo guerrilheiro de Timor-Leste, António Campos, e a sua concretização ocorreu no âmbito da investigação antropológica sobre a comunidade timorense então levada a cabo pelas autoras. Para além da única colaboração de Marina Pereira na produção e na montagem (o que confirma o isolamento dos produtos deste Nicho), este filme é um exemplo de investigação académica em antropologia que se materializa em duplo suporte, escrito e visual.
- **Helena Lopes**, que aborda temáticas bem portuguesas, quer no filme *Companha do João da Murtosa* (1998), sobre a pesca tradicional, premiado e co-realizado com Paulo Nuno Lopes (ver Anexo, **Quadro 19**), quer na perseguição da *Segunda Geração* (2000)

de emigrantes portugueses, este concretizado no contexto dessa “escola” de fazer documentários que são os Ateliers Varan. É, pois, no primeiro filme e por via da participação do produtor Luís Correia (aí também como editor) que surge a única relação de Lopes com os territórios da produção nacional. A dupla Lopes voltou a juntar-se já em 2005 para realizar *Bubbles-40 Anos à Procura de Sabe-se lá o Quê* (60’), um documentário desterritorializado e em busca da felicidade.

- **João Nicolau**, surgindo aqui enquanto antropólogo investigador do Centro de Estudos de Antropologia Social/ISCTE e com dois filmes desenvolvidos em contexto universitário, o que implica, como parece ser norma nestes casos, o envolvimento do autor em quase todas as especialidades técnicas. No primeiro, *António Imaginário* (1997), conta apenas com Marina Pereira na produção (a mesma que colaborou num dos filmes de Célia Antunes/Ana Sofia Miranda) e aborda o Caso Particular da experiência de um frequentador de uma colónia de férias, assim revelando a apetência do antropólogo pelos rituais de passagem, de que esse lugar “heterotópico” é exemplo nas sociedades actuais. O segundo, o premiado *Calado Não Dá* (1999), é um trabalho curricular da formação em Antropologia Visual que então frequentava na Universidade de Manchester, e talvez por isso se debruce sobre um dos temas culturais (um instrumento, a cimboa cabo-verdiana, e a música tradicionais) mais acessíveis ao registo visual em antropologia (ver Secção 1.2).
- **Renata Sancho**, que com os filmes *Paisagem* (2001), onde revela uma abordagem poética que foge ao cânone do género Científico-Natural com que foi classificado neste estudo, e *Julião Sarmento: Flashback* (2001) representa aqui o pólo de produção de documentários em que o Laboratório de Criação Cinematográfica da UNL se tem transformado, ao qual não é alheio o contributo da Fundação Gulbenkian. Renata, no entanto, já mostrou continuidade no trabalho com *Mercado do Bolhão* (2003, 41’), uma produção emancipada do contexto escolar do LabCC e apoiada pelo ICAM, onde a ligação “académica” é sublinhada pela colaboração de João Nicolau na Montagem e de Olivier Blanc no Som.

- **Fernando Carrilho**, que depois do documentário premiado sobre a origem da guitarra portuguesa, *Dedilhar a Saudade* (1999), concretizado em contexto escolar, realizou *Linha 8* (2002), um Caso Particular que recupera as imagens sobre as linhas de comboios do Douro registadas nos anos 1980 por um documentarista amador, procurando assim desvendar o fascínio de Joaquim Mendes pelos comboios e pelo cinema. Para a materialização deste filme Carrilho encontrou o único apoio institucional na Câmara Municipal de Lisboa, onde entretanto colabora no núcleo de produção da Videoteca de Lisboa, pelo que ainda não é visível qualquer ligação sua aos territórios mais produtivos do documentário nacional.

- **João Pedro Rodrigues**, que nos seus dois documentários (que funcionam como um todo e contam com a “assessoria científica” da antropóloga Filomena Silvano) persegue uma família de origem portuguesa residente em França nas suas viagens a Portugal. Nesta primeira abordagem do realizador ao género documental, a associação do olho de Rodrigues (o cineasta) à pena de Silvano (a antropóloga) resulta num projecto que extravasa o cinema e se materializa num documento escrito (Silvano, 2001b), preenchendo assim de forma pouco comum em Portugal os requisitos do Documentário Etnográfico referidos na Subsecção 1.2.2 deste estudo. Uma etnografia multi-situada pelos métodos, pela temática, mas também pela multiplicação dos meios de representação escrita e visual, em que esta última, agarrando-se ao estilo observacional, não deixa de se permitir rasgos cinematográficos pouco consentâneos com o cânone do filme etnográfico. Repare-se, no entanto, que Rodrigues é o único realizador deste Nicho com apoios financeiros do ICAM e que os seus filmes foram produzidos pela Rosa Filmes de Amândio Coroado, pertencente a um dos territórios de produção mais significativos e inovadores da cena do documentário, pelo que a sua colocação neste Nicho provém das circunstâncias académicas atrás referidas.

Estes dois últimos realizadores são os casos mais híbridos do Nicho Académico e servem para transmitir a ideia da porosidade dos seus limites, fazendo a transição para um segundo território de afirmação que

inclui realizadores com um percurso mais individualizado, mas ainda pouco “consolidado”.

Passível de prefigurar o que se convencionou designar de Documentário de Criação, este Território de Afirmção de Autoria é constituído por dois nichos com as suas particularidades:

Nicho de Autoria Autónoma

Tal como no caso do Nicho de Ecloração Autónoma, seu precursor, os 17 realizadores deste Nicho, apresentados no Quadro XVI, surgem com diferentes graus de afirmação, tendo todavia em comum um percurso caracterizado por uma certa autonomia em relação aos circuitos mais profissionais, uns por estabelecerem ligações a entidades afins ao cinema ou se aventurarem na formação de produtoras próprias, outros por desde cedo mostrarem capacidade de constituírem equipas independentes mais ou menos fiéis, com base nos técnicos das diferentes especialidades disponíveis no mercado.

Quadro XVI - Nicho de Autoria Autónoma			
Realizador	Nome	Financiamento	Classificação
Tiago Pereira	O Que é a Vida	ND	LP
	Dar o Nome ao Indizível	ND	SA
	From My Own Video Tarot Deck	ND	TC
	Quem Canta Seus Males Espanta	ND	TC
	António Quadros - "O Que é a Imagem"	ND	HB
	José Afonso, Insisto Não Ser Tristeza	Escolas	HB
Carlos Howell	Contrastes	ND	EF
	Moving Photos	ND	SA
	Jardins Ocultos	ND	CN
	A Tempestade	ND	TC
	Umbrellas	ND	TC
Rui Simões	Namasté	Outros	EF
	Madrugadas	ND	SA
	O Que É Que Eles Deveriam Ter Feito?	ND	TC
	Tebessa 2001	ND	TC
	Um Desejo de Céu - Parnu 2001	ND	TC
Hugo Vieira da Silva	Arte Pública	ICAM	SA
	Grupo Puzzle	Outros	SA
	Confesso - Albuquerque Mendes	Outros	HB
	Imagens Recentes - Fernando Pinto Coelho	ND	HB
José Carlos Calado	Imagens do Tempo Sem Fim	ND	TC
	A Lá	ND	EF
	A Montanha	ND	CN
Ana Torres	Diary	ND	TC
	Reghetização	ND	ET
António Colaço	1963. Perto do Princípio (2)	ND	LP
	Benvídeos a S. Bento	ND	LP
Bruno Gonçalves	Avante!	ND	LP
	Jovens@Eleições.PT	ND	TC
Carlos Barroco	Com Quase Nada - Brincar em Cabo Verde	ICAM	TC
	Pop Arte II	ND	SA
Ezequiel Silva	Rio de Ouro Junho 2000	ND	TC
	Sinfonia de Pedra Junho 2000	ND	TC
Fernando Oliveira Pinto	A Ria a Preto e Branco	ND	TC
	A Visão do Cego	ND	CP
Ivo M. Ferreira	O Homem da Bicicleta - Diário de Macau	ND	TC
	Narradores Oraís da Ilha do Príncipe	ND	EF
Jorge Neves	Artesania e Artes e Ofícios Tradicionais	ND	LP
	Nova Alfândega Nova	ND	LP
Jorge Silva Melo	Entrada Em Palco	ICAM	SA
	Joaquim Bravo, Évora 1935 Etc. Etc. Felicidades	ICAM	HB
Marta Pessoa, Rita Palma	Beijar o Senhor	ND	EF
	Nicolau - Estória dum Pinguim	ND	CN
Nuno Tudela	Cuidado Com o Cão	ND	SA
	Vitorino La Habana 99	ND	SA

Os primeiros são representativos de uma gradação que vai da produção própria mais independente à constituição formal de uma companhia produtora autónoma, sendo esta capacidade o culminar de um modo de fazer emblemático do Nicho de Autoria Autónoma. É o que se pode verificar com os seguintes realizadores:

- **Tiago Pereira**, cuja dedicação paralela às curtas-metragens de ficção e a sua mais recente colaboração com a associação cultural ACERT/Teatro Trigo Limpo talvez explique a concentração dos projectos de maior fôlego nos anos iniciais de 1996 (*José Afonso, Insisto Não Ser Tristeza*) e 1997 (*O Que é a Vida*), mostrando uma apetência por temáticas sociais e uma preocupação com as mudanças da realidade envolvente que não se reflecte nos seus outros

filmes. Contudo, a distribuição temporal dos filmes denota a continuidade de um trabalho que parece ter como característica peculiar a experimentação na banda sonora, como se pode confirmar nos mais recentes *Arte e Memória* (2004, 15'), *Os Povoadores do Tempo* (2005, 15') e *Meta* (2005, 18').

- **Bruno Gonçalves**, que realizou com Rui Xavier <*Jovens@Eleições.PT*> em 2002, um dos poucos documentários literalmente políticos encontrados para este estudo, pois acompanha as diferentes juventudes partidárias durante uma campanha eleitoral local. Aliás, a política também já aparecia reflectida no seu primeiro filme, *Avante* (1997), uma visita a essa Heterotopia efémera que é a festa anual do Partido Comunista. Ambos, porém, sem qualquer contributo mais profissional ou institucional.
- **Rui Simões**, figura incontornável do documentário realizado em Portugal desde os anos 1970 (ver Subsecção 2.2.5). Em 1986 criou a produtora Real Ficção, que desde então produz todos os seus filmes e possui os seus colaboradores fiéis (Jacinta Barros na Produção e Francisco Costa na Montagem), com os quais se dedica a temáticas artísticas como o teatro, a dança ou a música. O carácter independente deste realizador, da sua produtora e dos seus colaboradores revela-se no facto de nenhum dos filmes em causa ter o apoio do ICAM ou mesmo de qualquer televisão – talvez por isso não ultrapassem os 30' de duração. Entre os cinco filmes desta listagem são de destacar, por sintetizarem as duas vertentes de interesses deste cineasta, os premiados *Madrugadas* (1999), sobre a preparação de uma peça de teatro do grupo O Bando, e *Namasté* (1998), visão da cidade indiana de Benares e dos rituais dos seus peregrinos hindus. Ultimamente, Simões tem-se dedicado ao que ele próprio denomina de vídeopostais, apontamentos visuais das viagens efectuadas por motivos profissionais a destinos como a Estónia (*Um Desejo de Céu - Parnu 2001*), Argélia (*Tebessa 2001*) ou Berlim (*O Que É Que Eles Deveriam Ter Feito?*).

Já nos segundos, a regra mais comum é o recurso a profissionais das diferentes especialidades reconhecidos e disponíveis no mercado,

mesmo se sem chegar a envolver as companhias produtoras mais estabelecidas. Desta forma, e ao contrário dos anteriores, os realizadores aqui presentes estabelecem ligações, embora periféricas, aos territórios técnicos mais significativos do documentário feito em Portugal. Os casos seguintes são disso um bom exemplo:

- **Hugo Vieira da Silva**, realizador que, com a sua produtora Pele Filme, apresenta a particularidade de uma certa especialização em documentários sobre o universo das artes, incluindo o premiado *Arte Pública* (1998), o único também apoiado pelo então IPACA. Talvez essa especialização temática tenha propiciado o seu envolvimento como produtor numa fita de Margarida Ferreira de Almeida, juntamente com o técnico de Fotografia Rui Poças (ver Subsecção 4.1.3) e o sonoplasta Emídio Buchinho (ver Subsecção 4.1.4) a sua ligação indirecta aos territórios mais consolidados do documentário.
- **Ivo Ferreira**, dos poucos realizadores que desenvolve documentários sobre Territórios Culturais (*O Homem da Bicicleta-Diário de Macau*, 1997) e “Etnográficos” (*Narradores Orais da Ilha do Príncipe*, 2002) fora de Portugal. Esta incidência temática no rasto do Império não é alheia à colaboração mais recente do autor na associação Cena Lusófona, dinamizadora da comunicação teatral entre países de língua oficial portuguesa. No entanto, no seu primeiro documentário ainda contou com a colaboração de Manuel Mozos na edição e Miguel Sargento na imagem (ver Subsecção 4.1.3), assim estabelecendo conexão aos territórios técnicos mais relevantes definidos neste estudo.
- **Marta Pessoa/Rita Palma**, uma dupla que também se dedica à curta-metragem de ficção, mas realizaram em 1998 *Beijar o Senhor*, uma breve mostra de sabor etnográfico sobre um ritual de Páscoa numa aldeia do Norte de Portugal. É neste filme que também surge a única ligação das autoras aos territórios mais estruturados do documentário, por via da presença de Patrícia Saramago na Montagem (ver Subsecção 4.1.2).

As características deste último grupo de realizadores estabelecem,

de certa forma, a charneira com o último Nicho destes Territórios de Afirmação de Autoria:

Nicho de Autoria Especializada

Prolongamento do Nicho de Eclosão homónimo, encontram-se neste Nicho, tal como se vê no Quadro XVII seguinte, 15 autores cujos documentários envolvem equipas técnicas estruturadas e estabelecidas, incluindo o contributo profissional de companhias produtoras independentes. Os exemplos incontornáveis são:

Quadro XVII - Nicho de Autoria Especializada			
Realizador	Nome	Financiamento	Classificação
Fernando Lopes	Cinema	Outros	LP
	Lissabon - Wupperthal - Lisboa	ND	SA
	Se Deus Quiser	ICAM	TC
	Gerard, Fotógrafo	ICAM	HB
José Barahona	Anos de Guerra - Guiné 1962-1975	ICAM	HB
	Viana da Motta - Cenas Portuguesas	ICAM	HB
	...E Assim Nasceu a Ilha de Timor	ND	EF
	Moita, Uma Terra em Festa	ND	EF
António Escudeiro	Separados Nós	ICAM	LP
	Ouvir Ver Macau	ICAM	TC
	25 de Abril - O Chegar da Liberdade	Outros	HB
Margarida Cardoso	Com Quase Nada - Brincar em Cabo Verde	ICAM	TC
	Natal 71	ICAM	HB
	Terra Vista das Nuvens	ICAM	HB
Olga Ramos; Luciana Fina	A Audiência	ICAM	ET
	24 Horas e Outra Terra	ND	EF
Olga Ramos	Paula Rego Conversa com Alexandre Melo, Entre Quadros	TV	SA
Daniel Blaufuks	Sob Céus Estranhos	ICAM	HB
	Paisagens Invertidas	Outros	TC
Edgar Feldman	O Guardador de Rebanhos	ICAM	CP
	Matança	ND	EF
Edgar Pêra	O Homem-Teatro	ICAM	HB
	25 de Abril - Uma Aventura Para a Democracia	Escolas	HB
José Filipe Costa	Senhorinha	ICAM	CP
	Entre Muros	ICAM	ET
José Neves	Imagine	ND	SA
	Jorge Molder, Por Aqui Nunca Ninguém Passa	ND	SA
Kiluanje Liberdade	Outros Bairros	ICAM	ET
	O Rap é uma Arma	Escolas	SA
Miguel Seabra Lopes	Dia Em Que Não Vejo o Tejo Não é Dia	ICAM	EF
	Sobre Viver	Escolas	CP
Pedro Efe	Festas de Nossa Senhora da Atalaia	ND	EF
	Festas Populares de S. Pedro - Montijo	ND	EF
Zézé Gamboa	Dissidência	TV	ET
	Desassossego de Pessoa	ND	TC

- **Fernando Lopes**, cineasta da geração do Cinema Novo (ver subsecção 2.2.4) que surge aqui com quatro curtas-metragens sem

prémios, duas das quais apoiadas pelo ICAM. Marcado pela influência da “Nouvelle Vague” francesa e do “Free Cinema” britânico, país onde estudou, o seu cinema de ficção nunca deixou de manifestar os vestígios documentais que caracterizam esses estilos (como as filmagens *in loco* ou as personagens a representar o seu próprio papel), pelo que também os seus documentários são atravessados pela ficção, algo particularmente visível em *Se Deus Quiser* (1996), uma viagem de cariz autobiográfico às raízes, à família e local de origem, temática que, como já se referiu, molda uma certa “escola portuguesa”. Entre os restantes documentários, menos ambíguos, contam-se o mais recente *Cinema* (2001), uma encomenda da Porto 2001/Capital Europeia da Cultura que reflecte sobre o papel da indústria do cinema nessa cidade a propósito da decadência de uma das suas salas emblemáticas (o teatro Sá da Bandeira), e também a Situação Artística de *Lissabon-Wupparthal-Lisboa* (1998), assim classificada por, além de registar um evento da importância que qualquer trabalho da coreógrafa contemporânea Pina Bausch possui, procurar dar a ver o processo e as circunstâncias da sua construção, num constante deslocamento de lugares a que o próprio título alude. Não se pode deixar de salientar que Fernando Lopes apresenta algumas fidelidades na constituição das equipas técnicas dos seus filmes, desde o malogrado Manuel Costa e Silva (Fotografia) a Miguel Ceitil (Montagem e Fotografia).

- **José Barahona**, que surge como técnico de Som em filmes de outros realizadores (actividade que também desenvolve na ficção), entre os quais Miguel Seabra Lopes e Manuel Mozos. Tematicamente, os filmes que mais interessam a este estudo são os Etnográfico-Folclóricos *Moita, Uma Terra Em Festa* (1997), sobre as festas de cariz rural dessa cidade, e *E Assim Nasceu a Ilha de Timor* (1998), sobre a transmissão oral da história dessa terra que já fez parte do Império. Mas é por via dos documentários Histórico-Biográficos (mais recentes) que José Barahona, como realizador, se insere em territórios sólidos do documentário, seja com *Anos de Guerra-Guiné 1962-1975* (2000), produzido pela Acetato de Pedro Efe, seja, em particular, com o filme *Vianna*

da Mota-Cenas Portuguesas (1999), que envolve Tiago Lopes e Armanda Carvalho como técnicos de Som (ver Subsecção 4.1.4). Afirmção coadjuvada pelo documentário mais recente do autor, *Buenos Aires Hora Zero* (2004, 69'), uma produção da Lx Filmes de Luís Correia com a colaboração na edição de Pedro Baptista (ver Subsecção 4.1.2). Curiosamente é também neste último que mais se revela uma característica de documentário de investigação que talvez já estivesse latente em filmes anteriores, no caso a propósito da busca de uma “personagem” (o português Inácio) no Uruguai.

- **António Escudeiro**, que depois dos seus documentários da década de 1970 para o Centro Português de Cinema (ver Subsecção 2.2.5) ou da passagem pela Fundação Gulbenkian nos anos 1980, surge aqui com o Lugar Próprio de *Separados Nós* (1999), rodado nessa “heterotopia” de encarceramento de um “outro” acusado de desvio mental, que é a Casa de Saúde do Telhal, e o Território Cultural de *Ouvir Ver Macau* (2000), onde a propósito da deambulação pelo labirinto da cidade, no encontro dos contrastes das influências urbanas e arquitectónicas portuguesas e chinesas, se procura traçar (pela voz da escritora Luísa Costa Gomes) aquilo de que é feita a primeira feitoria ocidental em terras chinesas. Tanto este como o seu terceiro documentário aqui considerado, *25 de Abril-O Chegar da Liberdade* (1999), de cariz mais Histórico-Biográfico e com vários depoimentos de personalidades de diferentes campos culturais, contaram com o apoio de “Outros” financiadores institucionais. Já o contributo para os seus filmes da produtora Filmes da Rua, do editor Pedro Ribeiro (ver Subsecção 4.1.2), do operador de câmara Vasco Riobom (ver Subsecção 4.1.3) ou do sonoplasta Quintino Bastos (ver Subsecção 4.1.4) demonstram o envolvimento deste cineasta na cena actual.
- **Margarida Cardoso**, que contou com a colaboração de Carlos Barroco na realização (Galeria Novo Século), de Fernando Carriho na edição (Câmara Municipal de Lisboa) e Lisa Hagstrand na imagem em *Com Quase Nada-Brincar em Cabo Verde* (2000), filme onde se desvenda o Território Cultural da infância e suas brincadeiras em contextos afastados da sociedade de consumo,

quando as próprias (re)criam os seus brinquedos. *Natal 71* (2000), por seu lado, é uma visão original do papel institucional do esforço na guerra colonial das mulheres de militares e de altos funcionários, pertencentes ao então Movimento Nacional Feminino, tudo a propósito de um disco com o mesmo nome distribuído nessa época pelos soldados em missão. Para além de Lisa Hagstrand participar novamente na Fotografia, é o envolvimento da Filmes do Tejo de Maria João Mayer/François d'Artemare (ver Subsecção 4.1.1) e de António Pedro Figueiredo no Som (ver ponto 4.1.4) que aproximam Margarida Cardoso dos territórios mais relevantes do documentário. A ligação desta realizadora ao continente africano continua patente no seu último trabalho documental, *Kuxa Kanena* (2003, 52'), um filme cujo interesse internacional decorrente da sua presença em diversos festivais não é alheio à temática pós-colonial e, mais concretamente, ao papel do cinema nos primeiros anos da independência de Moçambique.

- **Olga Ramos/Luciana Fina**, que surgem com dois filmes em conjunto, havendo um terceiro, mais antigo, dirigido apenas por Olga Ramos e de temática diversa da que parece interessar à dupla. De facto, o registo de *Paula Rego Conversa com Alexandre Melo, Entre Quadros* (1997), literalmente uma entrevista à pintora percorrendo uma sua exposição, distancia-se da observação de comunidades ciganas e suas deambulações, seja numa peregrinação a Roma, quando da primeira beatificação de um cigano pelo Vaticano (*A Audiência*, 1998), seja aproveitando os afazeres rurais sazonais no Alentejo (*24 Horas e Outra Terra*, 2002) ou ainda, já fora do período em análise, o acompanhamento da digressão de um grupo musical da Roménia em Portugal (*Taraf, Três Contos e Uma Balada*, 2003, 41'). Se a atenção à comunidade cigana, por si só, justifica o realce dado aqui e demonstra a peculiaridade de Olga e Luciana no contexto do documentário feito em Portugal, o certo é que o envolvimento das autoras como produtoras, editoras e operadoras de câmara nos seus próprios filmes sublinham a autoria destes projectos. Noção essa reforçada pela sua inserção nos territórios mais significativos deste género, que as colaborações técnicas da dupla atestam quando trabalham com António

Câmara Manoel da Nome Eira (ver ponto 4.1.1), ou quando Olga Ramos desenvolve a sua faceta de editora em documentários de Luís Alves de Matos e de Graça Castanheira. Luciana Fina, por seu lado, tem vindo a desenvolver um programa muito peculiar relacionado com as artes performativas, cuja qualidade é bem patente em *O Encontro* (2004, 60'), nomeadamente pela complexidade de cruzamentos e adequação (encenação) do terreno em causa, um encontro de coreógrafos e bailarinos de diferentes partes do mundo, dos seus processos criativos e da sua relação com as culturas de origem, tudo mediado por um antropólogo.

- **Edgar Feldman**, realizador muito associado à Suma Filmes de Paulo Rocha (produtora do seu documentário mais recente), surge com dois filmes rodados em Barrancos, essa peculiar aldeia fronteiriça do Alentejo, e por essa via ao registo etnográfico de tradições em vias de desaparecimento, ou de que já só restam as suas versões folclóricas/turísticas e formais. *Matança* (1997), sobre o ritual profano da matança do porco, é uma iniciativa do autor que conta apenas com a colaboração profissional do operador de câmara Paulo Abreu (ver Subsecção 4.1.3), enquanto *Guardador de Rebanhos* (1999) é uma visão poética (a referência literária é directa) da profissão “mítica” de pastor, a cujo contributo de Paulo Abreu se acrescenta a presença de Nuno Carvalho no Som (ver Subsecção 4.1.4).
- **José Filipe Costa**, que depois da experiência adquirida na televisão (RTP) faz a sua estreia no documentário com *Senhorinha* (2001), o Caso Particular de Margarida Senhorinha, que vive numa zona até à pouco tempo rural e se confronta com as alterações no seu modo vida provocadas pela expansão dos subúrbios lisboetas. Logo no ano seguinte surge o documentário *Entre Muros*, realizado em conjunto com o director de fotografia João Ribeiro (o seu primeiro trabalho na direcção), onde os mesmos subúrbios são vistos por outros dos seus habitantes, os imigrantes, numa das suas vagas mais recentes e proveniente do leste europeu, nele se retratando, com o seu estilo observacional, a realidade Entre Territórios de dois ucranianos. Em ambos os casos, Filipe Costa – que entretanto se dedicou ao estudo académico do cin-

ema, publicando a sua tese de mestrado sobre o cinema em Portugal no período revolucionário – conseguiu desde logo uma integração nos meios profissionais da produção de documentários, no primeiro caso envolvendo a produtora a Lx Filmes e a montagem de Pedro Duarte, e no segundo a produtora Laranja Azul – isso sem que o empenhamento do próprio não deixasse de se revelar noutras especialidades, como a fotografia em *Senhorinha* e o som em *Entre Muros*.

- **Kiluanje Liberdade**, que realizou *O Rap é uma Arma* (1996) ainda em âmbito escolar e, como tal, com um forte empenhamento do próprio em várias especialidades. Tematicamente é uma abordagem à Situação Artística desse género musical tão associada a um estilo de vida, assim como, de forma i(media)ta, aos bairros periféricos e às minorias étnicas, pelo que toda uma subcultura (o *hip hop*) é aí vislumbrada, fazendo de Kiluanje o primeiro a dar visibilidade a tal problemática. Em 1999 Kiluanje associou-se à fotógrafa Inês Gonçalves e ao sonoplasta Vasco Pimentel para realizarem *Outros Bairros*, documentário passado nos mesmos territórios, mas com uma incidência social e política mais marcada. As circunstâncias de produção deste filme já são enraizadas em territórios mais sedimentados, pois, para além do financiamento do ICAM, contou com o envolvimento da produtora Filmes do Tejo (da dupla Mayer/Artemare, que continua a trabalhar com Kiluanje) e do director de fotografia João Ribeiro.
- **Miguel Seabra Lopes**, que no seu primeiro filme, *Sobre Viver* (1998), ainda produzido no contexto da Escola Superior de Teatro e Cinema, se aproximou do Caso Particular da vida de um deficiente. Com *Dia Em Que Não Vejo o Tejo Não é Dia* (2001), Seabra Lopes liga-se aos territórios mais significativos do documentário e conta com a colaboração de técnicos experientes como Leonardo Simões (Fotografia), José Barahona (Som) e Micael Espinha (Montagem), bem como com o apoio da produtora de Maria Antónia Seabra, construindo um filme que aborda os meandros etnográficos do que resta das vivências e saberes dos avieiros, esses pescadores nómadas em extinção da aldeia palafita de Palhota, no Cartaxo, junto ao rio Tejo. Ambos os filmes são retratos

de contextos sociais específicos que um certo documentário tem apetência para tornar visíveis. Entretanto Seabra Lopes já confirmou o empenhado na actividade de documentarista com *Drop* (2005, 108'), lançando-se na realização de grande fôlego.

- **Zézé Gambôa**, realizador angolano associado aos territórios mais significativos do documentário pelo envolvimento de Armada Carvalho num dos seus filmes. No entanto, as suas colaborações também abrangem outros técnicos seleccionados, nomeadamente o operador de câmara José Luís Carvalhosa (nos 2 filmes), o produtor Fernando Vendrell da David & Golias, e os técnicos de Som Quintino Bastos e Vasco Barão (1 filme cada), todos soberbamente reconhecidos nas respectivas especialidades. Mas para se ter a verdadeira dimensão do terreno em que este realizador se move ainda se pode associar a estes o operador José Luís Carvalhosa (ver Subsecção 4.1.3), colaborador da produtora Fábrica de Imagens onde pontua Margarida Ferreira de Almeida. O seu documentário mais recente, *Desassossego de Pessoa* (2002), é uma captação impressionista de um Território Cultural, de um momento de relacionamento das pessoas mais variadas com um dos monumentos mais interactivos de Lisboa. Já *Dissidência* (1999), uma produção da Fábrica de Imagens, revela-se mais formatado para a televisão, tratando-se, no entanto, de uma deambulação Entre Territórios na senda da diáspora política angolana por essa Europa fora.

4.2.3 Uma Selecção – Territórios de Consolidação

No final deste percurso de sucessivas selecções subsistem 14 nomes de autores de documentários que representam 4% dos 374 realizadores contabilizados e é responsável por um total de 46 documentários, cerca de 11% do universo de 423 filmes referenciados neste estudo. A maior consistência no trabalho desenvolvido por estes realizadores é demonstrada pela quantidade de projectos levados a cabo, bem como pela profissionalização das equipas técnicas neles envolvidas e pela capacidade

de mobilizar meios financeiros para a sua prossecução. Estes factores contribuem para a construção de uma série de redes de relações capazes de criarem ambientes estruturados que permitem o estabelecimento de uma certa continuidade de trabalho e, inclusive, de uma dedicação exclusiva dos técnicos das diferentes especialidades, assim quebrando com a tradição algo inconsistente do género em Portugal.

É então possível consubstanciar nestes territórios sedimentados um documentário criativo que faz o “tratamento” das temáticas mais relevantes para este estudo na perspectiva de um espaço-tempo mais presente que retrospectiva, onde o carácter assertivo e objectivo da imagem, tanta vezes associados ao documentário – que inclusive lhe permite ser veículo transmissível de saber – é mais fluído, contornado ou mesmo posto em causa. Enfim, é possível encontrar um documentário de criação que é formalmente mais cinematográfico – mesmo que em suporte vídeo ou digital – que televisivo; mais criativo e arrojado na forma e no conteúdo do que formatado e cingido pelos meios audiovisuais e culturais dominantes; mais ciente e integrado nos movimentos dos seus congéneres de outras proveniências do que isolado e subserviente aos poderes estabelecidos.

A construção destes “Territórios de Consolidação”, prolongamentos e devires dos territórios de “Eclosão Emancipada” e de “Afirmção de Autoria”, faz-se na perspectiva dos realizadores. No entanto, a sua particularidade provém do recurso à justaposição desta selecção de realizadores com os territórios das diferentes especialidades técnicas apurados anteriormente, cruzamento este que, associado à solidez e produtividade destes ambientes, aponta para a existência de pólos de criação de documentários. O resultado está patente na matriz dos Territórios de Consolidação apresentada em seguida, delineada com o número de colaborações que os realizadores (em coluna) concretizaram com os especialistas desses territórios (em linha), e onde a sobreposição de colaborações acaba por dar a conhecer proximidades e vizinhanças ou afastamentos e dissemelhanças.

Territórios de Consolidação - Matriz da Rede de Relações de Realizações e Técnicos Seleccionados																								
Técnicas	Realização		Christino Roch		Leonor Azeite		Margarida Ferreira de Almeida		Luís Alves de Matos		Craça Cadartinho		Sérvio Tróvão		Catarina Alves Costa		Pedro Costa		Pedro Sena Nunes		Regina Guimarães/ Saguezal		João Pinheiro/ Leonel	
	Tiago Silva	1																						
Juiz Carapellu		2																						
Nuno Carvalho			1																					
Maryelu Félix				1																				
Arminda Carvalho																								
Pedro Correia Martins																								
João Ribeiro																								
Pedro Duarte																								
Maria João Moxer/Françoisa d'Artemare																								
António Pedro Francisco																								
Pedro Ribeiro																								
Franco Villa-Lobos																								
Rui Proença																								
Rui Coelho																								
Paula Amálio																								
José António Mendes																								
Maria Antónia Soares																								
Cristóvão Martínez																								
João Guerra																								
Tiago Lopes																								
Paula Aires																								
Miguel Sargento																								
António Câmara Manoel																								
Isabel Matos																								
Vasco Napolitano																								
Lara Madruga																								
Carla Moniz																								
João Nascimento																								
Mathieu Imbert																								
Patrícia Saranago																								
Philippe Marrel																								
Frédéric Ruffinelli																								
Micheel Espinha																								
João Felica																								
Pedro Macedo																								

Legenda:

Realização
Produção
Montagem
Fotografia
Som

O tipo de aproximação adoptado permite a emergência de dois Territórios de Consolidação: um território onde se trabalha em círculo fechado, ou seja, em que as equipas constituídas para concretizar os filmes respectivos não surgem relacionadas com terceiros nem entre si,

curiosamente formado por nomes pertencentes ao mundo do cinema desde antes da década de 1990; outro território onde os realizadores se encontram conectados por relações mais ou menos intensas, quase todos iniciando a sua actividade no meio cinematográfico na década de 1990. A estruturação destes dois territórios merece, contudo, uma observação mais detalhada, atendendo a todas as colaborações efectuadas na constituição das equipas técnicas e aos filmes que delas resultaram – só possível se a esta matriz se juntarem os dados disponibilizados no **Quadro 23**, em Anexo, onde constam nomes de técnicos não seleccionados nos respectivos territórios (ver Secção 4.1).

O primeiro Território de Consolidação é constituído pelos pólos criativos formados pelas duplas de realizadores Regina Guimarães/Saguenail e Joaquim Pinto/Nuno Leonel:

Regina Guimarães/Saguenail

A dupla Guimarães/Saguenail (ver Anexo, **Quadro 22**) encontra-se radicada e desenvolve os seus projectos no Norte do país, onde, no que ao documentário diz respeito, parecem ser os únicos a atingir uma dimensão de produção capaz de constituir um pólo sustentável, estruturado e com continuidade de trabalho, que é o culminar de um modo de fazer emblemático do Nicho de Autoria Autónoma. De facto, a constituição de uma produtora própria, a Hélastre, e a dedicação exclusiva de especialistas como Paulo Américo na Fotografia (4 filmes) e Rui Coelho no Som (5 filmes), já que o operador José Manso (1 filme) – ver também Subsecções 4.1.3 e 4.1.4, respectivamente – também colaborou com o realizador Mário Moutinho num documentário (*Coisas & Loiças-Making Of*, 2001) igualmente rodado no Porto, faz desta dupla uma verdadeira representante da tradição cinéfila da cidade do Porto (ver Secção 2.2). De resto, a autonomia dos projectos que desenvolvem, reforçada pela constatação da ausência de financiamento pelo ICAM e pelo envolvimento dos realizadores na Produção e Montagem dos 5 documentários em causa (ver Anexo, **Quadro 23**), presume-se também ter sido aplicada nos seus documentários mais recentes, *Terra de Cegos* (2005, 69') e *Meu Deus* (2005, 58')⁹⁹.

Mas a marca de autoria de Regina e Saguenail extravasa a constituição e organização das equipas técnicas e insinua-se nas próprias

⁹⁹ Documentários propostos ao DocLisboa 2005.

obras, nomeadamente pelo efeito reflexivo, de “dobra”, que lhes está subjacente e provém da preocupação de pensar (através das imagens em movimento) os processos de representação como mediação da realidade, efeito esse que se subentende na apetência em reflectir sobre o cinema (português) patente em *Marginália* (1998) e *O Nosso Caso* (2002). O paroxismo desses processos é atingido em *Dentro* (2001), abordagem prolongada, exaustiva e sem concessões (a duração, o preto e branco...) ao processo de envolvimento de um grupo de prisioneiros na montagem de uma peça de teatro e sua representação em público, que denota uma intervenção, inclusive a preparação e criação do “cenário” e da situação a registar (em filme), pouco comum nos documentários feitos em Portugal.

Abra-se agora um parêntesis para referir que se esta dupla é a principal responsável pelo movimento do documentário a Norte de Portugal, convém lembrar que este estudo conseguiu identificar na região outros núcleos de produção de documentários, embora menos estruturados e sem ligações entre si (ver Subsecção 4.1.1). É o caso de Armando Pinheiro, produtor que desenvolve a sua actividade no âmbito do Cineclube do Porto, onde trabalha com Rui Coutinho (Montagem e Fotografia) e Luís Miguel Sousa (Realização e Fotografia), assim como de António Costa Valente, também produtor e ligado ao Cineclube de Avanca, onde colabora regularmente com Carlos Silva (Realização, Montagem e Som). Reconheceu-se ainda a prestação do núcleo da RTP-Porto, que com os filmes de Ângelo Peres (*A Páscoa na Freguesia de Fiscal*, 1997), Céu Sá Pereira (*Aguda e as Marés*, 1998) e Jorge Campos (*Santos e Pescadores-Rostos e Naufrágios*, 1997), conseguiu sair do circuito televisivo de difusão e mostrar as suas produções noutros contextos.

Joaquim Pinto/Nuno Leonel

Esta segunda dupla de realizadores (ver Anexo, **Quadro 21**) apresenta ser um pólo de criação peculiar em Lisboa, na medida em que atinge um nível de produção suficientemente significativo para ser detectado e consegue manter-se isolado dos restantes existentes a Sul, algo que por certo não é alheio aos lugares de rodagem dos filmes em causa – todos passados no Brasil – e consequente risco de projecto, que apenas alguns estão dispostos a correr.

A produtora Maria Antónia Seabra (com 3 filmes) e o editor Cláudio Martinez (aqui com 2 filmes, mas também colaborador de Pinto em alguns dos seus filmes de ficção) são os únicos técnicos de especialidade seleccionados envolvidos nos três documentários de Pinto/Leonel, pois os autores têm por hábito assumir em todos os filmes (ver Anexo, **Quadro 23**), para além da realização, o controlo da câmara (Pinto) e a captação do som (Leonel). Assim, apesar de prescindirem da produção, estes projectos caracterizam-se por um grande envolvimento pessoal dos realizadores e a dedicação em exclusivo do trabalho de Cláudio Martinez (ver Subsecção 4.1.2), sendo também na colaboração com Pinto/Leonel que Maria Antónia Seabra (AS-Produções) demonstra a sua relevância na produção do documentário feito em Portugal. Repare-se, no entanto, que estes relacionamentos e esta distribuição de tarefas, ao contrário do que se constatou com Saguenail/Guimarães, fazem deste pólo criativo um prolongamento do Nicho de Autoria Especializada.

As características de “documentário de criação” associadas às obras desta dupla são confirmadas no seu filme mais recente (*Rabo de Peixe*, 2003, 78’), sobre o lugar açoriano desse nome e a actividade piscatória artesanal a que se dedicam os seus habitantes. Se em *Surfavelas*, *Moleque de Rua* e *Com Cuspe e Com Jeito se Bota no Cú do Sujeito* se recorria com frequência à entrevista – em “cenário” natural, é certo –, no último o estilo observacional “Directo” é acentuado por um acompanhamento atento e sem interferência das situações e acontecimentos mais relevantes do dia-a-dia da comunidade, procurando captar ainda os imprevistos que surgem em rodagem. Tudo enlaçado pela introdução de uma ou outra inovação a esse estilo, como uma voz-*off* cadenciada mais ligada à narração literária que à descrição jornalística.

O segundo Território de Consolidação congrega os restantes 10 realizadores seleccionados. A permeabilidade materializada nas relações complexas estabelecidas entre os agentes envolvidos – a sua principal característica –, permite delinear um plano cartesiano cujo eixo das ordenadas é constituído pelos realizadores Sérgio Tréfaut e Catarina Mourão, correspondendo o eixo das abcissas ao técnico de fotografia João Ribeiro e ao editor Pedro Duarte. Este plano cartesiano (ver Matriz, atrás) constitui o centro de gravidade deste território e, por conse-

quência, da produção do documentário criativo mais recente feito em Portugal.

No entanto, atendendo às regras da atracção quantificadas pelo número de filmes e pelo paralelismo das colaborações concretizadas – ou seja, à maior proximidade e identificação dos modos de trabalho entre realizadores –, é possível seccionar o plano cartesiano e destrinçar a existência dos seguintes três pólos de criação de documentários: Catarina Mourão (4 filmes) e Catarina Alves Costa (2 filmes), que é o pólo onde o paralelismo entre realizadores é mais evidente; Sérgio Tréfaut (3 filmes) e Graça Castanheira (4 filmes), pólo que estabelece ligações a Pedro Costa e a Pedro Sena Nunes (no 4º quadrante); Luís Alves de Matos (4 filmes de um total de 7) e Margarida Ferreira de Almeida (1 filme entre 4), pólo com tendências mais centrífugas e ao qual estão associadas Leonor Areal e Christine Reeh (no 2º quadrante).

A “descrição sistemática” da topologia deste território faz-se pela caracterização mais aprofundada de cada um dos seus pólos:

Catarina Mourão – Catarina Alves Costa

A razão da ligação de Catarina Mourão (ver Anexo, **Quadro 22**) e Catarina Alves Costa (ver Anexo, **Quadro 20**) provém da constatação de uma completa sobreposição das respectivas colaborações, que para além de contarem com os referidos João Ribeiro (nos 4 filmes da primeira e em 1 da segunda) e Pedro Duarte (em 3 filmes da primeira e nos 2 da segunda), incluem o produtor Pedro Correia Martins (1 filme em cada) e a técnica de Som Armanda Carvalho (2 filmes de Mourão e 1 de Alves Costa). Repare-se que em filmes mais recentes das autoras, respectivamente *Malmequer*, *Bem-Me-Quer* ou *O Diário de Uma Encomenda* (2004, 51’) e *O Arquitecto e a Cidade Velha* (2004, 72’) confirmam-se em geral as mesmas colaborações, sendo apenas novidade o envolvimento de Maria João Mayer/François d’Artemare na produção do primeiro – algo que não deve ser alheio ao facto de se tratar do resultado de uma encomenda do canal televisivo franco-alemão Arte.

Se estes técnicos esgotam o leque de especialistas seleccionados a que as autoras recorrem, a dimensão da cumplicidade entre ambas só é alcançável pela verificação da existência de uma troca de papéis nos respectivos filmes (ver Anexo, **Quadro 23**), quando Mourão produz uma das fitas de Alves Costa e esta produz dois dos documen-

tários de Mourão; quando ambas, particularmente Mourão, assumem outras componentes técnicas nos próprios filmes e apenas envolvem um outro técnico não seleccionado (Teresa Fradique no caso de Mourão e Olivier Blanc em Alves Costa); enfim, quando ambas fundam a produtora Laranja Azul no ano 2000.

Aliás, é por via desta produtora que se pode alargar para fora deste território a influência deste pólo criativo, assinalando a produção dos documentários *Paisagens Invertidas* (Daniel Blaufuks, 2002), assumida por Catarina Mourão, *Entre Muros* (José Filipe Costa e João Ribeiro, 2002), este avocado a Catarina Alves Costa, ou ainda, já fora do período em análise, de *Gosto de Ti como És* (Sílvia Firmino, 2005, 57') e *O Escritor Prodigioso* (Joana Pontes, 2005, 60'), documentários que nas especialidades técnicas apenas têm a novidade de envolver os editores Vasco Pimentel e João Nicolau. Neste sentido, é indubitável a colocação das autoras no prolongamento do Nicho de Autoria Autónoma, sendo mesmo o único caso no universo em estudo em que se atinge a acepção máxima das suas características, ou seja, a capacidade de produção de filmes de terceiros.

A distinção entre estas autoras, por outro lado, faz-se pelas obras. Do conjunto de filmes que Catarina Mourão tem realizado desde 1998 – a Situação Artística de *Fora de Água* (1998), sobre uma intervenção de arte pública no Alentejo, pode ser considerado o seu primeiro documentário – existem dois que talvez possam sintetizar as *nuances* do seu percurso, curto mas prolífico. Incontornável no panorama do documentário feito em Portugal, *A Dama de Chandor* (1998) destaca-se pelo seu tom intimista, de uma “observação” pausada e paciente do espaço e do tempo como só o plano-sequência e a montagem discreta e quase transparente conseguem representar. Observação perfeitamente sincronizada e restrita a essa unidade mínima do lugar que é a casa e os seus habitantes, que de tão concreta se desmaterializa e evoca, justapondo, outros espaços, outros tempos, outras personagens, literalmente fora-de-campo mas não invisíveis. O segundo, *Malmequer, Bem-me-quer ou o Diário de uma Encomenda* (2004, 52'), dir-se-ia estar em oposição ao anteriormente referido, quer no conteúdo, quer na forma. Desde logo pela subversão do tema, que do possível retrato de vida de jovens portugueses se transforma na abordagem “reflexiva” da impossível realização de tal documentário, com a consequente (re)centragem na autora e

no processo de fazer o filme. Devir esse tornado coerente pelo recurso à parafernália exuberante do cinema, dos planos curtos e impacientes à montagem marcadamente visível, da aceleração da imagem à introdução de efeitos especiais, tudo culminando numa *voz-off* subjectiva, narração na primeira pessoa da própria autora.

Catarina Alves Costa, por sua vez, apresenta um percurso ligeiramente mais longo e específico, por isso nem sempre presente no circuito de mostras e festivais nacionais (nos internacionais é presença regular e notória), de que são exemplo *Regresso à Terra* (1992, 35'), o seu primeiro filme ainda realizado no âmbito do Mestrado em Antropologia Visual do Granada Centre for Visual Anthropology, ou *A Seda é Um Mistério* (2003, 36') e *Moinhos de Gavião* (2004, 28'). De facto, a consistente dedicação de Alves Costa ao filme etnográfico mais puro não a inibe – antes pelo contrário – de explorar as suas possibilidades, nomeadamente quando no registo de uma tecnologia ou ritual incorpora uma aproximação humanista, um provável retrato o mais singular possível dos agentes, das pessoas implicadas. Esta característica, associada ao uso de várias vozes e inclusive da co-autoria (caso de *Swagatan*) com os participantes, fazem desta realizadora um expoente da aplicação das inovações referidas por Loizos (ver Subsecção 1.2.2) no cinema etnográfico português, que inclusive lhe tem valido o reconhecimento nos circuitos internacionais mais especializados. Seja por uma força vinda do interior e relacionada com a sua formação académica, seja por uma colagem excessiva do espectador ao conhecimento desse mesmo facto – a combinação de ambos é, provavelmente, mais acertada –, a verdade é que mesmo nos documentários menos engajados, como *Senhora Aparecida* (1994, 55'), *Swagatan* (1998) ou *Mais Alma* (2001), todos financiados pelo IPACA/ICAM, se pressente o pulsar de um novo documentário de criação enraizado na etnografia, um cunho sempre associado aos momentos mais empolgantes na história do género.

Sérgio Tréfaut – Graça Castanheira

Sérgio Tréfaut (ver Anexo, **Quadro 21**), o outro membro do eixo das ordenadas, surge associado neste pólo a Graça Castanheira (ver Anexo, **Quadro 22**), pois ambos, ao contrário das antecedentes, entregam-se apenas aos seus próprios projectos, não possuem produtora própria e, conseqüentemente, socorrem-se dos especialistas existentes para

a constituição das equipas técnicas, o que faz deles representantes legítimos da extensão do Nicho de Autoria Especializada. Além disso, muitas das suas colaborações estão sobrepostas, em particular com o técnico de Som António Pedro Figueiredo (3 filmes do primeiro e 1 da segunda) e a dupla de produtores da Filmes do Tejo, Maria João Mayer/François d'Artemare (2 dos 3 filmes de Tréfaut e 3 dos 4 de Castanheira), uma fidelidade importante para quem não possui empresa de produção.

Todavia, as afinidades esbatem-se à medida que se observam os outros técnicos seleccionados, seja quando Castanheira colabora com a sonoplasta Lisa Hagstrand (assim reforçando a ligação a Mayer/Artemare) e Gabriel Mondlane (este devido à especificidade do seu trabalho em Moçambique), seja quando Tréfaut se relaciona com o produtor Pedro Correia Martins e com o sonoplasta José Nascimento (também conhecido pela realização na ficção). Acentuam-se mesmo quando se foca a atenção em outros encontros (ver Anexo, **Quadro 23**) e se constata a intervenção de Castanheira em diferentes especialidades técnicas dos seus próprios filmes, em oposição à dedicação exclusiva de Tréfaut à realização, que assim necessita de alargar o leque de colaboradores especialistas, mesmo se nos documentários mais recentes de Tréfaut, concretizados fora do período estudado, o trabalho para a televisão *ABC de Queiroz* (2003, 50') seja – talvez por isso – mais descaracterizado em termos de equipa técnica e *Lisboetas* (2004, 102') tenha a novidade de ser uma produção do próprio.

É, pois, nas respectivas obras que a evidência das especificidades de cada um se revela totalmente. Entre os realizadores seleccionados, Castanheira, tal como Joaquim Pinto/Nuno Leonel ou Catarina Alves Costa, é das que mais trabalha fora de Portugal, em particular em Moçambique, onde rodou *Céu Aberto* (1998) e *Dois Mundos* (2000), mas também na Sérvia-Montenegro (*Outubro*, 2001). Tréfaut, pelo contrário, não sai do país, antes recorre frequentemente à tentativa de compreender o seu passado confrontando-o com o presente. Disso são reflexos, mesmo se em registo distinto, o inevitável *Um Outro País* (1998), onde um dos episódios históricos mais marcantes do país – a revolução de Abril de 1974 – serve metaforicamente de “Panorâmica”, bem como *Fleurette* (2002), em que um indivíduo (a mãe do próprio realizador) se torna um “grande-plano” dessas preocupações. Isto porque em *Lisboetas* Tréfaut

projecta, em *travelling* e para o futuro, o fascinante mosaico étnico de uma cidade cosmopolita, outrora capital de um império e tantas vezes representada como “típica” ou provinciana.

As ligações deste pólo e destes realizadores existentes no plano cartesiano também são distintas e dispostas no seu 4º quadrante:

- **Pedro Costa** (ver Anexo, **Quadro 20**), tem como elo de ligação a Graça Castanheira o produtor dos seus dois documentários, Francisco Villa-Lobos (Contracosta Produções). Este papel de Villa-Lobos não só posiciona Pedro Costa num dos espaços de produção mais prolíficos do documentário nacional (ver Subsecção 4.1.1), como o situa no prolongamento do Nicho de Autoria Especializada. Mas a particularidade dos filmes em causa acabam por limitar esta relação e fazem Pedro Costa deslizar para outros terrenos, pois dos técnicos seleccionados (campo inferior da Matriz), Mathieu Imbert colabora apenas com este realizador e Phillippe Morel, também técnico de Som, apenas surge ainda na ficha técnica do documentário de Manoel Oliveira (ver Subsecção 4.1.4), enquanto a editora Patrícia Saramago teve uma colaboração com a dupla Marta Pessoa/Rita Palma (ver Subsecção 4.1.2). Alargando a observação aos técnicos que não foram seleccionados (ver Anexo, **Quadro 23**), verifica-se ainda a importância das relações gaulesas do realizador, seja com a editora Dominique Auvray, seja com a operadora de câmara Jeanne Lapoire, (curiosamente nas mesmas especialidades técnicas em que Pedro Costa também se envolve). Com um percurso proveniente da ficção, Pedro Costa parece dedicar-se cada vez mais ao documentário (encontra-se mesmo a desenvolver mais um projecto), com o qual parece ter estabelecido uma simbiose perfeita, pois ao explorar uma peculiar concepção do cinema, onde as personagens (reais) interpretam e fccionam as suas próprias vidas, o autor engrandece o documentário e alarga a concepção do adjectivo “criativo”.
- **Pedro Sena Nunes** (ver Anexo, **Quadro 22**), aqui sintomaticamente presente com apenas um dos seus 7 filmes – aquele que o liga a Sérgio Tréfaut por via do operador Rui Poças. Para se

perceber melhor os terrenos em que se move Sena Nunes é preciso alargar a análise aos técnicos seleccionados que não trabalham com os outros realizadores (ver campo inferior da Matriz dos Territórios de Consolidação), assim abarcando mais 5 dos seus documentários (fica de fora um trabalho de 1997, ainda realizado em âmbito escolar). Deste modo, destacam-se de imediato os editores Micael Espinha (em 3 filmes) e João Pelica (2 filmes), que trabalham com frequência para Sena Nunes, bem como o técnico de Som (e compositor) Emídio Buchinho (em 4 filmes). O panorama torna-se ainda mais claro pela percepção do papel do realizador como produtor (6 filmes) e “homem da câmara” (5 filmes) da maioria dos seus projectos. Sem criar uma produtora própria, nem manter relações com as companhias independentes, Sena Nunes opta por soluções alternativas que passam pelo relacionamento preferencialmente com a cena das artes performativas (o Teatro Meridional e a Associação Vo’Arte), assim se avizinhandando de Ivo Ferreira ou mesmo (tematicamente) de Rui Simões e, portanto, ao Nicho de Autoria Autónoma. De facto, documentários como *Devaneios Flutuantes: Carlos Paredes* (1998), *Oficinas de Teatro* (2000) e *Lugar à Dança* (2000), num percurso que vai da exploração mais biográfica de um músico à apropriação de um território pelos corpos de bailarinos, reflectem essas relações de Sena Nunes. Todavia, o projecto documental de Sena Nunes revela-se na sua plenitude com *Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu* (1999), uma incursão Etnográfico-Folclórica à romaria minhota da Serra da Agra, e *A Morte do Cinema* (2002), uma abordagem ao Caso Particular do mecânico de automóveis de Aveiro, possuidor dum cinema clandestino na garagem. Com estes filmes, o autor inicia a busca – a continuar, de acordo com o próprio (ver entrevista em <www.doc.ubi.pt>) – de microcosmos de vida nas diferentes “províncias” de Portugal, dele fazendo parte *Margens* (1995, 29’), passado em Trás-os-Montes, bem como o projecto encomendado pela Faro – Capital da Cultura 2005, no Algarve e no seguimento de *Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia* (1976, 110’) de António Cunha Telles.

Luís Alves de Matos – Margarida Ferreira de Almeida

Estes são os dois realizadores dos territórios de “Consolidação” que, pela experiência ligada à televisão, mais se aproximam dos nichos de audiovisuais anteriormente definidos, embora os seus percursos tenham inflectido noutros sentidos, pois de outra forma não seriam aqui considerados. É por Luís Alves de Matos (ver Anexo, **Quadro 22**) que passa o último pilar deste território, cuja posição centrífuga se reflecte no facto do entrosamento com o centro de gravidade se fazer apenas pela sua colaboração com Pedro Duarte e João Ribeiro e de apenas quatro dos seus filmes serem responsáveis pelas ligações aos outros realizadores – os restantes três só são contemplados quando se observa as colaborações com os outros técnicos seleccionados (campo inferior da Matriz destes territórios). Aliás, este realizador tem a característica de recorrer ocasionalmente e uma única vez a vários técnicos das diferentes especialidades, sendo excepções os técnicos de Fotografia Paulo Abreu (6 filmes) e Miguel Sargento (2 filmes) ou ainda, no âmbito dos técnicos não seleccionados (ver Anexo, **Quadro 23**), o editor Telmo Churro.

Luís Alves de Matos, tal como Regina Guimarães/Saguenail, também se envolve com frequência nas especialidades de produção e edição dos seus próprios filmes, o que por certo o incentivou a criar a sua própria editora (a Amatar Filmes), decisão recente que integra definitivamente Alves Matos num contexto de trabalho no prolongamento do Nicho de Autoria Autónoma. O envolvimento do autor com o meio televisivo ou audiovisual, para quem trabalhou repetidamente, é particularmente notório nos seus primeiros documentários Histórico-Biográficos, em que filmes como *Eloy-O Pintor Em Fuga* (1997), *António Silva, Um Artista Popular* (1998) e *Um Século de Memórias* (1999) são nitidamente mais adaptados a esse meio. O sucessivo distanciamento desse modelo, contudo, já se reflecte nas abordagens mais contemporâneas realizadas nas Situações Artísticas de *A Fazer o Mal* (1999), *João Penalva, Personagem e Intérprete* (2001), do premiado *Ana Hatherly-A Mão Inteligente* (2002) e ainda, já fora do período em estudo, de *Fernanda Fragateiro-Lugares Perfeitos* (2003, 50’). Assim, é nas suas obras mais recentes que Alves de Matos explora temáticas e estilos mais específicos e autónomos, seja na abordagem Entre Territórios de *Macau-Um Lugar Em Comum* (2000), seja nos Territórios Culturais de *A Praça* (2004, 52’) – onde observa as demoradas obras de requalificação do espaço público num bairro social de Lisboa – ou de *Fiat Lux*

(2005, 16') – que reflecte a chegada tardia da electricidade a um pequeno povoado do concelho de Tondela. Estes últimos, produzidos fora do período em análise e no âmbito da Amatar Filmes, já revelam uma imagem com uma carga irónica e um tratamento do tempo pouco consentâneos com a formatação audiovisual mais tradicional.

Margarida Ferreira de Almeida (ver Anexo, **Quadro 22**), por seu lado, surge no plano cartesiano da Matriz com apenas um dos seus quatro filmes e a colaboração, em comum com outros realizadores deste território, do técnico de Som Nuno Carvalho, do editor Marcelo Félix e do operador João Ribeiro. Outros envolvimento nas diferentes especialidades (ver Anexo, **Quadro 23**), além da própria como produtora, operadora de câmara e técnica de Som, passam por Hugo Vieira da Silva (como produtor da companhia Pele Filmes) e a produção dos seus dois documentários realizados para a televisão (RTP) pela Fábrica de Imagens, *Lisboa Fora de Horas* (1996) e *Fernando Lopes Por Cá* (1996), um tipo de recurso que a aproxima das características do Nicho de Autoria Especializada.

Uma característica desta autora é a especialização em documentários de temática centrada numa personagem relevante do meio das Artes, nomeadamente através das Situações Artísticas mais recentes de *Let's Talk About It Now-Vera Mantero* (1999), de *O Espaço da Coisa-José Pedro Croft* (2002)¹⁰⁰ ou, já fora do período estudado, de *Tutto Somato* (2004), sobre Luís Serpa e os 20 anos da sua galeria de arte, em Lisboa. Nestes trabalhos, que buscam o processo criativo e, por isso, se fixam no momento e no lugar, dando-lhes uma sequência congruente, ainda se encontram vestígios da relação de Ferreira de Almeida com a televisão, em particular nos momentos de incrustação de entrevistas e depoimentos, que imprimem um carácter retrospectivo e de subordinação da imagem ao texto.

O enriquecimento mais significativo para as ligações existentes neste Território de Consolidação provém dos elos que apenas Luís Alves de Matos estabelece com dois outros realizadores, localizados no 2º quadrante do plano cartesiano e, por isso, mais periféricos:

– **Leonor Areal** (ver Anexo, **Quadro 20**), conectada a este ter-

¹⁰⁰ Uma versão definitiva deste documentário, também com 52' de duração, surgiu em 2003 com o nome de *Faz-me Face*.

ritório pela colaboração com o técnico de Som Luís Carapeto nos dois filmes que realizou no período estudado. Areal é um caso típico da capacidade de desenvolver um processo criativo na sequência do “Nicho de Autoria Autónoma”, que em termos técnicos se caracteriza pela capacidade de tomar a responsabilidade das diferentes especialidades (ver Anexo,

- **Quadro 23**), culminando na posse de uma produtora, a Videamus, de dedicação exclusiva aos seus projectos. Este *modus operandi* parece manter-se nas produções mais recentes da autora, sempre recorrendo esporadicamente a um ou outro técnico de especialidade. Tal como outros realizadores listados ao longo deste estudo, também Areal parece privilegiar a abordagem ao mundo do teatro, muitas vezes associado a contextos de desenvolvimento da infância, como em *Geração Feliz* (1999) e, já fora do período em estudo, em *O Coro* (2003, 18’), uma jornada de trabalho de um coro infantil durante uma récita da ópera “Cármén” no Teatro Nacional de S. Carlos em Lisboa; em *Ópera Aberta* (2005, 75’), um *making of* da ópera “Os Fugitivos”, levada à cena no Teatro da Trindade em Lisboa; em *A Guerra do Iraque* (2004, 25’), encenação dessa guerra pelas crianças do externato A Árvore; assim como em *Doutor Estranho Amor* (2005, 84’), acompanhando a acção de uma Brigada de estudantes de medicina que faz prevenção da Sida junto de uma turma de adolescentes. A excepção é precisamente a abordagem Entre Territórios em montagem paralela de *Ilusíada-A Minha Vida Dava Um Filme* (2000), um misto de passado e presente da vida de pessoas vulgares que relatam a sua vivência de eventos significativos da história de Portugal.
- **Christine Reeh** (ver Anexo, **Quadro 21**), realizadora alemã radicada em Portugal que estabelece uma ligação a Luís Alves de Matos logo no seu segundo documentário, *Paraíso em Lugar Nenhum* (2001), devido à colaboração com o técnico de Som Tiago Silva. Este filme e *Exile* (2000), ambos questionando a situação Entre Territórios de quem opta por viver noutra país que não o de origem, deparando-se com conflitos culturais e de identidade, ainda correspondem à fase escolar da realizadora, pois só com *Re-*

quem para a Minha Mãe (2002), primeiro projecto da produtora Asterisk Produções (fundada em conjunto com Isabel Machado), Reeh se emancipa da ESTC. Aliás, é também com este último documentário que Reeh se começa a posicionar nos territórios do documentário, quer quando trabalha com o operador de câmara João Guerra (ver Subsecção 4.1.3), quer quando implica o técnico de Som Tiago Lopes (ver Subsecção 4.1.4). A ascensão rápida de Christine Reeh de um nicho escolar para este pólo criativo dominado por percursos amadurecidos do “Nichos de Autoria Autónoma” ocorre na sequência do envolvimento da autora em diferentes especialidades técnicas dos seus filmes (ver Anexo, **Quadro 23**) e da capacidade de constituir uma produtora própria. Estas alterações acabam por repercutir-se nas características dos seus documentários, transitando dos filmes mais auto-reflexivos da primeira fase, tematicamente centrados na figura da própria realizadora e em que esta, numa atitude muito “vérité”, não se coíbe de interpelar ou mesmo surgir em “campo”, para um segundo estágio, onde pontua a série “Outros Sonhos” – composta pelos documentários *Olhar por Dentro*, sobre Débora e a sua cegueira de nascença; *No Fio dos Limites*, sobre Simone e a sua paralisia cerebral; *Fragmentos de um Tempo Lento*, sobre três tetraplégicos a viverem no Lar Militar da Cruz Vermelha Portuguesa e *Mundo Silencioso*, sobre um mágico surdo-mudo. Estas curtas-metragens de 28 minutos, concretizadas em 2003, são co-produzidas pela RTP (com o apoio da Confederação Nacional dos Organismos de Deficientes/CNOD), mas não capitulam à formatação audiovisual tradicional da entrevista e *voz-off* descritiva, antes se aproximam de um estilo observacional mais “directo” e onde (traço permanente de Christine) também se perscrutam mundos muito próprios e um certa deslocação em relação à cultura dominante.

Sublinhe-se, em síntese, que a sedimentação destes Territórios de Consolidação passa, maioritariamente, pela existência de uma densa rede de relações e uma forte conectividade entre realizadores e profissionais das diferentes especialidades. Contudo, fazendo o paralelismo com os territórios antecedentes, verifica-se que o modo de criação “Autónoma” predomina em relação ao modo de criação “Especializado”.

De facto, se no segundo modo, precisamente aquele que pressupõe o ancoramento dos realizadores em profissionais e estruturas independentes, se encontram a dupla Joaquim Pinto/Nuno Leonel, Sérgio Tréfaut, Graça Castanheira, Pedro Costa e Margarida Ferreira de Almeida, é no primeiro, por natureza mais autónomo ou fechado sobre si, que surgem a dupla Regina Guimarães/Saguenail, Catarina Mourão, Catarina Alves Costa, Luís Alves de Matos, Pedro Sena Nunes, Leonor Areal e Christine Reeh, todos, à excepção de Sena Nunes, tendo acabado por criar a sua própria produtora.

5 CONCLUSÃO: Lugar(es) do Documentário em Portugal

Decorrida esta investigação, com as questões que levantou e as reflexões que lhe foram inerentes, a realidade do cinema documental pode ser apresentada “como se” fosse um poliedro em que os diferentes polígonos que o compõem se definem consoante o ângulo de observação. Cada uma das suas faces torna-se visível quando se atende ora às características formais e de estilo, ora às especificidades temáticas e dos lugares de rodagem, ora às circunstâncias de produção e de concretização dos filmes que constituem essa realidade. Mas a possibilidade de apreender, compreender e desfrutar da sua estrutura, essa só se vislumbra quando se altera o ângulo de observação, quando o “objecto” gira e se instala o movimento. Então, a imagem – que é luz – reflectida nessas faces decompõe-se nas suas partes, revela-se na sua complexidade e recompõe-se na sua multiplicidade. Depois, à medida que vai passando o tempo e a atenção se concentra, emergem outros (sub)sistemas, por sua vez complexos e múltiplos, instalando-se aquele efeito “fractal” (ou de série), onde a construção se repete (diferentemente) em sucessivas escalas.

Observando de perto, percebe-se que neste estudo acabou por emergir o documentário contemporâneo que se almejava, aquele que vive das realidades filmadas no presente, a cujas camadas mais profundas só se chega quando também se dedica mais tempo ao seu amadurecimento. Ao contrário do documentário televisivo ou audiovisual – formatado

pela voz *off* (descritiva) que conduz a imagem (de arquivo), pelo depoimento em plano médio e enquadrado em cenário predefinido, onde o espaço é revisitado e o tempo é retrospectivo –, o documentário que emerge é, antes de mais, um documentário antropológico, pois debruça-se sobre o homem em sociedade, sobre os seus comportamentos, as suas relações, as suas experiências de vida, os seus valores, as suas actividades, enfim, o seu ser e o seu estar aqui. Mas sendo um documentário que está empenhado em dar visibilidade às “dobras” de uma cultura e que, por isso, não se restringe ao outro distante, ao exótico, nele se pressente, acima de tudo, a experimentação das possibilidades de representação de um espaço e da figuração de um tema, e dele se percepção uma experiência, seja, mais objectivamente, a tentativa de revelar a experiência em si, do acontecimento, seja a experiência subjectiva do autor do filme relativamente a esse acontecimento.

Essa representação do espaço e essa figuração do tema multiplicam-se nos lugares que são “Próprios”, territórios enclausurados e “atmosféricos”; nos lugares “Culturais”, territórios arreigados e que cativam; nos lugares “Entre” lugares, territórios deslocalizados e desterritorializados; nos lugares “Etnográficos”, territórios do corpo e dos seus gestos, do seu saber-fazer e das suas crenças; nos lugares da manifestação “Artística”, de posicionamento das artes, dos artistas e das obras; ou ainda nos lugares “Particulares”, territórios do sujeito e dos seus processos de individuação. E é da percepção dessa experiência, provinda de uma obsessão e necessidade de perscrutar um lugar, que pode advir toda a “estranheza” de um documentário.

Esta estranheza nem sempre é alheia à familiaridade, nomeadamente quando esta se dá a ver na sua mais profunda idiossincrasia. No entanto, reconheça-se, o interesse do documentário está em geral associado à revelação dos aspectos mais incomuns da realidade nele representada. Se ao poder dessa revelação se associar o tratamento estético que transforma o objecto bruto em objecto de contemplação, essa capacidade de todo o documentário – todo o cinema – tornar irreal e em espectáculo aquilo que representa, então o espectador, já suspenso de toda a actividade e aberto ao devaneio, recorrendo às informações de que dispõe a partir da imagem e aos seus conhecimentos pessoais, pode dar azo ao seu imaginário.

Subtilmente a ficção instala-se, suportada nesse modo de pensar

através da imagem que é a montagem e socorrendo-se dos mecanismos que o documentário utiliza para manter a atenção do espectador. Exemplo disso é a introdução de processos narrativos no documentário, que vão do tratamento em “suspense” de um acontecimento à introdução da viagem e do itinerário, com o seu início, meio e fim, processos estes mais associados à transferência do contínuo da realidade para o filme e, por isso, ao realismo cinematográfico (plano-sequência, montagem transparente,...) e ao que neste estudo se apelidou de “Imagem-Documento”. Mas também o são os efeitos de reflexividade e de concentração da atenção no “texto” da obra, que passam pelas manifestações do “fora-de-campo” ou pela atitude “afílmica” dos autores (incluindo a presença no enquadramento), dos protagonistas (encarando a câmara) e até do “argumento” (expondo os processos de intenções e de criação), mais relacionados com o formalismo cinematográfico (grandes-planos, montagem descontínua...) e a “Imagem-Texto”. Ainda outro exemplo, uma síntese mais “estranha”, é a introdução de um movimento de abstracção em relação ao objecto focado, à (sua) imagem, movimento este derivado de uma poética que simultaneamente afasta e aproxima, induzindo sempre uma “outra” instância subjectiva (narradora) que obriga o espectador a (re)ficcionar, e muitas vezes evocado por uma voz off perturbadora da relação entre o sujeito filmado, o ponto de vista da câmara e o espectador, tudo num movimento capaz de instalar, paradoxalmente, a desterritorialização neste Cinema-Espaço.

Neste documentário que emergiu, a “Imagem-Texto”, polissémica, pode assim comunicar todo o seu conteúdo conotativo e toda a sua ambiguidade, adquirindo um valor superlativo que a torna suporte fundamental da “obra”, com a qual o espectador interage e a qual acaba por “produzir” no seu acto de “leitura”. O “cinema” como conceito apodera-se do “filme” (que é objecto), e uma vez que as fronteiras entre ficção e documentário, entre documentário e filme etnográfico se tornam irrelevantes, é possível o emprego de toda a parafernália cinematográfica, cabendo ao “autor” a responsabilidade ética de toda a “selectividade”.

Este é, pois, um documentário cinematográfico, na medida em que dá preponderância à imagem (em movimento) e à aplicação da sua gramática – em última instância, por ser feito a pensar na difusão em salas de cinema. Mas é, acima de tudo, um documentário criativo, no

duplo sentido do papel preponderante do autor na sua concepção e da acção do espectador na sua recriação.

Mudando de ângulo de observação, girando o “objecto”, compreende-se como este documentário de criação tem a sua filiação no movimento do género surgido nos anos 1920 com Robert Flaherty e Dziga Vertov, fundadores de duas abordagens que representam uma dicotomia que irá atravessar o século, até à actualidade. Este movimento atinge o seu classicismo nos anos 1930, com John Grierson e a escola britânica, e renova-se nos anos 1960 com o Cinema-Directo e o Cinema-Verdade ou, em jargão mais antropológico, com o Cinema de Observação, que na Antropologia é o culminar de um processo de “produção” de material visual como instrumento metodológico e como conhecimento no próprio seio da disciplina.

A reprodução deste documentário criativo exige, portanto, enraizamento, continuidade, experimentação e circulação, condições que devem reverter para o seu aperfeiçoamento e que nem sempre estiveram presentes em Portugal, onde, historicamente, este documentário aparece quase sempre deslocado e desfasado, com os seus momentos altos inseridos num contínuo descaracterizado e incapaz de aproveitar ou acompanhar as circunstâncias e os contextos locais ou internacionais, designadamente os que mais parecem ter contribuído para a sedimentação do movimento anteriormente referido. A manifestação destas contingências do documentário criativo em Portugal fazem-se sentir logo no princípio do Século XX, com a ausência da figura do “documentarista-repórter”, talvez explicável pelo flagrante atraso do país no desenvolvimento industrial e em relação à modernidade. Mais surpreendente, contudo, tendo em consideração o contexto do Império, é que também não tenha surgido nenhuma figura de “documentarista-explorador”, mas a verdade é que os filmes provenientes das colónias (nomeadamente os de Lopes Ribeiro) estavam demasiado empenhados em mostrar a missão “civilizadora” da nação.

O desfasamento deste documentário com o contexto envolvente pode ser constatado ao longo da história do cinema em Portugal, quando os picos áureos do documentário e do cinema de ficção se sucedem – nunca se justapondo – de uma forma que parece beneficiar mais o segundo do que o primeiro. Isso acontece nos anos 1930, em que as primeiras obras cinematográficas significativas são documentários (de

Leitão de Barros, Oliveira e Almeida e Sá) e antecedem o apogeu da comédia dos anos 1940; volta a registrar-se nos anos 1960, com os documentários de Oliveira, António Reis, Costa e Silva e António Campos a anteciparem a ficção “impura” que marcou o Cinema Novo; e repete-se com a proliferação de documentários de intervenção no período do 25 de Abril, que precede o apogeu da ficção nos anos 1980.

No entanto, as causas que mais contribuíram para este constante soçobrar do documentário criativo em Portugal – também relacionadas com as duas situações anteriores – são mais permanentes e tornaram-se mesmo uma constante temporal. A primeira delas, mais ambivalente, é a relutância do cinema português em relação ao Realismo. Inicialmente, no documentário, essa relutância manifestou-se por uma ausência de seguidores da escola que mais contribuiu para a implantação desse estilo ou modo de representação, inclusive na ficção, precisamente a do documentário britânico dos anos 1930, herdeira de Grierson. Posteriormente, já nos anos 1960, essa relutância voltou a evidenciar-se pela ausência de um documentário observacional mais puro, uma vez que o tom etnográfico dos filmes de António Reis, mesmo de António Campos ou de Costa e Silva, dificilmente se enquadram nesse cânone. Na verdade, a influência Formalista (primordialmente russa/soviética e germânica/nacional-socialista) foi a que mais se fez sentir em Portugal desde a introdução do cinema, a qual, em geral, deu azo a uma concepção do cinema como veículo de propaganda e meio de comunicação do regime fascista. Todavia, quando esta ascendência formalista se aliou a uma veia artística – com o “documentarista-pintor” – também produziu os documentários hoje considerados clássicos e está provavelmente na origem da “impureza” característica da “escola” portuguesa. Sem querer cair em excessivas causalidades, esta adesão do cinema à modernidade por via formal talvez se explique mais profundamente pela posição periférica do país e pela facilidade de, por esse modo, aceder e importar o modernismo dos países (mais centrais) que o produziram. Aliás, esta justificação também clarifica a razão pela qual a contemporaneidade é tantas vezes encarada de forma instrumental, sem valor em si mesma, resultando (no cinema) numa mera expressão visual (esteticamente apurada) da imagem.

A segunda causa, coexistente com a primeira, é a permanência de uma visão meramente instrumental do género documental, que aparece

de forma mais ou menos velada, porém constantemente referenciada, e apesar de tudo, como já se deu a entender, resultando essencialmente em proveito da ficção. Isso vê-se nas primeiras décadas, quando a pujança do regime impunha um género politicamente submisso, encurtado, sem respiração e incapaz de produzir reflexão. Mas também se manifesta nos anos 1950, uma década exemplar para o documentário em termos de consistência estrutural, quando o financiamento oficial se direccionava para as curtas-metragens e o seu entendimento se restringia à oportunidade para a revelação de novos valores (de realização) e para a formação técnica, ou seja, para uma consolidação da indústria do cinema. E sucede novamente mais tarde, no início dos anos 1990, um período que começa por repetir os anos 1950, com um financiamento apenas possível a reboque das curtas-metragens, mas que acaba por deles se distanciar quando, oficialmente, a concepção instrumental é abandonada e, finalmente, o documentário é visto como objecto cinematográfico em si mesmo e equiparado à ficção.

Para constatar este novo momento, posterior aos anos 1980, torna-se necessário girar novamente o poliedro, pois é na década de 1990 – mais precisamente a partir de 1996 – e pela primeira vez na história do cinema em Portugal que os poderes públicos, nomeadamente o seu organismo competente (o ICAM), encaram o documentário como um género maior do cinema. As repercussões deste posicionamento reflectem-se no surgimento deste “novo momento” para o documentário português, o qual passa a germinar em territórios sedimentados capazes de permitirem a dedicação exclusiva de uma série de profissionais, assim se iniciando a construção de uma continuidade que veio quebrar a tradição inconsistente do género em Portugal. Talvez ainda seja cedo para afirmá-lo peremptoriamente, o exemplo dos anos 1950 a isso aconselharia, mas é um facto que as condições estruturais atrás delineadas como necessárias para a deflagração sustentada de um documentário de criação parecem estar agora estabelecidas, sendo inclusive possível assinalar as componentes de um ciclo completo do “produto”, da formação à distribuição/divulgação, passando pelo financiamento e pela produção.

Se em Portugal a formação académica em cinema apareceu tardiamente, com a criação, depois da acção episódica dos cursos da Moci-

dade Portuguesa nos anos 1960, da Escola Superior de Teatro e Cinema em 1972, a atenção ao ensino do documentário só se fez sentir na sua plenitude já nos anos 1990, quando as Universidades (públicas e privadas) diversificaram a sua oferta com cursos mais ou menos específicos e criaram organismos dedicados à investigação e produção de cinema, sendo de destacar, para além da ESTC, o papel da UNL, do ISCTE, da UAL e da UL.

Note-se que a importância do ensino na sedimentação do “novo momento” do documentário em Portugal vai muito para além da formação de um público mais atento e especializado, pois a sua vertente profissionalizante é bem visível no facto de a maioria dos nomes de realizadores e técnicos das diferentes especialidades citados neste estudo ter passado por estas escolas. A sua materialização mais evidente, contudo, faz-se notar no contributo desses cursos e organismos para a construção do que neste estudo se designou por “Nicho de Eclosão Escolar” e por “Nicho de Afirmção Académica”. O primeiro é constituído pelos estudantes que realizaram filmes no âmbito de exercícios de formação, como Constantino Martins e Sílvia Firmino. O segundo, mais consistente, concentra os investigadores que desenvolveram filmes no âmbito da actividade de núcleos ou centros avançados de investigação dessas escolas, actividade a que estão (ou estiveram) ligados realizadores como João Nicolau, Renata Sancho, Helena Lopes, Fernando Carrilho e, de certa forma, João Pedro Rodrigues. Ambos denotam a importância das mesmas ao permitirem que os seus discentes ou investigadores concretizem esboços ou projectos de documentários.

Quanto à distribuição/divulgação, é de realçar que nos anos mais recentes se tem assistido a um prometedo incremento da distribuição directa de documentários em algumas salas de cinema comerciais, ao qual o público tem correspondido com notório entusiasmo. Este círculo virtuoso da oferta e da procura está inserido num fenómeno que deflagrou internacionalmente nos anos 1990 e que tem aproveitado aos documentários feitos em Portugal, os quais, após duas décadas de uma longa “travessia do deserto” viram abrir-se uma janela em 1998, com um primeiro “sucesso” de exibição, *A Dama de Chandor*, da realizadora Catarina Mourão. Desde então, e depois das tímidas iniciativas iniciais de organização de pequenos ciclos dedicados ao documentário português – que entretanto se expandiram e foram perdendo essa timidez

–, têm vindo a ocorrer algumas estreias, ainda pontuais, mas cada vez mais frequentes, em horários regulares dessas salas.

Contudo, este fenómeno não impede que um dos elos mais frágeis deste “novo momento” do documentário seja a exibição comercial, pois, na realidade, a sua divulgação faz-se essencialmente através do circuito paralelo de festivais e mostras de cinema e vídeo, eventos estes geralmente anuais que muito devem ao apoio das Câmaras Municipais – associadas ao ICAM, saliente-se – das localidades onde se realizam e às entidades cinéfilas (cine-clubes, associações, universidades) que os organizam. Sublinhe-se, pela sua importância para o “momento”, ter sido na década de 1990 que estas estruturas de carácter efémero surgiram e proliferaram, nomeadamente aquelas que mais se alargaram ou dedicaram ao documentário, como é o caso, desde 1995, do CineEco de Seia e, desde 1996, da Mostra de Vídeo Português de Lisboa, esta última com uma evolução recente ainda mais interessante, na medida em que se segmentou em diferentes programas, um deles sintomaticamente designado “Panorama do Documentário Português”.

A característica mais importante destas manifestações – que é também a sua maior fragilidade – está na abertura demonstrada aos filmes candidatos, na inexistência prática de critérios de pré-selecção, assim adquirindo um grande eclectismo e dando uma oportunidade de visibilidade ao que está em “eclosão”, nomeadamente aos objectos provenientes das escolas, da TV e de autores mais amadores. Nestes casos, a publicação de um catálogo é a melhor forma de evitar a queda no esquecimento de grande parte desta actividade e uma benesse para o registo histórico, que muito facilita o trabalho do investigador.

A estrutura mais selecta, porém, e por isso a mais significativa para a divulgação do documentário criativo em Portugal, é o “Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa” (DocLisboa), que existe desde 2001 mas é o legítimo herdeiro dos “Encontros Internacionais de Cinema Documental” – um evento que fez história ao conseguir sobreviver no Centro Cultural da Malaposta (na periferia de Lisboa) durante mais de uma década. O impacto estrutural do DocLisboa no panorama do documentário nacional é multifacetado e provém, não só da sua dedicação exclusiva ao género, como também do facto de se ter tornado numa plataforma de projecção internacional, o lugar onde preferencialmente se estabelecem as ligações entre os diversos tipos de redes de

interesses da produção nacional e da produção de outros países. Mais, o facto do DocLisboa ser uma verdadeira montra do que se vai fazendo no género em Portugal e no mundo tem-lhe proporcionado a capacidade de, juntamente com as escolas, se transformar num catalisador da formação de públicos, como o comprova a exemplar e crescente adesão dos espectadores às diversificadas propostas que a sua organização apresenta todos os anos. Aliás, o êxito deste festival deve muito à sua organização, a qual se baseia na AporDoc, associação formalizada em 1998 e a quem tem cabido grande parte da responsabilidade no desenvolvimento da integração internacional das variadas vertentes do documentário português.

O papel preponderante destas mostras e festivais na divulgação do documentário deve-se tanto à precariedade da distribuição comercial como ao desinteresse demonstrado pela televisão, onde o documentário (ou mesmo a reportagem de investigação) tem vindo a ser relegado para nichos específicos (de grelha, de canais) e tem sido gradualmente substituído pelos *reality shows* e respectivos sucedâneos de entretenimento.

A dificuldade de exibição de documentários de criação neste *médium* “frio” talvez se relacione com a preferência da televisão por filmes formatados apenas para confirmarem os conhecimentos dos autores e dos espectadores, muitas vezes adquiridos noutros programas por ela difundidos. No entanto, o alheamento da televisão também se alarga ao financiamento (directo, de iniciativa própria e exclusiva) do documentário, onde, como se constatou em larga escala neste estudo, a televisão (em particular a privada) está praticamente ausente. Esta realidade, que aqui se entende como prejudicial para ambos, indicia uma relação complexa dos interesses do documentário (dos documentaristas) com a televisão, ou seja, mesmo se o documentário criativo necessita da televisão como financiadora e como meio de difusão dos seus produtos, não pode deixar de prescindir da imposição dos ditames formais ou temáticos que ela lhe impõe actualmente. Um dilema que talvez só possa ser contornado por via de um financiamento indirecto da televisão (protocolos, contributos para fundos, ...), relacionado a um ICAM ciente da sua função específica para o género, como adiante se descreverá.

A complexidade deste relacionamento adquire ainda outra perspectiva quando se confirma que a televisão continua a ter uma função relevante para um tipo de documentário adaptado às actuais circunstâncias

de difusão desse *médium*. Um documentário quantitativamente representativo, inclusive salutar para a diversidade da cena documental existente em Portugal, e importante, numa acepção mais instrumental ou para o reforço da indústria cinematográfica e dos agentes que a compõem. A emersão daquilo que neste estudo se designou por “Nichos Audiovisuais” resultou precisamente de uma série de realizadores cujas obras estão de uma ou outra forma ligadas à televisão, como é o caso do respectivo Nicho nos “Territórios de Ecloração Contextualizada”, ou cujos percursos estão marcados de forma substancial por este *médium*, como acontece no mesmo Nicho, agora nos “Territórios de Afirmção Contextualizada”, onde se têm destacado realizadores como Carlos Brandão Lucas, Manuel Mozos, António Barreira Saraiva, Ginette Lavigne, Pedro Madeira ou Susana Sousa Dias.

Todos estes factores reflectem-se na sedimentação do “novo momento” que se vive no “cinema do real” em Portugal. Mas uma das suas condições essenciais é o reconhecimento efectivo do documentário como género maior por parte do ICAM, sendo o pressuposto deste reconhecimento um apoio financeiro significativo e regular à sua produção, incluindo as fases de pesquisa e desenvolvimento. Neste sentido, o percurso dos financiamentos do ICAM é auspicioso, pois se nos anos iniciais do período estudado (de 1996 a 1998) os apoios se encontravam estreitamente ligados à televisão, nomeadamente a documentários que faziam parte de séries televisivas, com a passagem dos anos e até 2002 foi-se tornando visível um progressivo alargamento do financiamento a um maior número de filmes enquadráveis, de uma maneira ou de outra, no que se tem vindo a considerar o documentário criativo. O percurso do ICAM, ao nível do financiamento, parece, portanto, ir no sentido da sua especialização no apoio a este tipo de documentário e no reconhecimento de este apoio ser a faceta mais relevante do papel fundamental que hoje se exige ao Estado enquanto agente preponderante na indústria do cinema (documentário), o que também implica que a defesa da cultura e identidade nacionais, designada na Lei de apoio ao cinema, tenha uma interpretação capaz de valorizar não tanto a revelação do passado ou das figuras que o vão marcando, mas antes a manifestação do contemporâneo e das suas problemáticas.

A prossecução desta tendência na política de financiamento do ICAM é particularmente fundamental para a sedimentação dos territó-

rios das diferentes especialidades técnicas (Produção, Montagem, Fotografia e Som). Estes territórios demonstraram a existência de um sistema de produção complexo e adaptável – esta é também uma das condições necessárias à sustentabilidade do documentário criativo –, quer pela acumulação de experiências revelada, quer pela capacidade de estabelecerem relacionamentos sustentados e em rede. Viu-se isso nos “Territórios da Montagem”, com a dedicação à edição “criativa” de Pedro Duarte ou de técnicos como Pedro Ribeiro, Micael Espinha e João Pelica. Reforçou-se essa noção nos “Territórios da Fotografia”, com a adesão à imagem demonstrada por João Ribeiro ou ainda por Paulo Abreu, Rui Poças, Paulo Américo e João Dias. E abandonou-se qualquer resistência a esse facto com o verificado nos “Territórios do Som”, pela constatação do apego à sonoplastia de Armanda Carvalho e António Pedro Figueiredo ou mesmo de Emídio Buchinho, Nuno Carvalho, Rui Coelho e Luís Carapeto.

No entanto, devido à sua componente estrutural, devem realçar-se aqui os “Territórios da Produção”, onde se constatou a existência de um número significativo de produtores (e produtoras) independentes empenhados no documentário. O facto de 72% dos filmes apoiados pelo Instituto terem a participação destas produtoras é suficientemente demonstrativo das parcerias estabelecidas com os realizadores mais significativos do género, que assim tiram proveito dos financiamentos do ICAM. Entre estes produtores, não se pode deixar de destacar o papel de Luís Correia (Lx Filmes), de Maria João Mayer e François d’Artemare (Filmes do Tejo), de Francisco Villa-Lobos (ContraCosta Produções), de Pedro Correia Martins (SP Filmes) ou de Maria Antónia Seabra (AS-Produções Cinematográficas). Mas é com a capacidade de organização evidenciada por alguns dos realizadores mais dedicados ao documentário, iniciada pela formalização de produtoras próprias, que se pode comprovar da mudança profunda registada neste panorama durante o ciclo temporal estudado e em particular nos seus últimos anos. Algumas destas produtoras já se encontram hoje implantadas, como a Laranja Azul de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão e a Hélastre de Regina Guimarães e Saguenail. Outras, como a Amatar Filmes de Luís Alves de Matos, a Videamus de Leonor Areal e a Asterisk Produções de Christine Reeh, por serem recentes, são casos a seguir com a devida atenção.

Independentemente da focalização desta conclusão no documentário criativo, convém agora alterar o ângulo de observação deste poliedro, afastando o “objecto” em *zoom-out* para o percorrer em panorâmica. Uma síntese do documentário feito em Portugal, baseada na análise dos 423 filmes registados na base de dados deste estudo, permite afirmar o seguinte:

- Os anos 1996 a 2002 perfazem um ciclo durante o qual foram realizados, em média, 60 documentários por ano. Este ciclo atingiu o seu pico em 2001, ano em que se realizaram 78 filmes, e a partir de 2002, tudo o indica, o número de filmes passou para valores mais baixos.
- O ano de 1998 marca o lançamento deste novo movimento, com o aparecimento simultâneo dos filmes de Catarina Mourão (*A Dama de Chandor*) e Sérgio Trêfaut (*Um Outro País*), ambos com um impacto público relevante e, na época, nada habitual. Swagatam, de Catarina Alves Costa, complementou esse efeito nos meios mais restritos da antropologia e nos meios mais atentos do cinema.
- 35% dos filmes posicionam-se tematicamente em territórios Histórico-Biográficos e Científico-Naturais, o que os aproxima demasiado do formato televisivo e da intenção didáctica ou pedagógica. No entanto, do ano 2000 em diante é visível a materialização de uma mudança das temáticas tratadas e dos estilos de abordagem, que passam a estar mais alinhados com o documentário criativo, ou seja, que em última instância privilegia as classificações Lugares Próprios, Territórios Culturais, Entre Territórios, Casos Particulares e ainda, mais contingentemente, as Situações Artísticas.
- Apenas 11% dos filmes (uma média de 7 filmes por ano) são longas-metragens, enquanto 42% possuem menos de 25 minutos de duração. Os restantes 47% de filmes (inclusive financiados pelo ICAM) concentram-se em redor dos 30 e dos 50 minutos, assim reflectindo a intenção de os adequar aos horários televisivos.

- O ICAM apoiou uma média de 13 filmes por ano, pelo que só financiou cerca de 22% dos documentários portugueses. Daqui conclui-se que quase 80% dos documentários se fazem à margem do instituto oficial do cinema português.
- A atenção ao documentário por parte da sociedade civil, das empresas e de outros organismos públicos ou privados (a Fundação Calouste Gulbenkian continua a ser a principal excepção) é um fenómeno a acontecer. Embora o seu contributo isolado (sem envolvimento do ICAM) tenha afectado 11% dos filmes catalogados, é nítida a tendência crescente da sua participação no financiamento de documentários.

Uma análise dos dados compilados permite ainda fazer algumas observações significativas e curiosas, que revelam certas características do documentário (ou dos seus protagonistas) feito em Portugal:

- O registo do trabalho e do espaço em que este ocorre, uma das primordiais funções atribuídas ao cinematógrafo, debruça-se essencialmente sobre o saber-fazer tradicional, exótico ou em extinção (preferencialmente retratado nos filmes Etnográfico-Folclóricos) – sendo de referir uma presença marcante (e simbólica) das actividades relacionadas com a pesca artesanal –, embora também se observe o acontecer das artes plásticas ou performativas (representada nos filmes de Situações Artísticas). São raras, portanto, as abordagens às novas profissões ou às novas condições de trabalho, nomeadamente as relacionadas com a sua faceta mais industrial ou pós-industrial.
- As artes parecem exercer um certo fascínio como temática prevalente a documentar – só na vertente de financiamento desconhecido (mais de 40% dos casos), as Situações Artísticas (excluindo as biografias artísticas, portanto) representam 60% dos filmes –, o que contribui para a distração dos documentaristas em relação ao registo de outras realidades.
- À excepção do caso das artes, fica a impressão (paradoxal) de o retrato prevalente no documentário nacional ainda ser o de

um Portugal mais mítico que real, seja o Portugal rural em processo de desertificação ou o Portugal urbano, castiço, dos bairros tradicionais (predominantemente fixados nos Territórios Culturais), seja ainda o “velho” Portugal das relações imperiais e linguísticas ou o Portugal de “Abril” (focado nos filmes Histórico-Biográficos).

- Ao contrário do que acontece na Ficção, e em oposição às heterotopias, que evidentemente fascinam os autores de documentários – estas serão as principais responsáveis pela presença de um Portugal contemporâneo no documentário –, os não-lugares não parecem cativar o interesse dos documentaristas, que raramente exploraram os urbanismos fragmentados que caracterizam as intervenções pós-modernas nas cidades actuais – das grandes superfícies de consumo multiusos aos centros comerciais, dos aeroportos às plataformas logísticas, das zonas urbanas informais às decadentes ou abandonadas.
- A capacidade dos documentaristas portugueses se debruçarem sobre realidades localizadas fora do território nacional é pouco significativa, e a maioria daqueles que o conseguem concretizar fazem-no no rasto do império, na Índia, no Brasil ou noutros países de língua oficial portuguesa.
- Existe alguma flexibilidade e aptidão em responder rapidamente aos temas mais actuais, sendo disso exemplo os filmes saídos ao tempo da deflagração de acontecimentos como as gravuras rupestres do Côa, a construção da barragem do Alqueva, a transferência de soberania de Macau, a independência de Timor ou os relacionados com eventos como a Expo 98 e o Porto-Capital da Cultura 2001.
- O “novo momento” do documentário não se restringe aos realizadores da nova geração, sendo de salientar a dedicação ao género de alguns nomes mais veteranos que se afirmaram entre os anos 1960 e 1980 ou que também se dedicam à ficção, como António de Macedo, António Escudeiro, Bruno de Almeida, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Inês de Medeiros, João Bo-

telho, João Garção Borges, João Matos Silva, João Pedro Rodrigues, Jorge Paixão da Costa, Jorge Silva Melo, José Álvaro de Moraes, Luís Filipe Costa, Manuel Costa e Silva, Manuel de Oliveira, Margarida Cardoso, Margarida Gil e Solveig Nordlung.

Como seria de esperar, o documentário criativo aparece diluído no panorama geral do cinema documental, mas até nesta perspectiva distanciada são perceptíveis os sinais da sua ascensão. O seu “Lugar”, contudo, está no centro do “poliedro” que se tem vindo a descrever, pelo que a sua identificação exige uma (re)aproximação sucessiva, um *zoom-in* até ao “grande-plano” das “faces” que o compõem.

A periferia desse “Lugar” – permita-se a metáfora geográfica – é constituída pelos “Territórios de Eclosão Emancipada”, povoada de realizadores que concretizaram apenas um documentário, seja em áreas mais “espectantes” e informais, de modo mais “amador” (Nicho de Eclosão Autónoma), donde já se podem destacar Miguel Gonçalves Mendes ou Luís Campos Brás; seja em contextos inseridos no tecido formal do sistema de produção de documentários, com recurso a profissionais reconhecidos ou mesmo produtoras independentes (Nicho de Eclosão Especializada), donde igualmente se realçam Cristina Ferreira Gomes, João Trábulo, José Vieira ou Paulo Nuno Lopes.

À medida que se caminha para o centro desse “Lugar” depara-se com uma coroa constituída pelos “Territórios de Afirmção de Autoria”, habitada por realizadores que já demonstraram a sua capacidade de concretizarem documentários criativos, mas cujo crivo dos critérios de selecção aplicados deixaram para trás, como é o caso de Tiago Pereira, Rui Simões e Edgar Feldman (Nicho de Autoria Autónoma) ou Kiluanje Liberdade, José Filipe Costa, José Neves, Miguel Seabra Lopes, Olga Ramos, Luciana Fina e José Barahona (Nicho de Autoria Especializada).

O centro nevrálgico desse “Lugar” é preenchido pelos “Territórios de Consolidação”, ocupado pelos realizadores cujas obras se revelaram capazes de preencher os critérios de aproximação ao conceito de documentário criativo, tal como descrito no início deste conclusão. Há aqueles que trabalham de forma mais isolada, como as duplas Joaquim Pinto/Nuno Leonel e Regina Guimarães/Saguenail e há os que se conectam numa rede de relacionamentos, que também o é de proximidade criativa (geracional?), polarizada nos pares Catarina Mourão e Catarina

Alves Costa, Sérgio Tréfaut e Graça Castanheira, bem como de Luís Alves Matos e Margarida Ferreira de Almeida, aos quais aqui se associam Pedro Costa, Pedro Sena Nunes, Leonor Areal e Christine Reeh.

A resistência demonstrada por estes autores, que representam 11% dos filmes recenseados para este estudo, tem como suporte a firme rede de relações estabelecidas entre eles e com alguns dos nomes mais destacados das diferentes especialidades técnicas – não será demais relembrar a importância especial de Pedro Duarte na Montagem e de João Ribeiro na Fotografia. Mas também supõe uma estratégia coesa de produção, a qual passa pela fidelidade a companhias produtoras solidamente implantadas – veja-se o exemplo de Joaquim Pinto/Nuno Leonel e Pedro Costa – ou passa, maioritariamente, pela criação de produtoras próprias – a solução preferida por Regina Guimarães/Saguenail, Catarina Mourão/Catarina Alves Costa, Luís Alves de Matos, Leonor Areal e Christine Reeh.

A pretensão de revelar os territórios contemporâneos do documentário em Portugal em toda a sua diversidade e complexidade obrigou a uma atenção e um aprofundamento das matérias que se foram colocando, e que acabou por dar a este estudo uma dimensão talvez inesperada. Ainda assim, é nesta variedade e quantidade de circunstâncias de concretização dos filmes, nesta realidade poliédrica que se materializa o “Lugar” propício ao despontar do documentário criativo que se perseguiu neste estudo.

Esse “Lugar” existe, como ficou demonstrado, através dos seus protagonistas, dos contextos em que se envolvem e das posições que assumem na rede de relacionamentos que o estrutura, tornando-se por isso num “Lugar” plástico, aberto e em constante construção. Até porque, em última instância, é na singularidade de cada documentário – quando este suspende, neutraliza ou confere um carácter de compensação ao lugar filmado; quando contesta, inverte ou imprime uma função de ilusão e justapõe outro tempo à realidade representada; ou quando, enfim, exige aquele tipo de “ligação estranha” que envolve e enleia –, é em cada uma destas obras que, utópica ou heterotopicamente, esse “Lugar” (de criação) se revela no seu esplendor.

6 BIBLIOGRAFIA/WEBSITES

Bibliografia

- Aitken, Ian, Ed. (1998), *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Aitken, Stuart e Zoon, Leo, Eds. (1994), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman and Littlefield, London.
- Allen, Richard (1995), *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Almeida, Manuel Faria (1982), *Cinema Documental: História, Estética e Técnica Cinematográfica*, Edições Afrontamento, Porto.
- Alves Costa, Catarina (1992), “Problemas e Tendências Recentes do Filme Etnográfico”, *Olhares sobre Portugal, Cinema e Antropologia*, CEAS/ISCTE, Institut Franco-Portuguais, Lisboa.
- Alves Costa, Catarina (1997), *Guia para os Filmes Realizados por Margot Dias em Moçambique 1958/1961*, Museu Nacional Etnologia/Instituto Português dos Museus/Ministério da Cultura, Lisboa.
- Andringa, Diana (2004), “Documentários, Porquê?”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (Eds.) *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, pp. 107-116, Número – Arte e Cultura, Lisboa.
- APORDOC – Associação pelo Documentário (2001, 2002, 2003), *Documentários Portugueses/Portuguese Documentaries*, Lisboa.
- Appadurai, Arjun (1986a), “Theory in anthropology: center and periphery”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 28, pp. 356-361.
- Appadurai, Arjun (1986b), “Putting Hierarchy in Its Place”, *Cultural Anthropology*, nº 3, pp. 37-50.

- Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Augé, Marc (1994 [1992]), *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Cosmos, Lisboa.
- Augé, Marc (1998 [1997]), *A Guerra dos Sonhos: Exercícios de Etnoficção*, Celta Editora, Oeiras.
- Augé, Marc (1999 [1994]), *O Sentido dos Outros: Actualidade da Antropologia*, Editora Vozes, Petrópolis.
- Aumont, Jacques; Bergala, A.; Marie, M. e Vernet, Marc (1983), *Esthétique du Film*, Éditions Nathan, Paris.
- AVANCA – Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia (2000, 2001, 2002 e 2003), Cine-Clube de Avanca, Estarreja.
- Banks, Marcus (1992 [1990]), “Which films are the ethnographic films?”, in Peter I. Crawford e David Turton (Eds.) *Film as Ethnography*, pp. 116-129, Manchester University Press, Manchester e New York.
- Banks, Marcus e Morphy, Howard (1997), “Introduction: rethinking visual anthropology”, in Marcus Banks e Howard Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 1-35, Yale University Press, New Haven/London.
- Barbash, Ilisa e Taylor, Lucien (1997), *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, University of California Press, Los Angeles/London.
- Barnard, Alan (2000), *History and Theory in Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Barnouw, Erik (1993 [1974]), *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford.
- Barrow, John (1998), *O Mundo dentro do Mundo*, Gradiva, Lisboa.

- Barsam, Richard (1992 [1973]), *Non-Fiction Film, a Critical History*, Indiana University Press, Bloomington.
- Barthes, Roland (1987 [1971]), “Da Obra ao Texto”, in R. Barthes *O Rumor da Língua*, pp. 55-61, Edições 70, Lisboa.
- Baudrillard, Jean (1991 [1981]), *Simulacros e Simulação*, Relógio D’Água, Lisboa.
- Bénard da Costa, João (1991), *Histórias do Cinema*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Benjamin, Walter (1992 [1955]), “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, pp. 71-113, Relógio D’Água, Lisboa.
- Bock, Jürgen (2002), “Da Obra ao Texto – Uma Introdução”, in Jürgen Bock (Ed.) *Da Obra ao Texto, Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, pp. 13-21, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa.
- Bruzi, Stella (2000), *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London.
- Candeias, Victor (2003), *Introdução ao Guião para Documentário*, Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa
- Carroll, Noël (1996), “Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism”, in David Bordwell e Noël Carroll (Eds.) *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, pp. 283-306, University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Castells, Manuel (2002 [1996]), *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura: Vol. I – A Sociedade em Rede*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- CCP – Caminhos do Cinema Português (2001, 2002 e 2003), Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra, Coimbra.

- CINECO – Festival de Cinema e Vídeo de Ambiente da Serra da Estrela (1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001 e 2002), IPAMB-Instituto de Promoção Ambiental/Câmara Municipal de Seia.
- Clifford, James (1986a), “Introduction: Partial Truths”, in James Clifford e George E. Marcus (Eds.) *Writing Cultures – The Poetics and Politics of Ethnography*, pp. 1-26, University of California Press, London.
- Clifford, James (1986b), “On Ethnographic Allegory”, in James Clifford e George E. Marcus (Eds.) *Writing Cultures – The Poetics and Politics of Ethnography*, pp. 98-121, University of California Press, London.
- Clifford, James (1997), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge/London.
- Cohen, Erik (1993), “The study of touristic images of native people: mitigating the stereotype of a stereotype”, in Douglas G. Pearce e Richard W. Butler (Eds.) *Tourism Research: Critiques and Challenges*, pp. 36-67, Routledge, London/New York.
- Collier, John Jr. (1976), “Photography and Visual Anthropology”, in P. Hockings (Ed.) *Principles of Visual Anthropology*, pp. 211-232, The Hague Mouton Publishers, Paris.
- Corner, John (2002), “Documentary Values”, in Anne Jerslev (Ed.) *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*, pp. 139-158, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen.
- Costa, José Filipe (2002), *O Cinema ao Poder – A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974-76: Grupos, Instituições, Experiências e Projectos*, Hugin Editores, Lisboa.
- Crawford, Peter Ian (1992 [1990]), “Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities”, in Peter I. Crawford e David Turton (Eds.) *Film as Ethnography*, pp. 66-82, Manchester University Press, Manchester e New York.

- Crawshaw, Carol e Urry, John (1995), “Turismo e Consumo Visual”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 43, pp. 47-68.
- Currie, Gregory (1996), “Film, Reality, and Illusion”, in David Bordwell e Noël Carroll (Eds.) *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, pp. 325-344, University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma – L’Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Deleuze, Gilles (1995 [1979]), “Como Reconhecer o Estruturalismo”, in François Châtelet (Ed.) *História da Filosofia*, Vol. 4, pp. 257-288, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Deleuze, Gilles (1998 [1986]), *Foucault*, Vega, Lisboa.
- Dias, José A. Fernandes (2002), “Pensando sobre a Viragem Etnográfica como Método de Análise na Prática da Arte Contemporânea”, in Jürgen Bock (Ed.) *Da Obra ao Texto, Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, pp. 197-202, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa.
- DOCLISBOA, Festival/Mostra Internacional de Cinema Documental de Lisboa (2002, 2003), AporDoc-Associação pelo Documentário, Lisboa.
- DOC’S KINGDOM, Os Debates – Seminário Internacional sobre Cinema Documental (2002, 2003), AporDOC – Associação pelo Documentário, Serpa.
- Dubois, Philippe (1983), *L’Acte Photographique*, Éditions Nathan e Labor, Paris e Bruxelles.
- Edwards, Elizabeth (1997), “Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology”, in Marcus Banks e Howard Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 53-80, Yale University Press, New Haven/London.
- EICD – Encontros Internacionais de Cinema Documental (1997, 1998, 1999, 2000, 2001), Amascultura – Associação de Municípios para a Área Sociocultural, Loures.

- EICL – Encontros Internacionais de Cinema da Lusófona (2001), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.
- Elena, Alberto (1996), “Pela arte e ciência: o nascimento do cinema científico” in João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro (Eds.) *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, pp. 153-164, Edições Cosmos, Lisboa.
- Engell, Lorenz e Fahle, Oliver, Eds. (1997), *Le Cinéma selon Deleuze/ Der Film bei Deleuze*, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Weimar.
- FAMAFEST – Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Famalicão (2001, 2002), Câmara Municipal de Famalicão, Famalicão.
- FESTIVIANA – Festival Internacional de Cinema de Viana do Castelo (1996, 1999), Câmara Municipal de Viana do Castelo, Viana do Castelo.
- FICMVC – Festival Internacional de Curtas-metragens de Vila do Conde (1996, 1997, 1998, 2001, 2002, 2003), Cineclube de Vila do Conde/Câmara Municipal de Vila do Conde, Vila do Conde.
- FIKE – Festival Internacional de Curtas-Metragens de Évora (2001, 2002, 2003), SOIR Joaquim António d’Aguiar/Cineclube da Universidade de Évora, Évora.
- Foucault, Michel (1984), “Des Espaces Autres”, *Archi Bref*, nº 48, pp. 5-8, Ecole d’Architecture de Genève.
- Foucault, Michel (1987 [1975]), *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*, Editora Vozes, Petrópolis.
- Foucault, Michel (2002 [1966]), *As Palavras e as Coisas*, Edições 70, Lisboa.
- Gauthier, Guy (2002 [1995]), *Le Documentaire un Autre Cinéma*, Nathan, Paris.
- Gil, José (2002), “Ligações de Inconscientes”, in Maria Teresa Cruz e José Bragança de Miranda (Eds.) *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, pp. 21-29, Tropismos, Lisboa.

- Grilo, João Mário (2004), “A Imagem Subalterna”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (Eds.) *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, pp. 147-164, Número – Arte e Cultura, Lisboa.
- Grimshaw, Anna (1997), “The eye in the door: anthropology, film and the exploration of interior space”, in Marcus Banks e Howard Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 36-52, Yale University Press, New Haven/London.
- Grodal, Torben (2002), “The Experience of Realism in Audiovisual Representation”, in Anne Jerslev (Ed.) *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*, pp. 67-92, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen.
- Gupta, Akhil e Ferguson, James (1992), “Beyond ‘Culture’: space, identity, and politics of difference”, *Cultural Anthropology*, nº 7, pp. 6-23.
- Gupta, Akhil e Ferguson, James (1997a), “Discipline and Practice: ‘The Field’ as Site, Method, and Location in Anthropology”, in Akhil Gupta e James Ferguson (Eds.) *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, pp. 1-46, University of California Press, Los Angeles.
- Gupta, Akhil e Ferguson, James (1997b), “Culture, Power, Place: ethnography at the end of an era”, in Akhil Gupta e James Ferguson (Eds.) *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*, pp. 1-29, Duke University Press.
- Habermas, Jürgen (1990) *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Hastrup, Kirsten (1992 [1990]), “Anthropological Visions: some notes on visual and textual authority”, in Peter I. Crawford e David Turton (Eds.) *Film as Ethnography*, pp. 8-25, Manchester University Press, Manchester e New York.
- Heider, Karl G. (1995 [1993]), “Uma História do Filme Etnográfico” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº 1, pp. (?), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- ICAM/IPACA – Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia, Ministério da Cultura (1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002 e 2003), *Cinema Portugal*, Lisboa.
- Jarvie, Ian (1996), “Qual é o problema da teoria do cinema?” in João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro (Eds.) *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, pp. 9-20, Edições Cosmos, Lisboa.
- Jerslev, Anne (2002), “Dogma 95, Lars von Trier’s The Idiots and the ‘Idiot Project’” in Anne Jerslev (Eds.) *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*, pp. 41-65, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen.
- Jost, François (1990), “... Mon tout est une fiction”, in Claude Murcia e Gilles Menegaldo (Eds.), *La Licorne*, nº 17, pp. 39-50, L’UFR de Langues et Littératures, Poitiers.
- Kermode, Frank (1997 [1966]), “Ficções”, in *A Sensibilidade Apocalíptica*, pp. 47-73, Século XXI, Lisboa.
- Kirstein, Arine (2002), “Decentring the Subject: The Current Documentary Critique of Realism”, in Anne Jerslev (Ed.) *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*, pp. 211-225, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen.
- Kochberg, Searle, Ed. (2002), *Introduction to Documentary Production: A Guide for Media Students*, pp. 29-57, Wallflower Press, London.
- Loizos, Peter (1992 [1990]), “Admissible evidence? Film in anthropology”, in Peter I. Crawford e David Turton (Eds.) *Film as Ethnography*, pp. 50-65, Manchester University Press, Manchester e New York.
- Loizos, Peter (1995 [1993]), “A Inovação no Filme Etnográfico (1955-1985)”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº1, pp. 555-564, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Loizos, Peter (1997), “First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films”, in Marcus Banks

- e Howard Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 81-104, Yale University Press, New Haven/London.
- Luhmann, Niklas (2001 [1993]), *A Improbabilidade da Comunicação*, Vega, Lisboa.
- Macdonald, Margaret (1992), “La Langage de la Fiction”, in Gérard Genette (Ed.) *Esthétique et Poétique*, pp. 203-228, Seuil, Paris.
- MacDougall, David (1997), “The visual in anthropology”, in Marcus Banks e Howard Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 276-295, Yale University Press, New Haven/London.
- MacDougall, David (1998), in Lucien Taylor (Ed.) *Transcultural Cinema/David MacDougall*, Princeton University Press, Princeton.
- Malinowski, Bronislaw (1997 [1922]), “Os Argonautas do Pacífico Ocidental”, in *Ethnologia*, nº 6-8, pp. 17-38, Edições Cosmos e Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, Lisboa.
- Manuel Costa, José (2004), “Questões do Documentário em Portugal”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (Eds.) *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, pp. 117-146, Número – Arte e Cultura, Lisboa.
- Marcos, Maria Lucília (2001), *Sujeito e Comunicação*, Campo das Letras, Lisboa.
- Marcus, George E. (1986), “Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System”, in James Clifford e George E. Marcus (Eds.) *Writing Cultures – The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, London.
- Marcus, George E. (1995), “Ethnography in/of the World System: the emergence of multi-sited ethnography”, in *Annual Review Anthropology*, nº 24, pp. 95-117.
- Marques, António (1989), *Sujeito e Perspectivismo*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

- Martinich, A. P. (2002), “Uma Teoria da Ficção”, *Cadernos de Filosofia*, nº11, pp.35-57.
- Matos-Cruz, José (2002), *IPC, IPACA, ICAM – 30 Anos com o Cinema Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Matos-Cruz, José (2004), “Imagens da Revolução”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (Eds.) *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, pp. 85-106, Número – Arte e Cultura, Lisboa.
- Monteiro, Paulo Filipe (1996), “Fenomenologias do Cinema” in João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro (Eds.) *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, pp. 61-112, Edições Cosmos, Lisboa.
- Monteiro, Paulo Filipe (2004), “O Fardo de Uma Nação”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (Eds.) *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, pp. 23-70, Número – Arte e Cultura, Lisboa.
- Morin, Edgar (1997 [1956]), *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Relógio D’ Água, Lisboa.
- Mourão, José Augusto (2002), «Vínculos, novos vínculos, desvinculações», in Maria Teresa Cruz e José Bragança de Miranda (Eds.) *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, pp. 75-95, Tropismos, Lisboa.
- Neves, António Loja (2001), “A Clareira”, *Uma Clareira no Caminho das Estrelas: olhar sobre uma década de documentário em Portugal*, pp. 6-7, XII Encontros Internacionais do Cinema Documental, Amascultura.
- Nichols, Bill (1991), *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.
- Niney, François (2000), *L’Épreuve du Réel à l’Écran: Essai sur le Principe de Réalité Documentaire*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles.
- Ortner, Sherry B. (1984), “Theory in Anthropology since the Sixties”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 26, pp. 126-166.

- OVARVÍDEO – Festival Nacional de Vídeo de Ovar (2000, 2001 e 2002), Câmara Municipal de Ovar.
- Paulo, Heloisa (2001), “Documentarismo e História”, in Isabel Vaz Ponce de Leão (ed.) *Actas do Congresso Internacional Literatura, Cinema e Outras Artes: Homenagem a Ernest Hemingway e Manoel de Oliveira*, pp. 319-338, Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto
- Penafria, Manuela (1999), *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*, Edições Cosmos, Lisboa.
- Piault, Marc Henri (2000), *Anthropologie et Cinéma: Passage à l’Image, Passage par l’Image*, Éditions Nathan, Paris.
- Pina, Luís de (1977), *Documentarismo Português*, Instituto Português de Cinema, Lisboa
- Pina, Luís de (1986), *História do Cinema Português*, Publicações Europa-América, Mem Martins.
- Pink, Sarah (2001), *Doing Visual Ethnography, Images, Media and Representation in Research*, Sage, London.
- Plantinga, Carl (1996), “Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches”, in David Bordwell e Noël Carroll (Eds.) *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, pp. 307-324, University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Rajchman, John (1987 [1985]), *Foucault: a liberdade da filosofia*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.
- Rajchman, John (2002 [2000]), *As Ligações de Deleuze*, Temas e Debates, Lisboa.
- Ribeiro, José da Silva (2004), *Antropologia Visual – Da Minúcia do Olhar ao Olhar Distanciado*, Edições Afrontamento, Porto.
- Rothman, William (1997), *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Rouch, Jean (1968), “Le Film Ethnographique”, in Jean Poirier (Ed.) *Ethnologie Générale*, pp. 429-471, Gallimard, Paris.
- Searle, John R. (1982 [1979]), “Le Statut Logique du Discours de la Fiction”, in *Sens et Expression*, pp. 101-119, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Shiel, Mark e Fitzmaurice, Tony, Eds., (2001), *Cinema and the City – Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell Publishers, Oxford/Massachusetts.
- Silvano, Filomena (2001a), *Antropologia do Espaço: Uma Introdução*, Celta Editora, Oeiras.
- Silvano, Filomena (2001b), “José e Jacinta nem Sempre Vivem nos mesmos Lugares: reflexões em torno de uma experiência de etnografia multi-situada”, pp. 77-106, Universidade Nova de Lisboa (policopiado).
- Sousa, Sérgio de (2001), *Relações Intersemióticas entre Cinema e Literatura*, Universidade do Minho, Braga.
- Souza, Hélio Godoy (2002), *Documentário, Realidade e Semiose: os Sistemas Audiovisuais como Fonte de Conhecimento*, Annablume, São Paulo.
- Teixeira, Francisco Elinaldo, Ed. (2004), *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*, Summus Editorial, São Paulo.
- TELECIÊNCIA – Festival do Filme Científico (1999, 2000, 2001 e 2002), Quinzena da Ciência e Tecnologia, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Vatimo, Gianni (1992 [1989]), *A Sociedade Transparente*, Relógio D’Água, Lisboa.
- VÍDEOLISBOA – Festival Internacional de Vídeo (1999, 2000, 2001 2002 e 2003), Câmara Municipal de Lisboa e Clube de Artes e Ideias, Lisboa.

Viveiros, Paulo (2003), *A Imagem do Cinema*, Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa

Winston, Brian (1995), *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London.

Wollen, Peter (1984), *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, Lisboa.

Websites

www.apordoc.org – página da Associação para o Documentário.

www.avanca.com – sítio oficial dos Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia de Avanca.

www.caminhos.info – página sobre os Caminhos do Cinema Português.

www.cinemaportugues.net – sítio com uma base de dados histórica dedicada ao cinema português, com mais de 8000 filmes, 7000 pessoas e 1000 produtoras.

www.curtasmetragens.pt – sítio oficial da Agência da Curta-Metragem.

www.doc.ubi.pt – acesso a textos, bibliografias, entrevistas, etc. relacionados com o documentário, incluindo uma lista de documentários portugueses organizada por autor.

www.doclisboa.org – página do Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa.

www.fikeonline.pt – sítio oficial do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Évora.

www.icam.pt - sítio oficial do organismo estatal da área do cinema, audiovisual e multimédia, que inclui a página de acesso directo à base de dados de filmes construída pelo ICAM, onde é possível pesquisar por autor, por ano ou por género.

www.bocc.ubi.pt

www.iwf.de - sítio oficial do Instituto do Filme Científico de Göttingen.

www.laranja-azul.com – página da produtora de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão.

www.mnetnologia-ipmuseus.pt – sítio oficial do Museu Nacional de Etnologia.

www.ovarvideo.com – página oficial do festival de vídeo de Ovar.

www.utad.pt – sítio oficial da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, onde se encontra a página dedicada ao Teleciência – Festival Internacional do Filme Científico.

<http://videamus.planetaclix.pt> - página da produtora Videamus, da realizadora Leonor Areal. www.videotecalisboa.org - sítio oficial da Videoteca Municipal de Lisboa (da CML), onde é possível encontrar a base de dados das obras aí disponíveis em vídeo, inclusive das referidas às Mostras de Vídeo.

7 ANEXO – QUADROS DE APOIO AO TEXTO

Quadro 1		
1996 - Documentários por Categoria de Classificação e Realizador		
Categoria	Nome	Realizador
Lugares Próprios	Rostos dos Invisíveis	Aníbal Rebelo; Joaquim Bonike
	Campistas	Rogério de Abreu
	Além do Trabalho	Susana Durão
Territórios Culturais	Lisboa no Tempo da Sede	Carla Susana Silva
	Se Deus Quiser	Fernando Lopes
	Lindoso	Jaime Claridade
	Oásis Agora	João Sarmento
	Surfavelas	Joaquim Pinto; Nuno Leonel
	Imagens do Tempo Sem Fim	José Carlos Calado
	Ougueta	Luís Fonseca; Francisco Villa-Lobos
	Lisboa Fora de Horas	Margarida Ferreira de Almeida
	Lisboa/USA	Pepe Diniz
Fui Ao Cristo Rei	Teresa Fradique	
Entre Territórios	Noite Sem Abrigo	António Bernardino
Etnográfico-Folclórico	O Ciclo da Lã	Germano Vaz
	A Lã	José Carlos Calado
	Pão	Nuno Lisboa
	Só As Águas Passam	Paulo José Jorge
Situações Artísticas	Pop Arte II	Carlos Barroco
	O Rap é uma Arma	Kiluanje Liberdade
Casos Particulares	Ovar	Carlos Santos
	Aníbal	Catarina Romano Alves
	Vencer a Sombra	Pedro Madeira; Paulo Ares
	Cães sem Coleira	Rosa Coutinho Cabral
	Táxi Lisboa	Wolf Gaudlitz
Histórico-Biográfico	Ruínas Vivas	Adriano Leite
	Santo António de Todo o Mundo	António de Macedo
	O Império Português do Oriente	Elisa Antunes
	Pessoa - O Viajante Imóvel	Isabel Calpe
	D. Carlos - Oceanógrafo	Jorge Marecos Duarte
	Cinema Português?	Manuel Mozos
	Guilege - O Corredor da Morte	Manuel Tomás
	Fernando Lopes Por Cá	Margarida Ferreira de Almeida
	Variações	Maria João Rocha
	À Volta de Rosa Ramalho	Nuno Paulo Bouça
Fernando Pessa, Um Contador de Histórias	Teresa Martins	
José Afonso, Insisto Não Ser Tristeza	Tiago Pereira	
Científico-Natural	Mistérios da Estrela	Artur Silva
	Floresta, Fogo e Vida	Domingos Monteiro
	Uma Cidade na Serra	Hélder Sequeira; Carlos Caldeira
	Lontra: Uma Espécie em Extinção	Marco Alexandre Ramalho
	Imagens	Maria Edite E. S. Silva
	Missão Possível	Maria de Lurdes Pinto
Paúl da Madriz	Rui Pedro Marques	

Quadro 2		
1997 - Documentários por Categoria de Classificação e Realizador		
Categoria	Nome	Realizador
Lugares Próprios	Avantel	Bruno Gonçalves
	A SIC - Esta Televisão é Sua	Mariana Otero
	O Que é a Vida	Tiago Pereira
Territórios Culturais	A Tempestade	Carlos Howell
	Umbrellas	Carlos Howell
	Algumas Vezes o Que Faz a Diferença é a Música	António Barreira Saraiva
	Muhipiiti	Bento Pinto da França
	Uma Vida Com História	Carlos M. Esteves
	Biografia de Uma Mina	Filipe Verde; Jorge Norte
	Um Rio com História	Hélder Sequeira; Carlos Caldeira
	O Homem da Bicicleta - Diário de Macau	Ivo M. Ferreira; António Pedro
	Impressões do 3.º Dia em Glasgow	Pedro Sena Nunes
Gente de Beira Mar	Teresa Tomé	
Entre Territórios	Jovens Rebeldes em Acção - Lisboa	José Mendes
	Afro Lisboa	Ariel de Bigault
	Ritmos	Rodrigo Monteiro
Etnográfico-Folclórico	A Outra Margem	Vasco Pinto Leite
	O Pássaro, Ver, Refazer, Inventar	Ana José Martins
	A Páscoa na Freguesia de Fiscal	Ângelo Peres
	Contrastes	Carlos Howell
	Matança	Edgar Feldman
	Santos e Pescadores - Rostos e Naufrágios	Jorge Campos
	Moita, Uma Terra em Festa	José Barahona
	Capoeira, Uma Dança Guerreira	Luis C. Monge
	Ápis	Pedro Pena
	Polifonias - Paci È Saluta, Michel Giacometti	Pierre-Marie Goulet
Ritos e Mitos	Vasco Pinto Leite	
Situações Artísticas	Dançar Sobre a Terra	André Dias; Susana Nobre
	Moving Photos	Carlos Howell
	Mulheres do Batuque	Cacarina Rodrigues
	Em Ensaios Com Carlos Mendes	Frederico Corado
	O Falso	Luis Vasco Saraiva
	Paula Rego Conversa com Alexandre Melo, Entre Quadros	Olga Ramos
	Entrada Em Palco	Pedro Caldas
	Gust - Os Ensaios	Pedro Duarte
Galeria Satellite	Pedro Sabino	
Casos Particulares	António Imaginário	João Nicolau
Histórico-Biográfico	A Invenção do Futuro	Vasco Pinto Leite
	As Raízes do Encontro	Vasco Pinto Leite
	Plantas e História	Carlos Brandão Lucas
	Abi Feijó	Cristina Antunes
	Imagens Recentes - Fernando Pinto Coelho	Hugo Vieira da Silva
	Quem é Jorge Palma?	Jorge B. Pinho
	Da Invicta ao Sonoro	Jorge Queiroga
	Eloy - O Pintor Em Fuga	Luis Alves de Matos
	As Escolhidas	Margarida Gil
	Mário Viegas... E Tudo	Maria João Rocha
Uma Época de Ouro	Susana Sousa Dias	
Científico-Natural	Tempo de Águas, Tempo de Esperança	António Barreira Saraiva
	Jardins Ocultos	Carlos Howell
	As Rochas Ornamentais e os Minerais Sintéticos	Clementina Teixeira
	Biologia Microbiana - Biodiversidade e Evolução	Elisa Antunes
	O Vulcão que Veio do Mar	Fernando Melo
	A Reserva Natural do Estuário do Tejo	Henrique Pereira
	Avaliação da Qualidade Ecológica da Água	Jorge Magalhães; Maria João Faceira
	Transparências	José Manuel Costa, Paulo Branquinho
	Sonho Fundido em Azul	José Victor
	A Rotação da Terra	Luis Luder
	Oceanus	Nuno Soares
	Alentejo Litoral	Paulo Margalho
	Fragments Between Time And Angels	Pedro Sena Nunes
Aves de Rapina - O Adeus Quase Inevitável	Tomás Matos	

Quadro 3		
1998 - Documentários por Categoria de Classificação e Realizador		
Categoria	Nome	Realizador
Lugares Próprios	A Dama de Chandor	Catarina Mourão
	I Have a Dream	Graça Castanheira
Territórios Culturais	As Vozes da Serra	Ana Carvalho; Olga Mendes; Sofia Rijo; Sónia Dias
	Céu Aberto	Graça Castanheira
	Saída	Inês Henriques
	Trás-as-Histórias	Jean Lefaux
	Moleque de Rua	Joaquim Pinto; Nuno Leonel
	A Bela e o Monstro	Jorge Rosário; Nuno Viegas; Teodora Tavares
	Bazaruto - Pérola do Índico	Manuel Abreu
	Lixo	Rita Nunes
Entre Territórios	2020 - Um Olhar Depois d'Alqueva	Ruben Martins; Catarina Gata; Diogo Figueiredo; João Matos
	Quem Carita Seus Males Espanta	Tiago Pereira; Narcisca Costa
Entre Territórios	Reghetização	Ana Torres
	Swagatam (Bemvidos)	Catarina Alves Costa
	Esta é a Minha Casa	João Pedro Rodrigues
	A Audiência	Olga Ramos; Luciana Fina
Etnográfico-Folclórico	Klandukilu / Diversão	Margarida Leitão
	Floripes - O Auto de Floripes na Ilha do Príncipe	Afonso Alves; Teresa Pardigão
	Moinhos do Fontão	Carlos Silva
	Danças Populares Portuguesas	João Matos Silva
	Com Cuspe e Jetto se Bota no Cú do Sujeito	Joaquim Pinto; Nuno Leonel
	... E Assim Nasceu a Ilha de Timor	José Barahona
	Ritmo Tradicionais	Manuel Abreu
	Beijar o Senhor	Marta Pessoa; Rita Palma
	Companha do João da Murtosa	Helena Lopes; Paulo Nuno Lopes
	O Projeccionista Ambulante	Renata Silva
Namasté	Rui Simões	
Situações Artísticas	Acerca de Homens e Outros	Thomas Bock
	Fora de Água	Catarina Mourão
Situações Artísticas	Lissabon - Vulpberthel - Lisboa	Fernando Lopes
	Arte Pública	Hugo Vieira da Silva
Casos Particulares	Marginália	Saguenaill
	A Visão do Cego	Fernando Pinto
	O Meu Corpo	Maria Joana Figueiredo
	Vigilância Nocturna	Miguel Lopes Coelho
Histórico-Biográfico	Sobre Viver	Miguel Seabra Lopes
	José Cardoso Pires - Diário de Bordo	Manuel Mozos
	Os Tristes Anos	Manuel Mozos
	Jóias Negras do Império	Anabela Saint-Maurice
	O Silêncio	António Loja Neves; José Alves Pereira
	A Grande Viagem	Carlos Brandão Lucas
	Gerard, Fotógrafo	Fernando Lopes
	Caso República	Ginette Lavigne
	Segredos do Mar Português	Gustavo de Carvalho
	Beatriz Costa - Mulher Sem Fronteiras	João Matos Silva
	Novo Cinema, Cinema Novo	Jorge Queiroga
	António Silva, Um Artista Popular	Luís Alves de Matos
	Terra Vista das Nuvers	Margarida Cardoso
Devaneios Flutuantes: Carlos Paredes	Pedro Sena Nunes	
Um Outro País	Sérgio Tréfaut	
António Lobo Antunes	Solveig Nordlund	
Científico-Natural	O Mar Alentejano	Gustavo de Carvalho
	Reflexos de Um Azul Profundo	Gustavo de Carvalho
	As Ilhas das Ilhas	António Plácido
	O Tempo em Geologia	Artur Torres
	Aguda e as Marés	Céu Sá Pereira
	Outros Oceanos, Outros Mergulhos	Eduardo Filipe; Lino Dias
	Lágrimas da Natureza	Hélder Sequeira
	A Montanha	José Carlos Calado
À Descoberta do Mármore	Rietske van Raay	
Tecnologia de Pedreiras	Ruben Martins	

Quadro 4			
1999 - Documentários por Categoria de Classificação e Realizador			
Categoria	Nome	Realizador	
Lugares Próprios	Um Dia na "Rocha"	Ana de Frias	
	Separados Nós	António Escudeiro	
	Convento de Mafra - Um Palácio Sem Rei	Carla Horta, Cristina Henriques; Susete Henriques; Tânia Silva	
	(E)Ternamente Vagabundo	Líliã Silva; Nelson Rodrigues; Solange Crisóstomo; Susana Esteves	
	Forte de Peniche - Uma História por Contar	Nádia Ribeiro; Paulo Abreu; Sandra Pimenta; Sílvia Rodrigues	
Territórios Culturais	Parque Natural da Serra da Estrela: Fora da Rota do Asfalto	Ana de Frias	
	Ventos de Largo	António Barreira Saraiva	
	Cabo Verde: Insularidades	Carlos Brandão Lucas	
	Um Minuto de Modernidade	Caroline Barraud	
	Os Filhos do Voltrânio	Gonçalo Madal; Francisco Merino	
	Uma Viagem no Cão	Luís Martins Saraiva	
	A Cor na Imagem Urbana Portuguesa	Jorge Sá	
	A Horta	Mariana Viegas	
Entre Territórios	As Paredes Têm Boca	Paulo Niza	
	S. Jorge	Vitor Laça	
	Los Gallegos	Grandela	
	O Cais dos Sem Abrigo	Hugo Correia; Ricardo Reis; Sandra Pinto; Sofia Espanca	
	Viagem à Expo	João Pedro Rodrigues	
	Outros Bairros	Kiluanje Liberdade; Inês Gonçalves; Vasco Pimentel	
	O Espelho de África	Miguel Vale de Almeida	
Etnográfico-Folclórico	Dissidência	Zé Zé Gamboa	
	Um Bairro na Marcha	Bruno Domingues; H. Magalhães; R. Cabaço; Ullenge Almeida	
	Salinas de Rio Maior	Catarina Abreu	
	Sunday Feast	Célia Antunes; Ana Sofia Miranda; Ana Carrapato	
	Dezilhar a Saudade	Fernando Carrilho	
	Calado Não Dá	João Nicolau	
	Foi Deus Que Me Escolheu	Manuela Penafria	
Situações Artísticas	À La Sauvette	Olivier Blanc	
	Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu	Pedro Sena Nunes	
	O Inimigo Está Entre Nós	Sílvia Firmino	
	Electrónica 7	Catarina Ramalho; Luís Setras	
	Jorge Molder, Por Aqui Nunca Ninguém Passa	José Neves	
	Geração Feliz	Leonor Areal	
	A Fazer o Mal	Luís Alves de Matos	
Casos Particulares	Let's Talk About It Now - Vera Mantero	Margarida Ferreira de Almeida	
	Vitorino La Habana 99	Nuno Tudela	
	Graffiti - Arte ou Vandalismo	Patrícia Paula; Sónia Freixo; Sónia Henriques; Susana Santos	
	Xutos & Pontapés - 20 Anos de Bandas	Rui de Brito	
	Madrugadas	Rui Simões	
	Dar o Nome ao Indizível	Tiago Pereira	
	O Guardador de Rebanhos	Edgar Feldman	
	Vida de Marinheiro	Rita Jardim	
	Histórico-Biográfico	Isto Aconteceu - 1ª Comissão	João Garção Borges
		Ultramar, Angola 1961-1963	João Garção Borges
25 de Abril - O Chegar da Liberdade		António Escudeiro	
Na Porta dos Limites		Cidália Lopes; João Freire; João (II) Oliveira; João Viegas	
Carlos Paredes - Crónica de um Guitarrista Amador		Fernando Matos Silva	
Se a Memória Existe		João Botelho	
Eduardo Batarida - O Meu Estilo é a Minha Força		João Niza	
Joaquim Bravo, Évora 1935 Etc. Etc. Felicidade		Jorge Silva Melo	
Vianna da Motta - Cenas Portuguesas		José Barahona	
Um Século de Memórias		Luís Alves de Matos	
Científico-Natural	Teias de Guerra	Luís Félix; Pedro Cortes; Rui Félix; Susana Alfaiate	
	Uma História Familiar	Ricardo Real Nogueira	
	Missão Ávila Martins - Vulcão da Serreta	Fernando Barriga	
	Missão Saldanha	Fernando Barriga	
	Arqueologia Subaquática Portuguesa	Gustavo de Carvalho	
	O Parque Marinho Professor Luiz Saldanha	Gustavo de Carvalho	
	Grandes Problemas do Ambiente	Ana José Martins	
	Gestão de Resíduos	Ana Maria Ferreira	
	Não Dá	José Gouveia	
	A Rádio em Portugal	Margarida Vitorino; Nara Madeira	
	Nicolau - Estória dum Pinguim	Marta Pessoa; Rita Palma	
	Medidas de Valorização de Galerias Ribeirinhas	Paulo Margalho	
	Sabores	Regina Guimarães; Saguenaal	
	O Meu Cão Não é o Mesmo	Susana Monteiro Dinis	

Quadro 5		
2000 - Documentários por Categoria de Classificação e Realizador		
Categoria	Nome	Realizador
Lugares Próprios	Artesania e Artes e Ofícios Tradicionais	Jorge Neves
	Nova Alfândega Nova	Jorge Neves
	O Canto da Saudade	Ana Bento, Artur Silva (II); Cláudia Oliveira; Sandra Pedro
	Mulheres ao Mar	Cristina Ferreira Gomes
	Os Dedos	Hilário Amorim
	Pós	Regina Guimarães; Saguenail
	Pride 98 - Lisboa	Vasco Diogo
Entre Territórios	Central Tejo	Victor Candeias
	Saco Branco	Mariana Pimentel, Nuno Barradas
	Exile	Christine Reeh
	Dois Mundos	Graça Castanheira
	Segunda Geração	Helena Lopes
	A Cultura Rastafari em Portugal	João Carvalho; Sílvia Barradas; Sónia Pereira
	Devolvidos	Jorge Paixão da Costa
Territórios Culturais	Macau - Um Lugar Em Comum	Luís Alves de Matos
	Saudade do Futuro	Marie Clémence, César Paes
	Diary	Ana Torres
	Ouvir Ver Macau	António Escudeiro
	Look, Just Look... Only Look!	Bruno Sequeira
	Com Quase Nada - Brincar em Cabo Verde	Carlos Barroco; Margarida Cardoso
	Amador	Constantino Martins; Rui Filipe Ascensão
	A Ria a Preto e Branco	Fernando Pinto
	Imagens em Movimento	Gloria Martins; Tânia Pereira
	Ilhas do Porto	Hugo Santander Ferreira
	Um Olhar de Monóculo - Sintra e Eça de Queiroz	José Pinheiro
	O Bairro Alto Já Não é o Que Era	Lúcia Pereira
	Entroncamento	Maria Joana Figueiredo
	Lugar à Dança	Pedro Seda Nunes
Etnográfico-Folclórico	No Quarto da Vanda	Pedro Costa
	From My Own Video Tarot Deck	Tiago Pereira
	Festas de Nossa Senhora da Atalaia	Pedro Efe
	Festas Populares de S. Pedro - Montijo	Pedro Efe
	Salam	Ana Spínola; Sandra Fernandes
	À Mercê das Marés	António Nobre Marques
	Carta da Argélia - Tacht	Carlos Brandão Lucas
	O Olho e a Objectiva	Elizabete J. Pinto
	Em Fátima Rezei Por Ti	Gonçalo C. Luz
	Haik	João Pinto Nogueira
	Montaria ao Javalí	Luís Tranquada
	Sip Thai Sô, Colocando Papéis Aos Pés de Thai Sô	Marina Pereira
	Inútil - Praticar Esquecer	Marta Moraes
Situações Artísticas	Danças de Cancer	Rui Esteves
	Uma Tarde de Fado...	Martim Falcão
	Oficinas de Teatro	Pedro Seda Nunes
Casos Particulares	Palco da Fúria	Rodrigo Costa
	"Vendedor" de Sonhos	José Coimbra; Nuno Tavares
Histórico-Biográfico	Outono	Paulo César Fajardo
	Resistência	António Barreira Saraiva; Luís Filipe Costa
	Memórias de Um Guerrilheiro	Célia Antunes; Ana Sofia Miranda
	25 de Abril - Uma Aventura Para a Democracia	Edgar Pêra
	Anos de Guerra - Guiné 1962-1975	José Barahona
	Al Berto: A Poesia da Carne	José Carlos Malato
	A Poluição em Imagens	Luisa Schmidt
	Natal 71	Margarida Cardoso
	Viagem Pelo Século XX - Liberdade e Cidadania	Patrícia Guerreiro; Susana Mata
	Paroles	Ricardo Costa
Científico-Natural	Processo-Crime 141/53 - Enfermeiras no Estado Novo	Susana Sousa Dias
	O Parque Natural da Arrábida	Gustavo de Carvalho
	Reserva Natural das Berlengas	Gustavo de Carvalho
	Oceanos: O Futuro	João Ponces de Carvalho
	Cavalo Lusitano	João Serradas Duarte
	Blocos erráticos na Serra da Estrela	Miguel Kripphal; Bruno Kripphal
Medicina das Viagens - Malária	Paulo Cartaxo	

Quadro 6		
2001 - Documentários por Categoria de Classificação e Realizador		
Categoria	Nome	Realizador
Lugares Próprios	1963. Perto do Princípio (2)	António Colaço
	Benvêidos a S. Bento	António Colaço; Francisco Feio
	Batalhas	Álvaro Garcia Zuñiga
	Cinema	Fernando Lopes
	Outubro	Graça Castanheira
	Fabrik	Hugo Azevedo
Entre Territórios	Dentro	Regina Guimarães; Saguenaill
	Alma Açoriana	Adalberto (Filho) Penna
	Paraíso em Lugar Nenhum	Christine Reeh
	Europa Latina	João Tilly
	Walk Don't Walk	Laurent Simões
	Os Madeirenses Errantes	Luís Duque
Territórios Culturais	Um Olho para Ver, o Outro para Sentir	Miguel Coelho; Madalena Miranda; Rita Forjaz; Susana Marques
	Bodyshapes, Texturescapes	Pedro Azevedo
	Desassossego	Catarina Mourão
	Próxima Paragem	Catarina Mourão
	Tebessa 2001	Rui Simões
	Um Desejo de Céu - Parnu 2001	Rui Simões
Etnográfico-Folclórico	A Cidade e Eu	Adalberto Neves
	Alqueva, Contrastes	Fátima Luz
	A Luz Submersa	Fernando Matos Silva
	Porto Sem Popós	João Moreira
	É Tarde	Luís Campos Brás
	Perceveiros - Os Cavadores dos Mares	Ana de Frias
Situações Artísticas	Marés Errantes	António Pinto; Maria João; Sérgio Augusto; Tânia Ferreira
	Regresso a Nacala	Brigitte Martinez
	Dia Em Que Não Vejo o Tejo Não é Dia	Miguel Seabra Lopes
	Ser Forçado	Matti Bauer
	De Passagem Por Juchitán	Pedro Fidalgo; Nathalie Mansoux
	A Máquina de Emarranhar Paisagens	André Dias
Casos Particulares	Mais Alma	Catarina Alves Costa
	Do I Look Like A Gangster?	Dinarte Branco; Jorge Cruz; Pedro Marques; Rui G. Lopes
	Grupo Puzzle	Hugo Vieira da Silva
	Outras Frases	Jorge António
	João Penalva, Personagem e Intérprete	Luís Alves de Matos
	Fernando Calhau - Work in Progress	Luís Miguel Correia
Histórico-Biográfico	O Suspeito	Maria João Marques
	Coisas & Loções - Making Of	Mário Moutinho
	Cuidado Com o Cão	Nuno Tudela
	Onde Jaz o Teu Sorriso?	Pedro Costa
	Julião Sarmento: Flashback	Renata Sancho
	Jorge Martins	Sérgio Tréfaut
Científico-Natural	Rua Sanchez: Escultura	Susana Moutinho
	O Fato Completo ou A Procura de Alberto	Inês de Medeiros
	Senhorinha	José Filipe Costa
	Desobediência	Licínio Azevedo
	Camilo e Outras Vozes	Carlos Brandão Lucas
	Paisagens Megalíticas	Carlos Brandão Lucas
Histórico-Biográfico	Amílcar Cabral	Ana Lúcia Ramos
	Ilha do Fogo - Portugal no Coração	António Barreira Saraiva
	José Gomes Ferreira- Um Homem do Tamanho do Século	António Cunha
	A Arte de Amália	Bruno de Almeida
	Sob Céus Estranhos	Daniel Blaufuks
	O Homem-Teatro	Edgar Péra
	Serás Tu Uma Boa Mulher?	Frederico Santa Martha
	A Noite do Golpe de Estado	Ginette Lavigne
	Confesso - Albuquerque Mendes	Hugo Vieira da Silva
	25 Anos Depois	João Matos Silva
	Terceira Frente - Moçambique até 1974	Jorge Gueiroga
	Teatro Cornucópia, A Louca Jornada	José Álvaro de Moraes
	Retornados ou Os Restos do Império	Leandro Ferreira
	Porto da Minha Infância	Manoel de Oliveira
1147 - A Cruzada de Lisboa	Nuno Cintra Torres	
Agostinho Neto	Orlando Fortunato	
António Quadros - "O Que é a Imagem"	Tiago Pereira	
Língua - Vidas em Português	Victor Lopes	
Científico-Natural	Alqueva	Mário Lino
	Reciclagem	Mário Lino
	Litoral Alentejano - Entre as Urbanizações e o Mar	Paula Colaço
	O Algarve - Desordenamento	Paula Colaço
	Viagens na Minha Terra	Antonieta Charrua
	A Ilha de Todos os Começos	António Nobre Marques
	A Grande Barragem	Fernando Santos; Rui Teigão
	Filhos do Vento	Pedro Celestino da Costa
	Paisagem	Renata Sancho
	Póvoa Dão	Sílvia Alves
A Última Praga dos Sobreiros	Sofia Leite	
O Paúl da Tornada	Vítor Beja	

Quadro 7		
2002 - Documentários por Categoria de Classificação e Realizador		
Categoria	Nome	Realizador
Lugares Próprios	& Lda	Lina Correia
Territórios Culturais	Rio de Ouro Junho 2000	Ezequie Silva
	Sinfonia de Pedra Junho 2000	Ezequie Silva
	Jovens@Eleições.PT	Bruno Gonçalves; Rui Xavier
	Paisagens Invertidas	Daniel Blaufuks
	Um Tempo Reencontrado	Manuel F. Costa e Silva
	D. Nieves	Miguel Gonçalves Mendes
	Luz	Rogério Sena
	O Que É Que Eles Deveriam Ter Feito?	Rui Simões
Entre Territórios	Em Trieste, As Almas	Sílvia Henriques
	Desassossego de Pessoa	Zézé Gamboa
	Sasha. Um Retrato de Alexandre Siviakov	Ivânia West
	Entre Muros	José Filipe Costa; João Ribeiro
	A Fotografia Rasgada	José Vieira
	Ilusiada - A Minha Vida Dava Um Filme	Leonor Areal
Etnográfico-Folclórico	Here Is Not There	Márlia Maria Mira
	Futuro	Rui Lopes da Silva
	Brincar Tabanca	Carlos Brandão Lucas
	Em Nome do Divino Brasil	Carlos Brandão Lucas
	O Monge Que Ri	Andreia Barbosa; Luís Miguel Branco; Patrícia de Sá
	O Condor e a Festa do Sangue	Frederico T. Sampayo; João Marvão
	Narradores Oraís da Ilha do Príncipe	Ivo M. Ferreira
	Rebelados no Fim dos Tempos	Jorge Murteira
	As Marionetas Tradicionais Portuguesas	Luís Miguel Sousa
	24 Horas e Outra Terra	Olga Ramos; Luciana Fina
	O Ciclo do Pão	Paulo Santos
	Os Caminhos Portugueses para Santiago de Compostela	Ricardo Real Nogueira
Situações Artísticas	Nicolinas	Rodrigo Areias
	Viola da Terra	Salvador Lima
	Saber Ver Demora	João Trábulo
	Imagine	José Neves
	Ana Hatherly - A Mão Inteligente	Luís Alves de Matos
	António Pinho Vargas, Notas de Um Compositor	Manuel Mozos
	O Espaço da Coisa - José Pedro Croft	Margarida Ferreira de Almeida
	Making Of de "O Triunfo do Amor"	Margarida Tavares
Evereste - A Montanha sem Medo	Tomás Oom Martins	
Casos Particulares	O Traço	Vasco Monteiro
	Luz e Sombra	Ana Mourato
	Requiem para a Minha Mãe	Christine Reeh
	9 11 - Um Dia a Direito	David Rebordão
	Linha 8	Fernando Carrilho
Histórico-Biográfico	A Morte do Cinema	Pedro Sana Nunes
	Fleurette	Sérgio Tréfaut
	O que Diz Dinis Machado	António José Martins
	Timor Leste, O Sonho do Crocodilo	Diana Andringa
Científico-Natural	Vitória ou Morte - A Queda da Índia Portuguesa	Pedro Madeira
	O Nosso Caso	Regina Guimarães; Saguenail
	Mundos Paralelos	Andreia Onofre
	Tesouros Serranos	Carlos Moura

Quadro 8			
Produtoras Independentes Relevantes - Filmes por Financiamento e Produtor			
Produtora	Nº Filmes	Financiamento	Produtor
Acetato	11	ICAM	Pedro Efe
	2	nd	Pedro Efe
LX Filmes	1	ICAM	Jorge António
	6	ICAM	Luís Correia
	1	TV	Luís Correia
	1	Outros	Luís Correia
	1	Outros	Marie Clémence
Fábrica de Imagens (a)	1	ICAM	Fernando Matos Silva
	1	ICAM	Isabel Matos; João Oliveira
	1	ICAM	Isabel Matos; Vasco Napoleão
	1	ICAM	Pedro Correia Martins
	1	TV	Isabel Matos; Vasco Napoleão; Gonçalo Dória
	3	TV	nd
	1	Outros	nd
Filmes do Tejo	6	ICAM	Maria João Mayer; François d'Artemare
	1	TV	Maria João Mayer; François d'Artemare
	1	Outros	Maria João Mayer; François d'Artemare
Contracosta Produções	3	ICAM	Francisco Villa-Lobos
	1	ICAM	Francisco Villa-Lobos; Leonardo Simões
	1	ICAM	Miguel Lago da Silva
	2	nd	Francisco Villa-Lobos
AS-Produções Cinematográficas	3	ICAM	Maria Antónia Seabra
	1	ICAM	Maria Antónia Seabra; Philip Brooks
	2	nd	Maria Antónia Seabra
Real Ficção	1	Outros	Jacinta Barros; Fernando Cardoso
	1	nd	Jacinta Barros
	2	nd	nd
	2	nd	Rui Simões
Rosa Filmes	3	ICAM	Amândio Coroado
	1	ICAM	Joaquim Sapinho
	1	TV	Amândio Coroado
	1	nd	Amândio Coroado
SP Filmes (a)	5	ICAM	Pedro Correia Martins
	1	nd	Pedro Correia Martins
Cinequanon (b)	1	ICAM	Amílcar Lyra
	2	ICAM	Cremilde Mourão
	1	Outros	nd
	1	nd	Maria Eduarda Colares; Frederico Corado
Laranja Azul	2	ICAM	Catarina Alves Costa
	1	ICAM	Catarina Mourão
	1	Outros	Catarina Mourão
	1	nd	Catarina Alves Costa
Nome Eira	1	ICAM	António Câmara Manoel; Elisa Rodrigues
	1	ICAM	António Câmara Manoel; Luís Alves de Matos; Paulo Silveira
	1	ICAM	António Câmara Manoel; Olga Ramos; Luciana Fina
	1	nd	António Câmara Manoel; Catarina Campino
	1	nd	Olga Ramos; Luciana Fina
Quimera de Ouro	3	ICAM	Manuel Costa e Silva
	1	ICAM	Fernando Lopes
	1	ICAM	nd
Continental Filmes (b)	3	ICAM	Paulo de Sousa
	1	Outros	nd
Costa do Castelo Filmes	4	ICAM	Paulo Trancoso
Suma Filmes	1	ICAM	José Manuel Lopes
	1	ICAM	Paulo Rocha
	1	nd	Regina Guimarães; Saquenail

(a) 1 Filme em comum Fábrica de Imagens/SP Filmes
(b) 1 Filme em comum Cinequanon/Continental Filmes

Quadro 9		
Financiamento ICAM - Documentários por Ano e Realizador		
Ano	Nome	Realizador
1996	Santo António de Todo o Mundo	António de Macedo
	Se Deus Quiser	Fernando Lopes
	Fernando Pessoa - O Viajante Imóvel	Isabel Calpe
	Surfavelas	Joaquim Pinto; Nuno Leonel
	Ouguela	Luís Fonseca; Francisco Villa-Lobos
	Cinema Português?	Manuel Mozos
	Gullege - O Corredor da Morte	Manuel Tomás
	Lisboa/USA	Pepe Diniz
	Cães sem Coleira	Rosa Coutinho Cabral
	1997	A Invenção do Futuro
A Outra Margem		Vasco Pinto Leite
As Raízes do Encontro		Vasco Pinto Leite
Ritos e Mitos		Vasco Pinto Leite
Afro Lisboa		Ariel de Bigault
Mulheres do Batuque		Catarina Rodrigues
Da Invicta ao Sonoro		Jorge Queiroga
As Escolhidas		Margarida Gil
A SIC - Esta Televisão é Sua		Mariana Otero
Entrada Em Palco		Pedro Caldas; Jorge Silva Melo
1998	Polifonias - Paci É Saluta, Michel Giacometti	Pierre-Marie Goulet
	Uma Época de Ouro	Susana Sousa Dias
	José Cardoso Pires - Diário de Bordo	Manuel Mozos
	Os Tristes Anos	Manuel Mozos
	O Silêncio	António Loja Neves; José Alves Pereira
	Swagatam (Bem-vindos)	Catarina Alves Costa
	A Dama de Chandor	Catarina Mourão
	Gerard, Fotógrafo	Fernando Lopes
	Caso República	Ginette Lavigne
	Céu Alberto	Graça Castanheira
1999	Arte Pública	Hugo Vieira da Silva
	Este é a Minha Casa	João Pedro Rodrigues
	Moleque de Rua	Joaquim Pinto; Nuno Leonel
	Novo Cinema, Cinema Novo	Jorge Queiroga
	António Silva, Um Artista Popular	Luís Alves de Matos
	Terra Vista das Nuvens	Margarida Cardoso
	A Audiência	Olga Ramos; Luciana Fina
	Um Outro País	Sérgio Tréfaut
	Isto Aconteceu - 1ª Comissão	João Garção Borges
	Ultramar, Angola 1961-1963	João Garção Borges
2000	Separados NÓS	António Escudeiro
	O Guardador de Rebanhos	Edgar Feldman
	Carlos Paredes - Crónica de um Guitarrista Amador	Fernando Matos Silva
	Viagem à Expo	João Pedro Rodrigues
	Joaquim Bravo, Évora 1935 Etc. Etc. Felicidades	Jorge Silva Melo
	Vianna da Motta - Cenas Portuguesas	José Barahona
	Outros Bairros	Kiluanje Liberdade; Inês Gonçalves; Vasco Pimentel
	Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu	Pedro Sena Nunes
	Uma História Familiar	Ricardo Real Nogueira
	Ouvir Yver Macau	António Escudeiro
2001	Com Quase Nada - Brincar em Cabo Verde	Carlos Barroco; Margarida Cardoso
	Mulheres ao Mar	Cristina Ferreira Gomes
	Dois Mundos	Graça Castanheira
	Ilhas do Porto	Hugo Santander Ferreira
	Devolvidos	Jorge Paixão da Costa
	Anos de Guerra - Guiné 1962-1975	José Barahona
	Macau - Um Lugar Em Comum	Luís Alves de Matos
	Natal 71	Margarida Cardoso
	No Quarto da Vanda	Pedro Costa
	Processo-Crime 141/53 - Enfermeiras no Estado Novo	Susana Sousa Dias
2002	Batalhas	Álvaro García Zuñiga
	Amílcar Cabral	Ana Lúcia Ramos
	Regresso a Nacala	Brigitte Martinez
	Mais Alma	Catarina Alves Costa
	Desassossego	Catarina Mourão
	Sob Céus Estranhos	Daniel Blaufuks
	O Homem-Teatro	Edgar Péra
	A Luz Submersa	Fernando Matos Silva
	Outubro	Graça Castanheira
	O Fato Completo ou À Procura de Alberto	Inês de Medeiros
2002	Outras Frases	Jorge António
	Terceira Frente - Moçambique 1964/1974	Jorge Queiroga
	Teatro Cornucópia, A Louca Jornada	José Álvaro de Moraes
	Senhorinha	José Filipe Costa
	Retornados ou Os Restos do Império	Leandro Ferreira
	Desobediência	Licínio Azevedo
	Um Olho para Ver, o Outro para Sentir	Madalena Miranda; Miguel Coelho; Rita Forjaz; Susana Marques
	Porto da Minha Infância	Manoel de Oliveira
	Dia Em Que Não Vejo o Tejo Não é Dia	Miguel Seabra Lopes
	Agostinho Neto	Oriando Fortunato
Filhos do Vento	Pedro Celestino da Costa	
2002	Onde Jaz o Teu Sorriso?	Pedro Costa
	Língua - Vidas em Português	Victor Lopes
	O que Dinis Machado	António José Martins
	Em Nome do Divino Brasil	Carlos Brandão Lucas
	Timor Leste, O Sonho do Crocodilo	Diana Andringa
	Rebelados no Fim dos Tempos	Jorge Murteira
	Entre Muros	José Filipe Costa; João Ribeiro
	A Fotografia Resgada	José Vieira
	Ilusíada - A Minha Vida Dava Um Filme	Leonor Areal
	António Pinho Vargas, Notas de Um Compositor	Manuel Mozos
Vitória ou Morte - A Queda da Índia Portuguesa	Pedro Madeira	
A Morte do Cinema	Pedro Sena Nunes	
Os Caminhos Portugueses para Santiago de Compostela	Ricardo Real Nogueira	
Fleurette	Sérgio Tréfaut	

Quadro 10		
Financiamento TV - Filmes por Produção e Produtor		
Nº Filmes	Produção	Produtor
2	RTP	António Nobre Marques
1	RTP	Cristina Antunes
1	RTP	Fernanda Teixeira
1	RTP	Manuel Abreu
1	RTP	Maria João Rolão Preto
1	RTP	Mário Garcia
1	RTP	Paulo Tavares
1	RTP	Ramos Teixeira
14	RTP	nd
1	RTP; A Filmar	Carlos Reis
1	RTP; CER Évora	nd
1	RTP; Duvideo	Ivan Dias
1	RTP; Duvideo	João Barba
1	RTP; Fábrica de Imagens	Isabel Matos; Vasco Napoleão; Gonçalo Dória
2	RTP; Fábrica de Imagens	nd
1	RTP; Fábrica de Imagens; Garanche Production	nd
1	RTP; Lx Filmes; Bayerischer Rundfunk	Luís Correia
1	RTP; Rosa Filmes; Torrom Films	Amândio Coroado
1	RTP; Zebra Filmes	nd
1	SIC; Filmes do Tejo	Maria João Mayer; François d'Artemare
1	SIC; Marina Brandão Lucas	Marina Brandão Lucas; Carlos Brandão Lucas
1	Valentim de Carvalho Televisão	Manuel Falcão
1	Valentim de Carvalho Televisão; Arco Films	Manuel Falcão

Quadro 11		
Financiamento TV - Documentários por Ano e Realizador		
Ano	Nome	Realizador
1996	Fernando Lopes Por Cá	Margarida Ferreira de Almeida
	Lisboa Fora de Horas	Margarida Ferreira de Almeida
	Variações	Maria João Rocha
1997	A Páscoa na Freguesia de Fiscal	Ângelo Peres
	Muhipiti	Bento Pinto da França
	Abi Feijó	Cristina Antunes
	O Vulcão que Veio do Mar	Fernando Melo
	Santos e Pescadores - Rostos e Naufrágios	Jorge Campos
	Eloy - O Pintor Em Fuga	Luís Alves de Matos
	Mário Viegas... E Tudo	Maria João Rocha
	Paula Rego Conversa com Alexandre Melo, Entre Quadros	Olga Ramos
1998	Gente de Beira Mar	Teresa Tomé
	Ritos Tradicionais	Manuel Abreu
	Bazaruto - Pérola do Índico	Manuel Abreu
	Jóias Negras do Império	Anabela Saint-Maurice
	As Ilhas das Ilhas	António Plácido
	A Grande Viagem	Carlos Brandão Lucas
	Aguda e as Marés	Céu Sá Pereira
	I Have a Dream	Graça Castanheira
1999	Beatriz Costa - Mulher Sem Fronteiras	João Matos Silva
	António Lobo Antunes	Solveig Nordlund
	Dissidência	Zé Zé Gamboa
2000	Resistência	António Barreira Saraiva; Luís Filipe Costa
	À Mercê das Marés	António Nobre Marques
	"Vendedor" de Sonhos	José Coimbra; Nuno Tavares
	Danças de Cancer	Rui Esteves
2001	Alqueva	Mário Lino
	Reciclagem	Mário Lino
	Litoral Alentejano - Entre as Urbanizações e o Mar	Paula Colaço
	O Algarve - Desordenamento	Paula Colaço
	A Ilha de Todos os Começos	António Nobre Marques
	A Arte de Amália	Bruno de Almeida
	Alqueva, Contrastes	Fátima Luz
	Os Madeirenses Errantes	Luís Duque
	Ser Forçado	Matti Bauer
2002	Póvoa Dão	Sílvia Alves
	A Última Praga dos Sobreiros	Sofia Leite
	Evereste - A Montanha sem Medo	Tomás Oom Martins

Quadro 12		
Financiamento ESCOLAS - Filmes por Produção e Produtor		
Nº Filmes	Produção	Produtor
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Ana Bento; Artur(I) Silva; Cláudia Oliveira; Sandra Pedro
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Ana Carvalho; Olga Mendes; Sofia Rijo; Sónia Dias
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Carla Horta; Cristina Henriques; Susete Henriques; Tânia Silva
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Carla Rodrigues; José M. Silva; Miguel Cruz
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Cidália Lopes; João Freire; João(II) Oliveira; João Viegas
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Hugo Correia; Ricardo Reis; Sandra Pinto; Sofia Espanca
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	João Carvalho; Silvia Barradas; Sónia Pereira
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Lília Silva; Nelson Rodrigues; Solange Crisóstomo; Susana Esteves
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Margarida Vitorino; Nara Madeira
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Nádia Ribeiro; Paulo Abreu; Sandra Pimenta; Silvia Rodrigues
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Nuno Filipe Reis; Filipa Pais
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Patrícia Guerreiro; Susana Mata
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Patrícia Paula; Sónia Freixo; Sónia Henriques; Susana Santos
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Rodrigo Costa
1	UAL-Universidade Autónoma Lisboa	Susana Alfaiço; Luís Félix; Rui Félix; Pedro Cortes
1	UL-Universidade Lusófona Humanidades e Tecnologia	Ana Carqueijeiro
1	UL-Universidade Lusófona Humanidades e Tecnologia	Rogério Sena
1	UL; GEIC; Inst. Português Juventude; Xaque	Rui Filipe Ascensão
6	UL-Universidade Lusófona Humanidades e Tecnologia	nd
1	UA-Universidade Aberta	Paulo Cartaxo
6	UA-Universidade Aberta	nd
1	Escola Superior Teatro Cinema	Christine Reeh
1	Escola Superior Teatro Cinema	Julietta Pracana; Patrícia Duarte
1	Escola Superior Teatro Cinema	Maria Joana Figueiredo
1	Escola Superior Teatro Cinema	Rafael Riss
2	Escola Superior Teatro Cinema	nd
1	Academia Artes & Tecnologias	Kiluanje Liberdade
1	Academia Artes & Tecnologias	Tiago Pereira
2	Academia Artes & Tecnologias	nd
2	Instituto Sup.Ciências Trabalho Empresas/Centro Audiovisuais	Marina Pereira
1	Instituto Sup.Ciências Trabalho Empresas/Centro Audiovisuais	Marina Pereira; João Nicolau
1	Instituto Sup.Ciências Trabalho Empresas/Centro Audiovisuais	Célia Antunes; Ana Sofia Miranda; Ana Carrapatoso
2	IPG-Instituto Politécnico da Guarda/Centro Audiovisuais	Hélder Sequeira; Carlos Caldeira
1	IPG/Centro de Audiovisuais; Hélder Sequeira	Hélder Sequeira
1	Universidade de Évora; Lino	Rietske van Raay
2	Universidade de Évora	nd
1	IST-Instituto Superior Técnico	Eduardo Filipe; Lino Dias
1	IST/Núcleo de Audiovisuais	nd
2	Universidade Deira Interior/CRCA-Centro Multimédia	nd
1	Escola Profissional de Chaves	nd
1	Escola Profissional Imagem	nd
1	Escola Técnica Imagem Comunicação	nd
1	Inst. Ensino Investigação Audiovisuais Tecnologias Informação	Bruno Domingues; H. Magalhães; R. Cabeço; Ulenga Almeida
1	Instituto Inovação Educativa	nd
1	Universidade de Coimbra/Centro Documentação 25 de Abril; Akademya Luson-Galaktika	Edgar Péra

Quadro 13		
Financiamento ESCOLAS - Documentários por Ano e Realizador		
Ano	Nome	Realizador
1996	Aníbal	Catarina Romano Alves
	O Império Português do Oriente	Elisa Antunes
	Uma Cidade na Serra	Hélder Sequeira; Carlos Caldeira
	O Rap é uma Arma	Kiluanje Liberdade
	À Volta de Rosa Ramalho	Nuno Paulo Bouça
	José Afonso, Insisto Não Ser Tristeza	Tiago Pereira
1997	O Pássaro, Ver, Refazer, Inventar	Ana José Martins
	Algumas Vezes o Que Faz a Diferença é a Música	António Barreira Saraiva
	As Rochas Ornamentais e os Minerais Sintéticos	Clementina Teixeira
	Biologia Microbiana - Biodiversidade e Evolução	Elisa Antunes
	Um Rio com História	Hélder Sequeira; Carlos Caldeira
	António Imaginário	João Nicolau
	Capoeira, Uma Dança Guerreira	Luís Canto Monge
	A Rotação da Terra	Luís Luder
1998	Avaliação da Qualidade Ecológica da Água	Maria João Faceira; Jorge Manuel Magalhães
	Tecnologia de Pedreiras	Ruben Martins
	2020 - Um Olhar Depois d'Alqueva	Ruben Martins; Catarina Gata; João Matos; Diogo Figueiredo
	As Vozes da Serra	Ana Carvalho; Olga Mendes; Sofia Rijo; Sónia Dias
	Outros Oceanos, Outros Mergulhos	Eduardo Filipe; Lino Dias
	Lágrimas da Natureza	Hélder Sequeira
	O Meu Corpo	Maria Joana Figueiredo
	Sobre Viver	Miguel Seabra Lopes
	O Projeccionista Ambulante	Renata Silva
	À Descoberta do Mármore	Rietske van Raay
1999	Grandes Problemas do Ambiente	Ana José Martins
	Gestão de Resíduos	Ana Maria Ferreira
	Um Bairro na Marcha	Bruno Domingues; H. Magalhães; Ricardo Cabaço; Ulienge Almeida
	Convento de Mafra - Um Palácio Sem Rei	Carla Horta; Cristina Henriques; Susete Henriques; Tânia Silva
	Sunday Feast	Célia Antunes; Ana Sofia Miranda; Ana Carrapatoso
	Na Porta dos Limites	Cidália Lopes; João Freire; João Oliveira Ij; João Viegas
	Dedilhar a Saudade	Fernando Carrilho
	Os Filhos do Volfrâmio	Gonçalo Madail; Francisco Merino
	O Cais dos Sem Abrigo	Hugo Correia; Ricardo Reis; Sandra Pinto; Sofia Espanca
	(E)Ternamente Vagabundo	Lília Silva; Nelson Rodrigues; Solange Crisóstomo; Susana Esteves
	Teias de Guerra	Luís Félix; Pedro Cortes; Rui Félix; Susana Alface
	Foi Deus Que Me Escolheu	Manuela Penafria
	A Rádio em Portugal	Margarida Vitorino; Nara Madeira
	A Horta	Mariana Viegas
	Forte de Peniche - Uma História por Contar	Nácia Ribeiro; Paulo Abreu; Sandra Pimenta; Sílvia Rodrigues
	À La Sauvette	Olivier Blanc
	Graffiti - Arte ou Vandalismo	Patrícia Paula; Sónia Freixo; Sónia Henriques; Susana Santos
	Vida de Marinheiro	Rita Jardim
O Inimigo Está Entre Nós	Sílvia Firmino	
O Meu Cão Não é o Mesmo	Susana Monteiro Dinis	
2000	O Canto da Saudade	Ana Bento; Artur Silva Ij; Cláudia Oliveira; Sandra Pedro
	Salam	Ana Spinola; Sandra Fernandes
	Memórias de Um Guerreiro	Célia Antunes; Ana Sofia Miranda
	Exile	Christine Reeh
	Amã Dor	Constantino Martins; Rui Filipe Ascenção
	25 de Abril - Uma Aventura Para a Democracia	Edgar Pêra
	A Cultura Rastafari em Portugal	João Carvalho; Sílvia Barradas; Sónia Pereira
	Al Berto: A Poesia da Carne	José Carlos Malato
	Entroncamento	Maria Joana Figueiredo
	Slp Thai Sói, Colocando Papéis Aos Pés de Thai Sói	Marina Pereira
	Viagem Pelo Século XX - Liberdade e Cidadania	Patrícia Guerreiro; Susana Mata
2001	Medicina das Viagens - Malária	Paulo Cartaxo
	Palco da Fúria	Rodrigo Costa
	Viagens na Minha Terra	Antonietta Charrua
2002	Paraíso em Lugar Nenhum	Christine Reeh
	Sasha. Um Retrato de Alexandre Siviakov	Ivânia West
	Luz	Rogério Sena

Quadro 14			
Financiamento OUTROS - Filmes por Produção e Produtor			
Nº Filmes	Financiamento	Produção	Produtor
1	FCG	Fundação Calouste Gulbenkian	Luis Alves de Matos
2	FCG	Escola Superior Teatro Cinema	nd
1	FCG	Hélastre	Regina Guimarães; Saguenail
1	FCG; The Arts Council of Inland	Gasworks	nd
1	FCG; UNL	Universidade Nova Lisboa/LabCC	Renata Sancho
4	FCG; UNL	Universidade Nova de Lisboa/LabCC	Maria João Soares
1	FCG; UNL	Universidade Nova de Lisboa/LabCC	Susana Nobre
1	FCG; FPCA	Cineclube do Porto	Armando Pinheiro
1	FPCA	CAH-Cine Angra do Heroísmo	Salvador Lima
1	FPCA	Cineclube Avançar; Escola Superior Artística Porto	António Costa Valente
1	FPCA	Hilário Amorim	Hilário Amorim
1	FPCA	FPCA; Casa dos Filmes; Digital Mix; Pix Mix	nd
1	FPCA; CNCDP	Azul SPI	Luis Correia
1	CML; FPCA	Paulo Niza	Paulo Niza
1	CML	Câmara Municipal Lisboa/Videoteca	Fernando Carrilho
1	CML	Câmara Municipal Lisboa/Capital da Fotografia	Henrique Serra
1	CML; EDP-Electricidade Portugal	Mediterrânea	Victor Candeias
1	CNCDP	Azul SPI	Luis Correia
1	CNCDP; Stanley T. Johnson; Prins Claus; CNC	Lx Filmes; RTBF; Voyage; Mezzo; Cobra Filmes	Marie Clémence
1	IC	Cinequanon; Continental Filmes	nd
1	IC	Marina Brandão Lucas	Marina Brandão Lucas
1	IC; FPCA	Câmara Municipal Lisboa/Videoteca; RTP	António Cunha
1	MNE	Museu Nacional Etnologia	Paulo José Jorge
1	MNE	Museu Nacional Etnologia	Teresa Fradique
1	MNE	Museu Nacional Etnologia	Susana Durião
1	Porto 2001	Hélastre	Regina Guimarães; Saguenail
1	Porto 2001	Rogério Cetil Audiovisuais	Olívia Varela
1	Porto 2001; FCG	Pepe Filmes	Hugo Vieira da Silva
1	Expo 98	Gustavo de Carvalho	Gustavo de Carvalho
1	Expo 98	Real Ficção	Jacinta Barros; Fernando Cardoso
2	Fundação Luis Molina	Fundação Luis de Molina	nd
1	IAC; RTP	RTP	Luis Alves de Matos
1	IAC; RTP; Galeria Canvas	Pepe Filmes	Hugo Vieira da Silva
1	INA	Rita Filmes; RTP; Les Films d'Ici; CEE	nd
1	INA; CNC; PROCIREP	Lx Filmes; RTP; Films du Village; CitizenTv; RTBF	Luis Correia
1	Culturjest	Filmes do Tejo; RTP	Maria João Mayer; François d'Artemare
1	Glasgow City/Scottishfilm/Arts Council; Panasonic	Glasgow Film and Video Workshop	Aimara Reques
1	INATEL	Fábrica de Imagens; INATEL	nd
1	Observa - Ambiente, Sociedade e Opinião Pública	Observa - Ambiente, Sociedade e Opinião Pública	nd
1	Ordem dos Arquitectos	Laranja Azul	Catarina Mourão
1	Pepe Filmes	Pepe Filmes	Hugo Vieira da Silva
1	Região Turismo S. Mamede	Marina Brandão Lucas	Marina Brandão Lucas
1	University Manchester	Granada Center For Visual Anthropology	João Nicolau

Quadro 15		
Financiamento OUTROS - Documentários por Ano e Realizador		
Ano	Nome	Realizador
1996	Vencer a Sombra	Paulo Ares; Pedro Madeira
	Só As Águas Passam	Paulo José Jorge
	Além do Trabalho	Susana Durão
	Fui Ao Cristo Rei	Teresa Fradique
1997	Alentejo Litoral	Paulo Margalho
	Fragments Between Time And Angels	Pedro Sena Nunes
1998	Segredos do Mar Português	Gustavo de Carvalho
	Trás-as-Histórias	Jean Lefaux
	Danças Populares Potuguesas	João Matos Silva
	A Bela e o Monstro	Jorge Rosário; Nuno Viegas; Teodora Tavares
	Kilandukilu / Diversão	Margarida Leitão
	Companha do João da Murtosa	Helena Lopes; Paulo Nuno Lopes
	Namasté	Rui Simões
1999	25 de Abril - O Chegar da Liberdade	António Escudeiro
	Calado Não Dá	João Nicolau
	Eduardo Betarda - O Meu Estilo é a Minha Força	João Niza
	Um Século de Memórias	Luís Alves de Matos
	O Espelho de África	Miguel Vale de Almeida
	Medidas de Valorização de Galerias Ribeirinhas	Paulo Margalho
	As Paredes Têm Boca	Paulo Niza
2000	Os Dedos	Hilário Amorim
	Um Olhar de Monóculo - Sintra e Eça de Queiroz	José Pinheiro
	A Poluição em Imagens	Luísa Schimdt
	Saudade do Futuro	Marie Clémence; César Paes
2001	Central Tejo	Victor Candeias
	Confesso - Albuquerque Mendes	Hugo Vieira da Silva
	Grupo Puzzle	Hugo Vieira da Silva
	Julião Sarmento: Flashback	Renata Sancho
	Paisagem	Renata Sancho
	A Máquina de Emaranhar Paisagens	André Dias
	José Gomes Ferreira, Um Homem do Tamanho do Século	António Cunha
	Paisagens Megalíticas	Carlos Brandão Lucas
	Cinema	Fernando Lopes
	A Noite do Golpe de Estado	Ginette Lavigne
	João Penalva, Personagem e Intérprete	Luís Alves de Matos
	Fernando Calhau - Work in Progress	Luís Miguel Correia
	Dentro	Regina Guimarães; Saguenal
Jorge Martins	Sérgio Tréfaut	
Rui Sanches: Escultura	Susana Mouzinho	
2002	Brincar Tabanca	Carlos Brandão Lucas
	Paisagens Invertidas	Daniel Blaufuks
	Linha 8	Fernando Carrilho
	& Lda	Lina Correia
	Um Tempo Reencontrado	Manuel F. Costa e Silva
	O Espaço da Coisa - José Pedro Croft	Margarida Ferreira de Almeida
	Here Is Not There	Marília Maria Mira
O Nosso Caso	Regina Guimarães; Saguenal	
Viola da Terra	Salvador Lima	

Quadro 16 (a)		
Financiamento ND - Fines por Produção e Produtor (Produtoras)		
Nº Filmes	Produção	Produtor
1	Real Ficção (PIR)	Jacinta Barros
2	Real Ficção (PIR)	Rui Simões
2	Real Ficção (PIR)	nd
2	Acetato (PIR)	Pedro Efe
2	AS-Produções Cinematográficas (PIR)	Maria Antónia Seabra
2	Contracosta Produções (PIR)	Francisco Villa-Lobos
1	Nome Eira; Danças na Cidade (PIR)	António Câmara Manoel; Catarina Campino
1	Nome Eira; Scarafone (PIR)	Olga Ramos; Luciana Fina
1	Cinequanon; M Produções (PIR)	Maria Eduarda Colares; Frederico Corado
1	Laranja Azul (PIR)	Catarina Alves Costa
1	Rosa Filmes (PIR)	Amândio Coroado
1	SP Filmes (PIR)	Pedro Correia Martins
1	Suma Filmes; Hélastre (PIR)	Regina Guimarães; Saguenaill
2	Artémis	Ana de Frias
1	Artémis	nd
1	Akademya Lusoh Galaktica	nd
1	Akademya Lusoh Galaktica; CML	nd
1	Avanti PT	Caroline Barraud; Pedro Sena Nunes
1	Avanti PT	Laurent Simões
2	Cineclubes de Avanca	António Costa Valente
2	David e Golias	Fernando Vendrell
2	Digifilme	António Barreira Saraiva
1	Hélastre	Regina Guimarães; Saguenaill
1	Hélastre; ESAgrária Bragança; Carrefour Bragança	Regina Guimarães; Saguenaill
2	Jorge Neves Produções	Jorge Neves
2	Marina Brandão Lucas	Marina Brandão Lucas
1	Prole Filmes	Henrique Espírito Santo
1	Prole Filmes	Joaquim de Brito
1	Subfilmes	Pedro Sena Nunes
1	Subfilmes	Rui de Brito
1	Vo'Arte	Ana Rita Barata; Pedro Sena Nunes
1	Vo'Arte	Pedro Seda Nunes
1	Amatar Filmes	Luís Alves de Matos
1	Apiarte	nd
1	Asterisk	Christine Reeh
1	Ateliers Varan	nd
1	Azul SPI	Margarida Ferreira de Almeida
1	Cena Lusófona	nd
1	Cineclubes de Aveiro	nd
1	Cineclubes do Porto	Armando Pinheiro
1	Cityzen TV; Callysta	nd
1	D & D Audiovisuais	nd
1	Duvideo; NCT Consultores	Nuno Cintra Torres
1	Eirinha	nd
1	Entreculturas	nd
1	Filmes Petrony	nd
1	Foco	João Serradas Duarte
1	Four by Four	António Pinto; Sérgio Augusto; Maria João; Tânia Ferreira
1	Génese	Germano Vaz
1	KKTv	Luís Alves de Matos
1	Low Budget	Francisco Salvador
1	Luba Produção	Sérgio Baptista; Gonçalo C. Luz
1	MJS Filmes	nd
1	Outro Mundo	nd
1	PACV	nd
1	Panorâmica	nd
1	Portoimagem; Cosmica	Armando Pinheiro; Sérgio Carreiro
1	Produções d'Alma; Glasgow Film/Video Workshop	Pedro Sena Nunes
1	Produções Totais	nd
1	Projecto Kairos	Miguel Gonçalves Mendes
1	Publimondego	nd
1	Rosácea Film; Cineclubes do Porto	nd
1	Shots	Rita Nunes
1	Só Volume; Solo Film	nd
1	Super8 Filmes	Ivo M. Ferreira; António Pedro
1	TAN NAT	nd
1	Terra Produções	nd
1	Trigo Limpo - Teatro ACERT	Tiago Pereira
1	Videamus	Leonor Areal

Quadro 16 (b)		
Financiamento ND - Filmes por Produção e Produtor (Nomes Isolados)		
Nº Filmes	Produção	Produtor
5	Gustavo de Carvalho	Gustavo de Carvalho
5	Carlos Howell	Carlos Howell
3	José Carlos Calado	José Carlos Calado
2	Ana Torres	Ana Torres
1	António Colaço	António Colaço
1	António Colaço, Francisco Feio	António Colaço, Francisco Feio
1	Bruno Gonçalves	Bruno Gonçalves
1	Bruno Gonçalves; Rui Xavier	Bruno Gonçalves; Rui Xavier
2	Carlos Brandão Lucas	Carlos Brandão Lucas
2	Ezequiel Silva	Ezequiel Silva
2	Fernando Barriga	Fernando Barriga
2	Marta Pessoa, Rita Palma	Marta Pessoa, Rita Palma
2	Tiago Pereira	Tiago Pereira
1	Adalberto (Filho) Penna	Adalberto (Filho) Penna
1	Adalberto Neves	Adalberto Neves
1	Adriano Leite	Adriano Leite
1	Ana Mourato	Ana Mourato
1	António Barreira Saraiva	António Barreira Saraiva
1	António Baleiro Rações	António Baleiro Rações
1	Artur Silva	Artur Silva
1	Artur Torres	Artur Torres
1	Bruno Sequeira	Bruno Sequeira
1	Carla Rocha, Telma Roque	Carla Rocha, Telma Roque
1	Carlos Barroco	Carlos Barroco
1	Carlos M. Esteves	Carlos M. Esteves
1	Carlos Moura	Carlos Moura
1	Carlos Reis Santos	Carlos Reis Santos
1	Catarina Mourão	Catarina Mourão
1	David Rebordão	David Rebordão
1	Dinarte Branco, Jorge Cruz, Pedro Marques, Rui G. Lopes	D. Branco; J. Cruz; P. Marques; Rui G. Lopes
1	Domingos Monteiro	Domingos Monteiro
1	Elizabete J. Pinto	Elizabete J. Pinto
1	Fernando Matos Silva	Fernando Matos Silva
1	Fernando Oliveira Pinto	Fernando Oliveira Pinto
1	Fernando Santos; Rui Teigão	Fernando Santos; Rui Teigão
1	Filipe Verde	Filipe Verde
1	Henrique Pereira	Henrique Pereira
1	Hugo Vieira da Silva	Hugo Vieira da Silva
1	Jaime Claridade	Jaime Claridade
1	João Marvão, Frederico T. Sampayo	Frederico T. Sampayo; João Marvão
1	João Moreira	João Moreira
1	João Pinto Nogueira	João Botelho
1	João Ponces de Carvalho	João Ponces de Carvalho
1	João Sanches; António Bernardino	João Sanches; António Bernardino
1	João Sarmento	João Sarmento
1	João Tilly	João Tilly
1	Jorge B. Pinho	Jorge B. Pinho
1	Jorge Sá	Jorge Sá
1	José Manuel Costa, Paulo Branquinho	José Manuel Costa, Paulo Branquinho
1	Lisa Persson	Lisa Persson
1	Luís Campos Brás	Luís Campos Brás
1	Luís Tranquada	Luís Tranquada
1	Luís Vasco Saraiva	Luís Vasco Saraiva
1	Marco Alexandre Ramalho	Marco Alexandre Ramalho
1	Margarida Tavares	Margarida Tavares
1	Maria de Lurdes Pinto	Maria de Lurdes Pinto
1	Maria Edite E. S. Silva	Maria Edite E. S. Silva
1	Mariana Escudeiro	Mariana Escudeiro
1	Marta Morais	Marta Morais
1	Miguel Kripphal; Bruno Kripphal	Miguel Kripphal; Bruno Kripphal
1	Miguel Lopes Coelho	Miguel Lopes Coelho
1	Mónica Silva	Mónica Silva
1	Nuno Lisboa	Nuno Lisboa
1	Nuno Soares	Nuno Soares
1	Nuno Tudela	Nuno Tudela
1	Patrícia de Sá, Luís Miguel Branco	Patrícia de Sá
1	Paulo César Fajardo	Paulo César Fajardo
1	Paulo Pulido Valente	Paulo Pulido Valente
1	Paulo Santos	Paulo Santos
1	Pedro Azevedo	Pedro Azevedo
1	Pedro Paiva	Pedro Paiva
1	Pedro Sabino	Pedro Sabino
1	Ricardo Costa	Ricardo Costa
1	Rodrigo Monteiro	Rodrigo Monteiro
1	Rogério de Abreu	Rogério de Abreu
1	Rui Pedro Marques	Rui Pedro Marques
1	Sandra C. Varandas	Sandra C. Varandas
1	Sara Cruz	Sara Cruz
1	Sílvia Henriques	Sílvia Henriques
1	Thomas Helmut Bock	Thomas Bock
1	Tomás Matos	Tomás Matos
1	Vasco Diogo	Vasco Diogo
1	Victor Laça	Victor Laça
1	Victor Pires	Victor Pires
1	nd	nd

Quadro 17 (a)		
Financiamento ND - Documentários por Realizador e Ano		
Realizador	Nome	Ano
Gustavo de Carvalho	O Mar Alentejano	1998
	Reflexos de Um Azul Profundo	1998
	Arqueologia Subaquática Portuguesa	1999
	O Parque Marinho Professor Luiz Saldanha	1999
	O Parque Natural da Arrábida	2000
	Reserva Natural das Berlengas	2000
Carlos Howell	A Tempestade	1997
	Contrastes	1997
	Jardins Ocultos	1997
	Moving Photos	1997
	Umbrellas	1997
Tiago Pereira	O Que é a Vida	1997
Tiago Pereira, Narcisca Costa	Quem Canta Seus Males Espanta	1998
Tiago Pereira	Dar o Nome ao Indizível	1999
Tiago Pereira	From My Own Video Tarot Deck	2000
Tiago Pereira	António Quadros - "O Que é a Imagem"	2001
Carlos Brandão Lucas	Plantas e História	1997
	Cabo Verde: Insularidades	1999
	Carta da Argélia - Tachit	2000
	Camilo e Outras Vozes	2001
	Impressões do 3º Dia em Glasgow	1997
Pedro Sena Nunes	Devaneios Flutuantes: Carlos Paredes	1998
	Lugar à Dança	2000
	Oficinas de Teatro	2000
	Madrugadas	1999
Rui Simões	Tebessa 2001	2001
	Um Desejo de Céu - Parnu 2001	2001
	O Que É Que Eles Deveriam Ter Feito?	2002
	Parque Natural da Serra da Estrela: Fora da Rota do Asfalto	1999
Ana de Frias	Um Dia na "Rocha"	1999
	Perceveiros - Os Cavadores dos Mares	2001
António Barreira Saraiva	Tempo de Águas, Tempo de Esperança	1997
	Ventos de Largo	1999
	Ilha do Fogo - Portugal no Coração	2001
José Carlos Calado	A Lá	1996
	Imagens do Tempo Sem Fim	1996
	A Montanha	1998
Saguenail	Marginália	1998
Regina Guimarães; Saguenail	Sabores	1999
Regina Guimarães; Saguenail	Pés	2000
Ana Torres	Reghetização	1998
	Diary	2000
António Colaço	1963. Perto do Princípio (2)	2001
António Colaço; Francisco Feio	Bervideos a S. Bento	2001
Bruno Gonçalves	Avante!	1997
Bruno Gonçalves; Rui Xavier	Jovens@Eleições PT	2002
Catarina Mourão	Fora de Água	1998
	Próxima Paragem	2001
Ezequiel Silva	Rio de Ouro Junho 2000	2002
	Sinfonia de Pedra Junho 2000	2002
Fernando Barriga	Missão Ávila Martins - Vulcão da Serreta	1999
	Missão Saldanha	1999
Fernando Oliveira Pinto	A Visão do Cego	1998
	A Rita a Preto e Branco	2000
Ivo M. Ferreira; António Pedro	O Homem da Bicicleta - Diário de Macau	1997
Ivo M. Ferreira	Narradores Oraís da Ilha do Príncipe	2002
Jorge Neves	Artesania e Artes e Ofícios Tradicionais	2000
	Nova Alfândega Nova	2000
José Barahona	Molta, Uma Terra em Festa	1997
	...E Assim Nasceu a Ilha de Timor	1998
José Neves	Jorge Molder, Por Aqui Nunca Ninguém Passa	1999
	Imagine	2002
Luís Alves de Matos	A Fazer o Mal	1999
	Ana Hatherly - A Mão Inteligente	2002
Marta Pessoa; Rita Palma	Beijar o Senhor	1998
	Nicolau - Estória dum Pinguim	1999
Nuno Tudela	Vitorino La Habana 99	1999
	Cuidado Com o Cão	2001
Pedro Ete	Festas de Nossa Senhora da Atalaia	2000
	Festas Populares de S. Pedro - Montijo	2000

Quadro 17 (b)		
Financiamento ND - Documentários por Realizador e Ano		
Realizador	Nome	Ano
Adalberto (Filho) Penna	Alma Açoriana	2001
Adalberto Neves	A Cidade e Eu	2001
Adriano Leite	Ruínas Vivas	1996
Afonso Alves; Teresa Perdigão	Floripes - O Auto de Floripes na Ilha do Príncipe	1998
Aina Mourato	Luz e Sombra	2002
André Dias; Susana Nobre	Cançar Sobre a Terra	1997
Andréia Barbosa; Luís Miguel Branco; Patrícia de Sá	O Monge Que Ri	2002
Andréia Onofre	Mundos Paralelos	2002
Aníbal Rebelo; Joaquim Bonike	Fotos dos Invisíveis	1996
António Bernardino	Noite Sem Abrigo	1996
António Pinto; Maria João; Sérgio Augusto; Tânia Ferreira	Marés Errantes	2001
Artur Silva	Mistérios da Estrela	1996
Artur Torres	O Tempo em Geologia	1998
Bruno Sequeira	Look, Just Look... Only Look!	2000
Carla Susana Silva	Lisboas no Tempo da Sede	1996
Carlos Barraco	Pop Arte II	1996
Carlos M. Esteves	Uma Vida Com História	1997
Carlos Moura	Tesouros Serranos	2002
Carlos Reis Santos	Óvar	1996
Carlos Silva	Moinhos do Fontão	1998
Caroline Barraud	Um Minuto de Modernidade	1999
Catarina Azevedo	Salinas do Rio Maior	1999
Catarina Ramalho; Luís Seixas	Electrónica 7	1999
Christine Reef	Requiem para a Minha Mãe	2002
David Rebordão	911 - Um Dia a Diferença	2002
Dinarte Barroco; Jurgio Cruz; Pedro Marques; Rui Guilherme Lopes	Du L'Aut Libe A. Guggenb?r?	2001
Domingos Morteiro	Floresta, Fogo e Vida	1996
Edgar Feldman	Matança	1997
Elisabete J. Pinto	O Olho e a Objectiva	2000
Fernando Lopes	Lussabon - Wupperthal - Lisboa	1998
Fernando Sarcos; Rui Teigão	A Grande Barragem	2001
Filipe Verde; Jorge Norte	Elografia de Uma Mina	1997
Frederico Corado	Em Ensaio Com Carlos Mendes	1997
Frederico Sarça Martha	Serás Tu Uma Boa Mulher?	2001
Frederico T. Sampayo; João Marvão	O Condor e a Festa do Sangue	2002
Germano Vaz	O Ciclo da Lã	1996
Glória Martins; Tânia Pereira	Imagens em Movimento	2000
Gonçalo C. Luz	Em Fátima Rezei Por Ti	2000
Grandela	Los Gallegos	1999
Helena Lopes	Segunda Geração	2000
Henrique Pereira	A Reserva Natural do Estuário do Tejo	1997
Hugo Azevedo	Fabrik	2001
Hugo Vieira da Silva	Imagens Recentes - Fernando Pinto Coelho	1997
Inês Henriques	Saída	1998
Jaime Claridade	Lindoso	1996
João Botelho	Se a Memória Existe	1999
João Matos Silva	26 Anos Depois	2001
João Moreira	Porto Sem Popós	2001
João Pinto Nogueira	Walk	2000
João Póneas de Carvalho	Oceanos: O Futuro	2000
João Sarmento	Oásis Agora	1996
João Serradas Duarte	Cavalo Lusitano	2000
João Tilly	Europa Latina	2001
João Trábalo	Saker-Yer Oemora	2002
Joaquim Pinto; Nuno Leonel	Com Cuspe e Com Jeito se Bota no Cú do Sujeito	1998
Jorge B. Pinho	Guem é Jorge Palma?	1997
Jorge Macecos Duarte	E. Carlos - Oceanógrafo	1996
Jorge Sá	A Cor na Imagem Urbana Portuguesa	1999
José Gouveia	hão Dá	1999
José Manuel Costa; Paulo Branquinho	Transparências	1997
José Mendes	Jovens Retêdides em Acção - Lisboa	1997
José Victor	Sonho Fundido em Azul	1997
Laurent Simões	Walk Don't Walk	2001
Leonor Areal	Geração Feliz	1999
Lígia Pereira	O Bairro Alto Já Não é o Que Era	2000
Luís Campos Brás	É Tarde	2001
Luís Martins Saraiva	Uma Viagem no Cão	1999
Luís Miguel Sousa	As Mercenárias Tradicionais Portuguesas	2002
Luís Tranquada	Montaria ao Javali	2000
Luís Vasco Saraiva	O Falso	1997
Marco Alexandre Ramalho	Lontra: Uma Espécie em Extinção	1996
Margarida Ferreira de Almeida	Let's Talk About It Now - Vera Mantero	1999
Margarida Tavares	Making Of de "O Triunfo do Amor"	2002
Maria de Lurdes Pinto	Missão Possível	1996
Maria Edite E. S. Silva	Imagens	1998
Maria João Marques	O Suspeito	2001
Mariana Pimentel; Nuno Barradas	Saco Branco	2000
Mário Noutinho	Coleças & Loçças - Making Of	2001
Marta Moreira	Inútil - Praticar Esquecer	2000
Martim Paçcão	Uma Tarde de rado...	2000
Miguel Gonçalves Mendes	E. Nieves	2002
Miguel Kripphal; Bruno Kripphal	Elocos Erráticos na Serra da Estrela	2000
Miguel Lopes Coelho	Vigilância Nocturna	1998
Nuno Cintra Torres	1147 - A Cruzada de Lisboa	2001
Nuno Lisboa	Pão	1996
Nuno Soares	Oceanus	1997
Olga Ramos; Luciana Fina	24 Horas e Outra Terra	2002
Paulo César Fajardo	Outono	2000
Paulo Santos	O Ciclo do Pão	2002
Pedro Azevedo	Eodysshapes, Texturescapes	2001
Pedro Duarte	Gust - Os Ensaiois	1997
Pedro Fidalgo; Nathalie Mansoux	De Passagem Por Juchitán	2001
Pedro Pena	Ápis	1997
Pedro Sabino	Galeria Satélite	1997
Ricardo Costa	Paroles	2000
Rita Nunes	Lixo	1998
Rodrigo Areias	Nicolinas	2002
Rodrigo Monteiro	Filmes	1997
Rogério Abreu	Campeatas	1996
Rui de Brito	Xutos & Pontapés - 20 Anos de Bandas	1999
Rui Lopes da Silva	Futuro	2002
Rui Pedro Marques	Paúl da Madriz	1996
Sílvia Henriques	Em Trieste, As Almas	2002
Teresa Martins	Fernando Pessa. Um Contador de Histórias	1996
Thomas Bock	Acerca de Homens e Toiros	1998
Tomás Matos	Aves de Rapina - O Adeus Quase Inevitável	1997
Vasco Diogo	Pride 98 - Lisboa	2000
Vasco Monteiro	O Traço	2002
Victor Beja	O Paul da Tornado	2001
Victor Laça	S. Jorge	1999
Wolf Gauditz	Táxi Lisboa	1996
Zé Zé Gambôa	Desassossego de Pessoa	2002

Quadro 18 - Realizadores com 1 Filme de Duração Inferior a 60', sem Apoio do ICAM e sem Prêmios									
Realizador	Classificação	Ano Produção	Duração	Financiamento	Realizador	Classificação	Ano Produção	Duração	Financiamento
Cristina Antunes	HB	1997	58'	TV	Rui Lopes da Silva	ET	2002	58'	nd
Rui Esteves	EF	2000	58'	TV	Frederico T. Sampayo; João Marvão	EF	2002	54'	nd
Fátima Luz	TC	2001	55'	TV	Rodrigo Azeite	EF	2002	54'	nd
Matti Bauer	EF	2001	52'	TV	Adalberto (Filho) Penna	ET	2001	53'	nd
Luís Filipe Costa (*)	HB	2000	50' x 8'	TV	Nuno Cintra Torres	HB	2001	52' x 3'	nd
Anaísa Saint-Maurice	HB	1996	50'	TV	Marta Moraes	EF	2000	50'	nd
Solveig Nordlund	HB	1998	50'	TV	Ricardo Costa	HB	2000	50'	nd
Luís Duque	ET	2001	50'	TV	Pedro Duarte	SA	1997	45'	nd
Teresa Tomé	TC	1997	35'	TV	Grandela	ET	1999	40'	nd
Antonio Picado	CN	1996	34'	TV	Thomas Bock	EF	1998	37'	nd
Fernando Melo	CN	1997	27'	TV	Tomás Matos	CN	1997	35'	nd
Jorge Campos	EF	1997	27'	TV	Catarina Abreu	EF	1999	34'	nd
Bento Pinto da França	TC	1997	23'	TV	Andréia Barbosa; Luís Miguel Branco; Patrícia de Sá	EF	2002	32'	nd
José Coimbra; Nuno Tavares	CP	2000	19'	TV	Maria Edite E. S. Silva	CN	1996	30'	nd
Sofia Leite	TC	2001	16'	TV	Rui Pedro Marques	CN	1996	30'	nd
Céu Sá Pereira	CN	1998	14'	TV	Germano Vaz	EF	1996	30'	nd
Sílvia Alves	TC	2001	13'	TV	João Poncos de Carvalho	CN	2000	30'	nd
Angelo Heras	EF	1997	7'	TV	João Serradas Duarte	CN	2000	30'	nd
Conçção Madal, Francisco Merino	TC	1999	56'	Escola	Luís Tranqueira	EF	2000	30'	nd
Catarina Romano Alves	CP	1996	45'	Escola	João Tilly	ET	2001	30'	nd
Antonieta Charrua	TC	2001	40'	Escola	Ana Mourato	CP	2002	28'	nd
Manuela Penafria	EF	1998	37'	Escola	Rui Xavier (*)	TC	2002	27'	nd
Rita Jardim	CP	1999	30'	Escola	Margarita Tavares	SA	2002	26'	nd
Paulo Cartaxo	CN	2000	30'	Escola	Bruno Sequeira	TC	2000	26'	nd
Ana Carrapatoso (*)	EF	1999	29'	Escola	João Botelho	HB	1999	23'	nd
Rogério Sena	TC	2002	28'	Escola	Jorge Marecos Duarte	CN	1998	22'	nd
Sílvia Firmino	EF	1998	24'	Escola	Andréia Onofre	CN	2002	22'	nd
Mariana Pereira	EF	2000	21'	Escola	Marco Alexandre Ramalho	CN	1996	21'	nd
Ana Maria Ferreira	CN	1999	20'	Escola	José Manuel Costa; Paulo Branquinho	CN	1997	20'	nd
Cidália Lopes; João Freire; João(II) Oliveira; João Viegas	HB	1999	20'	Escola	José Victor	CN	1997	20'	nd
Nuno Paulo Bouça	HB	1996	17'	Escola	José Coureira	CN	1999	20'	nd
Olivier Blanc	EF	1999	17'	Escola	Rui de Brito	SA	1999	20'	nd
Luís Félix; Pedro Cortes; Rui Félix; Susana Alfaice	HB	1998	15'	Escola	João Pinto Nogueira	EF	2000	20'	nd
Jorge Magalhães; Maria João Susana Monteiro Dias	CN	1997	13'	Escola	Artur Torres	CN	1998	19'	nd
Mariana Viegas	TC	1999	13'	Escola	Luís Martins Saraiva	TC	1999	19'	nd
Bruno Domingues; H. Magalhães; Ricardo Cabaco; Ulberge Almeida	EF	1999	12'	Escola	Nuno Lisboa	EF	1996	18'	nd
Luís Luder	CN	1997	11'	Escola	Victor Beja	CN	2001	18'	nd
Eduardo Filipe; Lino Dias	CN	1998	10'	Escola	João Moreira	TC	2001	16'	nd
Renata Silva	EF	1996	10'	Escola	Carlos Moura	CN	2002	16'	nd
Margarida Vitorino; Nara Madeira	CN	1999	10'	Escola	Adriano Leite	HB	1996	15'	nd
Nádia Ribeiro; Paulo Abreu; Sandra Pimental; Sílvia Rodrigues	LP	1999	10'	Escola	Jorge Sá	TC	1999	15'	nd
Patrícia Paula; Sónia Freixo; Sónia Henriques; Susana Santos	SA	1999	10'	Escola	Mariana Pimentel; Nuno Berradas	ET	2000	15'	nd
João Carvalho; Sílvia Berradas; Sónia Pereira	ET	2000	10'	Escola	David Reborião	CP	2002	15'	nd
Ana Spínola; Sandra Fernandes	EF	2000	10'	Escola	Jorge B. Pinho	HB	1997	14'	nd
José Carlos Malato	HB	2000	10'	Escola	Paulo César Fajardo	CP	2000	13'	nd
Patrícia Guerreiro; Susana Mata	HB	2000	10'	Escola	Paulo Santos	EF	2002	13'	nd
Ana Bento; Artur(II) Silva; Cláudia Oliveira; Sandra Pedro	LP	2000	10'	Escola	Nuno Soares	CN	1997	12'	nd
Rodrigo Costa	SA	2000	10'	Escola	Victor Laça	TC	1999	12'	nd
Ivânia West	ET	2002	10'	Escola	Ligia Pereira	TC	2000	12'	nd
Clementina Teósa	CN	1997	8'	Escola	Mário Moutinho	SA	2001	12'	nd
Ana Carvalho; Olga Mendes; Sofia Rijo; Sónia Dias	TC	1996	8'	Escola	Meris João Marques	SA	2001	11'	nd
Carla Horto; Cristina Henriques; Susete Henriques; Tânia Silva	LP	1999	8'	Escola	António Bernardino	ET	1996	10'	nd
Hugo Correia; Ricardo Reis; Sandra Pinto; Sofia Espanca	ET	1999	7'	Escola	Teresa Martins	HB	1996	10'	nd
Lila Silva; Nelson Rodrigues; Solange Cristóvão; Susana Catarina Gata; Diogo Figueiredo; João Matos (*)	LP	1999	4'	Escola	Anibal Rebelo; Joaquim Bonito	LP	1996	10'	nd
Miguel Vale de Almeida	ET	1998	50'	Outros	Carla Susana Silva	TC	1996	10'	nd
José Pinheiro	TC	2000	50'	Outros	Rodrigo Monteiro	ET	1997	10'	nd
Luisa Schmitt	HB	2000	45'	Outros	Pedro Pena	EF	1997	10'	nd
Victor Candelaes	LP	2000	40'	Outros	Luís Vasco Saraiva	SA	1997	10'	nd
Luís Miguel Correia	SA	2001	40'	Outros	Pedro Sabino	SA	1997	10'	nd
João Niza	HB	1998	32'	Outros	Carlos M. Esteves	TC	1997	10'	nd
Paulo José Jorge	EF	1996	30'	Outros	Catarina Ramalho; Luís Seixas	SA	1999	10'	nd
Susana Mouzinho	SA	2001	27'	Outros	Elzabete J. Pinto	EF	2000	10'	nd
Margarida Letão	ET	1998	26'	Outros	Fernando Santos; Rui Teigão	TC	2001	10'	nd
Paulo Ares (*)	CP	1996	25'	Outros	Vasco Monteiro	SA	2002	10'	nd
Manuel F. Costa e Silva	TC	2002	22'	Outros	José Mendes	ET	1997	9'	nd
Susana Durão	LP	1996	19'	Outros	Miguel Lopes Coelho	CP	1998	9'	nd
Teresa Fradique	TC	1996	15'	Outros	Hugo Azevedo	LP	2001	9'	nd
Paulo Niza	TC	1999	12'	Outros	Carlos Reis Santos	CP	1996	8'	nd
Maria Maria Mira	ET	2002	8'	Outros	Maria de Lurdes Pinto	CN	1996	8'	nd
Salvador Lima	EF	2002	9'	Outros	Vasco Diogo	LP	2000	8'	nd
Hilário Amorim	LP	2000	7'	Outros	Martim Falcão	SA	2000	8'	nd
Lina Correia	LP	2002	5'	Outros	Cláudia Martins; Tânia Pereira	TC	2000	8'	nd
					Pedro Azevedo	ET	2001	8'	nd
					Susana Nobre (*)	SA	1997	7'	nd
					Inês Henriques	TC	1998	7'	nd
					Francisco Felo (*)	LP	2001	6'	nd
					Bruno Kripphal; Miguel Kripphal	CN	2000	5'	nd
					Adalberto Neves	TC	2001	5'	nd
					Caroline Berraud	TC	1999	2'	nd
					Luís Miguel Sousa	EF	2002	? x 3'	nd
					António Pinto; Maria João; Sérgio Augusto; Tânia Ferreira	EF	2001	?	nd

(*) Com realizadores de outros conjuntos

Quadro 19 - Realizadores com 1 Filme de Longa-metragem, com Apoio do ICAM ou Premiado					
Realizador	Classificação	Ano Produção	Duração	Premiado	Financiamento
Inês Gonçalves; Vasco Pimentel (*)	Entre Territórios	1999	90'	x	ICAM
Pierre-Marie Goulet	Etnográfico-Folclórico	1997	75'	x	ICAM
Inês de Medeiros	Casos Particulares	2001	70'	x	ICAM
Manoel de Oliveira	Histórico-Biográfico	2001	62'	x	ICAM
Ariel de Bigault	Entre Territórios	1997	60'	x	ICAM
António de Macedo	Histórico-Biográfico	1996	56'	x	ICAM
Catarina Rodrigues	Situações Artísticas	1997	55'	x	ICAM
Isabel Calpe	Histórico-Biográfico	1996	54'	x	ICAM
Cristina Ferreira Gomes	Lugares Próprios	2000	52'	x	ICAM
José Vieira	Entre Territórios	2002	52'	x	ICAM
Constantino Martins; Rui Filipe Ascensão	Territórios Culturais	2000	56'	x	Escola
Rietske van Raay	Científico-Natural	1998	32'	x	Escola
Luis Canto Monge	Etnográfico-Folclórico	1997	15'	x	Escola
Paulo Nuno Lopes (*)	Etnográfico-Folclórico	1998	50'	x	Outros
Jorge Rosário; Nuno Viegas; Teodora Tavares	Territórios Culturais	1998	27'	x	Outros
João Sarmento	Territórios Culturais	1996	64'	x	nd
António Pedro (*)	Territórios Culturais	1997	52'	x	nd
Afonso Alves; Teresa Perdigão	Etnográfico-Folclórico	1998	49'	x	nd
Filipe Verde; Jorge Norte	Territórios Culturais	1997	45'	x	nd
Henrique Pereira	Científico-Natural	1997	30'	x	nd
Miguel Gonçalves Mendes	Territórios Culturais	2002	28'	x	nd
Pedro Fidalgo; Nathalie Mansoux	Etnográfico-Folclórico	2001	26'	x	nd
Luis Campos Brás	Territórios Culturais	2001	25'	x	nd
Laurent Simões	Entre Territórios	2001	24'	x	nd
Carlos Silva	Etnográfico-Folclórico	1998	21'	x	nd
Rogério Abreu	Lugares Próprios	1996	18'	x	nd
Gonçalo C. Luz	Etnográfico-Folclórico	2000	18'	x	nd
Domingos Monteiro	Científico-Natural	1996	14'	x	nd
Jaime Claridade	Territórios Culturais	1996	11'	x	nd
Narcisca Costa (*)	Territórios Culturais	1998	10'	x	nd
Rita Nunes	Territórios Culturais	1998	10'	x	nd
Artur Silva	Científico-Natural	1996	9'	x	nd
Licínio Azevedo	Casos Particulares	2001	90'		ICAM
Jorge António	Situações Artísticas	2001	80'		ICAM
Mariana Otero	Lugares Próprios	1997	75'		ICAM
João Ribeiro (*)	Entre Territórios	2002	75'		ICAM
Pedro Caldas (*)	Situações Artísticas	1997	72'		ICAM
Rosa Coutinho Cabral	Casos Particulares	1996	66'		ICAM
Leandro Ferreira	Histórico-Biográfico	2001	60'		ICAM
Manuel Tomás	Histórico-Biográfico	1996	59'		ICAM
Álvaro Garcia Zuñiga	Lugares Próprios	2001	58'		ICAM
Diana Andringa	Histórico-Biográfico	2002	56'		ICAM
Victor Lopes	Histórico-Biográfico	2001	52' x 2		ICAM
Luis Fonseca; Francisco Villa-Lobos	Territórios Culturais	1996	52'		ICAM
Ana Lúcia Ramos	Histórico-Biográfico	2001	52'		ICAM
Brigitte Martinez	Etnográfico-Folclórico	2001	52'		ICAM
Oriando Fortunato	Histórico-Biográfico	2001	52'		ICAM
Pedro Celestino da Costa	Científico-Natural	2001	52'		ICAM
Margarida Gil	Histórico-Biográfico	1997	50'		ICAM
Pepe Diniz	Territórios Culturais	1996	50'		ICAM
António Loja Neves; José Alves Pereira	Histórico-Biográfico	1998	50'		ICAM
Jorge Paixão da Costa	Entre Territórios	2000	50'		ICAM
José Álvaro de Moraes	Histórico-Biográfico	2001	50'		ICAM
Jorge Murteira	Etnográfico-Folclórico	2002	50'		ICAM
Hugo Santander Ferreira	Lugares Próprios	2000	30'		ICAM
António José Martins	Histórico-Biográfico	2002	30'		ICAM
Miguel Coelho; Madalena Miranda; Rita Forjaz; Susana Marques	Entre Territórios	2001	26' x 4		ICAM
Bruno de Almeida	Histórico-Biográfico	2001	90'		TV
Tomás Oom Martins	Situações Artísticas	2002	63'		TV
Marie Clémence; César Paes	Entre Territórios	2000	94'		Outros
Jean Lefaux	Territórios Culturais	1998	72'		Outros
António Cunha	Histórico-Biográfico	2001	64'		Outros
Frederico Corado	Situações Artísticas	1997	105'		nd
Dinarte Branco; Jorge Cruz; Pedro Marques; Rui Guilherme Lopes	Situações Artísticas	2001	100'		nd
Wolf Gaudlitz	Casos Particulares	1996	86'		nd
Sílvia Henriques	Territórios Culturais	2002	82'		nd
João Trábulo	Situações Artísticas	2002	68'		nd
Frederico Santa Martha	Histórico-Biográfico	2001	60'		nd

(*) Com realizadores de outros conjuntos
(Carregado) Casos com filmes de Longa-Metragem
Nota: Aplicou-se a sigla ICAM ao seu antecedente IPACA

Quadro 20 - Realizadores com 2 Filmes Concretizados						
Realizador	Classificação	Ano Produção	Duração	Premiado	Financiamento	
Pedro Costa	Situações Artísticas	2001	104'	x	ICAM	
	Territórios Culturais	2000	160'	x	ICAM	
Kiluanje Liberdade (*)	Entre Territórios	1999	90'	x	ICAM	
	Situações Artísticas	1996	32'	x	Escola	
Carlos Barroco (*)	Territórios Culturais	2000	61'	x	ICAM	
	Situações Artísticas	1996	7'		nd	
Edgar Pêra	Histórico-Biográfico	2001	53'		ICAM	
	Histórico-Biográfico	2000	16'	x	Escola	
Ginette Lavigne	Histórico-Biográfico	2001	52'		Outros	
	Histórico-Biográfico	1999	52'	x	ICAM	
Fernando Oliveira Pinto	Territórios Culturais	2000	8'		nd	
	Casos Particulares	1998	10'	x	nd	
Renata Sancho	Situações Artísticas	2001	58'		Outros	
	Científico-Natural	2001	17'	x	Outros	
João Nicolau	Etnográfico-Folclórico	1999	29'	x	Outros	
	Casos Particulares	1997	53'		Escola	
José Neves	Situações Artísticas	2002	52'		nd	
	Situações Artísticas	1999	52'	x	nd	
Ivo M. Ferreira (*)	Etnográfico-Folclórico	2002	26'		nd	
	Territórios Culturais	1997	52'	x	nd	
Fernando Carrilho	Casos Particulares	2002	52'		Outros	
	Etnográfico-Folclórico	1999	23'	x	Escola	
Helena Lopes (*)	Entre Territórios	2000	25'		nd	
	Etnográfico-Folclórico	1998	50'	x	Outros	
Mária Joana Figueiredo	Territórios Culturais	2000	27'		Escola	
	Casos Particulares	1999	12'	x	Escola	
Paulo Margalho	Científico-Natural	1999	15'		Outros	
	Científico-Natural	1997	22'	x	Outros	
Carlos Caldeira (*)	Territórios Culturais	1997	12'		Escola	
	Territórios Culturais	1996	15'	x	Escola	
Ana Torres	Territórios Culturais	2000	4'		nd	
	Entre Territórios	1996	7'	x	nd	
Fernando Matos Silva	Territórios Culturais	2001	82'		ICAM	
	Histórico-Biográfico	1999	55'		ICAM	
José Filipe Costa (*)	Entre Territórios	2002	75'		ICAM	
	Casos Particulares	2001	38'		ICAM	
Jorge Silva Melo (*)	Histórico-Biográfico	1999	58'		ICAM	
	Situações Artísticas	1997	72'		ICAM	
Ricardo Real Nogueira	Etnográfico-Folclórico	2002	50'		ICAM	
	Histórico-Biográfico	1999	57'		ICAM	
Catarina Alves Costa	Situações Artísticas	2001	56'		ICAM	
	Entre Territórios	1999	50'		ICAM	
João Garção Borges	Histórico-Biográfico	1999	66'		ICAM	
	Histórico-Biográfico	1999	50'		ICAM	
João Pedro Rodrigues	Entre Territórios	1999	54'		ICAM	
	Entre Territórios	1998	52'		ICAM	
Susana Sousa Dias	Histórico-Biográfico	2000	50'		ICAM	
	Histórico-Biográfico	1997	50'		ICAM	
Leonor Areal	Entre Territórios	2002	135'		ICAM	
	Situações Artísticas	1999	90'		nd	
Luciana Fina (*)	Etnográfico-Folclórico	2002	45'		nd	
	Entre Territórios	1998	80'		ICAM	
Daniel Blaufuks	Territórios Culturais	2002	37'		Outros	
	Histórico-Biográfico	2001	58'		ICAM	
Pedro Madeira (*)	Histórico-Biográfico	2002	54'		ICAM	
	Casos Particulares	1996	25'		Outros	
Miguel Seabra Lopes	Etnográfico-Folclórico	2001	40'		ICAM	
	Casos Particulares	1999	13'		Escola	
Edgar Feldman	Casos Particulares	1999	35'		ICAM	
	Etnográfico-Folclórico	1997	25'		nd	
Célia Antunes; Ana Sofia Miranda (*)	Histórico-Biográfico	2000	107'		Escola	
	Etnográfico-Folclórico	1999	29'		Escola	
Manuel Abreu	Etnográfico-Folclórico	1998	75'		TV	
	Territórios Culturais	1999	16'		TV	
André Dias (*)	Situações Artísticas	2001	62'		Outros	
	Situações Artísticas	1997	7'		nd	
Mária João Rocha	Histórico-Biográfico	1997	59'		TV	
	Histórico-Biográfico	1996	50'		TV	
Zézé Gambôa	Territórios Culturais	2002	11'		nd	
	Entre Territórios	1999	52'		TV	
Ruben Martins (*)	Científico-Natural	1998	34'		Escola	
	Territórios Culturais	1998	?		Escola	
António Nobre Marques	Científico-Natural	2001	27'		TV	
	Etnográfico-Folclórico	2000	26'		TV	
Bruno Gonçalves (*)	Territórios Culturais	2002	27'		nd	
	Lugares Próprios	1997	17'		nd	
Marta Pessoa, Rita Palma	Científico-Natural	1999	27'		nd	
	Etnográfico-Folclórico	1998	11'		nd	
Paula Colaço	Científico-Natural	2001	25'		TV	
	Científico-Natural	2001	19'		TV	
Ana José Martins	Científico-Natural	1999	23'		Escola	
	Etnográfico-Folclórico	1997	19'		Escola	
Elisa Antunes	Científico-Natural	1997	11'		Escola	
	Histórico-Biográfico	1996	21'		Escola	
Pedro Ete	Etnográfico-Folclórico	2000	20'		nd	
	Etnográfico-Folclórico	2000	15'		nd	
Jorge Neves	Lugares Próprios	2000	20'		nd	
	Lugares Próprios	2000	10'		nd	
Mário Lino	Científico-Natural	2001	19'		TV	
	Científico-Natural	2001	15'		TV	
Nuno Tudela	Situações Artísticas	2001	15'		nd	
	Situações Artísticas	1999	18'		nd	
Ezequiel Silva	Territórios Culturais	2002	17'		nd	
	Territórios Culturais	2002	10'		nd	
António Colaço (*)	Lugares Próprios	2001	16'		nd	
	Lugares Próprios	2001	8'		nd	
Fernando Barriga	Científico-Natural	1999	12'		nd	
	Científico-Natural	1999	4'		nd	

Realizadores Seleccionados
Nota: Mesma legenda do Quadro anterior

Quadro 21 - Realizadores com 3 Filmes Concretizados					
Realizador	Classificação	Ano Produção	Duração	Premiado	Financiamento
Margarida Cardoso (*)	Territórios Culturais	2000	61'	x	ICAM
	Histórico-Biográfico	2000	52'	x	ICAM
	Histórico-Biográfico	1998	50'		ICAM
Sérgio Tréfaut	Casos Particulares	2002	82'	x	ICAM
	Situações Artísticas	2001	55'		Outros
	Histórico-Biográfico	1998	90'	x	ICAM
Joaquim Pinto; Nuno Leonel	Territórios Culturais	1998	30'		ICAM
	Etnográfico-Folclórico	1996	21'		nd
	Territórios Culturais	1996	43'	x	ICAM
Christine Reeh	Casos Particulares	2002	38'		nd
	Entre Territórios	2001	48'		Escola
	Entre Territórios	2000	45'	x	Escola
Hélder Sequeira (*)	Científico-Natural	1998	12'		Escola
	Territórios Culturais	1997	12'		Escola
	Científico-Natural	1996	15'	x	Escola
Jorge Gueroaga	Histórico-Biográfico	2001	50'		ICAM
	Histórico-Biográfico	1990	50'		ICAM
	Histórico-Biográfico	1997	50'		ICAM
António Escudeiro	Territórios Culturais	2000	50'		ICAM
	Histórico-Biográfico	1999	55'		Outros
	Lugares Próprios	1999	50'		ICAM
Olga Ramos (*)	Etnográfico-Folclórico	2002	46'		nd
	Entre Territórios	1998	80'		ICAM
	Situações Artísticas	1997	55'		TV
João Matos Silva	Histórico-Biográfico	2001	54'		nd
	Etnográfico-Folclórico	1998	60'		Outros
	Histórico-Biográfico	1998	55'		TV
Ana de Frias	Etnográfico-Folclórico	2001	11'		nd
	Territórios Culturais	1999	30'		nd
	Lugares Próprios	1999	20'		nd
José Carlos Calado	Científico-Natural	1998	20'		nd
	Territórios Culturais	1996	18'		nd
	Etnográfico-Folclórico	1996	8'		nd
Realizadores Seleccionados:					
Nota: Mesma legenda do Quadro anterior					

Quadro 22 - Realizadores com 4 e Mais Filmes Concretizados					
Realizador	Classificação	Ano Produção	Duração	Premiado	Financiamento
Carlos Brandão Lucas (8)	Etnográfico-Folclórico	2002	53'		Outros
	Etnográfico-Folclórico	2002	50'		ICAM
	Histórico-Biográfico	2001	9'		Outros
	Histórico-Biográfico	2001	56'		nd
	Etnográfico-Folclórico	2000	13'		nd
	Territórios Culturais	1999	53'	x	nd
	Histórico-Biográfico	1998	53'		TV
	Histórico-Biográfico	1997	20'	x	nd
Pedro Sena Nunes (7)	Casos Particulares	2002	30'		ICAM
	Territórios Culturais	2000	25'		nd
	Situações Artísticas	2000	19'		nd
	Etnográfico-Folclórico	1999	40'	x	ICAM
	Histórico-Biográfico	1998	10'		nd
Luís Alves de Matos (7)	Científico-Natural	1997	52'	x	Outros
	Territórios Culturais	1997	10'		nd
	Situações Artísticas	2002	42'		nd
	Situações Artísticas	2001	54'		Outros
	Entre Territórios	2000	50'		ICAM
Gustavo de Carvalho (7)	Histórico-Biográfico	1999	25' x 3		Outros
	Situações Artísticas	1999	26'	x	nd
	Histórico-Biográfico	1998	50'		ICAM
	Histórico-Biográfico	1997	58'		TV
	Científico-Natural	2000	32'		nd
	Científico-Natural	2000	27'		nd
	Científico-Natural	1999	26'		nd
Tiago Pereira (6) (*)	Científico-Natural	1999	22'	x	nd
	Científico-Natural	1998	20'		nd
	Histórico-Biográfico	1998	20'	x	Outros
	Científico-Natural	1998	17'		nd
	Histórico-Biográfico	2001	9'		nd
Rui Simões (5)	Territórios Culturais	2000	9'		nd
	Territórios Culturais	1999	18'		nd
	Territórios Culturais	1998	10'	x	nd
	Lugares Próprios	1997	30'		nd
	Histórico-Biográfico	1996	26'		Escola
Saguenail (5)	Territórios Culturais	2002	15'		nd
	Territórios Culturais	2001	17'		nd
	Territórios Culturais	2001	10'		nd
	Situações Artísticas	1999	25'	x	nd
	Etnográfico-Folclórico	1998	15'	x	Outros
António Barreira Saraiva (5) (*)	Histórico-Biográfico	2002	63'		Outros
	Lugares Próprios	2001	244'	x	Outros
	Lugares Próprios	2000	42'		nd
	Territórios Culturais	1999	75'		nd
	Situações Artísticas	1998	150'		nd
Carlos Howell (5)	Histórico-Biográfico	2001	27'		nd
	Histórico-Biográfico	2000	50' x 8		TV
	Territórios Culturais	1999	26'	x	nd
	Territórios Culturais	1997	7'		Escola
	Científico-Natural	1997	4'		nd
Graça Castanheira (4)	Situações Artísticas	1997	17'		nd
	Territórios Culturais	1997	16'		nd
	Científico-Natural	1997	14'		nd
	Etnográfico-Folclórico	1997	12'		nd
	Territórios Culturais	1997	7'		nd
Catarina Mourão (4)	Lugares Próprios	2001	62'	x	ICAM
	Entre Territórios	2000	52'		ICAM
	Territórios Culturais	1998	58'	x	ICAM
	Lugares Próprios	1998	47'		TV
Hugo Vieira da Silva (4)	Territórios Culturais	2001	80'	x	ICAM
	Territórios Culturais	2001	18'		nd
	Lugares Próprios	1998	90'	x	ICAM
	Situações Artísticas	1998	45'		nd
Regina Guimarães (4) (a)	Situações Artísticas	2001	52'		Outros
	Situações Artísticas	2001	52'		Outros
	Situações Artísticas	1998	28'	x	ICAM
	Histórico-Biográfico	1997	35'		nd
Manuel Mozos (4)	Histórico-Biográfico	2002	63'		Outros
	Lugares Próprios	2001	244'	x	Outros
	Lugares Próprios	2000	42'		nd
	Territórios Culturais	1999	75'		nd
Vasco Pinto Leite (4)	Situações Artísticas	2002	52'		ICAM
	Histórico-Biográfico	1998	53'		ICAM
	Histórico-Biográfico	1998	50'		ICAM
	Histórico-Biográfico	1996	56'		ICAM
José Barahona (4)	Entre Territórios	1997	25'		ICAM
	Etnográfico-Folclórico	1997	25'		ICAM
	Histórico-Biográfico	1997	25'		ICAM
	Histórico-Biográfico	2000	57'		ICAM
Fernando Lopes (4)	Histórico-Biográfico	1999	47'		ICAM
	Etnográfico-Folclórico	1998	15'		nd
	Lugares Próprios	1997	55'		nd
	Lugares Próprios	2001	25'		Outros
Margarida Ferreira de Almeida (4)	Histórico-Biográfico	1998	50'		ICAM
	Situações Artísticas	1998	35'		nd
	Territórios Culturais	1996	54'		ICAM
	Situações Artísticas	2002	52'		Outros
Realizadores Seleccionados (a) Os mesmos de Saguenail (nº) Número de Filmes	Situações Artísticas	1999	60'		nd
	Histórico-Biográfico	1996	60'		TV
	Territórios Culturais	1996	40'		TV
	Territórios Culturais	1996	40'		TV

Quadro 23 - Outras Colaborações (não seleccionadas) dos Realizadores dos Territórios de Consolidação													
Técnicas	Realização	Realizadores											
		Luis Alves de Matos	Regina Guimarães/Saguenaill	Pedro Sena Nunes	Christine Reeh	Graça Castanheira	Catarina Mourão	Joaquim Pinto/Nuno Leonel	Leonor Areal	Pedro Costa	Sérgio Tréfaut	Margarida Ferreira de Almeida	Catarina Alves Costa
Luis Alves de Matos	5												
Paulo Silveira	1												
Luis Alves de Matos	6												
Telmo Churro	2												
Catarina Campino	1												
Rita Figueiredo	1												
Luis Alves de Matos	2												
A. Kemezyz	1												
João Abel	1												
P. Kyander	1												
R. Ortega	1												
Telmo Churro	1												
Luis Alves de Matos	1												
A. Vaiculis	1												
António Câmara Manoel	1												
Catarina Campino	1												
D. Cunningham	1												
Diogo Pereira	1												
Paulo Abreu	1												
R. Ortega	1												
Rita Figueiredo	1												
Olga Ramos	1												
Regina Guimarães		5				1							
Saguenaill		5											
Regina Magalhães		5											
Saguenaill		4											
Saguenaill		1											
João Nunes		1											
Lilla Magalhães		1											
Rui Rufino		1											
Pedro Sena Nunes			6										
Almara Reques			1										
Ana Rita Barata			1										
Caroline Barraud			1										
Pedro Sena Nunes			2										
Colin Monie			1										
Pedro Sena Nunes			5										
Frank Smith			1										
Pedro Sena Nunes			1										
Duncan Finnegan			1										
Jim Rusk			1										
Christine Reeh				2									
Rafael Riss				1									
Christine Reeh				2									
Rui Mourão				1									
Christine Reeh				1									
Leonor Noivo				1									
Paulo Meneses				1									
Rui Mourão				1									
Stefan Kerle				1									
Christine Reeh				1									
Markus Seltz				1									
Leonardo Simões						1							
Graça Castanheira						4							
Ricardo Luis						1							
Graça Castanheira						1							
Olga Ramos						2							
Graça Castanheira						1							
Pedro Duarte						1							
Catarina Alves Costa							2						
Catarina Mourão							2						
Catarina Mourão							1						
Catarina Mourão							1						
Teresa Fradique							1						
Catarina Mourão							1					1	
Philip Brooks								1					
Joaquim Pinto								1					
Joaquim Pinto								3					
Nuno Leonel								3					
Leonor Areal									2				
Leonor Areal									2				
Leonor Areal									2				
Pedro Costa										1			
Dominique Auvray										1			
Pedro Costa										2			
Jeanne Lepoite										1			
Andreia Bertini											1		
Jorge Divo											1		
Rudolphe Molla											1		
Jon Jost											1		
Joaquim Pinto											1		
Margarida Ferreira de Almeida												1	
Hugo Vieira da Silva												1	
Margarida Ferreira de Almeida												1	
Margarida Ferreira de Almeida												1	
Catarina Alves Costa												1	
Olivier Blanc												1	
Total Colaborações		33	27	21	14	11	8	8	6	5	5	4	3

Legenda:

- Realização
- Produção
- Montagem
- Fotografia
- Som