U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Lembra-me Quem Sou

Um ensaio auto-etnográfico sobre as potencialidades da transmissão oral como narrativa audiovisual.

João Bernardo Nascimento Ferreira

Relatório de projeto para a obtenção do grau de mestre em Design de Imagem, realizado sob a orientação do Professor Doutor José Carneiro e co-orientação do Professor Doutor Vítor Almeida.

2023

Agradecimentos

a quem orientou,
aos que colaboraram e incentivaram.

a quem me confidenciou as suas histórias,
à minha família, amigos,
à Sara e à minha avó.

Resumo

Lembra-me quem sou é uma investigação multidisciplinar na qual se propõe entender se a preservação de histórias de vida, através da interação com a comunidade em estudo e da transmissão oral, poderá contribuir para uma melhor perceção dos fenómenos do envelhecimento populacional em Portugal e do despovoamento do seu interior. A este desafio soma-se a exploração do papel que a produção audiovisual e o ensaio auto-etnográfico podem desempenhar neste contexto, inscrevendo esta investigação no design de imagem, na antropologia visual, e na arte cinematográfica autoral e documental.

O trabalho de campo assumiu uma função essencial nesta investigação aplicada com foco no concelho de Seia, pertencente ao distrito da Guarda, que é a zona de origem do investigador. Deste modo, foram recolhidos e elaborados objetos de diversos formatos através da interação direta com a comunidade envolvente, tendo como resultado final a realização de um ensaio auto-etnográfico e audiovisual, que cruza a memória coletiva deste lugar com a subjetividade e visão do investigador. A experiência obtida ao longo de um ano de investigação indica um campo de estudo relevante pela sua riqueza oral e imagética, e que revela necessidade de ser explorado, identificado e registado. Assim, acreditamos que esta recolha merece continuidade através da interação com a realidade em estudo, incentivando a experimentação de diferentes abordagens e formatos, dado que os fenómenos de envelhecimento e despovoamento que impulsionam o trabalho se estendem a diferentes regiões do país.

Palavras-chave

Documentário, Cinema, Etnografia, Arquivo, Memória.

Abstract

Lembra-me quem sou is a multidisciplinary investigation that seeks to understand whether the preservation of life stories, through interaction with the community under study and oral transmission, can contribute to a better understanding of the phenomena of population ageing in Portugal and the depopulation of its interior. This challenge is complemented by exploring the role that audiovisual production and auto-ethnographic essays can play in this context, situating this research within the realms of image design, visual anthropology, and auteur and documentary filmmaking.

Fieldwork assumed an essential role in this applied research, with a focus on the municipality of Seia, located in the district of Guarda, which is the researcher's hometown. In this way, objects of various formats were collected and created through direct interaction with the surrounding community, resulting in the production of an auto-ethnographic and audiovisual essay that interweaves the collective memory of this place with the researcher's subjectivity and perspective. The experience gained over a year of research points to a relevant field of study due to its richness in oral and visual content, highlighting the need for exploration, identification, and documentation. Therefore, we believe that this record deserves continuity through interaction with the reality under study, encouraging the experimentation of different approaches and formats, as the phenomena of ageing and depopulation that drive this work extend to various regions of the country.

Keywords

Documentary, Cinema, Ethnography, Archive, Memory

Índice de Conteúdos

12 1. Introdução

14 1.2 Questão de Investigação
14 1.3 Objetivos
15 1.4 *Outputs*
15 1.5 Estrutura da Investigação

18 2. Estado da Arte

18 2.1 - Recolha
19 2.1.1 - Projetos Existentes
22 2.2 - Documental
28 2.2.1 - Cruzamento Entre Cinema e Etnografia
30 2.2.1.1 - Etnoficção
34 2.2.2 - Portugal e a Cine-Etnografia
41 2.2.3 - Auto-etnografia / Ensaio

50 3. Metodologia

55 3.1 Recolha
58 3.1.1 Procura de Tema
60 3.1.1.1 Hora da Merenda
62 3.1.1.2 Se Houver Céu ou Inferno
64 3.1.2 Ofícios
66 3.1.2.1 O Fumo Que Seca a Loiça
68 3.1.2.2 Do Pó e do Pêlo
70 3.1.3 Indústria Fabril
72 3.1.3.1 Tempos Infinitos
74 3.2 Curadoria
78 3.3 Guião
81 3.4 Realização do Ensaio

84 4. Considerações Finais

85 4.1 Limitações ao Estudo
86 4.2 Desenvolvimentos Futuros

88 5. Referências Bibliográficas

93 Anexos

Índice de Figuras

Fig. 1 - Registo "Pé com pé", MPAGDP, 2021.
Fig. 2 - "Rua da Cabine", Tito Mouraz, Lapa do Lobo, 2013.
Fig. 3 - Irmãos Maysles nas gravações de Grey Gardens (1975).
Fig. 4 - *Frame* do filme "O Homem da Câmara de Filmar" (1929).
Fig. 5 - *Frame* do filme "The Thin Blue Line" (1988).
Fig. 6 - Robert J. Flaherty nas gravações de Nanook do Norte (1922).
Fig. 7 - Caderno de recortes do filme Casa de Lava, editado em 2013 pela Pierre Von Kleist editions.
Fig. 8 - *Frame* do filme "Casa de Lava" (1994).
Fig. 9 - *Frame* do filme "Trás-os-montes" (1976).
Fig. 10 e 11 - *Frames* do filme "Trás-os-montes" (1976).
Fig. 12 - Gravações do filme "Trás-os-montes" (1976).
Fig. 13 e 14 - *Frames* do filme "O Movimento das Coisas" (1986).
Fig. 15 - Gravações do filme "O Movimento das Coisas" (1986).
Fig. 16 - *Frame* do filme "O Movimento das Coisas" (1986).
Fig. 17 - *Frame* do filme "A Metamorfose dos Pássaros" (2020).
Fig. 18 e 19 - *Frames* do filme "A Metamorfose dos Pássaros" (2020).
Fig. 20 e 21 - *Frames* do filme "Mysterious Object at Noon" (2000).
Fig. 22 - Fotografias de família.
Fig. 23 - Fotografia de família.
Fig. 24 - Vila Verde, 2023.
Fig. 25 - São Martinho, 2023.
Fig. 26 - Oficina do Sr. Zé Diogo, Paranhos da beira, 2022.
Fig. 27 - Vila Cova à Coelheira, 2022.
Fig. 28 - São Martinho, 2022.
Fig. 29 - Fábrica "Curtumes Fabrício S.A.", Vila Verde, 2023.
Fig. 30 - Dona Alexandrina, Santa Marinha, 2022.
Fig. 31 - Santa Marinha, 2022.
Fig. 32, 33 e 34 - Registo do depoimento do Sr. Pedro, São Martinho, 2022.
Fig. 35 - Oficina do Sr. Zé Diogo, Paranhos da Beira, 2022.
Fig. 36 - Sr. Hélder a preparar uma peça em barro, 2022.
Fig. 37 - Sr. Zé Diogo, Paranhos da Beira, 2022.
Fig. 38 - Oficina do Sr. Zé Diogo, Paranhos da Beira, 2022.
Fig. 39 - Registo do depoimento do Sr. Eugénio e Dona Cremilde, Vila Cova à Coelheira, 2022.
Fig. 40 - Fábrica "Curtumes Fabrício S.A.", Vila Verde, 2023.
Fig. 41 - Fábrica "Curtumes Fabrício S.A.", Vila Verde, 2023.
Fig. 42, 43 e 44 - Registo do depoimento do Sr. António, Vila Cova à Coelheira, 2023.
Fig. 45 - Esquema da estrutura tripartida do ensaio audioviual.
Fig. 46 - Frame do ensaio "A Dança dos Mosquitos".
Fig. 47 - Frame do ensaio "A Dança dos Mosquitos".

A única solidão é aquela que não tem passado

Agustina Bessa-Luís, 1959

1. Introdução

O envelhecimento da população e o baixo número de jovens a nascer em Portugal é um problema real que, a longo prazo, pode vir a ser extremamente preocupante, dada a falta de medidas que tenham um impacto notável e que contrariem esta tendência. O interior do país está gradualmente a tornar-se despovoado e, sem sangue novo para catalisar estas regiões, diferentes histórias de vida e tradições podem estar à beira de se perder.

Sendo que o investigador é natural da região da Serra da Estrela, é também membro de uma comunidade na qual são notáveis os efeitos destes fenómenos. Da sua infância aos dias de hoje — um espaço de tempo menor que vinte anos — é notável que as festas perderam a força que em tempos movia uma aldeia, que as crianças de hoje não chegam para ocupar a escola que frequentou e que cada vez mais casas se encontram sem pessoas, anunciando a sua venda. Numa zona em que a forte tradição fabril teve como destino uma falência gradual, a falta de oportunidades empurra as novas gerações para um país centralizado.

Entre costumes e episódios – práticas tradicionais, ofícios, expressões, eventos em comunidade como festas populares e religiosas – há toda uma vivência que começa a passar do real para a memória daqueles que ainda se lembram.

Partindo desta constatação, esta investigação pretende focar-se em ouvir estas histórias, recolher e preservá-las com a ambição de perpetuar algo que pode estar em risco e que, por vezes, tomamos por garantido: a transmissão oral. Interessa ouvir as pessoas, a maneira como se expressam, o que escolhem partilhar, de que maneira é que esta memória surge no seu discurso. Com foco no distrito da Guarda – em particular no concelho de Seia – propõe-se um olhar integrante destas histórias, cruzando a etnografia com a biografia, já que também o investigador é parte atuante desta comunidade e, por sua vez, universo de estudo.

Segundo os dados dos Censos2021 Portugal perdeu, nos últimos 10 anos, 217.376 pessoas, uma quebra de 2,1% que resulta de uma diferença entre nascimentos e mortes negativa de 250.066 pessoas.

No distrito da Guarda, onde este projeto de investigação se foca, verifica-se uma redução de 17.941 pessoas, tendo hoje 142.998 habitantes, quando há dez anos eram 160.939. Seia, que é o concelho de origem do investigador e onde se procedeu à recolha de histórias de vida, sofreu a maior redução, (-2.942) seguindo-se a capital do distrito (-2.415), Gouveia (-1.823), Pinhel (-1.535), Trancoso (-1.464), Almeida (-1.355), Sabugal (-1.261), Figueira de Castelo Rodrigo (-1.112), Celorico da Beira (-1.109), Vila Nova de Foz Côa (-1.007), Fornos de Algodres (-586), Mêda (-569), Manteigas (-521) e Aguiar da Beira (-242).

Em parte, este decréscimo decorre de um país cada vez mais envelhecido: o número de pessoas com 65 anos ou mais de idade aumentou 20,6% desde 2011, com 2.424.122 pessoas nesta faixa etária, que representam 23,4% da população portuguesa. Por outro lado, nota-se um reforço do padrão de litoralização do país e de concentração da população junto da capital, sendo que 20% da população concentra-se numa área de apenas 1,1% do território nacional.

Face a estes problemas reais que se intensificam gradualmente, apelar à memória mostra-se como uma forma de resistência fundamental e, no contexto deste projecto de investigação, procura-se através do registo audiovisual com base na interação uma ferramenta de evidência e documentação.

A estaticidade dos objetos desenvolvidos é, portanto, algo que não concerne o trajeto proposto nestas circunstâncias. É da opinião do investigador que a partilha conseguida através do trabalho de campo e a manifestação de emoções resultante desse apelo à memória pertencente a uma comunidade específica garantem um terreno fértil e urgente de ser estudado com recurso a diferentes tipos de abordagem e a longo prazo.

1.2 Questão de Investigação

Tendo sido sujeita a alterações ao longo do percurso de investigação, de maneira a melhor espelhar as preocupações e resultados provenientes do trabalho projetual, a questão de investigação inicial foi formulada da seguinte maneira:

> *Face a um envelhecimento populacional, como pode a produção audiovisual contribuir para a preservação das histórias de vida dos portugueses e da sua transmissão oral, em particular, na região da Beira Alta?*

Com o decorrer do trabalho ficou claro que esta formulação não esclarecia devidamente os intuitos do projeto. Deste modo, a questão ficou assim estabilizada:

> *Poderá a preservação de histórias de vida, a partir da transmissão oral, contribuir para uma melhor perceção dos fenómenos do envelhecimento populacional em Portugal e do despovoamento do seu interior?*

À primeira questão somou-se uma outra:

> *Qual o papel da produção audiovisual e do ensaio auto-etnográfico em relação à questão anterior?*

1.3 Objetivos

Deste modo, o presente projeto de investigação tem como objetivos:

> Contribuir para a preservação da tradição oral portuguesa e das histórias de vida da população da região da Serra da Estrela;

Promover a reflexão perante a demografia decrescente em Portugal e o despovoamento das regiões do seu interior;

Clarificar as possíveis relações entre as características da oralidade e as narrativas audiovisuais de cariz cinematográfico.

1.4 *Outputs*

Ao longo da investigação foram produzidos diferentes tipos de objetos, o ensaio auto-etnográfico é o resultado final proposto. Assim, no decorrer do trabalho de campo foram elaborados e recolhidos depoimentos e testemunhos, em diferentes tipos de *media* que, para além de assumirem uma componente projetual em si mesmo, estão na origem do próprio ensaio.

Neste sentido, faz sentido dividir os objetos construídos conforme as duas fases da investigação apresentada. Em primeiro lugar, correspondendo à fase de recolha e de investigação aplicada, foi criado um arquivo de histórias de vida. Este arquivo não é composto meramente por estes vários depoimentos recolhidos e gravados em contexto de conversa: em acompanhamento, apresenta também estudos fotográficos e recolha de outro tipo de artefactos, sejam fotos antigas, expressões ou documentos. Posteriormente, e como resultado final, foi realizado um projeto autoral, a partir desse mesmo trabalho de campo: o ensaio auto-etnográfico e audiovisual.

1.5 Estrutura da Investigação

A dissertação apresentada encontra-se dividida em quatro capítulos principais, estendendo-se através dos consequentes subcapítulos e acompanhados de fotografias, imagens

e citações que fomentam uma melhor compreensão deste trabalho. Em apêndice, encontram-se peças originalmente elaboradas pelo investigador no decorrer do projeto e, em anexo, documentos auxiliares recolhidos.

O primeiro capítulo encarrega-se de fornecer um enquadramento contextual perante as temáticas sobre as quais a presente investigação se foca, as suas preocupações e motivações, de maneira a tornar claro os propósitos que justificam a pertinência deste projeto, especificando os objetos que foram produzidos.

No segundo capítulo, procede-se a uma listagem de referências teóricas e práticas que, para além de antecederem o intuito deste projeto de investigação, influenciaram e fundamentam as abordagens e decisões tomadas no seu decurso. Entre os universos da antropologia visual, do documentário e do cinema, destacam-se certos projetos que se revelaram de uma importância maior dentro do trajeto percorrido, estabelecendo paralelos entre os dois.

No terceiro capítulo são esclarecidas as metodologias aplicadas ao longo da investigação, descrevendo as ferramentas resgatadas e desenvolvidas para se atingir os objetivos propostos. É neste capítulo que se reflete, portanto, a linha de orientação do projeto de investigação, ilustrando os diferentes momentos que o compõem – desde o processo de recolha de histórias de vida ao desenvolvimento do ensaio audiovisual e de cariz auto-etnográfico.

Por fim, é apresentada uma reflexão sobre a experiência desenvolvida ao longo deste projecto, respondendo à questão de investigação. Indicam-se também desenvolvimentos futuros propiciados pelo mesmo, inquietações que surgiram no decorrer do trabalho realizado e que possibilitaram identificar obstáculos mas também vantagens sobre a realização de objectos cinematográficos similares.

Irá mais longe o cinema do que os ficheiros?
Será a sua película outro âmbar?

António Reis, 1974

2. Estado da Arte

Neste capítulo serão abordados autores e obras que originaram e influenciaram o pensamento deste projeto, as metodologias aplicadas no decorrer da investigação e a produção dos seus conteúdos. Trata-se duma breve contextualização referencial às principais ideias e referências – desse imenso e crescente universo de quem povoa o interesse pelo ser humano e se apaixonou pela imagem em movimento – que ajudaram na fundamentação das nossas decisões e que tiveram um impacto, directo e indirecto, nas obras que este projecto incorpora.

Dada a sua natureza projetual bipartida faz sentido proceder à sua enumeração em dois subcapítulos:

> No capítulo “Recolha” versa-se sobre as referências diretamente ligadas à componente da investigação de campo, à vontade de procurar e registar diferentes vivências. São apresentadas diferentes iniciativas com o objetivo de retratar, conversar e preservar, quer sejam manifestações de tradição oral ou espaços geográficos específicos, apoiadas pela interação com a comunidade envolvente;
>
> No “Documental” é traçada uma história abreviada dos conceitos e práticas, fulcrais para o projecto, da prática cinematográfica de cariz, ou influências, auto e etnográficas. Ao mesmo tempo, são apresentados cineastas e obras maiores que estabelecem paralelos com o projecto desenvolvido.

2.1 - Recolha

Tal como referimos, a tendência para uma população envelhecida e os fenómenos de despovoamento mostram ser um problema real para Portugal que continua a ser negligenciado, se tivermos presente a resistência que persiste

na descentralização do país. Se por um lado as regiões do interior, ao longo de todo o território, vêm os seus lares ficar vazios, as grandes metrópoles acusam já uma sobrelotação das suas capacidades que, entre outras questões, é também fruto do êxodo de quem procura oportunidades e a construção duma vida familiar suportada por uma carreira de trabalho.

Em Portugal, e mais recentemente, foram criados uma série de projetos e associações que mostram preocupação perante estas problemáticas, atuando a nível de recolha ou de intervenção, seja pela construção e disponibilização de um arquivo de histórias e saberes que – numa era em que se toma por garantido que a maior parte da informação se encontra *online* – correm o risco de se perder e necessitam ser preservados, ou por ações locais de dinamização e valorização de território, como defendem algumas destas iniciativas. Após este enquadramento, vamos enumerar um conjunto de referências que, de diferentes maneiras, influenciam e inspiram o presente projeto de investigação.

2.1.1 - Projetos Existentes

O projeto "Rostos da Aldeia" propõe uma plataforma onde se possam consultar histórias de vida de pessoas inspiradoras, sem limites de idade, que lutam contra a tendência do despovoamento em Portugal. Tem como objetivo valorizar, precisamente, os territórios de baixa densidade, recolhendo estes depoimentos com a respectiva contextualização geográfica.

Dos projetos mencionados, é o que mais se aproxima da recolha proposta, partilhando vários pontos em comum com esta investigação - nomeadamente, a relevância dada à oralidade e às histórias de vida, a potencialidade do *storytelling* e a partilha das problemáticas - diferindo, no entanto, no seu propósito. Enquanto que o Rostos da Aldeia partilha de uma filosofia de promoção e intervenção relativamente à problemática do despovoamento e envelhecimento, a

investigação proposta parte duma dimensão mais pessoal, procurando primeiramente uma melhor percepção deste fenómenos através dos momentos de partilha.

A associação "A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria" (MPAGDP) dedica-se desde 2010 a documentar, valorizar e divulgar práticas musicais e manifestações de cultura popular. O seu objetivo é criar um espólio de tradição oral e memória coletiva de Portugal no séc XXI, enaltecendo a sabedoria da população mais velha, bem como práticas novas ou recuperadas por quem é mais jovem, que contribuem para a diversificação do panorama musical português. É um projeto que se caracteriza pela sua persistência e honestidade, tendo-se já ramificado em outros projetos como, por exemplo: "A Música Cigana a Gostar Dela Própria" ou, mais recentemente, "Curasons".

Fig. 1 - Registo "Pé com pé", MPAGDP, 2021.

Esta iniciativa, que surge pela vontade do realizador Tiago Pereira, apresenta-se como referência para este projeto pelo interesse em recolher e interagir, mas também pela reflexão do autoral nos seus resultados, que são de vertente documental e arquivística. O sítio onde as pessoas são gravadas, como estão dispostas, o enquadramento atribuído – todas

são questões sujeitas à visão do realizador. Estas questões são abordadas pelo próprio Tiago Pereira no documentário "Porque não sou o Giacometti do Século XXI" (2015), onde versa sobre a sua experiência, dilemas e preocupações no decorrer desta sua recolha e respetivo trabalho de campo.

Tendo como alicerce as ideias de "animar", "viver" e "ficar", o projeto "ViViFiCAR" procura dar respostas criativas ao desafio da fixação populacional em quatro municípios de baixa densidade no Douro. Este projeto idealizado e produzido pela Ci.CLO (Plataforma de Fotografia) teve início em 2022 e promove a construção de diálogos com as comunidades, ambicionando aprofundar perspectivas em relação aos contextos socioeconómicos, ecológicos e culturais desses mesmos territórios. Deste modo, o projeto fomenta a criação de vínculos com a região ao articular-se entre a fotografia, os novos média e a arquitectura, para além de desenvolver a sua própria cultura, reforçando o acesso, o espírito crítico e o envolvimento da população.

O "Projecto Fotográfico Lapa do Lobo" surgiu a partir do lançamento de um desafio à Fundação Lapa do Lobo, por parte do fotógrafo Tito Mouraz, que tem raízes nessa mesma freguesia, pertencente ao concelho de Nelas do distrito de Viseu. De 2012 a 2013, seis fotógrafos foram visita constante da aldeia, coabitando com a população, partilhando tradições e rituais, numa forte relação de proximidade, testemunhando o quotidiano desta comunidade, o seu ambiente humano e paisagístico. Deste trabalho de campo resultou um livro, "Lapa do Lobo", que alberga os seis olha-

Fig. 2 - "Rua da Cabine", Tito Mouraz, Lapa do Lobo, 2013.

res, distintos em abordagem e resultado, imortalizando nas suas páginas as pessoas, os lugares, um ano de partilha e interação.

"Fixos no Transitório" é uma investigação de campo realizada em 2015 por Ana Clara Roberti nas escadarias da Sé do Porto que aponta a "necessidade premente de identificar, mapear e documentar a realidade de comunidades urbanas que estão prestes a ser profundamente alteradas em um futuro próximo" (Roberti, 2015). Tendo resultado numa dissertação de mestrado do MDI, caracteriza-se pela sua componente participativa e pela imersão da investigadora num ambiente que lhe era estranho. Como resultado final, foi elaborado um documentário, que provém desse mesmo contacto direto com o público e comunidade.

Na fase inicial desta investigação, foi possível travar uma conversa sobre a pertinência da mesma, partilhando pontos de vista e estratégias, com Ana Clara Roberti, que é também membro do coletivo CITADOCS, um projeto que fomenta uma abordagem interativa para com os cidadãos e usa narrativas audiovisuais como registo de comunidades historicamente enraizadas na cidade do Porto.

2.2 - Documental

O cinema está, a partir da sua origem como engenho audiovisual, intimamente ligado ao processo de documentação. Desde o início, em 1871, através da reconstrução de movimento a partir duma série de *still images*[1] feita por Eadweard Muybridge [1830-1904], o ser humano rapidamente se tornou o foco perante as várias lentes, após algumas experiências com cavalos e animais. Em doze anos, Étienne-Jules Marey [1830-1904] aperfeiçoaria esta técnica numa só câmara e pouco depois surge a imagem animada do cinema dos irmãos Lumière: o Homem continua a ser o objeto de estudo (Rouch, 1975).

1 Ao utilizar múltiplas câmaras em sequência e de captação instantânea, Muybridge estabelece a ponte entre a imagem estática e o registo de movimento.

> *Os arquivos cinematográficos deste século começaram com filmes naive. Iria o cinema ser um instrumento objetivo, capaz de capturar a vida e o comportamento do ser humano?*[2] – Luc de Heusch (citado em Rouch, 1975)

O aparecimento dos "ilusionistas" veio contrariar esta hipótese levantada por Luc de Heusch [1927-2012], seduzindo o público com o poder da ficção e da ilusão óptica que, na verdade, já se encontrava presente nestes primeiros registos, como defendem Tom Gunning [1949] e André Gaudreault [1952][3], ao discorrer sobre a imagem fílmica construída com consciência, que se dirige diretamente ao espectador, apelando a sua atenção. Desta maneira, os filmes tornaram-se gradualmente mais longos e focados numa narrativa – é dada primazia à capacidade do *storytelling*[4] e à performance dos atores.

Assim, o início do século XX marcaria a ascensão do cinema como indústria e forma de entretenimento, estimulando a ascensão do que Theodor W. Adorno [1903-1969] viria a denominar de uma "indústria cultural" globalizada (Trigg e Canals, 2021). Começa a era do Homem posto perante a câmara, dentro de um estúdio e rodeado de uma equipa técnica. Levar a câmara ao Homem era visto com uma tarefa cada vez menos interessante, e é apenas na década de 1920 que o termo documentário é distinguido pela primeira vez (Rouch, 1975).

O documentário como conceito ou prática não é algo facilmente circunscrito a um território fixo: as temáticas que pode abordar são imensamente variadas, as técnicas que pode potencialmente aplicar não são finitas, a forma e o estilo que adota não obedece a nenhum tipo de categorização. Segundo John Grierson [1898-1972], que cunhou pela primeira vez o termo numa crítica ao filme "Moana" (1926) de Robert J. Flaherty [1884-1951], o documentário é "o tratamento criativo da atualidade" (Kerrigan e McIntyre, 2010).

2 No original: "Film archives of this century began with naive films. Was the cinema going to be an objective instrument capable of capturing the life and behavior of man?"

3 Gunning 1995, Gaudreault 2009.

4 À habilidade de contar histórias.

Deste modo, somos da opinião que faz sentido construir o seu sentido da mesma maneira que o mundo que conhecemos e partilhamos. A sua prática é o terreno da contestação e da mudança, e mais importante que a finalidade ontológica de uma definição para o termo é o propósito com que uma definição é apresentada e a habilidade com que localiza e aborda as questões significativas que permanecem instáveis do passado ou são propostas pelo presente (Nichols, 1991, p. 12).

Fig. 3 - Irmãos Maysles nas gravações de Grey Gardens (1975).

Face à diversidade do formato e abrangência do próprio termo, estamos de acordo com a proposta de Bill Nichols [1942], sobretudo na sua divisão em quatro modos de representação documental – expositivo, observacional, interativo e reflexivo – que é aqui apresentada de maneira a inscrever melhor o documentário, identificando divisões históricas e formais nas bases e na prática deste tipo de cinema.

Cada modo representa portanto diferentes conceitos de representação histórica. Podem começar através de um movimento ou grupo de cineastas, mas persistem para além de um espaço temporal ou físico particular, sofrendo novas variações em estrutura e conteúdo, ou mesmo a intersecção com outros modos (Nichols, 1991, p. 23).

O modo expositivo caracteriza-se por discursar diretamente ao espectador, através do comentário em voz-off que se mostra como principal característica, sobrepondo-se à imagem que cumpre funções ilustrativas ou de contraponto. É o modo que mais se aproxima de um discorrer ensaístico, clássico e expositivo. Surge no início do séc XX, com os primeiros documentários – dos quais se destaca a importância de Flaherty e Grierson – a partir duma insatisfação para com as qualidades distrativas do cinema ficcional (Nichols, 1991, p. 32).

O modo observacional e o modo interativo nascem a partir duma ligação direta ao desenvolvimento de material de gravação mais prático e móvel. Ambos rejeitam o cânone expositivo mas diferem em filosofia: o observacional enfatiza a não-intervenção do realizador, a invisibilidade do aparato cinematográfico como *fly-on-the-wall*[5]; enquanto que o interativo promove o envolvimento e a permuta verbal, salientando o testemunho, o comentário e a resposta através de entrevistas.

> *Há duas maneiras de conceber o cinema do real. A primeira é pretender dar a ver o real, a segunda de levantar o problema do real.*[6] (Morin, 1980)

Estes dois modos correspondem, então, a dois dos principais movimentos do documentário no século XX, segundo a distinção feita pelo historiador Erik Barnouw [1908-2001]: ao observacional podemos correlacionar o *direct cinema* do Canadá e Estados Unidos da América, do qual realço as obras de Robert Drew [1924-2014], Frederick Wiseman [1930]

5 Técnica cinematográfica onde os eventos são gravados com o mínimo de interferência, sugerindo um observador discreto.

6 No original: "Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel."

e da equipa formada pelos irmãos Albert [1926-2015] e David Maysles [1931-1987]; ao interativo é associável o *cinéma vérité*, em particular ao estilo e metodologias desenvolvidas pelo cineasta e antropólogo Jean Rouch [1917-2004].

O modo reflexivo está associado ao desejo de tornar mais aparentes as convenções de representação, de desafiar as impressões de realidade, destacando-se pela autoconsciência. A sua preocupação é a do próprio processo de representação: enquanto que a maioria dos documentários fala sobre o mundo histórico, no modo reflexivo levanta-se a questão de como se fala desse mesmo mundo (Nichols, 1991, p. 57). Em adição ao encontro entre o cineasta e o assunto a explorar, procura também dar ênfase à dicotomia entre cineasta e espectador. Os documentários "O Homem da Câmara de Filmar" (1929) de Dziga Vertov [1896-1954], por destacar o potencial da montagem para representar a natureza sistémica dos processos de transformação social (Trigg e Canals, 2021), e "The Thin Blue Line" (1988) de Errol Morris [1948], pela apresentação forense de provas e encenações que encarrega a audiência de construir a verdade (Munro, 2021), ilustram as potencialidades deste modo em polos opostos do século XX.

O resultado final deste projeto de investigação identifica-se com uma união dos modos *interativo* e *reflexivo*, pela vontade de imergir num ambiente familiar e próximo para motivos de recolha e pesquisa, no qual era pretendido dar aso à interação, à colaboração e alimentar uma memória colectiva específica às pessoas e ao lugar, cruzando deste modo um universo pessoal com o que o rodeia: a memória do investigador com a dos "outros", sem a inibição de a interpretar; mas também, pelo interesse em perceber como essas histórias de vida recolhidas poderiam ser representadas, qual a imagética fornecida através dessas conversas, espelhando essa mesma interação e o próprio processo de produção no filme final.

Fig. 4 - *Frame* do filme "O Homem da Câmara de Filmar" (1929).

Fig. 5 - *Frame* do filme "The Thin Blue Line" (1988).

2.2.1 - Cruzamento Entre Cinema e Etnografia

Para se compreender melhor o nosso ponto de vista, recorremos à metáfora de Walter Benjamin [1892-1940] quando sugeriu que é possível traçar um paralelo entre o cineasta e o cirurgião: "o cirurgião, no momento decisivo, abstém-se de encarar o paciente de homem para homem; é através da operação que penetra nele" (Benjamin, 1936). Assim, o etnógrafo que aceite a câmara como um dispositivo de gravação superior encanta-se com essa penetração do corpo humano inerente à prática do filme, e com a sua dissecação do movimento (Rony, 1996, p. 46).

Precedido pelo registo instantâneo, que através de *newsreels*[7] se propunha a ilustrar e a propagandear os grandes acontecimentos do início do século XX, o filme científico e didático, de motivações antropológicas, vira a sua atenção para o ser humano, as suas particularidades e coexistência em comunidade.

> *O cinema expande a nossa visão do tempo tal como o microscópio expandiu a visão do espaço. Permite-nos ver factos que escapam aos sentidos porque passam muito depressa. O cinema irá tornar-se o instrumento do fisiologista, como o microscópio se tornou o do anatomista*[8] – Félix Regnault (citado em Rony, 1996)

Em 1895, entusiasmado pela Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale realizada em Paris – cuja autenticidade não se punha em causa, apesar da sua natureza espectacular e exploração colonialista – Félix Regnault [1863-1938] decidiu usar a cronofotografia desenvolvida por Étienne-Jules Marey [1830-1904] para realizar um estudo comparativo do comportamento e movimento humano, incluindo "os modos de caminhar, agachar e trepar" de povos que considerou primitivos (Rony, 1996, p. 45). Cinco anos depois, em conjunto com Léon Azoulay, viria a propor a concepção

7 Filmes de actualidades

8 No original: "Cinema expands our vision in time as the microscope has expanded it in space. It permits us to see facts which escape our senses because they pass too quickly. It will become the instrument of the physiologist as the microscope has become that of the anatomist."

do primeiro museu audiovisual do homem, defendendo que não era apenas necessário exibir objetos, mas sim o modo como se opera, os detalhes de uma ação inscritos num documento reproduzível (Rouch, 1975).

Este primeiro registo de Regnault, de abordagem polémica, marca então um de dois pontos de origem do filme etnográfico: o registo como investigação científica. O seu legado positivista teve vários herdeiros na área da antropologia ao longo do século XX.

Um outro marco será "Nanook do Norte" (1922) de Flaherty, como paradigma do filme etnográfico lírico, dependente da recriação nostálgica de uma humanidade mais autêntica. Por outras palavras, o "etnográfico" é reconstruído de maneira a parecer real à audiência antecipada e a ficção sustentada é a de que o filme nada altera. Teoristas do cinema como André Bazin [1918-1958], Edgar Morin [1921] e Luc de Heusch exaltaram em Nanook a sua realidade de uma verdade maior – a da arte, por contraste à verdade científica (Rony 1996, p. 14 e 15).

Jean Rouch aponta em "Nanook" uma série de metodologias fulcrais a este projeto de investigação, fortemente ligadas ao modo documental interativo e com as quais ele próprio experimentou. Para Flaherty, filmar a vida dos Inuítes do norte do Quebec significou filmar um esquimó em particular. Tendo montado o seu laboratório de revelação fotográfica na baía de Hudson, fez questão de projetar ao seu caso de estudo todas as imagens registadas; deste modo, inventou os conceitos de observação participante e de feedback, numa triangulação em que podemos encaixar o cineasta, o protagonista e o que Luc de Heusch chamou de "câmara participativa" (Rouch, 1975). Esta partilha proporciona não apenas uma reflexividade mas também um modo de produzir cinema situado no campo das relações sociais – permite que a relação entre o "eu" e o "outro" se altere a partir de si própria (Gonçalves, 2019).

Fig. 6 - Robert J. Flaherty nas gravações de Nanook do Norte (1922).

2.2.1.1 - Etnoficção

Figura maior da *nouvelle vague*[9], Jean-Luc Godard [1930-2022] terá observado que todo o filme ficcional é um documentário dos seus atores. Jacques Rivette [1928-2016], seu compatriota e colega, refinou este aforismo, propondo que todo o filme é um documentário da sua própria concepção – não apenas um registo para a posteridade, como uma janela para a cultura que o produziu. Do mesmo modo, nenhum documentário está isento de manipulação, já que uma mão controladora está sempre presente em aspectos fulcrais como o posicionamento da câmara ou a seleção de *shots* (Lim, 2010).

Se os filmes de ficção "refletem" a nossa cultura, e se esta imagem espelhada é a definição fundamental e determinante do cinema, também o documentário tem de passar

9 Movimento artístico do cinema francês que emerge no final dos anos 1950.

pelo filtro deste meio ilusionístico de entretenimento (Nichols, 1991, p. 4). No entanto, numa cultura que nos submete a uma intensa categorização, é fácil perder esta noção e assumir ficção e documentário como formas completamente distintas.

A prática da etnoficção surge como um desafiar destas duas vertentes num contexto antropológico e etnográfico, pelo interesse na interação e pela percepção de que a câmara, ao interferir no momento em que regista, se torna participante (Rouch, 1975). É uma abordagem experimental em que o praticante incentiva o sujeito do seu caso de estudo a atuar situações e aspectos da sua experiência de vida em frente à câmara, e que deriva deste trabalho dramático de compromisso e encenação para conduzir uma investigação etnográfica e atingir a representação artística e cinematográfica (Sjöberg, 2009). Antes de colaborar com Edgar Morin em "Chronique d'un Été" (1961), peça fulcral do *cinéma vérité*, Jean Rouch começou a experimentar com ficção e improvisação nos seus registos etnográficos em África, tornando-se pioneiro na introdução desta abordagem na sua área de atuação, a antropologia visual.

Porém, se Rouch ajudou a desenvolver e autentificar este tipo de docuficção, os seus primeiros exemplos são mais antigos – foi, precisamente, a franca manifestação do falso e o seu potencial como estratégia narrativa em "Nanook" de Flaherty que, como aponta Marco Antonio Gonçalves, encantou e inspirou Jean Rouch a construir o seu próprio tipo de cinema, introduzindo na sua pesquisa elementos surrealistas e poéticos. Neste sentido, o problema da "falsidade" apontado pelos críticos de Flaherty situa-o precisamente no plano do cinema. Este afirmava que a reprodução da vida social como encenação permitiria que o espectador, mesmo percebendo a sua construção, apreendesse o filme enquanto uma "verdade" fílmica (Gonçalves, 2019).

> *A arte inventa, precisamente, mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto; ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso.* – Gilles Deleuze (citado em Araujo dos Santos, 2018)

Atuando como uma espécie de preâmbulo ao próximo capítulo, faz sentido introduzir neste contexto o cineasta Pedro Costa [1958], cuja filmografia apresenta um trajeto particular mas de grande carga autoral, abandonando gradualmente o aparato cinematográfico e a utilização de atores profissionais, dos quais parte na sua estreia como realizador com “O Sangue” (1989). A sua obra é uma de acumulação dentro de um universo simultaneamente real e cinematográfico, que viria a descobrir e explorar a partir do seu segundo filme, “Casa de Lava” (1994).

No final das gravações deste filme, rodado em Cabo Verde, foram entregues a Pedro Costa várias cartas por parte dos não atores, endereçadas aos seus familiares residentes em Lisboa. Ao distribuir essas mesmas cartas pela capital, Costa descobre os habitantes do Bairro das Fontainhas, que a partir de então passariam a ser o seu foco de trabalho, salvo alguns documentários realizados fora deste contexto. A sua filmografia retrata, portanto, o exemplo de um cineasta que imerge totalmente num ambiente que lhe é inóspito, conquistando a confiança das pessoas e tornando-as personagens, evidenciando o que parece ser uma cumplicidade duradoura na qual é irrelevante as barreiras que distinguem a ficção e o documentário. Deste modo, cada filme desafia e subverte o anterior, estabelecendo ligações que enriquecem este ambiente partilhado.

Fig. 7 - Caderno de recortes do filme Casa de Lava, editado em 2013 pela Pierre Von Kleist editions.

Fig. 8 - *Frame* do filme "Casa de Lava" (1994).

A nível metodológico, o seu caderno de recortes que acompanhou o processo de realização de "Casa de Lava", revela-se como uma maneira de pensar o cinema que influenciou fortemente a própria translação da fase de recolha proposta por este projecto de investigação para a concepção do ensaio audiovisual e auto-etnográfico. O crítico Philippe Azoury [1971] descreve este objeto da seguinte maneira:

> *Admitamos por cinco minutos que o cinema seja uma pele. Este caderno preparatório para o filme Casa de Lava seria as vísceras sob a pele. Descolamo-nos um pouco da película do filme e vemos a carne, vemos o caderno.* (Azoury, 2013)

Ao reunir imagens, recortes de jornais, pequenas histórias, desenhos com indicações variadas, este caderno, que era suposto ser técnico e canónico, foi-se tornando num objecto autónomo e com exigências próprias, acompanhando e partilhando com o filme uma mesma experiência e um mesmo tempo (Crespo, 2013). Pelas palavras do próprio cineasta, "era uma maneira de ir descobrindo o filme que andava a fazer..."

2.2.2 - Portugal e a Cine-Etnografia

Se há uma característica transversal e predominante na história do cinema em Portugal é justamente o interesse em realizar retratos étnicos de realidades locais. Tendo-se refletido de diferentes maneiras, em função das realidades vividas, é possível encontrar exemplos de registos etnográficos, filmes documentais de carácter etnográfico, ficções com carácter documental, cruzando metodologias científicas com a linguagem cinematográfica (Costa, 2021, p. 23).

À excepção da produção cinematográfica alinhada e integrada pelo Estado Novo ao longo do seu regime, o cinema de autor, de contra-corrente, mostra-se desde cedo consciente da possibilidade dessa coexistência etno-ficcional, manifestando um interesse peculiar na cultura popular, na vivência dos seus indivíduos, nas suas lendas e imagética surrealista (Costa, 2021, p. 26). O grande tema do documentário nacional centra-se no "povo português" – seja pelo olhar etnográfico, documental, poético, ou revolucionário – e distingue-se pela sua "dimensão artesanal", pela sua "vocação para um trabalho com as pessoas, se não mesmo um trabalho para com as pessoas" (Franco, 2020).

É em 1896 que a prática cinematográfica é introduzida em Portugal, pela mão do comerciante e floricultor Aurélio Paz dos Reis [1862-1931]. Desde então, a história do cinema português foi marcada por cineastas que produziram obras inovadoras no contexto do cinema mundial, criando assim uma linguagem cinematográfica própria quando decidiram virar as câmaras para a sua gente. Desde José Leitão de Barros [1896-1967], que realiza uma das primeiras etnoficções da história do cinema com Maria do Mar (1930), alimentando o universo cinematográfico das comunidades piscatórias portuguesas que viria a ser explorado posteriormente por Paulo Rocha [1935-2012] ou António Campos [1922-1999]; a Manoel de Oliveira [1908-2015], que espera vinte anos para realizar a sua segunda longa-metragem Acto da Primavera (1963), no qual António Reis [1927-1991] participou como assistente de realização, incrementando assim a tradição etno ficcional em Portugal: os seus exemplos são diversos e relevantes

para uma melhor percepção desta tradição cinematográfica à qual a presente investigação se aproxima. Deste modo, apresentamos algumas obras que se revelaram essenciais e que influenciaram as abordagens tomadas em contexto de trabalho de campo e produção audiovisual.

Destaca-se, antes de mais, numa breve menção, o filme industrial – ou seja, o filme encomendado por empresas ou federações – que lado a lado com o filme etnográfico e o filme propagandístico cresce ao longo do Estado Novo. Segundo Paulo Miguel Martins [1968], "é o tipo de documentário que procura retratar processos de fabrico, onde também se veem representadas as relações laborais" (Franco, 2020). São exemplos "O Pão" (1959) de Manoel de Oliveira ou "As Palavras e os Fios" (1962) de Fernando Lopes [1935-2012]. Pela direção que o trabalho de campo tomou, devido ao rumo traçado pelas entrevistas realizadas, este tipo de documentário mostrou-se relevante por ilustrar possíveis retratos dos processos de trabalho, um registo de ofícios.

Nas décadas de 1960 e 1970, por influência do neo-realismo e das novas vagas vanguardistas pela Europa, que floresce um cinema de ruptura em Portugal – o Cinema Novo. Para além do descontentamento crescente que precede o fim do regime ditatorial, é também na década de 1960 que se regista pela última vez uma perda na população de tão grande dimensão como a registada em 2021[10], devido à forte emigração da comunidade portuguesa para o estrangeiro, em particular para França. Com propósito de análise e destaque, a obra cinematográfica produzida dentro deste contexto, muitas vezes de coletivo e colaboração, irá ser distinguida em duas vertentes. A sua vertente ficcional, que inclui filmes como "Os Verdes Anos" (1963) ou "Domingo à Tarde" (1966), não se relaciona de forma direta com o nosso projeto, uma vez que partem do desenvolvimento de um argumento autoral ou de uma adaptação literária. Será, portanto, realçada a vertente de cariz antropológico, de interesse e carácter etnográfico – tendo como alguns dos seus principais agentes António Campos, António Reis, Margarida Cordeiro [1938], Manuela Serra [1948] ou Noémia Delgado

10 Censos 2021

[1933-2016]. Pela ligação em termos de abordagem e temática, fará sentido distinguir dois filmes deste grupo de cineastas.

Fig. 9 - *Frame* do filme "Trás-os-montes" (1976).

Da obra de António Reis e Margarida Cordeiro, destacamos "Trás-os-Montes" (1976) como uma referência maior para este projeto de investigação: não só por explorar as possibilidades do cinema etnográfico, cruzando-os com a lírica dos mitos e lendas desta região, com as suas pessoas e paisagens, com o passado e o presente, mas também pelas suas metodologias de investigação, de abordagem e pelos quilómetros percorridos. Projeto ímpar no cinema, em específico no campo da etnoficção, foi aplaudido por Jean Rouch, considerando-o revelador de uma nova linguagem cinematográfica (Klinger, 2011).

> *Não são apenas certas espécies naturais que se extinguem ou massacram – e não há só espécies naturais [...]. Claro que, entretanto, os 'nossos' etnógrafos não*

> *dormiram... Mas dormem os milhares e milhares de fichas e fotografias nos arquivos de metal, enquanto as paredes de xisto tombam sem ruído, os telhados de colmo apodrecem – e os homens partem. [...] Irá mais longe o cinema do que os ficheiros? Será a sua película outro âmbar?* (Reis, 1974)

Os conceitos de antropologia partilhada (o processo de co-laboração com a própria comunidade a registar), a figura de realizador-etnógrafo (a aglutinação das equipas técnicas numa só pessoa ou equipa muito reduzida), pelos quais a concepção do filme investe, irão ser resgatados na investigação de campo realizada. Para a produção da curta-metragem, serviram de inspiração o filtro do olhar artístico, o trabalhar de uma versão do real a partir do autoral, e o desejo de "ir buscar ao tempo [...] o que, contado, recupera na imaginação o que nela sempre há de memória" (Bénard da Costa, 1976).

> *Perguntam-nos se o real que filmamos é assim, se aquele Trás-os-Montes lá está como o filmámos. Está, sim... Existe e está lá, mas ele é filtrado por nós - e qual a arte que não filtra o real? Qual a representação que não filtra o representado?* (Cordeiro, 1985)

Fig. 10 e 11 - *Frames* do filme "Trás-os-montes" (1976).

Fig. 12 - Gravações do filme "Trás-os-montes" (1976).

Dez anos depois, Manuela Serra realiza "O Movimento das Coisas" (1986), o segundo filme a destacar. Nunca tendo estreado comercialmente em Portugal, com apenas uma mão cheia de exibições por parte da Cinemateca Portuguesa até ao final dos anos 2000, é uma obra recuperada da invisibilidade, que divaga pela região indefinida onde as questões que separam, ou não, o documentário da ficção, enquanto objeto fílmico, podem e devem ser postas (Bénard da Costa, 2021). Este projeto cinematográfico caracteriza-se, assim, pelo foco na sensibilidade autoral, em lugar de uma história contada ou de um simples retrato do quotidiano.

> *Uma coisa muito importante para mim [...] era usar a sensibilidade mais do que a oralidade. Era uma necessidade minha como artista, mostrar que era capaz de fazer sentir as pessoas ou trazer cá para fora*

a minha forma de sentir [...]. Tanto que o fio condutor do filme é a minha sensibilidade e fui encaixando essa sensibilidade para transmitir o que sentia e via ali.

Com uns, tomava o pequeno-almoço, depois com outra família fazia a parte do almoço. Fui distribuindo as tarefas e equilibrando entre o trabalho, o recreativo e o religioso. Foi uma construção feita estando com as pessoas. Estás num sítio e vais-te apercebendo do que é que se passa, da dinâmica do espaço e da família. – Manuela Serra (citado em NOVOCINE, s.d.)

Fig. 13 e 14 - *Frames* do filme "O Movimento das Coisas" (1986).

Fig. 15 - Gravações do filme "O Movimento das Coisas" (1986).

O que “O Movimento das Coisas” nos mostra é um quotidiano de silêncio, acompanhando três famílias através de um espaço propositadamente indeterminado: a aldeia que só é identificada nos créditos finais, as diferentes tarefas, os alimentos, as pessoas e os rituais. São gestos e situações com décadas ou séculos, transversais a qualquer português, que se deparam com uma nova mudança, condenando a sua harmonia até então: no fundo, o que o filme procura retratar é “uma transição, um mundo que há-de ser engolido por outro e de alguma forma deixado para trás, esquecido” (NOVOCINE, s.d.).

Sendo produto de uma total imersão no ambiente em que a cineasta decidiu gravar, em colaboração e coexistência com os habitantes da aldeia de Lanheses, a sua visualização foi fulcral no decorrer desta investigação e determinou as decisões ideológicas e metodológicas deste projecto de investigação. A última cena do filme é de uma fábrica em funcionamento, deixando o seu rasto pelo ar – simbolizando a indústria incipiente, marcante por todo o país, e não só pelo norte de Portugal. Se considerarmos “O Movimento das Coisas” como um olhar pré-transformação, este projeto de investigação surge no seu espectro oposto, no qual as crianças e jovens da altura já têm a sua idade, onde já se conhece o *modus operandi* das máquinas, do desenvolvimento e, em muitos casos, o seu próprio fim.

Fig. 16 - *Frame* do filme “O Movimento das Coisas” (1986).

Este interesse nas diferentes pessoas e situações do seu país reverbera no cinema português até à contemporaneidade. Caminhando sobre a fina barreira do que é ou não ficcional, em proximidade com os retratos que fazem, é fundamental mencionar a obra de, por exemplo, Catarina Alves Costa [1967], Miguel Gomes [1972] ou Pedro Costa. No entanto, o recente surgimento de cineastas como Catarina Vasconcelos [1986] ou Cláudia Varejão [1980], deram uma nova dimensão a este universo cinematográfico, que se alia aos intuitos deste projeto de investigação - uma dimensão altamente pessoal, sem receio de manifestar uma visão subjetiva ou abrir portas a uma realidade íntima e única.

2.2.3 - Auto-etnografia / Ensaio

> *O filme de amanhã parece-me ser ainda mais pessoal que um romance, individual e autobiográfico como uma confissão ou um diário íntimo. Os jovens cineastas irão expressar-se na primeira pessoa e irão dizer-nos o que lhes aconteceu. [...] O filme de amanhã será um ato de amor.*[11] – François Truffaut (citado em Lukovnikova, 2018)

Os primeiros registos cinematográficos manifestavam um interesse pelo quotidiano, propulsionado pela possibilidade de documentar, através da câmara, a própria vida. O almoço de um bebé, os trabalhadores que saem da fábrica – existe uma certa pureza e ingenuidade nos primeiros registos dos irmãos Lumière. Contudo, enquanto que a hipótese levantada por de Luc de Heusch relativamente ao cinema como instrumento objetivo do registo da existência humana se revelou (como o próprio reconheceu) utópica, o rápido desenvolvimento tecnológico do século XX proporcionou uma súbita omnipresença da câmara no nosso espaço doméstico, e progressivamente no nosso bolso.

11 No original: "The film of tomorrow thus seems to me to be even more personal than a novel, individual and autobiographical like a confession or an intimate diary. Young filmmakers will express themselves in the first person and will tell us what has happened to them [...] The film of tomorrow will be an act of love."

A profecia de François Truffaut [1932-1984] revela-se particularmente interessante na era dos *vlogs*[12], *travelogues*[13] e da interação parassocial. Neste contexto, a subjetividade torna-se reflexão e consequência da crescente fragmentação da experiência humana, da nossa necessidade e desejo de descobrir maneiras de representar essa fragmentação, de lidar com ela (Lukovnikova, 2018).

> *A vida está cheia de lacunas. Tentamos fazer com que tudo pareça contínuo e sólido, mas na verdade é muito mais intermitente do que gostamos de admitir. De certo modo, para o filme ser verdadeiro, tem de confiar nesta intermitência [...] Se um filme se preenche demasiado, viola a nossa experiência*[14] – Nathaniel Dorsky (citado em Trigg e Canals, 2021)

São diversos e variados os formatos e exemplos de auto-representação no cinema: diários, *travelogues*, cartas, memórias. No entanto, é na sua componente ensaística que reside a capacidade de mostrar o movimento irregular do pensamento, criação, composição e o resultado do contacto entre imagens e ideias (Sourdis e De Lucas, 2019). Estes registos em primeira pessoa poderiam facilmente ser considerados "egocêntricos e míopes" como escreve a realizadora e investigadora Alisa Lebow em "The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary" (2012).

No entanto, todo o "eu" implica um "outro", no sentido em que existe sempre algum diálogo. Ao olhar-se diretamente a câmara, ao falar para a audiência, ou apresentando o discurso como uma confissão, uma reflexão partilhada, ou um argumento convincente, tal como referido na obra de Laura Rascaroli, "The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film" (citado em Lukovnikova, 2018), o espectador é confrontado diretamente – como podemos observar em "News From Home" (1976) de Chantal Akerman [1950-2015], pela leitura evocativa duma correspondência unilateral es-

12 Vídeo blogs.
13 Relatos de viagem.
14 No original: "Life is full of gaps. We try to make the whole thing seem continuous and solid, but it's actually more intermittent than we often want to admit. In a sense, for film to be true, it has to trust this intermittence [...] If a film fills in too much, it violates our experience."

crita pela sua mãe, ou no dom da palavra e comentário característicos à obra cinematográfica de Agnès Varda [1928-2019].

Este ato de comunicação, que é o intuito e o resultado da realização cinematográfica na primeira pessoa, mostra-se eficaz através da nossa capacidade de "entender o social a partir do pessoal" – é inevitável para a audiência traçar os seus próprios pontos em comum, os lugares de onde vêm, as experiências que acumulam. Jean-Marie Straub [1933-2022] afirma mesmo que "o cinema só pode ser uma coisa particular, uma verdade particular. E só partindo do particular se chega ao geral. Aqueles que fazem o contrário não estão senão fazendo uma mixórdia de ideias gerais desligadas da realidade" (Costa, 2021, p. 21).

A opção pela parte, em vez do todo, reflete-se também como estratégia etnográfica, e ao auxiliar estas duas vertentes é possível, como aponta Jean Rouch, "experienciar esses raros momentos em que o espetador consegue subitamente entender uma linguagem desconhecida sem recorrer à legendagem, participar em cerimónias surpreendentes, mover-se por uma aldeia, e atravessar lugares que nunca viu antes mas que, de alguma maneira, reconhece perfeitamente. Só o cinema consegue reproduzir este milagre [...]" (Rouch, 1975).

Neste contexto do cinema como meio ensaístico, é pertinente salientar duas figuras que alteraram a minha percepção enquanto investigador. Assim, o perfil multifacetado de Chris Marker [1921-2012] surge, inevitavelmente, como uma referência maior. Foi escritor, fotógrafo, realizador e ensaísta, uma figura ímpar que explorou constantemente as relações entre a palavra e a imagem através do seu fascínio pela transformação das ideias de identidade humana, conexão social e da natureza da memória – abrangendo diferentes formatos e novas tecnologias, como aponta o curador Chris Darke que trabalhou com o mesmo (citado em Sandhu, 2014). A sua relevância perante a investigação apresentada manifesta-se pela persistência da sua expressão pessoal, ligando-se através dela ao mundo que tanto o cativava. O seu estilo de entrevista não confrontacional

Fig. 17 - *Frame* do filme "A Metamorfose dos Pássaros" (2020).

vista, mas é através da reflexão e do processo de montagem que Marker expunha as suas próprias leituras e reações. Esta estratégia viria a permanecer como um traço comum à sua obra cinematográfica: um testemunho da sua sensibilidade e atração empática – mas nunca acrítica – pela vida das outras pessoas (Lupton, 2012).

Por outro lado, a realizadora Catarina Vasconcelos [1986] oferece-nos uma visão íntima e poética da sua história familiar, bastante afectada pela questão do luto, ao longo dos seus dois primeiros projetos cinematográficos: "Metáfora ou a Tristeza Virada do Avesso" (2014) e "A Metamorfose dos Pássaros" (2020). Trata-se de um modo de fazer cinema extremamente pessoal – cruzando elementos autobiográficos, encenações e a participação do próprio cineasta – mas de abordagens muito variadas como, por exemplo, as de Varda, Naomi Kawase [1969] ou Aya Koretzky [1983]. Nas duas obras mencionadas de Catarina Vasconcelos, a criação surge através de um processo de partilha emocionalmente intenso que começa com a própria família, sendo digerido pela perspectiva única da cineasta e revelando, assim, uma dimensão privada à qual nos é permitido acesso.

Em "A Metamorfose dos Pássaros" – a sua primeira longa-metragem – o seu sentimento de perda relativamente à figura materna alia-se ao do pai que partilha da mesma experiência. É através da realização de entrevistas com os seus familiares que o filme ganha uma narrativa, mas é também pela sua participação e generosidade que deixa de ser um projeto "sobre" a família para passar a ser um fil-

me “com” a família. Deste modo, ao encaixar as peças que compõem uma figura que não conheceu – a da sua avó – e sobre a qual estabelece essa relação cinematográfica com o seu pai, Catarina aborda estes acontecimentos a partir do seu próprio ponto de vista: “Nesta forma de pensar a construção desta identidade, eu também, de algum modo, fabulei, criei, imaginei” (Silva, 2021).

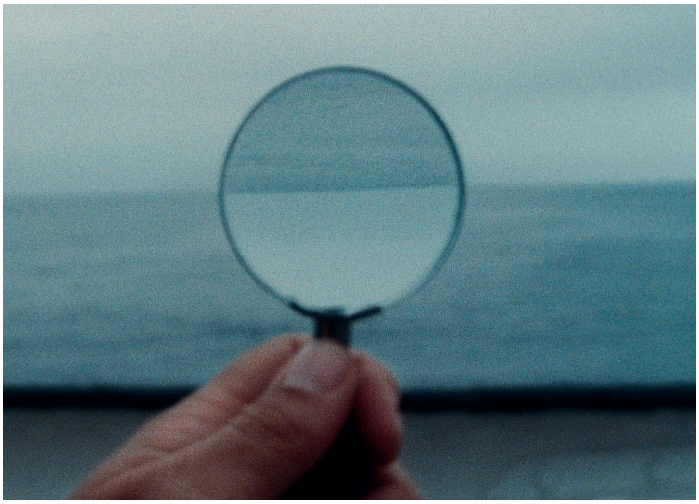

Fig. 18 e 19 - *Frames* do filme “A Metamorfose dos Pássaros” (2020).

Refira-se ainda, no âmbito do cinema de ficção e de autor, os filmes “My Winnipeg” (2007) de Guy Maddin [1956] e “Mysterious Object at Noon” (2000) de Apichatpong Weerasethakul [1970] surgem também como referências maiores pela projeção do eu subjetivo de cada um dos cineastas em espaços geográficos e comunidades específicas.

Em “My Winnipeg”, factos e ficção são misturados num retrato altamente subjetivo da cidade natal do cineasta, provocado por recordações e lugares. A representação deste espaço geográfico, dos seus episódios, mitos e vivências, não se apresenta fidedigno, nem o pretende ser. É o crescimento do realizador neste contexto, a sua atuação perante o objeto de estudo como parte integrante e a natureza metamórfica da memória que atribuem a este documentário o seu valor como referência deste projeto de investigação.

Em “Mysterious Object at Noon”, por outro lado, essa direção subjetiva e respetiva carga autoral não são tão evidentes. Através do método *cadaver exquis*[15], Apichatpong captura fragmentos e impressões do seu país, pedindo aos entrevistados que completem progressivamente uma história na qual se refletem os costumes, sonhos, desejos e personalidades de quem a imagina. O resultado final mostra-se extremamente experimental e interativo mas, neste claro jogo de documentário e ficção, é a vontade e a curadoria do realizador que guiam a trajetória desta construção coletiva – as pessoas selecionadas para entrevistar, a encenação da história criada e a intervenção do cineasta durante as conversas foram motores do trabalho que optámos seguir.

Com a intenção de assimilar possíveis maneiras de realizar este trabalho e de alargar os horizontes perante a flexibilidade do formato, foram vários os objetos cinematográficos visualizados ao longo desta investigação. Do filme ficcional ao documentário, sem discriminar abordagens, procuraram-se obras que manifestassem interesse pelo etnográfico mas que, simultaneamente, espelhassem a subjetividade de quem as realiza.

Deste modo, a razão de destaque do conjunto de filmes apresentado, e a característica que os une, é a partilha de uma rede de relações empírica e imagética, desenvolvida entre o cineasta e a comunidade envolvente. Seja dentro do ambiente familiar, numa zona desconhecida ou cidade de origem, todos crescem através de uma convivência cul-

15 Método através do qual uma coleção de palavras ou imagens é montada coletivamente e no qual cada colaborador incrementa sequencialmente essa composição, seguindo regras ou sabendo apenas o que a pessoa anterior adicionou.

tivada ao longo do seu processo e que se reflete no produto final conseguido. Estas obras foram, assim, selecionadas pela exploração da oralidade e do formato de ensaio visual, mas também pela criação de um universo cinematográfico em colaboração com o próprio caso de estudo, tendo como base uma memória partilhada que, à semelhança da presente investigação, é da comunidade, do realizador, tal como do próprio tempo e espaço em que surgem. Memória essa que, como afirma o professor doutor Adriano Rangel, "torna vivas as ideias, conferindo-lhes uma importância e um olhar universal sobre nós e sobre a nossa história" (Rangel, 2009).

Fig. 20 e 21 - *Frames* do filme "Mysterious Object at Noon" (2000).

Fig. 22 - Fotografias de família.

Não se pode esperar a forma antes da ideia [..]
já que, juntas, farão a sua aparição

Jean-Marie Straub, 2001

Fig. 23 - Fotografia de família.

3. Metodologia

Sendo um projeto de investigação em que o trabalho de campo tem uma dimensão crucial e, como tal, muito dependente das circunstâncias, pessoas e ambiente em que tomou lugar, todo o trajeto é feito também numa deriva de casualidades que tornaram o processo pouco linear. Tendo sido alvo de melhorias e percalços, o seu percurso foi um de experimentação, reflexão e adaptação. Dado que um dos principais objetivos no decorrer do projecto foi a vontade de criar momentos de partilha e conexão – ou seja, registar diferentes pessoas e histórias de vida em ambiente de conversa, com interesse na sua manifestação oral e imagética – o investigador chegou à conclusão, através de conhecimento empírico ou por contacto com outras investigações e investigadores de vontades ou características semelhantes, [16]que qualquer expectativa ou planeamento prévio poderia vir a revelar-se inoportuno ou até inibidor.

Gravitando entre as áreas da antropologia visual e da etnografia, a metodologia de "Design Ethnography" identificada por Bella Martin e Bruce Hanington reflete o tipo de abordagem exercido ao longo desta investigação. Trata-se de uma metodologia abrangente e de cariz qualitativo, que engloba uma série de métodos de investigação, focando-se num entendimento empático e compreensivo do objeto de estudo: das suas vidas, da sua linguagem, e do contexto dos seus artefactos e comportamentos (Martin e Hanington, 2012). Desta maneira, as seguintes práticas apontadas por Bella Martin e Bruce Hanington mostraram ser ferramentas extremamente úteis, e serão dissecadas com mais pormenor ao longo deste capítulo:

16 Por exemplo, através do contacto estabelecido com a investigadora Ana Clara Roberti ou da participação na masterclass "Encantamento, exploração e descoberta" orientada pela realizadora e antropóloga Catarina Alves Costa.

1. *Directed Storytelling* – na qual o investigador documenta as pessoas e as suas experiências através das histórias que o entrevistado é incentivado a partilhar, guiando-o através dos temas que pretende aprofundar;
2. Observação participativa – que implica uma participação ativa na comunidade a estudar em prol de uma melhor percepção das suas tradições, situações e interações, estabelecendo ligações com as pessoas e sistematizando a observação;
3. Mapeamento de conceitos – consiste na criação duma estrutura que associa ideias, objetos e acontecimentos, permitindo visualizar as complexidades de um sistema e absorver novos conceitos;
4. Estudos fotográficos - é um método complementar que convida a documentar aspectos das diferentes interações através da fotografia, fornecendo um entendimento visual do comportamento, hábitos e espaço envolvente dos casos de estudo.

Fig. 24 - Vila Verde, 2023.

Cada pessoa tem maneiras de comunicar e se expressar diferentes: esta manifestação da oralidade, da memória e da respectiva não-linearidade foi desde o início da investigação um dos seus principais interesses. Especialmente, enquanto alvo do olhar de uma câmara, há vários fatores que temos de considerar e que vão sofrendo alterações: confiança e familiaridade com o entrevistador, conforto, divagações, e a noção da presença dos aparelhos de gravação. Nunca fez sentido desenvolver esta investigação sem esta metade inicial e determinante para a construção do arquivo de vivências proposto. O meio audiovisual entra aqui como um meio de elevar estas histórias de vida e a subsequente transposição para uma curta-metragem de cariz auto-etnográfico – para além de ser uma inserção da visão e dos pensamentos do investigador, que também é parte atuante desta comunidade – pretende respeitar a imagética partilhada e coletiva, que é específica às vivências e ao lugar, tendo florescido com a própria interação desta fase de recolha.

Como mencionado, o ambiente em que decorreu este projeto é familiar ao investigador: trata-se do sítio onde cresceu, das pessoas que o viram desenvolver e dos caminhos que percorreu. Por motivos de delimitação da amostra estudada, as conversas realizadas foram feitas em diferentes pontos do concelho de Seia, começando por algumas pessoas mais próximas, e alargando depois a dimensão deste arquivo a espaços e pessoas desconhecidos através do método *snowballing*[17] – do qual se realça a colaboração com a equipa do Centro Museológico de Paranhos da Beira[18] – que fez com que no decorrer da investigação se pudesse chegar a familiares de conhecidos ou personalidades que mostravam ser o próximo passo a explorar.

No seu ensaio "Writing Against Culture" (1991), a antropóloga Lila Abu-Lughod [1952] critica a ideia de se percepcionar uma "cultura" como um todo, de a generalizar. Esta abordagem cria uma barreira entre o antropólogo e as pessoas que estuda, na qual estão inevitavelmente presentes relações

17 Amostragem em cadeia e não probabilística, onde os sujeitos de estudo existentes recrutam sujeitos futuros.
18 Maria Isabel Mendonça e Elsa Lopes.

de poder. Generalizações apagam contradições, e essas contradições podem ser o que torna uma cultura singular. Com o propósito de confrontar esta tendência, Abu-Lughod apresenta alguns métodos que lidam com questões de posicionamento e responsabilidade por parte do investigador, dos quais se destaca a estratégia das "etnografias do particular", sobre a qual incide a investigação de campo exercida no contexto deste projeto: em vez de se enveredar por generalizar, quem investiga deve ter noção que cada uma das conversas ou entrevistas que realiza possuem uma verdade daquele momento e daquele espaço, sem poder alegar mais que essa "particularidade".

Desta maneira, cada registo das conversas realizadas mostra-se também único, no sentido de que, se porventura o registo fosse gravado num outro dia ou num sítio diferente, toda a sua singularidade iria sofrer uma transformação. Uma história raramente é contada duas vezes da mesma maneira, e apesar de a nível temático e conceptual haver pontos de ligação entre as conversas, cada uma é um registo irrepetível de um momento e de pessoas específicos. Em consequência, a informação partilhada é tomada como verdade – esta investigação não se guia por uma exatidão temporal e histórica das pessoas e região, interessa sim o que as pessoas decidem contar, como e porquê, privilegiando um tempo vivido, no qual atuam a memória, a mudança e a criação, como alternativa a um tempo meramente cronometrado.

Fig. 25 - São Martinho, 2023.

Fig. 26 - Oficina do Sr. Zé Diogo, Paranhos da beira, 2022.

3.1 Recolha

Ao começar este processo de recolha, foi escolha do investigador partir para as diferentes conversas sem um tema aglutinador ou entrevista estruturada, apenas com a preocupação do despovoamento e envelhecimento populacional como mote do projeto. Num primeiro momento, era fulcral que o entrevistado fosse ouvido, que se sentisse à vontade ao partilhar as suas histórias de vida, sendo tarefa de quem investiga orientar o fio de pensamento do momento – em vez de executar um inquérito – procurando, ao longo e entre conversas, que particularidade poderia servir de força unificadora a este arquivo em construção.

Desta maneira, em lugar de uma entrevista estruturada, deu-se primazia ao método *Directed Storytelling*. Os primeiros registos foram deliberadamente feitos com pessoas com ligação prévia ao investigador – o nível de confiança entre as duas partes atuantes não partiria portanto do zero, o que permitiu experimentar esta abordagem, percebendo de que maneira funcionaria. Este método consistia em pedir ao entrevistado para contar uma história guiando-o através dos temas que pretende aprofundar. Na prática, e como ponto de partida, optou-se por pedir a cada pessoa que desenvolvesse sobre as seguintes questões: como foi o seu crescimento neste espaço geográfico e que diferenças nota na atualidade em comparação ao que conheceu e experienciou?

A partir das primeiras conversas, a questão do trabalho, ou ofício, revelou-se tema de união. A sua referência manifestou-se como inevitável – as responsabilidades em casa dentro do contexto familiar, o trabalho manual a partir de tenra idade, o crescimento da indústria fabril, a emigração – marcando um elemento comum aos entrevistados, e determinante relativamente à problemática da investigação. Com esta percepção, a procura das pessoas e a realização das entrevistas passaram a obedecer a um trajeto definido, adicionando sucessivamente novas “peças” a este *puzzle*, com a ambição de preencher certas lacunas desta partilha coletiva com cada uma das novas conversas que acontece-

ram a partir deste arranque inicial. A evolução desta procura, identificação e respectiva exploração terá destaque nos seguintes três subcapítulos, que ilustram três momentos diferentes do processo de recolha, sem rigor cronológico.

Por conseguinte, a amostra registada acabou por ser uma amostra por conveniência, no sentido em que se selecionou e registou indivíduos prontamente disponíveis, com pertinência ao arquivo em construção. Das pessoas contactadas tivemos casos em que a disponibilidade não coincidiu com as nossas investidas e, consequentemente, não foram registadas. Num caso particular, em que o investigador pretendia registar uma conversa com a avó, a memória, por força do tempo e da idade revelou-se desgastada e falível. Apesar, e pelos motivos referidos, o registo não ter acontecido, esse momento acaba por marcar significativamente o decorrer e a urgência da investigação, ao causar a perceção real de que estas histórias de vida e vivências irão inevitavelmente desvanecer, se não houver esta preocupação em ouvir e registar.

Do ponto de vista da execução, desempenhei todos os papéis: entrevistador, captação de imagem e som, e processo de montagem. Acompanhado apenas por uma câmara de filmar e um gravador áudio, esta opção por um formato simples – apesar de não ter sido fácil e um pouco limitante, por exemplo, em relação à experimentação visual – tornou os momentos de conversa mais íntimos e confortáveis, proporcionando uma agilidade e disponibilidade essenciais. A maior parte das conversas foram também acompanhadas de estudos fotográficos, retratando as pessoas e o local das entrevistas, captando planos gerais do espaço, bem como pormenores ou particularidades mencionadas.

Fig. 27 - Vila Cova à Coelheira, 2022.

Pela receptividade e prontidão das pessoas registadas foi também possível recolher fotografias antigas, expressões, rezas, mezinhas e lendas, dado que existe a consciência e o interesse por parte destas mesmas pessoas em preservar estes fragmentos de vida: muitos deles específicos à região e perdidos num imaginário que, sendo vasto e parcialmente perdido, numa era em que a maior parte da informação sofreu uma translação para o mundo virtual, pode ganhar contornos surreais à luz da atualidade.

Antes de um desenvolvimento de como a investigação de campo e o respectivo processo de recolha evoluiu, aponta-se também a participação na masterclass "Encantamento, exploração e descoberta: processos de filmar no cruzamento da arte com a antropologia" orientada pela realizadora e antropóloga Catarina Alves Costa no âmbito do festival Family Film Project, que teve lugar no cinema Passos Manuel no dia 21 de outubro de 2022. Tendo tido lugar na fase inicial da investigação, a sua incursão pelas peculiaridades do filme etnográfico e do documentário, a discussão de opções de linguagem, ética e técnica, esclareceram e ajudaram a delinear os comos e porquês do rumo a seguir, influenciando tanto o trabalho de campo realizado, como a realização da curta-metragem final. A realizadora, a propósito da presença do "outro" num resultado final cinematográfico, realça também a ilusão de uma autoria singular e aponta um triângulo de relações fundamental: entre quem filma, quem é filmado e quem assiste às filmagens. É neste espaço que este projeto de investigação pretende navegar.

> *Acho que só vale a pena trabalhar com imagem se você pensar a interpretação como qualquer coisa aberta, como qualquer coisa que não está fechada. Tem, ou deveria ter, uma abertura que permitisse a quem está nessa relação, sendo filmado, filmando, assistindo, e mesmo editando, quem está nesse processo de fazer um filme, permitir que essas vozes apareçam de alguma maneira e construir uma espécie de polifonia, e não um discurso na direção de uma só maneira de ver o mundo.* (Costa, 2019)

3.1.1 Procura de Tema

A primeira fase do processo tem uma forte componente experimental, em contexto de conversa com pessoas já familiares ao investigador, dos possíveis rumos e da receptividade do registo audiovisual em cada um destes momentos.

Estas circunstâncias permitiram um primeiro contacto que possibilitou a percepção de como abordar as pessoas, de como as deixar à vontade para poderem desenvolver o seu discurso e a sua narrativa, incentivando a recordação, a ativação da memória, a partir da oralidade. Naturalmente, estas questões variam de pessoa para pessoa e o seu entendimento estende-se a toda a investigação, mas os desvios e os percalços que ocorrem, inevitavelmente, iluminaram progressivamente um caminho mais fiável e eficaz.

Foi a partir das conversas estabelecidas e informação partilhada, ou seja, foi durante este período, que procurámos um tema unificador, que servisse ao mesmo tempo de ligação a esta rede de depoimentos, tal como possível chave para compreender melhor os fenómenos do envelhecimento populacional e do despovoamento desta região.

Nas duas conversas que marcaram esta fase inicial manifestaram-se, desde logo, algumas características transversais aos vários depoimentos: a omnipresença das datas, a abundância de irmãos, o acumular precoce de responsabilidades no contexto familiar. O ambiente ilustrado foi de precariedade, marcado pelo trabalho no campo e a criação de gado, e no qual, desde cedo, as tarefas eram distribuídas por entre os vários elementos da família, quer pela prática da auto-subsistência ou pela inevitabilidade do trabalho infantil.

No entanto, em ambas as conversas se nota que é com o surgimento e desenvolvimento da indústria fabril que este panorama se altera, ao empregar muita gente – inclusive trabalhadores provenientes de fora do concelho – mudando, assim, o modo de vida da região. Dá-se um aumento na população e, com isso, um desenvolvimento que lhe é

inerente. Esta realidade e o notável interesse pelo ofício por parte duma geração que viveu para trabalhar tornaram-se demasiado evidentes para passarem despercebidos a esta investigação, e encontrou-se assim um ponto unificador, que pudesse guiar a restante interação e recolha.

Fig. 28 - São Martinho, 2022.

Fig. 29 - Fábrica "Curtumes Fabrício S.A.", Vila Verde, 2023.

Fig. 30 - Dona Alexandrina, Santa Marinha, 2022.

3.1.1.1 Hora da Merenda

O primeiro passo desta investigação foi dado com uma pessoa com quem tenho uma forte relação: a D. Alexandrina. Tendo trabalhado numa fábrica de malhas e como empregada doméstica, foi emigrante em Paris, e aquando o seu regresso a Portugal esteve presente no crescimento do investigador. Desde a concepção da ideia para este projecto, foi uma das pessoas que sempre constou na lista de conversas a realizar e mostrou, desde a primeira hora, disponibilidade e vontade de partilhar as suas histórias. A conversa foi realizada em sua casa em Santa Marinha, onde cresceu e continua a viver.

Pelas razões expostas, destaca-se dos acontecimentos relatados o episódio da burra, que faz um paralelo entre a sua experiência de infância e o primeiro contacto com uma realidade totalmente desconhecida e de um espectro oposto – a da vida em França, como emigrante. Este episódio começa com uma descrição da vida familiar: a presença da figura materna em casa, a sua responsabilidade para com o trabalho no campo e a subsistência de dez filhos. Era tarefa da D. Alexandrina pôr a burra a andar quando estava parada, já que o seu movimento em círculos servia de fonte de energia. Esta breve menção serve para ligar, dois

minutos depois, a chegada a Paris com o marido e irmã e a súbita consciência de que as circunstâncias de quem emigra nem sempre correspondem às expectativas: a alienação num ambiente diverso, a solidão, a barreira do idioma e as condições habitacionais, sendo que o espaço para o casal viver era menor que o do animal.

Talvez por causa da saída para fora da sua terra natal, e do próprio país, relativamente cedo, o depoimento da Dona Alexandrina é também o único que se refere ao crescimento nesta região positivamente, invocando as saudades e o sentido de comunidade, contrastando com o início humilde e de adaptação difícil que experienciou no estrangeiro.

A partir do momento que essa estrutura findou, o discurso tornou-se também muito mais interativo, sujeito às contribuições da memória e, inevitavelmente, pessoal. É por isso tarefa do investigador salvaguardar esses momentos de partilha mais íntimos, que são resultado da própria interação e da cumplicidade prévia à pessoa com quem se conversa.

Fig. 31 - Santa Marinha, 2022.

3.1.1.2 Se Houver Céu ou Inferno

A conversa com o Sr. Pedro Ramos foi o segundo contacto a ser estabelecido no decorrer desta recolha. Vizinho do investigador e o mais velho de seis irmãos, começou a trabalhar aos doze anos na agricultura e posteriormente na fábrica de lanifícios "Vodratex" em Vodra, que foi fundada em 1905 e encerrou em 1998 - tendo sido adquirida em 1999 por nova gerência e entrado em falência em 2005. Ao contrário do depoimento da dona Alexandrina, ilustra o contexto em que cresceu como uma vida dura e com imensas dificuldades. "Fome nunca passámos", mas a verdade é que as responsabilidades em casa, o tomar conta dos irmãos, o abandono da escolaridade em prol de uma fonte de rendimento, marcam um crescimento precoce, como tantos outros, de maneira a possibilitar uma melhor vivência do contexto familiar.

De carisma particular, marcada por uma manifestação oral de fluxo rápido, a conversa teve lugar na adega de sua casa, acompanhada de uma ou duas garrafas de vinho branco que aliviaram o aparato próprio destes momentos de registo, criando assim uma interação desinibida e de verdadeira partilha. O seu relato revelou-se de uma natureza extremamente imagética, encenando várias vezes os episódios que conta e descrevendo de forma concisa autênticos planos ou cenários altamente figurativos.

Fig. 32, 33 e 34 - Registo do depoimento do Sr. Pedro, São Martinho, 2022.

Note-se, por exemplo, a seguinte citação que, pela sua estrutura frásica, reflete, aos olhos do investigador, o processo de montagem cinematográfico, dado que a sua construção não é propriamente de índole gramatical, mas sim de uma justaposição de imagens: "Aos domingos de manhã, levantávamo-nos, uns figos secos, uma aguardente e ir cortar um molho de mato para as ovelhas."

É com o depoimento do Sr. Pedro que a importância da indústria fabril se manifesta verdadeiramente pela primeira vez. Ao mesmo tempo que refere, com gratidão, o conforto financeiro e a elevada empregabilidade que as fábricas possibilitaram, não deixa de notar as pobres condições de trabalho e uma certa exploração. Trata-se, no fundo, duma ambivalência capitalista que acompanharia as pessoas e a região até ao despertar do século XXI.

> *Ultimamente foi tudo para a universidade, mas a nossa universidade - minha, da minha mulher, e da maior parte das pessoas aqui, era uma fábrica de lanifícios que ali havia. Esse senhor, se houver céu ou inferno, há de estar no céu, porque nos livrou de andar a cavar terra nos cabeços. A fábrica, pronto, não era das coisas melhores. Com certeza ainda hoje estou a sofrer por causa dela. Ouço mal de um ouvido e aquilo era um barulho tremendo: trabalhava nos teares e não havia proteção nenhuma.*

Esta menção às condições de trabalho, da perda da audição ligada ao trabalhar com os teares – que alegadamente afeta com recorrência trabalhadores de funções semelhantes – marca um dos vários momentos que marcam o trajeto desta investigação de campo e que é, de novo, resgatado no contexto do ensaio auto-etnográfico. Acontece que o investigador, com raízes no distrito mas sendo o único a nascer e crescer no concelho de Seia, é surdo do ouvido esquerdo – manifestando-se assim uma coincidência poética e única, solidificando a rede de relações em construção até ao final da recolha.

Fig. 35 - Oficina do Sr. Zé Diogo, Paranhos da Beira, 2022.

3.1.2 Ofícios

Num segundo momento das conversas realizadas, foi possível contactar com indivíduos que trazem consigo, ao longo do tempo, a vontade e a alegria de continuar com os seus ofícios. Essas atividades atribuem força e resiliência a estas pessoas, quer pela projeção criativa do seu imaginário ou pela simples oportunidade de se manterem ligados ao seu meio envolvente.

Sob um outro olhar, servem também de contraponto ao desenvolvimento fabril que terá o seu lugar de destaque neste processo de recolha, confrontando a manufatura com a produção em massa, as pessoas com as máquinas, o talento aprendido contra o automatismo. Se por um lado, na conversa com o Sr. Zé Diogo, o ofício da olaria surge como uma herança familiar, um saber aperfeiçoado ao longo de toda a vida mas que deixa de ser rentável com as grandes produções em massa e a introdução de novas matérias primas, no caso do Sr. Eugénio, o ofício de barbeiro parte de uma alternativa ao trabalho fabril, um rendimento extra que viria a aperfeiçoar, continuando a praticá-lo durante e depois do seu extenso período de atividade na fábrica de lanifícios de Vila Cova à Coelheira.

> *Todos os artesãos dedicam-se ao ofício por gosto próprio. A sua atividade é prática mas o trabalho que investem não é simplesmente um meio para atingir um fim. O artesão representa a condição humana de se encontrar engajado.*[19] (Sennett, 2008)

19 No original: "All craftsmen [...] are dedicated to good work for its own sake. Theirs is practical activity, but their labor is not simply a means to another end. The craftsman represents the special human condition of being engaged."

Este conjunto de conversas marca também a primeira jornada por parte do investigador a um ambiente com o qual não estava familiarizado. A experiência de contactar com pessoas desconhecidas, entrar nas suas casas e oficinas, conseguir travar uma cumplicidade no espaço de tempo de uma tarde: tudo isto foi um desafio, posto pela primeira vez em prática, que implicou abandonar a zona de algum conforto pela qual até então se navegou.

Resultante destas mesmas condições, era expectável deparar com algumas dificuldades, e no enquadramento dum tipo de investigação que se apoia na experiência e na adaptação, essa possibilidade acabou por se tornar real. O desconhecimento dos espaços onde se iria conversar, gravando esse mesmo momento, e a presença ou intervenção indesejada de pessoas exteriores à conversa mas que possibilitaram essa ligação entre o investigador e os novos elos do objeto de estudo colectivo, mostraram ser factores de aprendizagem essenciais, exigindo cuidados e uma atenção específica, dado que o restante trajecto da investigação viria a encaixar, maioritariamente, próximo deste contexto.

Fig. 36 - Sr. Hélder a preparar uma peça em barro, 2022.

3.1.2.1 O Fumo Que Seca a Loiça

Na vila de Paranhos da Beira, a arte da olaria artesanal em barro é uma tradição ancestral. Em tempos, esta região pulsava com um metabolismo próprio da comunidade oleira que albergava: a construção e a partilha dos fornos, a produção de utensílios de uso doméstico e para as lides do campo, as feiras, romarias e as distâncias percorridas de louça às costas, desde Fornos de Algodres até Gouveia, caminhos que as mulas que puxavam as carroças "já sabiam de cor". No entanto, dado que a sua venda se tornou de certo modo obsoleta e pelos próprios fenómenos que esta investigação se dedica a abordar, toda esta vivência se foi perdendo, mantendo-se apenas na memória deste lugar e nas poucas pessoas que persistem em praticar ou preservar esta atividade.

Pela mão do Centro Museológico de Paranhos da Beira – que se dedica a resgatar esta história, conservando os objetos que a capitulam e promovendo atividades lúdicas – foi possível contactar com o senhor Zé Diogo e a sua família, que à face desta realidade, se recusa a parar, ao atualizar-se, ensinar quem o procure e ao explorar diferentes práticas e materiais.

> *No lugar onde aprendi a tocar guitarra vive um senhor que constrói instrumentos e faz máscaras de papel. É escultor, marido, carpinteiro, antigo jogador de bola, avô e oleiro. Seu pai foi oleiro. Seu filho também o é.* - apontamento do investigador

Primeiramente, foram realizados dois registos audiovisuais da prática da olaria (o processo antigo, na qual a rotação é provocada pelo impulso dos pés, e o processo atual, com fonte de energia eléctrica) executada pelo senhor Hélder, filho do senhor Zé Diogo e da dona Urbana, aprendeu o ofício com o pai e o seu filho começa também a fazer as primeiras peças. A nível de conversas, foi feito um primeiro registo na oficina do senhor Zé Diogo, com a sua esposa dona Urbana, e um segundo no próprio Centro Museológico, no qual estão presentes pai e filho.

Fig. 37 - Sr. Zé Diogo, Paranhos da Beira, 2022.

A multiplicidade dos pontos de vista, dentro de um contexto familiar, possibilitou uma melhor percepção desta tradição e das suas complexidades. Os dias começavam de madrugada e o papel do homem era, portanto, o de praticar a arte, ou seja, fazer as peças e terminá-las no forno, como comentado no decorrer da conversa. As mulheres preparavam o barro, limpando-o com minúcia, e estariam responsáveis pela sua venda. Mais uma vez, as crianças estavam envolvidas neste processo desde muito cedo, acompanhando os seus familiares. Seria impossível não notar que a maior parte das pessoas que povoam a história de vida do senhor Zé Diogo e dos seus familiares – os lavradores que extraíam o barro ou o proprietário da casa onde nasceu e onde o seu pai construiu um dos fornos da vila, para mencionar alguns – já não se encontram connosco. Em jeito de apontamento, o investigador escreveu que o que ouvia eram "histórias ou memórias de fantasmas e de nomes que de geração em geração perdem o rosto".

Fig. 38 - Oficina do Sr. Zé Diogo, Paranhos da Beira, 2022.

3.1.2.2 Do Pó e do Pêlo

No bairro operário construído para os trabalhadores da encerrada fábrica de lanifícios de Vila Cova à Coelheira resta, dos moradores originais, apenas um casal. O senhor Eugénio e a dona Cremilde nasceram, cresceram, casaram e trabalharam em Vila Cova e, neste encontro, para além de se ilustrar um primeiro retrato da vida fabril que marca não só o percurso da investigação como a concepção do ensaio auto-etnográfico, é também dado destaque a um ofício que o senhor Eugénio aprendeu e que viria a praticar até a doença o restringir: o de barbeiro.

Aos quinze anos o senhor Eugénio já tinha completado a quarta classe, trabalhando como pastor, passado dois anos em Lisboa a fazer entregas a pé dos cadeirões que o tio produzia (imagem que viria a influenciar a génese do ensaio proposto), e regressado a Vila Cova para ingressar na fábrica que empregava a maior parte da sua família e da freguesia, onde viria a passar os restantes quarenta e sete anos.

Tendo trabalhado nos processos de fiação e de tecelagem, com dias de trabalho das seis horas da manhã às onze da noite, contraiu uma doença pulmonar devido “ao pó e ao pêlo” que durante tanto tempo respirou. Mais uma vez, à semelhança do que foi referido em conversa com o senhor Pedro, as condições de trabalho e os problemas que arrastam consigo contrastam com a saudade e a alegria de poder partilhar estas histórias.

Quando o barbeiro da aldeia teve de cumprir o serviço militar obrigatório, esta responsabilidade passou para o senhor Eugénio, que nunca tinha exercido esse ofício na sua vida. Reflexo das condições da altura e da oportunidade de ter um rendimento extra, do sentido de comunidade que existe e é criado num ambiente circunscrito pela oferta de emprego na fábrica, viria a aprender e a cortar o cabelo a todos na aldeia: rapazes e raparigas, dos mais novos aos mais velhos, de padres e advogados, do trabalhador ao patrão.

A nível de depoimento, vale a pena destacar, pela singularidade em relação à restante recolha, as particularidades de uma conversa com dois intervenientes: o casal senta-se lado a lado e, no seu decorrer, interrompem-se, completam-se e corrigem-se, revelando uma nova dimensão e potencialidade deste tipo de registo e partilha.

Fig. 39 - Registo do depoimento do Sr. Eugénio e Dona Cremilde, Vila Cova à Coelheira, 2022.

3.1.3 Indústria Fabril

Esta recolha é logicamente infindável e os rumos que poderia ter tomado são vários. Havendo tempo e memória, desde que exista o interesse em ouvir, o seu potencial torna-se tanto quantas as pessoas dispostas a partilhar as suas histórias de vida. No entanto, dada a natureza do projeto de investigação, foi necessário estabelecer um fim – não só para se realizar uma reflexão sobre todo o material recolhido, trabalhando-o e estabelecendo ligações, como também para se proceder à criação do projeto autoral, sob a forma de ensaio auto-etnográfico.

Deste modo, no seguimento das conversas estabelecidas, a terceira fase do processo de recolha focou-se na indústria fabril. Depois de se encontrar o tema unificador, e tendo em consideração a sua referência ao longo de praticamente todas as conversas, tornou-se evidente que uma melhor percepção da ascensão e queda das fábricas que mudaram o modo de vida da região seria a forma mais pertinente de fechar a primeira parte do projeto. Procuraram-se então pessoas que nos pudessem elucidar sobre o funcionamento destes complexos industriais – uma visão de dentro, a par do seu funcionamento – e que abordasse o seu fecho gradual, ou a sua resistência através do desenvolvimento tecnológico.

Neste sentido, a conversa com o Sr. António mostrou-se bastante elucidativa, já que a sua jornada na encerrada fábrica de Vila Cova à Coelheira começou aos onze anos, tendo praticado e ajudado em todo o tipo de funções, ao lado de familiares e amigos, ascendendo a uma posição de encarregado. Foi também possível contactar e documentar uma fábrica de curtumes da aldeia de Vila Verde – “Curtumes Fabrício S.A.”, ainda em funcionamento e guardiã de uma tradição familiar de samarreiros, que remonta ao início do século XX – contrapondo-a com os antigos tanques onde se fazia a lavagem das peles que, à data da investigação, se encontravam vítimas de uma negligência total, em construções e terrenos esquecidos.

Fig. 40 - Fábrica "Curtumes Fabrício S.A.", Vila Verde, 2023.

Fig. 41 - Fábrica "Curtumes Fabrício S.A.", Vila Verde, 2023.

3.1.3.1 Tempos Infinitos

Como último destaque do conjunto de conversas realizadas, apresenta-se o momento partilhado com o senhor António que, com larga experiência em todo o tipo de funções e responsabilidades que assumiu na antiga fábrica de lanifícios de Vila Cova à Coelheira, esclareceu-nos com bastante detalhe todo o aparato fabril ao longo dos anos e em diferentes contextos: o seu funcionamento e o eventual declínio.

Em primeiro lugar, aponta-se que esta não foi a única conversa realizada em Vila Cova à Coelheira (ver capítulo 3.1.2.2). Deste modo, existem uma série de pessoas que começam a povoar um universo partilhado: episódios com familiares, amigos e colegas de trabalho. Este facto demonstra a potencialidade de uma recolha realizada num espaço geográfico ainda mais circunscrito, e reforça a sensação de memória partilhada, enriquecida por estas pessoas, pelas suas vivências e particularidades que nos relataram. Por exemplo, o mencionado senhor Abílio, que passa o testemunho de barbeiro ao senhor Eugénio, é novamente referido pelo senhor António num episódio de contexto fabril.

> *Já não está cá quase nenhum, já só cá estou eu. É preciso cuidado.*

Depois de descrever o ambiente de intenso trabalho dentro do qual cresceu e que circundava o coração industrial desta vila – os trabalhos manuais fora da fábrica, as diversas tarefas, enumerando máquinas e matérias primas – a conversa versa sobre o iminente fecho da fábrica, em Janeiro de 2005. Tendo sido apontado como encarregado com pouco mais de trinta anos, o seu depoimento é, portanto, dono de uma visão privilegiada.

> *Ouve, eu cheguei a ver ali às oito e dez mulheres numa máquina pequenita, [...] a juntarem fios para fazer moulinés ou retorcidos. [...] As coisas foram evoluindo para uma coisa e reduzindo para outra: evoluiu-se tecnicamente mas as pessoas ficaram para trás.*

O senhor António aponta o desenvolvimento tecnológico como principal influência da decadência da fábrica, que ao longo dos anos se tornava gradualmente mais óbvia. Face a esta inovação, deixou de haver contratações e aumentaram significativamente os despedimentos. O 25 de Abril de 1974 é também apontado como um virar de capítulo, tendo mudado por completo a vida da região e das pessoas. Ao falharem as notas de encomenda e produto de algumas decisões de má gestão, a fábrica entra no século XXI em prejuízo, chegando a um fim inevitável, no qual evaporaram meses de salário e muitas das máquinas e teares, que são históricos e dignos de serem preservados, tiveram a sucata como destino. As imponentes instalações, que catalisaram durante tanto tempo a vida deste lugar, encontram-se em estado de abandono.

Fig. 42, 43 e 44 - Registo do depoimento do Sr. António, Vila Cova à Coelheira, 2023.

3.2 Curadoria

O termo curadoria surge no contexto desta investigação a partir de outra abordagem ao projeto desenvolvido até esse momento, um olhar refrescado face ao procedimento utilizado até esta fase. Com este objetivo, foi reservado um período intermédio à recolha e à realização da curta-metragem sob a forma de ensaio auto-etnográfico, para a elaboração de um mapeamento de conceitos em que se cruzam todo o tipo de conteúdos recolhidos na primeira fase da investigação. É, portanto, o momento de reflexão, de estabelecer relações entre as diferentes histórias de vida recolhidas e a própria vida do investigador, percebendo o que é pertinente realçar e representar perante a realização do objeto final.

Um dos desejos da investigação foi que a recolha feita pudesse ser o mais diversificada possível, relativamente aos formatos e objetos que constroem todo o arquivo reunido dentro do tempo de execução do projeto. Para além do depoimento registado, foi possível a produção de estudos fotográficos, a gravação de ofícios e atividades em prática, o apontamento de expressões orais, e a recolha de fotografias e documentos antigos, tal como contos, mezinhas e rezas. Deste modo, foi alimentada uma memória coletiva que é transversal às experiências e vida própria da região, e que fornece um universo imagético e oral vasto ao desejo de realizar um projeto autoral, no qual o investigador se possa inserir, filtrando a sua memória e a dos outros.

O arquivo proposto a ser criado ganha, neste momento, a sua forma, tendo sido sujeito a uma revisão minuciosa, de maneira a respeitar os depoimentos partilhados, salvaguardando alguns detalhes de cariz mais íntimo – que fazem, sem dúvida, parte da investigação, pela confiança depositada no investigador, mas que ultrapassam os limites a que este arquivo se compromete a abranger. Pelas limitações a nível de tempo, e de maneira a cumprir com os restantes objetos que o projeto visou desenvolver, decidiu-se que a incrementação do arquivo teria um fim neste período de curadoria. No entanto, seria egoísta e contraprodutivo assumir que o mesmo se pudesse tornar estático: o seu po-

tencial de crescimento e o privilégio que foi estabelecer ligações com uma comunidade específica indicam que, futuramente, pela mão do próprio investigador ou de quem manifestar interesse nestas temáticas ou tipo de investigação, será bastante oportuno continuar a alimentar o projeto.

> *Nada seria mais enganoso, até mesmo ilusório e ingénuo, do que acreditar que o arquivo seria constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registo do passado a sua única referência temporal, sem que os registos do presente e do futuro estejam efetivamente operantes no processo de arquivamento.*
> (Birman, 2008)

A este ponto da componente projetual, foi absolutamente necessário obter um olhar imparcial e "de fora", para se perceber o efeito que as conversas gravadas poderiam ter numa audiência, se despertavam o interesse e se ofereciam pontos de identificação. Neste contexto, foram exibidos quatro excertos de diferentes conversas com, aproximadamente, seis minutos cada um, em ambiente de turma. Tendo sido recebidos com curiosidade e intriga, destacam-se as seguintes contribuições:

- relativamente ao arquivo construído, foi sugerida a criação de um teaser, o que poderá alimentar o interesse pelo mesmo;
- é da opinião da audiência que, dentro dos excertos que ilustram a recolha feita, existem "protagonistas" – pessoas com caráter forte e modo de se expressar específico, que se destacam e proporcionam uma ligação mais forte;
- quem investiga é também uma personagem da própria investigação – por ser parte integrante do caso de estudo e pelo interesse em querer registar e preservar estas histórias de vida – e por isso, um ponto de vista subjetivo, uma introdução escrita ou gravada pelo próprio poderia ser muito pertinente.

Com o reforço de algumas ideias centrais e uma nova perspectiva sobre questões que, por se encontrar imerso em todo o processo do trabalho de campo prévio, escapavam

ao investigador, partiu-se para a identificação das imagens a representar e o desenvolvimento do guião que orientasse o ensaio visual.

Apesar do momento apresentado ser, de facto, o período intermédio de reflexão, o processo de curadoria teve início logo com o registo da primeira conversa. É através de anotações escritas ao longo de toda a primeira fase de recolha, dos próprios depoimentos, e das imagens e expressões registadas que floresce o fio narrativo do ensaio concebido. Se cada uma das conversas marca um capítulo percorrido da investigação, é no caminho de volta a casa, no tempo e nos quilómetros que separam cada registo, que o próprio investigador interioriza o que foi registado, digerindo o que ouviu e experienciou ao traçar ligações e desenvolver as suas interpretações.

A génese do ensaio surge assim a partir de duas imagens, descritas em conversa e que acompanharam desde então o imaginário do investigador – uma corresponde ao seu início, a outra assinala um fim. A primeira destas imagens é recorrente em mais do que um dos depoimentos registados: as distâncias percorridas a pé, a fazer entregas ou entregar recados, o esforço e a idade jovem. Trata-se portanto de uma jornada ao passado, que começa a misturar-se com o presente, revelando um ambiente inalterado e gradualmente abandonado. O segundo momento decorreu da conversa com o senhor António, relativamente às muitas horas de trabalho na fábrica, na qual chegava a dormir – a sensação de cansaço e a qualidade onírica que lhe são inerentes oferecem, assim, um final simbólico.

O fascínio por estas duas imagens, e a identificação das suas funções no ensaio, proporcionou assim a percepção de uma estrutura em três atos, e é no seguimento desta estrutura que o ensaio se desenvolve, a nível narrativo tal como imagético – dado que, apesar de estas duas componentes se complementarem, a sua elaboração foi independente. Neste sentido iremos, agora, aprofundar o desenvolvimento do guião, deixando a componente imagética, a sua gravação e as implicações de conjugar ambas para o capítulo 3.4.

O guião representa, na prática, a narração do filme. A ideia de que o ensaio seria mais "contado" do que "representado" acompanhou a nossa vontade de realizar um ensaio auto-etnográfico e ganhou força ao longo do trabalho de campo concretizado: é portanto um depoimento, em que as experiências de quem investigou e de quem partilhou se confundem. Assumindo totalmente a presença dum filtro autoral, o guião resgata fragmentos das várias conversas, sejam orais ou imagéticos, interpretando-os e justapondo-os à visão de quem escreve e realiza.

Com esta vontade, e com a noção da estrutura tripartida, o fio narrativo desejado tornou-se mais evidente. Começando por contextualizar um ambiente despovoado, elaborando sobre o passar do tempo e o envelhecimento, das pessoas tal como dos lugares, abre-se em seguida um segmento aberto à experimentação, com intervenções, expressões e frases soltas, finalizando a narrativa com uma aproximação desse mesmo ambiente à subjetividade do realizador.

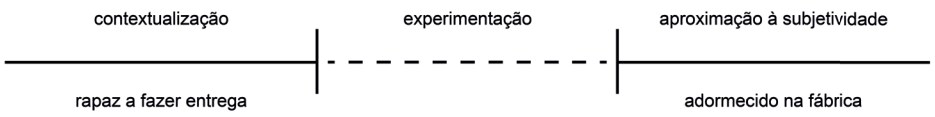

Fig. 45 - Esquema da estrutura tripartida do ensaio audioviual.

3.3 Guião

Prólogo

Tentei várias maneiras de vos apresentar esta história.

Parece-me que o mais simples será contar eu próprio, tal como a ouvi - num intervalo de várias vozes, mais ou menos deformadas pela memória de um tempo que já passou.

Porém, nenhuma história carrega em si apenas uma vida. Por a ter procurado, tornei-a minha também.

Parte Introdutória

Neste lugar as árvores nascem dentro das casas. As nuvens atravessam janelas para sempre abertas e pelas paredes escorrem gotas de suor - lentamente por causa do frio, lado a lado com moscas ressuscitadas.

Em cada canto de exatamente noventa graus sente-se o cheiro a raposa. Por entre as pedras dormem os lagartos. A mobília corroída já não mostra os símbolos da infância, e o que resta duma cama, há muito que não aconchega a saudade quente de uma esposa. Só as choupanas, ao longe, ainda abrigam os sonhos de quem fez companhia aos animais.

Invernas formidáveis deram lugar a uma secura de ondas douradas, infinitamente transformadas pelo vento, estalando sob o passo de um bicho qualquer, ou de certos vultos, com o pé pesado. De vez em quando - é sabido - tudo deve incendiar.

Transição para fotos recolhidas

Numa dessas casas não há mais molduras por preencher. Todos os nomes passaram a retratos, numa parede na qual já não olham por nós - apenas para nós, apenas olham.

A ombreira da porta abriga sulcos abertos pela pressão de milhares de dias. Uma velhota pendurada pela ponta dos dedos e na mesa, um copo de limão espremido. Quem vive até saber os segredos para uma longa vida, não os pratica - já não tem razão para isso.

Lá fora, as partículas de uma memória partilhada fagulham pelo ar, como a dança dos mosquitos sob a luz do pôr do sol.

Que figuras traçam na brisa? Pensarão em lugares, como nós? Em objetos, e nomes?

Segmento aberto à experimentação

Se és cabrita ou cabreiro, se és neve ou nevoeiro, eu te corto, eu te corto, neste pau de sabugueiro.

Pergunta Nossa Senhora "que mal vai lá para a tua terra?" Moro na encosta da serra, no meio dos pinheirais. Pelo caminho há giestas e o rasto dos animais. Pairam promessas por cumprir. A promessa de viver, do suor e das máquinas que hão de vir, a promessa de gente e pirralhada. A promessa de ir embora. A promessa de regressar. De estradas e camionetes. A promessa de não ficar sozinho.

Azeite de oliva e lã de rês viva. Migalhas também é pão.

Seis irmãos, doze filhos, uma gamela, vinte porcos, muita estima, figos secos, nenhum conduto, só um copinho de aguardente. De segunda a sábado, segunda a sábado (repetido)

O bom vinho é pró patrão, as borras escorrem pelo trabalhador.

Final

Sabemos do que nascemos, não sabemos do que vamos morrer.

Onde eu começo, tu acabas; e foi aqui que eu nasci. Assim que vi a primeira luz, perdi contigo uma parte de mim.

Do ouvido esquerdo, a audição abandonou-me.

(som passa para o lado direito, tinite e *fade in* ensurdecedor do lado esquerdo)

Do teu coração, milhares de teares, suor e engrenagem. Tudo parou de funcionar.

(Por fim,) o céu escurece e a terra deita-se gelada. Talvez espera a morte, rígida e adormecida.

Um dia acorda-se e não se sabe onde está.

3.4 Realização do Ensaio

Com o guião desenvolvido e a noção do tipo de imagens que constariam na curta-metragem, partiu-se para as gravações que deram forma ao ensaio auto-etnográfico proposto, de seu nome "A Dança dos Mosquitos". Todos os cenários fazem parte do concelho de Seia (salvo algumas excepções pertencentes a Gouveia ou Trancoso) e qualquer participação como actor é não profissional, graças à disponibilidade e vontade das pessoas da terra. A equipa técnica encontrou-se, mais uma vez, reduzida à figura do investigador, tendo sido responsável pela fotografia, som, montagem e banda sonora.

Para além dos pólos do filme, referidos anteriormente, a imagética procurada foi de alienação, de envelhecimento e de abandono. A ausência da figura humana ao longo da maior parte do ensaio é propositada; são, na verdade, os fragmentos da sua memória que lhe dão corpo: os espaços, as casas, as fotografias, os objetos e os animais. Deste modo, não tendo obedecido a nenhum tipo de planeamento prévio ou calendarização escrupulosa, apenas com a insistência de certas imagens que marcaram o investigador, foi através de um processo de montagem mental que estas cenas foram procuradas e registadas, preenchendo progressivamente os espaços em branco do ensaio visual.

Fig. 46 - Frame do ensaio "A Dança dos Mosquitos".

A presença da palavra escrita e das fotografias antigas recolhidas deve-se ao desejo de querer experimentar as potencialidades do formato audiovisual e de abordar essa fragmentação do que se guarda connosco, dos postais e dos objetos, de uma reminiscência que é partilhada. Com as fotografias foi também possível contrastar o presente com o passado, introduzindo, assim, esse segmento de *still images* e demonstrando que o único aspecto que realmente mudou é a presença das pessoas. Os lugares, os edifícios, o "trabalho dos homem do mundo" – como apontou em conversa o Sr. Pedro – ultrapassam-nos e permanecem, restando apenas as paredes com vestígios de ausência.

No fundo, a concepção desta curta reflete todo o trajeto percorrido ao longo do ano de investigação, comentando-se a si própria. Partindo dessa experiência, ao fazer conexões e interpretações, os seus três atos exploram, de certo modo, as três fases da recolha: começa-se por uma contextualização, experimentando em seguida com o próprio meio – que é o "ofício" do investigador – e a conclusão mostra-se ambígua, ao deixar uma porta aberta, aproximando o próprio autor com a decadência e o fim duma era marcada pelas fábricas e o trabalho árduo.

Com esta percepção, à medida que as gravações foram realizadas, o investigador questionou-se, novamente, se este não seria também o seu depoimento, ao apreender o que experienciou e ouviu, e se a voz que guia o ensaio é apenas a dele, ou mais complexa e partilhada. Assim, a decisão de tornar a narração coletiva ganhou força e assinala um marco no processo de produção do ensaio: ao apresentar o guião desenvolvido num regresso às pessoas com as quais se conversou na primeira fase do projeto, ambicionou-se que o registo da sua leitura, a sua reação e apontamentos ao que foi escrito a partir do que tinha sido previamente partilhado, pudessem também estar presentes no resultado final, projetando no mesmo a abordagem interativa transversal a toda a investigação.

Quando se opera no campo da memória, o tempo torna-se anacrónico e a experiência temporal subjetiva e, de certo modo, absurda. Esta curta-metragem parte, assim, de um

espaço sensível e não puramente racional: por causa da emoção há memórias que sobressaem a outras e, desta maneira, o anacronismo surge como uma ferramenta expressiva neste ensaio que assenta numa forma de arte, cuja capacidade de moldar o tempo se mostra como uma das suas principais características. A mediação destes fragmentos, ao mesmo tempo factuais e pertencentes a um imaginário que é irradiado por um coletivo restrito a uma área geográfica específica, toma lugar no mundo interior do próprio investigador e realizador, e só aí poderiam articular-se e ganhar significado, dando origem a este filme, que rejeita a linearidade e a lógica a favor de uma transmissão íntima e transcendente de toda a experiência de crescer neste ambiente e partir em busca de ouvir estas pessoas, ambicionando uma melhor compreensão da história social – ou do seu desaparecimento – deste lugar.

Fig. 47 - Frame do ensaio "A Dança dos Mosquitos".

4. Considerações Finais

A presente investigação, realizada ao longo de um ano de investigação, pretendeu aprofundar o conhecimento em torno da transmissão oral e a preservação de histórias de vida, e de que forma estas práticas podem instigar ou esclarecer a percepção atual relativa aos fenómenos do envelhecimento populacional em Portugal e do despovoamento do seu interior.

A partir de um processo de interação em contacto direto com a própria comunidade e com recurso ao registo audiovisual, este estudo acredita ter chegado a uma versão próxima, tanto quanto possível, da visão destas pessoas, que demonstraram um grande respeito e interesse pelo projeto pela forma como nos receberam e participaram, tornando-se a fonte de alimentação do trabalho realizado. Estas histórias, ricas em episódios pessoais e históricos, fornecem um universo imagético que foi explorado de diferentes maneiras e formatos ao longo da investigação, tendo culminado na realização do ensaio auto-etnográfico "A Dança dos Mosquitos".

O trabalho de campo, que se mostrou fundamental no processo desta investigação, resultou em conhecimento teórico e prático, criando-se assim o arquivo proposto, que é apenas parte de toda uma vivência coletiva em profunda alteração, uma experiência em desaparecimento, cada vez mais só presente na memória de quem se lembra e nas mãos de quem pratica.

Pela jornada percorrida através dos campos da oralidade e da memória, a produção audiovisual e a concepção do ensaio auto etnográfico mostrou ser altamente eficaz, preservando os diferentes momentos de partilha e o estado dos espaços procurados e visitados. A exploração deste meio potencializou a criação de imagens que procuram dignificar o imaginário coletivo percepcionado pelo investigador. Para este projeto, e como foi referido ao longo deste relatório, tentámos diluir as barreiras entre ficção e realidade, entre passado e presente, estimulando uma reflexão sobre a rea-

lidade vivida não só nesta região, mas também em tantas outras em que a densidade populacional tem vindo a decrescer.

4.1 Limitações ao Estudo

Perante uma análise geral desta investigação, do material produzido e de toda a jornada percorrida, é possível notar que o trabalho apresentado, por ter sido submetido a um regime temporal e circunstâncias específicas foi sujeito a certas limitações que, em investigações futuras, poderão ser reformuladas e, até, contornadas.

Num projeto desta natureza, é evidente que quantas mais ligações forem estabelecidas mais rico se torna. Como foi notado ao detalhar o processo de recolha realizado, o trabalho de campo incidiu numa zona geográfica previamente delineada. No entanto, uma limitação ainda mais circunscrita do espaço a atuar permite a percepção de um universo, por sua vez, muito mais concentrado, acumulando desta maneira ligações de maior coesão entre acontecimentos e indivíduos. A inserção e agendamento prévio destes contactos foram mais eficazes quando planejados com maior antecipação.

A colaboração e distribuição de responsabilidades, que neste projeto se encontraram reduzidos à figura do investigador, poderá também tornar os objetos produzidos num inventário mais rico e ágil, não só pela dimensão que se propôs – através dos diferentes formatos experimentados e documentos recolhidos – mas também pela possibilidade de tornar a componente projetual ainda mais interativa. A partilha foi o motor desta investigação e, tal como foi possível constatar, quanto mais a fomentávamos maior era o retorno, mais informação era reunida, mais testemunhos, espaços, cenários, histórias, objectos e experiências.

4.2 Desenvolvimentos Futuros

Uma investigação de campo, como é o caso da investigação apresentada, pode enveredar por diferentes abordagens, sendo que não existem alternativas certas ou erradas neste tipo de contexto. É principalmente através da experiência e da tentativa/erro que muitas das respostas se mostram adequadas: as opções tomadas ao longo deste trabalho são, naturalmente, apenas um dos vários caminhos que podem ser potencialmente explorados.

Neste sentido, apresentam-se algumas considerações que poderão ser úteis para uma investigação semelhante ou que pretenda resgatar o próprio trabalho desenvolvido ao longo deste projeto.

Nesta investigação optou-se por não sistematizar as entrevistas, sendo tarefa do entrevistador adaptar-se às diferentes pessoas e vivências de cada um. Esta abordagem deve-se também ao facto de o investigador ter partido para as entrevistas em busca de uma temática que pudesse ligar os diferentes relatos, em vez de possuir uma lógica pré-determinada. Futuramente, seria interessante experimentar e pôr em prática uma abordagem contrária, na qual se "afunilasse" a temática a explorar.

Como ficou claro, a atual investigação foca-se numa área geográfica específica. No entanto, e como já foi apontado, os problemas do despovoamento e do envelhecimento populacional estendem-se ao longo de todo o país. É um desejo do investigador que esta recolha pudesse ter continuidade. Deste modo, a possibilidade de alargarmos o estudo a outro território permitirá dar continuidade à recolha de testemunhos, uma via que consideramos muito adequada porque pode aliar-se e enriquecer o projeto bem como o arquivo construído até este momento.

Ao longo deste ano de investigação foi dada primazia ao formato audiovisual. No entanto, a experimentação deste tipo de investigação em diferentes suportes *media* – como por exemplo na forma de instalação, exposição ou mesmo

objeto editorial – mostra-se como uma alternativa compatível, devido à riqueza e variedade de formatos, objetos e testemunhos conseguidos durante o processo de recolha.

Considera-se, também, importante referir que o desenvolvimento de uma curta-metragem é um processo moroso e exaustivo. A ausência de uma equipa técnica e o cariz experimental e não linear que o ensaio propõe explorar, inibiram um desenvolvimento mais ágil deste objeto proposto. Ao mesmo tempo, este processo de trabalho também permitiu uma relação de maior intimidade e fidelidade com as pessoas, que acreditamos traduzir-se nos resultados conseguidos. Tal como discutido com a equipa de orientação, e para efeitos de cumprimento do calendário académico, até ao momento, foi apenas possível realizar um teaser do ensaio auto-etnográfico "A Dança dos Mosquitos", decisão prévia, uma vez que o projeto foi desenvolvido, exclusivamente, no segundo ano curricular do curso. Obviamente, o trabalho em bruto carece agora de um olhar cuidadoso e de um processo de execução metódico para se concluir a curta-metragem, pois é nossa convicção que este filme possa ser apresentado publicamente e entrar em competições e festivais de cinema.

5. Referências Bibliográficas

A Música Portuguesa a Gostar dela Própria. s.d. https://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/.

Abu-Lughod, Lila. 1991. “Writing Against Culture”. Em *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, 137-54. Santa Fe: School of American Research Press.

Akerman, Chantal. 1977. *News from Home*.

Azoury, Philippe. 2013. “Hantologia”. Em *Casa de Lava – Caderno*. Lisboa: Pierre von Kleist editions.

Benjamin, Walter. 1936. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Traduzido por Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992.

Bessa-Luís, Agustina. 1959. *A mãe de um rio*.

Birman, Joel. 2008. “Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud”. *Natureza Humana* 10, no. 1: 105-128. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005&lng=pt&tlng=pt.

Cepeda, André, Tito Mouraz, José Pedro Cortes, José Bacelar, Paulo Catrica e Ângela Berlinde. 2013. *Lapa do Lobo*. Nelas: Fundação Lapa do Lobo.

Cordeiro, Margarida. 1985. “António Reis e Margarida Cordeiro — Viagem a uma paixão”. Diário de Notícias, maio de 1985.

Costa, Catarina Alves. 2021. *Cinema e Povo - Representações da Cultura Popular no Cinema Português*. Edições 70.

Costa, João Bénard da. 1976. “Alternativas”. *Jornal Expresso*, 25 de junho de 1976.

Costa, João Bénard da. 2021. “O Movimento das Coisas / 1985”. *Folhas da Cinemateca*, 20 de abril de 2021.

Costa, Pedro. 1994. *Casa de Lava*.

Costa, Pedro. 2001. *Où gît votre sourire enfoui?*.

Costa, Pedro. 2013. *Casa de Lava – Caderno*. Lisboa: Pierre von Kleist editions.

Crespo, Nuno. 2013. “Morrer mil mortes: Uma conversa entre Pedro Costa e Nuno Crespo”. Em *Casa de Lava – Caderno*. Lisboa: Pierre von Kleist editions.

Eckert, Cornelia. 2019. “Catarina Alves Costa, antropóloga e cineasta “com certeza””. *Horizontes Antropológicos* 25, no. 55: 319-338. https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000300012.

Flaherty, Robert J.. 1922. *Nanook of the North*.

Flaherty, Robert J.. 1926. *Moana*.

Franco, Carolina. 2020. “Cinema documental português: um olhar sobre o espelho da realidade?”. *Gerador*, 3 de março de 2020. https://gerador.eu/cinema-documental-portugues-um-olhar-sobre-o-espelho-da-realidade/

Gaudreault, André. 2009. *From Plato to Lumiére: Narration and Monstration in Literature and Film*. Toronto: University of Toronto Press.

Gunning, Tom. 1995. “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In] Credulous Spectator”. Em *Viewing Positions*. New Brunswick: Rutgers.

Gonçalves, Marco Antonio. 2019. “O Sorriso de Nanook e o Cinema Documental e Etnográfico de Robert Flaherty”. *Sociologia & Antropologia* 9, no. 2: 543–575. https://doi.org/10.1590/2238-38752019v929.

Kerrigan, Susan e Phillip McIntyre. 2010. “The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice”. *Journal of Media Practice* 11, no. 2: 111–130. https://doi.org/10.1386/jmpr.11.2.111_1.

Klinger, Gabe. 2011. “Disquieting Objects: The radical austerity of António

Reis and Margarida Cordeiro". *Moving Image Source*, 3 de maio de 2011. http://www.movingimagesource.us/articles/disquieting-objects-20110503.

Lebow, Alisa. 2012. "Introduction". Em *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press.

Lim, Dennis. 2010. "It's Actual Life. No, It's Drama. No, It's Both.". *The New York Times*, 20 de agosto de 2010. https://www.nytimes.com/2010/08/22/movies/22hybrid.html.

Lopes, Fernando. 1962. *As Palavras e os Fios*.

Lukovnikova, Anastasia. 2018. "No Home Movies: First-Person Documentary". Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. http://hdl.handle.net/10362/57489.

Lupton, Catherine. 2012. "Chris Marker: Memory's Apostle". https://www.criterion.com/current/posts/498-chris-marker-memorys-apostle.

Maddin, Guy. 2007. *My Winnipeg*.

Martin, Bella e Bruce Hanington. 2012. *Universal Methods of Design: 100 Ways to Research Complex Problems, Develop Innovative Ideas, and Design Effective Solutions*. Beverly: Rockport Publishers.

Munro, Kim. 2021. "The unintended consequences of Errol Morris's The Thin Blue Line". https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/the-unintended-consequences-of-errol-morriss-the-thin-blue-line/

Morin, Edgar. 1980. "Edgar Morin à propos de cinéma vérité". https://web.archive.org/web/20070927201442/http://archives.cicv.fr/SYNESTHESIE/synesthesie2/CI/edgar.html.

Morris, Errol. 1988. *The Thin Blue Line*.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

NOVOCINE. s.d. "Conversa entre Rita Morais e Manuela Serra". Acedido a 19 de junho de 2023. https://www.novocine.pt/O-movimento-das-coisas.

Oliveira, Manoel de. 1959. *O Pão*.

Pereira, Tiago. 2015. *Porque não sou o Giacometti do Século XXI*.

Pordata. s.d. "Censos de Portugal em 2021: Resultados por tema e por concelho". https://www.pordata.pt/censos/resultados/emdestaque-portugal-361?gclid=Cj0KCQjw9MCnBhCYARIsAB1WQVUMWVkTNWk2ltJjkHsNU81EsbzxFZnfOIEgzF1tmK0Hsm59Fr3nXO4aApokEALw_wcB

Rangel, Adriano. 2009. "A Imagem Documental na Construção de uma Memória Cultural Futura". Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

Reis, António. 1974. *Cinéfilo*, no. 27 (abril): 24-254.

Reis, António e Margarida Cordeiro. 1976. *Trás-os-montes*.

Roberti, Ana Clara. 2015. "Fixos no Transitório - A decifração da permeabilidade entre o público e o privado nas escadarias do centro do Porto por meio de um estudo imagético e sonoro". Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. https://hdl.handle.net/10216/82463.

Rony, Fatimah Tobing. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.

Rostos da Aldeia. s.d. https://www.rostosdaaldeia.pt/.

Rouch, Jean e Edgar Morin. 1961. *Chronique d'un été*.

Rouch, Jean. 1975. "The Camera and Man". Em *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: De Gruyter Mouton.

Sandhu, Sukhdev. 2014. "'Thrilling and prophetic': why film-maker Chris Marker's radical images influenced so many artists". *The Guardian*, 15 de abril de 2014. https://www.theguardian.com/film/2014/apr/15/thrilling-prophetic-chris-marker-experimental-films.

Santos, Zamara Araujo dos. 2018. "A Arte Em Nietzsche: A Mais Alta Potência Do Falso". *APRENDER - Caderno De Filosofia E Psicologia Da Educação* 2, no. 16: 23-34. https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/4529.

Sennett, Richard. 2008. *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press.

Serra, Manuela. 1985. *O Movimento das Coisas*.

Silva, Mariana. 2021. "Catarina Vasconcelos e o sucesso da escolha portuguesa para os Óscares". https://www.gqportugal.pt/catarina-vasconcelos-entrevista.

Sjöberg, Johannes. 2009. "Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-Based Research". Tese de Doutoramento, Faculdade de Humanidades, Universidade de Manchester. https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.498948.

Sourdis, Carolina e Gonzalo de Lucas. (2019). "The Essay Film as Methodology for Film Theory and Practice: Disruptions and Expansions for Film Research". *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 17: 80–96. https://doi.org/10.33178/alpha.17.05.

Trigg, Alexander Cabeza e Roger Canals. 2021. "The Ethnographic Mirror: Cinema, Anthropology and Experimentation". *XCÈNTRIC 2021*, 13 de dezembro de 2021. https://www.cccb.org/en/activities/file/the-ethnographic-mirror-cinema-anthropology-and-experimentation/237925.

Vasconcelos, Catarina. 2020. *A Metamorfose dos Pássaros*.

Vertov, Dziga. 1929. *O Homem da Câmara de Filmar*.

ViViFiCAR. s.d. https://vivificar.pt/pt.

Weerasethakul, Apichatpong. 2000. *Mysterious Object at Noon*.

Anexos

Imagens de arquivo cedidas pelo Centro Museológico de Paranhos da Beira relacionadas com a prática de olaria no concelho de Seia, nomeadamente nas freguesias de Paranhos da Beira e Carvalhal da Louça.

Seia - Largo da Misericórdia
Feira - ano 1950

Autor : J Vaz Saraiva
Colecção de : J.Vaz Saraiva

Carvalhal da Louça - Rua principal

Lembra-me Quem Sou: Um ensaio auto-etnográfico sobre as potencialidades da transmissão oral como narrativa audiovisual.

João Bernardo Nascimento Ferreira

Relatório de projeto para a obtenção do grau de mestre em Design de Imagem, realizado sob a orientação do Professor Doutor José Carneiro e co-orientação do Professor Doutor Vítor Almeida.

2023