

**O corpo que fala:
sociabilidades, identidade(s)
e performance no baile da Casa do Alentejo
(Documentário)**

Carlos Miguel Mousinho Lima

**Trabalho de Projeto
de Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais**

Carlos Lima / O corpo que fala
Outubro de 2018

Outubro de 2018

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia – Culturas Visuais, realizado sob a orientação científica de Professora Dra. Catarina Alves Costa.

*“Tudo o que sabemos é uma impressão nossa,
e tudo o que somos é uma impressão alheia,
melodrama de nós que,
sentindo-nos,
nos constituímos nossos próprios espectadores activos,
nossos deuses por licença da Câmara.”*

Bernardo Soares,
in Livro do Desassossego

Resumo

O documentário *O corpo que fala* apresenta fragmentos de histórias, de narrativas de vida, de quatro pessoas que frequentam o baile de domingo da Casa do Alentejo, em Lisboa. Trata-se do objeto final de uma pesquisa etnográfica que, recorrendo à implementação de práticas e mecanismos de realização cinematográfica, privilegiou o encontro e o diálogo com o *outro* através do dispositivo da entrevista filmada. É o resultado de uma abordagem individualizada, à procura de um discurso subjetivo e pessoal, em que pretendi valorizar o ato de contar histórias, de narrar a vida, como forma de refletir sobre a experiência humana – maneiras de *estar*, *dizer* ou *ser*.

Neste relatório, descrevo o processo de trabalho, o conjunto de ações realizadas no terreno, os procedimentos de aproximação à realidade do baile, às pessoas que o frequentam, e à escolha das personagens/interlocutores que vemos e ouvimos no filme. Analiso, também, as implicações epistemológicas e metodológicas, e outras, do foro ético, decorrentes das opções de realização e das obrigações do *autor*, que faz e dá a ver.

Palavras-chave: Antropologia Visual, Documentário, Entrevista, Narrativas de vida

Abstract

O corpo que fala is a documentary that presents fragments of stories - life narratives - of four people who attend the Sunday Ball at Casa do Alentejo, in Lisbon. It is the product of an ethnographic research, which consisted of the implementation of practices and mechanisms of film directing, favouring meeting and dialogue between the director and the *other*, through the device of a filmed interview. It is the result of an individualised approach, looking for a subjective and personal discourse, in which I intend to value the act of storytelling and life narrative, as a way of thinking about human experience - ways of being or speaking.

In this report, I describe the working process, the set of actions carried out on the field, the procedures to approach the reality of the ball dance, the people who attend it and the choice of the characters/interlocutors we see and hear in the film. I also analyse the epistemological and methodological implications, as well as questions of ethical nature, that arise from the choices and obligations of the author who makes them and decides to reveal them.

Keywords: Visual Anthropology, Documentary, Interview, Life narratives

Índice

O corpo que fala (introdução)	7
1. Enquadramento, contexto cénico	11
1.1 Casa do Alentejo em Lisboa: o associativismo regionalista e as suas atividades socioculturais	11
1.2 O baile de domingo	17
2. Antropologia (Audio)Visual	25
2.1 Palavra, imagem e som	25
2.2 Entrevista ou conversa	28
2.3 Histórias e narrativas de vida	31
3. Método etnográfico e/ou cinematográfico	34
3.1 Observação participante, pesquisa ou “ <i>casting</i> ”	34
3.2 Conversa filmada	40
3.3 Filmar o baile	46
4. A verdade da filmagem, do encontro	53
4.1 A montagem	53
4.2 O baile, o início e o fim do filme	56
4.3 As personagens	60
4.4 O filme	69
5. Questões finais	73
Bibliografia	75
Filmografia	79
Anexos	80

O corpo que fala (introdução)

“Adotando a forma de um ‘cinema de conversação’, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos ‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmara – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer.”

Eduardo Coutinho¹

O corpo que fala é o corpo das personagens que narram, com os seus gestos e olhares, não o corpo da dança. Ainda que seja o mesmo, é o corpo da narração, da performance da fala que dá título ao filme² apresentado neste relatório. Trata-se de um documentário que resulta de uma pesquisa desenvolvida, ao longo de nove meses, de trabalho etnográfico no baile de domingo da Casa do Alentejo. Trabalhei, tendo a obra de Eduardo Coutinho, o seu cinema de vocação etnográfica, caracterizado por uma escuta sensível da alteridade, como principal referência para a realização de uma experiência fílmica, que cruza procedimentos cinematográficos com a utilização de ferramentas teóricas e metodológicas da Antropologia Visual.

Ao entrar pela primeira vez no salão de baile da Casa do Alentejo, a (pré)visualização de um filme, o anseio cinematográfico da escrita através de imagens precedeu a ideia de uma pesquisa antropológica. O olhar, ainda sem câmara, foi atraído por rostos alegres e tristes, passos dados em harmonia com a dança ou totalmente descoordenados, sorrisos cúmplices, olhares perdidos. Eram planos idealizados de um filme por fazer. O baile interessou-me, assim, enquanto espaço-tempo, onde memórias e histórias de vida se encontram e se cruzam na forma como ocupam e se movimentam no salão, onde o domínio da técnica e de códigos corporais instituídos como *“a forma correta de dançar”* importam menos do que o estar ali, do que as relações estabelecidas, duradouras ou ocasionais – o que importa é continuar a viver, *“divertir-se”*.

¹ *O olhar no documentário, carta-depoimento para Paulo Paranaguá*, texto escrito pelo realizador Eduardo Coutinho (2015:225) para o catálogo do Festival Cinema do Reel, em 1992.

² Importa informar que a versão apresentada em anexo, ainda não é uma versão final, sendo que falta fazer a correção de cor e a pós-produção de som (entre outros possíveis ajustes).

Inicialmente, as opções metodológicas contemplavam a ideia de que a imagem do corpo dançante produz um discurso e, as palavras, a narrativa oral, produzem imagens. Esta era a premissa que sustentava a conjugação de abordagens, dos dois dispositivos cinematográficos – o observacional e a realização de entrevistas filmadas.

As condicionantes do terreno alteraram o caminho e forçosamente o resultado final da pesquisa/filme. Aos poucos, afastei-me da ideia de uma câmara como instrumento de registo, de uma *auscultação* do salão de baile, levando a cabo a realização de uma etnografia “no baile” e não tanto “do” baile. Ou seja, o baile, tal como ele existe, e a realidade do filme aqui apresentado são realidades/verdades distintas. O baile é o lugar de onde emergem as histórias narradas no filme, e a dança uma prática que as propicia. Obliterei preocupações expositivas e informativas, a produção de imagens que contextualizassem o lugar, a Casa do Alentejo, e o evento baile, de tal forma que o filme não nos fornece a noção da estrutura ou retrato de um contexto. No filme, as poucas imagens do espaço são antes o caminho para chegarmos à dimensão individual, às pessoas. A realidade do lugar só nos é apresentada através do depoimento das personagens – António, Glória, Catarina e Irene –, fragmentos de histórias de vida, de narrativas pessoais, escondidas na multidão, no meio do grupo de pessoas que frequentam o baile.

Fui, assim, essencialmente movido pelo intuito de ouvir as pessoas que o frequentam, de saber quem são, *como é e como tem sido* a vida destas mulheres e destes homens. E encontrei histórias, memórias, que transpõem o espaço do salão de baile, quebrando e deslocando a noção de contexto, rompendo um enquadramento temático rígido, uma unidade de análise totalmente definida. O espaço da Casa do Alentejo (o salão) e o baile (o evento) são, sobretudo, o *locus*, mas não o *focus* do documentário aqui apresentado. São contexto, cenário, de uma experiência fílmica desenvolvida através de práticas e mecanismos, de produção e realização, que procuraram potenciar o encontro e o diálogo com os frequentadores do baile, através da entrevista filmada. Apostei, então, na entrevista como uma forma de diálogo, de interação entre o antropólogo/realizador e os seus interlocutores. Assim, tudo o que as pessoas revelam ou que a sua *performance narrativa* revela, surge da ação destes em frente à câmara, da conversa com o realizador e do confronto com o olhar e a escuta do aparelho cinematográfico.

Recusei, neste meu trabalho, uma análise distante de redução do discurso do *outro* em afirmações privilegiadas sobre um tema. As personagens do filme não são a

voz de um grupo, de uma determinada realidade. O espaço-tempo da entrevista é encarado como um momento de partilha, que evita impor um olhar fechado, que não arrisca apresentar significações abusivas, um espaço cinematográfico onde as personagens não são meros entrevistados, não são objeto, mas são antes sujeito, responsáveis por construir o seu próprio texto baseado numa história vivida e reconstruída de acordo com experiências subjetivas. Nestes planos centrados na conversa, pretendi questionar a ideia que cada frequentador tem de si, do que foi a sua vida, e a imagem que construiu em frente a uma câmara: a construção do “eu” entre a experiência vivida e o seu relato, o ato de falar de si, de narrar a sua história. Uma aposta na tradição oral³, na capacidade expressiva e performativa, verbal e corporal, de um “bom” contador de histórias. Como afirma Jean Rouch, “(...) o conhecimento do modo como um informante se exprime, o conhecimento de suas atitudes, de seus gestos, de suas entonações é parte integrante da documentação que ele fornece.” (Rouch 2015:101). Em suma, o filme *O corpo que fala* resulta de uma abordagem que, fora de um registo documental informativo e expositivo, valorizou o ato de contar histórias como forma de partilhar e refletir sobre a experiência humana – maneiras de *estar, dizer ou ser*.

No decorrer deste relatório, procuro expor e analisar as implicações epistemológicas e metodológicas, e outras, do foro ético, decorrentes da realização do filme aqui apresentado, objeto principal da pesquisa que desenvolvi. Começo por apresentar o contexto, no capítulo 1, analisando as informações recolhidas no terreno confrontadas com arquivos e leituras sobre a associação Casa do Alentejo e, principalmente, etnografias relacionadas com as especificidades da prática da dança recreativa e das sociabilidades estabelecidas no baile de domingo.

No capítulo 2, pretendo explicitar as referências teóricas em que apoiei as minhas opções de realização, do recurso a entrevistas narrativas, a histórias de vida, de uma abordagem documental em diálogo com o cinema e a antropologia visual. De seguida, no capítulo 3, apresento a memória descritiva da experiência no terreno, as opções metodológicas e éticas do processo de aproximação às pessoas, da abordagem direta ao convite endereçado aos frequentadores do baile para serem entrevistados e participarem no filme. Faço uma análise sobre o momento da entrevista, o que foi o

³ “Trabalhando com pessoas que são as campeãs da tradição oral, é impossível escrever argumentos e é impossível escrever diálogos.” (Rouch 2011:83).

diálogo com o *outro*, e também sobre a filmagem do baile, as condicionantes técnicas, a negociação e o confronto com o real.

No capítulo 4, explicito o processo de montagem enquanto ferramenta primordial na (re)construção da experiência da filmagem, evidenciando as opções tomadas na seleção e organização do discurso das personagens presentes no filme, e na construção do objeto final. Desenvolvo uma análise sobre o que é visível, a realidade presente no filme e as obrigações de quem faz, do *autor* que dá a ver.

Por fim, no capítulo 5, arrisco levantar questões sobre o conhecimento que um filme pode produzir, tendo em conta uma possível “convergência de interesses” (MacDougall 2007) entre as duas disciplinas, Antropologia Visual e Cinema.

1. Enquadramento, contexto cénico

1.1 Casa do Alentejo em Lisboa: o associativismo regionalista e as suas atividades socioculturais

“Lisboa, capital do país e do império, foi sendo lugar de fixação e de passagem na busca do lucro, sonho ou apaziguamento das fomes, daqueles que vieram do interior do país, das ilhas ou de todos os lugares de além-mar”. (Pais de Brito 2003:49)

As associações regionalistas, que surgem como resultado de fenómenos migratórios e representa(ra)m um ato de união entre indivíduos deslocalizados, foram instituídas com o intuito de desenvolver mecanismos de “proteção de comunidades sub-étnicas em busca de integração social” (Melo 2005:121), por forma a poderem perpetuar modos de vida, sociabilidades, práticas culturais e de lazer, anteriores à sua chegada a um novo lugar, a uma (nova) cidade –“Se existiam em Lisboa dez mil alentejanos, porque não havíamos de ter uma casa onde todos nos reuníssemos como uma só família?” (Vieira 2005:54), questionava-se Jacinto Fernandes Palma (1883-1964), um dos impulsionadores e fundadores da associação.

Em 1912, surge em Lisboa a precursora *Liga Alentejana*, a primeira tentativa de organização de uma associação representativa da região do Alentejo, destinada a edificar na capital um espaço de afirmação de uma identidade regional, de inserção comunitária e coesão social. Na década seguinte, em 1923, devido à perseverança de alguns membros, um deles o já referido Jacinto Fernandes Palma, surge o *Grémio Alentejano*, posteriormente renomeado *Casa do Alentejo* (em 1939, por implementação de novas leis, pelo Antigo Regime, que restringiam a utilização do título de *Grémio* apenas a organismos comerciais e industriais de carácter corporativo).

Segundo Daniel Melo, autor do estudo de caso *Um Povo, Uma Cultura, Uma Região: A História Exemplar da Casa do Alentejo*, a relevância desta associação prende-se com a

“(…) antiguidade, continuidade, articulação entre as dimensões política, social e cultural num mesmo quotidiano (na sua acção assistencial, filantrópica, educativa, cultural, doutrinária, reivindicativa e meramente associativa). A junção destas características foi conferindo confiança, credibilidade e influência comunitária, tornando aquilo que se poderia limitar a um projecto de reunião, de protecção grupal,

num projecto de afirmação, de confluência e de abertura às comunidades e à sociedade.” (Melo 2005:137).

A reflexão sobre o associativismo regionalista alentejano, feita por Daniel Melo, permite-nos entrar no campo de análise que interessa a este trabalho, a dimensão sociocultural desenvolvida na Casa do Alentejo, um conjunto de práticas recreativas de abertura à comunidade, à cidade, em que se enquadra o *baile*. Ações de valorização de um “projeto cultural centrado na continuada partilha dum conjunto de referências, valores e práticas singulares⁴”, ainda que aberto à cidade, e a toda a sociedade lisboeta, em que a diversidade funciona(va) como um catalisador necessário para a sua afirmação regionalista (Melo 2005:135).

O baile surge em 1929, incluído nas atividades de comemoração do aniversário de fundação da associação. Periodicamente, na programação de datas festivas, à exceção do baile da festa de Natal e de comemoração dos Santos Populares que já não se realizam, ainda hoje acontecem os bailes de Ano Novo, do Carnaval e da Pinha. Posteriormente, começam a realizar-se, como evento único, ao longo de todo o ano, nas noites de sábado e tardes de domingo.

Pelas palavras de Rui Rosado Vieira, autor do estudo *O Associativismo Alentejano na Cidade de Lisboa no Século XX*, podemos perceber a relevância desta atividade:

“Os bailes, que durante décadas tiveram lugar, por regra, todos os fins de semana do ano, não só foram a actividade que maior número de indivíduos trouxe às instalações da colectividade alentejana, (...) como aquela que, provavelmente, se revestiu de maior importância social.” (Vieira 2005: 243).

Em meados do século XX, o baile da Casa do Alentejo é uma reconhecida atividade de recreio e convívio, um evento de legitimada dimensão social de integração entre as gentes da cidade (recém chegados ou outros). Sendo a sua frequência numerosa e eclética, os bailes eram frequentados por pessoas de diversos estratos sociais, que compunham a comunidade associativa alentejana residente na região da capital; eram também frequentados por sócios não naturais do Alentejo,

⁴ Exemplo disso mesmo são as “tardes alentejanas” e os espetáculos de cante alentejano, que ainda hoje se realizam no espaço da associação.

assim como por não-sócios, “desde que acompanhados por um associado e pagando quantia previamente estabelecida.” (Vieira 2005:122). Podemos afirmar que era um evento que funcionava como ponto de “confluência de grupos informais de convívio” (Cordeiro 1990) da cidade de Lisboa, numa época em que o convívio entre jovens do sexo oposto era extremamente limitado, o baile representou para várias gerações de alentejanos e não alentejanos, uma oportunidade de conhecer e relacionar-se, de iniciar namoros que frequentemente davam em casamento (Vieira 2005:243).

Ao procurar concentrar-me no espaço-tempo do baile de domingo, no *ritual* de o frequentar, inicialmente, levantaram-se-me questões sobre as motivações individuais e expectativas dos frequentadores, pelo seu contexto social e recreativo, e pela dança como prática ativadora de sociabilidades, convivialidades pontuais ou duradouras. Será que o facto de frequentarem o baile, vivenciarem o mesmo espaço e prática recreativa repetidas vezes, de forma consistente, poderá inscrever este grupo de pessoas num campo social unificador para além da sua identidade etária, e de uma presumida identidade cultural alentejana? E ainda, visto que a continuidade do baile, da sua existência, se dá por interesse dos associados⁵ que o frequentam, surgiram ao longo deste trabalho outras questões como: que relação terá o evento do baile e as sociabilidades que daí resultam com o associativismo regionalista da Casa do Alentejo? Qual a sua relevância para a sedimentação ou formação, na cidade de Lisboa, de uma identidade cultural específica – o ser alentejano? No entanto, embora não sejam questões, pelo seu quadro teórico e metodológico, às quais este trabalho pretenda dar resposta, considero que possam ser ideias a trabalhar futuramente.

Entenda-se aqui, porém, a identidade cultural e social como uma atividade processual dos indivíduos, seguindo as palavras de João Pina Cabral que afirma que, para os antropólogos, “as identidades pessoais também são identidades sociais” (Pina Cabral 2003:4), e diz-nos que:

“Uma identidade social é um fenómeno cognitivo inscrito no seio de um contexto social, mas, ao mesmo tempo, é formativa desse contexto social, na medida em que

⁵ Notas de salão, 17-10-2018. Dia de eleições para a direção da associação, eleições que se realizam de 3 em 3 anos. Existia apenas uma única lista, com (quase) as mesmas pessoas da direção atual. No intervalo do baile, é feito um discurso de apelo ao voto pelo Sr. Montemor (18 anos de Casa do Alentejo, corpos sociais, frequentador do baile), que termina assim: “*vamos continuar a divertir, vamos continuar a ter bailes, é a nossa tradição*”.

são as identidades que permitem o reconhecimento social através do tempo e, por sua vez, a acção social” (Pina Cabral 2003:6).

Assim, podemos afirmar que as pessoas enquanto seres sociais são produtores de uma multiplicidade de identidades sociais, em que o produto se torna um elemento constitutivo do produtor, algo que revela o “quão falacioso é tentar postular teoricamente uma origem para os fenómenos sociais” (Pina Cabral 2003:6), sendo necessário

“evitar formulações ou interpretações empíricas de fenómenos identitários que postulem as entidades transportadoras das identidades como lógica ou historicamente preexistentes às identidades pelas quais se reconhecem e são reconhecidas” (Pina Cabral 2003:6).

Com o passar do tempo, o papel do associativismo enquanto modalidade de união e afirmação de uma identidade grupal foi-se esmorecendo, consequência de um decréscimo do número de sócios por desaparecimento biológico (Melo 2005:128), devido ao abrandamento do êxodo rural, ao envelhecimento dos sócios naturais e ao desapego dos seus descendentes (nascidos em Lisboa e na periferia). Estas circunstâncias ajudam a explicar o que é hoje a Casa do Alentejo: um espaço associativo com uma identidade regional, de uma região rural, no centro da cidade de Lisboa, na movimentada Rua das Portas de Santo Antão, que pelos seus encargos de manutenção do imóvel⁶ foi obrigada a procurar alternativas financeiras às quotizações, e que, atualmente, vive sobretudo da sua vertente comercial ligada ao turismo, de que fazem parte o restaurante e as tabernas (uma no 1º piso e outra junto à porta de entrada), a venda de produtos próprios (regionais) e o aluguer de salas para eventos.

O baile, entre inúmeras transformações e adaptações vividas ao longo de todos estes anos, chegou aos dias de hoje num formato semanal, de matiné, entre as 15 e as 19 horas de domingo⁷. Atualmente, é frequentado por homens e mulheres, com idades

⁶ Informações relativas à história do prédio que alberga a associação, sobre a sua aquisição, e questões arquitectónicas, podem ser consultadas no estudo de Rui Rosado Vieira (2005).

⁷ Excepto em domingos que coincidam com datas festivas em família, como o Natal, e durante um período de férias de verão, de sensivelmente 3 meses, entre Junho e Setembro. Realizam-se também ao longo do ano bailes temáticos, de carnaval, o baile da pinha e um baile/festa de fim de ano.

acima dos 60 anos, por sócios e não-sócios, sendo que os sócios são na sua maioria⁸ alentejanos, por nascimento na região do Alentejo ou por ligação familiar. No entanto, segundo o que pude perceber no salão de baile e em conversa com as pessoas, assim como através de relatos de responsáveis pela sua organização (que contabilizam os bilhetes de entrada), a frequência média é de cerca de 200 pessoas, em que aproximadamente 120 são sócias⁹ e 80 não-sócias. Estes números revelam que o baile existe para lá do que poderá ser considerado o associativismo regional, processos de identificação cultural ou de sentimentos de pertença a um grupo, uma vez que 40% dos seus frequentadores são pessoas não-sócias, que não são ou não se veem como alentejanas.

Neste trabalho, então, sem desvalorizar a “relevância do associativismo enquanto movimento com significativo enraizamento e dinamismo socioculturais no interior da sociedade civil” (Melo 2006:68), pretendi analisar o baile como um espaço de sociabilidades urbanas, da cidade de Lisboa, aberto a vários atores sociais, em que a faixa-etária se apresenta como único elemento identitário e visivelmente unificador do grupo de pessoas que frequenta o baile de domingo, da Casa do Alentejo.

Deste modo, respeitando as “complexidades internas dos lugares urbanos que não se deixam facilmente construir como unidades de análise” (Cordeiro 1990:137), abandonei preocupações de análise de contextos mais amplos que influenciam e são influenciados pela pequena escala – “é a partir da microescala da vida citadina que novas imagens de cidade se vão construindo” (Cordeiro 2003:16) –, debruçando-me na procura por um “olhar de perto e de dentro” sobre o baile e o ato de o frequentar, enquanto prática configuradora de “formas particulares de expressão de sociabilidade” (Cordeiro 2010:117 citando Edwin Eames e Judith Goode). O baile como uma “unidade de integração ou de junção”, que junta “diferentes segmentos de população urbana segundo certos mecanismos integradores” (Cordeiro 2003:12). Propus-me a fazê-lo sem aspirar definir padrões de sociabilidade transversais a outras práticas e a outros contextos vivenciais da cidade de Lisboa, ou mesmo da Casa do Alentejo, como por exemplo as “tardes culturais” com atuações de Cante Alentejano, que acontecem todos os sábados no espaço da associação. Não pretendo, igualmente,

⁸ Na sua “maioria” porque são admitidas inscrições de “sócios auxiliares”. Nas palavras de um interlocutor, com funções diretivas na associação, são pessoas individuais ou colectivas que demonstrem “*interesse pela região e pelas suas tradições e costumes*”, mas que “*não podem exercer qualquer cargo diretivo na associação*”.

⁹ Uma pessoa que seja alentejano e frequente regularmente o baile terá todo o interesse em ser sócio pelos descontos significativos na entrada (de 80% sobre o valor de 5 euros), e na compra de mesa, entre outras regalias.

fazer comparações ou extrapolações com e sobre práticas de convivialidade semelhantes existentes em outros pontos da cidade, como é o caso dos bailes organizados pelos Alunos de Apolo¹⁰.

No ponto seguinte, veremos como estas sociabilidades se expressam através de um encontro regular e programado, todos os domingos, às 15 horas, no salão de baile da Casa do Alentejo.

¹⁰ Baile que visitei uma vez pelo fato de ser imensamente mencionado pelos meus interlocutores.

1.2 O baile de domingo

“É uma boa forma de passar a tarde de domingo, porque as tardes de domingo se calhar até são tristes para quem vive sozinho, como dizia o nosso amigo Roberto Carlos¹¹ (e canta): ‘O que é que você vai fazer, domingo à tarde, pois domingo é um dia tão triste, para quem vive sozinho.’

Gosto de sair, de ter amigos. Detesto a solidão, detesto estar só, não gosto. E aqui estamos todos acompanhados, uns com os outros.”

Elisa¹² (64 anos)

Frequentava (e frequento) a taberna¹³ da Casa do Alentejo, em Lisboa, e, sabendo da existência do baile de domingo, impelido por motivações pessoais, uma vez, por curiosidade, resolvi com um grupo de amigos, ir ao baile. Estando lá, além do pasmo inerente a um primeiro olhar sobre algo que nos escapa, de uma observação inocente e de algumas interrogações interiores (ideias de filmes), aproveitámos para dançar. E ali estávamos, eu e o meu par, acompanhados pela música e pelos demais dançarinos, quando, a dada altura, uma senhora caminha na nossa direção e aborda-nos dizendo com muito entusiasmo: *“vocês são o futuro disto!”*. Terá dito algo mais além disso e eu terei respondido. O tempo apagou parte da conversa, mas não a memória daquele rosto (corpo) ao dizer aquelas palavras. Quando regresso ao baile, com o intuito de desenvolver o trabalho que aqui apresento, recordo alguns rostos, pessoas que reconheci como frequentadores daquele lugar, e um deles é precisamente o da senhora que me abordou anos antes.

Este projeto surge do lugar, do salão de baile, um recorte etnográfico que o poderia aproximar da antropologia clássica, em que o campo de estudo tinha delimitações geográficas bem definidas. Porém, apesar das delimitações físicas, as quatro paredes do salão, o baile é um universo fluido, complexo e múltiplo, um lugar de convívio que reflete a diversidade social e cultural de uma grande cidade (Cordeiro 2003:11). É um contexto privilegiado de ativação social, de convivialidade, entre indivíduos, homens e mulheres, que pode ser visto como um palco de ações e interações humanas, um evento de socialização específico na cidade de Lisboa, uma espécie de “micro-totalidades de sentido”, uma prática de lazer que propicia uma rede

¹¹ A letra é de Nelson Ned, e não de Roberto Carlos.

¹² Elisa é uma das pessoas que foram filmadas, tendo ficado de fora da montagem final.

¹³ Um espaço para todas as idades, muito frequentado por jovens e turistas (visitantes da cidade de Lisboa).

de relações que pode ser analisada como “um plano intermédio, entre a cidade e o indivíduo” (ibidem).

O baile de domingo, da Casa do Alentejo, é um evento que se prolongou no tempo, que sofreu alterações estruturais e de convivialidade (que é o que aqui nos interessa), e que nas palavras de frequentadores mais assíduos “*já não é o que era*”, e porquê, porque “*Antigamente as duas salas ficavam sempre cheias. Era quase tudo família, toda a gente se conhecia.*”, “*Agora há poucas pessoas conhecidas, já faleceram quase todas.*” Eram outros tempos, tempos em que eram novos, em que o baile era frequentado por jovens. Poderíamos questionar-nos, e fi-lo inúmeras vezes, se as pessoas que frequentam o baile, hoje, são os jovens que aparecem nas fotos iniciais do filme? Dificilmente, porque as fotos são de inícios da década de 40, e os mais velhos (que conheci) frequentam o baile há 40, 30 anos. Porém, recorrendo às palavras de Marcel Proust (2005), que nos diz que “a vida produz velhos com adolescentes cuja existência se prolonga”, algo que remete para a ideia de que no corpo de um velho permanece um jovem que ambiciona continuar a viver, a dançar. Pelo que, podemos afirmar que o baile é frequentado por um grupo de jovens que viveram vários anos e envelheceram, sem que acontecesse a renovação desejada pela senhora que me interpelou no baile. E, por sua vez, esse grupo que foi ficando, aos poucos, foi agregando outras pessoas da mesma faixa-etária (acima dos 60 anos de idade, transversal a ambos os sexos).

Toda a movimentação na Casa do Alentejo começa cedo. Os músicos chegam perto das 12 horas para preparar os instrumentos, colunas, e testar o som. Os frequentadores vão chegando aos poucos, distribuindo-se pelo pátio, sozinhos ou em casal. Alguns deles optam por almoçar na taberna e aí permanecem até à hora do baile (15 horas). Dias há em que, uma hora antes, se forma uma fila em frente à janela da bilheteira ainda fechada.

Muitos são os que vêm da periferia de Lisboa, da Amadora, de Odivelas, ou da margem sul, Almada, Cova da Piedade, entre outras cidades. O facto de haver pessoas que se deslocam da periferia para o centro da cidade de Lisboa evidencia a importância do acontecimento. Como nos diz António, rececionista da Casa do Alentejo, “*Há gente que vive longe, na margem sul e por aí*”. Utilizam sobretudo transportes públicos, chegam de metro e autocarro. A distância, faz com que a maioria dos frequentadores prefira chegar cedo e sair antes do fim do baile.

Paula, secretária da associação, abre a bilheteira normalmente perto das 14h30, meia hora antes do início do baile. As pessoas compram os seus bilhetes (sócios 1 euro, não-sócios 5 euros) e apressam-se a subir as escadas que dão acesso ao salão, para conseguir o lugar pretendido ou apropriar-se da sua mesa. O Pedro, o Sebastião ou o Joaquim já estão à porta para cortar os bilhetes. As mesas são pagas

ao mês e ocupadas maioritariamente por sócios. Os lugares na sala 2, com menos mesas e mais cadeiras, também parecem estar marcados, ainda que não estejam verdadeiramente, os frequentadores sentam-se habitualmente no mesmo sítio, zona da sala, e até na mesma cadeira.

As pessoas cumprimentam-se à chegada, cumprimentam a mesa do lado, as pessoas mais próximas. E à medida que vai decorrendo o baile, vão-se cruzando ou movimentando no sentido de cumprimentar os demais conhecidos. Nem todos se conhecem e são visíveis diferentes graus de proximidade, intimidade entre os dançantes.

A banda sobe ao palco. Cada elemento cumprimenta os presentes e começa a música. Aqui ouve-se música de baile, “romântica”, de hoje, mas sobretudo de outros tempos, do tempo em que os frequentadores, agora na casa dos sessenta, setenta e oitenta anos, eram novos. Logo na primeira música, a dança começa sem hesitações, o salão enche-se aos primeiros acordes.

Chega o primeiro intervalo. Estes acontecem de hora a hora, às 16h, 17h e 18h. As pessoas sentam-se e conversam entre si. Outros acorrem a comprar comes e bebes no bar, consomem-se bebidas não alcoólicas, chá e café, fatias de bolo, queijadas e salgados. Ao balcão, entre os homens, há quem beba cerveja ou um copo de vinho. Há também aqueles que trazem consigo lanches, bolos, salgados, rebuçados e outros doces e acepipes para ir comendo e partilhando. (Notas de salão, apontamentos sobre um dia de baile.)

Tendo presente estas informações, ao entrarmos no salão e observarmos a distribuição das pessoas pelas duas salas, é possível perceber dinâmicas que revelam alterações operadas pela passagem do tempo. O salão de baile é dividido em duas salas separadas por um palco a meio, que dá para os dois lados. A sala dos espelhos, a mais luxuosa, é a sala principal, preenchida por mesas que ficam em volta do espaço destinado à dança. Ao fundo, junto à porta que dá acesso ao bar, ficam os sócios, os frequentadores mais antigos nas suas mesas marcadas (de há décadas), sozinhos (viúvos, viúvas¹⁴), em casal (os que não deixaram de dançar, juntos), ou em grupo (por exemplo, as três amigas que filmei, que frequentam o baile há mais de 30 anos). A sala 2 é uma sala menor, com menos mesas (ainda assim, por vezes, sem ninguém), é quase totalmente preenchida por cadeiras em volta para os que não pagam mesa, mas o que seria em teoria um espaço para os “forasteiros”, visitantes, frequentadores menos assíduos, é também um espaço feito de códigos instituídos e lugares definidos por frequentadores regulares.

A ideia (generalizada entre os frequentadores) de que “*Antigamente não era assim*”, visto que deixou de ser frequentado por jovens, é válida para a idade das pessoas que frequentam o baile. Todavia, o nível de interação e ligação entre estes é

¹⁴ Numa dessas mesas, fica também uma senhora viúva que frequenta o baile sozinha, ou por vezes na companhia da sua filha e do seu genro.

questionável, e as opiniões dividem-se, no baile também ouvi, que: “*São quase sempre as mesmas pessoas*” ou “*Isto é uma família*”, e aqui novamente o vocábulo *família* para descrever o grupo de pessoas que frequenta o baile.

Aqui, talvez, a questão a levantar seja, como é que as sociabilidades coletivamente vividas no baile contribuem para a criação de práticas relacionais e laços de proximidade entre frequentadores?

Nas palavras de Pina-Cabral:

“A identidade social é o facto de nos reconhecermos ou reconhecermos a outrem-pessoal ou colectivamente – como existindo. Isto é, o facto de criarmos laços de continuidade temporal entre experiências presentes e experiências da memória por forma a constituir entidades sociais relativamente estáveis.” (Pina-Cabral 2003:5)

No baile, para homens e mulheres, o presente constrói-se sobre um passado que se renova na recordação dos bailes vividos durante a juventude (na aldeia ou na Casa do Alentejo), ou pela privação, pela vontade de “*viver o que não viveram*”. O seu interesse no baile, na dança, surge como algo que agora podem fazer sem restrições ou proibições, como um voltar atrás e permitir-se fazer o que não puderam noutra idade – “A manutenção de uma vida ativa na velhice significa poder viver o que lhes foi negado no passado” (Alves 2004: 112). José, 68 anos, diz sobre os tempos da sua juventude que “*naquele tempo não havia tempo para bailes, era estudar, aquele que ainda estudava, e trabalhar, tinha que se trabalhar*”. Por outro lado, elas sentiam-se condicionadas pelo facto de serem mulheres, Catarina (72 anos), diz-nos que “*os meus pais não me deixavam [ir ao baile]*”; Irene, 75 anos, afirma “*só comecei a dançar depois de estar livre*”, ou seja, só depois de terminado o seu casamento por divórcio. O salão de baile é um espaço onde lhes é permitido recomeçar, vivenciar uma forma de “construção de identidades sociais na vida adulta” (Alves 2004: 115), um novo campo de possibilidades (Velho 1987, 1994). Como nos diz Andréa Moraes Alves, autora do estudo *A Dama e o Cavalheiro*¹⁵, sobre envelhecimento, género e sociabilidades em bailes do Rio de Janeiro:

“Numa idade em que estariam confinados a relações e dinâmicas familiares e

¹⁵ Estudo que procurei analisar tendo em conta as devidas distâncias, as inúmeras diferenças entre bailes, contexto social e cultural.

domésticas, rompem com as convenções e encontram no baile espaço para ativar práticas sociais motivadas por interesses pessoais” (Alves 2004: 139).

Apesar da importância que as questões associadas ao envelhecimento e à vida ativa na terceira idade podem ter na compreensão das dinâmicas do baile e das observações dos meus interlocutores, estas não serão amplamente discutidas neste trabalho. Não se trata de encontrar significados sociais para a velhice, questionar a importância de estabelecer sociabilidades nessa fase da vida ou a percepção social do que é um baile de terceira idade. A dimensão social da velhice é aqui analisada unicamente enquanto prática individual de caráter reflexivo, um “projeto reflexivo do eu” em que envelhecer passa a ser um processo manipulado pelo sujeito (Alves 2004:15)¹⁶.

O que motiva estes homens e mulheres a sair de casa para ir dançar? As respostas podem ser em número semelhantes ao número de pessoas que frequenta o baile. O que equivale a dizer que o baile, o salão de baile, é como um palco de encontros sociais, relações criadas entre pessoas com trajetórias de vida díspares (geográficas, sociais, culturais), motivações várias, com diferentes formas de envolvimento com a prática, com o lugar e com o evento – assiduidade, forma de estar, conviver e dançar.

Os bailes detêm um papel singular na convivialidade entre homens e mulheres. O baile é ponto de encontro para os que têm par (casados, namorados) e para os que mesmo sem par (solteiros, divorciados ou viúvos), por opção ou não, procuram continuar a dançar. É frequentado por casais que não deixaram de dançar, que dança(ra)m juntos quase toda a sua vida e que juntos frequentam o baile há mais de 40 anos. Também, por homens e mulheres para quem o baile é um espaço de encontro e sociabilidade (convívio, conversa) com o sexo oposto e a dança um meio de se aproximar e conhecer uma pessoa, não valorizando o ato de dançar enquanto prática, ou até mesmo valorizando e continuando a frequentar o baile com a pessoa que ali conheceram, com quem “*recomeçaram a sua vida*”.

No salão é visível a desigualdade entre o número de mulheres e homens, o que leva muitas mulheres a dançar entre elas – Catarina (divorciada), afirma: “*Quando*

¹⁶ Recorro às palavras de Andréa Moraes Alves, ainda que, a dimensão da construção da aparência, do corpo na velhice (alterações físicas) enquanto projeto individual (Alves 2004), como apresentado pela autora, não seja pertinente para análise do baile da CA.

não tenho par, danço sozinha ou com uma amiga. Não preciso dançar especificamente com um homem.”. Poderíamos pensar que homens e mulheres procuram o baile para iniciar novos relacionamentos, para encontrar um parceiro para a vida. No entanto, no discurso das mulheres com quem conversei, esta procura está longe de ser prioridade ou sequer um desejo. Ouvi, recorrentemente, um discurso de mulheres que se querem independentes, que querem estar sozinhas, viver a sua vida, sem ter que “*dar satisfações a ninguém*”, sem preocupações domésticas (de fazer almoço e jantar). Na realidade como ouvimos e vemos no filme, este tipo de preocupações marcou as suas vidas, tanto em jovens como em adultas. Daí procurarem dar um novo sentido à sua existência, usufruindo de uma atividade de lazer que antes lhes era vedada por obrigações ou escolhas relacionadas com a vida familiar, os pais e irmãos, posteriormente o marido, mas sobretudo com os filhos, de que são exemplos os depoimentos de Glória e Catarina.

Identificam-se grupos de amigos que chegam juntos ao baile, que detêm relações sociais duradouras e para lá das portas do salão. E amigos de baile, relações que pertencem ao espaço confinado do baile, homens e mulheres que dançam frequentemente juntos, numa lógica de preferência por empatia ou pela forma como dançam, se “*ajeitam*” a dançar, sem que necessariamente essa relação se prolongue noutros espaços da vida social. Como nos diz Helena (79 anos), “*Como é claro, escolhemos aquelas pessoas que conhecemos, não dançamos com qualquer pessoa. Gostamos de nos divertir, mas que nos respeitem.*”, e Glória (70 anos), “*Danço com as pessoas que conheço, e tenho um par mais frequente, o Joaquim.*”

Há, também, grupos de homens e mulheres para quem dançar (bons dançarinos ou não), frequentar (o) baile(s) é um *estilo de vida*, seja unicamente ao domingo na Casa do Alentejo ou percorrendo um circuito semanal por outros espaços da cidade (da grande Lisboa): Maria (67 anos), comenta “*ontem fui aos Alunos de Apolo, hoje vim aqui e amanhã vou outra vez aos Alunos de Apolo.*”; José, “*não é que eu seja grande dançarino, mas na altura do verão, isto aqui fecha e não há bailes, então a gente tem que andar à procura de um para se entreter um bocadinho, onde houver, na Casa de Tomar, nas Portas de Benfica, em Moscavide, e às vezes em Sta. Iria da Azóia.*”

Entre eles, encontramos aqueles que procuram evidenciar-se no espaço do salão mostrando os seus movimentos de corpo e passos de dança (frequentadores de aulas ou não), como o já citado Joaquim. O dançarino de serviço para quem o ato de

dançar dispensa a expressão verbal, este não necessita de palavras para “convidar” uma parceira para dançar, os gestos, os olhares parecem bastar, tudo é dito através da dança, como no filme de Ettore Scola, *O Baile* (referência cinematográfica que Pedro, um dos porteiros, trouxe para a conversa, quando lhe falei na possibilidade de vir a filmar o baile). Por outro lado, temos os que raramente dançam, os que circulam pelas duas salas do salão (homens) e os que estão sentados ou passam a maior parte do seu tempo sentados, na sua maioria mulheres, a ver dançar (por opção) ou à espera de convite para dançar. Irene, desabafa: “*Às vezes, saio daqui danada, porque não gosto de pedir, e fico aqui à espera e ninguém me convida para dançar*”.

São homens e mulheres que saem de casa para dançar renunciando à solidão para estar e conviver, para se “*divertir*”, sendo provavelmente o único aspeto unificador e representativo do *grupo* de pessoas que frequenta o baile. Uma forma “lúdica de associação” (Simmel 2006:64), a partilha de uma experiência de evidente relevância na vida dos atores sociais como forma de se sentirem vivos – Irene Silva, de 82 anos, afirma: “*Eu tenho gostado de viver a vida toda, eu gosto de viver*”. De acordo com Georg Simmel (2006), citado pelo sociólogo António Firmino da Costa, a “ideia crucial” sobre o conceito de sociabilidade, talvez seja a

“(…) de que entre as variadas razões que presidem à constituição de relações sociais, encontra-se uma muito especial, e, ao mesmo tempo, muito banal: o estabelecimento de relações sociais pelas relações sociais em si mesmas.” (Costa 2003:121).

O salão de baile é um espaço codificado, fragmentado, ocupado por pessoas de mundos sociais distintos, em que todos ouvem a mesma música, dançando e regendo-se pelas mesmas regras, os códigos da dança. Segundo Maria José Fazenda, as danças sociais, ou recreativas, são danças realizadas num contexto de interação social, comunitário e geralmente informal, em que “a participação dos indivíduos é regida por critérios de voluntariedade” (Fazenda 1993:74). De maneira que o ritual de frequentar o baile, de estar e dançar, é algo que podemos associar a uma arte performativa, que resulta de atos que caracterizam a vida social como “dramatúrgica” (Turner 1986:43), uma experiência individual e coletiva passível de ser interpretada como performance. E utilizo, aqui, o conceito de *performance* (Turner 1986, Bauman 1977), analisando as ações individuais e coletivas vividas no salão, dinâmicas relacionais, experiências humanas produtoras de sentido. Apesar de se dar num

contexto informal onde não existe uma apresentação organizada e “ensaiada” para mostrar a um público, o ato de dançar “socialmente” apresenta-se como uma prática através da qual os indivíduos dramatizam as suas “preocupações” e produzem discurso(s). A sua relação com o espaço e com o próprio corpo, a interação dos corpos, os movimentos, gestos e olhares, constituem-se como linguagem, uma linguagem corporal que produz performances e discursos sobre si e a sua “atuação” no espaço do baile. Os frequentadores são atores e espetadores de um espetáculo por eles montado, o baile é “um espetáculo encenado e apreciado pelas mesmas pessoas” (Alves 2004: 131).

Como num espetáculo “privado”, a que é difícil aceder, a performance da dança, de par, grupal, impõe visibilidades na mesma medida que esconde a singularidade dos seus intervenientes. Ainda que num plano intermédio entre a cidade e o indivíduo, o baile é um contexto social complexo, um espaço de integração grupal que se fundamenta na relação entre indivíduos qualitativamente diferentes, com percursos e trajetórias de vida díspares. A minha vontade de aceder à “essência da felicidade” (cf. Malinowski 1997 [1922]) das pessoas que o frequentam, ou nas palavras de Jean Rouch, referindo-se ao cinema de Robert Flaherty, a vontade de dar a ver “o sorriso, o olhar, a expressão, a inquietação de todos os homens do mundo.” (Rouch *in* Labaki 2015:91), levou-me a desenvolver um dispositivo etnográfico e cinematográfico que promovesse o diálogo com o outro, que me permitisse tornar possível perguntar e ouvir *como foi, como é* a vida das pessoas que frequentam o baile.

Em *O corpo que fala*, o sujeito filmado constrói o seu discurso baseado em memórias de acontecimentos vividos, fragmentos de uma história reconstruída de acordo com as suas experiências pessoais, com um percurso que tem influência na definição da sua identidade, numa dinâmica relacional com outros frequentadores em que identidade e diferença são indissociáveis:

“identificações/diferenciações – quer dizer, os processos de co-relacionamento constantes que, construídos através da memória, criam uma complexa rede que situa a pessoa socialmente.” (Pina Cabral 2003:5).

2. Antropologia (Audio)Visual

“Para mim, cineasta e etnógrafo, praticamente não existe nenhuma fronteira entre o filme documental e o filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é já a passagem do mundo real para o mundo do imaginário, e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é a contínua passagem de um universo conceptual a um outro, uma ginástica acrobática em que perder o pé é o menor dos riscos.” (Rouch 2011:127)

2.1 Palavra, imagem e som

Em *O corpo que fala*, propus-me realizar um filme, um exercício entre o documentário e a antropologia visual, obliterando preocupações relacionadas com questões epistemológicas e metodológicas de fronteira entre disciplinas, entre ciência e cinema (ou real e ficção). Apostei na realização de um estudo, de uma pesquisa através de imagem e som, longe de meros registos ilustrativos e da confirmação de um “estive lá” ou de uma versão audiovisual de uma etnografia escrita. Acredito que o visual pode assumir-se como produtor de conhecimento, detentor de uma voz crítica, que supere a ideia de espelho da “realidade”. Como afirma David MacDougall,

“some conceive of visual anthropology as a research technique, others as a field of study, others as a teaching tool, still others as a means of publication, and others again as a new approach to anthropological knowledge.” (MacDougall 1998:61).

Decidi-me pela realização de um filme como uma forma diferente de investigação, como um trabalho de produção de “formas de conhecimento antropológico que não dependam dos princípios da metodologia científica para validá-las”, um “conhecimento proveniente de relações pessoais” (MacDougall 2005:27-29). Uma antropologia performativa enquanto ferramenta de questionamento e reconstituição de experiências humanas, que propicia uma dimensão sensorial, em que o trabalho do antropólogo/realizador “se concentraria na inter-relação dos objetos, pessoas, tempo e lugar em vez de abstrações sociais mais amplas” (ibidem: 26); situações de copresença, de interação face-a-face, visibilidades encenadas e gestos corporais decorrentes de uma performance em frente à câmara; dimensões da experiência humana que, trabalhadas através da linguagem cinematográfica, adquirem

uma “imagem corporal” humanizada, que David MacDougall (2006) defende como a marca do filme etnográfico. Trata-se, portanto, de um conhecimento profundamente humano, uma experiência sensorial e corporal – enquanto ferramenta de produção, produto e meio de difusão –, em que a imagem traz a unicidade do indivíduo na sua condição humana, mais do que a sua generalização através da categorização.

Neste trabalho, no registo (filmagem) de narrativas pessoais, de histórias de vida, apoio-me no profícuo uso da linguagem cinematográfica, audiovisual, tendo como principal referência o cinema de Eduardo Coutinho: “Quando eu falo da riqueza oral do cinema: não é palavra, é o audiovisual, é a palavra e a imagem.” (Coutinho 2013d:252). E ainda, em outros realizadores, que também privilegiam esta abordagem, como Heddy Honigmann, Pierre Perrault, e filmes, como *Chronique d’un été* (Jean Rouch e Edgar Morin), *He Fengming* (Wang Bing), *Terra de Ninguém* (Salomé Lamas), onde é evidente um exercício cinematográfico de escuta da fala alheia, do *outro*.

Fundamento essas escolhas com base no pensamento do realizador e antropólogo David MacDougall, para quem:

“Instead of presenting transcriptions of speech, film is able to reproduce almost the full visual and auditory range of verbal expression. This includes gestures and facial expression, but perhaps even more importantly, the voice. Voices are more completely embodied in a film than faces, for the voice belongs to the body. Visual images of people, by contrast, result only from a reflection of light from their bodies. In a corporeal sense, then, these images are passive and secondary, whereas a voice emanates actively from within the body itself: it is a product of the body.” (MacDougall 1998: 262-263).

A expressão “*o corpo que fala*”, utilizada por Eduardo Coutinho, que dá título ao projeto/filme aqui apresentado, remete-nos para a imagem da palavra, para as visibilidades que nascem de uma narração, da oralidade. Alerta-nos para a complexidade da junção de imagem e som, de uma construção integrada de dois elementos que interferem um com o outro (MacDougall 2005:25), uma vez que “a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz” (Benjamin 1994:220), a verdadeira narração é constituída por gestos, olhares, pausas,

silêncios, entoações, que sustentam o fluxo oral e acrescentam leituras e diferentes camadas às palavras, ao que é dito pelas pessoas filmadas (personagens).

O ato da fala não se separa do que é dito, das palavras, da linguagem, e, através do aparelho cinematográfico, é possível captar e reproduzir (dar a ver) a complexidade do discurso oral – a voz é um produto do corpo (MacDougall 1998: 263) –, palavras acompanhadas de múltiplos complementos visuais que acrescentam significados ao que *é dito*, e evocam visibilidades do que *não é dito*, ampliando o campo de possibilidades de análise de um depoimento.

A fala não é dissociável do corpo que a produz. A construção verbal apoiada nos gestos e olhares de quem narra, a imagem do corpo que fala é matéria visual, que permite dar a ver outras imagens, significados da expressividade não verbal, visualidades carregadas de sentido que devem ser interpretadas.

Utilizo o cinema com o intuito de chegar à “individualidade única dos seres humanos” (MacDougall 2005:28), seguindo a ideia de que é possível fazer um filme para descobrir algo a que não poderia ter acesso sem o uso da câmara, da realização cinematográfica/ audiovisual. Neste processo, o artifício é um elemento imprescindível para a construção das narrativas apresentadas, seguindo Jean Rouch, para quem a ficção era o único caminho para penetrar a realidade, em que a câmara não deve ser um obstáculo para a expressão das pessoas filmadas, mas uma “testemunha indispensável” que motiva a sua ação (Rouch 2011). Em *O corpo que fala*, tudo o que as personagens (pessoas filmadas) revelam ou a sua *atuação* revela, surge da ação destas em frente à câmara, da conversa com o realizador e do confronto com o olhar e a escuta do aparelho cinematográfico, do encontro, do momento da filmagem das entrevistas.

2.2 Entrevista ou conversa

Eduardo Coutinho (2013), seguindo as palavras¹⁷ de Pierre Bourdieu, afirma que o essencial no seu trabalho como documentarista é a “tentativa de se colocar no lugar do outro, de não julgar, de respeitar a singularidade do outro”, de procurar “entender as razões do outro sem lhe dar razão” (Coutinho 2013d: 277-278); num exercício de “esquecimento de si” e de “verdadeira conversão do olhar”, o realizador aceita e procura compreender o outro como ele é, atenuando a diferença, aproximando o olhar de dentro e o olhar de fora, revelando uma “espécie de amor intelectual” (Bourdieu 1999:704) pelas suas personagens: “Quando você tipifica uma pessoa, quando você a objectiva, você mata a singularidade da pessoa. É a destruição moral e cívica do indivíduo e do personagem.” (Coutinho 2013d:283).

O filme *O corpo que fala* é construído seguindo os pressupostos anteriormente citados, sem ter um guião, ou uma visão definida que tencionasse impor ou sobre a qual quisesse inquirir as pessoas a entrevistar. Desenvolvi entrevistas narrativas, em que procurei fazer perguntas abertas a qualquer resposta, permitindo que as pessoas filmadas pudessem apresentar-se, a si e às suas histórias e verdades. Como já referi, interessava-me ouvir as pessoas, saber quem são, saber *como tem sido* e *como é* a sua vida. Evitei uma análise do (no ou sobre o) baile enquanto evento social, sendo que o questionamento sobre o seu funcionamento, sobre a sua história ou a da Casa do Alentejo, ou ainda sobre as motivações de cada frequentador e o ato de o frequentar, levaria a uma provável aproximação discursiva, a um conjunto de considerações e relatos similares (ou ainda que diferentes), pouco relevantes. Ao invés disso, a não sujeição a um tema, a um assunto específico, levou a uma não preparação de um discurso por parte dos entrevistados e afastou a entrevista de um discurso pré-formatado. As opções resultaram em entrevistas-diálogo em que as perguntas surgiam da conversa, do encontro e da relação, uma abordagem individualizada à procura de um discurso subjetivo e pessoal.

Tentei seguir os pressupostos teóricos de Maria Jociles Rubio (2005-2006), que defende a entrevista etnográfica não diretiva, semiaberta e em profundidade, onde

¹⁷ Texto referenciado inúmeras vezes pelo realizador, sobre o ato de entrevistar, capítulo *Compreender* do livro *A miséria do Mundo* (1999).

quem faz as perguntas deve adoptar um posicionamento autocrítico e autorreflexivo de forma a não impor o seu ponto de vista, ou como afirma “dictar la palabra”, ou então, nas palavras de Coutinho, “não sugerir ao outro o que você quer ouvir” (Coutinho 2013e: 295). Rubio propõe que o guião de uma entrevista aberta não consista num questionário de perguntas concretas que poderão controlar o discurso dos entrevistados,

“para evitar imponer ideas pre-concebidas al entrevistado, se insta – entre otras cosas – a no pre-elaborar preguntas, a no participar demasiado o, en otras ocasiones, a no usar preguntas cerradas/disyuntivas o insinuativas” (Rubio 2005-2006: 12).

Sem exprimir opinião ou pré-julgamentos sobre aquilo que ia ouvindo (e vendo), sem dar nada do que era dito por conhecido, adotei a postura de um etnógrafo, que faz perguntas como se não soubesse nada sobre o que está a estudar, um ceticismo produzido de modo a afastar-me da “(...) indiferença da atenção pela ilusão do já visto e do já ouvido”, na tentativa de encontrar o caminho para entrar na singularidade de cada história que ouvia e, assim, tentar compreender “na sua unicidade e generalidade os dramas de uma existência” (Bourdieu 1999:701). Não foram feitas perguntas padronizadas, as pessoas puderam falar do seu percurso de vida, de como vivem, do seu quotidiano, daquilo que lhes é verdadeiramente próximo. Tudo foi levado em conta, de forma a garantir que o conteúdo das falas das pessoas filmadas, que a sua *performance narrativa* produzisse conhecimento sobre o próprio narrador enquanto discurso revelador do seu “lugar de fala” e, conseqüentemente, do modo como se relacionam com o mundo em que vivem. Como nos diz Jean Rouch, tudo é válido e relevante,

“(...) no difícil estudo de sistemas de um pensamento que nos é estranho, nenhuma explicação, por muito irracional que possa ser, por muito estéril que possa parecer, pode ser rejeitada.” (Rouch 2011:41).

Ainda assim, as entrevistas filmadas estiveram longe de uma conversa (totalmente) livre, sem pontos de foco, tentei estar atento ao que me ia sendo dito, e encaminhar a conversa para temas, assuntos, acontecimentos, que considerava relevantes no momento, na tentativa de encontrar um denominador comum entre o

interesse do *outro* e o meu interesse. Apostando que na fricção do encontro, na tensão inerente à realização de um documentário, se produz algo por existirem duas pessoas que falam e uma câmara que filma esse momento, o resultado final é uma soma das partes, é parte da vontade de quem fala e parte do anseio de quem escuta, filma e monta.

Nas palavras de MacDougall:

“The discovery and creation of the self does not occur in isolation, but in relation to others and in interaction with them. This sometimes includes the anthropologist, and indeed the presence of an anthropologist (with or without a camera) can be a significant catalyst in altering people's awareness of themselves.” (MacDougall 1998:274).

O resultado final constitui-se, assim, na construção de uma narrativa conjunta produzida pelos processos relacionais inerentes ao encontro cinematográfico, entre quem filma e quem é filmado, um objeto revelador de experiências humanas (MacDougall 2005:28), um conhecimento partilhado que é proveniente de relações pessoais. Todas as pessoas filmadas foram igualmente relevantes na construção narrativa do filme, afastando-me do recurso a “especialistas” ou “personagens-tipo”. Procurei trabalhar sem paternalismo, ou excesso de zelo, e consciente de que um antropólogo/ realizador deve: ter conhecimento dos riscos de violência simbólica (Bourdieu 1999) associados ao ato de entrevistar; questionar a distância existente entre quem filma e quem é filmado; valorizar a relação e ter consciência das assimetrias dessa relação de poder (entre alguém que controla a câmara de filmar e alguém que não); ou seja, sabendo que uma entrevista não é apenas um processo unidirecional de recolha de informações e relatos, uma vez que:

“(…) a narração de uma vida não emerge por serem feitas as perguntas certas, mas porque se criou uma relação com o entrevistado que se predispõe à troca, à partilha, à confiança.” (Godinho 1998:38).

2.3 Histórias e narrativas de vida

“Toda montagem supõe uma narrativa, todo o filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o documentário seja uma ficção.” (Coutinho 2013a:27)

A produção de histórias de vida é, frequentemente, utilizada como metodologia adequada a um objecto concreto de pesquisa, proporcionando uma análise de diferentes pontos de vista sobre um tema específico, acontecimento ou fenómeno social. As histórias de vida dos frequentadores (filmados) do baile da Casa do Alentejo são simultaneamente metodologia (etnográfica e cinematográfica) e objeto, constituindo-se o resultado final, o filme, num *arquivo* de memórias, de narrativas pessoais, não direcionado, não organizado (à partida) por um tema central. O tema unificador presente nos quatro depoimentos do filme, a *relação homem e mulher*, surge apenas mais tarde na montagem.

O conceito de memória é de difícil definição, é simultaneamente um ato de recordar experiências vividas, de reter imagens e pensamentos, e é também faculdade humana geradora de narrativas e de pontos de vista. Como nos diz Michael Pollak, “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.” (1992:204). Neste filme, a memória assume-se como um elemento central que estabelece a ligação dialética entre as questões identitárias, individuais e coletivas, na medida em que os entrevistados constroem narrativas sobre o seu passado e, através delas, dotam de sentido o seu presente. É por isto que estas conversas nos indiciam relações, normas, processos, que estruturam e sustentam a vida social das pessoas que frequentam o baile. De acordo com Pollak, *memória e identidade* são valores disputados e negociados pessoal e socialmente:

“Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenómeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros.” (Pollak

1992:205).

Podemos, por isso, afirmar que os processos sociais presentes na construção de um discurso, ainda que individual e subjetivo, baseado em memórias vividas na primeira pessoa, apresentam-se como construções subjetivas determinadas pelo social e pelas estruturas externas que o indivíduo internaliza:

“A memória de cada um conta a história dos grupos que o edificaram, e narra igualmente uma história, que não remete para a passividade individual mas, como adiantaria Jean Paul-Sartre, para aquilo que cada um faz com o que consigo fizeram.” (Godinho 1998:24).

Ainda que díspares pelo não questionamento sobre um mesmo assunto, a intermediação e ligação entre as narrativas (subjetivas, pessoais), apresentadas no filme, poderão levar-nos a compreender as sociabilidades existentes no baile, vividas no espaço do salão (e fora dele).

De acordo com Robert Atkinson, podemos definir uma história de vida como a história que uma pessoa decidiu contar acerca da vida que viveu, aquilo que recorda e o que quer que os outros saibam acerca dela, a *essência narrativa* do que aconteceu (Atkinson 2002:152). E o historiador Miguel Cardina, referenciando Graham Dawson, escreve que:

“O ato de narrar consiste em gerir imagens do passado em que ‘aspectos problemáticos e perturbadores podem ser controlados, contidos e reprimidos’, de modo que a versão produzida permita ao sujeito sentir-se confortável no presente e adequar-se à imagem que tem de si próprio – e que os outros têm dele.” (Cardina 2016:39).

O ato de narrar a sua história (ou fragmentos dela) implica um reviver de sentimentos e emoções passadas, não constitui um relato objetivo e exaustivo de eventos pessoais ou da sociedade em que se encontra inserido, pois o sujeito reconta e (re)afirma o seu papel social, a sua identidade (diferenciada dos demais).

As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória, ou seja, na narração da sua história, de si, o passado é vivido no presente, de

tal forma que o discurso produzido não esquece a relevância da contemporaneidade. Por exemplo, a entrevista de Catarina (72 anos) foi filmada em 25 de Janeiro, pouco depois do Natal e, por isso, as lembranças sobre este evento estão muito presentes no seu discurso. Não a ouvimos falar somente do último Natal, mas sim de todos os outros que viveu. É a experiência recente que a leva a descrever acontecimentos passados.

Em *O corpo que fala*, valorizei a *poética* da narração produzida através da relação cinematográfica, pelo interesse em questionar o que podemos descobrir, encontrar, no espaço existente entre o ato de relembrar uma experiência passada e o ato de contar uma história em frente a uma câmara.

Tomei opções de realização acreditando que o cinema, um filme, pode almejar esbater dicotomias entre singular e coletivo, privado e social, a pessoa e o personagem, a autenticidade e a encenação, a verdade e a fabulação. Na senda de Jean Rouch e de Eduardo Coutinho, que o cita, a verdade e teatro são duas coisas que acontecem ao mesmo tempo, uma vez que a câmara estimula o teatro e o momento da inconsciência da câmara (da suposta naturalidade) não é forçosamente mais “verdadeiro” ou “real” que o momento da consciência, da performance. A pessoa, mesmo quando atua, diz alguma coisa sobre si, como quer ser vista, como quer ser percebida pelo mundo.

Segundo Jean-Louis Comolli, “Aquela ou aquele, ator não profissional, que aceita o desafio e o risco de representar seu próprio papel (...) está, evidentemente, consciente de estar encenando” (2008:156). Pergunto, será que está? Acredito que estão conscientes de que o momento da filmagem é um momento de exceção, fora do tempo comum das suas vidas (da vida não filmada). Será que a relação do dito e do não-dito é diretamente mensurável pelo sujeito falante, não será algo que lhe escapa? Na realidade, o comportamento performativo está presente em várias esferas da vida e a exposição à câmara de filmar convida-o a entrar (em quadro). Cada pessoa entrevistada pode ter construído um personagem que interpretou, ou gostaria de ter interpretado, mas que consciente ou inconscientemente produziu no momento do encontro com o realizador e com a câmara.

3. Método etnográfico e/ou cinematográfico

3.1 Observação participante, pesquisa ou “casting”

Validado o interesse e a motivação, decido, então, iniciar o contacto com a direção da associação por email, explicando as minhas intenções. Após alguma demora na resposta, de vários telefonemas, insistência e persistência, consigo reunir-me com a Dra. Rosa Calado, responsável pela Direção cultural da associação que, de pronto, se mostrou disponível para colaborar com o meu trabalho. Com a abertura para avançar, iniciei o trabalho de campo em maio de 2017 e comecei a frequentar o baile de domingo de forma regular.

As conversas iniciais foram dirigidas a pessoas com responsabilidades organizativas no evento. Conversei inicialmente com o porteiro do baile, Pedro (54 anos), que me apresentou a José Machado (72 anos), organizador, voluntário, responsável por escolher e contactar os músicos que tocam no baile. Depois conheci António Carrasco (63 anos), rececionista da Casa do Alentejo, também ele assíduo frequentador, referenciado como a pessoa indicada para conversar sobre os bailes.

A princípio, só estas pessoas sabiam o que estava ali a fazer, são os meus primeiros interlocutores e com eles conheci melhor as dinâmicas do baile. António contou-me que foi o último chefe de sala (funcionário que circulava pelo salão com a responsabilidade de fazer cumprir as regras definidas pelos organizadores), nos anos noventa, durante três ou a quatro anos, congratulando-se pelo facto de considerar que era discreto na abordagem a casais que dançassem de forma desapropriada, fora das regras e normas, que na época vigoravam na casa, o que mostra que existiam medidas de controlo social sobre os movimentos do corpo.

Nos primeiros bailes, as considerações dos meus interlocutores sobre o que queria fazer revelaram algum descrédito no que poderia conseguir ali. Segundo eles, era difícil encontrar alguém que quisesse ser entrevistado em frente a uma câmara. E consideravam que era pouco provável conseguir filmar o baile (questão que será abordada no ponto 4.3).

Na verdade, apesar de ser bem mais jovem e por isso visivelmente “diferente” do grupo de pessoas que frequenta o baile, sentia que as pessoas eram um pouco indiferentes à minha presença. Raramente, o olhar dos frequentadores do baile se cruzava com o meu. Procurava um sorriso que me permitisse ganhar espaço para

iniciar uma conversa ou um olhar que me desse oportunidade de cumprimentar. Tal como um iniciante no trabalho de terreno, caminhava pelo salão, pelo bar, sentava-me a um canto à espera de interações e ia fazendo algumas anotações sobre o que via, construindo personagens, dando nome a esses rostos, e divertindo-me a ver dançar.

No salão de baile, a configuração do espaço, a disposição das mesas e cadeiras apertadas em volta das paredes do salão (em ambas as salas), facilita(va) o convívio entre frequentadores, aproximando-os, mas complicava a minha tarefa de aproximação durante os intervalos, momento em que as pessoas se sentavam para conversar entre si. Fechadas no seu canto, entre amigos e conhecidos, e (pelo menos, aos meus olhos) aparentemente indisponíveis para se “distanciarem” do baile.

Sentia-me pouco à vontade, desconfortável com a posição de elemento externo à realidade do baile e incapaz de adentrar no espaço privado da mesa (ou conjunto de cadeiras) para abordar quem quer que fosse.

A esperada aproximação gradual às pessoas não estava a acontecer, com o tempo a passar, a ansiedade acumulava-se, as ações no terreno refletiam as dúvidas e incertezas do que poderia fazer. Tornavam-se frequentes as hesitações em abordar ou não uma pessoa ou um grupo (numa mesa, no bar ou no fim do baile). E também as precipitações quando conseguia iniciar uma conversa, uma vez que procurava expor rapidamente as minhas motivações, e naturalmente as pessoas, sentindo a invasão de um elemento estranho às sociabilidades vividas no salão, mostravam-se pouco disponíveis para outras conversas que não as relacionadas com o baile, com a música e com a dança (conversas que tinham entre si). Qualquer conversa sobre um trabalho de mestrado, um filme, um documentário, eram ideias muito distantes dos seus interesses naquele momento. As abordagens eram, na sua maioria, falhadas.

No final do baile, formam-se rodas de dança com várias pessoas, por vezes, com o músico incluído no que parece ser um grupo de amigos animados e em festa. O músico anuncia o fim do baile e agradece a presença de todos, os frequentadores batem palmas.

Um empregado do restaurante começa o movimento de preparação do espaço para o momento que se segue, um jantar de grupo com 180 turistas, daí a 1 hora.

Os frequentadores despedem-se; e outros organizam-se para descer à sala de refeições do bar do piso de baixo (taberna). “*Vamos beber um copo?*” perguntam entre eles. Para alguns, o convívio prossegue em volta de uma mesa. Acompanho esse movimento, peço uma bebida ao balcão e aproximo-me do Sr. Simplício, que está sentado sozinho a uma das mesas.

Simplício nasceu em Fronteira, no Alto Alentejo e tem 80 anos. Veio para Lisboa com 16 anos e

trabalhou nas obras. Regressou ao Alentejo para cumprir a tropa, em Évora. Voltou a Lisboa para trabalhar, fazendo um pouco de tudo, mas foi como cobrador de dívidas que desempenhou grande parte da sua atividade profissional. Perto da reforma, ainda trabalhou como solicitador numa empresa de produção de latas.

Não é casado, juntou-se com a sua companheira de hoje, quando tinha 40 anos, tem uma filha.

Vive perto da Casa do Alentejo, a uns dez minutos a pé e por isso aqui vem diariamente. Em Fronteira, fez a escola até à 3^a classe. Originário de um meio onde a iliteracia era comum, contou-me que comprava folhetos de poesia, ou de contos nas feiras locais, que depois lia para amigos e familiares que não sabiam ler. (Notas de salão, apontamentos de 08 de outubro de 2017)

Rita, 19 anos, a nova empregada do bar, trabalha há um ano na Casa do Alentejo, mas este foi o seu terceiro dia de trabalho no bar do baile. Apesar disso, interage com grande à-vontade com os frequentadores. Contou-me dos constantes desabafos e histórias que ouve dos que aqui vêm dançar, dando a impressão de que toda a gente faz questão de a conhecer e de se apresentar. (Notas de salão, apontamentos de 08 de outubro de 2017)

Ao contrário de Rita, continuava com dificuldades em relacionar-me com as pessoas e passaram-se meses sem que conseguisse avançar no meu trabalho. Na busca de soluções para conseguir ultrapassar a distância dos meus (futuros) interlocutores, decido escrever e distribuir um convite no baile, explicitando as minhas intenções e convidando os interessados a participar no documentário.

CONVITE¹⁸

Convido a quem queira conversar e contar a sua história, a participar num filme.

Estou a desenvolver um trabalho de Mestrado em Culturas Visuais, da Universidade Nova de Lisboa, que tem como proposta a realização de um documentário com entrevistas a frequentadores do Baile de Domingo da Casa do Alentejo.

A realização de um documentário com objetivos académicos e artísticos, que valorize o ato de narrar, de contar histórias, como forma de falar da experiência humana, partilhar essa experiência e encontrar nela sentido.

Venham conversar comigo durante o baile, ou por telefone: xxx xxx xxx.

Cordialmente,
Carlos Lima

¹⁸ Distribuído pessoalmente durante o baile de dia 12 de novembro de 2017.

Esta iniciativa marca um ponto de viragem no desenvolvimento da pesquisa, como demonstra este texto, que registei no meu caderno de apontamentos:

Cheguei cedo, antes do início do baile, porém, como de costume, já havia gente sentada nas duas salas do salão. Primeiro, percorri o salão para entregar convites a quem já tinha entrado, e depois posicionei-me à entrada, junto ao porteiro que corta os bilhetes, nesse dia, a pessoa encarregue dessa função era o Sr. Joaquim.

As pessoas iam chegando, entregando o bilhete, e de seguida eu ia entregando o convite.

Pessoas houve que rejeitaram o convite, sem ao menos ouvir o que lhes tentava dizer. A maioria perguntou do que se tratava antes de aceitar, uma desconfiança normal, diria, que após algumas palavras, como “é um convite para si”, “para participar num filme”, seria desbloqueada. Atrás da palavra convite, algumas pessoas vieram junto de mim solicitar o mesmo, pessoas a quem por algum motivo não entreguei.

Pelo meio, Joaquim fazia comentários sobre cinema, encontrava semelhanças entre frequentadores e atrizes e atores de cinema, Greta Garbo, Sophia Loren, Fred Astaire ou Gary Cooper; *“aquele ali ou aquela é que tem perfil para estrela de cinema”*, comentava.

Algumas pessoas, que vieram imediatamente falar comigo, como Antónia (67 anos), Carlos (80 anos), Áurea (69 anos), Lisete (72 anos), manifestavam interesse em participar, outros exprimiam apenas curiosidade em saber: *“afinal, do que se trata?”*. Questionaram-me com *“explique lá melhor”*, *“isto é para quem mesmo?”*, *“conversar sobre o quê?”*. Tentei explicar, simplificando o discurso, dizendo que o intuito era ouvir histórias de vida, conversar sobre o percurso de cada um, temas pessoais e gerais, comuns a todos. Conversar sobre a vida. (Notas de salão, apontamentos de 12 de novembro de 2017)

A minha posição no baile alterou-se com a entrega dos convites. Tudo estava mais claro, todos (ou quase todos) os frequentadores habituais, os “habitués” como referenciado por uma das interlocutoras, ficaram a saber, afinal, o que fazia eu ali. Passei a ser o jovem estudante que queria entrevistar pessoas. Ainda assim, nos bailes que se seguiram, as conversas não surgiram de forma espontânea, tive sempre que as provocar. Fui tentando aproximar-me das pessoas que me abordaram nesse dia (da entrega dos convites) e que se mostraram recetivos à ideia de participar no filme. Aos poucos, fui percebendo quando estavam mais disponíveis para conversar, respeitando a sua vontade de estar no baile, adequando-me ao ritmo de cada um, e assim encontrando uma forma de me relacionar. Iniciei algumas conversas informais, exploratórias, em que procurei fazer perguntas sobre uma eventual ligação ou não à região do Alentejo, sobre o baile e a assiduidade com que o frequentava. Por vezes, ao sentir abertura, ia um pouco mais longe com questões biográficas e de percurso de vida.

No fundo, tentava recolher elementos que me permitissem identificar possíveis participantes no filme. Tendo em mente que procurava uma dialética entre as histórias que ouvia e a capacidade expressiva, narrativa, de quem mas contava, fui identificando algumas pessoas com o perfil adequado. Porém, por outro lado, havia os corpos, os rostos, os olhares e sorrisos de pessoas que conhecia menos ou que não conhecia (e que não cheguei a conhecer), mas que pretendia abordar. Moviam-me motivações e interesses diversos, por curiosidade ou puro deleite estético, por vezes, totalmente desprovidas de preocupações científicas.

Em suma, na conceção de um filme ainda por fazer, misturavam-se ideias mais evidentes e conscientes, sedimentadas em conversas estabelecidas com as pessoas, e aspirações cinematográficas sustentadas pela intuição. O percurso de vida da cabo-verdiana Áurea, a emigração para França e o regresso a Portugal, quarenta anos depois; a infância de Simplício no Alentejo como “ajuda de pastor”¹⁹, o seu contacto com a poesia popular e a literatura de cordel, e o trabalho como cobrador de dívidas em Lisboa; o interesse de Carlos pelo cinema²⁰ e pela música, de Lopes Graça a Villa-Lobos; a forma como António dança e se movimenta no espaço do salão de baile; a juventude e simpatia da Rita, que trabalha no bar; o olhar curioso, a vontade de dançar reprimida da ajudante de cozinha, a brasileira Lídia; a intrigante relação do casal²¹, de impressionável fisionomia semelhante, que dança alegremente e que no fim da música se separa, regressando a mulher à mesa e ficando à espera que o seu par regressasse do convívio com outros frequentadores. A estas imagens se junta a tristeza no olhar de uma senhora que dança sozinha, rodando e percorrendo o salão de uma ponta à outra, e que no intervalo canta o fado, mas nem mesmo por isso conseguindo chamar a atenção dos demais presentes. Todas estas impressões foram fundamentais na dimensão relacional que desenvolvi com os interlocutores e personagens deste filme.

Contudo, a escolha dos interlocutores e das personagens não dependia somente da minha vontade. Qualquer encontro pressupõe uma negociação, um jogo de expectativas, de resistências, de aceitação ou rejeição. Todo o processo de produção filmica ou etnográfica em contexto social é, inevitavelmente, um trabalho que

¹⁹No Alentejo, era comum as crianças terem como primeiro trabalho ajudar um pastor a guardar o seu rebanho, que normalmente era um tio, ou familiar, como me relatou também José (um dos entrevistados que ficou de fora da montagem final).

²⁰Interesse partilhado com outros frequentadores, mas Carlos evidenciou-se pela conversa e sobretudo pela partilha da sua coleção de livros relacionados com o cinema, pelo seu gesto de me oferecer um livro e emprestar outros.

²¹ Trata-se do casal que aparece no último plano do filme.

depende da colaboração e que é o resultado de negociações entre aquele que investiga e aquele que é sujeito dessa investigação, entre quem filma e quem é filmado (cf. Pink 2006, MacDougall 1997). Como já foi sobejamente referenciado, as pessoas mostravam-se pouco disponíveis à ideia de serem filmadas, ainda que por vezes existisse um manifesto interesse inicial em “*contar a história da minha vida*”. Com Áurea, uma das minhas interlocutoras, travei inúmeras conversas sobre a sua participação no filme, uma vez que, após a entrega do convite, veio falar comigo, demonstrando interesse em participar, em contar a sua história, episódios da sua vida, deixando-me a ideia de que podia contar com ela na filmagem. Porém, colocou desde logo entraves à recolha da sua imagem, preocupada com a exposição pública do seu rosto, do seu corpo. Numa das nossas últimas conversas, ao dizer-me que aceitava as condições apresentadas, comentou “*o Carlos é persistente*”. O encontro cinematográfico com Áurea acabou por não acontecer.

Entre as deceções e rejeições características do trabalho de campo (ou pesquisa para um documentário), consegui reunir um conjunto de pessoas dispostas a serem filmadas, escolhidas dentro de parâmetros semelhantes aos de um processo de seleção para um filme, visto que a abertura a um movimento contrário, a um movimento das pessoas em direção ao filme, isto é, o convite endereçado aos frequentadores do baile pode ser visto como um *open call* para um *casting*. Tratou-se, portanto, de um processo de escolha que teve como ponderação final a valorização da vontade demonstrada em participar e da empatia estabelecida.

E assim avancei para as filmagens das conversas, que decorreram em períodos tranquilos, fora da exigência do baile e é disso que vou falar de seguida.

3.2 Conversa filmada

Todos os procedimentos de realização estavam definidos desde o início, sabia exatamente como pretendia filmar. Tinha em mente desenvolver um dispositivo, uma abordagem cinematográfica assente em ideias e metodologias que são evidentes referências e aproximações ao cinema de Eduardo Coutinho, para quem, a criação de um dispositivo de filmagem é o principal e fundamental ponto de partida para a realização de um documentário (cf. Lins 2004).

Em *O corpo que fala*, implementei um dispositivo sem guião prévio, mas que seguiu regras autoimpostas que afastavam a total abertura e gratuidade (de discursos), que, de forma consciente, procurava um equilíbrio entre o que o *outro* queria dizer e o que *eu* (o realizador) queria ouvir e, conseqüentemente, mostrar e dizer. Uma construção que dependeu imensamente do *outro* e do seu discurso, ainda que não deixasse de ser provocado e dirigido. A cena é o lugar do encontro, em que a palavra e o diálogo são elementos centrais na sua construção.

Salão de baile vazio. Uma mesa e duas cadeiras a um metro de distância. Sigo de perto as indicações de Eduardo Coutinho, para quem a proximidade é essencial no ato da conversa:

“Eu não conheço nenhuma pessoa no mundo que converse com outra a dez metros de distância (...) prefiro aparecer no quadro, tornar a câmara mais pobre, tendo que filmar em close, mas estou sempre próximo do personagem, a meio metro, um metro.” (Coutinho 2013a: 24).

Optei por uma única posição de câmara, discutida anteriormente com a Diretora de fotografia, Luísa Mello²², abdicando de operar a câmara para poder concentrar-me exclusivamente no diálogo, na “fala-olhar”, na troca de olhares e expressões características de uma conversa.

O formalismo rígido do plano deve-se à inexistência de razões para mudar. Um plano fixo, com ligeiros ajustes de câmara mediante a necessidade de recentrar o plano, por movimentos e gestos expansivos, mexidas na cadeira e mudanças de

²² Desde o início que tinha em mente reunir uma pequena equipa de filmagens, para realizar as entrevistas, com um operador de câmara e um operador de som, de forma a poder estar focado essencialmente na conversa com os meus interlocutores. Sendo um filme sem financiamento, estive dependente da boa vontade e disponibilidade dos dois amigos que aceitaram colaborar.

posição. No filme, vemos mudanças de plano em dois momentos, na sequência de duas personagens, António e Catarina. A mudança do plano inicial, para um plano mais fechado, mais próximo da personagem, deveu-se nos dois casos a questões técnicas e menos a opções estéticas ou narrativas. No primeiro caso, pelo piscar de uma lâmpada num dos candeeiros em quadro; no segundo, porque o plano aberto evidenciava a sombra do operador de som que entrava em quadro, devido ao necessário posicionamento dos projetores de luz.

Valorizei a construção de um plano concentrado no essencial, no espaço de ação do personagem centrado a meio do quadro, que torna presente a imagem do corpo, que produz uma imagem feita de corpo, rosto, gestos e olhares. Privilegiei a construção de um plano próximo de quem fala, mas não demasiado próximo, reunindo em quadro (na imagem) o espaço envolvente – o salão de baile – e a pessoa filmada. A proximidade, de forma implícita, revela a presença do realizador, não só pela voz presente nas conversas, elemento imprescindível ao diálogo, mas por alguns gestos que saem do fora de campo e entram em quadro.

Ao permanecer no salão de baile, o espaço utilizado como *set* de filmagem das entrevistas, recuso imagens que ilustrem o lugar físico e geográfico, ou simbólico, a que pertencem as pessoas que acederam a participar no filme. O enquadramento cinematográfico, que defini, isola-os do mundo social a que pertencem, ignorando por exemplo a observação do seu quotidiano, da sua casa e/ou local de trabalho, descartando imagens da sua vida para além do baile. Os informantes/frequentadores do baile serão apenas “julgados” pelas suas palavras, pelo que por eles foi dito.

Apesar de ser um lugar fechado, o espaço levantava-me algumas preocupações práticas relacionadas com as condições de filmagem. Primeiro, com a imagem, as inúmeras janelas e como controlar a entrada de luz no enquadramento, de forma a conseguir uma tonalidade (temperatura) de cor permanente durante cada entrevista (era janeiro, céu nublado, sol, constantes alterações). As opções de posicionamento dos entrevistados na sala tiveram em conta a entrada de luz natural, à qual nos fomos ajustando o melhor possível, com o apoio de dois projetores. A escolha pela utilização de iluminação artificial deu-se sem qualquer intencionalidade cenográfica ou dramática, mas pela preocupação de iluminar devidamente a cena, de modo a dar luz

ao rosto, corpo, das personagens. Preocupação que julgo aproximar-se das palavras de Catarina Alves Costa:

“O que é que é autêntico? É mais autêntico filmar uma pessoa com luz natural do que com luz artificial? Se calhar eu com uma luz artificial consigo fazer aparecer aquela pessoa, se eu consigo fazer aparecer aquela pessoa, consigo fazer aparecer a autenticidade daquela pessoa, que está na penumbra, está no escuro que não aparece se eu não uso luz.”²³

Em segundo lugar, com o som, novamente, apesar de ser um espaço fechado, as dificuldades para captar um som “limpo” eram evidentes por diversos motivos: a proximidade do restaurante e respetiva cozinha; o habitual corrupio de visitas na Casa do Alentejo a que não escapa o salão de baile; e a juntar a tudo isto, no primeiro dia de filmagens, percebi que iria ter também o ruído do trabalho de manutenção a acontecer na sala 2 (do salão), trabalho de carpintaria e pintura.

Para a captação de som, dispúnhamos de um microfone posicionado por cima da mesa, que separava os dois lados da câmara, e um microfone de lapela na pessoa filmada, para salvaguardar alguma entrevista que pudesse vir a ter mais ruído de fundo. Optei também por ter um microfone lapela comigo, uma escolha primordial na construção do filme, que passa pela posição moral e ética de que ninguém conversa sozinho, pelo que pretendi captar a minha voz de igual forma e colocar-me no filme, no espaço do encontro, revelando o diálogo entre realizador e o seu interlocutor.

As entrevistas foram agendadas antecipadamente com os frequentadores. De acordo com a disponibilidade da equipa (de dois amigos), dispúnhamos de seis dias para filmar, foi feito um calendário de filmagens com três horários possíveis por dia: 10:00, 14:00 e 17:00. Fui interpelando as pessoas “apalavradas” para participar e agendando as entrevistas, de acordo com a sua disponibilidade, conversas que foram feitas pessoalmente no baile ou por telefone. Durante essa fase, deparei-me com dificuldades de agendamento, falhas de comunicação telefónica, algumas desistências e necessidade de trocar e alterar horários. Uma pessoa faltou duas vezes. Após faltar à

²³ Palavras proferidas pela realizadora numa conversa disponível em vídeo (<https://www.youtube.com/watch?v=uUoV4wzWq4>) na INTERACT Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia (Cucinotta e Manso, 2014).

primeira marcação, conversámos, desculpou-se e pediu novo agendamento a que voltou a faltar. Diria que são hesitações próprias de quem se põe a pensar nos prós e contras de se expor perante uma câmara. Sendo que houve também uma pessoa que entrou no salão à hora marcada, mas que ao ver a câmara, e o restante aparato cinematográfico – iluminação, tripé de som, equipa –, levantou de imediato questões que demonstravam o seu pouco à-vontade com a situação e terminou afirmando que “*não estava preparado para isto [para ser filmado]*”.

À partida para a filmagem das entrevistas, tinha uma lista de vinte pessoas, o que significava filmar dezoito entrevistas, visto que já estava definida a realização de uma entrevista conjunta com as três amigas Helena, Olinda e Irene Silva. No entanto, realizei apenas nove entrevistas individuais (com cinco mulheres e quatro homens) e a entrevista conjunta com as três companheiras de baile.

Depois do período de observação e pesquisa, parti para as filmagens com informações e conhecimento sobre o baile e sobre algumas das pessoas que se disponibilizaram para ser entrevistados, mas não de todos, troquei por exemplo pouquíssimas palavras com Glória – a decisão de a filmar residiu na intuição, um pouco como nos diz Heddy Honigmann, “Com um rosto como aquele a sua história não podia deixar de ser bela²⁴. (...) Conheci a sua história apenas no momento em que comecei a filmar.” (2010: 41).

No entanto, apesar de não ter um guião fixo ou uma visão definida que tencionasse impor ou sobre a qual quisesse inquirir as pessoas a entrevistar, tinha em mente uma lista de pontos de partida para iniciar a(s) conversa(s): questões biográficas, local de nascimento, infância, trabalho, namoro, casamento, filhos; questões sobre a dança, o baile, e ainda sobre religião, vida e morte.

Não obstante a presença da câmara e o enquadramento formal do espaço cénico “clássico” de uma entrevista, o recurso a perguntas sobre uma realidade que as pessoas conhecem, de algo que lhes é próximo, assim como a informalidade da conversa, deixaram as pessoas à vontade para poderem falar e terem vontade de falar. A conversa avançava de acordo com o que ia sendo dito no momento, e mesmo com os interlocutores de quem tinha algum conhecimento prévio sobre o seu percurso de vida, a conversa filmada esteve longe de ser a confirmação ou registo do que me foi dito anteriormente (na pesquisa). Ou seja, procurei construir um diálogo a partir do

²⁴ Heddy Honigmann fala do personagem, do artesão que trabalha a pele no filme *El Olvido*.

não saber, que é o mesmo que dizer, da vontade de querer saber mais, de não negar nada *a priori* e ir seguindo as pistas que o *outro* me dava. E não da necessidade de encontrar no discurso do *outro* informações sobre um tema, mas palavras que exprimissem uma verdade construída no momento da conversa.

A cena foi construída no presente da filmagem, num ato único e irrepetível registado em aproximadamente uma hora por entrevista (um pouco mais com as três amigas, e com José França). No filme, vemos um momento em que o espaço-tempo da filmagem, do cinema, é invadido pela entrada de um grupo de turistas na sala (que não vemos, só ouvimos). Sem saber o que fazer, hesito, “*não cortem... corta*”, e acabo por interromper a cena, o discurso, e nas palavras de Eduardo Coutinho, o “caminho emocional” do personagem. Não sei o que iria ela dizer a seguir, no tempo que restou de conversa poderá ter dito algo próximo, não sei, mas garantidamente não da mesma maneira.

O momento da entrevista revelou-se uma abordagem relacional intensa, ainda que de curta duração. Foram entrevistas feitas de tentativa e erro, em que a necessidade de ouvir para poder conduzir a conversa me levou a deixar falar mesmo que nem tudo fosse relevante (por diferentes motivos). Por isso, tentei não deixar de mostrar a curiosidade necessária que fazia querer ao *outro* que estava interessado em ouvir, através de um olhar, de um abanar de cabeça, de um gesto que indicasse estou aqui, estou a ouvi-lo(a), estou interessado no que me diz, pode continuar. E também porque era (é) necessário saber esperar o momento de cortar a conversa e tentar mudar de assunto – “Interromper e saber fazê-lo é ter respeito pelas personagens.” (Honigmann 2010:9).

Por conseguinte, o diálogo, as conversas foram dirigidas de forma circular, quando o tema era relevante, tentava voltar atrás para, através do conhecimento adquirido, tentar fazer as perguntas certas e assim provocar uma melhor performance. Ainda que, como diz Eduardo Coutinho, uma pergunta sem pertinência aparente possa gerar falas relevantes:

“Às vezes você intervém e faz a pergunta boa; às vezes você faz a pergunta errada; às vezes eu não falo e sinto que devia ter falado. Você erra a todo momento. Erra e acerta. Não há ciência nisso. Às vezes uma pergunta imbecil gera uma resposta absolutamente fantástica.” (Coutinho in Lins 2004:150).

Como exemplo disso mesmo, podemos ver no filme: na conversa com António, perguntei afirmando “*havia equipa de futebol...*”, a pergunta reflete o pouco que sabia sobre a realidade vivida na Mina de São Domingos, porém, proporcionou o arranque para o tema dos bailes de rua na aldeia, em oposição aos bailes privados dos ingleses, que chefiavam as empresas que faziam a exploração das minas.

3.3 Filmar o baile

Pensei, inicialmente, adotar uma postura observacional que tivesse em conta a dimensão coletiva, em que pudesse trabalhar segundo os princípios de um cinema próximo da antropologia, etnográfico ou não, em que o personagem é a comunidade, neste caso, o grupo de pessoas que frequenta o baile.

E tendo em conta essas ideias, na proposta de trabalho, escrevi:

Apostando numa abordagem observacional sobre o evento, irei procurar produzir imagens que permitam uma aproximação à realidade do baile, ao seu microcosmos de sociabilidades, imagens que explorem a capacidade sensorial da produção visual, a capacidade de nos transportar para o salão do baile. Uma imagem ou visão de conjunto, que possibilite **um outro olhar sobre as individualidades narradas nas entrevistas/conversas**, visualizar a interação entre frequentadores, a performance da dança: a linguagem corporal, os rostos, sorrisos, a troca de olhares, e ouvir a música.

São ideias que foram sendo deixadas de lado, em detrimento da valorização das *individualidades narradas nas entrevistas/conversas*. Abandonei a ideia de que o filme poderia representar objetivamente a realidade do baile, de modo que, pouco ou nada do que é descrito acima poderá ser apreendido das imagens produzidas durante as filmagens do baile. O salão e o baile são o cenário, a *porta de entrada* para a realidade do filme construída durante o encontro com as pessoas entrevistadas, uma *porta* para as narrativas que emergem do baile – o casal que dança ou não dança, a *relação entre homem e mulher*.

Optei por filmar o baile depois de realizadas as entrevistas (entretanto, fui avançando na montagem, mas estava longe de saber que personagens iriam entrar no filme), sem intenção de captar imagens ilustrativas e de confirmação de ideias ou informações aí recolhidas. Não tencionava focar-me nas personagens que foram entrevistadas, pretendia filmar o espaço sem procurar isolá-los, sem as retirar do espaço-tempo de convívio que partilham com os demais frequentadores.

Ainda que, inicialmente, estivesse disposto a filmar apenas as pessoas que já tinham sido entrevistadas, essa era uma solução que aceitava somente para contornar os entraves colocados à filmagem do baile, isto porque, desde cedo percebi que teria inúmeras dificuldades em conseguir fazê-lo. Desde o primeiro minuto em que expus

as minhas intenções, logo na primeira conversa com a Dra. Rosa Calado, foi-me dito que “*os frequentadores não gostam de filmagens, de ser incomodados*”, que já tinha sido tentado por outras pessoas, que acabaram por desistir. Os meus interlocutores privilegiados, com vários anos de Casa do Alentejo e de bailes, justificavam essa posição devido às constantes solicitações (na Casa do Alentejo e noutros bailes) de reportagens televisivas, e outras, que despoletaram nos frequentadores uma aversão à câmara e reações defensivas de ocultação da sua presença (e imagem) no baile.

Respeitando esse discurso, que circulava no salão, entrei numa negociação, baile após baile, em que tentei explicar a minha abordagem, as diferenças entre uma reportagem e o trabalho de longa duração que estava a desenvolver, de aproximação às pessoas. Deixei claro que respeitava a posição individual daqueles que verdadeiramente se opunham, e garantindo que um frequentador, ao dizer-me que não queria ser filmado, sem necessidade de explicar o porquê tinha como certo que não seria filmado, ou que a sua imagem não seria utilizada no filme.

Para que a filmagem do baile pudesse acontecer, muito contribuiu a autorização da direção da Casa do Alentejo, a confiança do Presidente João Proença e da Dra. Rosa Calado, e a colaboração do Sr. Machado e do Sr. Montemor, dois dos grandes impulsionadores do baile. Paralelamente ao apoio “institucional”, o período de observação sem câmara e pesquisa, assim como de filmagem das entrevistas, contribuíram para o estabelecimento de uma relação de respeito para com os frequentadores, mesmo para com os que não troquei uma palavra, apenas olhares, mas que se acostumaram à minha presença. Criou-se uma relação de aceitação, que quebrava a resistência dos que permaneciam reticentes com a intromissão do aparato cinematográfico.

Tomei algumas medidas que julguei indispensáveis para a divulgação do que pretendia fazer, e de como o iria fazer, para que as pessoas estivessem alertadas para o que se iria passar. Escrevi um folheto informativo, que fiz circular no baile anterior ao das filmagens. Foi também anunciado no palco do salão, no baile anterior e no próprio dia (isto na primeira tentativa) antes de começar a filmar. Coloquei ainda cartazes junto à bilheteira e à entrada do salão, em ambos os dias de filmagem (dois bailes, 25 de fevereiro e 8 de abril).

Na apresentação das filmagens, no baile de dia 18 de fevereiro, anterior à primeira tentativa de filmar, José Machado subiu ao palco do salão e dirigiu algumas palavras aos presentes, informando-os do que se iria passar, alertando para o facto de

ser algo que “*um amigo pediu*”, e que “*não é nada por aí além, é uma coisa particular*”, repetindo o adjetivo “*particular*”, como forma de assinalar que seria algo privado entre “amigos”.

INFORMAÇÃO²⁵

Venho por este meio informar os frequentadores da Casa do Alentejo sobre as filmagens que irão acontecer no próximo Baile, dia 25 de fevereiro. As filmagens enquadram-se num trabalho de Mestrado em Culturas Visuais, da Universidade Nova de Lisboa, que tenho vindo a desenvolver no Baile, e que tem como finalidade a realização de um documentário com objetivos académicos e artísticos.

Informo ainda que: procurarei não incomodar o normal funcionamento do Baile; a câmara estará sempre visível, permitindo a quem não quiser ser filmado afastar-se do local da ação; e caso alguém se sinta incomodado com a câmara, basta pedir-me para não ser filmado; termino, dizendo que estarei disponível para responder a qualquer questão que queiram colocar, antes e depois das filmagens.

Cordialmente,

Carlos Lima

Como filmar o baile? O que fazer, como fazer para filmar corretamente aqueles homens e mulheres, aquele lugar, contar narrativamente a sensação de estar ali? Como traduzir em imagens o olhar e o viver aquele lugar do lado de fora, a experiência de quem vê, de quem assiste, se diverte e comove com o que vê? Queria filmar aquelas pessoas, para que pudessem ser vistas como jovens cheios de vida, como pessoas que amam viver, dançar, divertir-se, e querem continuar a fazê-lo até que lhes seja permitido. Imagens em que pudessemos ver pessoas maiores do que elas mesmas e maiores do que a imagem que se faz delas e de um baile como este, socialmente definido como um baile para velhos. Uma construção (ainda que sem metáforas, alusões engenhosas, efeitos e truques) não pelo deleite da imagem ou da ficção, mas como forma de retribuir o muito que me deram, todas elas, as que conheci, as que filmei e as que, sem ter com elas trocado uma palavra, me disseram tanto.

²⁵ Conteúdo do folheto informativo distribuído no baile de 18 de fevereiro de 2018.

Devido a preocupações éticas, procurei tornar a câmara (e o restante aparato cinematográfico) visível, de forma a permitir que cada um pudesse circular no espaço do salão, consciente de que estava a ser filmado, deixando a escolha pela invisibilidade ou visibilidade, ao critério de cada um dos presentes.

Tinha como principal referência, para a conceção cinematográfica e construção visual dos planos do baile, uma cena²⁶ de três minutos do filme *D'est*, de Chantal Akerman. Um plano sequência (sem cortes), fixo, feito num salão de baile. Um plano aberto que nos dá uma imagem geral de um salão, do palco, das mesas e do espaço destinado à dança. Uma imagem da arquitetura do espaço e dos corpos. Uma imagem-tempo com a duração de uma música, construída pelos vários intervenientes presentes no espaço do salão pelo posicionamento da câmara, ou seja, pela presença do olhar da realizadora, que potencia as ações dos músicos, das pessoas que dançam e mesmo daqueles que permanecem sentados e dos empregados que os servem, e se deslocam no espaço da ação e fora dele.

Tomemos, então, em consideração, as palavras de Jean-Louis Comolli:

“Esse jogo dos corpos com o fora de campo leva a uma erotização das margens do quadro; dentro/fora, perto/longe, fixo/móvel, a cidade passante brinca de esconde-esconde com a câmara, de modo que, por meio desse jogo, inscrevem-se os signos de um desejo ambivalente: aparecer, desaparecer. Porque registra durações e passagens, o cinema realiza uma das possibilidades dos habitantes das cidades: ao mesmo tempo exibir-se e esconder-se, manifestar-se e apagar-se, conjugar a singularidade dos corpos com o anonimato das multidões.” (Comolli 2008:182)

O escritor e realizador analisa o movimento dos corpos na cidade, de Lyon e de Paris, filmados pela câmara fixa dos irmãos Lumière. Aqui recorro às suas palavras para falar da possibilidade que as pessoas, os corpos do baile, tinham, durante as filmagens, de se movimentarem em frente à câmara, de dançarem oscilando entre o dentro e o fora de quadro, do “visível ao invisível e vice-versa” (Comolli, 2008:182). Um plano que permitiu que se estabelecesse, no salão, o que me atrevo a chamar de *dança de visibilidades* com os que não quiseram ser filmados e com os que queriam ser vistos.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ogdA5s81uBc&t=4s>

(Notas de salão, apontamentos sobre a filmagem do baile no dia 25 de fevereiro)

Interpelações várias.

Conversas comigo junto à câmara.

Dançarinos para câmara.

A Irene faltou.

António levou uma amiga com quem costuma dançar para “*não fazer má figura*”.

A Catarina chegou a meio do baile. A Glória quase não a vi.

(Notas de salão, apontamentos sobre a filmagem do baile no dia 8 de abril)

António faltou, porque foi a um concurso de dança numa outra casa de baile.

Glória não estava em Lisboa.

Um casal de sócios, há mais de quarenta anos, dançaram alegremente em frente à câmara.

Posição de câmara. Dança com os frequentadores, com os que não queriam aparecer e com os que fizeram tudo para ser filmados. Negociação falhada com o (sósia de) Luís Miguel Cintra. – “*Oiça, por favor, não me filme. Desculpe mas não quero participar de nenhum estudo sociológico ou antropológico, ou lá o que é. Tenho direito à minha imagem, e não quero, ok? Obrigado.*”

A principal preocupação ou simples curiosidade da generalidade das pessoas que me interpelaram estava relacionada com a televisão (a imagem televisiva), perguntavam em que canal seria emitido: “*É uma reportagem para a televisão? Para que canal?*”

Estava acordado com a Direção da associação que iria filmar um baile apenas, um evento único. Decidiu-se o dia de filmagem, tendo em conta a opinião dos organizadores do baile, relativamente aos grupos que poderiam estar disponíveis para participar. E até filmar, ou melhor, até ver o material filmado do dia 25 de fevereiro, estava convencido que não precisava de um “segundo *take*”, de voltar a filmar o baile.

A verdade é que não correu “bem” da primeira vez, e sendo certo que melhorou na segunda, ainda assim não o suficiente para ter material para montar que me deixe totalmente satisfeito. Quase todos os planos têm problemas, sejam técnicos ou estéticos, ou mesmo implicações éticas por respeito ao pedido das pessoas que não quiseram entrar no filme.

As questões técnicas estão relacionadas com o longo período que passei sem filmar, sem mexer numa câmara, e no baile, teria que ser eu a fazê-lo. Delegar essas funções era fugir às minhas responsabilidades, ao acordo verbal (e não verbal) que tinha feito com as pessoas. Tentei preparar-me, fiz alguns testes no salão e procurei conhecer a máquina que iria usar, sabendo de antemão que aprender a manusear a câmara é primordial para conseguir uma filmagem focada no que se pretende (dar a)

ver, filmar. Todavia, ainda que em plano fixo, com a câmara num tripé, devido à falta de treino do olho cinematográfico (humano + máquina), de olhar, ver através do aparelho, o resultado demonstra que não consegui dominar a técnica, sobretudo, no *take 1*, na primeira tentativa de filmar o baile.

(Notas de salão, apontamentos sobre a filmagem do baile no dia 8 de abril)

Senhora 1 – É para filmar todos ou é só para filmar alguns?

Realizador – Quer aparecer?

Senhora 1 – Eu quero, já apareci muitas vezes na televisão. Mas isso é para onde, televisão, cinema?

Tem que filmar aqueles que querem.

Senhora 2 – Não quero aparecer.

Realizador – Porquê?

Senhora 2 – Paga alguma coisa? É que só apareço quando me pagam. Faço figuração em programas de televisão. Por isso, atenção, se me filmar, vai ter que pagar.

Por outro lado, as regras autoimpostas que seguiam as condições éticas de realização, que tinha estipulado para a filmagem do baile e que respeitavam as limitações impostas por alguns frequentadores, dificultavam a opção por planos abertos, gerais. O plano fixo, longo, a construção do tempo do baile, da música, um olhar concentrado e fixado na ação, no movimento dos corpos dançantes, estava condicionado pelo diálogo e pela dança dos que não queriam ser filmados – a *dança de visibilidades*, como referido anteriormente. No decorrer das filmagens, o corpo do realizador torna-se parte integrante do baile, enquanto homem-câmara fui obrigado a *entrar na dança*, jogando com as duas salas do salão, procurei não enquadrar as pessoas que tinham manifestado vontade de ficar de fora. Ao mesmo tempo, tinha que estar preparado para dialogar com as pessoas que me abordavam e fítavam a câmara. De tal modo as condições e condicionantes da experiência fazem, inevitavelmente, parte do filme, mesmo que não de uma forma visível, estas são o referente real da cena, são elementos constituintes das imagens que consegui produzir do baile.

Primeiro baile depois da filmagem. Senti-me bem, as pessoas estavam animadas, mais leves e soltas, a chegada da primavera, um domingo mais soalheiro. A banda tocava músicas mexidas e alegres, tudo parecia contribuir para uma tarde de festa.

Entrei no salão e fui cumprimentando as pessoas, ora com um aceno, a outras com mais proximidade, como foi o caso do Sr. Grades e do Sr. Carlos, este a quem devolvi um livro que me tinha emprestado

anteriormente. Seguiram-se a Helena, a Irene e a Olinda.

De seguida, fui conversar com o Sr. Montemor e o Sr. Machado, sobre as filmagens a realizarem-se no dia 8 de abril. Tudo de acordo “*à primeira nem sempre as coisas saem bem*”, comentam. Assim ficámos. Mais tarde, o Sr. Machado iria fazer o aviso ao microfone. “*As filmagens não correram bem, por isso, pediu-nos para voltar a filmar*”. Neste segundo anúncio, utiliza novamente a palavra “*particular*”.

A Sra. Catarina (não a personagem do filme) fazia 95 anos, e comemorava a data com o filho presente no baile, e todos os amigos que juntamente compõem os frequentadores habituais do baile. Houve bolo, petiscos, bebidas, uma mesa preparada para a celebração. A banda cantou os parabéns.

Ri, diverti-me à conversa com as pessoas.

(Notas de salão, apontamentos do dia 25 de março)

4. A verdade da filmagem, do encontro

4.1 A montagem

“Quando alguém nos diz: ‘A forma é tudo, a ideia não conta’, é pura covardia, não é verdade, tem de se ver bem as coisas: a ideia existe! Depois, há uma matéria e depois, uma forma. E aí, não há nada a fazer, ninguém lhe pode dar a volta.

A ideia é o que faz o Eisenstein quando tem uma primeira continuidade, é a sua montagem das atrações, depois há a matéria, ele tem de determinar a duração dos planos que alinhou, isso é a matéria.

E o que nós estamos aqui a fazer é a ideia que estava no papel, a construção do filme, a continuidade dos planos e, a seguir, trabalhamos sobre uma matéria.

Temos uma matéria que nos resiste e não se pode cortar ao calhas entre dois planos (..) Depois desse trabalho, da luta entre a ideia e a matéria e da luta com a matéria, nasce a forma!”

Jean-Marie Straub,
in “Onde Jaz o Teu Sorriso?”²⁷

A montagem é um processo de construção entre o que eram as ideias iniciais, a proposta de realização, a nota de intenções do realizador, e o que efetivamente foi possível fazer (construir, registar) durante as filmagens. A montagem é o momento de esquecer ideias pré-concebidas, o que poderia ter sido, as condicionantes, as dificuldades inerentes à realização de um filme.

O trabalho de montagem é um ato de reconstrução, de edição da “realidade” filmada e o corte deve ser feito trabalhando os aspetos visíveis da matéria, da imagem, porque cada plano contém elementos vivos que devem ser tidos em conta – uma palavra, um gesto, um sorriso, um olhar. A precisão do corte não deve ser uma escolha aleatória ou estipulada à partida, ainda que a construção da imagem tenha tido em conta ideias de como a conceber (que podem ou não ser visíveis), trata-se de uma nova etapa, que exige, igualmente, um trabalho de paciência e persistência.

Foi necessário ver e rever o material, conhecer pormenorizadamente aquele de que disponho, o que existe, as imagens que fui capaz de produzir, em colaboração com a equipa e as pessoas que “dão” o seu rosto, corpo, ao filme. Lutei para dar forma e tornar possível a existência de um objeto acabado, com o intuito de, através

²⁷ Filme realizado por Pedro Costa para a série “Cinéastes de notre temps” sobre o casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, filmado durante o processo de remontagem do filme “Sicília!”.

do filme, conseguir partilhar o que ali vivi, vi e ouvi.

As palavras de Eduardo Coutinho, acompanharam-me durante o processo de montagem.

“(…) Eu acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir o oral para escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção.” (Coutinho 2013b:227).

Assim, pretendi desenvolver uma montagem reveladora da experiência, que pudesse expor o processo de construção, fugindo à lógica televisiva, nas palavras de Comolli, fugindo à “telerrealidade” onde já não existe o fora de campo, onde só “resta apenas campo: visível”²⁸ (Comolli 2008:199), e onde “a palavra de ordem (de todas as ordens) é ver sempre mais” (Comolli 2008:188). Optei, então, por não utilizar imagens de cobertura (ou corte) para passar de um plano a outro, de uma imagem a outra, abdicando da suposta semelhança e ligação a um contexto real para comprovar os factos narrados pelas personagens. E recusando a suavidade da montagem invisível, procurei montar o filme a partir do fluxo verbal, utilizando cortes descontínuos (*jump cuts*) ou intertítulos, sem planos para simular uma continuidade narrativa e temporal. A montagem final deixa transparecer o processo, as opções de realização e a construção do diálogo com o *outro*, recusando esconder o estatuto de filme ao abdicar de qualquer semelhança com a vida, com o real.

Seguindo esse pensamento, procurei explicitar que nada foi induzido e revelar a única verdade que o documentário pode almejar, a verdade da filmagem²⁹: do encontro entre o realizador (e a sua equipa) e alguns frequentadores do baile da Casa do Alentejo, em Lisboa, onde em tal dia e hora, teve lugar uma conversa que foi filmada. Ideias que me levaram a utilizar intertítulos informativos com o nome da pessoa, data e hora, assim como a recorrente utilização de intertítulos com a hora. São informações temporais que marcam a existência do encontro, do momento em que

²⁸ À luz de uma lógica capitalista, onde “a lei da informação se une à lei da mercadoria: que toda coisa se torne visível, que todo o visível se torne coisa” (Comolli 2008:188).

²⁹ “A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela (...) uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem²⁹ que a filmagem da verdade (...)” (Coutinho 2013:23), palavras em concordância com Jean Rouch, e a sua posição sobre a questão da verdade na tradição do documentário, citado inúmeras vezes por Eduardo Coutinho.

decorre a conversa. Tudo se passou naquele dia, durante aproximadamente uma hora de conversa. A passagem do tempo procura marcar a duração desse encontro como recurso narrativo, ao mesmo tempo que serve de forma prática para cortar de um plano a outro, inserir pausas, mudar de assunto. Tratou-se de uma opção estética e de construção narrativa, sendo também um elemento que recorrentemente alerta para a existência do dispositivo cinematográfico, para o tempo real da filmagem, da construção do filme. Um elemento “real” e ao mesmo tempo ficcional, porque a minutagem apresentada foi definida na montagem, não é uma contagem rigorosa que recorra a um registo “realista” durante o período de filmagem.

O filósofo Jacques Rancière afirma que um filme surge da relação entre o que foi filmado (a realidade) e a montagem (jogo de operações), num processo de construção e alteração da semelhança – “A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens de cinema são antes de mais operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, com causa e efeito.” (Rancière 2011:13).

Em *O corpo que fala*, pela opção da ausência de imagens ilustrativas ou explicativas do que é apresentado, a composição entre “o dizível e o visível, entre o visível e o invisível” (ibidem) constrói-se através do que é dito pelas pessoas filmadas, seguindo a ideia de que em cinema “mostrar é na realidade esconder” (Comolli 2008:188).

4.2 O baile, o início e o fim do filme

“A single photograph can be the reason for an entire film. A film begins from a single photograph.”

Abbas Kiarostami³⁰

O filme começa com três fotografias³¹. Ao juntar uma fotografia após a outra, ao esticar o seu tempo de duração, dando-lhes movimento, que efeito é capaz de produzir a montagem, que visibilidades? Será que passamos a ver para além do que poderíamos ao ver uma fotografia apenas, ou mesmo, ao ver uma e a seguir outra sem montagem e posterior projeção na tela?

“A fotografia tornou-se uma arte ao pôr os seus próprios recursos técnicos ao serviço desta dupla poética, ao fazer falar duas vezes o rosto dos anónimos, como testemunhas mudas de uma condição diretamente inscrita nos seus respectivos traços, nas suas roupas, no seu quadro vivencial – como detentores de um segredo que nunca conheceremos, um segredo furtado pela própria imagem que no-los entrega.” (Ranciére 2011: 24)

Os rostos anónimos, os muitos rostos virados para a máquina de filmar, as roupas, o salão de baile, enquadram circunstancialmente quem os olha, dão a ver uma festa algures no tempo (na década de 40) na Casa do Alentejo – o *studium*, nas palavras de Roland Barthes (2012). São imagens fixas que nos falam do passado dos bailes da Casa do Alentejo, mostram-nos algo que não saberíamos se não tivéssemos acesso³² a elas. Vemos a forma como se vestiam para o baile, podemos supor a sua idade, e sabemos da presença de um fotógrafo – alguém foi contratado para fotografar o evento –, e este é um ponto importante para discutir a realização de um filme no baile, a relação com a imagem, com o “direito à imagem”.

³⁰ Palavras do realizador difundidas para publicitar o seu filme póstumo *24 Frames*, como por exemplo em <https://www.filmlinc.org/daily/trailer-premiere-abbas-kiarostamis-final-film-24-frames/>.

³¹ Fotografias que podemos ver em anexo, pela ordem que surgem no filme.

³² Notas de salão: Encontrei imensas fotografias amontoadas em sacos e envelopes, difícil apresentar um número total, mas serão mais de mil fotografias. Ainda que houvesse um ou outro álbum, ou envelopes melhor arrumados em dossiers, com alguma organização temática, descrição de eventos retratados nas fotografias, estas encontravam-se muito mal acondicionadas, cheias de pó. Porém, a maioria das fotografias antigas, 1940, 50 e 60, permanece em bom estado de conservação. As fotografias do baile não são muitas, nem verdadeiramente interessantes. São sobretudo fotos de bailes temáticos: Final de Ano, Carnaval e Santos populares (St. António e São João). Interessou-me uma foto, ou melhor, um conjunto de cinco fotos, em que os frequentadores do baile estão todos virados para o fotógrafo e a olhar para a câmara. Intrigou-me a forma como olhavam para a foto, como é evidente o momento da foto marcado pelo *snapshot*, o momento de aparecer, de ser visto.

Na terceira e última fotografia da sequência, vemos um rosto que nega olhar para a máquina – o *punctum* (Barthes 2012) –, um gesto destoante, uma vez que mesmo os que estão de costas nas duas fotografias anteriores se viram para que o seu rosto apareça na fotografia, para que fique registada a sua presença na festa (suponho). Esse rosto que não vejo intriga-me, pergunto-me o que lhe dirá o seu par, será que lhe pergunta sobre o porquê de tal gesto? Qual terá sido a resposta? Nunca saberemos. Contudo, vemos um único rosto que se esconde, que nega a visibilidade, nega a relação com a câmara/máquina, nega a fotografia como registo de um evento de união grupal.

A utilização das fotografias no filme está relacionada não somente pelo que é imediatamente visível, mas também pelo que, em conjunto na montagem, podem revelar sobre as alterações vividas nos últimos tempos, no que diz respeito à relação das pessoas com a imagem, com a produção de imagens e o tão discutido direito à imagem. O tempo da foto é diferente do tempo do baile que filmei, um tempo diferente do “sobretelevisionamento” que vivemos hoje (cf. Martins 2013:401).

As três fotografias, juntamente com as imagens iniciais do baile, dão-nos a possibilidade de entrar no salão, onde tudo se passa, permitem-nos ter acesso à vivência do baile, a um tempo recordado pelas narrativas das personagens do filme, um tempo heterogêneo composto de passado e presente.

O antropólogo Étienne Samain, diz-nos

“(…) que as imagens são nossos olhos passados, presentes e futuros, olhos da história, roupas, nudezas e paredes da história. Roupagens e montagens de tempos heterogêneos. De vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas). Pensar deste modo as imagens como lugares de questionamentos, lugares dentro dos quais, escrevemos, também, nossa história.” (Samain 2012:158)

O plano fixo definido no baile ocultou uma parte visível não enquadrada (fora de campo), reduzindo e condensando as ações do baile em fragmentos a que, na montagem, pretendi dar forma e sentido de acordo com o ritmo da música e da movimentação dos corpos no salão, uma reorganização que respeita outra cadência, o movimento rítmico do cinema.

Ao filmar ou editar, existem vários pontos de possibilidade de corte e de saída, tanto dentro do próprio plano como na construção de uma cena. Tentei respeitar o(s) plano(s), as imagens que produzi e o que acredito que transmitam, valorizando o seu tempo. Por vezes, pela sua duração, as leituras surgem com o tempo do/no plano, e elementos menos notados à partida tornam-se visíveis, impõem-se ao olhar e ao pensamento. Ao montar a sequência inicial do baile, libertei-me da autoimposição de mostrar, de apresentar o evento e as ações que nele acontecem; abandonei a ideia da representatividade e optei por privilegiar uma ideia de imagens como “*porta de entrada*” para o baile (vemos o salão, ouvimos a música e vemos pessoas a dançar), mas, principalmente, para o que se vai passar a seguir – as conversas.

A junção dos fragmentos do baile é feita por cortes que marcam a descontinuidade, que rejeitam o corte como uma possível construção de uma imagem próxima do “real”, de observação do baile, da sensação de estar presente no baile (ideias iniciais, aqui abandonadas). Uma ideia de montagem, rebuscada talvez, de descontinuidade, que procura revelar a continuidade vivida fora do quadro, ao qual o realizador não teve acesso. Exemplo disso são os cortes a meio da música, que não são cortes perfeitos, nem estética nem sonoramente apelativos, pois não procurei suavizar a passagem de um plano a outro, são cortes abruptos. As ideias, as possibilidades de leitura, vão-se acumulando de um plano para o outro, mas nada é acabado ou definitivo. A música continua a tocar, o baile prossegue, a vida continua.

Voltar ao salão, no fim do baile³³, depois das conversas, de ouvirmos e nos aproximarmos das pessoas entrevistadas, poderá existir (e legitimamente) a vontade de ver as personagens no baile – como será que eles dançam? O filme nega isso, não os mostra a dançar. No meio do todo, vemos apenas Catarina, ainda que seja necessário olhar com atenção para a vemos no meio da *multidão*. Mas se não pretendia mostrar e não os mostro a dançar, porquê a opção de voltar a esse espaço-tempo do baile, a uma cena de fim de baile? Primeiro, por uma questão narrativa, de montagem cinematográfica e gestão dos tempos, dos momentos de tensão, de altos e baixos. Segundo, porque depois dos depoimentos, o último deles sem um fim declarado, quase um não-fim, era necessário um tempo, arrisco dizer um tempo de *absorção* do que nos foi dito, uma pausa, antes de fechar o filme. Assim, aos poucos, vamos sendo levados por todas aquelas pessoas, acompanhamo-las até à porta de

³³ Do baile filmado no dia 8 de abril.

saída do salão. Por fim, pela ideia de que poderia ser qualquer uma daquelas pessoas, visto que o filme se constrói com as histórias de António, Glória, Catarina e Irene, mas poderiam ser outras histórias, como comentavam Helena e Irene Silva: “*a vida é feita de histórias, cada um tem a sua, e no final, vêm encontrar-se todas aqui [no baile]*”.

É uma ideia de fim e recomeço, algo presente na vida das pessoas, das personagens do filme. E o último plano, o plano que fecha o filme reforça novamente essa ideia, é uma imagem de pessoas que ficaram no salão já depois da maioria ter saído, em que o centro da cena se desenvolve numa mesa. Vemos um casal sentado, o homem conversando e partilhando algo com um amigo que está de pé, e a mulher que observa o movimento de arrumação dos músicos (que não vemos, estão fora de quadro) e das últimas pessoas a sair. Fui atraído pelo olhar desta mulher, ali sozinha, e aproximei-me, pela proximidade o plano é quase um *close-up*, se comparado com os restantes planos (abertos) do baile. Na montagem, esse olhar, a estranheza e a intrínseca incompletude da cena que mostra pouco, é curta, mas que, quanto a mim, pode remeter, novamente, para uma ideia de recomeço, para a continuação deste ou o começo de outro filme.

4.3 As personagens

“A verdade é que só me interessam algumas características de uma personagem. Faço existir uma personagem retalhando, subtraindo, escolhendo. As minhas personagens não têm um rosto, são um rosto.” (Honigmann 2010:39)

Podemos afirmar que personagens em documentário são pessoas reais com existências reais, com uma vida para lá das imagens fixadas pela câmara, que se tornam personagens depois da sua participação ser reduzida a alguns minutos na montagem final. Existe a pessoa e na montagem é construído a personagem, conjugando a performance levada à cena na filmagem com um processo de escolha e seleção. Um processo em que tive em conta a complexidade da pessoa, os vários caminhos percorridos pela conversa, as várias opiniões reveladas e o todo não revelado. A pessoa, no filme, aparece reduzida a elementos que a constituem enquanto pessoa e personagem numa versão curta, é uma síntese.

Durante a montagem, foram deixadas de lado várias outras possibilidades. Fiz referência, anteriormente, que as conversas filmadas foram dirigidas tendo em conta pontos de interseção entre o interesse do *outro* e o meu interesse. A montagem aprofunda essa ligação, restringindo a existência do personagem a pontos de conversa onde esse cruzamento ou comunhão de interesses se revela mais forte.

Na montagem, as opções de corte tomadas foram decisões éticas e não estéticas, defendendo a ideia de que um corte deve ser uma decisão moral, que exige responsabilidade na construção, no que se pode ou não fazer, mostrar. Enquanto realizador, ao montar, assumi a responsabilidade de que o filme pode trazer consequências para as pessoas filmadas e editadas, tendo consciência de que o personagem por mim construído pode interferir na vida da pessoa. E isto, mesmo que desconheça que consequências são ou poderão ser, uma vez que não controlo a leitura feita por quem vê (o espetador), porque a decisão de fazer um filme e as opções tomadas são de quem faz, neste caso, minhas. É uma construção e é preciso assumir a autoria dessa construção.

No filme, vemos uma parte, vemos fragmentos do que quiseram mostrar e uma seleção feita por mim, uma redução de, aproximadamente, uma hora em dez minutos. A montagem apresenta personagens que existem por si e não pelo conjunto, a soma de quatro narrativas pessoais, que não representam o “grupo”.

Comecei por ver todo o material recolhido pela ordem cronológica de filmagem. Vi todas as entrevistas, fui fazendo marcações no programa de edição e anotações num caderno, sinalizando temas e performances relevantes, transcrevendo palavras e frases. Trabalhei todas as entrevistas individualmente, procurando eliminar as partes fracas, cortando e limpando, para ficar somente com o que considerava forte do ponto de vista da construção narrativa de cada personagem, sobretudo pela forma como era dito – a *poética*³⁴ da narração.

Questões técnicas e estéticas levaram-me a excluir quase à partida duas das dez entrevistas, uma individual, com José França e a outra coletiva, com as três amigas, Helena, Olinda e Irene Silva. A primeira, devido a problemas na captação de som, assim como pela presença de reflexos nos óculos da pessoa filmada que, na imagem, impossibilitam a visualização dos olhos de quem fala. Tendo sido algo que me escapou durante a rodagem, ao ver as imagens, rapidamente identifiquei o problema, não ver os olhos do personagem estava fora de toda a conceção cinematográfica pensada para o filme. Na segunda entrevista, por preocupações estéticas, devido a más decisões de realização durante a rodagem, a tentativa de incluir as três senhoras no mesmo quadro revelou-se improdutiva. A imagem das três amigas, para além de destoar visualmente de todas as outras entrevistas (algo que anteriormente pensei ser pertinente), revelava-se fraca e desprovida da concentração necessária para a escuta do personagem que fala. A conversa a três, que julgava interessante no baile, não resulta em cinema, mesmo quando o que dizem é forte e relevante para estar no filme. A confusão sonora e visual destrói a construção cinematográfica.

Aos poucos, visualização após visualização, leitura após leitura, fui aproximando-me da conceção narrativa individual (de cada discurso) e coletiva (de uma ideia de filme). Algumas personagens começaram a ganhar presença no filme e

³⁴ Para o realizador Eduardo Coutinho, o ato de narrar sobrepõe-se ao conteúdo da narração, uma grande história quando não ganha corpo e alma na fala do personagem é descartada e não tem lugar no filme. A construção dos personagens depende da performance de narrador demonstrada pela pessoa, em que a “poética depende de saber contar”, uma vez que nas palavras do realizador, “quando a pessoa conta algo bem, aquilo passa a ser verdade (Coutinho 2013:234).

outros, por seu lado, foram perdendo o seu espaço, isto porque os elementos que sobravam do seu discurso não alicerçavam a construção de uma narrativa, a construção de uma personagem.

Houve uma entrevista, uma personagem, que esteve em quase todo o processo de montagem, entre o dentro e fora de quadro, do filme. De modo a explicitar a ponderação feita na decisão da sua não inclusão, apresento algumas considerações sobre a entrevista de José. Não obstante a relevância do seu discurso, os assuntos em que melhor desenvolveu as suas capacidades narrativas e, simultaneamente, demonstrava um forte envolvimento com o que era dito, foram as seguintes: as dificuldades da vida que levou, a infância de trabalho, a mudança para Lisboa, mas principalmente a questão do trabalho, do seu profissionalismo e da importância que teve para si aprender o ofício de marceneiro (trabalhou 39 anos numa carpintaria); palavras que apresentam pontos de reflexão entre diferenças geracionais assentes no desaparecimento de um sistema de produção e de relação com o trabalho, que diz não encontrar hoje. Contudo, José falou pouco sobre as questões centrais do filme (definidas durante a montagem), quase não falou do baile, da dança, e menos das suas relações amorosas (não casou, mas viveu “*maritalmente com três mulheres*”). Ou seja, José é um narrador expressivo com um discurso relevante, porém, é um personagem de outro filme. As suas preocupações, as histórias que contou, apresentam temáticas distantes das personagens incluídas no filme.

O assunto predominante nas conversas apresentadas, os desabafos sobre a *relação entre homem e mulher*, que aproximam o discurso das quatro personagens, foi surgindo ao longo do processo. A montagem foi pensada individualmente, personagem a personagem, num processo cumulativo, procurando em cada entrevista encontrar temas, assuntos, que norteassem o discurso a construir: António - como conheceu a mulher, o baile, a dança; Glória - a infância, o casamento e as filhas; Catarina - o casamento, a igreja e o baile; Irene - relação pai e filha, o(s) casamento(s), o baile. Ao não intercalar entrevistas, tentei respeitar o tempo de exposição, de apresentação de cada um, o tempo para que cada personagem pudesse existir. Procurei montar o filme, respeitando a existência e a imagem que cada pessoa produziu, e o discurso feito sobre si e a sua visão do mundo.

A partir de certa altura, a única forma de transpor o impasse perante determinadas escolhas a fazer foi deixar de lado preocupações com a cronologia

biográfica do discurso, com a ideia de um começo, meio e fim. Assim, no filme, somente a conversa de António tem uma organização mais “redonda”, fechada, as restantes começam a meio e, no fim, deixam a sensação de que a conversa poderia continuar. Não há uma apresentação, um momento de entrada e saída. Por exemplo, na última sequência, a conversa com a Irene começa comigo a dizer “*voltando um pouco atrás*”, a conversa já vai a meio, o espetador só poderá apanhá-la a meio.

A montagem é feita de falhas, interrupções, intervalos, saltos. Uma ideia de montagem que se aproxima da fragmentação e fragilidade da memória, que dialoga com a impossibilidade de narrar a vida, ou episódios dela, de forma precisa e cronológica. A sequência de entrevistas pode ser vista como um conjunto de imagens que se sucedem como quadros fixos, fotográficos, com tempo para que cada um possa apresentar-se, mas que não revelam tudo.

A montagem, mais do que uma organização, procura potenciar o sentido das palavras ditas e não ditas, assim como a eloquência do silêncio, a imagem do silêncio, das pausas, que podem revelar mais do que qualquer palavra. Porém, apesar de ser um espaço fechado, o resultado final revela através do som que o *set* de filmagens não estava totalmente isolado do mundo, do que se passava naquele lugar: ouvimos o movimento de turistas que entram para ver o salão³⁵; o pintor que trabalha na sala ao lado; o som da cozinha do restaurante, da máquina da louça, do café; o som da cidade, da ambulância que passa lá fora. São sons que entram em quadro, que se misturam com o que é dito, destruindo palavras e silêncios e/ou acrescentando sentido, situando-nos num espaço não longe da *realidade*.

De seguida, faço referência a opções de montagem tomadas em cada uma das conversas, e a outros aspetos do processo que considere pertinente analisar, como matéria de reflexão acerca da construção narrativa de cada personagem e da sua inserção na organização do filme.

³⁵ Colocámos uma fita à entrada das portas de acesso ao salão, mas nem sempre foi o suficiente para travar a curiosidade dos visitantes.

António

O bloco com as entrevistas começa com o depoimento de António, com a fala do único homem. A ideia inicial era seguir a ordem cronológica de filmagem das entrevistas, o que resultaria na sequência: Glória, Catarina, António e Irene. Essa ideia foi colocada de parte tendo feito uma única alteração, a mudança do depoimento de António para o início.

Trata-se de uma opção formal, uma escolha de montagem consciente, que admito possa suscitar questões de produção de um discurso (simbólico), acarretando possíveis leituras para lá do que é pretendido pelo autor. Defendo que forma e conteúdo não estão e nem são indissociáveis, uma vez que a *forma como algo é dito* influencia diretamente a percepção sobre *o que é dito*. Portanto, a opção de colocar o (único) homem (António) a falar primeiro que as mulheres (Glória, Catarina e Irene) está longe de ter sido uma escolha fácil e evidente. Tive em consideração o facto de os depoimentos, as falas das mulheres, carregadas de mágoa e dor, revelarem relações amorosas mal sucedidas, relações conflituosas com os homens com quem casaram. Assim como o facto de ele ser o homem que “cuida” da mulher, que fala com ternura e afeto da companheira que escolheu para a vida, ainda que seja um segundo casamento (informação que ficou de fora da montagem pela dificuldade de ligação dos factos contados e consequente confusão narrativa). Posto isto, o porquê da escolha: por três razões. Primeiro ponto, pretendia filmar a entrada em cena de todos os entrevistados, mas por falta de rigor não o fiz com todas as pessoas que filmei. A entrada de António em cena, a imagem da cadeira vazia, a pergunta da personagem fora de quadro – “*posso?*” –, o som dos passos e a imagem no espelho ao fundo, preparam-nos para o que vai passar-se a seguir, dá-nos a entrada no espaço da entrevista. Segundo ponto, que está de alguma forma ligado com o primeiro, isto porque, novamente, as perguntas iniciais, biográficas e de apresentação da personagem introduzem o dispositivo principal do filme, o espaço da entrevista/conversa. E terceiro ponto, o depoimento da personagem António apresenta a Casa do Alentejo e o baile, faz um relato de como era e de como é (a sua versão da história), fala-nos da dança, ligando a narração de si com a história do lugar, do baile, e com o ritual semanal de sair de casa para dançar.

Do mesmo modo que a ordem sequencial de filmagem das entrevistas, a construção do depoimento de cada personagem também estava pensada para ser

cronológica, sem saltos de uma história, de palavras do fim para o início ou vice-versa. Na apresentação da personagem António, senti necessidade de trocar a ordem do discurso, a conversa sobre os tempos da sua juventude na Mina de São Domingos, que foi registada quase no fim da entrevista, por motivos de construção narrativa, foi colocada no início, facto que é assinalado pela escala do plano, um plano mais fechado no meio de trechos de conversa em plano mais aberto, assim como pelo intertítulo, que mostra um salto temporal significativo para na sequência seguinte voltar atrás.

Glória

Foi a primeira conversa filmada e no momento senti que não estava preparado para ouvir, para dialogar, intervir, perante a força do que me estava a ser contado. Intervim pouco, as perguntas não suscitaram respostas e talvez tenham estado longe de dirigir o depoimento. Tudo o que é dito parece surgir de uma enorme vontade de falar (de desabafar, talvez) e de ser ouvida. Tal facto sobressai na montagem final, apenas se ouve uma pergunta, a que não poderia deixar de fazer, com a qual não poderia deixar de interpelar Glória, mas também a que não poderia ser respondida em frente a uma câmara. Toda a história começa nesse momento, o casamento, as filhas, a vida que levou.

No baile seguinte, Glória demonstrou preocupação com o que tinha dito para a câmara, com as palavras que ficaram registadas, e senti necessidade de partilhar com ela a construção do seu discurso fílmico, garantindo-lhe uma sessão de visionamento para conversarmos sobre o que poderia ou não entrar no filme. Durante a montagem, ao ver o material, permanecia a sensação que vivi no momento da filmagem, e a preocupação de Glória tornou-se, evidentemente, também uma preocupação minha. De forma que procedi à omissão de relatos que não acrescentariam nada ao filme nem à construção da personagem, pelo seu tom confessional e excessivamente melodramático, e que por sua vez poderiam trazer constrangimentos à pessoa.

Agendámos a visualização, quando senti que estava próximo do que poderia ser a montagem final, a narrativa da personagem de Glória. Nesse encontro, as primeiras considerações que fez foram sobre a sua imagem, reparos sobre o cabelo, a maquilhagem, os lábios mal pintados – *“olhe para a minha figura, logo eu que gosto de andar arranjada”*. Seguiram-se comentários sobre a sua voz – *“a voz parece que*

não é minha, fez alguma coisa? A minha voz é mais esganiçada, não?". A cada trecho que passava, ia dizendo que estava bem, mas que *"podia ter usado outras palavras, não digo as palavras certas"*, comentava. O único reparo ao que é dito (por ela) e mostrado (por mim) foi sobre o facto de comentar (no filme) que o seu ex-marido batia na mãe e a mãe no filho. Afirmei que poderia cortar se não se sentisse bem com a cena, ao que me respondeu *"não se diz, mas era o que se passava"*, e termina dizendo *"Carlos, está bem, não é preciso cortar nada"*. Com um sorriso no olhar, continua *"pensar um dia de cada vez e olhar para mim, as minhas filhas iam gostar de ouvir isto"*, respondi-lhe, *"espero que sim"*. A partilha e as palavras de Glória deixaram-me aliviado, pela pessoa, e sem qualquer tipo de hipocrisia, digo que também pela personagem e pelo filme.

Catarina

Terá sido das primeiras pessoas com quem troquei olhares, cumprimentos e conversei no baile, visto que desde cedo se mostrou disponível para participar. Inclusivamente, com o tempo a passar, Catarina perguntava quando seriam as filmagens, e quanto a mim, talvez se questionasse se viriam a acontecer, se teria realmente oportunidade de falar.

No ato da filmagem, a atuação de Catarina, as coisas que me contava não me convenceram, deixaram-me angustiado. Não recebi as suas palavras com a certeza de que iria construir com elas uma narrativa forte, fluida e consistente. Foi algo que só descobri no processo de montagem. E essa minha apreensão talvez se possa explicar pela postura inicial de Catarina, pela vontade de falar, de contar a sua dolorosa história de vida, que a levou a entrar numa *"lógica do pior"*³⁶. Aproveitando a câmara para descarregar todos os seus lamentos, a sua mágoa, não sei se conscientemente (e não sei se deva dizer isto), mas talvez com o propósito de fazer chegar o seu sentimento aos restantes intervenientes da história.

Essa mágoa, esse discurso pesado foi-se dissipando ao longo da conversa, algo que só percebi na montagem, eliminando esses momentos de perturbação, de desabafo, que no filme iriam adquirir um tom exagerado e melodramático. Fugindo às conversas com esse ímpeto (ainda que, talvez, tenha sido esse o motivo pelo qual quis

³⁶ Expressão utilizada por Consuelo Lins, durante a conversa da faixa comentada do dvd de *Edifício Master*, para se referir à prestação de uma personagem do filme de Eduardo Coutinho.

participar no filme), tentei encontrar a personagem de Catarina e assim proteger a pessoa do seu próprio discurso. Desse modo, abrindo um espaço de redenção para a personagem e para a pessoa, pude construir uma personagem com uma narrativa sofrida, amarga, mas (quanto a mim) com momentos alegres e otimistas, algo que identifica a pessoa que conheci no baile.

Irene

Não me recordo do momento em que fomos apresentados ou quando a terei abordado, mas recordo-me que quando a convidei a participar no filme, de forma engraçada, disse-me que teria que perguntar primeiro à filha, “*não vá eu meter-me em alguma que não deva, que ela não goste*”. Fomos conversando, baile após baile, e passado algum tempo, a resposta que me trazia era positiva, estava disposta e “autorizada” a participar.

No filme, é a personagem com o depoimento mais fragmentado, onde é possível ver (e ouvir) o diálogo entre os dois lados da câmara, a negociação. Uma conversa marcada pelo silêncio – “*que silêncio, olha para isto*”, comenta Irene, silêncio esse provocado pelo desconforto de perguntas sem resposta ou com respostas rápidas, desligadas, sem narrativa, e pela expectativa de quem pergunta, que a qualquer momento pudesse acontecer algo, um comentário, um ponto de interesse que permitisse recomeçar a conversa. A tensão, a negociação, é exposta na cena, e fica marcada pelo meu comentário após uma revelação dolorosa de Irene sobre a sua relação com o pai, que inconscientemente ignoro – “*Hoje não me conta nada?*”. Um ato espontâneo, irrefletido, que demonstra a premente dependência das palavras do *outro*, a necessidade de ouvir histórias, de filmar a performance desejada com vista à realização de um filme.

Irene mostra uma performance contida, visivelmente sofrida, constituída de gestos, expressões faciais e palavras (calão, gíria) que, de algum modo, aligeiram o discurso. Ações e ditos que tornam a narração um pouco mais leve e, por vezes, engraçada, visualidades que foram e são questões que me levanta(ra)m dúvidas, preocupações com a imagem que a personagem pode construir da pessoa. É certo que não controlamos o que os outros (espetadores) vão pensar sobre o que veem e ouvem, no entanto, é sempre uma decisão de quem escolhe, de quem faz o filme, dar ou não a ver (e aqui repito-me intencionalmente). Porém, a força do encontro, e a transparência

como é apresentado pela minha presença e exposição constante em cena, tranquiliza-me. A personagem não está sozinha.

No final, subitamente no silêncio de mais um intervalo entre respostas, vê-se no olhar de Irene a vontade de contar (apesar de tudo) algo de “*bom*”, que tinha, no momento da entrevista, vivido recentemente. Sentiu liberdade para o fazer, ainda que tenha perguntado se podia, não lhe foi negada essa vontade de sair dos temas conversados até então, fomos até Cuba e mesmo aí nem tudo correu bem, mas a “*sorte*” foi que havia música por todo o lado, “*é pena*” que não tenha tido disponibilidade física para dançar.

4.4 O filme

“O prazer de fazer um filme está em fazer um filme e não em mostrar um problema. A razão primeira de se fazer um filme é o prazer de fazê-lo, o prazer do trabalho. Se não há prazer no trabalho, não há nada. Assim, qual seria, então a mais relevante característica de um documentário? É perceber que a pessoa que o realizou fez um bom trabalho, que ela desenvolveu e trabalhou algo (...) um trabalho bem feito é mais significativo do que um bom tema.”

Pedro Costa³⁷

Quanto a mim, o trabalho de fazer um filme requer a resposta a algumas questões, é necessário pensar e refletir porque o estou a fazer e porque o estou a fazer assim. Um pensamento sobre o próprio cinema (documental ou etnográfico), que deve ser contínuo, questionando-me porque filmei o que filmei e da forma que filmei. Quero acreditar nas palavras do realizador Pedro Costa, que também diz que um filme é sempre um documentário sobre a sua própria realização, que o trabalho é algo que se pode ver no filme. Pelo que, neste ponto, não pretendo analisar o resultado final, o filme, enquanto objeto cinematográfico ou etnográfico. Interessa-me, sim, questionar como se deu o encontro, como se deu o diálogo?

Tendemos a considerar que só os encontros prolongados, registados durante um longo período de observação e filmagem, poderão ser reveladores da experiência do encontro e apresentar de forma justa quem é filmado. Em *O corpo que fala*, a montagem explicita como se deu o encontro em aproximadamente uma hora de filmagem com cada pessoa, revela a verdade do encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Prevalece a visibilidade da experiência relacional da filmagem, em que não se tratou apenas de dar tempo e espaço para que o *outro* pudesse “falar”, mas também da produção de uma linguagem cinematográfica de construção do espaço-tempo, do encontro entre o realizador e as pessoas que acederam ao convite para serem filmadas. Uma construção que permitiu concentrar o espaço da ação no diálogo decorrente do envolvimento dos dois lados e da implicação pessoal de quem narra. No filme, a força do que é dito, as palavras das personagens, está no facto de serem porta-vozes da sua própria história, de histórias pessoais que não representam

³⁷ Pedro Costa in “Uma porta fechada que deixa a imaginar”, texto que é uma transcrição de um seminário dado pelo realizador na Escola de Cinema de Tóquio, em 2004, e que foi publicado no catálogo da retrospectiva: O cinema de Pedro Costa, pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2010.

ou falam sobre uma classe, um grupo, não são personagens-tipo. Trata-se de uma figuração singular do “real”, uma vez que a composição narrativa, os discursos, não evocam uma “realidade” do baile da qual as personagens seriam representantes ou conhecedoras informadas, são realidades subjetivas, surgem da relação afetiva e pessoal com o baile, com o espaço e com a dança, da descrição de acontecimentos vividos na primeira pessoa, de um discurso e de considerações subjetivas.

Voltando às palavras do realizador Eduardo Coutinho, “o encontro nunca é com multidões, o encontro é com pessoas” (Coutinho 2013d:274). No filme, não vemos o baile, não é representado o baile nem o grupo de pessoas (a multidão) que o frequenta, vemos, sim, o encontro com quatro pessoas – António, Glória, Catarina e Irene.

Os corpos que falam no filme, as histórias narradas revelam sentimentos distintos em relação ao baile, para António, “já não é o que era”, noutra tempo, eram todos amigos, agora já ninguém se conhece. Para Catarina, o baile é parte importante da sua vida, as amizades que estabeleceu no salão são a sua “nova família”. Da nostalgia do passado à vontade de viver o presente, a vida das personagens é feita de recomeços, seja aos 60, 70 (como nos diz Glória) ou aos 80 anos, uma perseverança latente que afastou um tema cada vez mais presente nas suas vidas – o fim da vida, a morte. No filme, não se conversa sobre o fim da vida, a morte não é tema em nenhuma conversa, é da vida, de uma segunda vida, de “como quero viver hoje”, que nos falam as personagens do filme. O fim está longe das conversas, mesmo quando é mencionado e só o é no primeiro depoimento, quando António faz referência a tudo o que viveu, entre palavras de regozijo sobre experiências (possíveis, singelas) que teve ao longo da vida. E tal acontece, não porque o tema não fizesse parte da minha “lista” de possíveis pontos de conversa, mas a verdade é que a morte como tema, como questão, escapou-me em todas as entrevistas.

De alguma forma, o final de cada conversa, de cada sequência narrativa, é o reflexo disso mesmo, visto que não apresenta respostas ou ideias finais, conclusivas sobre o discurso apresentado pelas personagens. Existe uma relação de contiguidade com a vida, o filme de forma inconclusiva não produz quadros (visões) finais sobre as personagens, muito menos sobre as pessoas.

As personagens escapam à tipologia da personagem clássica do documentário, não são nem o *herói* dos filmes de Robert Flaherty, baseados no embate do homem

contra a hostilidade da natureza, nem a *vítima* de uma sociedade socialmente desigual dos filmes de John Grierson (Bezerra 2013:405). São pessoas comuns que sofreram, riram, viveram, ou como comentou Helena, no fim da entrevista filmada, “*Somos umas grandes artistas, choramos, rimos, tudo.*”. As personagens do filme são complexas e humanas, constroem-se através da palavra de pessoas comuns que é trazida para palco:

“O palco de palavras que não são meros queixumes, mas também debate, para saber se a vida é, ou não, a vida que se escolheu. Um debate à margem, provavelmente, mas o destino normal da palavra é estar à margem, como suplemento do visível, desfasada da acção.” (Ranciére 2004: 140)³⁸.

A palavra em *O corpo que fala* é essencial, provoca ação e cria visibilidades, palavras e gestos cuja materialidade se constitui como imagem. O filme procura trazer a palavra para o centro do palco, a palavra dos que não são ouvidos, para fazer o debate sobre questões comuns transversais a todos – depoimentos sobre a *relação homem e mulher*, sobre a paz e a guerra conjugal. Palavras que exprimem a força de um corpo que se insurge, que se dá a ver – “(...) os povos não são abstrações; são feitos de corpos que falam e agem.” (Didi-Huberman 2011:52). São a narração de acontecimentos passados que marcam o presente, a vida que hoje levam, que os levou a este lugar, ao baile. São a narração de experiências da vida (e não de vida), da condição humana. Não são somente uma lembrança ou evocação, são algo vivo e presente.

O filme é uma conjugação de coexistências e divergências de pontos de vista, um diálogo entre representações e formas de pensamento distintas, vozes e visibilidades de personagens e realizador – “The author is never isolated but always a contingent being, and the author's "voice" is always constituted in relation to its object.” (MacDougall 1998:274). A personagem (a pessoa) não fala sozinha, fala porque a câmara estava presente e porque existia um interlocutor, falámos os dois entre nós, e através da montagem, o realizador fala através das palavras, do discurso que construiu com as palavras das suas personagens.

³⁸ Ranciére escreve sobre o cinema de Pedro Costa e de Jean-Marie Straub e Huillet, partindo da análise do filme *Onde jaz o teu sorriso?*.

Contudo, trata-se de uma experiência conjunta entre *diferentes*³⁹, algo explicitamente demarcado pelo facto de *eu*, estudante de mestrado, investigador, estar a realizar um trabalho, um filme, sobre *eles*. Uma distância que não se anula pela dependência de quem filma em relação ao discurso do *outro*, que aceitou ser filmado e contribuiu imensamente para que o filme pudesse existir. E, mesmo acreditando que a montagem final revela um reequilíbrio de uma relação à partida assimétrica, dando a ver o processo de construção – o diálogo. A questão central permanece, é preciso ter consciência das obrigações do fazer e das dificuldades⁴⁰ inerentes à realização de um documentário, relacionadas com o facto de as pessoas filmadas existirem fora do filme. Ou seja, como nos diz o realizador João Moreira Salles, “Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem” (Salles *in* Labaki 2015: 281). As pessoas filmadas partilharam comigo as suas histórias, emoções, sentimentos e estados de espírito, e uma vez que a personagem presente no filme lhes escapa, escapa ao sujeito real que lhe deu vida transformando-se numa “criatura cinematográfica” pela mão do realizador (Comolli 2008:168), escolhas que são evidentemente de quem faz, a responsabilidade pelo resultado final, pela exposição daquilo que me foi confiado – é minha, enquanto *autor*.

O trabalho de fazer *O corpo que fala*, o filme que aqui apresento, seja designado como uma construção de conhecimento pela interação da realização cinematográfica na pesquisa etnográfica (Barbosa e Cunha 2006: 43), ou como um processo de realização de um filme que recorre a metodologias etnográficas, é resultado de um conjunto de opções baseadas numa ideia de cinema (de realização), que não aponta apenas para a realidade filmada, para fora, para o outro, mas que aponta também para dentro – “o autor não deve ser encontrado fora do filme” (Costa 2009:131) –, para as implicações éticas da prática, para as obrigações e responsabilidades de fazer um filme, documental ou etnográfico.

³⁹ A alteridade aqui apresentada não remete para uma cultura distante do realizador, da minha, mas esclarece o ponto de partida de construção do documentário, de relação entre pesquisador e pesquisado. A diferença mais evidente é a idade, é geracional. A proximidade dá-se por partilharmos a mesma cidade e uma história de migração – alentejanos a viver em Lisboa, ou mesmo, beirões ou algarvios, ou cabo-verdianos, moçambicanos, brasileiros, etc. No entanto, ainda que, seja possível identificar proximidades, culturais e sociais, a posição de poder (com e sem câmara) demonstra que pertencemos, e ao mesmo tempo não pertencemos, ao “mundo do baile” (Schneider 2006).

⁴⁰ *As Dificuldades do documentário*, título do texto escrito por João Moreira Salles.

5. Questões finais

“O que eu quero não são respostas, quero perguntas. Não quero falar do paraíso. Quero falar do mundo que existe. Não quero saber como o mundo é, mas como está, recolher fragmentos do mundo como ele existe.” (Coutinho 2013f:321)

Em *O corpo que fala*, a conversa, a entrevista, não procura descodificar ou traduzir palavras em classificações gerais, conceitos ou teorias conclusivas. O filme é uma aposta na capacidade de expressão das personagens e na singularidade das histórias narradas. De tal forma que o esforço para analisar e interpretar as sociabilidades vivenciadas entre frequentadores, os processos relacionais (individuais e coletivos) existentes no salão de baile, deve respeitar as narrativas das personagens que só podem ser compreendidas valorizando a sua imprecisão, contradições, e a sua subjetividade.

Ao focar-me nas narrativas das pessoas que filmei, ao isolá-las do *grupo* de frequentadores do baile, ao querer questionar quem são e como vivem, remetendo o salão de baile e as sociabilidades nele estabelecidas para *cenário* do filme, reduzo a escala de observação relevando uma análise da relação entre a escala individual e social, entre a parte e o todo. Ao aproximar-me das pessoas valorizando o que dizem sem ilustrar o seu discurso com imagens, procurei desenvolver uma análise microscópica, um estudo intensivo da matéria humana, e assim, evitar ideias que apresentassem a sua existência objetivada diretamente pela pertença a um grupo (frequentadores do baile) ou classe social (e outras categorias). A sua singularidade resiste à tipificação, dificulta a generalização e a redução da sua narração a informação ou dados etnográficos.

Porém, a análise de relatos pessoais referentes a experiências de vida, a ações de um sujeito em sociedade, remete-nos inevitavelmente para a discussão entre objetividade e subjetividade. E no caso deste estudo (filme) duplamente subjetiva pela metodologia utilizada, a narração (histórias de vida) e as ferramentas de registo audiovisual. Isto levanta questões epistemológicas e de validade do conhecimento produzido, que em Antropologia se pretende revelador da estrutura social em que se move o sujeito, e que, tratando-se de um filme etnográfico, deve respeitar “quesitos antropológicos mínimos” (Martins 2013:406). Assim sendo, questiono-me, será que as narrativas apresentadas no filme terão em si alguma utilidade etnográfica, terão

pontos de partida para reflexões antropológicas ou serão cientificamente improdutivas?

Em *O corpo que fala*, cada história singular evidencia as condições sociais em que puderam existir, ou seja, a narrativa de cada personagem revela percursos de vida, ações pessoais modeladas por constrangimentos sociais. São lembranças do passado vividas no presente da filmagem, que nos remetem para vivências coletivas de um outro tempo, de um contexto social e político vivido e partilhado por todos. Assim, acredito que a intermediação e ligação entre as várias subjetividades poderão levar-nos a aclarar questões relacionadas com as vidas, existências que convergem todos os domingos para o salão de baile da Casa do Alentejo. No filme, de forma explícita ou implícita, emergem das narrações das personagens evocações de temáticas como: a guerra colonial, o êxodo rural; questões relacionadas com a habitação urbana (viviam em quartos, mesmo casados e com filhos), e principalmente sobre a *relação entre homem e mulher*, os supracitados relacionamentos conturbados entre marido e mulher, mas também entre pais e filhas (como demonstra o depoimento de Irene).

As perguntas e as dúvidas permanecem, o filme não nos dá respostas, as evocações narrativas das personagens são fragmentos e pontos de partida para outras análises, outros estudos. E isto porque, seguindo as palavras de David MacDougall, os filmes não apresentam informações que permitam “levantar hipóteses ou teorias”, e nem apresentam “evidências que as comprovem” (in Cezar 2007: 187). Fazem outras coisas. Sendo que quando o fazem ou tentam fazer, procurando ser explicativos, didáticos, acabam por “se tornar uma má imitação de textos antropológicos” (ibidem).

O resultado final reflete o processo de experimentação, da tentativa de explorar a possibilidade do visual produzir conhecimento e transmitir conceitos não transmitidos em palavras (escritas), através de um estudo de “sensações e emoções humanas”, de uma análise de temas que, de acordo com MacDougall, tardaram a tornar-se centrais para a Antropologia, mas que “constituem uma ponte entre a disciplina e o cinema.” (ibidem). Assim, consciente da impossibilidade de registar e expor conceções conclusivas, acerca de uma narrativa ou da existência do sujeito enquanto ser social, procurei respeitar a subjetividade de um discurso, interesses e motivações, e a sua inerente ambiguidade, na expectativa de alcançar uma desejada abertura de significados e sentidos – a libertação dos corpos e das consciências.

Bibliografia

- ALVES, Andréa Moraes, 2004. *A dama e o Cavalheiro*. FGV Editora, Rio de Janeiro.
- ATKINSON, Robert, 2002. "The Life Story Interview", in Jaber F.Gubrium e James A. Holstein (org.), *Handbook of Interview Research*. Thousand Oaks, Sage, pp. 121-140.
- BARTHES, Roland, 2012. *A câmara clara*. Edições 70, Lisboa.
- BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro da, 2006. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições.
- BAUMAN, Richard. Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative. Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, Richard, 1997. *Verbal art as performance*. Rowley: Newbury House Publishers.
- BENJAMIN, Walter, 1994. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. p. 197-221.
- BEZERRA, Cláudio, 2013. Um documentário à procura de personagens, in Ohata, Milton (org.), *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify, São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre (org.), 1999. *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes.
- BOURDIEU, Pierre, 2000. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV. p. 183-191.
- BRITO, Pais de, 2003. A Cidade Exposta, in *Etnografias urbanas*. Celta Editora, Oeiras, pp. 43-51.
- CABRAL, João de Pina, 2003. "*Identities inseridas: algumas divagações sobre identidade, emoção e ética*", Lisboa, ICS-UL, working paper (www.ics.ul.pt).
- CARDINA, Miguel, 2016. Subjetividade e fontes orais na escrita da história, in Neves, José (org.), *Quem faz a história: ensaios sobre o Portugal contemporâneo*. Tinta da China Edições, Lisboa.
- CEZAR, Lilian Sagio, 2007. Filme etnográfico por David MacDougall. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.º 16, pp. 179-188.
- COMOLLI, Jean-Louis, 2008. Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COUTINHO, Eduardo, 2013a. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade, in Ohata, Milton, *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 21-47.
- COUTINHO, Eduardo, 2013b. Entrevista para a revista Sexta-Feira (n.2, Abril 1998), in Ohata, Milton, *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 223-231.
- COUTINHO, Eduardo, 2013c. A Cultura do Transe (entrevista revista Sinopse n.3, Dez 1999), in Ohata, Milton, *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 231-250.

- COUTINHO, Eduardo, 2013d. O vazio do quintal (entrevista Cinemais n.22, 2000), in Ohata, Milton, *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 251-283.
- COUTINHO, Eduardo, 2013e. Sobre Edifício Master (entrevista DVD Peões, 2006), in Ohata, Milton, *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 283-303.
- COUTINHO, Eduardo, 2013f. Não quero saber como mundo é, mas como está (entrevista), in Ohata, Milton, *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 307-322.
- COUTINHO, Eduardo, 2015. O olhar no documentário, carta-depoimento para Paulo Paranaguá, in Labaki, Amir, *A verdade de cada um*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 224-230.
- CORDEIRO, Graça Índias, 1990. “Sociabilidade e associativismo popular em Lisboa: alguns elementos para a identificação de um terreno urbano” in Colóquio *Viver (n)a Cidade*. LNEC, ISCTE, Lisboa.
- CORDEIRO, Graça Índias, 2003. A antropologia urbana entre a tradição e a prática. In *Etnografias urbanas*. Celta Editora, Oeiras, pp. 3-32.
- CORDEIRO, Graça Índias, 2010. As cidades fazem-se por dentro, in *Cidades - Comunidades e Território*, n.º 20/21, pp. 111-121.
- CORDEIRO, Graça Índias, 1997. *Um Lugar na Cidade. Quotidiano, Memória e Representação no Bairro da Bica*. Lisboa, Dom Quixote.
- COSTA, Catarina Alves, 2009. Como incorporar a ambiguidade? Representação e tradução cultural na prática da realização do filme Etnográfico, in Barbosa, Cunha e Hikiji (orgs.), *Imagem-Conhecimento: Antropologia, Cinema e Outros Diálogos*. São Paulo, Papiрус Editora, pp.127-143.
- COSTA, Firmino da Costa, 2003. Estilos de Sociabilidade, in *Etnografias urbanas*. Celta Editora, Oeiras, pp. 121-129.
- FAZENDA, Maria José, 1993. “Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporânea: Repensar conceitos e categorias”, in *Antropologia Portuguesa*, 11: 67-76.
- DIDI-HUBERMAN, George, 2011. “Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural”, In *A República Porvir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 41-70.
- FAZENDA, Maria José (2014), “A dimensão reflexiva do corpo em ação: Contributos da antropologia para o estudo da dança teatral” in Paula Godinho (coord.), *Antropologia e Performance: Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde, 100LUZ: 53-76.
- GEERTZ, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- GODINHO, Paula. *Memórias da resistência rural no Sul – Couço (1958-1962)*. Oeiras: Celta, 2001.
- LABAKI, Amir (Org.), 2015. *A verdade de cada um*. Cosac Naify, São Paulo.
- LANGDON, E. Jean. “Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia”. in TEIXEIRA, João Gabriel (org.) *Perfomáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: EdUnB, 1996.

- LINS, Consuelo, 2004. *O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MACDOUGALL, David, 1994. “De quem é essa história?” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº 5. Antropologia e Mídia, 1977, Rio de Janeiro.
- MACDOUGALL, David, 1997. “The visual in Anthropology” in Banks, M and Morphy, H. (eds) *Rethinking Visual Anthropology*.
- MACDOUGALL, David, 1998. *Transcultural Cinema*, Princeton University Press.
- MACDOUGALL, David, 2005. “Novos princípios da Antropologia Visual” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 21, nº2., 2005, Rio de Janeiro.
- MACDOUGALL, David, 2006. *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- MALINOWSKI, Bronislaw, 1997 (1922). Argonautas do Pacífico Ocidental. In *Ethnologia*, Nova série, nº 6-8, pp. 17-38.
- MARTINS, Humberto, 2013. Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo. In *Etnográfica*, vol. 17 (2), pp. 395-419.
- MELO, Daniel, 2004. "Longe da vista perto do coração: o associativismo regionalista no contexto colonial português", Coimbra, Comissão Organizadora do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, working paper (www.ces.uc.pt).
- MELO, Daniel, 2005. “‘Um povo, uma cultura, uma região’: a história exemplar da Casa do Alentejo”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, XLV (1-2), pp. 119-139.
- MELO, Daniel, 2006. “Aquém do Marão – o Associativismo regionalista transmontano em Portugal e na diáspora”. *SOCIOLOGIA, PROBLEMAS E PRÁTICAS*, nº 50, pp. 67-87.
- NICHOLS, Bill, 1991. *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- OHATA, Milton (Org.), 2013. *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify, São Paulo.
- PINK, Sarah, 2006, *The Future of Visual Anthropology: engaging the senses*. Routledge.
- POLLAK, Michael, 1992. Memória e Identidade Social. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, pp. 200-212.
- PROUST, Marcel, 2005 [1927]. *O tempo Reencontrado. Em busca do tempo perdido volume VII*. Relógio de Água, Lisboa.
- RANCIÈRE, Jacques, 2004. Os quartos do cinema, in *Onde Jaz o Teu Sorriso?*. DVD-Livro, produção ContraCosta e Assírio & Alvim, Lisboa.
- RANCIÈRE, Jacques, 2011 [2003]. *O destino das imagens*. Orfeu Negro, Lisboa.
- ROUCH, Jean, 2011. *Jean Rouch*. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Lisboa.
- ROUCH, Jean, 2015. O filme etnográfico (1968), in Labaki, Amir (org.), *A verdade de cada um*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 66-102.

RUBIO, Maria Isabel Jociles, 2005-2006, “La imposición de los puntos de vista durante la entrevista etnográfica”, in *Revista de Antropologia Portuguesa*, nº22/23, 9-40.

SALLES, João Moreira, 2015 [2005]. A dificuldade do documentário, in Labaki, Amir (org.), *A verdade de cada um*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 266-281.

SAMAIN, Étienne, 2012. “As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo”. In *VISUALIDADES*, Goiânia v.10 n.1, pp. 151-164.

SIMMEL, Georg, 1987. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Guanabara, 4a. ed.

SIMMEL, Georg, 2006. *Questões fundamentais da sociologia*. Zahar, Rio de Janeiro.

TURNER, V. e E. Bruner (orgs.) 1986. *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press.

TURNER, V. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York, P. A. J. Publications.

VELHO, Gilberto, 1989 [1973]. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Zahar Editor, Rio de Janeiro, 5ª. ed.

VELHO, Gilberto, 1987. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Zahar Editor, Rio de Janeiro.

VELHO, Gilberto, 1994. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Zahar Editor, Rio de Janeiro.

VIEIRA, Rui, 2005. *O associativismo alentejano na cidade de Lisboa no séc. XX*. Edições Colibri/ Casa do Alentejo, Lisboa.

SCHNEIDER, A.; WRIGHT, C. (eds.), 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, New York, Berg [“Appropriations”, Capítulo 2].

Online

CUCIONOTTA, C. e MANSO, J. (2014) A Etnoficção como Género Cinematográfico. INTERACT Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia [online] Número #2.

Filmografia

AKERMAN, Chantal, 1993. *D'Est*, 107'. Produção: Icarus Films.

COSTA, Pedro, 2001. *Onde jaz o teu sorriso?*, 104'. Produção: AMIP, ARTE, INA, ContraCosta produções.

COUTINHO, Eduardo, 1999. *Santo Forte*, 88'. Produção CECIP, Rio de Janeiro.

COUTINHO, Eduardo, 2002. *Edifício Master*, 110'. Produção: VideoFilmes, Rio de Janeiro.

COUTINHO, Eduardo, 2004. *Peões*, 85'. Produção: VideoFilmes, Rio de Janeiro.

COUTINHO, Eduardo, 2005. *O fim e o princípio*, 110'. Produção: VideoFilmes, Rio de Janeiro.

COUTINHO, Eduardo, 2007. *Jogo de Cena*, 107'. Produção: VideoFilmes, Rio de Janeiro.

COUTINHO, Eduardo, 2011. *As Canções*, 92'. Produção: VideoFilmes, Rio de Janeiro.

COUTINHO, Eduardo, 2015. *Últimas conversas*, 85'. Produção: VideoFilmes, Rio de Janeiro.

FORMAGGINI, Beth, 2009. *Coutinho.Doc – Apartamento 608*, 55'. Produção: Beth Formaggini, co-produção Canal Brasil, Rio de Janeiro.

NADER, Carlos, 2013. *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro*, 73'. Produção: JÁ FILMES, Rio de Janeiro.

SCOLA, Etorre, 1983. *O Baile*, 112'. Produção: Cinéproduction, Films A2, Massfilm, ONCIC, Mohammed Lakhdar-Hamina.

Anexos

Fotografia 1, baile de Carnaval de 1941



Fotografia 2, baile realizado em 15 de fevereiro de 1942



Fotografia 3, sem informações

