

Género e Autor

Teresa Mendes Flores

Doutoranda em Ciências da Comunicação, Bolseira da FCT

teresa.flores@netcabo.pt

Manuela Penafria, *O Paradigma do Documentário*. António Campos, Cineasta, Edições Livros Labcom, UBI, 2009. ISBN 978-989-654-013-5.

O Paradigma do Documentário é um texto que nos devolve o olhar de Manuela Penafria sobre o cinema de António Campos (1922 -1999) que, a partir dele, propõe uma reflexão sobre a natureza do próprio cinema.

Editada recentemente pelo LabCom da Universidade da Beira Interior (acessível em www.livroslabcom.ubi.pt/sinopse/penafria_manuela_paradigma_doc.html) esta investigação constitui parte da tese de doutoramento da autora e contribui, desde logo, para sistematizar a bibliografia, na sua maior parte artigos de jornais ou de catálogos, e a filmografia do cineasta, que se encontravam dispersos apesar das referências ao autor em algumas das poucas “histórias do cinema português”, uma História em grande parte “ainda por fazer” como comenta a investigadora.

Daí que uma das mais-valias deste trabalho, consistente com a atitude de Manuela Penafria na partilha do saber e na promoção da investigação do cinema português, é a reunião dessa documentação comentada por si – ver por exemplo “bibliografia anotada” ou “filmografia cronológica, prémios e exposições” - e que constitui, por isso, muito mais do que um simples “anexo”, possibilitando uma real abertura do debate a partir de várias das suas fontes, apesar de, no caso dos filmes, muitos não serem facilmente acessíveis.

A problemática que orienta a investigação é a de saber “que lugar ocupa o documentário no cinema?” (Penafria, 2009, p. 5) e a estratégia adoptada foi a do estudo de caso, lançando, então, esta interrogação a partir do trabalho cinematográfico de António Campos, cuja produção se situa entre os anos 40 e 90 do século passado, com destaque para

os anos 60 e 70, época do “cinema novo” com que se associa embora sempre integrado pela crítica na categoria do “documentário etnográfico”, mesmo quando alguns dos seus filmes são “de ficção”. A questão de trabalho passa assim a ser “que lugar ocupa o documentário na filmografia de António Campos?” e, como enuncia a autora, “que ideia de documentário podemos encontrar nos seus filmes e que elementos concorrem para essa mesma ideia” (Penafria, 2009, p. 10).

Mas não se pense que se aceita aqui uma “ideia de documentário” no sentido mais restrito e imediato de “género” perfeitamente delimitado e codificado. Pelo contrário, trata-se de interrogar a própria classificação e a lógica de um sistema de produção que tende a privilegiar uma catalogação dos filmes em géneros, que uma consideração mais lata quer do termo documentário quer daquele que supostamente se lhe opõe, o termo ficção, obriga a quebrar: “é nossa convicção e ponto de partida que uma visão do cinema por géneros já não é mais possível. Uma divisão de géneros (. . .) implica um demasiado rigor de produção e recepção” (Penafria, 2009, p.5).

Assim, não é possível opor cinema documental e cinema de ficção como categorias estanques pois todo o cinema tem uma natureza documental no sentido literal de registo do visível que se capta através de uma câmara, na sua referencialidade imediata e concreta de objectos e seres que estão à sua frente, e de ficção, uma vez que toda a imagem adquire uma autonomia, um espaço e um tempo específicos, ligados a uma/ por uma experiência perceptiva distinta da experiência directa da realidade, que tornam todo o cinema ficcional. De certa forma, diria, a separação que a história do cinema canonizou entre os filmes “documentais” dos irmãos Lumière e os filmes “fantásticos” de George Méliès, mostrando duas vias para o cinema, deve ser pensada à luz desta interrogação, cuja vantagem, tal como a desta investigação, acaba por ser a de nos permitir encontrar de forma mais livre e autêntica a singularidade de cada filme. De certa forma, como refere Manuela Penafria, “a classificação de género importa menos que uma dada ligação ao mundo através do cinema” (Penafria, 2009, p. 6).

É esta “ligação ao mundo através do cinema” que a análise de vários dos filmes de António Campos nos devolve, desde os “experimentais” no sentido de exercícios, como *Rio Lis* (filme que não foi preservado) ou *Campos de Leiria*, às curtas-metragens de ficção como *Um Tesoiro*

ou *Ti Miséria*, e aos mais conhecidos *Almadraba Atuneira*, *Vilarinho das Furnas* e *Falámos de Rio de Onor*. Uma das características do texto da autora é a de nos fazer apaixonar pelos filmes de que fala, pondo-nos a imaginar até aqueles que não conhecemos e encorajando um desejo de os ver.

O que sobressai da análise é o estilo de António Campos, de certa maneira, o modo de ligação, em sentido amplo (porque o cinema é constituído por planos, sons, conteúdos, entradas e saídas que se ligam ou montam), que os filmes estabelecem entre o mundo (ou mundos) e o espectador e que para a investigadora apresenta certas características mais ou menos constantes: “a não orquestração de entradas e saídas em campo, a duração equilibrada dos seus planos, os seus temas, a sua missão em *filmar o presente*, os intervenientes nos seus filmes, o seu *raccord* de ambiente” (Penafria, 2009, p. 80).

Estas características resultam de uma atitude e de uma maneira de estar na produção cinematográfica que é exemplar e bastante singular no panorama cinematográfico nacional e que assume as vantagens e os riscos de um posicionamento marginal, que é uma atitude política e crítica de autonomia e liberdade, tantas vezes associada ao filme documental mas, como Manuela Penafria assinala neste trabalho, está presente em todos os filmes de António Campos. Os seus personagens e temas, a relação com as dificuldades de uma natureza agreste – a *poesia com os pés na terra* – e as formas de os trabalhar, com equipas pequenas e cúmplices e com tempo para uma integração junto das comunidades ou com os actores, no caso dos filmes encenados, são a chave desta cinematografia.

Penafria já havia abordado o filme documental (ver *O Documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Prefácio de João Mário Grilo, Lisboa edições Cosmos, 1999) precisamente a partir desta *praxis* mas aqui propõe-nos olhá-la não como uma prática de produção exclusiva de filmes de um dado “género”, geralmente conotada com o documentário e até com falta de meios e de profissionalismo e, portanto, uma espécie de ensaio para os filmes “a sério”, mas como uma atitude face ao cinema, um posicionamento político – no seu sentido mais lato – que, muito embora favoreça formas mais próximas da realidade, não é de todo uma *praxis* exclusiva do filme documental (e o neo-realismo itali-

ano vem-nos sempre à memória). Este seu trabalho situa-se também nesta defesa do documentário como cinema em sentido forte e pleno.

Mas, podemos interrogar qual a vantagem de substituir a categoria de “género” pela de autor, que poderá levar-nos a classificar “géneros de autores”, e pela outra associada que é a de “estilo”? Na verdade, o corpus analisado neste trabalho também convocaria a uma reflexão sobre “o que é um autor?”, uma vez que o sentido colectivo dos filmes permite-nos vê-los como resultado de um contacto entre a equipa “fazedora” do filme e as comunidades, que sendo protagonistas, e portanto, as personagens do filme, assumem, conscientemente ou não, algum poder ou controlo sobre o filme.

Embora a autora escape a esta questão e analise a problemática do “estilo” de forma simples, a vantagem do autor-realizador, digo eu, e penso que isso está subjacente nesta investigação até pela escolha do corpus, pode ser a de permitir uma maior pluralidade e protocolos de produção e recepção menos codificados, no quadro de uma noção de “autor(a)” proposta pelo campo artístico como alguém capaz de inovar e promover um espírito crítico e livre. A estas interrogações não são alheias as experimentações que muitos dos artistas plásticos têm vindo a fazer no cinema, trazendo-o para os Museus contemporâneos e discutindo as suas possibilidades, delimitações enquadramentos institucionais.

A resposta que Manuela Penafria encontra à sua interrogação é, então, a de pensarmos não tanto o documental mas, mais esclarecedoramente, o *documentarismo* próprio de *cada cinema* e do cinema, como ela diz, um *documentarismo* através do qual “vemos o mundo através do cinema” (Penafria, 2009 p. 80). Aspecto tão mais relevante quando as novas tecnologias digitais prometem “menos documentarismo”. Embora isso sem dúvida não iniba outras formas de continuar a pensar a ligação ao mundo, permite-nos, por outro lado, encontrar nesta ideia de *documentarismo* um paradigma para o cinema. Faça o *download*.