

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



CINEMA AUTOBIOGRÁFICO: MATERIALIDADE DAS IMAGENS E INSCRIÇÕES DA MEMÓRIA

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM TECNOLOGIAS DE PÓS-PRODUÇÃO

Ana Isabel Esteves de Freitas

Lisboa, Setembro de 2015

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

CINEMA AUTOBIOGRÁFICO: MATERIALIDADE DAS IMAGENS E INSCRIÇÕES DA MEMÓRIA

Ana Isabel Esteves de Freitas

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Tecnologias de Pós-Produção, realizada sob a orientação científica da Professora Manuela Viegas, especialista da área de Montagem.

Lisboa, Setembro de 2015

aos meus avós

AGRADECIMENTOS

Aos meus avós, João e Teresa, pelo exemplo de vida, pelo amor que têm um pelo outro e por me deixarem trabalhar a partir da sua história.

Aos meus pais, pelo apoio a todos os níveis, sem o qual este projeto não seria possível.

A toda a minha família, que me acolheu em Lisboa e no Porto, me acompanhou ao longo deste processo e me permitiu tornar imagens e momentos familiares e pessoais, neste filme.

A Fernando Vilela, pelo apoio, companheirismo, opiniões, amizade e carinho.

À Professora Manuela Viegas, pela orientação, sensibilidade, sabedoria, pelo apoio e por acreditar neste projeto, desde que ele era apenas uma ideia e o defender comigo.

Aos meus professores, pela partilha de conhecimento.

À Tuna da Universidade Sénior, por me terem acolhido e a esta ideia, com tanto carinho e dedicação.

Ao Coro da Universidade de Lisboa, a minha segunda casa, em Lisboa.

ÍNDICE

1. Introdução	2
2. “Uma Vindima”	
2.1. Sinopse	3
2.2. Apresentação do Projeto e Intenções	5
2.3. Pesquisa e Tratamento de Informação	7
2.4. Rodagem	11
2.5. Diário de Montagem	16
3. Cinema Autobiográfico. Quatro Casos	
3.1. “ <i>As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty</i> ”	22
3.2. “ <i>Irène</i> ”	26
3.3. “ <i>Les Plages d`Agnès</i> ”	30
3.4. “ <i>Sherman`s March</i> ”	34
4. Montagem e Memória. Notas Finais	38
5. Bibliografia	41
6. Anexos	
6.1. Fotografias do Processo de Trabalho	44
6.2. <i>Frames</i> dos Casos Fílmicos	48
6.3. Notas	55

1. INTRODUÇÃO

"Relativamente à memória humana, (...) tal como o utensílio, a memória do homem encontra-se exteriorizada e contida na colectividade étnica." ¹

André Leroi-Gourhan

Este texto tem por objectivo uma reflexão sobre o filme “Uma Vindima”, sobre o processo de criação e desenvolvimento deste projeto, assim como sobre as relações do cinema com a memória, com a materialidade de arquivos pessoais e colectivos e com as particularidades que tomam forma na autobiografia, tomando alguns casos filmicos como exemplo e inspiração.

Seguimos o percurso das vivências de Teresa e João, meus avós, enquanto vão tomando forma, vão sendo descobertas através de fotografias, vídeos, relatos dos próprios e de pessoas próximas. Encontramo-las nos poemas, nas lendas, nas cantigas que os foram acompanhando ao longo de mais de sessenta anos, marcando momentos e comportamentos, tornados seus e da sua geração.

O Douro, na sua imensidão, faz-se presente em cada ruga dos rostos, em cada palavra, em cada calo das mãos e dita o ritmo da vida e do filme.

As imagens mostram-se como são, como se deixaram moldar pelo passar do tempo, descobrindo-se na montagem como algo de novo. Funde-se o passado com o presente.

As pessoas reagem à câmara de filmar, continuam as suas vidas, fazem comentários, e eu descubro-me no meio disto tudo, à frente e atrás da câmara, com as mãos nos arquivos, no reflexo dos vidros e na junção de todas as peças.

2. “UMA VINDIMA”

É muito simples uma vindima:
As mulheres
falam alto, cortam as uvas,
fazem de comer e sonham, sonham muito.
Os homens
andam com os cestos às costas, assobiam,
baralham as ideias, assobiam,
pisam as uvas, envasilham
e dizem: prò ano será melhor.

(No ano seguinte é a mesma coisa.)²

António Cabral

2.1. Sinopse

Na palavra Vindima, podemos facilmente encontrar a palavra Vida, e no Douro, uma nunca se desliga da outra.

Os rostos transformam-se, como a terra, as mãos escurecem e os socalcos das rugas, carregam o peso do trabalho, das durezas e das alegrias da vida, na pele.

As cantigas e os sorrisos ecoam na ampla paisagem, histórias são contadas como segredos, às videiras, que em fileira vão contando umas às outras.

Os motores das carrinhas, que carregam as dornas, juntam-se ao som das roldanas que esmagam e espremem as uvas. Moem também as cabeças.

O vinho bebe-se, enaltece-se, conversa-se, escorrega das mãos e passa a vida nos pipos, velhos.

O Douro molda as suas gentes, ao chorar e ao sorrir, e como eu sou do Douro, molda-me também a mim e aos meus avós.

“Uma Vindima” é um filme sobre eles, sobre a história de amor de João e Teresa, sobre as memórias de mais de sessenta anos de casados e sobre os frutos deste casamento feliz.

É um filme de afectos, sobre a família reunida à volta da mesa, sobre as perdas comuns que pesam no peito e pairam ainda na casa, nas molduras, nos quartos vazios.

Uma sucessão de memórias impressas em papel fotográfico, em vídeos caseiros e o meu olhar sobre tudo isto, agora, de câmara na mão.

2.2. Apresentação do Projeto e Intenções

“A figuração é sempre simbólica, no sentido em que reúne um homem a outro homem, uma representação a uma cerimónia, um gesto a um ritual, uma forma ou um ritmo a uma celebração. Este atos de reunião são, por sua vez, atos de recollecção da memória”³

Maria Filomena Molder

A memória sempre foi um tema que me intrigou, tanto no seu sentido colectivo, como individual, familiar. Existe uma preocupação universal em preservar, capturar algo que já passou, numa tentativa de minorizar uma perda que é constante.

Guardamos objetos, bilhetes, fotografias, pedras, ou flores no meio dos livros, nas nossas pequenas caixas secretas, de cartão ou latão. Guardamos estas coisas durante anos, como verdadeiros tesouros, tornando-as extremamente pessoais.

Contamos as mesmas histórias, vezes sem conta, às mesmas pessoas, para não as deixar esquecer, e repetimos rotinas que nem sequer são nossas, mas dos antigos, para não as deixar morrer; preservamos tradições, criamos museus.

Trazemos connosco lembranças e apercebo-me que a idade, parece aumentar esta vontade de não deixar esquecer.

O meu avô, à mesa, com um copo de vinho na mão, um grande sorriso e lágrimas de felicidade, com a minha avó ao lado, a desdizer e corrigir tudo o que ele diz, enquanto contam histórias, lengalengas e cantam cantigas de uma opereta que representaram em 1950 – é algo que acontece desde sempre, desde que me lembro, algo que se repete constantemente, mas nunca perde a graça, o carinho e a vivacidade de ser contado e ouvido, como se fosse a primeira vez.

No meu trabalho como artista plástica, a memória, a família, as raízes e os lugares, estão sempre presentes, seja qual for o *medium* que utilize, e desde que decidi estudar cinema e ingressar no mestrado, sabia que queria fazer um projeto, e que estes temas estariam sempre presentes, assim como um carácter pessoal e autobiográfico, apesar de ainda não ter uma ideia definida.

Ao longo das aulas, ao me familiarizar um pouco mais com a história do cinema, fui-me identificando cada vez mais com as obras de dois autores: Alain Cavalier e Agnès Varda. Dois filmes em particular, começaram a evidenciar-se, e foi a partir do estudo de “*Irène*” e “*Les Plages d’Agnès*” que o meu projeto se começou

a moldar, à volta da autobiografia, da memória e da história dos meus avós em particular.

A consciência de que o meu avô está doente, apesar de não o parecer, e de que a idade começa a pesar sobre ambos, que ainda suportam uma quantidade inimaginável de trabalho, e de que o tempo vai passando e deixando marcas, mudando as pessoas e os seus quotidianos; aumentou em mim a vontade de registar a Vindima, época para que se trabalha o ano todo, culminar de esperanças e ao mesmo tempo de reunião familiar.

Ficou assim decidido que o meu olhar e o meu registo seriam da Vindima de 2014, tanto nos terrenos, como em casa. Na espera pelo acolhimento dos filhos, que vêm de longe; na chegada e profusão de pessoas e barulhos; assim como na partida.

A Vindima é uma parte muito importante na vida dos meus avós, e de qualquer pessoa que viva do vinho, na região, mas a história dos meus avós não se resume apenas ao trabalho, nem aos dias de hoje. Tornou-se importante recolher fotografias, vídeos, depoimentos e histórias, para conseguir reconstruir uma história com uma duração temporal tão grande, na maior parte da qual eu ainda não existia.

Como o meu objectivo era retratar a história dos meus avós, não só como a sua história, mas como um reflexo de como um espaço se torna num lugar e uma vivência pessoal se pode tornar colectiva; tornou-se também importante fazer uma recolha e um estudo de canções, poemas, lendas do Douro e sobre o Douro, para enriquecer e refletir a riqueza e diversidade que fazem parte da memória colectiva das pessoas desta região.

Com a família e os laços como tema e a autobiografia no cinema como foco, onde todo este material se devia reunir harmoniosamente, tendo já dois filmes como objetos de estudo, foi importante continuar a ver filmes, dentro do cinema autobiográfico. Este foi um novo processo de descoberta do modo de filmar e do que diversos autores escolhem filmar, que me levou a conhecer as obras de autores como Dominique Cabrera ou Ed Pincus, mas foram os filmes *“As I Was Mooving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, de Jonas Mecas e *“Sherman`s March”*, de Ross McElwee, que vieram a tornar-se casos de estudo para este projeto e a ter um papel muito importante na construção de *“Uma Vindima”*.

2.3. Pesquisa e Tratamento de Informação

"*Medium* deve ser também entendido como um intermediário vivo e envolve, portanto, a ideia de imediaticidade, uma reverberação passiva, de abandono, transgredindo completamente, como entre os inspirados e os profetas, a relação entre passado, presente e futuro." ⁴

Maria Filomena Molder

O projeto começou a ganhar forma com a recolha de informação, de diferentes fontes e formatos, da exploração de arquivos pessoais e colectivos.

A primeira recolha foi de fotografias, do máximo de épocas diferentes, para que se sentisse o passar do tempo, não só nos rostos das pessoas, mas também na própria fotografia: nas dimensões; na passagem de preto e branco a cores; do analógico ao digital e mesmo na forma de armazenamento, dos álbuns, aos arquivos digitais.

Depois da recolha, quer nas gavetas e baús da casa dos meus avós, quer em álbuns pessoais, dos meus tios e das fotografias que tinha comigo, chegou a altura de perceber como tratar esta informação, de como transformar as fotografias em objetos fílmicos. Este processo levou a várias experiências diferentes.

A digitalização e a composição digital tiveram um resultado algo impessoal, criando um novo tipo de plasticidade, que retirava alguma da expressividade que as fotografias têm, no seu formato original.

Folhear um álbum faz parte da experiência de recordar os momentos capturados no instante da imagem, mais do que uma experiência, torna-se um ritual. O manuseamento das mesmas, que se vai fazendo notar nas próprias fotografias, com o passar do tempo, transmite-lhes uma personalidade própria, que eu desejava manter.

Em "*Irène*", Alain Cavalier manuseia algumas fotografias, vemos as suas mãos, assim como o seu olhar através da câmara, a percorrer a fotografia de que está a falar, em cima de uma mesa.

Em "*Les Plages d'Agnès*" a fotografia aparece de diversas formas. Como memórias enterradas na areia, que o vento leva; em diferentes colagens e disposições; em cima de imagens vídeo; nas mãos de Agnès Varda; penduradas na parede e depois animadas.

Folhee então os álbuns, criei composições com as fotografias, em cima de uma mesa. Acariciei o bebé, ao colo da minha avó, que morreu no dia seguinte à fotografia, e filmei tudo isto. Filmei as molduras nas paredes da casa dos meus avós, nas cómodas e mesinhas de cabeceira de todos os quartos e vi o meu reflexo e da minha câmara no vidro. Eu, na fotografia, antes, eu, no reflexo, agora.

No que diz respeito a arquivos de família, os vídeos que o meu tio foi filmando ao longo dos anos, espalhados pela casa em miniDV e em cassetes, algumas com etiquetas, outras não, tomaram a maior parte do tempo e energia desta fase do projeto, mas também se revelaram na fonte mais rica de momentos passados em conjunto, de registo das atividades do dia-a-dia dos meus avós, das grandes tarefas, como a apanha das cerejas, a matança e desmancha do porco, e a festa de Setembro.

Ver os meus avós mais novos, reconhecer as grandes alterações que a casa foi sofrendo, conhecer-me em pequenina, não só no aspecto físico, mas no comportamento, na personalidade. Nunca tinha visto a maioria das imagens e este processo foi de verdadeira descoberta.

Depois do longo período de visionamento, tornou-se extremamente importante criar um sistema de seleção das imagens, assim como a sua digitalização, codificação e catalogação, para que pudessem depois ser utilizadas no filme. Foram escolhidas as imagens na casa dos meus avós, na igreja de Sabrosa e nas viagens de carro, de volta a casa, visto que os meus tios viviam em Lisboa, e estes vídeos eram registados no “regresso à terra”.

Com o objetivo da construção de uma narração, e recolha de partes que não conheço, dos mais de sessenta anos de histórias dos meus avós, iniciei um processo de recolha destas mesmas histórias, da forma mais natural possível, tentando despoletar conversas e lançando alguns tópicos para que eles, os filhos e outras pessoas que partilharam alguns momentos com eles mas contassem.

Esta recolha transformou-se em muito bons momentos, conversas em que as recordações foram surgindo, umas a seguir às outras, à mesa, no sofá, enquanto faziam as tarefas de casa, ou do campo. Tentei ter sempre comigo um caderno, um gravador de som ou a máquina de filmar, de modo a registar o máximo de informação possível.

Desta forma tive a oportunidade de partilhar momentos irrepetíveis, com os meus avós. E foi também assim que foram surgindo algumas das canções do filme.

Os meus avós cantam muito, em casa ou nos terrenos, estão sempre a cantarolar e iam-se lembrando, ou porque estávamos a conversar sobre os bailes de antigamente, das romarias, dos longos caminhos a pé para o trabalho, ou da tropa por exemplo, e rompiam de repente em canção, um ou outro, os dois.

Momentos verdadeiramente enternecedores e que mostram uma cumplicidade de muitos, muitos anos.

A narração, depois de escrita e gravada em estúdio, acabou por se mostrar demasiado longa e literária para o filme, estando apenas presente nele um pequeno excerto sobre os filhos. Mas depois de alguns meses de reconstrução, revisão e escrita, acabou por se transformar num livro “Chuva, Choro, Douro, Amor”⁵, acabando por ser editado muito recentemente e lançado ainda este mês de Setembro.

Para além dos momentos espontâneos referidos anteriormente, a pesquisa alargou-se a cancioneiros do Douro, recolhas feitas por outros autores, de temas tradicionais da região, parte da memória colectiva.

Depois de recolhidos e escolhidos segundo os temas que pretendia trabalhar no filme, como o amor, o trabalho, a mística ou a religião, procedeu-se à distribuição dos mesmos por dois grupos musicais, que aceitaram entrar neste projeto, ensaiar e representar estes temas para o filme.

O Coro da Universidade de Lisboa, do qual fazia ainda parte, interpretou o “III Esconjuro contra as Trovoadas”, de Fernando Lopes-Graça, dirigidos pelo Maestro Luís Almeida, na Aula Magna da Reitoria da Universidade do Porto. Fiquei a conhecer este tema no concerto encenado “Ritos & Mitos”, no qual participei, e que me pareceu adequado ao lado místico e misterioso que associo ao Douro e que queria incluir no filme. Sendo perfeito porque fala sobre Santa Bárbara, uma das padroeiras de Sabrosa, local onde se passa todo o filme.

As canções mais tradicionais e conhecidas, depois de alguns meses de preparação, foram interpretadas pela Tuna da Universidade Sénior de Sabrosa, dirigida por José Adelino, no recinto da Capela de Santa Bárbara, em Sabrosa.

Outras duas canções tradicionais, de um carácter mais juvenil e romântico, foram interpretadas por mim, no estúdio da ESTC.

Com o intuito da introdução de animações de poemas no filme, que mais tarde se vieram a mostrar desnecessárias, procedeu-se a uma pesquisa de poemas sobre a região, focada principalmente na obra de António Cabral, que se mostraram uma

grande inspiração, na sua expressão simples da realidade deste mundo que é o Douro, assim como dos comportamentos das suas gentes. O poema “Uma Vindima”, acabou por dar título ao filme.

2.4. Rodagem

“A minha câmara, para filmar. Eu filmo, não estou a fazer filmes. O êxtase de filmar. Só filmar a vida à minha volta, o que vejo, a que reajo. Ao que os meus dedos, os meus olhos, reagem. A este momento, agora, este momento quando está tudo a acontecer.”⁶

Jonas Mekas

Não é estranho, nem para mim nem para a minha família, que eu fotografe ou filme, tanto nos momentos importantes como reuniões familiares, aniversários, etc., como no dia-a-dia, quando tenho algum equipamento comigo e alguma coisa me chama a atenção.

Como não sou certamente a pessoa mais extrovertida da família, acabo por me sentir bem assim, como se camuflasse atrás dos dispositivos, sentindo-me mais à vontade para interagir.

Posso dizer que como Jonas Mekas, vou encontrando relances de beleza nas paisagens, nos jardins, nas casas, no locais habitados, muitas vezes quando a vivência humana se encontra nos objetos, na distribuição das coisas, nos pratos sujos; nos espaços vazios, mas habitados.

Encontro beleza também nas pessoas, nos pormenores dos olhares, nos gestos distraídos, na naturalidade das afeições, assim como no calor da comida, nas cores e nos sons dos sabores que nos reúnem à mesa.

Torno-me quase transparente, pois gosto de interferir o menos possível no que se vai passando, para mim a interferência direta retira o encanto que tão raramente se encontra quando se fotografa ou se filma.

Filmar a própria família não é fácil, consigo identificar-me com os desafios de Ross McElwee, em derrubar as fronteiras que se criam, na hesitação e na autoconsciência de estar a ser filmado, e de que o registo pode vir a expor-nos mais tarde. Principalmente quando as redes sociais e os *reality shows* proliferam e fazem parte do quotidiano, hoje em dia.

A rodagem de “Uma Vindima” começou em Março de 2014, na celebração dos sessenta anos de casados dos meus avós. Aproveitando que a família estava toda reunida, o que se torna cada vez mais difícil ao longo dos anos, sendo uma família muito numerosa e que se foi espalhando pelo país, tentei estar presente em todas as

fases da festa: da preparação, à cerimónia na igreja, até ao almoço que se foi prolongando até ao final da noite, repleto de pequenas surpresas para os noivos.

O acompanhamento dos preparativos na cozinha, dos quartos para alojar toda a gente, da chegada dos carros cheios de família, assim como dos meus avós a prepararem-se para a cerimónia, foi um primeiro passo para encontrar a melhor forma de filmar e de estar perto das pessoas, sem as distrair ou incomodar.

Para além das preocupações de captura dos momentos mais marcantes, que se espera recordar mais tarde, ao rever, e que se encontrariam no registo de qualquer fotografo que tivesse sido contratado para registar o momento, tentei focar-me mais nos momentos “ordinários”, que vão acontecendo.

O facto da minha avó resmungar com o meu avô, porque não fez tudo como ela queria. A roupa em cima da cama, no quarto vazio, á espera que os preparativos na cozinha cessem, para que a minha avó se vista para a cerimónia. Os porta-retratos com os meus tios, os dois filhos que já faleceram, que não vão estar presentes.

Momentos carinhosos, brincadeiras de crianças que não pensam estar a ser observadas, a confusão instalada, como é previsível quando se encontra tanta gente num espaço tão pequeno, e os olhares de cansaço, disfarçados nos rostos de quem esteve todo o dia preocupado, para que tudo corresse bem.

Nestes momentos, normalmente as pessoas estão distraídas e é possível passar despercebida com a câmara, mas quando isso não acontece, as mudanças de postura, os desvios envergonhados ou os comentários diretos à câmara e a mim, por estar a filmar em vez de comer, por não ficar na fotografia, ou simplesmente por estar a filmar algo de inesperado, tornam-se interessantes e fazem-me pensar no meu papel ali. Um sentimento de “fazer parte, não fazendo”, que sempre foi um pouco a minha postura nestas alturas, não sei bem porquê.

O dia intenso de rodagem em Março, tornou-se num ponto de partida para o que aí viria, em Setembro, na altura das Vindimas. Serviu de preparação não só para mim, mas também para a minha família, que começou a ganhar consciência de que nesse ano, todo o processo iria ser registado, e que eu não me iria cingir à apanha das uvas, ou ao seu pisar.

Depois de ver os vídeos do meu tio, que referi anteriormente, apercebi-me de que a minha família estava mais habituada a ser filmada do que eu podia imaginar.

Foram cerca de dez anos, em que o meu tio filmou constantemente, e a câmara passou pelas mãos de várias pessoas da família, talvez por curiosidade.

Mas o meu tio deixou de filmar depois da morte da esposa, e existe um hiato de outros dez anos, desde que alguém voltou a filmar com essa frequência, neste caso, eu. Noto que existe uma diferença de comportamento. Hoje podemos todos filmar a qualquer hora, com os nossos telemóveis por exemplo, e já não existe essa curiosidade em querer pegar na câmara e filmar. Existem pessoas na minha família que não estão na área do cinema ou da fotografia, e têm equipamentos significativamente melhores que os meus. Há também uma diferença no comportamento à frente da câmara, uma presença mais posada, mais premeditada, e muita hesitação em se mostrar vestido de determinada maneira, ou a fazer determinada coisa, por mais simples que seja. Existe também uma grande necessidade de ver “como se ficou”, de visionar o que filmei, seguido muitas vezes de um pedido para a apagar, ou um questionamento se “vou mostrar isso”.

Ainda antes da Vindima, filmei a Festa de Setembro, as festividades da vila de Sabrosa, que estão presentes nos vídeos de outros tempos, e que pela proximidade da Vindima, e pela importância que estes grande eventos têm sempre nos habitantes, ao juntar sempre as famílias e proporcionar momentos tanto de lazer como de oração, numa mistura de religioso e profano, os escapes das dores do trabalho e da vida.

Outra das questões levantadas, relativamente ao facto de filmar as Vindimas, principalmente pelos meus avós, foi o facto de não estar a trabalhar, de não estar a ajudar ao cortar uvas ou acartar baldes e cesto, como costume fazer.

Esta preocupação foi permanente ao longo dos dias de rodagem e levaram a variados tipos de comentários e piadas, numa interação não muito positiva com a câmara, como algo que está a roubar trabalho necessário. Uma preocupação normal, quando há sempre tanto para fazer.

Nos dias de rodagem na Vindima, não estabeleci um plano fixo para aquilo que iria filmar. Tentei estar o máximo de tempo em casa dos meus avós, e fui com eles todos os dias para os diferentes terrenos, cumprindo as horas de trabalho.

Existiam várias fases do trabalho que queria realmente filmar, como por exemplo planos de diferentes perspectivas do cortar das uvas, o transporte das uvas do terreno para a adega, os processos da produção de vinho em casa, como esmagar, pisar as uvas ou lavar os equipamentos. Planeei também filmar as refeições em casa, a

meio do dia de trabalho e os momentos de pausa e de “bucha” nos terrenos, assim como as viagens para os terrenos, quer nos carros particulares, como na carrinha do meu avô, que é quase mais um elemento da família.

Para conseguir estes momentos em específico, como normalmente os trabalhos dos homens e das mulheres ainda são específicos a uns e a outros, nalguns dias seguia mais de perto a minha avó, tanto no trabalho nas vinhas, como no momento de voltar a casa e preparar o almoço para todos; noutros dias seguia mais o meu avô, na distribuição do trabalho, na escolha de por onde começar, por onde e como distribuir os bombos, assim como nas idas à adega, para saber o grau e descarregar a dorna.

Tirando estes momentos, a minha maior preocupação foi filmar. Simplesmente filmar, e seguir o momento, o som, ou a imagem que mais me chamasse à atenção. Isto acabou proporcionar momentos de simples fruição. As paisagens do Douro, a determinadas horas do dia, ou com determinadas condições climatéricas, conseguem ser arrebatadoras. Aconteceu várias vezes perder-me literalmente nos terrenos, enquanto perseguia uma perspectiva da paisagem, um som mais intenso de um pássaro ou de um trovão, uma imagem melhor da trovoada no céu, ou um simples bago, no chão.

O facto de ficar várias vezes para trás, deu-me a oportunidade de ganhar uma perspectiva mais exterior do trabalho. Ver a carrinha estacionada ao fundo, enquanto a carregam com bombos. Ouvir o som das tesouras a cortar e das uvas a cair nos baldes, numa passagem que não deixa ver as pessoas, mas apenas videiras que balançam ligeiramente. Passar despercebida, enquanto as pessoas trabalham ao fundo e conseguir enquadrá-las em algo maior, o Douro, não só como paisagem, mas quase como mundo.

Noutros momentos foram as conversas, que se repetem todos os anos enquanto se vindima, que me foram levando, de um lado para o outro, a filmar umas mão que cortam aqui, um ombro que carrega ali. O cansaço nos rostos, o esticar das costas. Cachos que balançam sozinhos, por entre as folhas, as gotas de chuva nas folhas, ou o sol ardente na pele.

Tornou-se também importante, um registo da minha imagem, do meu papel, mesmo que ele tenha sido o de filmar, este ano. Em alguns momentos a câmara foi deixada no tripé, enquanto me juntei às conversas, ou à partilha de comida. Noutros momentos, filmei-me no reflexo do espelho da carrinha, ou outras superfícies

refletoras. Apesar de não ser essencial, o facto da autobiografia não estar apenas presente na imagem através do passado, é importante neste projeto.

Para além de serem dias de intensivo contacto com os sons, as imagens e os cheiros da Vindima, com um novo olhar, pois todos os anos, desde que me lembro, que vindimo, nestes mesmos terrenos, com a minha família. A vivência foi totalmente diferente, não sendo apenas de recolção de sons e imagens, mas de pensamento sobre tudo isto.

Mais tarde, com o visionamento de novo material, principalmente a partir dos vídeos antigos, que desconhecia, surgiu a necessidade de filmar algumas coisas mais específicas, como a cerejeira da casa dos meus avós, ou mais um quarto vazio, ou o vento nas cortinas, por exemplo.

As visitas a casa dos meus avós foram-se tornando sempre, em momentos de descoberta.

2.5. Diário de Montagem

“Memórias, memórias. Imagens, som, memórias. Memórias! Sem julgamento positivo ou negativo. Bom, meu. Só imagens e sons muito inocentes e só elas, sozinhas ao passar.”⁷

Jonas Mekas

Depois de ver e rever os quatro filmes que servem de base a este projeto, de os analisar e reter os pontos que mais me interessavam para a construção de “Uma Vindima”, focando-me principalmente na Montagem, área de especialização deste Mestrado, chegou a hora de começar a mexer nas imagens e nos sons, que recolhi e analisei durante estes longos meses de processo, e começar finalmente a montar, a dar forma a este filme.

Os casos filmicos, apresentados em seguida neste texto, tiveram uma importância enorme na tomada de decisões para a construção do filme, para a definição do meu olhar, um olhar cinematográfico sobre algo tão pessoal como a vida dos meus avós, assim como para a desistência de algumas partes que tinha em mente para o projeto, como a narração e as animações.

“Agora estou na sala de montagem a trabalhar as minhas imagens e os meus sons sozinho. Numa casa praticamente vazia.”⁸

Antes de começar a montar, e depois do estudo intensivo dos quatro filmes, tomando Jonas Mekas, Alain Cavalier, Agnès Varda e Ross McElwee como verdadeiros professores, chegou o momento de rever a maior parte das imagens e dos sons que recolhi, fazer uma seleção, dentro da catalogação e organização que já existiam, e introduzi-la no programa de montagem.

Existiam algumas ideias, que desde o início faziam parte do projeto. Algumas imagens e algumas canções que tinha a certeza de querer utilizar, ou temas que queria tratar. Comecei assim a reunir essas imagens, esses sons e essas canções e a tentar construir uma sequência.

Este processo foi-se tornando cada vez mais exaustivo. Estava a trabalhar com demasiados vídeos ao mesmo tempo; a fazer demasiados cortes; a misturar temas sem uma estrutura. Não estava a resultar.

Passavam-se horas em frente ao computador, sem um resultado, sem nada que fizesse sentido.

Decidi seguir uma nova estratégia. Pegar em temas mais específicos, em cenas particulares, ou simplesmente numa canção e criar sequências separadas. Cada uma com o seu espaço, para depois as tentar ligar.

A primeira sequência em que trabalhei foi a partir da cerejeira da casa dos meus avós. Desde o momento em que vi as imagens, ao vasculhar pelos vídeos do meu tio, que tive a certeza de que a cerejeira no seu auge verdejante, o meu avô na escada, com o cesto, e a minha avó cá em baixo, a pensar no destino das cerejas, fariam parte do filme. Esta ideia levou-me a filmar a mesma cerejeira agora, despertada, menos verde, mas ainda viva.

No início, foi a cor, viva, a preencher todo o ecrã, que me fez lembrar algumas partes do filme de Jonas Mekas, em que a cor e a luz parecem inundar a tela, que me chamou à atenção. De seguida comecei a pensar nas relações entre juventude e velhice, entre o passado e o presente, e a sequência começou a ganhar forma.

O tema “À Sombra de um Arvoredo” revelou-se pertinente para esta cena. Feminino, frágil, sobre o amor, um passarinho que morreu. O passarinho é o meu tio Manassés, que faleceu novo, num acidente de mota. As fotografias, na mão, o rosto dele junto dos santinhos. A música dá espaço aos passarinhos para cantar e desaparece. A cerejeira já não é apenas juventude e vida, é esperança, a tranquilidade e calma antes da trovoada, antes do telefone tocar, de se sair a correr.

É desta forma, um pouco sem nexos, sem plano, mas com a tentativa de criação de sentido, com uma imagem que chama outra imagem, um som, uma história lá atrás, sem ser dita, que o material se vai transformando em cinema, e que uma ordem estranha vai surgindo da desordem.

Criou-se assim um processo, para cada tema, se assim se pode chamar, numa tentativa constante de ligação entre passado e presente, entre pessoal, familiar e colectivo.

"A manifestação mais importante da sensibilidade visceral relaciona-se com os ritmos. A alternância dos tempos de sono e de vigília, de digestão e de apetite, enfim, de todas as cadências fisiológicas constituem uma trama na qual se inscreve toda a atividade."⁹

A matança do porco, como ritual, como trabalho de uma vez no ano, na passagem de conhecimento entre gerações, num movimento de partilha, levou a uma sequência em que entra “*La Vie en Rose*”, em que o ambiente familiar, o tempo passado na cozinha, é transportado do cortar da carne, para o convívio em volta da comida e do vinho. Os sons do passado invadem o presente, ou as imagens do presente invadem os sons do passado? Criam-se relações.

O mesmo se pode dizer da festa de Setembro, cuja sequência introduz a dança. Nas vozes dos meus avós, os bailaricos de antigamente, o andar de roda, nas rogas, nos caminhos para e do trabalho no campo; na imagem, os casais que dançavam outrora e que dançam agora, lado a lado, numa mistura de luzes e movimento; em festa colectiva, da vila, ou num casamento.

“Mas para mim, é importante experimentar a reutilização de imagens, porque isso reflete uma experiência muito humana: reproduzir cenas do passado na nossa cabeça e ter reações muito diferentes à medida que o tempo passa. Momentos específicos, interações que tive com pessoas que me são próximas, amadurecem de maneira diferente com o tempo.”¹⁰

A liberdade na junção das imagens, tem “*Les Plages d’Agnès*” como inspiração. No início do processo, estas imagens proliferavam mais ao longo do filme. Fotografias sobre vídeo. Vídeos sobre vídeos, um formato em cima do outro, mas estes foram perdendo lugar, em função da querência e da harmonia.

Permaneceram até à montagem final, as referências à materialidade das imagens. As fotografias não são editadas, e são as manchas, os riscos e as dobras que lhes dão carácter. Os “erros” presentes nos VHS mantêm-se no desfoque, nos cortes da imagem, no ruído visual e sonoro das interferências, de uma cassette que já foi gravada várias vezes, umas imagens em cima das outras.

Na cena introduzida pelo canto de uma criança “Fui para a cozinha, fazer um pão-de-ló...” as interferências, a passagem a negro e a insistência das imagens em reaparecer, a custo, representam não só as características formais do vídeo, mas também uma espécie de viagem no tempo. Como se o negro fosse a ligação, o intermédio entre as imagens e sons de outrora e de hoje.

Anda-se para trás, até um Natal em 1996, depois avançamos um pouco, para 2004, até a dança nos trazer a 2014.

Também a música, principalmente a tradicional, interpretada pela Tuna da Universidade Sénior de Sabrosa, foi mudando um pouco de papel ao longo do processo de montagem. No início muito presente, fazendo as vezes da narração, demasiadas vezes.

No entusiasmo da ligação entre som e imagem, de encontrar nos arquivos e naquilo que filmei, muitas vezes exatamente o que a música diz, acabava por transportar o filme para o caminho da ilustração e da repetição de ideias, através de diversos materiais. Ora, esse não era o caminho pretendido, e foi necessário um grande trabalho de repetição, de corte, de limpeza, até fazer esta tendência natural desaparecer. No final, menos é realmente mais.

Mais do que a voz, o ambiente ou a música, a construção do silêncio, da respiração da imagem, e da construção de significados, mostrou-se no maior desafio da montagem. O processo de seleção e simplificação, foi constante e essencial.

A construção de cada sequência partiu quase sempre de uma imagem, a que depois os sons e a música se iam juntando, para acrescentar sentido, voltando depois a ser cortada, ou retirada, sendo introduzida uma nova imagem, quase numa dança de entrada, saída e troca de lugares, até se criar um equilíbrio.

Existe apenas uma sequência que foi construída a partir da música, a única canção que se mantém inalterada e na sua duração total. O “III Esconjuro Contra as Trovoadas”, de Fernando Lopes-Graça, cria uma ambiência muito específica, que conoto com algo de místico, ritual, mais do que religioso. Este sempre foi um aspecto que quis integrar no filme, pois está enraizado na cultura popular, nas lendas do Douro, repletas de figuras estranhas. Sendo também diferente dos outros componentes musicais do filme, pela complexa composição, por ser cantada a quatro vozes e dirigida por um maestro, assim como é a única música do filme que não foi gravada em Sabrosa, ou por alguém do concelho; decidi que deveria permanecer inalterada, e ser ela a criar o ritmo da sequência.

“A colocação de uma nova imagem sobre um som preexistente, ligado originalmente a uma outra imagem pode ser o primeiro passo para um novo terreno de experimentação.”¹¹

Na junção das imagens, tinha em mente três qualidades diferentes que pretendia unir, com a intenção de dar corpo a uma sensação mística: a natureza, na água, nas uvas, nas folhas, na paisagem, jogando com as escalas, para dar uma sensação de indefinição, com imagens mais abstratas; a religião, representada a partir das imagens da procissão, com os andores e os anjinhos – um deles sou eu – e na imagem tremida da igreja iluminada, à noite; por fim, um registo do coro a cantar, comigo no meio a registar, de modo a introduzir alguma noção de realidade, de factual, na alienação das imagens.

Os excertos de vídeo da procissão, que referi, não são as únicas imagens em que apareço. Sendo uma reflexão sobre a autobiografia, ao mesmo tempo que este filme é sobre os meus avós, sobre a família, e trabalha com um tempo bastante extenso, na maioria do qual eu ainda não tinha nascido, a minha presença torna-se importante, não só nas imagens que filmei e nas decisões que tomo para o filme, como autora, mas também no aparecimento e na mudança da minha imagem, com o passar dos anos, com a inclusão da minha voz, quer na interpretação da canção “À Sombra do Arvoredo”, quer no pequeno excerto do livro “Chuva, Choro, Douro, Amor”, sobre o nascimento dos filhos.

Este excerto relata um a um, o nascimento dos filhos de João e Teresa, enquanto vemos na imagem a celebração de sessenta anos de casados, na igreja e a família numerosa que a enche nesse dia. As fotografias antigas, a preto e branco remetem-nos de novo para o início do casamento, para as histórias dos bebés, dos que vingaram e dos que não. Uma outra Teresa, mais nova, um outro João. Voltamos então às celebrações como marcas no tempo. Dos sessenta e dos cinquenta anos de casados. Teresa rompe em canto e em pranto sobre o seu destino, o fado, sobre as dores de ser mulher e sofrer com os filhos, enquanto na imagem fica um adeus, a mais uma filha em 2004.

“Criamos para que as pessoas se emocionem com o que viram ou entenderam, e que isso volte a mim, e que volte a eles. Todo o tipo de emoções. As dores e o rir, e o sorrir.”¹²

As imagens do presente, da Vindima, da paisagem e da passagem de conhecimento, da partilha no trabalho, vão inundando o filme, vão-se tornando cada

vez mais presentes. As memórias do passado, intercalam-se com as memórias do presente, nas imagens e nos sons. O Douro e a família ganham cada vez mais vida.

O filme começa com uma identificação do casal, quando João conta uma história sobre o início do namoro e sobre a escolha de Teresa, para consigo partilhar uma vida inteira. Marca assim o tema e deixa claro o amor dos dois, como tema principal. A região fica também definida, logo no início, através das inconfundíveis imagens da região demarcada. Apresento-me também, logo de seguida, com quatro anos, a contar histórias, no colo da minha mãe, à mesa dos meus avós. Existe então um movimento em constante expansão, na intensificação dos ritmos, dos ruídos e das cores.

O passado e o presente misturam-se e a chuva, caída do céu e das uvas, marca o tom do filme. Num equilíbrio entre nostalgia e alegria. As crianças brincam à chuva, os adultos preocupam-se e tapam as uvas. A roda continua a girar. “Agora é a minha vez”. O infortúnio da chuva, transporta-nos para o calor do interior, para o peixe que frita, o arroz que se prova e a confusão de mulheres na cozinha.

É agora a vez de Teresa contar como se deu o primeiro beijo, mesmo agora a timidez e o nervosismo, encavalitam as palavras umas nas outras, mas a mensagem lá consegue passar.

Depois do fado, da cerejeira e do esconjuro, voltamos ao trabalho. Juntos no lagar, pisam-se as uvas, dão-se as mão, abraçam-se os corpos. Dita-se o ritmo, o passo. Vindima-se. A carrinha no horizonte, sempre presente, vermelha. Símbolo da liberdade do meu avô, que tirou a carta já depois dos sessenta anos e adora conduzir.

A alegria nas pausas, o cansaço nos olhos, os ecos do trabalho e as costelas vindimadas pelo Douro. O filme, sempre em expansão, num ritmo cada vez mais acelerado.

O terminar de uma viagem, de um processo, o trabalhar das máquinas, das roldanas e do motor. Sempre em movimento.

3. CINEMA AUTOBIOGRÁFICO. QUATRO CASOS

3.1. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, de Jonas Mekas, 2000

“Memórias, memórias...”¹³

Este é um filme especialmente difícil de analisar, porque tanto o título, como os intertítulos, como a narração já o resumem, explicam e analisam.

“Enquanto eu avançava ocasionalmente, tive pequenos vislumbres de beleza”, é a tradução livre do título e realmente, o que vemos ao longo de todo o filme. Temos vislumbres da vida quotidiana do autor ao longo dos anos, dos seus filhos, da sua esposa e dos seus amigos, dos eventos familiares mais importantes e mais banais, da beleza contida nesses momentos. 285 minutos de vislumbres, desabafos, descrições, de memórias que saem da prateleira da sala de montagem e vão sendo cortados e montados perante nós, sem uma ordem específica ou cronológica, num movimento contínuo, em frente, como a vida, a passagem do tempo, um relógio que não pára.

“Um dia segue o outro. Um segundo segue outro segundo.”¹⁴

Como espectadores, temos a sensação de estar com o realizador, na sua pequena sala de montagem, em Nova Iorque. Ouvimos as máquinas a trabalhar, a sua respiração no microfone, várias vezes, a narração faz diversas referências ao ato de cortar, de montar, de manusear a fita, as bobines. A própria escolha das imagens e dos sons, da sua ordem, o realizador dá-nos indicações específicas da montagem, tais como a quantidade de cortes que fez naquele dia, falar para o microfone, estar sozinho na sala, da desistência de as tentar montar de forma cronológica. As imagens aparecem pela ordem em que ele as vai tirando da prateleira, como se se tratasse de um arquivo. Um arquivo pessoal.

“Amanhã será o primeiro dia do ano 2000, estou aqui na minha sala de montagem a cortar, fiz cerca de 150 cortes hoje e estou a olhar para as minhas filmagens antigas, do outro século. Como o mundo está a celebrar o novo ano, eu estou a celebrar o passado.”¹⁵

Existe uma ordem na desordem, que nem ele parece compreender, como a própria vida e as pessoas. Jonas Mekas dirige-se a nós, espectadores, da mesma forma que se dirige à sua família e aos seus amigos, ao mesmo tempo que fala da solidão, do isolamento do processo de montagem. Fala-nos de filmar em detrimento de fazer filmes, denomina-se “*filmeur*” em detrimento de cineasta, diz que filma mas não faz filmes, mas ao mesmo tempo temos a sensação de estar dentro da sala com ele, enquanto faz este filme. Dá-nos a sensação de fazer parte do processo.

“É meia noite, estou a falar contigo e é muito tarde, nesta sala pequenina. Estou a olhar para estas imagens e a tentar dar-vos alguns sons que deem com estas imagens, mas a minha imaginação e a minha mente pararam.”¹⁶

Apesar da sala de montagem ser mencionada várias vezes, nunca aparece no filme, o que vemos são os registos, as imagens e sons do seu dia-a-dia em Nova Iorque, das viagens a França, Itália, Espanha, Áustria, etc. É um filme rico em imagens, cores, diferentes paisagens, tanto urbanas como naturais. Um filme repleto de flores, de copas de árvores que balançam ao vento, em que as estações do ano marcam as paisagens. Vemos os mesmos lugares vezes sem conta, acabamos por não ter a certeza se o que se repetem são as imagens, ou os eventos, as rotinas.

Casamentos, batizados, nascimentos, jantares em casa com os amigos, recitais de violino, férias com a família e dança, muita dança dentro de casa, muitas corridas e brincadeiras na rua. Acompanhamos o nascimento, a infância e o crescimento dos filhos do realizador e somos presenteados com momentos como o corte de cabelo em casa e a preparação da comida.

“Estou interessado em gravar o subtil, o quase invisível dos atos, experiências, sentimentos, contrariamente às atividades duras, severas, ruidosas e às ações políticas, em especial os sistemas políticos do nosso tempo.”¹⁷

A palavra tem um grande impacto neste filme. O título e alguns intertítulos são escritos à mão, por Jonas Mekas e vemos a sua caligrafia pontualmente nas imagens. Este é um filme repleto de indicações escritas do que estamos a ver ou ouvir no momento, ou do que se passará no momento seguinte. O autor presenteia-nos com poesia, excertos de autobiografias de outros autores, assim como indicações da data e

locais exatos das imagens e sons, estações do ano, assim como indicações como “cenas caseiras”, “noites em casa” ou “rotinas diárias”.

Tanto as palavras como as imagens são repetidas constantemente. Existem dois intertítulos que são especialmente repetidos e que marcam o olhar crítico do realizador em relação ao próprio filme: “Este é um filme político” e “ Não acontece nada neste filme”.

Acontecem muitas coisas neste filme, coisas de todos os dias, que se repetem não só na vida de Jonas Mekas, da sua família e dos seus amigos, mas nas vidas de todos nós. Apesar de ter esta consciência, o autor insiste em repetir que nada acontece. Esta é uma referência cinematográfica, o que o autor nos diz é que este filme não é como muitos outros, não há uma procura constante por ação, ou por um clímax. A personagem principal aparece menos vezes que a filha, por exemplo. Existe uma referência à história do cinema quando o autor nos fala “dos franceses” que supostamente nos ensinaram a ler as imagens.

“Esperas descobrir mais sobre o protagonista, que sou eu. O protagonista deste filme. Não te quero desesperar. Só te quero dizer que está tudo aqui. Eu estou em cada imagem deste filme. Em cada *frame* deste filme. A única coisa é que tens que saber como ler estas imagens. Como? Aqueles franceses todos não te disseram como ler as imagens? Sim, eles disseram-te. Então por favor lê estas imagens e serás capaz de dizer tudo sobre mim.”¹⁸

Há uma preocupação constante com a realidade, com a representação e compreensão do que ela é, e como a representar, ao mesmo tempo que o som e a imagem se relacionam dicotomicamente. Vemos neve quando o autor nos fala de sol.

Este é um filme pessoal, com uma definição de beleza, de verdade e realidade muito pessoais, mas que nos consegue transportar para algo colectivo, para experiências comuns a qualquer ser humano.

“Contudo o filme não é concebido como um documentário. Segue uma tradição estabelecida por poetas filmicos modernos. Estou interessado em intensificar os momentos fugazes da realidade através de uma forma pessoal de filmar e estruturar o meu material. Muita importância tem sido dada à cor, movimento, ritmo e estrutura – todos muito importantes para o assunto que eu procuro.”¹⁹

Quando não ouvimos a voz do narrador, a música e os sons têm uma importância muito grande na percepção, mais do que das imagens, dos momentos. Segundo o autor, os sons foram recolhidos aproximadamente na mesma altura que as imagens, tanto o som direto, como a música. Assim como as imagens, os sons vão-se repetindo ao longo do filme, e vamos percebendo qual a sua origem, nas imagens.

A cor tem também um papel marcante, muitas vezes, as imagens são inundadas por uma só cor, como o verde, o azul ou o vermelho. As imagens são várias vezes aceleradas ou desfocadas, e é a cor que ganha destaque nestes momentos. Nas imagens à noite, vemos pequenas luzes amarelas e vermelhas, ou simplesmente o recorte da lua no céu negro.

As memórias são muitas vezes como borrões de cor, arrastamentos e não imagens ou sons nítidos. Mas estes também existem. O autor fala-nos da forma como as imagens e os sons nos podem quase transportar para um outro lugar, um outro tempo, e vivê-lo de uma forma mais real do que o próprio local e momento em que realmente estamos.

“Nada vai realmente embora. Está sempre aqui e às vezes dominam-te e são mais fortes que qualquer outra coisa real. À tua volta, à minha volta agora. Isso é a realidade. Isso é real. Realmente real apesar de já não cá estar, como dizem, mas está aqui.”²⁰

No final do filme, o autor dirige-se à sua família, aos filhos principalmente, e fala da percepção das coisas, dos momentos, da forma como o que ele nos mostra, as suas memórias, são só suas, e uma projeção dos seus sentimentos e até da sua própria infância reflectida na deles, de como podemos ter memórias completamente diferentes da mesma situação e como tudo isto, todo este filme é a sua percepção pessoal, as suas memórias.

3.2. *Irène*, de Alain Cavalier, 2009

“Se tivesse visto o seu rosto morto, talvez não tivesse feito este filme.”²¹

“*Irène*” é sem dúvida um filme autobiográfico, a história de um casal, com todas as lutas e alegrias em que consistem as relações, em que um (Alain Cavalier) se procura no outro (Irène Tunc), na memória de um outro que desapareceu, mas que reside ainda nele.

“Cada um poderá encontrar um pouco das suas próprias experiências, as dores e as violências que atravessam os casais, os desequilíbrios de sentimentos, os lutos jamais concluídos.”²²

Um filme-viagem pelos vestígios deixados por esta mulher que marcou e ainda marca a vida do realizador, tanto na deslocação por vários locais, como na construção do projeto fílmico, que começa numa tentativa de suicídio de Irène em 1962 e acaba em 2009, depois de outro filme sobre o incidente de 1962 não ter sido realizado devido à sua morte, em 1971. O luto começa assim a invadir o trabalho do realizador, até decidir fazer este filme, depois da morte da sua mãe, e de encontrar os seus diários da época.

A construção está presente no filme, como uma linha estrutural, um eixo sobre o qual ele se vai construindo a si mesmo. Está presente na procura de uma mulher que interprete o papel da sua mulher e a desistência dessa ideia, na decisão de fazer o filme dentro de quartos de hotel, nas dúvidas e as pequenas descobertas, que estão a nu neste filme, tão expostas como o próprio realizador.

“O filme em processo.”²³

“Como filmar isto? Como filmar isto?”²⁴

“A verdade é que Irène está tão viva e é tão singular na minha mente, que se torna impossível reconstruí-la usando-a... Ou a qualquer outra.”²⁵

“Não faça esse filme! Não faça esse filme! Não faça esse filme!”²⁶ – dito a imitar a cadência de um pássaro, ao ouvi-lo.

Alain Cavalier é ao mesmo tempo personagem, autor, narrador e escritor neste filme, ele é “filmeur”. Conta-nos a sua história, lê-nos e deixa-nos ler os seus diários, as suas palavras, na sua caligrafia, conduzidas pela sua própria mão e o seu olhar. A câmara transforma-se no olhar do realizador, temos a sensação de assistir em direto à procura por Irène em cada lugar, em cada objeto, em cada paisagem lá fora, através da janela. A sensação de intimidade e a constante presença do autor, leva-o a quase desaparecer, levando-nos a uma maior identificação com o objeto filmado, tornando as suas relações, em nossas.

É a expressão do luto através de uma busca incessante pelo outro em espaços e objetos, a abertura com que o narrador/ realizador nos fala da sua vida, a descrição detalhada de determinadas situações, que fazem o espectador mergulhar nesta viagem de dor e reconciliação.

“O desdobramento do cineasta faz o filme oscilar entre a procura de movimento e uma tendência à imobilidade.”²⁷

Existem vários momentos de imobilidade no filme, vários planos em que não existe nenhuma ação e se vai formando uma espécie de suspense, uma presença de algo que não está lá, que não vemos. Os espaços vazios, as imagens, ganham vida de uma nova forma.

“O realizador experimenta uma nova maneira de filmar: a sua câmara já não corre atrás dos presentes do real mas procura a pausa, a composição.”²⁸

Os objetos e os espaços ganham importância, novos sentidos, despoletam memórias, viagens ao passado, e são compostas de modo a se transformarem num corpo que já não existe. Transformam-se no ventre de Irène, nos seios de Irène. Os lugares trazem memórias. O realizador viaja pelos locais onde esteve com ela, onde ainda existem vestígios dela. Transporta-a também para novos lugares; quartos de hotel, a história da traição contada num quarto de cortinas vermelhas, a praia para lá na janela, Irène reaparece quando uma outra mulher passeia com um cão na praia. Estes lugares ganham um novo peso, os objetos encontrados nestes lugares, cedidos pelos anfitriões dão vida a Irène.

“Planos de sequência (a história do desaparecimento, a confissão), corte com records no eixo (a colcha, o pássaro sobre o candeeiro) ou mudança do ponto de vista sobre o objecto (a estatueta ao espelho) aprofundam um tema dado, esperando assim penetrar, de um outro modo, o duplo sentido das imagens, e aceder a uma nova dimensão do real e do filmável.”²⁹

A palavra, escrita, ganha uma outra dimensão neste filme. O título do filme, aparece pela primeira vez escrito à mão. Quase no final do filme, Alain Cavalier faz um jogo com as letras do mesmo nome, transformando-a em rainha, em negação. A caligrafia, assim como as suas mãos, inundam o filme. A palavra é dita, lida, escrita, visitada e revisitada, é a prova do que se passou.

“O realizador declama e canta as palavras “ao mesmo tempo justas e vagas”, aposta assim que o espectador terá o sentimento que as imagens “lhe pertencem sem que ele as entenda verdadeiramente.”³⁰

Não são apenas as suas palavras que nos fazem caminhar por estas histórias, mas as dela, que ele escreveu para não esquecer, de que ele se lembra, que ele reconstitui sem alterar uma vírgula.

“Quem me dera conhecer o meu segredo.”³¹

“Porque quero que me batas. Mas tenho que merecer, e agora mereço.”³²

“Há tanta gente que não se ama, que quando o amor acontece é uma estupidez não funcionar.”³³

“Tenho vontade de me suicidar, é terrível.”³⁴

“Ficas livre de mim.”³⁵

Este é um filme confessional. Para além da intimidade reflectida na exposição dos diários, o realizador revela-nos pensamentos e desejos que poderiam ser considerados reprováveis: o desejo da separação, a falta de coragem para a despoletar, um desejo de libertação de qualquer forma, até pela morte. Mas também o remorso, o pedido de perdão, a reconstituição dos encontros, dos segredos, dos momentos mais íntimos do casal. Parece que assistimos a um reencontro, Cavalier pede ao Barqueiro

que o leve para o Reino das Sombras, e encontra-se com ela, depois da procura incessante de todo o filme.

“Ela deixou-me! Ela deixou-me! E salvou-me ao mesmo tempo.”³⁶

A sombra, as mãos, o pé inchado, o rosto magoado depois da queda nas escadas, com a câmara na mão. O realizador preenche o vazio dos espaços em que procura Irène, e procura-a nele mesmo. Sentimos o peso da passagem do tempo, no corpo envelhecido de Cavalier, enquanto ouvimos histórias da sua juventude, com a esposa. O corpo serve como prova, assim como os textos, as fotografias, ele faz-se médium.

O som, na voz, liberta-se das imagens, e assistimos várias vezes a uma desconexão entre o que é dito e o que vemos. Quando nos conta o que aconteceu a Irène durante e depois do seu acidente, contradiz a legenda da fotografia do acidente, que vemos na imagem ao mesmo tempo.

Este é um filme de suspense, de procura e de pesquisa, conhecemos e procuramos com o autor, alguém que nunca vimos e cuja imagens apenas nos é revelada na fase final do filme, o que torna esta mulher ainda mais misteriosa. Primeiro o seu ventre, depois o seu seio e por fim o rosto, que esperávamos ver desesperado segundo o relato do marido, mas que sorri.

3.3. *Les Plages d`Agnès, de Agnès Varda, 2008*

*“O tempo passa, apaga.”*³⁷

“Les Plages d`Agnès” começa com Agnès Varda a andar para trás, na praia em que passou a sua infância.

O filme resume uma vida e um trajeto artístico, como se fosse um sonho, um devaneio, e a realizadora continua a andar para trás, a remar para trás, na praia, no rio, no pátio de sua casa.

“Tudo se encaixa nos desvios incessantes do eu e do meu, nos movimentos que passam da desordem à ordem, a uma nova desordem, à opção de uma rede recorrente de associações, conforme as atrações e os conflitos que ligam as palavras às imagens. Esta autobiografia não se pretende transformar num autorretrato.”³⁸

Antes de se transformar numa autobiografia, este filme pretendia ser uma pesquisa sobre a perda de memória, consequência frequente do avançar da idade, o que levou a realizadora a mergulhar na sua própria memória, e acabou por resultar num filme repleto de fragmentos que flutuam no tempo e que nos são apresentados de um modo singular, único diria, como um jogo.

O cinema, como um jogo.

Uma das coisas mais impressionantes neste filme, é o quão natural, orgânico e equilibrado se nos apresenta em termos de montagem, apesar da enorme diversidade de materiais que nos apresenta. Passamos de imagens de 16:9 a 3:4; sobreposições de vídeo com fotografia, de vídeo com vídeo, de vídeo com filme; excertos de filmes; composições diversificadas de fotografias de diversos tamanhos na tela; livros de história de arte, objetos; desenhos animados e coloridos; projeções, entre outros.

As características dos materiais, como as fotografias amareladas e com rastos e marcas das mãos por que passaram ao longo dos anos; o formato do vídeo, ou do filme, que se foi alterando com o tempo. Nota-se na matéria das coisas, tanto a passagem do tempo, como a evolução que ela trouxe a nível tecnológico e que veio alterar, não só os meios com que trabalhamos, mas a própria vivência das pessoas.

“As câmaras DV permitiram-me filmar as pessoas de quem me poderia aproximar, mas não filmar anteriormente. São as inovações técnicas que criam a evolução dos estilos.

O material liberta as escrituras.”³⁹

Numa das cenas do filme, vemos o cabelo de Jacques Demy filmado como uma paisagem, a pele, o olho, ele, de perto, ele, como matéria.

Numa entrevista, a realizadora fala esta cena e da grande dificuldade em captá-lo, em estar tão perto com um equipamento tão pesado e manter a relação de intimidade. Hoje em dia seria muito mais fácil. Qualquer pessoa com um telemóvel, se fotografa, se filma.

A utilização destes dispositivos e matérias, assim como o amor pela pintura e pela fotografia não estão presentes apenas neste filme da autora, são recorrentes na sua obra, assim como a oscilação entre o documentário e a ficção, que parecem estar em permanente contaminação.

A transparência e a sobreposição, assim como o desfoque ocasional e a ideia de fragmentação são algo que nos remete para a memória, são recursos utilizados repetidamente ao longo do filme, com grande liberdade.

“A *mise en scène* como instalação, a instalação como *mise en scène*, este é o princípio que se enuncia.”⁴⁰

A instalação está definitivamente presente neste filme. Agnès Varda reconstrói várias cenas da sua memória, quer acontecimentos como fotografias específicas, quer no exterior como em estúdio. Reconstrói pedaços da sua infância com crianças que brincam na praia e num barco, a entrada de sua casa, exatamente como estava quando lá entrou pela primeira vez, mantendo alguns dos objetos originais, que guardou. Existe um carácter muito forte de encenação, que não existe em “Uma Vindima”, mas que faz transparecer a importância de determinados objetos, de determinadas fotografias, mesmo que não sejam da própria família, do valor inestimável, e da força que estas pequenas matérias podem conter e transmitir.

“Este filme revela-me, mas tem muitos atalhos, há coisas de que não falo. Temos todas vidas mais ou menos complicadas. Depois, há que desenhar. Na minha vida, há este grande amor pelo Jacques. Este amor, desenhei-o. Muito

detalhadamente. Além disso, neste filme falo de coisas de que nunca tinha falado.”⁴¹

A recoleção de memórias não é um exercício fácil, quer quando as recolhemos dos outros, quer quando as procuramos em nós. Não há neste filme uma procura pela verdade, ou por uma realidade, ele não percorre a vida da realizadora cronologicamente, nem procura descrevê-la como uma sucessão de acontecimentos, há uma grande relação com o sonho e com o ato de lembrar.

Recordamo-nos de fragmentos, pequenos pedaços que muitas vezes são difíceis de distinguir de pura imaginação. Numa das cenas do filme, na praia, vemos trapezistas contra o céu e contra o mar “como pássaros ou peixes, ou peixes voadores”, ou um casal nu numa cama de rede; parte da vida da autora, estas são representações de ideias, de pensamentos, de desejos, não propriamente de acontecimentos, mas que a caracterizam tão bem ou melhor. O filme está repleto de praias, do mar como se do próprio tempo se tratasse.

“O mar apaga, o mar rejeita. Tenho imagens mentais muito fortes, de praias. Os três elementos, a areia, o mar, o céu. Tudo, qualquer coisa.”⁴²

A paisagem e as características de cada espaço em que passamos têm uma grande influência em nós, muitas vezes são por si só, memórias, mesmo quando já ninguém os habita, quando se apagaram os nossos vestígios naquele lugar. A casa, não como um único edifício, mas como lugar, a nossa casa torna-se central no campo da vida e da memória.

Este é um filme repleto de “casa”, Agnès Varda visita a casa onde passou a infância, com a sua pequena câmara, anos depois de ela já não ser sua nem da família, antes que volte a ser vendida. A porta abre-se à nossa frente, vemos o jardim, o muro de tijolo, uma fotografia da mãe no jardim, as escadas, os detalhes, os vitrais, a varanda, o jardim, de cima. A fechadura, a porta.

A casa da rua Daguerre, em Paris, é-nos apresentada, assim como a própria rua e os seus pequenos negócios e as histórias dos vizinhos, enquanto a realizadora puxa um longo cabo de eletricidade, com origem em sua casa, rotina diária quando fez um filme sobre os seus vizinhos, uma espécie de cordão umbilical. Cinema em todos os cantos da casa. O pátio, a janela, o escritório.

“Tenho a impressão de que vivo no cinema, que é a minha casa”⁴³

As imagens são acompanhadas por um comentário, em voz *off*, feito pela realizadora, tão característico como a própria montagem. Ela conta-nos histórias, faz-nos reparar em determinados pormenores das imagens, por vezes cria conexões e novos sentidos através da não correspondência entre som e imagem.

“Omnipresente, do primeiro ao último plano, o corpo e/ou a voz, assim como em *in* e em *off*, Agnès Varda satura o seu filme chegando a ser a autora ternamente excessiva, ao mesmo tempo que se transforma na narradora e na personagem.”⁴⁴

Narradora, personagem e autora da sua própria vida e do seu trabalho, Agnès Varda consegue criar relações fortes com o espectador, despoletar emoções que nos levam consigo através das suas dores, risos e sorrisos. Este é um filme em que o conceito de família, com que todos nos podemos relacionar, está muito presente, como parte natural de uma vida.

“Nós partilhamos, nós comunicamos, amamo-nos, mas nunca compreendemos tudo em relação ao outro. É isso que é belo.”⁴⁵

3.4. *Sherman`s March*, de Ross McElwee, 1985

“Quem sou eu no meio disto tudo?”⁴⁶

“*Sherman`s March*” começou por ser um documentário sobre a marcha devastadora de Sherman no Sul dos Estados Unidos da América, durante a Guerra Civil, e sobre os efeitos que esta deixou na região natal do realizador.

Era para este projeto que Ross McElwee tinha financiamento, quando a namorada terminou a relação que tinha com ele, o que resultou numa grande mudança nos objectivos do filme. O realizador volta ao sul, a casa do pai, e decide aceitar o conselho da irmã: usar a câmara como modo de conhecer pessoas, mais especificamente, mulheres.

“(…) sete mulheres sulistas, que pacientemente tentam prosseguir com as suas vidas quotidianas enquanto são filmadas.”⁴⁷

Mais do que tentar encontrar uma namorada, ou seguir o caminho de Sherman pelo Sul, o realizador procura uma “voz” para o seu estilo de realização, neste filme. A voz que lhe parecia faltar no cinema *vérité*, sua referência, onde a proximidade e intimidade entre a equipa de filmagem, o realizador e o “objeto” do filme, não transpareciam para o resultado final. A equipa permanecia invisível, o realizador mudo. Em “*Sherman`s March*”, o autor desenvolve a sua voz autoral, que habita o filme, ao mesmo tempo que a própria câmara de filmar se transforma em personagem.

“Para mim, era necessário arranjar uma forma de fundir a presença objetivante da câmara com a perspectiva subjetiva do realizador que segurava a câmara. O “auto” por trás da autobiografia tinha de ser exposto. Não se podia esconder.”

⁴⁸

Ross McElwee torna-se ao mesmo tempo realizador, entrevistador e “persona”, neste filme, e a narração, percorre o filme, quer na voz *off*, quer no som direto, explorando todas as suas possibilidades subjetivas. Ela apresenta-se-nos de uma forma confessional, por vezes com algum humor, trazendo ao público a sensação de confiança, principalmente através dos seus monólogos, em que se desloca de trás, para a frente da câmara.

A criação da “persona” do realizador desloca-nos para uma fronteira com a ficção. Ficamos sem perceber se os seus fracassos amorosos são reais, ou se servem apenas propósitos narrativos.

A sensação de confiança é reforçada pelo facto de termos plena consciência, desde o início do filme, de que o realizador está a filmar e a gravar som sozinho. De que não existe uma equipa, ou bastidores, que a câmara está no ombro do realizador, e o gravador na sua mão, como podemos confirmar em repetidos reflexos do mesmo, em espelhos, trazendo ao filme um reforço das sensações de intimidade e de solidão.

“A câmara na mão iria indicar subtilmente ao espectador a relação entre processo de rodagem e o realizador. O movimento ligeiro da câmara seria entendido, mais uma vez, de forma subconsciente, como um indicador da respiração invisível, mas muito presente, do corpo contraído que segura a câmara.”⁴⁹

As referencias ao General Sherman e as viagens aos monumentos e locais tornados históricos pela sua passagem, apresentam-se como um desvio, como um caminho de fuga ou um pretexto, para seguir caminho e procurar algo de novo, uma nova “conquista”, quando as relações com as mulheres que filma, vão consecutivamente falhando; ao contrário do que seria esperado do filme (que os desvios fossem as relações amorosas).

Para além destas ligações entre locais históricos e locais de conflito romântico, McElwee cria constantes ligações entre a sua identidade e a identidade de Sherman. Fala-nos do facto de ambos terem uma barba vermelha; compara as suas relações fracassadas, com os negócios mal sucedidos da figura histórica; recita passagem dos diários de Sherman, tentando mostrar o paralelismo entre a experiências de vida de cada um.

“(…) o filme contorna as fronteiras da biografia versus autobiografia, ficção versus não ficção, objectividade versus subjetividade, público versus privado, classicismo versus pós-modernismo, e cinema *vérité* versus drama. *Sherman's March* é um documentário altamente autorreflexivo que tem no seu discurso conscientemente uma interrogação sobre o documentário em si.”⁵⁰

“*Sherman`s March*”, explora duas relações essenciais: a relação com a câmara e através da câmara de filmar.

É difícil perceber se o realizador se esconde atrás da câmara, ou se a utiliza como arma, como instrumento de sedução. McElwee parece sentir-me mais confortável a filmar a sua família, do que realmente a tomar parte nela; a interação com as pessoas, mesmo as mais próximas, parece ser facilitada pela câmara, como intermediário, o que não deixa de ser notado pelas pessoas com quem interage no filme.

“Parece que estou a filmar a minha vida, para poder ter uma vida para filmar.”

51

“Ross, usas essa câmara porque não queres estar connosco?”⁵²

O facto da câmara atribuir uma função ao realizador – filmar – faz com que este fique “livre” de se comprometer com outras ações. Ao mesmo tempo que a câmara cria uma espécie de escudo em volta de McElwee, também despoleta ações e reações, que não aconteceriam sem ela, levando as mulheres que filma, a perceber-la quase como uma extensão, não só do seu corpo, do seu olhar, mas também do seu coração.

Esta posição é de certo modo revertida por Pat Rendelman, uma aspirante a atriz que o realizador segue e filma de muito perto, e que exerce um certo comando sobre a câmara, assim como sobre McElwee. Ao contrário das outras mulheres que ele filma, e que parecem tentar continuar as suas rotinas, ao mesmo tempo que convivem com o realizador da forma mais natural possível, - apesar do comportamento se transformar sempre, por causa da consciência do registo, que levam a sentimentos como vulnerabilidade e nervosismo, reflectidos na linguagem corporal - Pat diz a Ross o que filmar, cria situações sugestivas em frente à câmara, pode dizer-se que dirige o filme. Quando ela se vai embora, em busca de um papel que lance a sua carreira, o realizador parece ficar um pouco perdido.

A grande proximidade, assim como a frequência com que McElwee filma, durante toda esta viagem, leva a que capte vários momentos espontâneos e imprevisíveis. Isto acontece tanto em filmes de ficção, como em documentários, em quase todos os filmes, mas o que os deste realizador têm em particular, é a facilidade com que nos apercebemos de que algo está simplesmente a acontecer.

Um dos momentos mais tocantes de “*Sherman`s March*” é quando, numa passagem pelo mecânico, este e o realizador acabam por perceber que passaram por uma dor comum. A filha do mecânico morreu com cancro, a mãe do realizador também. O assunto emerge de forma inesperada, numa conversa banal, e revela emoção num dos locais menos esperados.

“O momento tem a espontaneidade e a imprevisibilidade da vida real, e serve para me recordar por que é que eu quis começar a fazer filmes de não-ficção.”

53

Apesar do autor não nos revelar momentos de conflito, como poderia acontecer naturalmente, visto que o filme tem como tema, na maioria do seu tempo, relações amorosas mal sucedidas, existem alguns momentos em que percebemos que a câmara não é bem-vinda. Em que as pessoas simplesmente querem Ross ali, a conversar e interagir com elas, sem o seu “acessório”, ou simplesmente querem que ambos vão embora. De certo modo, a vida real quer ser apenas realidade, não arte.

Nestes momentos o realizador tende a insistir na sua presença, ou no facto de “não poder” desligar a câmara, transformando o ato de filmar em voyeurismo, numa presença forçada e indesejada, e não respondendo a pedidos para a afastar, resistindo quando alguém tapa a própria cara, ou tenta afastar a câmara com a mão.

“Tornou-se mais difícil de filmar. Quando filmas pessoas próximas, a tua família, isso cria inevitavelmente algum conflito ou hesitação da parte das pessoas que estás a filmar. Especialmente, quando as crianças envelhecem, elas tornam-se mais auto-conscientes.”⁵⁴

Ao longo do filme, McElwee continua o seu caminho pelo Sul, descobre mais sobre si mesmo, sobre as mulheres que encontra e sobre o medo de uma guerra nuclear, do que propriamente sobre o impacto de Sherman no Sul, apesar do desagrado da população ser tão evidente como a escassa possibilidade de alguma das mulheres fortes do Sul que filma, virem a realmente apaixonar-se pelo realizador.

Acabamos de ver o filme com vontade de saber mais sobre o realizador e sobre a sua ida amorosa, assim como sentimos que viajamos com ele.

4. MONTAGEM E MEMÓRIA. NOTAS FINAIS

“Uma Vindima” é o resultado de aproximadamente dois anos de trabalho. Um projeto cinematográfico sempre em desenvolvimento, em constante transformação.

Todas as fases foram de extrema importância. Existem ideias iniciais, que permanecem intactas, ao mesmo tempo que outras se foram modificando de tal forma, que acabaram por desaparecer.

A montagem, como processo de escolha, como criação de ligações entre todos os materiais, entre as memórias contidas nas matérias dos corpos, das paisagens, dos rituais, é transversal e une todos os outros componentes do filme, também ele um processo que continua, nas ligações que vai criando com o espectador, tornando-se autónomo do processo de criação.

Da mesma forma que simplesmente filmei, tentando absorver a beleza já presente nos objetos, nas pessoas, nas paisagens, nos laços familiares, nos gestos e ritmos do trabalho, e depois vaguei por estas mesmas imagens e sons, pelas fotografias, pelas canções e pelos vídeos, na montagem, trazendo as minhas mãos da relação direta com a câmara, ou com as fotografias, para a junção de tudo isso, que apesar de digital, requer um certo tipo de tactilidade; também o espectador poderá vaguear pelo filme, criando as suas próprias relações, conexões às suas próprias memórias.

Um projeto como este, tem sempre por objetivo um futuro, que o filme ganhe uma nova vida, depois da que teve durante a sua construção. Existe algo de simbólico na figuração, no reconhecimento de um gesto ou de um ritual. Uma memória individual que se torna colectiva, através de uma transmissão quase comunitária de conhecimento, que como um utensílio, liga um ser humano, a outro ser humano.

Tratando-se de um filme sobre família, algo que todos temos em comum; em que os momentos de convívio proliferam, assim como a transmissão de conhecimento, seja na matança do porco ou no pisar das uvas, de uma geração a outra; existem conceitos universais, com que é possível nos vincularmos, que nos estão na pele.

A criação deste projeto foi um processo solitário e muito pessoal, apesar do envolvimento da minha família e dos grupos que me ajudaram na interpretação

musical, o trabalho de concepção da ideia, de pesquisa e tratamento de informação, a rotação e a montagem foram, do início ao fim, trabalho de uma só pessoa.

O estudo dos filmes foram a maior referência exterior, juntamente com as conversas com a Professora Manuela Viegas, os olhares que me afastaram do estritamente familiar, da possível cegueira dum envolvimento tão emocional e próximo.

A transparência do processo de montagem, está de certo modo presente em “Uma Vindima”, como no filme de Jonas Mekas, em que as imagens do quotidiano da família, quer nos momentos de celebração, quer nos mais banais, passam umas à frente das outras, numa montagem harmoniosa, que nasce de uma ordem que parte da desordem e é ditada pela própria montagem. Imagem e som, vídeos e música, relacionam-se de uma forma quase orgânica, que nasce da aleatoriedade com que o realizador retira os materiais das prateleiras.

Filmar, filmar, simplesmente filmar, é um impulso que se transforma num método, também presente no cinema de Cavalier. O cineasta como *filmneur*, as memórias reflectidas nos objetos e nos lugares, vazios, onde se sente ainda a presença de quem desapareceu. As mãos os pés, a câmara de filmar, invadem o filme nos reflexos, e assim como o corpo, as fotografias e a escrita servem como provas de que tudo o que é relatado em “*Irène*”, aconteceu.

Filmar, filmar sozinho, sem equipa, enquanto se encontra a própria voz, no cinema, no filme. Aqui McElwee serve de inspiração, como ele, também eu percorro um caminho de autoconhecimento, em que a câmara de filmar serve ao mesmo tempo de escudo, como de despoletador de conversas, de reações ao facto de estar a filmar, de “não estar a trabalhar”.

Varda cria com “*Les Plages D’Agnès*”, uma autobiografia que não se pretende transformar num autorretrato. Na montagem, o cinema é como um jogo, em que a profusão de diferentes matérias leva a uma sensação de memória fragmentada, de pedaços soltos de histórias, de momentos, como quando alguém nos conta uma história, enquanto, simultaneamente, se está a lembrar. É desta forma que, em “Uma Vindima”, João e Teresa nos falam do seu namoro, e as diferentes fases da Vindima se nos vão mostrando, desordenadas.

A casa dos meus avós é central ao filme, nas imagens ao longo do tempo, mas mais ainda tomando o cargo de lugar, central e fundamental à vida e à memória.

Mais do que um projeto, foi um percurso. Uma introdução ao mundo cinematográfico, uma autorreflexão sobre o papel da memória e das imagens no meu trabalho, em mim. A percepção do porquê de sentir necessidade de tratar estes temas, de falar do que me é mais próximo, e de certa forma me expor.

“Uma Vindima” é uma descoberta, levou à recoleção de materiais, histórias, canções, que farão sempre parte da minha inspiração, como pontos de partida que não se esgotam neste filme, mas que levarão à construção de novos projetos.

5. BIBLIOGRAFIA

BELLOUR, Raymond. “Varda ou l’art contemporain”. In *Trafic. Revue de Cinéma* 69. Printemps. France: P.O.L. Éditeur. 2009

BRENEZ, Nicole. “Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinema experimental”. In *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*. France: Cinémas, vol. 13, n. 1-2, 2002 -49 -67

BUI, Camille. Documentary film: an interview with Ross McElwee. In Le blog documentaire. Postado em 18/03/2014. (Consultado em 25/11/2014). Disponível na url: <<https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2014/03/18/documentary-film-an-interview-with-ross-mcelwee/>>

FISCHER. Lucy. *Documentary Film and the Discourse of Historical/Historical Narrative – Ross McElwee’s Sherman’s March*. USA: Wayne State University Press 1998. 488 p. ISBN 9780814339718

FREITAS. Ana Isabel. *Chuva, Choro, Douro, Amor*. Porto: Artelogy 2015. 24 p. ISBN 978-989-770-265-5

LALANE, Jean-Marc. MORAIN, Jean-Baptiste. “Retenir quelque chose qui sèn va”. In *Introductibles*. France: In Introductibles 681 de 16-22 / Dez./ 2008. -34-39

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*. - Lisboa : Ed. 70, imp. 1990-2002. - 2 v. : il. - 1o v. : Técnica e linguagem. - 237, [2] p . - 2o v. : Memória e ritmos. - 245, [2] p. ISBN 972-44-0318-1

MACDONALD, Scott. *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press, 2013. ISBN 9780520275621

MOLDER, Maria Filomena. *Matérias sensíveis*. - Lisboa : Relógio D'Água 1999. - 235 p. ISBN 972-708-561-X

ROBLES, Amanda. *Alain cavalier, filmeur*. France: (Le Havre) : De l'incidence éditeur, cop. 2011. 305 p. ISBN 978-2-918193-08-1

RHU. Lawrence F. "Filmes Caseiros e Documentários Pessoais – Uma entrevista com Ross McElwee." In *Cinéaste*. França: Cinéaste 2004.

RUSSEL, Catherine. *Autoethnography: An Overview*. In *Experimental Ethnography*, Duque University Press. 1999. Disponível na url : <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel_n.HTML>

VÁRIOS. *Das Imagens Familiares*. Porto: FFFI Project. Balle teatro 2013. ISBN 9789899648425.

Bibliografia Relacionada com a Tradição Oral da Região e Poesia

CABRAL, António. *Antologia dos poemas durienses*. Porto: Tartaruga, 1999. ISBN: 972-97419-1-3

PARAFITA, Alexandre. *O maravilhoso popular : lendas, contos, mitos*. - 1a ed. - Lisboa : Plátano, 2000. - 192 p. ISBN 972-770-053-5

PARAFITA, Alexandre. *Património imaterial do Douro : narrações orais (contos, lendas, mitos)* - 1.a ed. - Peso da Régua : Fund. Museu do Douro, 2007-. - vol. : il. - 1.o vol.: Concelho de Tabuaço. - 224 p . - 2.o vol.: Concelhos de Carrazeda de Ansiães e Vila Flor. - 311 p. ISBN 978-989-95183-2-2 / ISBN 978-972-780-304-0

Cancioneiro popular duriense. / texto, seleção e coordenação de António Cabral. - Vila Real : Centro Cultural Regional, imp. 1983. - 174, [18] p. : il.

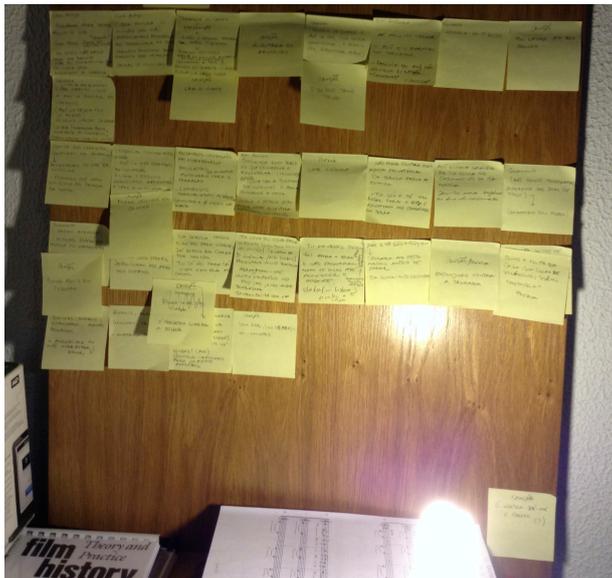
Grande cancionero do Alto Douro. / [compil.] Altino Moreira Cardoso. - [S.l. : s.n., 2006- (Mem Martins : CLIO). - v. : il. - Com um estudo prévio. - 1o v. : Cantigas da vinha : 600 músicas e letras. - 639 p . - 2o v. : 550 músicas : Tunas rurais ; Natal-reis-

embalar ; Rimances ; Cantares religiosos ; Cantos do trabalho ; Cantares ao desafio. -
1a tiragem. - 1278, [2] p.

6. ANEXOS

6.1. Fotografias do Processo de Trabalho

Laboratório de Pesquisa e Tratamento de Informação



Gravações no Estúdio da ESTC



Gravações com o Coro da Universidade de Lisboa
na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa



Gravações com a Tuna da Universidade Sénior de Sabrosa
no Recinto da Capela de Santa Bárbara, em Sabrosa

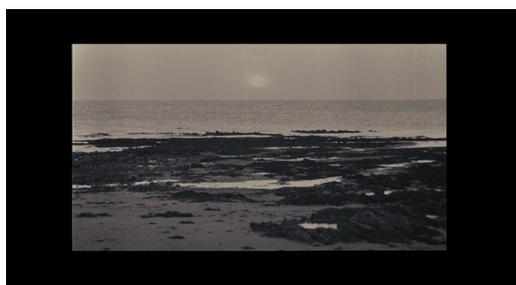
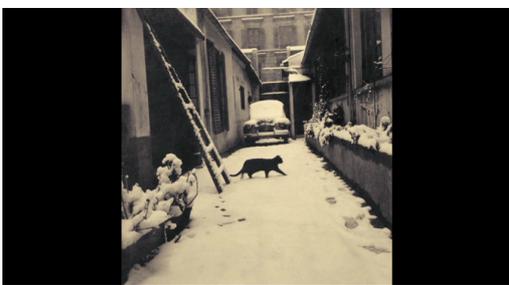


6.2. Frames dos Casos Fílmicos

“Les Plages D’Agnès”

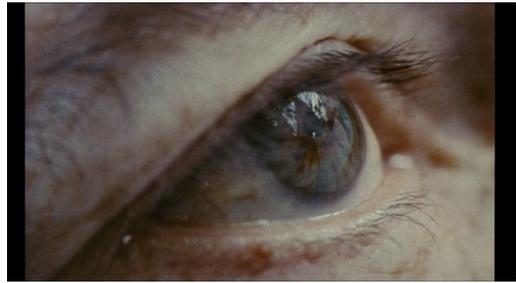
Matérias, transparência, escrita, fotografia. Memória. Montagem.







O corpo como matéria.

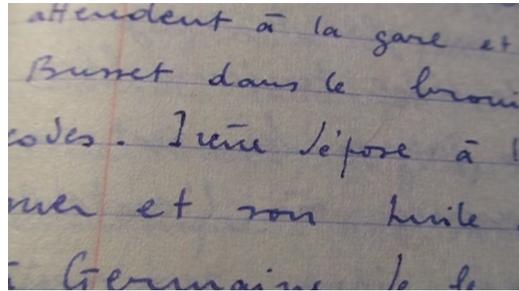


Família.



“Irène”

Provas.



As mãos, os pés, o rosto.

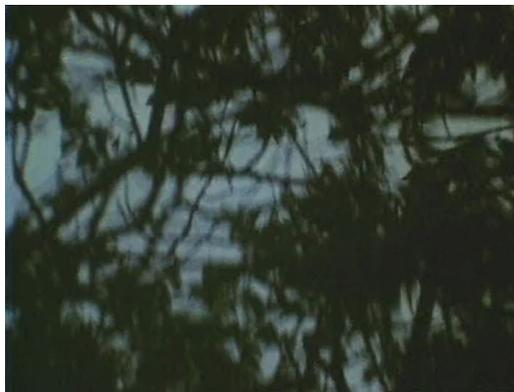


Ela, nos objetos, nos quartos vazios.



“As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty”

Família. Momentos. Memórias.



“Sherman`s March”

Um percurso pelo Sul.



Atrás e à frente da câmara. Relações.



6.3 Notas

-
- ¹ LEROI-GOURHAN. *O Gesto e a Palavra II – Memória e Ritmos*. 1965. P. 74
- ² CABRAL. *Antologia dos Poemas Durienses*. 1999. P. 40
- ³ MOLDER. *Matérias Sensíveis*. 1999. nota 39 p. 33
- ⁴ MOLDER. *Matérias Sensíveis*. 1999. nota 39 p. 27
- ⁵ FREITAS. *Chuva, Choro, Douro, Amor*. 2015
- ⁶ MEKAS. Excerto da narração do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ⁷ MEKAS. Excerto da narração do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ⁸ MEKAS. Excerto da narração do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ⁹ LEROI-GOURHAN. *O Gesto e a Palavra II – Memória e Ritmos*. 1965. P. 88
- ¹⁰ MCELWEE. *Filmes caseiros e documentários pessoais. Uma entrevista com Ross McElwee. Lawrence F. Rhu*. P 25
- ¹¹ ROBLES. *Alain Cavalier, filmeur*. 2011. P. 111
- ¹² VARDA. *Retenir quelque chose qui s'en va*. 2008.
- ¹³ MEKAS. Intertítulo do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ¹⁴ MEKAS. Excertos da narração do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ¹⁵ MEKAS. Excertos da narração do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ¹⁶ MEKAS. Excertos da narração do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ¹⁷ MEKAS. *Das imagens familiares: fffilm project*. P. 120
- ¹⁸ MEKAS. Excerto da narração do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ¹⁹ MEKAS. *Das imagens familiares: fffilm project*. P. 120-121
- ²⁰ MEKAS. Excerto da narração do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000.
- ²¹ CAVALIER. Excerto da narração de *Irène*. 2009
- ²² ROBLES. *Alain Cavalier, filmeur*. 2011. P. 110
- ²³ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ²⁴ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ²⁵ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ²⁶ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ²⁷ ROBLES. *Alain Cavalier, filmeur*. 2011. P. 20
- ²⁸ ROBLES. *Alain Cavalier, filmeur*. 2011. P. 105
- ²⁹ ROBLES. *Alain Cavalier, filmeur*. 2011. P. 105
- ³⁰ ROBLES. *Alain Cavalier, filmeur*. 2011. P. 110
- ³¹ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ³² CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ³³ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ³⁴ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ³⁵ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009
- ³⁶ CAVALIER. Excertos da narração de *Irène*. 2009

-
- ³⁷ VARDA. *Retenir quelque chose qui s`en va*. 2008. P. 36
- ³⁸ BELLOUR. *Varda ou l`art contemporain*. 2009. P. 16
- ³⁹ VARDA. *Retenir quelque chose qui s`en va*. 2008. P.37
- ⁴⁰ BELLOUR. *Varda ou l`art contemporain*. 2009. P.18
- ⁴¹ VARDA. *Retenir quelque chose qui s`en va*. 2008. P. 36
- ⁴² VARDA. *Retenir quelque chose qui s`en va*. 2008. P. 36
- ⁴³ VARDA. Excerto da narração de *Les Plages D`Agnès*. 2008.
- ⁴⁴ BELLOUR. *Varda ou l`art contemporain*. 2009. P.17
- ⁴⁵ VARDA. *Retenir quelque chose qui s`en va*. 2008. P. 39
- ⁴⁶ MCELWEE. Excerto da narração do filme *Sherman`s March*. 1985.
- ⁴⁷ MCELWEE. **Encontrar uma voz**. P.12
- ⁴⁸ MCELWEE. **Encontrar uma voz**. P.10
- ⁴⁹ MCELWEE. **Encontrar uma voz**. P.12
- ⁵⁰ FISCHER. **Documentary Film and the Discourse of Historical/Historical Narrative – Ross McElwee`s Sherman`s March**. P. 334
- ⁵¹ MCELWEE. Excerto da narração do filme *Sherman`s March*. 1985.
- ⁵² MCELWEE. Excerto da narração do filme *Sherman`s March*. 1985.
- ⁵³ MCELWEE. **Encontrar uma voz**. P.14
- ⁵⁴ MCELWEE. **Documentary Film: an interview with Ross McElwee**