

**Dossiê: Autoria no documentário**

## **AUTORREPRESENTAÇÕES COLABORATIVAS NAS FICÇÕES DOCUMENTAIS IBÉRICAS<sup>1</sup>**

*Collaborative Self-representations in Iberian Documentary Fictions*

*Autorrepresentaciones colaborativas en las ficciones documentales ibéricas*

**Iván Villarrea Álvarez<sup>2</sup>**

DOI: [doi.org/10.31501/esf.v1i26.14410](https://doi.org/10.31501/esf.v1i26.14410)

**Resumo:** A autoria de uma ficção documental é o resultado de um processo colaborativo entre cineastas e pessoas filmadas que costuma utilizar estratégias participativas como a mise en situation, a auto-mise-en-scène ou a autoficção. O propósito deste artigo, portanto, é analisar a relação entre a autoria e este tipo de estratégias nos filmes *A Fábrica de Nada* (Pinho, 2017), *No Táxi do Jack* (Nobre, 2021), *El año del descubrimiento* (López Carrasco, 2020) e *Quién lo impide* (Trueba, 2021).

**Palavras-chave:** Autoria. Autorrepresentação. Ficção Documental. Cinemas Ibéricos.

**Abstract:** Authorship in documentary fiction is the result of a collaborative process between filmmakers and filmed subjects based on participatory strategies such as mise en situation, self-mise-en-scène or self-fiction. The aim of this paper, therefore, is to discuss the relationship between authorship and this kind of strategies in films such as *The Nothing Factory* (Pinho, 2017), *Jack's Ride* (Nobre, 2021), *The Year of the Discovery* (López Carrasco, 2020) and *Who's Stopping Us* (Trueba, 2021).

**Keywords:** Authorship. Self-Representation. Documentary Fiction. Iberian Cinemas.

**Resumen:** La autoría en la ficción documental es el resultado de un proceso colaborativo entre cineastas y personas filmadas que suele utilizar estrategias participativas como la puesta en situación, la auto puesta en escena o la autoficción. El propósito de este artículo, por lo tanto, es analizar la relación entre autoría y este tipo de estrategias en *A Fábrica de Nada* (Pinho, 2017), *No Táxi do Jack* (Nobre, 2021), *El año del descubrimiento* (López Carrasco, 2020) y *Quién lo impide* (Trueba, 2021).

**Palabras-clave:** Autoría. Autorrepresentación. Ficción Documental. Cines Ibéricos.

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão mais breve deste texto, em inglês, intitulada 'Prefiguring Life Beyond All Crises: Participatory Strategies of Self-Representation in Contemporary Iberian Documentary Fiction', foi apresentada de forma oral na Conference on Iberian Studies: Challenges and Opportunities, celebrada na Universidade de Copenhaga entre os dias 5 e 6 de maio de 2022.

<sup>2</sup> Doutor; Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha. [ivillarrea@gmail.com](mailto:ivillarrea@gmail.com) | <https://orcid.org/0000-0001-5428-1838>

Uma pessoa, uma câmara, um filme. O sonho de utilizar a câmara cinematográfica com a mesma facilidade e rapidez que uma caneta foi formulado há setenta e cinco anos pelo crítico e cineasta francês Alexander Astruc no artigo “Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo” (1948). Durante décadas, cineastas de diferentes gerações tentaram levar este sonho à prática com infinitas licenças e variações, desde os primeiros realizadores que fizeram diários filmados, como Ed Pincus ou David Perlov, até os primeiros a fazer longas-metragens de não-ficção em formato digital, como Agnès Varda, Pedro Costa, ou Wang Bing, sem esquecer a longa tradição de cineastas experimentais acostumados a trabalhar pela sua conta, como Jonas Mekas ou James Benning. Toda a história do cinema — e muito especialmente a história do cinema experimental e documental — está cheia de tentativas mais ou menos inspiradas e melhor ou pior sucedidas de fazer filmes com equipamentos leves e equipas mínimas onde a autoria — das ideias e das imagens — pode ser atribuída com relativa facilidade a uma pessoa específica, que seria, de acordo com a política dos autores, o diretor ou realizador do filme. Esta noção unipessoal de autoria, no entanto, tem sido imensamente discutida desde a sua formulação original por causa do carácter coletivo de muitos dos processos técnicos e criativos do cinema (Naremore, 1999), pelo que o próprio conceito de autor costuma ser evitado, contornado ou diretamente substituído por termos mais consensuais e polissémicos como ‘cineasta’ — como propõe, precisamente, a teoria dos cineastas (Graça, Baggio & Penafria, 2015) — para identificar as pessoas com maior capacidade de decisão nos processos de criação cinematográfica.

O documentário, enquanto formato aberto à interação com o mundo histórico, tem sempre uma autoria mais difusa, quer pela dificuldade para controlar o que acontece frente à câmara, quer

pela possibilidade de misturar e reutilizar imagens procedentes de todo tipo de fontes. A autoria no documentário, portanto, não pode ficar apenas restrita à figura romantizada daquelas pessoas que trabalham de forma individual e solitária e que assumem diretamente todas as tarefas de todas as fases de desenvolvimento de um filme — a escrita, a rodagem, a montagem, etc. Pelo contrário, um cineasta de não-ficção pode ser, simplesmente, qualquer pessoa capaz de organizar todo tipo de materiais audiovisuais retirados do mundo histórico para além do seu grão de intervenção no processo de criação desses mesmos materiais: pode ser a pessoa que registre diretamente as imagens com a sua câmara, com certeza, mas pode também ser alguém que encontre, selecione, edite e ressignifique imagens filmadas por outras pessoas, ou mesmo alguém que crie uma situação no mundo histórico para que depois possa ser filmada — pela sua câmara ou pelas câmaras da sua equipa.

Este último suposto é uma velha técnica identificada com o termo *mise en situation* — por oposição a *mise en scène* — que atravessa toda a história do documentário: está presente nos filmes realizados por Robert J. Flaherty e pelos cineastas da General Post Office Film Unit na primeira metade do século XX, nos experimentos participativos do cinema-inquérito e do *cinema vérité* desenvolvidos a partir dos anos sessenta, nas encenações organizadas para muitos filmes etnográficos — especialmente naquelas peças associadas com a etnografia participante, experimental ou sensorial — ou nas ficções documentais realizadas nas primeiras décadas do século XXI. A ideia, em todo o caso, é criar as condições de possibilidade para que qualquer coisa que esteja latente no mundo histórico — uma ideia, uma emoção, um sentimento, um discurso; mesmo uma forma de vida ou uma mundividência — possa ser expressada ou representada através de algum elemento visível — um olhar, uma conversa, um movimento, um acontecimento — que possa ser

registrado pelas câmaras. O cineasta catalão José Luis Guerín explicava este processo através das seguintes palavras:

Tento registar um pedaço da vida para a câmara, isto é, criar as condições para propiciar uma situação; em suma, criar uma situação. [...] Um cineasta tem de enfrentar uma série de escolhas: onde e como filmar, com uma câmara ou várias, como falar com as pessoas filmadas antes e depois, com que ideias estabelecer ligações... ver, enfim, qual é a situação criada e reagir como um pescador com a vara, para o que é preciso ter tempo. E se o pequeno milagre não acontecer, tentar de novo no dia seguinte (em Monterde, 2007, p. 37) (Tradução minha).

Estas situações criadas para ser filmadas podem manter a ilusão de transparência ligada ao modo observativo (Nichols, 2005) ou bem revelar a presença do aparato cinematográfico de forma mais ou menos explícita, como acontece nos modos participativo e reflexivo (Nichols, 2005). Neste segundo caso, os olhares diretos para a câmara, as conversas com a equipa de rodagem, a aparição de qualquer membro desta equipa nas imagens ou mesmo a coreografia entre os corpos das pessoas filmadas e a câmara podem revelar o lugar de fala do filme, isto é, a relação que existe entre os sujeitos filmados e os cineastas, assim como a posição social e ideológica desde a qual os cineastas estão a formular — consciente ou inconscientemente — o discurso do filme. A interação entre as pessoas que estão diante da câmara e as que estão por trás do aparato cinematográfico oferece assim informações relevantes para pensar a autoria de um filme: são apenas os cineastas os autores intelectuais de todas as decisões técnicas, estéticas e discursivas de um documentário ou será que o seu encontro com as pessoas filmadas pode influir no processo de tomada dessas decisões? A importância destes encontros tem sido salientada pelos teóricos do cinema etnográfico há várias décadas, como o cineasta e antropólogo visual David McDougall:

Nenhum filme etnográfico é apenas um registo de outra sociedade: é sempre um registo do encontro entre um cineasta e essa sociedade. Se os filmes etnográficos pretendem ultrapassar as limitações inerentes ao seu idealismo atual, devem estar dispostos a lidar com esse encontro e até agora mal reconheceram que esse encontro teve lugar (2003, p. 125) (Tradução minha)

A representação destes encontros passou a ocupar um lugar central na encenação do cinema etnográfico quando a etnografia experimental conseguiu ultrapassar “as oposições binárias como nós frente a eles ou eu frente ao outro, assim como a tensão entre as operações profílmicas e textuais da forma estética”, como tem explicado Catherine Russell (1999, p. 19). Essa síntese de contrários permitiu construir o lugar de fala de muitos filmes desde a intersubjetividade, isto é, desde a fusão das subjetividades de todas as pessoas envolvidas na produção de um filme, diante ou detrás da câmara. Nesses casos, como apontou Bill Nichols na sua identificação do modo performático (2005, p. 169-176), o discurso do cinema documental pode passar da primeira pessoa do singular — associada com a autoria individual de um observador externo: “*eu falo deles para você*” (2005, p. 40) — para a primeira pessoa do plural — ligada com a autoria coletiva de uma série de membros da comunidade representada: “*nós falamos de nós para você*” (2005, p. 45). Mas, como é que se constrói esse ‘nós’, essa autoria coletiva? É realmente o resultado de um encontro de subjetividades ou é um caso de suplantação de identidade, onde o cineasta utiliza esse ‘nos’ para falar apenas por si?

Cada filme e cada cineasta, em cada cultura nacional e em cada momento histórico, podem ter diferentes posições no tocante a essa equação entre autoria individual e coletiva, pelo que este artigo vai estar apenas focado num tipo específico de filmes — as ficções documentais onde exista um trabalho de convívio antes e durante a rodagem, diante e detrás da câmara, entre cineastas e sujeitos filmados — para assim poder estabelecer uma correlação entre estratégias de encenação e

discursos sociopolíticos numas coordenadas espaço-temporais muito restritas: a Península Ibérica entre o final da Grande Recessão e o início da pandemia de COVID-19, dois processos globais que marcaram o devir histórico das últimas décadas, assim como as condições de produção dos filmes realizados durante esse breve interregno. Naqueles anos, a ficção documental — um género híbrido com uma longa tradição nos cinemas ibéricos,<sup>3</sup> caracterizado precisamente pela criação de situações para filmar pessoas e lugares reais com estratégias de encenação associadas com o cinema de ficção — funcionou como refúgio para alguns cineastas consolidados com dificuldades para continuar a produzir ficções — como Víctor Erice ou a dupla formada por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata, responsáveis, respetivamente, dos filmes *Vidros partidos* (2012) e *A Última Vez Que Vi Macau* (2012) — e também para jovens cineastas que tentavam dar início ou continuidade à sua própria carreira cinematográfica — como Adrián Orr ou Elías León Siminiani, diretores, respetivamente, de *Niñato* (2017) e *Apuntes para una película de atracos* (2019). A liberdade estética deste tipo de filmes, onde é possível ultrapassar os limites impostos por algumas convenções genéricas, ajuda a desenvolver uma certa liberdade discursiva como resultado da dinâmica de tentativa e erro que costuma acompanhar a rodagem daquelas sequencias em que cineastas e pessoas filmadas estão a testar, através do seu encontro e influência recíproca, diferentes formas e narrativas com o intuito de construir imagens e relatos que sejam coerentes com os seus respectivos desejos e expectativas — que não têm de ser os mesmos — à hora de trabalhar nestas obras. Nestes casos, o objetivo dos cineastas não é apenas fazer um filme qualquer; mas fazer esse filme com as pessoas — e, às vezes, para as pessoas — que aparecem nas imagens.

---

<sup>3</sup> Alguns dos títulos mais relevantes do cinema moderno realizado na Península Ibérica são precisamente ficções documentais, como *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Trás-os-Montes* (António Reis & Margarida Cordeiro, 1976), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1991), *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000), *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) ou *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2006).

Os quatro casos de estudo que vão ser analisados neste artigo são as longas-metragens *A Fábrica de Nada* (Pedro Pinho, 2017), *No Táxi do Jack* (Susana Nobre, 2021), *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020) e *Quién lo impide* (Jonás Trueba, 2021). Estes quatro títulos têm várias características em comum, a começar pelo seu formato — a ficção documental — e o contexto histórico em que foram produzidos — o breve interregno entre a Grande Recessão e a pandemia de COVID-19. Nesse tempo, a rápida justaposição de processos históricos que Zygmunt Bauman e Carlo Bordoni identificaram como “um estado perpétuo de crise” deixaram uma forte pegada no quotidiano de toda a população, que se viu obrigada a fazer “repetidas tentativas de ajuste e adaptação que são continuamente questionadas” (2016, p. 74). Esta falta de certezas, no entanto, abre a hipótese de redefinir as representações e os discursos hegemónicos desde qualquer ponto do espectro social, pelo que os cineastas que fizeram estes filmes procuraram trabalhar com pessoas pertencentes a grupos sociais e etários que inicialmente tinham pouca ou nenhuma influência sobre os processos de tomada de decisões coletivas, como poderiam ser, por um lado, os operários e reformados que participaram nas rodagens de *A Fábrica de Nada*, *No Táxi do Jack* e *El año del descubrimiento*, e por outro lado, os jovens e adolescentes retratados em neste último filme e, sobretudo, em *Quién lo impide*. Todas estas pessoas foram convidadas pelos cineastas a criar, dentro das narrativas de cada um destes filmes, o que Jean-Louis Comolli denominou “*auto-mise-en-scène*”, que seria uma autorrepresentação que combina dois tipos de movimentos:

Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (...), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena) (2008, p. 85).

As pessoas filmadas nestas quatro ficções documentais representam-se, portanto, a si mesmas enquanto representam simultaneamente qualquer pessoa do seu mesmo grupo social e etário. A dupla dimensão subjetiva e coletiva destas autorrepresentações condiciona em consequência a encenação e orienta a estética e o discurso destes filmes em direções que podem divergir da proposta inicial dos cineastas. O seu objetivo, no entanto, não é encenar a melhor versão destas pessoas, mas antes expor a sua vulnerabilidade através das suas dúvidas, medos e fraquezas frente às dificuldades que têm de enfrentar no seu quotidiano. Longe de ter uma leitura negativa, esta vulnerabilidade funciona, na verdade, como condição prévia para ser capazes de enfrentar tudo o que o futuro possa trazer. Nesse sentido, através das estratégias colaborativas que tencionam integrar as pessoas filmadas nas decisões criativas, como a *mise en situation* ou a *auto-mise-en-scène*, estes filmes oferecem a possibilidade de imaginar cenários futuros a partir das experiências passadas destas pessoas.

As narrativas de *A Fábrica de Nada*, *No Táxi do Jack* e *El año del descubrimiento* estão construídas precisamente através desta dialética entre os acontecimentos do passado e as crises do presente: assim, *A Fábrica de Nada* parte da história real da fábrica de elevadores Fataleva, que fora abandonada pelos patrões americanos da Otis após a Revolução dos Cravos, em 1974, e depois comprada e autogerida pelos seus trabalhadores até 2016 (Halpern, 2017, p. 16); *No Táxi do Jack* reconstrói as memórias do seu protagonista — Joaquim Veríssimo Calçada, um mecânico desempregado de 63 anos — enquanto jovem imigrante na cidade de Nova Iorque; e *El año del descubrimiento*, por último, analisa pormenorizadamente os protestos sociais causados pela desindustrialização da área de Cartagena, no sudeste da Espanha, que levaram à queima da Assembleia Regional de Murcia no dia 3 de fevereiro de 1992. Nestes três casos, o passado assombra o presente, mas também facilita a sua compreensão, porque essa dialética permite



historizar — e pôr em causa — a própria narrativa da crise — a única narrativa que neste momento histórico não parece estar em crise, como insinua Janet Roitman (2014). Qualquer crise, aliás, nunca é apenas uma conjuntura pontual e passageira, como explica Patrícia Sequeira Brás na sua análise de *Vida Ativa* (Susana Nobre, 2014), *Revolução Industrial* (Tiago Hespanha & Frederico Lobo, 2014) e *A Fábrica de Nada* (Nobre, 2020, p. 91), mas o resultado de uma série de processos históricos que têm grande influência no médio e longo prazo. Por este motivo, todos estes filmes salientam a continuidade que existe entre o processo de desindustrialização que transformou a estrutura económica e o mercado laboral da Península Ibérica na passagem do século XX para o século XXI e a ulterior crise financeira que possibilitou a imposição de políticas de austeridade entre os anos 2010 e 2015. As histórias de vida das pessoas que aparecem nestes filmes confirmam que estes processos não são episódios isolados e autoconclusivos, mas peças interligadas de uma tendência macroeconómica que não teria necessariamente de continuar.

Os vários pontos de giro do argumento e do dispositivo de *A Fábrica de Nada* sugerem que qualquer narrativa está sempre aberta a inúmeras variações e encenações. Este filme tenciona representar o que poderia ser um conflito genérico numa empresa qualquer — a direção quer terceirizar a produção enquanto os trabalhadores querem manter os seus empregos — embora seja, na verdade, uma mistura de diferentes conflitos reais, a começar pela referida história da Fataleva. Quando os operários percebem que a administração está a roubar máquinas e matérias-primas da sua própria fábrica, começam a testar diferentes estratégias de resistência: desde o início, continuam a marcar presença nos seus postos de trabalho a pesar de não terem ferramentas nem encomendas com as quais trabalhar; entretanto, tentam negociar com a empresa até perceberem que já não fica ninguém no escritório com quem possam tratar; nessas circunstâncias, organizam várias

assembleias para falar da sua situação e finalmente decidem ocupar e autogerir a fábrica, embora ninguém saiba como fazer isso.

Os personagens de *A Fábrica de Nada*, que foram interpretados por atores não profissionais com experiência prévia no setor industrial, devem enfrentar continuamente novos desafios que ultrapassam os seus conhecimentos, mas os cineastas também: para encenar esta história, o realizador Pedro Pinho e os seus colegas da produtora cooperativa Terratrema Filmes exploram — e, implicitamente, criticam — as convenções e os clichês mais habituais do cinema social e militante até esgotar as suas possibilidades estéticas e a sua eficácia discursiva. Desta forma, os pontos de giro da estrutura narrativa do filme funcionam, na verdade, como pontos de não retorno, porque *A Fábrica de Nada* muda de estilo cada certo tempo como resultado desse duplo processo de aprendizagem coletiva: assim, enquanto os operários ensaiam diferentes estratégias de resistência, os cineastas testam diferentes estratégias de representação, como a *mise en situation*, a *auto-mise-en-scène*, o retrato íntimo, a autoficção, a paródia e mesmo a encenação de um inesperado número musical. Nos dois casos, a dinâmica de tentativa e erro põe em questão narrativas e representações pré-determinadas como primeiro passo para imaginar o que o filósofo Ernst Bloch identificou como o “*noch-nicht*” (1961); literalmente, o ainda não, um conceito que pode ser definido como uma consciência antecipatória enraizada no presente enquanto utopia concreta que existe e não existe ao mesmo tempo porque está em processo de ser criada (Thompson, 2013, p. 13).

A tendência para a experimentação constante com as formas sugere que nada está garantido e tudo pode ser potencialmente possível naqueles casos em que as pessoas tenham tempo para pensar, discutir e desenvolver as suas ideias, como acontece na narrativa de *A Fábrica de Nada*. No final da sua primeira meia hora, quando o seu estilo ainda não abandonou as convenções neorrealistas, há uma sequência especialmente significativa em que os personagens permanecem

nos seus postos de trabalho a fazer nada com o intuito de demonstrar que estão a cumprir com os seus horários e obrigas: é uma montagem de planos fixos de dez ou quinze segundos de duração cada um que mostram a meia dúzia de operários em atitude de espera, alguns resignados, outros aborrecidos, até que alguns começam a brincar espontaneamente uns com os outros [Figuras 1 & 2]. Esta progressão do tédio ao jogo revela uma mudança na sua mentalidade através da experiência do tempo morto, um tempo em que as pessoas ficam libertadas do imperativo de serem produtivas e têm condições, portanto, para explorar identidades e situações alternativas para além dos limites daquilo que lhes foi ensinado como a única forma possível de fazer as coisas e de organizar a sociedade. Este elogio do tempo morto antepõe o tempo da reflexão ao tempo da ação para salientar a necessidade de pensar de forma coletiva entre iguais — neste caso, entre colegas de trabalho, mas também entre cineastas e sujeitos filmados — como uma forma de ultrapassar as inercias impostas pelas narrativas e modos de produção hegemónicas em cada momento histórico.



Figuras 1 & 2: Tempos mortos, *A Fábrica de Nada* (Pedro Pinho, 2017)

Alguns membros do elenco de *A Fábrica de Nada* interpretam versões hipotéticas de si mesmos numa narrativa de ficção, mas Joaquim Veríssimo Calçada, o ator protagonista de *No Táxi do Jack*, está a representar-se a si próprio — enquanto pessoa e personagem — numa série de recriações encenadas da sua vida. A sequência de abertura deste retrato cinematográfico, produzido também por Terratrema Filmes, parece uma cena retirada de *Vida Activa*, a primeira longa-metragem realizada por Susana Nobre. Nesse documentário, a cineasta representava o seu trabalho como profissional de reconhecimento e validação de competências num centro de formação de Alverca de Ribatejo, uma freguesia do concelho de Vila Franca da Xira, ao nordeste de Lisboa, que está na mesma área onde também foi filmada *A Fábrica de Nada* — nesse caso, na freguesia da Póvoa de Santa Iria. Nesse lugar, Susana Nobre ajudava pessoas desempregadas de meia-idade a melhorar o seu perfil académico e profissional através da certificação dos conhecimentos adquiridos ao longo da sua vida, que essas pessoas explicavam em longas entrevistas filmadas e depois editadas para o filme. Joaquim Veríssimo Calçada foi uma dessas pessoas: um mecânico desempregado na casa dos sessenta obrigado a interpretar a comédia da procura de emprego — “a chamada corrida aos carimbos”, como diz a cineasta nessa primeira sequência (00:04:31)— para poder manter as suas prestações sociais até chegar à idade da reforma.



Figuras 3 & 4: Campo e contracampo, *No Táxi do Jack* (Susana Nobre, 2021)

A partir da recriação daquela primeira conversa, onde vemos por primeira e única vez a Susana Nobre nas imagens deste filme [Figuras 3 & 4], *No Táxi do Jack* combina duas temporalidades distintas: a temporalidade da memória, através da qual Joaquim lembra a sua experiência como imigrante em Newark e Nova Iorque, onde trabalhou como taxista e motorista de limusine nas décadas de 1970 e 1980; e a temporalidade do seu quotidiano na sua vila, com a sua mulher, enquanto procura emprego durante os anos da austeridade. Estas duas temporalidades são encenadas por meio de dois sistemas de representação diferentes: por um lado, a recriação lúdica e estilizada das suas experiências nova-iorquinas parece evocar, de acordo com David Katz (2021), as ficções criminais de Martin Scorsese e o olhar estrutural de Chantal Akerman em *News from Home* (1977); por outro lado, pelo contrário, as cenas tiradas do seu quotidiano no presente são muito mais naturais e contam com a presença de Maria Carvalho, a sua mulher, e Armindo Martins Rato, um amigo cego que mora num lar de idosos. O contraste entre estes dois sistemas de representação introduz um desequilíbrio no filme que expressa, através da forma, a tensão interior que sente

Joaquim entre o homem que já foi e o homem que agora tenta ser. Nessa dicotomia, a possibilidade de fazer este filme permitiu-lhe repensar as suas vidas passadas como uma forma de enfrentar o seu futuro enquanto trabalhador aposentado; um futuro que não parece, aparentemente, muito promissor. A conversa que Joaquim e Maria têm na sua cama à noite sobre o medo de alguns homens idosos à reforma, pelos problemas de convívio que depois possam ter na sua casa, expressa de forma próxima e engraçada que alguns dilemas complexos podem ter soluções bem mais simples: “explica-lhe a ele como é que tu fazes”, diz Maria, “vais de vez em quando para Lisboa dar umas voltas. Ele que faça a mesma coisa! Afinal o bilhete até é só meio” (00:41:02 – 00:41:11) [Figura 5]. Mais uma vez, a ideia de tempo morto —um passeio ocioso pela cidade, como o que Joaquim dará algumas sequências depois— é apresentada como um momento de introspecção criativa em que as pessoas podem reinventar a sua relação com o mundo para além de qualquer percurso ou narrativa pré-estabelecida.



Figura 5: Confidências à meia-noite, *No Táxi do Jack* (Susana Nobre, 2021)

O passado também serve para explicar o presente em *El año del descubrimiento*: até a estreia deste filme, o incêndio provocado na Assembleia Regional de Murcia no inverno de 1992 era um acontecimento completamente esquecido, mesmo apagado, nos discursos sobre a história recente espanhola. Ao longo de duzentos minutos, o cineasta Luis López Carrasco contextualiza este protesto por meio de longas conversas filmadas dentro de um bar do centro de Cartagena, a cidade portuária da Região de Murcia. Aquele lugar, o Café Bar Tana, funciona no filme como uma ágora popular onde pessoas de diferentes grupos sociais e etários encontram o seu lugar de fala. Estas conversas são mostradas quase sempre com a técnica do ecrã duplo para criar sinergias internas entre o que se vê e o que se ouve em cada lado da tela, nomeadamente entre aqueles discursos que expõem diferentes perspectivas sobre o que aconteceu no passado — a crise industrial do início da década de 1990 — e o que estava a acontecer na altura da rodagem do filme — a lenta recuperação socioeconómica no interregno entre a Grande Recessão e a pandemia de COVID-19.<sup>4</sup> Esta polifonia de vozes e registos estabelece uma continuidade entre tempos históricos e crises económicas — como também acontece, doutra forma, em *A Fábrica de Nada* — que é salientada, conscientemente, por meio do aparato cinematográfico: toda a longa-metragem foi filmada em Hi8, um formato de vídeo analógico introduzido no mercado em 1989 que faz lembrar, instintivamente, a estética dos anos noventa. Para além disto, Luis López Carrasco pediu às pessoas que aparecem no filme para levar roupas e cortes de cabelo daquela década no set de rodagem com o intuito de reforçar, através deste anacronismo voluntário, a ligação entre os dois períodos. *El año del descubrimiento*, portanto, é um filme liminar entre o passado e o presente — e entre o documentário e a ficção — que tenta

---

<sup>4</sup> Luis López Carrasco dá uma explicação mais pormenorizada dos motivos para utilizar o ecrã duplo neste filme na entrevista realizada por Jaime Pena para a revista Caimán. Cuadernos de Cine (2020: 26-28).

inserir a história local da área de Cartagena em processos globais de longo curso que ainda mantêm a sua influência até hoje.

Dentro deste dispositivo, o elenco interpreta versões anacrônicas de si mesmos para representar diferentes perfis sociais: dirigentes sindicais aposentados, mulheres de meia-idade, jovens trabalhadores e estudantes pós-adolescentes. Todas estas pessoas estão filmadas de uma forma que lembra os documentários de entrevistas realizados por Claude Lanzmann, Eduardo Coutinho ou Joaquim Jordá pela sua sensibilidade para reparar na linguagem não-verbal: a câmara de Luis López Carrasco presta especial atenção aos seus rostos e vozes numa tentativa de registar não só as suas palavras, mas também elementos contextuais como gestos, sotaques ou entonações que possam influenciar o significado dos seus depoimentos. Nenhuma pessoa, aliás, está identificada através do seu nome até os créditos finais, porque assim é mais fácil dar uma dimensão coletiva às suas histórias de vida, mas há algumas pessoas mais reconhecíveis do que outras: um dos dirigentes sindicais que tem mais protagonismo no filme é José Ibarra Bastida, um antigo trabalhador de Bazán — o estaleiro público da cidade — que escreveu, entre outras obras, um livro intitulado *Cartagena em llamas* (2016) sobre o mesmo acontecimento que analisa o filme. Os seus depoimentos costumam ser longos e estão cheios de pormenores, circunlóquios e interjeições que potenciam a carga emocional do seu discurso. A história do seu primeiro acidente de trabalho, por exemplo, torna-se uma reflexão amarga sobre as diferenças entre a vida dos adolescentes de camadas populares nas décadas de 1980 e de 2010 através da utilização que se faz nesse momento do ecrã duplo: à esquerda, um primeiro plano do personagem a falar; à direita, uma série de planos que mostram o trabalho no bar atrás do balcão enquanto uns jovens — que fazem parte de um dos grupos de discussão do filme — estão a beber e a rir do outro lado do balcão [Figura 6]. A certa altura deste depoimento, quando José Ibarra Bastida enlaça a história daquele acidente com história



da morte de seu pai, que aconteceu pouco tempo depois da sua reforma, o ecrã direito fica completamente em negro e o tom da sequência passa então a ser ainda mais sombrio do que antes.



Figura 6: Depoimento de José Ibarra Bastida, *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020)

O trauma pela morte do pai reaparece no depoimento de Mari Carmen Hernández, uma estudante que explica as consequências da sobreposição de crises na sua vida pessoal: no seu caso, seu pai fora demitido do estaleiro público durante a crise industrial e criou uma empresa com outros colegas que iria à falência durante a crise financeira, pelo que foi despejado da sua casa — que utilizara para avalizar aquele negócio — e teve de mudar-se para a casa do seu sogro com a sua mulher e três filhos. Nessas circunstâncias, quando a rapariga que está a contar a história apenas tinha oito anos, aquele homem morreu de um enfarte a caminho de uma manifestação. É uma história trágica, mas o foco do discurso está na sua herança: “*aunque no lo recuerde*”, diz a estudante, “*sí que lo he vivido*” [Figura 7], uma expressão que sintetiza a influência de uma crise sobre outra e,

nomeadamente, a influência que a experiência da crise de uma geração pode ter na vida dos seus descendentes.<sup>5</sup> Este tipo de depoimentos, onde os traumas individuais e coletivos andam de mãos dadas, permite que as pessoas filmadas estabeleçam os seus respectivos lugares de fala sobre todo tipo de questões polémicas, como a imigração, o movimento operário, o serviço militar, as línguas oficiais do estado ou a falta de empregos e de perspectivas de futuro na região; temas nos que às vezes aparecem, de forma inesperada, opiniões associadas com o argumentário dos partidos da extrema direita.<sup>6</sup>

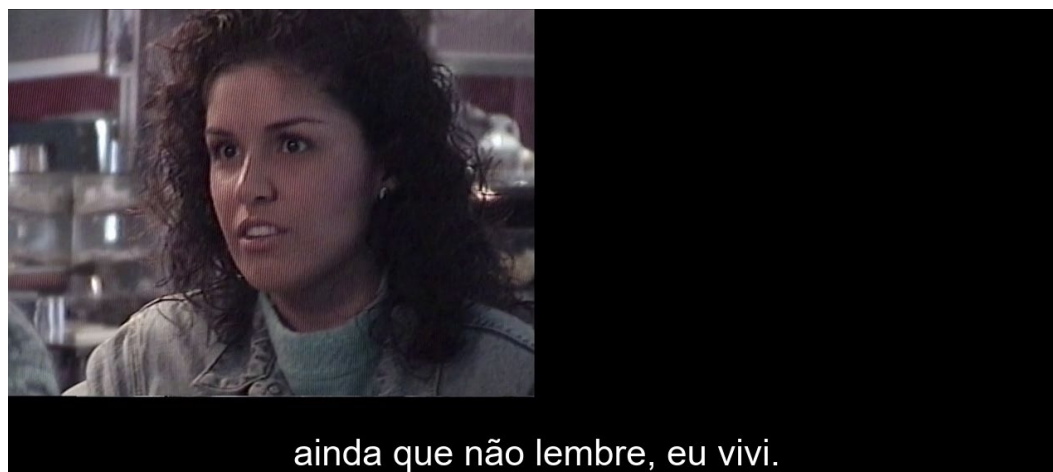


Figura 7: A pós-memória da sobreposição de crises, *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020)

<sup>5</sup> Marianne Hirsch identificou este tipo de heranças através do conceito de “pós-memória” (1992, 2012), que diz respeito àquela memória cultural que passa de uma geração para outra por meio de “estórias, imagens e comportamentos” (2012, p. 5; a tradução é minha).

<sup>6</sup> A Região de Múrcia foi o círculo eleitoral em que os partidos da direita —e especialmente de extrema direita— receberam mais apoio nas eleições gerais espanholas de novembro de 2019: 61,93% dos votos para o conjunto de partidos da direita e 27,99% dos votos para o partido de extrema direita VOX. Neste sentido, José Ibarra Bastida comenta no filme que o principal partido de centro-esquerda espanhol —o Partido Socialista Operário Espanhol, PSOE— não ganhou quase nenhuma eleição na região desde 1993 como consequência, precisamente, do seu processo de desindustrialização.



Figura 8: Incêndio na Assembleia da Região de Múrcia em 1992, *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020)

Estas duas sequências pertencem à primeira secção do filme, que está dividida num prólogo, três partes e um epílogo. Esta estrutura permite organizar o discurso desta longa-metragem e também alterar o estilo de cada uma das suas partes, que parecem seguir a ordem cronológica das diferentes bebidas servidas num dia qualquer no Café Bar Tana: o café da manhã, as cervejas da tarde e os copos da noite. Assim, na primeira parte, durante a hora do pequeno-almoço, as pessoas filmadas contam as suas histórias de vida para um interlocutor invisível — Raúl Liarte, o co-argumentista do filme — que permanece quase sempre fora de campo; a seguir, na segunda parte, durante as conversas descontraídas da tarde, vários grupos de discussão debatem essas questões polémicas; e finalmente, na terceira parte, na intimidade das confidências alcoólicas após o encerramento do bar, antigos dirigentes sindicais falam abertamente do acontecimento histórico que

ficou elidido durante as duas primeiras horas de metragem: a queima da assembleia murciana no dia 3 de fevereiro de 1992 [Imagem 8].

Esta última secção combina imagens de arquivo dos confrontos entre a polícia e os manifestantes naquele dia — filmadas originalmente em Hi8 — com os depoimentos desses antigos dirigentes sindicais que explicam as causas e as consequências do processo de desindustrialização na região a partir das suas próprias experiências em diferentes empresas — nomeadamente, uma fundição de chumbo, vários produtores de fertilizantes e um estaleiro público. Os seus relatos transmitem o desespero de colegas e vizinhos num momento histórico, entre 1991 e 1992, em que foram organizadas 127 manifestações em apenas 180 dias, de acordo com um dos depoimentos de José Ibarra Bastida (02:23:37). Nesse contexto, segundo este dirigente sindical, o povo de Cartagena passou do medo à raiva e da raiva à violência até causar o incêndio da assembleia (02:26:54). Porém, aquele acontecimento ficou completamente eclipsado pelo discurso triunfalista do governo socialista espanhol no início da década de 1990, que estava orientado a divulgar uma imagem moderna do país por meio da celebração de grandes eventos como os Jogos Olímpicos de Barcelona ou a Exposição Universal de Sevilha. O título do filme — *El año del Descubrimiento* — funciona assim como um trocadilho que se refere simultaneamente à suposta ‘descoberta’ da América em 1492, que foi ricamente comemorada na Espanha de 1992, e também à descoberta mais recente do facto deste incêndio ter sido completamente recalcado pela sociedade espanhola por ser um acontecimento que expõe as tensões sócio-políticas da periferia pós-industrial europeia e ibérica, antes e agora.

Frente a essa densidade histórica, que pode parecer um obstáculo incontornável para imaginar cenários futuros, *Quién lo impide* oferece um retrato coletivo da geração de adolescentes que eram muito novos para perceber de forma consciente os efeitos da Grande Recessão, embora tenham sofrido as suas consequências na mesma, como Mari Carmen Hernández em *El año del*

*descubrimiento*. O título, neste caso, vem de uma canção homônima composta por Rafael Berrio com a sua banda Amor a Traición em 1996 que trata sobre o horizonte de liberdade que se deveria abrir na adolescência. Esse horizonte, infelizmente, ficou fechado de repente para as pessoas filmadas em *Quién lo impide* na altura de passar da adolescência à juventude por causa da pandemia de COVID-19. Por esse motivo, embora a maior parte das filmagens deste documentário tenham decorrido entre 2016 e 2019, o realizador Jonás Trueba decidiu adicionar um prólogo e um epílogo composto por várias conversas coletivas gravadas por videoconferência para incluir no filme o que estava a acontecer com estas pessoas quando todas as suas expectativas de futuro ficaram em suspenso durante os meses de isolamento doméstico do biênio 2020-2021 [Figura 9].



Figura 9: Videoconferência em *Quién lo impide* (Jonás Trueba, 2021)

O propósito original de Jonás Trueba nas fases iniciais deste projeto era filmar um grupo de adolescentes que se representassem a si mesmos enquanto personagens de ficção em histórias da sua própria invenção. Depois de trabalhar com os atores Candela Recio e Pablo Hoyos em *La reconquista* (Jonás Trueba, 2016) — uma longa-metragem de ficção — quando eles apenas tinham treze anos, o realizador quis filmar a seguir a sua adolescência real para oferecer-lhes a dupla possibilidade de refletir sobre a forma em que os adolescentes costumam ser representados no cinema e tentar corrigir qualquer possível convenção errada por meio das suas próprias autorrepresentações (Trueba em Aparício, 2021, p. 41-42) [Figura 10]. A estrutura fragmentária e a duração anómala deste filme — três partes divididas em várias secções e separadas por dois intervalos que atingem uma duração total de três horas e quarenta minutos — revelam o carácter completamente aberto e inusual da sua proposta de base.

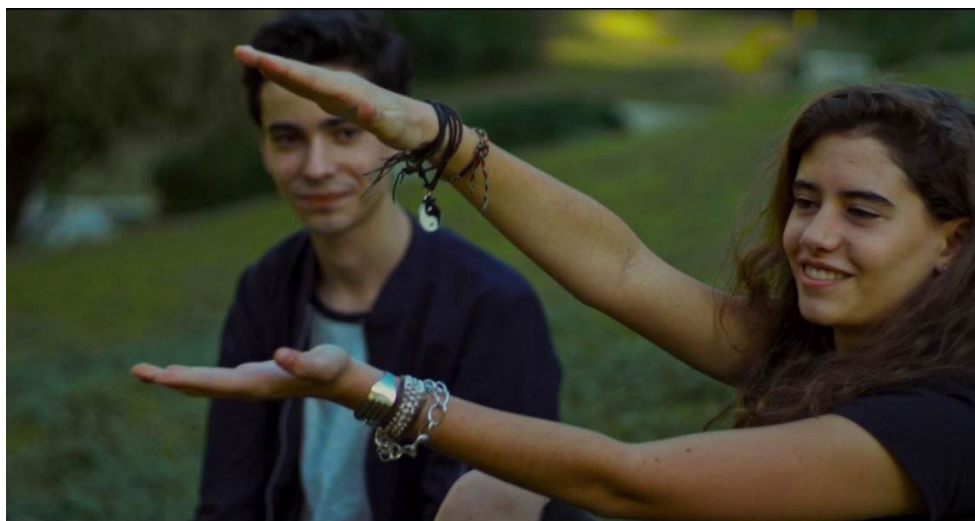


Figura 10: Pablo Hoyos e Candela Recio em *Quién lo impide* (Jonás Trueba, 2021)

A primeira parte de *Quién lo impide* é a mais reflexiva, porque mostra o processo de transformação das pessoas filmadas em personagens cinematográficos sem sair do seu ambiente e rotinas quotidianas. A segunda parte já é a mais ficcional, porque desenvolve duas narrativas sobre romances adolescentes muito inocentes, de meia hora de duração cada uma, que são introduzidas na metragem como se fossem analepses, embora sejam, na verdade, projeções imaginárias dos duplos de ficção das pessoas filmadas: ‘Capricho estremenho’, protagonizada por Candela Recio, e ‘Se vamos 18, voltamos 18’, protagonizada por Pablo Hoyos. A terceira parte, por último, é a mais performática, porque contrapõe a sensação de vertigem das pessoas filmadas após terminar o ensino secundário e a alegria da festa que deveria encerrar o filme com a frustração associada ao isolamento forçado imposto pela pandemia.

Nestas três partes, e muito especialmente na maioria de segmentos autoficcionais, Trueba filma primeiro as autorrepresentações dos adolescentes para depois, na fase de edição, incluir também as suas vozes na banda sonora enquanto estão a comentar as imagens. Essas vozes aparecem de forma coletiva e espontânea, como se fossem um coro grego que está a narrar, mesmo a inventar, um cadáver esquisito: cada voz acrescenta uma nova camada de conteúdo para fazer destas histórias um relato polifónico do que era ser adolescente em Madrid no final da década de 2010. Este dispositivo, portanto, coloca o encontro entre cineastas e sujeitos filmados no centro do processo criativo, como também acontece nos outros casos de estudo analisados neste artigo: *Quién lo impide* não é um registo objetivo e distanciado da vida das pessoas filmadas, mas uma tentativa coletiva e subjetiva de imaginar e representar as identidades potenciais de um grupo de jovens que ainda estavam a desenvolver as suas respetivas personalidades.

A autoria das quatro ficções documentais comentadas nestas páginas — *A Fábrica de Nada*, *No Táxi do Jack*, *El año del descubrimiento* e *Quién lo impide* — é o resultado de um processo

colaborativo entre cineastas e sujeitos filmados que utiliza estratégias participativas como a *mise en situation*, a *auto-mise-en-scène* ou a autoficção com o intuito de estabelecer uma relação mais horizontal entre quem filma e quem é filmado. A decisão de explicitar na metragem muitas das interações que existem entre quem está diante e quem está detrás da câmara durante as filmagens, como já começaram a fazer os realizadores do *cinéma vérité* na década de 1960, reforça as marcas de autenticidade destes filmes ao tempo que revela as suas respectivas políticas de representação. Neste sentido, o próprio facto de ter a hipótese de se autorrepresentar no cinema — e de poder participar na discussão da forma em que se vai mostrar essa autorrepresentação — é um ato de empoderamento dos sujeitos filmados enquanto cidadãos conscientes da sua projeção social que deve ser considerado como parte substancial da autoria deste tipo de filmes. Os cineastas, entretanto, não deixam de ser os seus coautores, porque o seu labor começa com os processos de seleção das pessoas filmadas e de mediação da sua intervenção no filme, para depois continuar com decisões de encenação e de edição que podem ser realizadas por uma ou por várias pessoas.

A autoria colaborativa, em todo o caso, ajudou aos sujeitos filmados nestas quatro ficções documentais a desenvolver formas de alteridade e de resistência num momento histórico marcado pelo abandono social e pela sobreposição de crises que supõem um pequeno e notável contributo para o longo processo de remodelação do imaginário político na Península Ibérica que começou com a Grande Recessão e ainda continua agora.

## Referências

Aparício, C. (2021, outubro). Entrevista Jonás Trueba. La vida por delante. *Caimán. Cuadernos de Cine* 108 (159), 41-43.



- Astruc, A. (1948, 30 de março). Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo. *L'Écran française*.
- Bauman, Z. & Bordoni, C. (2016). *Estado de crise*. Zahar.
- Bloch, E. (1961). *Philosophische Grundfragen I: Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins*. Suhrkamp.
- Comolli, J-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG.
- Graça, A., Baggio, E. T. & Penafria, M. (2015). Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/FAP*, 12, 19-31.
- Halpern, M. (2017). Pedro Pinho. O Operário em Construção. *Jornal das Letras, Artes e Ideias* 1225, 16-17.
- Hirsch, M. (1992). Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse* 15 (2): 3-29.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Ibarra Bastida, J. (2016). *Cartagena en llamas. La crisis industrial de 1992*. Editorial Corbalán.
- Katz, D. (2021, 5 de março). Review: Jack's Ride. *Cineuropa*. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/398511/>
- McDougall, D. (2003). Beyond Observational Cinema. In Paul Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 115-132). Mouton de Gruyter.
- Monterde, J. E. (2007). José Luis Guerín [José Luis Caroggio Guerín]. Em J. Cerdán & C. Torreiro (Eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 109-140). Ediciones Cátedra / Festival de Cine de Málaga.
- Naremore, J. (1999). Authorship. Em T. Miller & R. Stam (Eds.), *A Companion to Film Theory* (pp. 9-24). Blackwell Publishing.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Papyrus.

Pena, J. (2020). Entrevista Luis López Carrasco. El tiempo inmóvil. *Caimán. Cuadernos de Cine* 98 (149), 26-28.

Roitman, J. (2014) *Anti-Crisis*. Duke University Press.

Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press.

Thompson, P. (2013). Introduction: The Privatization of Hope and the Crisis of Negation. Em P. Thompson & S. Žižek (Eds.), *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia* (pp. 1-20). Duke University Press.