***O cinema português através dos seus filmes****,* Carolin O. Ferreira, (coord.), 2007

(p. 141-149)

**CONTINUAR A VIVER – OS ÍNDIOS DA MEIA-PRAIA**

*António da Cunha Telles, Portugal (1976)*

Jorge Campos

*Continuar a Viver,* de António da Cunha Telles (n. 1935), é um filme feito em circunstâncias peculiares, durante aquele curto período da his­tória recente de Portugal em que a Revolução saiu à rua, após o derrube do regime do Estado Novo, e muitos marcaram encontro com a utopia como se o futuro estivesse ali, ao virar da esquina. Foi o que fizeram os protagonistas de *Continuar a Viver,* os pescadores da Meia-Praia, perto de Lagos, cuja ambição era deixarem as miseráveis barracas onde sempre tinham vivido para, finalmente, poderem ocupar uma casa. Para o efeito, constituíram uma comissão de moradores e, com o apoio de uma equipa do Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL), um organismo enqua­drado por arquitectos, meteram ombros a uma iniciativa de autoconstrução semelhante a outras a correr, na altura, um pouco por todo o país. A música de José Afonso, *Os Índios da Meia Praia,* utilizada recorrentemente, acrescenta ao testemunho das experiências de vida dos pescadores como que uma margem tangível de redenção, uma vez cumprido o percurso libertador para o qual remete, em última instância, a tese do filme.

Cunha Telles é uma figura importante do cinema português. O seu per­curso como produtor, realizador e distribuidor, bem como o seu desempe­nho, nomeadamente em organismos dependentes da tutela, como o antigo Instituto Português de Cinema, criado em 1975, foram e continuam a ser objecto de juízos contraditórios. Mas a sua energia, capacidade de iniciativa e até utopia em relação a uma determinada visão da produção cinemato­gráfica, esteja-se ou não de acordo com ela, deixaram uma impressão digi­tal em muito daquilo que em Portugal se fez nas últimas quatro décadas.

Desse percurso interessa-nos apenas, e de passagem, a parte que con­duz a *Continuar a Viver,* por forma a reter um mínimo de elementos de identificação do autor. No início dos anos 60, António da Cunha Telles fez um curso de realização no IDHEC, em Paris, após o que, de regresso a Lisboa, aceitou a responsabilidade de dirigir o jornal de actualidades *Imagens de Portugal.* Esteve, também, à frente dos serviços de cinema da Direcção-Geral do Ensino Primário e orientou cursos da Mocidade Portuguesa (Ramos, 1989: 382). Ligado desde o início ao Cinema Novo, durante seis anos foi o produtor de filmes tão importantes quanto o foram *Os Verdes Anos* (1962), de Paulo Rocha, e *Belarmino* (1963), de Fernando Lopes, qualquer deles rasgando novos horizontes para uma cinematogra­fia cujos representantes mais jovens ameaçavam romper a teia de compro­missos e conformismo da maioria dos cineastas veteranos. Apesar de um número apreciável dos filmes que produziu durante esse período serem hoje obras de referência – o que não quer dizer que sejam todos grandes filmes –, Cunha Telles, por dificuldades de vária ordem, viu-se constran­gido a declarar a falência da sua produtora.

Em 1969 surge como realizador de *O Cerco*, o retrato de um quotidiano exaurido e sem futuro de uma pequena burguesia lisboeta oportunista e medíocre, afinal, uma metáfora do ambiente que se respirava em Portugal. Mais ou menos pela mesma altura, funda a Animatógrafo, distribuidora que viria a ser responsável por muito do melhor cinema exibido nas salas portuguesas e, um pouco mais tarde, reincide na realização, desta vez com *Meus Amigos* (1973), uma tentativa de balanço de vida – ou das expecta­tivas e promessas incumpridas – da geração de 62. 0 seu filme seguinte seria *Continuar a Viver* (1975), um documentário.

Etimologicamente, documentário radica na palavra *documento* que, por sua vez, procede do latim *docere,* ou seja, “ensinar”. O documento, cuja origem se perde nos tempos, está associado desde a Idade Média à nossa capacidade de aprendizagem a partir da experiência dos outros, mas nem pode ser encarado como um saber indiscutível, nem legitima nenhuma verdade absoluta. Se assim não fosse, poder-se-ia falar, por exemplo, de uma ciência da História infalível, no sentido em que o discurso dela resultante seria simplesmente verdadeiro, porque equivalente à *cópia* pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-textual, *o real. As* coisas não seriam senão elas mesmas o que, evidentemente, não faz sentido.

Com o documentário acontece algo de semelhante. Tal como o docu­mento deixa de constituir evidência de prova em si mesmo, visto ser objecto da interpretação do historiador, cujos modelos obedecem sempre a critérios de mediação do âmbito da linguagem, também o documentá­rio só adquire o seu estatuto monumental – e, portanto, de evidência – em função de regras discursivas que viabilizam a interpretação do real através do ponto de vista de um intérprete. A prova, portanto, é aquela que resulta em proposta do autor e apenas essa.

Como explicar então a persistência do equívoco que vê no documentário um equivalente imediato do real? A resposta, ou parte dela, para simplificar, encontra os seus fundamentos na tradição do realismo do século XIX, na pintura de um Courbet, na fotografia, de um modo geral – percebida desde o início como evidência –, e no cinematógrafo dos irmãos Lumière. A imagem em movimento, com efeito, pelo seu poder de analogia, sugere a possibilidade de autorizar os acontecimentos a expo­rem-se por si mesmos, falando por si próprios, o que, de resto, encontra eco nos teóricos do realismo. O exemplo mais radical talvez seja o de André Bazin quando, insurgindo-se contra as marcas de enunciação tão caras aos formalistas, declarou: “A montagem, que tantas vezes é tida como a essência do cinema, é (...) o procedimento literário e anticinematográfico por excelência. A especificidade cinematográfica, apreendida pelo menos uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade do espaço” (Bazin, 1991: 59).

Independente das suas variantes, a verdade é que o realismo, passado o momento das vanguardas dos anos 20, viria a influenciar, em maior ou menor grau, mas de uma forma persistente, as referências matriciais do filme documentário, tanto no respeitante ao percurso pessoal de alguns cineastas, como Joris Ivens, quanto no quadro dos movimentos documentaristas constituídos a partir do início dos anos 30 do século passado e, em particular, do movimento documentarista britânico. Essa influência, bem como a evidência a ela associada, alargar-se-iam a um horizonte tempo­ral pelo qual passam episódios como o neo-realismo no pós-guerra e o cinema directo nos anos 60 – neste caso, recolocando entre as priorida­des da agenda documental as questões da verdade e da objectividade –, chegando até aos nossos dias, o que levou Brian Winston, numa época de hegemonia do pensamento pós-moderno, a continuar a ver nela a fonte do “poder ideológico do documentário” (Winston, 1995: 11).

Acontece que, em Portugal, não houve nem uma tradição realista ligada ao cinema, nem um acompanhamento dos sinais dos tempos com reper­cussão na prática durante o período em que se foi construindo, no contexto internacional, o essencial da História e Teoria do Documentário, ou seja, entre o final dos anos 20 e o início dos anos 70, por sinal um período coincidente com a vigência do Estado Novo. Daí uma produção ocasio­nal, muitas vezes respondendo a encomendas de empresas e instituições, sendo difícil falar de documentaristas no sentido de ser essa a primeira opção criativa dos cineastas – António Campos, com as devidas cautelas, talvez possa ser uma excepção. Mesmo as excelentes curtas-metragens de Manoel de Oliveira e as intermitentes incursões documentais do Cinema Novo, mas muito mais neste caso do que no daquele, é sabido serem filmes relativamente marginais no conjunto das obras dos autores. Perante este quadro, não parece descabida a hipótese de, pelo menos em parte, ter sido justamente essa ausência de diálogo com a História do Documentário que permitiu o aparecimento de um punhado de filmes singularíssimos – Oliveira, de novo, e mais tarde, António Reis e Margarida Cordeiro, para citar apenas os casos mais óbvios – ao que, seguramente, não terá sido estranho o diálogo que, com maior ou menor dificuldade, sempre existiu com a História do Cinema.

Com a Revolução de Abril verificou-se uma alteração radical. O docu­mentário português “denotou uma descida à realidade” (Costa, 2004: 135). Em pouco mais de dois anos foram produzidas centenas de filmes, na sua maioria de pendor militante, feitos em 16mm e destinados à televisão. Talvez por, nessa altura, a canção de intervenção, um símbolo da resistên­cia, ocupar uma posição destacada, também a esse cinema foi atribuída igual designação. Propaganda, palavra proscrita, nalguns casos teria sido a designação mais apropriada. A propaganda é, aliás, uma das traves mestras da tradição do filme documentário. Como Paul Rotha salientou pela pri­meira vez, em 1935, reportando aos filmes soviéticos dos anos 20 e a outros que se lhes seguiram, sobretudo no mundo anglo-saxónico, o cinema ao serviço da propaganda e da persuasão foi “largamente responsável pelo método do documentário” (Rotha, 1970: 92). Mas, num País que acabava de se libertar do Estado Novo, cujo universo simbólico resultava da ampli­ficação de rituais de propaganda desacreditados, a expressão “cinema de intervenção”, na medida em que exprime uma profunda vontade transfor­madora, acaba por fazer sentido.

Essa enorme produção, marcada pela actividade do Centro Português de Cinema e, de um modo geral, levada a cabo por cooperativas como a Cinequanon, a Cinequipa e o Grupo Zero, sendo desigual, teve o mérito de chamar o social à primeira linha das preocupações dos cineastas e de se constituir num extraordinário acervo de documentos, infelizmente, hoje, nalguns casos, mutilados, quando não simplesmente destruídos. Sobram, ainda assim, múltiplos testemunhos desse período em filmes como *As Armas e o Povo* (1974), realização de um colectivo de cineastas, *Deus, Pátria e Autoridade* (1975) de Rui Simões, *Cenas da Luta de Classes em Portugal* (1976) do americano Robert Kramer, *A Lei da Terra* (1977) do Grupo Zero, *Torre Bela – Uma Cooperativa Popular* (1977) do alemão Thomas Harlan, para citar apenas alguns.

É neste contexto, de resto favorável ao aparecimento de um núcleo importante de novos cineastas, entre os quais, José Nascimento, José Álvaro Morais, Lauro António, Margarida Gil e Noémia Delgado, que surge o filme de António da Cunha Telles. Com início de rodagem em 1975, mas só concluído no ano seguinte, *Continuar a Viver* atravessa um período durante o qual muitas ilusões se criaram e se perderam, outras tantas lutas se travaram com sorte desigual, mas sempre alimentando a secreta convicção, por parte de quem estava do lado revolucionário, de que, no final, como que obedecendo a uma ordem transcendente, a História acabaria por se cumprir, confirmando a razão de ser da utopia. Durante esse período, mar­cado por dois actos eleitorais, cujos resultados foram inequívocos quanto ao apoio largamente maioritário a um sistema de democracia representa­tiva, e pelo golpe militar de 25 de Novembro de 1975, que pôs um travão definitivo a qualquer alternativa revolucionária, Portugal assistiu a uma multiplicidade de experiências de poder popular, nomeadamente de coo­perativas e associações de moradores, as quais reclamavam, com o apoio de técnicos qualificados, o direito à palavra, tendo em vista a resolução dos seus principais problemas. Essa era, também, a situação que se vivia na Meia-Praia, onde os pescadores, empenhados num processo de auto-construção, se batiam pelo direito a uma habitação condigna.

Com direcção de fotografia de Acácio de Almeida, responsável por muitas das melhores imagens do cinema português desta altura *– Jaime* (1974) de António Reis, *Brandos Costumes* (1975), de Seixas Santos, *Máscaras* (1976), de Noémia Delgado, e *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro, são apenas alguns exemplos –, o filme começa com um genérico de animação de imagem fixa, onde predominam dese­nhos de casas pintadas à mão, servido pela música de José Afonso. Os versos, certeiros, do nosso maior escritor de cantigas, resumem aquilo a que se irá assistir: “Eram mulheres e crianças / Cada qual c'o seu tijolo / Isto aqui é uma orquestra / Quem diz o contrário é tolo.”

O mar vem em seguida, imagens em movimento do recolher de redes de pesca, deixando subentendido tratar-se de uma história de pescadores. É uma curta sequência simples, essencialmente denotativa, que permite identificar o local e dá a entender quem são os protagonistas. A unidade sintagmática seguinte, essencialmente descritiva, começa com um plano fulgurante. Uma panorâmica longa mostra duas dezenas de pessoas, tal­vez mais, deslocando-se no areal carregando uma enorme barraca sobre os ombros. Ouve-se o mar em fundo e um vozear e gritos de incentivo que combinam com barulhos de brincadeiras de crianças. Corte. Noutro lugar da praia, a barraca transportada pelos pescadores e suas famílias entra em campo pela direita até ocupar quase integralmente o espaço do ecrã, para depois começar a afastar-se lentamente da objectiva da câmara, cujo enquadramento vai sendo corrigido de modo a respeitar as linhas de perspectiva, até se perder num ponto distante. A dimensão conotativa da imagem reverte em metáfora do tema central do filme. A narrativa parece ter encontrado o seu caminho. Contudo, justamente neste ponto é lido o seguinte texto, ilustrado com imagens do quotidiano da Meia-Praia:

Há dezenas de anos que andam com a casa às costas. Nesta aldeia, os meios de produção, os barcos e as redes pertencem aos trabalhadores, muitas vezes ao velho pai, mas todos vivem em barracas. Não há diferenças entre estes pes­cadores. A exploração atinge-os por igual. A luta pela sobrevivência cria actos de solidariedade em que o pão incerto para todos é mais importante do que o supérfluo para alguns. As classes privilegiadas, através da suas estruturas, sem­pre sufragaram o produto do seu trabalho, impondo-lhes uma vida quotidiana dura e sem condições. O peixe vem depois a ser vendido bem caro a outros trabalhadores da cidade e do campo.

A inclusão do texto subverte a ordem discursiva inicial, assente na organização visual, e transporta a significação para o domínio da palavra. Não que haja qualquer problema de princípio em relação à presença de textos em documentários, ao contrário do que parece estar a fazer escola em Portugal na presunção de se estar a fazer cinema de observação, mas há um problema real com este texto em particular. Retórico e explicativo, redigido para ser lido, mais do que para ser dito, e lido por uma voz hesitante, impõe, além do mais, uma visão taxativa do mundo e, como tal, determina não que o mundo enquanto material pró-fílmico seja interpelado, mas antes que seja moldado para caber na vulgata nele contida. Daí a sensação recorrente, a partir desta altura, de que sobra em mensagem o que falta em ponto de vista, entendido este enquanto produção de evidência sustentada por argumentos fundamentalmente de ordem diegética, regulados pelo primado do olhar.

Dito de outra maneira, há como que um espartilho a controlar a respiração do filme. Quando ele verdadeiramente se liberta é nos momentos em que a voz é devolvida às pessoas, cujas inquietações, dúvidas e sonhos ganham ressonância na paisagem dos rostos, essa sim profundamente humana e portadora de um desejo ancestral de justiça, como acontece com aquele homem que compara a condição dos pescadores antes e depois da Revolução de Abril: “A gente vivíamos mal, 'távamos desconten­tes, mas agora vivemos mais mal, mas 'tamos mais contentes.” A dificul­dade manifesta de organização do discurso verbal por parte daqueles que foram espoliados da palavra durante tanto tempo é, provavelmente, o melhor equivalente da situação da gente da Meia-Praia, tão incerta sobre o rumo a seguir quanto determinada na forma como carrega os tijolos com que pacientemente vai erguendo as paredes das suas futuras casas.

É também com esse estado de espírito, cheio dos sentimentos con­traditórios de quem quer acertar tendo medo de errar, mas alimentando a secreta esperança de um futuro melhor, que a gente da Meia-Praia vai votar pela primeira vez. Isso transparece do fluxo de imagens e dos tes­temunhos recolhidos, os quais, no entanto, voltam a ser comentados por nova intromissão do texto lido em voz *off:* “25 de Abril. Muitos pensam que o voto vai dar o poder aos trabalhadores. Ninguém falta. É a primeira vez que há eleições livres desde há 50 anos. Ignora-se que a indecisão de alguns e os interesses de classe de uma minoria privilegiada farão com que a luta tenha de continuar.” Ou seja, a voz da autoridade delimita o que está a acontecer, sugere o que deveria ter acontecido, e não aconteceu, e prescreve o rumo a prosseguir.

Reside neste tipo de procedimento o principal equívoco de *Continuar a Viver* porque, fragilizando a organização sintagmática, prejudica a narrativa e introduz notas dissonantes de ambiguidade ao longo do texto fílmico. Feito numa altura em que aos documentários se exigia um intuito educa­tivo, no sentido de ensinar ou ajudar a aprender, este filme, à semelhança de outros, pretende desempenhar um papel na dinamização das massas, assumindo-se como instrumento de vanguardas esclarecidas. Há um pes­cador que diz: “Isto aqui era uma orquestra.” Mas para que a orquestra não desafine é preciso elevar o nível de consciência (de classe) dos músicos. Os versos de José Afonso deixam isso claro. Retomando as palavras do pescador, deixa o alerta: “Isto aqui é uma orquestra / Quem diz o contrário é tolo.” O tolo, então, que reflicta, que pense melhor, juntamente com os outros músicos, para não desafinar da melodia colectiva.

O didactismo do filme tem no final um momento paradigmático quando o realizador regista os últimos testemunhos dos pescadores, mas agora fazendo passar o microfone entre eles, de mão em mão. Deixar o microfone em campo neste longo plano sequência é o equivalente, por um lado, a dizer “o futuro está nas vossas mãos, façam ouvir a vossa voz” e, por outro, na medida em que de algum modo se revelam os mecanis­mos do cinema, a reconhecer o seu papel ao serviço de uma causa. Mas, este artifício, aliás, coerente com a estratégia discursiva adoptada, volta a funcionar, sobretudo no domínio da retórica porque, uma vez mais, a men­sagem, sendo compaginada com os desígnios ideológicos pré-definidos, incorre no risco do *cliché.*

É claro que rever um filme como este, 30 anos depois, como é o caso, se permite uma análise formal mais distanciada e, porventura, até algo injusta, na medida em que os documentários com um propósito social, mesmo quando não totalmente conseguidos, acabam sempre por trans­portar consigo uma carga de informação e de emoções que contribui para um melhor conhecimento de quem somos, coloca, entre outras ques­tões, a de procurar saber o que aconteceu aos *Índios da Meia Praia.* Foi o que fez Pedro Sena Nunes em *Elogio ao ½,* uma encomenda da Capital Nacional da Cultura 2005, a cidade de Faro.

A primeira nota é que, apesar de algumas melhorias nas suas con­dições de vida, muitas das promessas contidas no projecto transforma­dor do SAAL, algo que no filme de Cunha Telles nunca é devidamente contextualizado, ficaram por cumprir. As casas inicialmente construídas foram sendo acrescentadas à medida das necessidades do crescimento das famílias. Outras famílias, entretanto, chegaram, aumentando o caos urbanístico. Os habitantes, sobretudo aqueles que participaram da expe­riência de há 30 anos e os seus descendentes parecem manter, apesar de tudo, alguns sentimentos comunitários. Já não há José Afonso, há *hip-hop.* Os problemas levantados por Cunha Telles quanto à vida dos pescadores, no essencial, são os mesmos: a crise da pesca, os problemas da lota, os lucros dos intermediários, as desavenças dos vizinhos, as dificuldades do associativismo e assim por diante. Mas o tom geral do filme está longe de ser pessimista, como, aliás, o título deixa perceber quando se propõe fazer o *elogio ao meio.*

Cineasta de uma geração diferente, trabalhando num outro contexto, Pedro Sena Nunes propõe-se fazer uma leitura da Meia-Praia, que é tanto uma incursão na memória de um passado recente, quanto uma ponte para o diálogo com um cinema que marcou uma época e cuja reavalia­ção urge fazer por forma a sistematizar aquele que terá sido, porventura, o primeiro encontro do documentário português com os sinais dos tempos. Não se reconhece à maioria desses filmes, é certo, o estatuto devido às grandes obras. Mas o percurso do documentário também não se esgota nessa dimensão, havendo hoje, como, de resto, sempre houve, várias maneiras de o encarar. Se outro mérito não tivesse, *Continuar a Viver,* que fez o circuito dos festivais com passagem por Cannes, teria sempre valor documental não só por aquilo que mostra e deixa perceber, mas também por aquilo que representa de uma fase em que o cinema foi militante e tomou partido. Despido da ganga ideológica e procurando antes acertar o olhar pela observação, o filme de Pedro Sena Nunes, cuja análise deta­lhada não cabe, naturalmente, neste espaço, acaba por complementar o filme de Cunha Telles, na medida em que não só dá resposta a algumas das questões deixadas no ar na parte final de *Continuar a Viver,* mas tam­bém porque, apostando numa diferente percepção do exercício do ponto de vista, como que, pelo menos a partir de determinada altura, devolve os protagonistas a si mesmos, aproximando-se de um realismo de facto, porventura a melhor maneira, como diria Kracauer, de fazer do cinema um instrumento de revelação.

**Referências bibliográficas**

Bazin, André (l991). *O Cinema, Ensaios.* São Paulo: Brasiliense.

Costa, José Manuel (2004). *Questões do Documentário em Portugal: Um retrato cinematográfico.* Lisboa: Número-Arte e Cultura.

Ramos, Jorge Leitão (1989). *Dicionário do Cinema Português 1962-1988.* Lisboa: Editorial Caminho.

Rotha, Paul (with Road, Sinclair and Griffith, Richard) (1970). *Documentary Film (The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality).* New York: Communication Arts Books, Hastings House.

Winston, Brian (1995). *Claiming the Real (The documentary film revisited).* London: British Film Institute.