

Cinema *Vérité*: da Unidade B do NFB ao tumulto do conclave de Lyon

Jorge Campos

Investigador Independente

Jorge Campos

Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de Santiago de Compostela, especialista em Cinema Documental, professor do Ensino Superior, jornalista, cineasta e programador cultural. Ao longo de anos lecionou unidades curriculares de Cinema e de Ciências da Comunicação em diversos estabelecimentos do ensino superior, designadamente a Universidade do Porto, Universidade Católica e Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE) do Instituto Politécnico do Porto. Como jornalista trabalhou na Imprensa, Rádio e Televisão, designadamente na RTP, onde esteve 25 anos. Fez documentários, entre outros, sobre o General Humberto Delgado, Mário Cláudio, Martins Sarmiento, Miguel Torga, Eugénio de Andrade, Nadir Afonso, Teixeira Gomes e Fernando Lanhas. Assinou centenas de peças jornalísticas cobrindo uma grande variedade de matérias. Premiado e distinguido em diferentes áreas, designadamente com o Gazeta de Televisão do Clube de Jornalistas e com o Prémio Especial da Universidade de Santiago de Compostela, tem publicados numerosos artigos. Anima o blogue narrativas do real. Integra regularmente júris de festivais de Cinema nacionais e internacionais. Programador responsável pela área de Cinema, Audiovisual e Multimédia do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, bem como do ciclo de Fotografia e Cinema Documental Imagens do Real Imaginado do Instituto Politécnico do Porto, foi deputado independente eleito pelo Bloco de Esquerda e vice-Presidente da Comissão de Cultura, Comunicação Social e Juventude da Assembleia da República entre 2015 e 2018. Atualmente é docente da Universidade da Maia.

“Every cut is a lie. It’s never that way. Those two shots were never next to each other in time that way. But you’re telling a lie in order to tell the truth.”

Wolf Koenig

“All my films are shot on hand-held cameras. These cameras took five years to build and had to be light enough to be carried.”

Robert Drew



A originalidade deste texto, se alguma tiver, reside exclusivamente no facto de começar pelo fim, ou seja, pela polémica gerada em torno daquilo a que se chamou, e continua a chamar, *cinéma-vérité*, *direct cinema* ou, simplesmente, *vérité*. Só depois se falará do elo, porventura, mais negligenciado dessa aventura, o seriado documental para televisão intitulado *The Candid Eye* produzido pela Unidade B do National Film Board (NFB) do Canadá. Primeira nota, este cinema, que quis surpreender a vida tal como ela é, marcou o final dos anos 50 e o início dos anos 60 do século passado. É indissociável do aparecimento das câmaras de filmar portáteis, bem como da invenção dos sistemas de gravação de som síncrono. Segunda nota, sob o guarda-chuva da palavra *vérité* cabem cineastas tão diferentes quanto o são Robert Drew, Albert Maysles, Mario Ruspoli, Jean Rouch, D. A. Pennebaker e Michel Brault, para citar apenas alguns. Terceira nota, o termo impôs-se depois de Jean Rouch e Edgar Morin terem proclamado, no início de *Chronique d'un Été* (1960), que se iria assistir à primeira experiência de *cinéma-vérité*. Com o passar do tempo, paradoxalmente, a palavra *vérité* viria a ser popularizada na América para designar o *direct cinema*, ao passo que na Europa *direct cinema* tomaria o lugar de *vérité*. Pode parecer um pouco confuso e é. Mas é mesmo assim. Quarta nota, Louis de Marcovelles, na sequência do célebre encontro de que a seguir se fala, escreveu nos *Cahiers du Cinema*: “il n’y a pas de *cinéma-vérité*.”

Vérité vs Direct Cinema: a polémica de Lyon

1. Para se entender a razão de ser dos aplicativos é necessário viajar até ao debate organizado pelo serviço público da televisão (RTF), então sob a direcção de Pierre Shaeffer, em Lyon, de 2 a 4 de março de 1963. Deu pelo nome assaz laborioso de Journées d’Études du Marché International des Programmes et

Équipements du Service de la Recherche de la Télévision Française (MIPE-TV). Com três painéis, o debate devia incidir sobre as tecnologias que estavam a revolucionar a imagem e o som, o seu impacto no cinema e na televisão, bem como, ao que tudo indica por proposta de Jean Rouch e Mario Ruspoli, o *cinéma-vérité*. Quanto a este último, dever-se-ia falar da verdade, ponto de vista, objectividade, ética e estética, questões, afinal, recorrentes na teoria do documentário. Foram igualmente programados diversos filmes, cujo denominador comum era tão somente a utilização de câmaras portáteis de 16 mm. Exemplos: *Primary* (1960) de Drew Associates, *La Punition* (1962) de Jean Rouch, *Showman* (1963) dos irmãos Maysles, *Regard sur la Folie* (1962) e *Méthode 1* (1963) de Mario Ruspoli, *Joli Mai* (1963) de Chris Marker.

Em torno dos membros do Service de la Recherche dirigido por Schaeffer juntou-se uma lista impressionante de participantes. Entre os cineastas, além dos inevitáveis Jean Rouch e Edgar Morin, havia, por exemplo, Richard Leacock, Robert Drew, Albert Maysles, Morris Engel, Jacques Rozier, Claude Goretta, Georges Rouquier, Mario Ruspoli, Joris Ivens e Alain Tanner. Entre os fotógrafos e operadores de câmara, Michel Brault, William Klein, Pierre Lhomme e Raoul Coutard. Presentes, também, importantes fabricantes dos novos equipamentos, casos de André Coutant, Jacques Mathot e Stephan Kudelski. Ainda, figuras de proa do jornalismo, da crítica e da História do Cinema como Georges Sadoul, Louis de Marcorelles, Guy Allombert e Nicole Zand. Finalmente, representantes de influentes magazines jornalísticos da época como *Cinq Colonnes à la une* da televisão francesa e *Continents sans Visa* da televisão suíça.

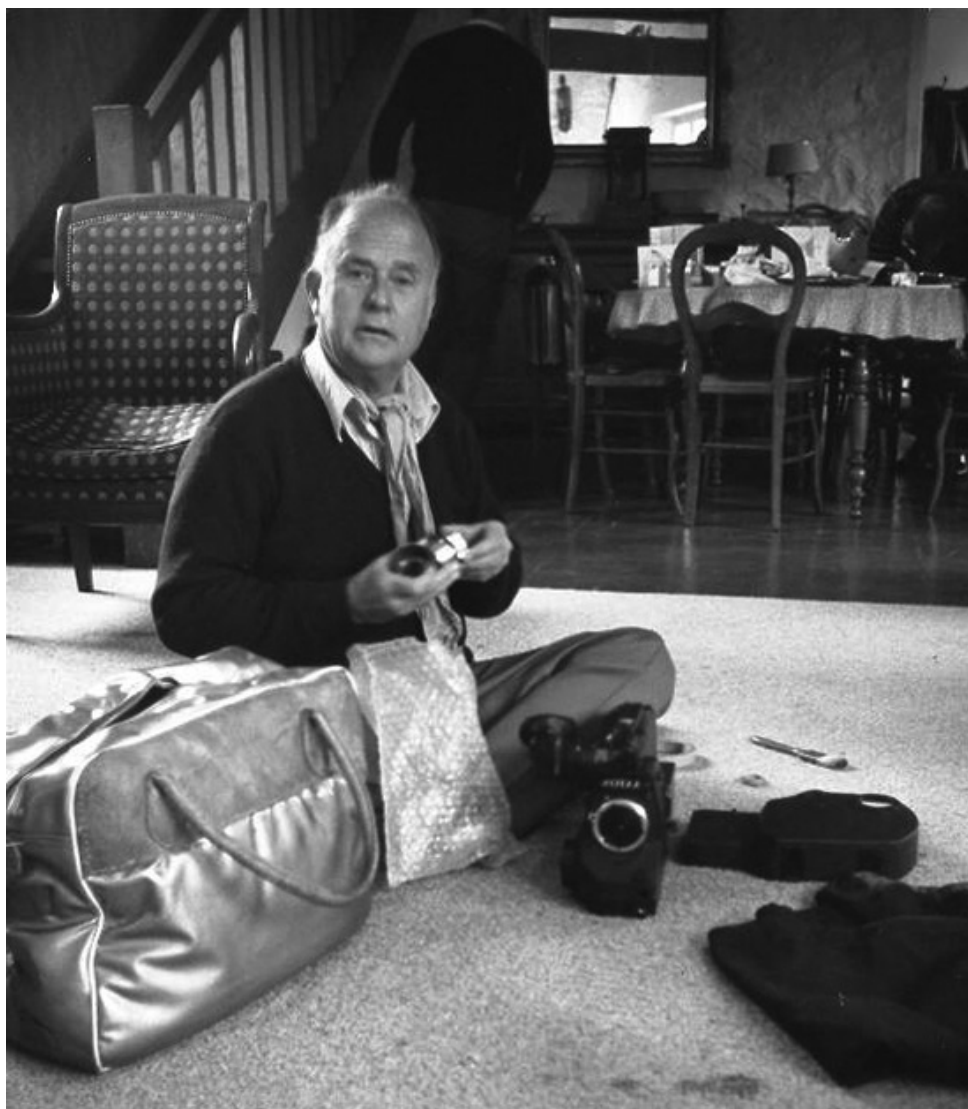


Figura 1 - Jean Rouch: "Cinéma-vérité n'est pas le cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma." Fonte: Senses of Cinema

Entre 1960 e 1962 não houve grande polémica em torno das matérias debatidas em Lyon. Grosso modo, os canadianos anglófonos e os americanos situavam-se no plano da observação e da espontaneidade do olhar como forma de aceder à *vérité*, enquanto os canadianos francófonos e os europeus, sobretudo os franceses, com o mesmo objectivo, defendiam como método a intervenção e participação por parte dos cineastas. Uns e outros partilhavam o entusiasmo pela tecnologia. As posições de um lado e outro eram, no entanto, manifestamente incompatíveis. O encontro criou as condições para o confronto. Contudo, a tendência para considerar a guerra aberta em Lyon, exclusivamente, como um enfrentamento de americanos e franceses é exagerada. Sendo também isso, de lá saíram igualmente pontos de vista mais elaborados como irá transparecer do que adiante se diz.

Em todo o caso, para a memória futura, ficou, sobretudo, a dimensão mais acesa do que aconteceu nesse início de Março de 1963. Jean Rouch e Richard Leacock não pouparam nas palavras. O primeiro - *cinéma-vérité* - respeitando a perspectiva etnográfica, participativa e interactiva, e valorizando a intervenção do cineasta de modo a fazer emergir momentos de revelação. O segundo - *direct cinema* - proclamando a superioridade da observação, da não intervenção, por forma a permitir ao espectador a situação privilegiada de estar a viver os acontecimentos. Dizia Leacock:

“As regras deste tipo de jogo são, frequentemente, muito severas: nunca fazer uma pergunta; nunca pedir a ninguém que faça o que quer que seja; nunca pedir a ninguém para repetir uma acção ou voltar a dizer uma frase que não tenha sido possível registar; nunca pagar a ninguém; etc. Se são as mesmas pessoas que filmam e editam o material os resultados podem ser definidos com uma consequência da percepção do observador em função daquilo que aconteceu diante de uma câmara.”

O remoque de Rouch, repetido vezes sem conta em múltiplas ocasiões, não se fez esperar:

“O que me surpreende em Leacock é vê-lo intoleravelmente fechado em relação a outros filmes. É muito estranho. Fiquei com a impressão que não lhe interessa nada o que outros andam a fazer. Deve pensar que resolveu todos os problemas e que não tem mais nada a aprender com quem quer que seja. Para mim, Leacock é um repórter. Foi devorado pela informação que é, a meu ver, uma maquinaria terrível.”



Figura 2 -Richard Leacock: “My obsession has been - and is still - the feeling of being there. Not of finding out this and analyzing this or performing some virtuous social act or something. Just what’s it like to be there”
Fonte: Drew Associates

Robert Drew, que sempre reivindicou ser o criador do cinema directo, alinhou, evidentemente, pelo diapasão de Leacock. Chegou ao ponto de desqualificar a maioria dos documentários feitos até então colando-lhes o rótulo de “falsificações.” O mesmo sucedeu com Albert Maysles, outro dos homens por detrás do lendário *Primary* (1960), um documentário feito num registo observacional que acompanha o dia a dia dos candidatos John F. Kennedy e Hubert Humphrey durante as eleições primárias do Partido Democrático no Wisconsin. Em nome da verdade e da objectividade, Maysles proclamou a interdição de qualquer interferência dos cineastas no acto de filmar, rejeitando, inclusivamente, a edição ou, quando muito, reduzindo-a ao mínimo.

Em representação da revista *Movie* (1961-1964), inspirada nos *Cahiers du Cinema*, também esteve em Lyon um seu co-fundador, o então muito jovem Mark Shivas. Mais tarde destacado produtor de cinema e televisão do Reino Unido, galardoado com diversos prémios, Shivas escreveu a propósito das posições assumidas por Drew, Maysles e Leacock :

“Podendo agora registar simultaneamente a imagem e o som acreditavam que tudo o mais, incluindo qualquer espécie de ensaio ou pós-sincronização, era imoral e, portanto, descabido numa mostra integrada numa conferência sobre *cinéma-vérité*. Não sendo os filmes espontâneos, diziam eles, como podiam ser verdadeiros?”

deriva 1. Assisti a uma sessão comemorativa dos 40 anos de *Primary* ao lado de Albert Maysles. Integrado no segmento O Olhar de Ulisses da Odisseia nas Imagens do Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura, o filme deu lugar a um vivo debate, o que não deixa de ser surpreendente atendendo à passagem do tempo e ao facto de ter acontecido numa cidade de Portugal, país onde o fenómeno *vérité* teve impacto difuso, descontado o caso singular de *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes. Maysles, um homem extremamente simpático de cabelo branco e olhar tranquilo por trás de uns óculos de aros grossos, falava pausadamente, como se cada palavra tivesse sido cuidadosamente medida. Dir-me-ia, no final da projecção: “Continua a ser um filme maravilhoso, não fosse o texto inicial em *voice over* e seria perfeito.” Portanto, 40 anos mais tarde, a antiga chama continuava viva. Falamos depois sobre os seus filmes feitos em colaboração com o irmão David, entretanto falecido, manifestando ele preferência, entre outros, por *What’s Happening! The Beatles in the USA* (1964), *Meet Marlon Brando* (1966) *Gimme Shelter* (1970), *Christo’s Valley Curtain* (1974), mas, sobretudo, por *Salesman* (1969) e *Grey Gardens* (1976). Durante a conversa, além de ficar a saber que *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper continuava a ser um dos seus preferidos, Albert Maysles falou-me do modo como se relacionava com os seus protagonistas reiterando a convicção da superioridade do cinema directo, todavia, visto já de um de um outro modo. Passara a sustentar a existência de dois tipos de evidência. Por um lado, uma verdade imediata, a qual estaria presente em todo o material filmado como se de um diário cinematográfico se tratasse. Por outro, uma verdade resultante da organização coerente do material em bruto em termos de narrativa, o que, evidentemente, pressupunha a possibilidade de algum tipo de subjectividade. Sendo assim, o cinema directo proclamaria ainda o primado da evidência, só que essa evidência seria a de um observador privilegiado que viu as coisas de uma determinada maneira, reclamando, ao fim e ao cabo, a legitimidade de uma autoria resultante da utilização de um método específico. Sabendo-se que o ponto de partida desta aventura foi a reivindicação de uma objectividade absoluta consequente da inovação tecnológica, na base da qual está a prática do cinema directo, a evolução é significativa. Até porque foi essa ideia de objectividade que levou a cadeia de televisão ABC e o patrocinador Bell & Howell a apoiarem as experiências pioneiras de Robert Drew e Richard Leacock na busca de um novo jornalismo de televisão...



Figura 3 - Albert Maysles, à direita na foto: "People are people. We're out to discover what is going on behind the scenes and get as close as we can to what is happening." à esquerda, David Maysles. Fonte: The Washington Post

2. De regresso a Lyon para lembrar que o debate, em particular, no que respeita à apreciação do cinema directo, conheceu múltiplas declinações. Noël Carroll, filósofo e ensaísta, resumiu a questão do seguinte modo: "O cinema directo abriu uma caixa de serpentes e acabou sendo devorado por elas." A declaração será hiperbólica. Em todo o caso, aberta a caixa de Pandora, o debate encontrou - e encontra, ainda hoje - eco no pensamento sobre o documentário. Vejamos, a título de exemplo, algumas opiniões.

Para Joris Ivens, que em Lyon se aproximou das posições de Jean Rouch, mas, sobretudo de Georges Sadoul, *vérité* era uma expressão falaciosa, posto que seria sempre necessário colocar a questão prévia de saber de que verdade se estava a falar, quem a produzia, sob que condições e quais os seus destinatários. Tanto mais, argumentava Ivens, que as características extraordinárias dos novos equipamentos, ao invés de contribuírem para a revelação do real, podiam conduzir ao seu apagamento devido ao risco do cineasta sucumbir a um eventual efeito de fascínio pela tecnologia. Entendia, por outro lado, que o documentário não devia escusar-se a ser advogado de causas e, como tal, admitia, em função das circunstâncias, a necessidade de filmes comprometidos.

Jean-Luc Godard, num artigo publicado nos *Cahiers de Cinema* pouco depois do encontro, apontou a Leacock e aos seus companheiros uma contradição essencial ao não terem consciência de que o olho, no acto de olhar através do visor da câmara, obedece a critérios de reflexão e selecção: "Desprovida de consciência, a câmara de Leacock, apesar da sua honestidade, prescinde de duas características fundamentais: a inteligência e a sensibilidade." Na mesma linha, embora mais mordaz, Lindsay Anderson, ele próprio um pioneiro de um certo tipo de observação presente no *Free Cinema* britânico, do qual foi um dos fundadores, diria que o cinema directo não era mais do que um pretexto para desvalorizar o ponto de vista criativo e afirmar a superioridade de abordagens supostamente jornalísticas. Werner Herzog, ainda menos simpático, acusou D. A. Pennebaker, cineasta do famoso *Dont Look Back* (1967) com Bob Dylan e, também ele, um homem de *Primary*, de fazer um "cinema de contabilista."

Frederick Wiseman, nome maior do cinema de observação, rejeitou qualquer pressuposto de objectividade. A dada altura, passou a chamar aos seus filmes

ficções do real. O propósito, segundo ele, seria fazer emergir desse real observado o essencial, de modo a que o destinatário pudesse decidir pela sua cabeça sobre a construção da realidade. Fez isso logo no primeiro filme, *Titicut Follies* (1967), um retrato da vida no interior de uma instituição psiquiátrica. A controvérsia daí resultante, diga-se, foi de tal monta que contribuiu para lhe conferir enorme notoriedade. Errol Morris, autor de diversos filmes com impacto social, entre os quais *The Thin Blue Line* (1988) que salvou um condenado no corredor da morte de uma prisão americana da execução da pena, nunca viu qualquer possibilidade de alcançar o conhecimento através do cinema directo. Em seu entender, a prática da mera observação parecia querer dispensar qualquer intervenção de ordem epistemológica.

3. Variantes do cinema directo foram tentadas em países europeus por documentaristas como Roger Graef e Paul Watson, na Grã-Bretanha, e Mário Ruspoli em França. Foi este último, de resto, quem cunhou a expressão “cinema directo” no contexto da polémica de Lyon. Algumas dessas variantes deram origem a episódios curiosos em torno dos critérios dos operadores da televisão. Por exemplo, em 1972, a ideia de preservar a objectividade suscitou uma reacção por parte da BBC, a qual, invocando não critérios jornalísticos, mas as teses de John Grierson dos anos de 1930, levou o responsável pela área dos documentários, Richard Cawston, a publicar uma directiva denominada *Principles and Practice in Documentary Programme*. Dizia: “O documentário explora um assunto em profundidade. Não se limita a mostrar, ilumina. Não lhe basta informar, antes deve suscitar uma profunda reflexão e compreensão que está muito para além de uma mera apresentação dos factos.” Dai Vaughn, ensaísta e editor de documentários, ponderou se deveria entender o experimentalismo observacional como “mera apresentação de factos” em prejuízo da “compreensão em profundidade.” Conhecedor dos procedimentos televisivos, ironicamente, comentou:

“1) Um plano de alguém a falar é mais verdadeiro do que um plano de alguém que escuta; 2) Alguém que está consciente da presença da câmara, está consciente da audiência da televisão; 3) Algo dito propositadamente para a câmara é mais real do que uma resposta espontânea; 4) O que o realizador vê quando a câmara está ausente é o que estaria a acontecer se ele próprio estivesse ausente.”



Figura 4 - J. F. Kennedy em *Primary* (1960) de Drew Associates. *Primary* é, por assim dizer, uma invenção de Robert Drew, na altura empenhado em produzir um novo tipo de documentário para a televisão, ao qual deu o nome de *screen journalism*.

A influência do *direct cinema* e (ou) *vérité* continuou e continua presente. Faz parte do acervo de experiências que integram o cinema do real. Se há cineastas que optaram, essencialmente, por um registo de observação, outros seguiram as pisadas daquilo que Georges Sadoul tão insistentemente defendeu em Lyon, e não só, como sendo *vérité*. Hoje, é consensual a possibilidade de inúmeras combinações narrativas no quadro daquilo a que Bill Nichols chamou os modos do documentário. Sem entrar em detalhes, são eles seis: poético; expositivo; observacional; participativo; reflexivo; performativo. Independentemente das declinações posteriores em torno da tipologia, importa relevar que, em tese, todos os modos, em maior ou menor grau, podem estar presentes num mesmo documentário. Por exemplo, um documentário de observação terá sempre uma componente expositiva. Por outro lado, a historicidade subjacente ao modelo de Nichols, fazendo corresponder a cada um dos modos determinada diacronia, permite localizar no tempo quer a função da tecnologia, quer do pensamento e das linguagens a ela associados. Nesse contexto, facilmente se constata que o cinema directo, no final dos anos 50 e início dos anos 60, permitiu sedimentar uma nova concepção do documentário, ampliando o contacto com o real, e rejeitando tanto as reconstruções quanto o enfoque predominantemente educativo ou de propaganda.

Flashback: The Candid Eye, o olhar espontâneo

4. No final dos anos 50, nos Estados Unidos e no Canadá, o documentário parecia ter chegado a um impasse. A vulgarmente chamada “fórmula de Grierson” dava origem a filmes estruturados em torno de uma voz omnipresente intercalada com entrevistas, resvalando, as mais das vezes, para corruptelas pedagógicas sem chama da imaginação como se diz no início de *Cinema Vérité: defining the Moment* (2001) de Peter Wintonick. Não cabe aqui discutir a bondade da vulgata construída a propósito do legado de Grierson. Direi apenas que, a meu ver, esse legado é bem mais complexo, diversificado e estimulante do que o sugerido. Em todo o caso, como sucede com todas as simplificações, a fórmula conduziu a uma produção rotineira, contribuindo, assim, para o desinteresse do público.

A reacção viria quer dos Estados Unidos por Robert Drew e associados, quer de cineastas canadianos de língua francesa e inglesa. Uns e outros, americanos e canadianos, pensavam na possibilidade oferecida pela televisão de fazer chegar o documentário a um público potencialmente muito mais numeroso do que o das salas, das quais, de resto, tinha praticamente desaparecido. As experiências de Drew e dos canadianos de língua francesa, como Michel Brault, estão fartamente sinalizadas. Menos divulgadas são as experiências dos canadianos de língua inglesa, entre os quais se destacam dois dos principais pioneiros do cinema directo, Wolf Koenig e Roman Kroitor, ambos ligados ao seriado documental para televisão *The Candid Eye*, cujos filmes foram pioneiros, impondo um estilo, e sendo, hoje, frequentemente, objecto de curadoria.



Figura 5 - Wolf Koenig: "I've come to the conclusion in my dotage that "structure" is what all the arts are really about - music, dance, the graphic arts, the theatre, the literary arts, architecture, poetry, etc. They show us by inference something that we otherwise can't see. Fonte: NFB

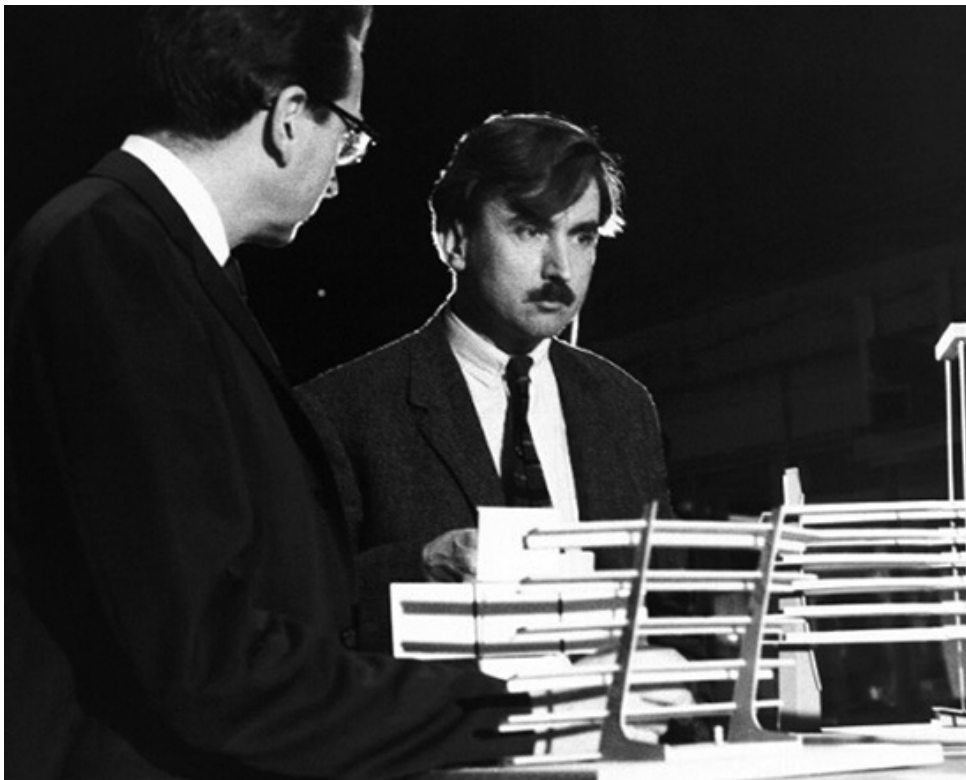


Figura 6 - Roman Kroitor, à direita na foto: "The NFB was the place to work. We were in a privileged position. It's an unbelievable thing that the government of Canada said, "here's some money, go do something in the public interest" and fundamentally kept its hands off." Fonte: NFB

A história do seriado remonta às primeiras tentativas do operador público de televisão, a Canadian Broadcasting Corporation (CBC), de contrariar a rotina de modo a poder voltar a ganhar os favores do público. Por essa altura, a quase totalidade da produção tinha lugar no National Film Board (NFB), por sinal, criado sob orientação de John Grierson, em 1939, nos alvares da II Guerra Mundial. A maioria dos filmes eram da responsabilidade da chamada Unidade B, anglófona, do NFB, com a qual colaboravam, amiúde, elementos do grupo francófono. Quando *On the Spot*, um magazine sobre a vida quotidiana no Canadá, exibido entre 1953 e 1955, deu os primeiros passos na inversão de rumo, nos documentários ainda se observavam regras estritas de produção. Exigia-se, por exemplo, um argumento pormenorizado, havia a obrigatoriedade de usar o tripé e os diálogos tinham de ser previamente escritos. Apesar da bondade da iniciativa, os resultados de *On the Spot*, não foram animadores. Seguiu-se, com maior autonomia, durante um período de três anos, *Perspective*, outro magazine igualmente virado para a temáticas do dia a dia, mas com uma diferença. *On the Spot* era essencialmente reportagem jornalística. *Perspective* apresentava-se formalmente mais elaborado, recorrendo a dispositivos cinematográficos e beneficiando do virtuosismo de operadores já inteiramente conscientes da possibilidade de libertar a câmara de filmar. Basta seguir *Corral* (1954), pequena obra-prima de onze minutos de Colin Low, para se perceber o sofisticado nível de observação atingido, no caso, por Wolf Koenig. *Corral*, note-se, é anterior ao início de *Perspective*.

A etapa seguinte foi produzir um modelo para um novo seriado baseado, justamente, na linguagem inerente às câmaras de filmar de 16 mm. A tarefa foi entregue a Koenig e Kroitor, a produção executiva a Tom Daily, outro ícone do National Film Board, e daria origem a um filme intitulado *The days before Christmas* (1957) assinado por Stanley Jackson, Wolf Koenig e Terence Macartney-Filgate. Este último seria outra das luminárias de *Primary*. Entre os operadores de câmara regista-se a presença de Michel Brault, da Equipe Française, que ficaria para a História do Cinema não só pelos seus filmes, mas também por ter sido figura de proa do cinema do Quebec. De passagem, o documentário tem pontos em comum com alguns filmes do *Free Cinema* britânico, designadamente,

Everyday Except Christmas (1957) de Lindsay Anderson.

A experiência de *The days before Christmas* levou a concluir ter sido encontrada uma solução. Em primeiro lugar, tendo combinado a utilização de dois tipos de câmaras, a Arriflex, mais ligeira, e a Auricon, um pouco mais pesada, e tendo, igualmente, som síncrono em vários *takes*, a equipa pôde demonstrar a adequação dos novos equipamentos ao objectivo prosseguido. Em segundo lugar, ficou provada a possibilidade de fazer imagens interessantes a partir de assuntos tão familiares quanto o eram as movimentações das pessoas preparando-se para o dia de Natal. Em terceiro lugar, há em *The days before Christmas* um plano sequência - quando Wolf Koenig acompanha um agente da polícia que escolta a transferência de um saco de dinheiro de um armazém para uma viatura blindada - que Michel Brault considerou revolucionário. Porquê? Pois bem, de um modo geral, os operadores envolvidos no filme optavam por filmar à distância, com teleobjectivas, de modo a não interferir e, assim, preservar a espontaneidade das pessoas e das acções. Neste caso, porém, Koenig colocou uma lente grande angular na sua Arriflex e filmou enquanto caminhava atrás do guarda, desde a saída do armazém até à viatura, mantendo o *close-up* da sua mão junto da arma no coldre à altura da cintura. "Foi a primeira vez - disse Brault - que vi um operador com a câmara na mão prescindir de enquadrar, ou seja, finalmente alguém me mostrava o que era preciso fazer e, desde então, raramente voltei a proceder de outro modo."



Figura 7 - *The days before Christmas* (1968) de Terence Macartney-Filgate, Stanley Jackson e Wolf Koenig

A partir de então, a espontaneidade do olhar inspirada no *momento decisivo* de Henri Cartier-Bresson, passaria a ser a norma dos documentários de *The Candid Eye*: sem script, largamente improvisados, com planos sequência a fazer lembrar solos de instrumentistas de jazz, em busca de significado no aparentemente banal. Mais treze filmes foram produzidos, todos eles emitidos em *The Candid Eye*, cujo primeiro episódio, *Blood and Fire* (1958) de Terence Macartney-Filgate - um filme sobre o Exército de Salvação - foi para o ar no dia 26 de Outubro de 1958, um domingo, ao fim da tarde.

deriva 2. O cineasta espanhol Llorenç Soler, recentemente falecido, autor de diversos filmes de carácter social e experimental, entre os quais *Francisco Boix, un Fotógrafo en el Infierno* (2000) e *Max Aub, un Escritor en su Laberinto* (2003) entendia que a matéria prima do documentário era apenas um reflexo visível e exterior, uma aparência, daquilo a que chamava realidade. Seria apenas uma questão de ordem semântica, porventura resultante da diferença de idiomas, mas a realidade não a entendia eu como ele a entendia. Para mim, a realidade é sempre uma construção. Resulta da metamorfose do real através da mediação

de uma linguagem. Por isso, não há uma realidade, há várias, posto que a linguagem autoriza diferentes interpretações de uma mesma matéria. No essencial, contudo, as nossas conversas sempre tiveram muitos pontos de convergência. No seu livro *Los hilos secretos de mis documentales*, Soler refere que para cada plano é escolhido um enquadramento diferente, sendo que a operação de enquadrar tem uma função de exclusão “já que o olho da câmara vê sempre, exclusivamente, na sua própria direcção e em sentido frontal, esquecendo tudo quanto acontece ao lado ou por trás da câmara.” É óbvio. No entanto, é igualmente evidente a possibilidade de mudança de enquadramento dentro do mesmo plano, por exemplo, fazendo panorâmicas ou utilizando a lente zoom, como tantas vezes se vê no cinema directo, cuja natureza parece favorecer o plano sequência. Por outro lado, a construção da realidade cinematográfica é também determinada pelo corte, cuja função não é meramente mecânica, bem pelo contrário, cabe-lhe conferir significado. Para Soler, o sentido começa por existir no interior de cada plano em função do binómio enquadramento + tempo, embora o sentido de um plano nunca seja unívoco. E menos ainda quando “a aplicação da operação destrutiva-constructiva de corte e reorganização do material gravado age incisivamente sobre o factor tempo.” Na linha do pensamento realista de André Bazin, a construção resultante da montagem, segundo Soler, confere “um poder manipulador desmesurado ao autor de um documentário.” E assim sendo, não faria sentido dizer que os documentários são fiéis transmissores de “ideias verdadeiras” e, menos ainda, falar de objectividade absoluta como sugeria, acrescentaria eu, Robert Drew. Do meu ponto de vista, o problema da evidência documental terá de ser encarado no âmbito do tempo histórico, numa perspectiva dinâmica. E, como tal, relativizado. Por exemplo, o apagamento do autor, o não interferir, o não perguntar, o não interromper do cinema directo mais radical, viria a ser moderado mesmo por alguns dos seus mais devotados praticantes. Foi o caso de Albert Maysles que, a dada altura, como se viu, passou a sustentar a existência de dois tipos de evidência. Por um lado, a evidência presente em todo o material filmado como se de um diário cinematográfico se tratasse. Por outro, a evidência resultante da organização coerente do material em bruto em termos de narrativa, o que, naturalmente, pressupõe admitir a possibilidade de algum tipo de subjectividade.

5. Dos filmes de *The Candid Eye* poder-se-ia dizer, por um lado, que se afastam do ponto de vista radical do Robert Drew que esteve em Lyon e, por outro, que se aproximam da posição mais tardia de Maysles, bem como, em alguns breves momentos, do registo *vérité*. Seria, porém, incorrecto dizê-lo. Por uma simples razão. A experiência do seriado documental canadiano é anterior às experiências do *screen journalism*, *cinema directo* e *cinéma-vérité*. *The Candid Eye* foi, realmente, pioneiro. Os seus principais artífices foram Wolf Koenig e Roman Kroitor, de quem adiante se fala, a par de Terence Macartney-Filgate, Colin Low e Tom Dailly.



Figura 8 - Glenn Gould - *Off the Record* (1958) de Wolf Koenig e Roman Kroitor

Koenig trabalhou 47 anos no National Film Board. Teve uma carreira notável. No início dos anos 50 do século passado colaborou com Norman McLaren na animação *Neighbours* (1952) premiada com um Oscar da Academia. Foi a primeira de numerosas distinções. *City of Gold* (1957), em parceria com Colin Low e com a colaboração de Kroitor na escrita, foi também nomeado para os Oscars, tendo sido galardoado com 14 prémios internacionais, entre os quais a Palma de Ouro em Cannes na categoria de documentário curto. O filme utiliza fotografias antigas, recuperando a febre do ouro em Klondike e Dawson City onde Charlie Chaplin fez *Gold Rush* (1925). Por sua vez, Kroitor, tal como Koenig um dos primeiros a utilizar câmaras ligeiras e gravadores portáteis, cometeu a proeza de, durante décadas, ser um inovador em múltiplos domínios. Cineasta, produtor, escritor, editor e inventor, o seu nome está ligado a diversos avanços tecnológicos. É dele, também, em colaboração com Tom Daily, *Universe* (1960), possivelmente o filme mais elogiado alguma vez produzido pelo National Film Board. *Universe* é uma viagem pelo espaço, em animação, feita com tal rigor matemático que foi utilizada pela NASA quando se tratou de planear a colocação do homem na Lua. Mais tarde, Stanley Kubrick utilizou as mesmas técnicas em *2001: A Space Odyssey* (1968). O nome de Kroitor aparece nos créditos de mais de 100 filmes, em diversas funções, muitos dos quais nomeados para os Oscars e BAFTA e premiados nos mais importantes festivais internacionais. A título de curiosidade, em Cannes, o prémio de Melhor Documentário de Televisão foi atribuído a *The Back-Breaking Leaf* (1959) de Terence Macartney-Filgate, com produção de Kroitor e Koenig.

Não cabe aqui explicar a totalidade dos filmes de *The Candid Eye*. Mas, importa relevar a importância dos dois documentários feitos com Glenn Gould, na altura o pianista de maior notoriedade em todo o mundo, os quais permitirão dar seguimento a uma breve abordagem de *Stravinsky* (1965) e *Lonely Boy* (1963). *Glenn Gould - Off The Record* (1959) e *Glenn Gould - on the Record* (1959), ambos da autoria da dupla Kroitor e Koenig, combinam observação e espontaneidade, recorrem mais ao registo de conversas do que à entrevista e não prescindem de um discreto texto de Stanley Jackson para efeito de enquadramento das situações. O primeiro filme começa com o então muito jovem Gould nas ruas de Nova Iorque a caminho da sede do famoso fabricante de pianos Steinway & Sons. No entanto, a maior parte decorre na sua casa perto do lago Simcoe, a 150 quilómetros de Toronto, para onde habitualmente se retirava quando não estava a gravar ou em digressão. O segundo filme começa igualmente em Nova Iorque. Os ângulos escolhidos para filmar, certamente não por acaso, fazem lembrar *Manhatta* (1921) de Paul Strand, com se se tratasse de uma breve celebração da grande cidade. Desta vez, o pianista caminha em direcção aos estúdios da Columbia Records, onde vai gravar. A câmara de Wolf Koenig terá tido, nessa ocasião, alguns dos seus *momentos decisivos* mais memoráveis, elevando o olhar espontâneo ao patamar da fascinação. Sendo uma pessoa singularíssima, Gould prestava-se, com naturalidade, à metamorfose que permite transformar o protagonista em personagem. Notável é igualmente a *performance* dos restantes elementos no estúdio onde tudo acontece como se estivesse a acontecer, de facto, no momento em que vemos o filme. Sendo tudo artifício, nada soa a falso. O rigor e virtuosismo de Koenig com a câmara acompanham o rigor e virtuosismo de Gould no piano. A narrativa é de tal modo fluída que o corte na montagem de James Beveridge passa praticamente despercebido.

Seis anos mais tarde, já não no âmbito do seriado, mas utilizando um dispositivo semelhante, seria feito *Stravinsky*, o último filme em parceria dos dois cineastas no estilo *Candid Eye*. Nomeado para o BAFTA do documentário, *Stravinsky* recolheu aplauso generalizado. Em 1966, ganhou, no Canadá, o prémio de Melhor Filme Informativo do ano, designação curiosa, posto ser reveladora da proximidade institucional do documentário de televisão com o universo do jornalismo, mesmo quando, como é o caso, pouco ou nada tem que ver.

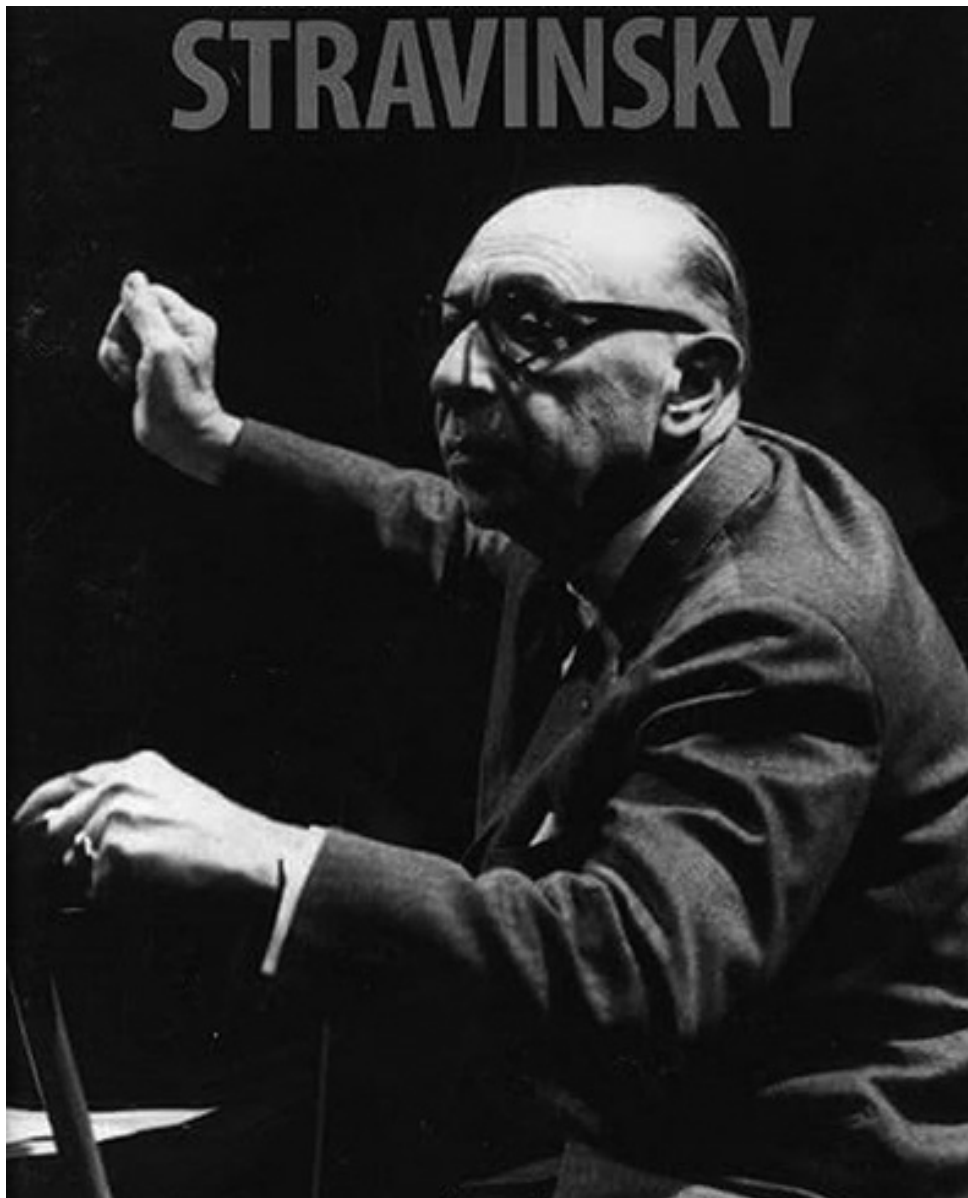


Figura 9 - *Stravinsky* (1965) de Wolf Koenig e Roman Kroitor

6. Stravinsky (1965) começa com o compositor, então com 83 anos, a entrar no estúdio onde já se encontrava a Orquestra Sinfónica da Canadian Broadcasting Corporation (CBC) pronta para gravar a sua *Symphony of The Psalms*. Na altura, a mais imponente figura da música moderna erudita, Igor Stravinsky, apesar da fragilidade própria da idade, continuava a ser um homem extremamente jovial. A presença da câmara de filmar não o inibia. Tal como Glenn Gould, prestava-se, com naturalidade, a fazer de si mesmo. Rodado durante um longo período de tempo, o documentário tem uma estrutura narrativa que contempla a existência de duas acções em paralelo: numa, Stravinsky conduz a orquestra; na outra, está em viagem, com a mulher e amigos, num paquete com destino a Hamburgo. De cada vez que a gravação da sinfonia é interrompida no estúdio, os cineastas cortam para cenas a bordo do navio, mar adentro, até ao destino, quando o compositor desembarca e vai desaparecendo no meio da multidão. Pelo meio, há ainda saltos temporais e mudanças de local justificados por imperativos de clareza expositiva. A viagem, evidentemente, tem ressonância metafórica enquanto sugestão de percurso de vida.

Koenig opera com a destreza habitual. Na presença de Stravinsky tanto joga com a distância da câmara quanto tira partido da comunicação não verbal do compositor, sempre muito expressivo. Se desloca a câmara é porque parece adivinhar o que vem a seguir. Sendo necessário, altera o enquadramento do plano através da lente zoom. Em qualquer dos casos, não interrompe a filmagem. Mar-

cel Carrière, outra luminária do National Film Board da Equipe Française, faz o som síncrono. Regista detalhes. O trabalho de equipa assenta num jogo combinatório onde observação e espontaneidade alimentam o que há-de ser a respiração do texto fílmico, As imagens fluem em articulação com a música e a palavra. Há, de novo, o recurso ao registo de conversas, não apenas com Stravinsky, mas também com quem o acompanha. Há igualmente, lugar para a entrevista, bem como para uma *voice over* pontual, que sinaliza o contexto. Da *entourage* fazem parte Julian Bream, Robert Craft, John McLure, a mulher de Stravinsky, Vera, e Nicolas Nabokov. Todos celebridades no seu tempo.

Julian Bream, virtuoso do violão, com numerosas obras publicadas, surge antes do início da gravação de *Symphony of The Psalms* para dois dedos de conversa com Stravinsky e tocar para ele uma peça no seu alaúde. Robert Craft aparece recorrentemente. Foi um dos amigos mais íntimos de Stravinsky. Produziu muitos dos seus discos, esteve presente em inúmeros recitais e sobre ele e a mulher escreveu abundantemente. Viveu com o casal primeiro em Hollywood e, depois, em Nova Iorque. Sendo igualmente músico, adquiriu notoriedade como maestro, tendo dirigido praticamente todas as grandes orquestras americanas. Durante a gravação de *Symphony of The Psalms*, com a partitura à sua frente, Craft é garante de rigor e de fidelidade à obra. Tal como o engenheiro de som e produtor da Columbia Records, John McLure, especialista em música erudita. Entre outras, são dele as famosas gravações das nove sinfonias de Beethoven por Bruno Walter, bem como mais de duzentas gravações de Leonard Bernstein. Apesar de autodidata, tornar-se-ia um sofisticado perito em Stravinsky. Com todos eles há registo de conversas, mais do que entrevistas. O caso de Nicolas Nabokov, porém, exige uma informação prévia.

Primo de Vladimir Nabokov, o autor russo-americano do célebre romance *Lolita* (1955), Nicolas Nabokov teve educação musical a cargo de professores particulares e viria a ser um compositor de algum mérito. No entanto, a notoriedade chegaria sobretudo enquanto agente e divulgador cultural, com uma espantosa rede de conhecimentos da qual constava, entre outros, Jean Cocteau, mencionado no filme e grande amigo de Stravinsky. Nascido, em 1903, numa pequena cidade nas cercanias de Minsk, na Bielorrússia, Nabokov pertencia a uma família aristocrática alinhada com os chamados russos brancos, opositores do poder bolchevique. Após a Revolução, Nabokov refugiou-se, primeiro na Alemanha e depois em Paris. Mais tarde, adquiriu a cidadania americana, tendo sido uma espécie de adido cultural dos Estados Unidos, em Berlim, no pós-guerra. Em 1949, protagonizou um episódio célebre quando, em Nova Iorque, apareceu numa conferência de imprensa do compositor soviético Dmitri Shostakovich para o humilhar, acusando-o de ser um servidor obediente de Estaline. Dois anos mais tarde, em 1951, foi nomeado Secretário-Geral do recém constituído Congress for Cultural Freedom (CCF), cuja missão era divulgar e promover a ideia da superioridade da arte americana, livre, face à cultura do mundo socialista, controlada pelo estado. Esteve no cargo durante quinze anos, até se tornar evidente que o CCF era uma extensão dos serviços de inteligência, a CIA, acabando por ser extinto em 1967.

Stravinsky, por sua vez, sendo unanimemente considerado um dos génios da música do século XX, também era uma figura politicamente controversa. Viveu 28 anos na Rússia, onde nasceu, em 1888, nos arredores de São Petesburgo, 29 na Suíça e em França, onde adquiriu a nacionalidade francesa, e 32 nos Estados Unidos onde se declarou a *proud american*. Admirador confesso de Mussolini, para quem chegou a tocar por duas vezes, recusou assinar a petição de Otto Klemperer, outro dos grandes maestros do século passado, de apoio aos músicos perseguidos pelo regime nazi. Durante muito tempo, a maior parte dos seus recursos financeiros vieram da Alemanha. Em 1936 participou no Festival Internacional de Baden-Baden, o que não impediu que o seu nome viesse a integrar, um pouco mais tarde, as infames listas da “arte degenerada” de Hitler e Goebbels.

Nada disto está no documentário dos cineastas canadianos, nem tinha de estar. Todavia, alguma razão haverá para a entrevista com Nabokov ser feita segundo

o cânone televisivo protocolar, em plano médio fixo, de mera recolha de informação, saindo da informalidade de tudo o mais. Íntimo de Stravinsky de muitos anos, seguramente um dos seus financiadores, Nabokov era ainda, na altura, Secretário-Geral do CCF. Mais para o final, numa outra cena, Koenig, Kroitor e Carrière estão, em Hamburgo, no quarto de hotel de Stravinsky que aguarda a visita de Nabokov. Este traz notícias de Cocteau, moribundo. A presença da equipa em campo é assumida. Nabokov parece surpreendido. Stravinsky diz-lhe que há muito é seguido pelos canadianos, onde quer que vá. Depois, dá o encontro por terminado. Koenig, porém, faz um último pedido. Gostaria de filmar um pouco da conversa entre os dois amigos, em russo. Nessa conversa, sem disso ter consciência, ao descrever sumariamente o que foi percebendo do trabalho dos cineastas, Stravinsky acaba por elucidar os princípios do *Candid Eye*. Todavia, não era esse o intuito de Koenig. Ao fazer o pedido, alertava para o facto de todo o documentário, espontâneo ou não, ser uma construção. Com um ponto de vista. E uma negociação. Como resulta óbvio, também, em *Lonely Boy*.



Figura 10 - *Lonely Boy* (1962) de Wolf Koenig e Roman Kroitor

7. *Lonely Boy* (1962), anterior a *Stravinsky*, é um *rockumentary* pioneiro do cinema directo que antecipa, por exemplo, dois filmes dos irmãos Maysles, *What's Happening! The Beatles in the USA* (1964) e *Gimme Shelter* (1970), que segue as peripécias do que viria a ser o fatídico concerto dos Rolling Stones em Altmont, bem como o famoso *Dont Look Back* (1967) de D. A. Pennebaker sobre uma digressão de Bob Dylan no Reino Unido. A equipa de *Lonely Boy* é basicamente a mesma da maioria dos filmes exibidos em *The Candid Eye*, cujo percurso em antena se cumprira no ano anterior. Tem Tom Daily como produtor executivo, Koenig e Kroitor na realização e, no som, também lá está Marcel Carrière. O filme gira em torno de Paul Anka, a estrela juvenil que aos 16 anos alcançara o topo das tabelas de sucesso com uma canção intitulada *Diana* (1957). Quando o filme foi feito, Anka não andaria longe do patamar de artistas como Elvis Presley ou os Beatles.

A imagem que dele passa é simpática, mas Koenig e Kroitor fazem emergir da espontaneidade um olhar reflexivo. Apesar da fama e da idolatria das admiradoras, Anka é um rapaz solitário, “lonely and blue”, como diz o tema musical da sua autoria. É também um produto de *marketing*. Irving Feld, o seu agente omnipresente, sempre hiperbólico, dirigindo-se ao jovem protegido durante um ensaio, afirma textualmente: “God gave you something that I don’t think he’s given anyone in the past 500 years. Virando-se para a câmara, acrescenta: “I truthfully believe that Paul will be the biggest star, with an overall career, that the world has ever known.” O cantor, por sua vez, assume, candidamente, ter passado por diversas vicissitudes com o intuito de ser vendável enquanto *pop star*. Durante meses, passou horas a fio no ginásio para abater peso, sujeitou-se a uma operação plástica ao nariz de modo a torná-lo mais afilado, e a uma outra para aumen-

tar o espaço entre as sobrancelhas e o cabelo. Para o empresário, que reclama o mérito da transformação - prova do empenho posto na construção da imagem do jovem ídolo - Paul passou a ser “beautiful.”

Revelando um arguto sentido crítico, *Lonely Boy* dá espaço aos protagonistas e tem algumas sequências memoráveis. Uma delas é a do concerto em Freedomland, um parque de diversões em New Jersey, na presença de uma multidão de dezenas de milhar de admiradores, na sua maioria adolescentes femininas. Uma vez mais, a câmara à mão de Wolf Koenig opera prodígios. Neste caso, porém, há igualmente um tratamento do som que rompe com as convenções dado que nem sempre o que se ouve corresponde ao que se vê. Por exemplo, há múltiplos *close-ups* de admiradoras estridentes, em êxtase, mas o que se ouve é apenas a voz de Anka e da orquestra. Adiante, há Anka no palco, mas o que se ouve é a estridência da multidão feminina. A síntese das duas situações acontece com a canção *Put your head on May shoulder*, quando uma jovem sobe ao palco, emocionada até às lágrimas, ficando colada ao cantor a olhá-lo como quem adora um deus. A câmara de Koenig, sempre em movimento, regista todos os detalhes até ficar quase imobilizada na mão do ídolo, em grande plano, enquanto, também em grande plano sonoro, a canção atinge o clímax.

Outra cena memorável acontece no célebre Copacabana de Nova Iorque, *night club* frequentado pela elite endinheirada, propriedade de Jules Podell, um homem com ligações à máfia. Após o *show* de Anka, a tentar ganhar um público diferenciado do público juvenil, o obeso Podell, na sua mesa privativa, fuma um charuto que se apaga. Solícito, Anka, sentado ao seu lado, sob o olhar aprovador de Irvin Feld, risca um fósforo. Desembrulha, depois, presentes para o dono do Copacabana, o último dos quais é uma fotografia sua, de grandes dimensões, para o “uncle Julie” colocar na parede do seu escritório. Podell parece agrado e dá um beijo ao cantor. É quando Wolf Koenig intervém e pede para repetirem o beijo. O embaraço é notório, o beijo é repetido. O efeito é duplo. Por um lado, deixa a nu que a cena tinha sido negociada. Por outro, ao revelar o dispositivo cinematográfico, recorda que o documentário obedece às regras da construção.

Na sequência final, Paul Anka, manifestamente cansado, viaja de automóvel ao encontro de novo palco, enquanto ouve de Feld a intenção de promover um ciclo de concertos nas universidades. O cantor mostra-se resignado. Tão *Lonely Boy* como durante todo o resto filme, apesar de sempre rodeado de pessoas, adormece.



Figura 11 - Robert Drew: “The breakthrough in candid filmmaking that took place in 1960 has been described in the history books in strange ways, with many errors... The biggest misconception so far is that these films were a result of some coming together of forces and people which was sort of accidental. The fact is that this was not spontaneous, this was thought out and planned over a period of years by someone who worked his butt off to do it, and that was me.” Fonte: Drew Associates

deriva 3, final. Não há notícia, pelo menos que seja do meu conhecimento, da presença em Lyon de representantes da Unidade B do National Film Board. Da Equipe Française, sim. Do *Free Cinema* Britânico, outro dos elos do cinema directo ou *vérité*, como se lhe queira chamar, também, por sinal através de dois suíços. Do cinema-*vérité*, obviamente, com Rouch à frente embora, segundo os registos, com um Edgar Morin surpreendentemente reservado. Activo, ao ponto de se transformar no arauto dessa nova utopia do cinema do real, foi o autor da História do Cinema Mundial, Georges Sadoul. Marxista, admirador do cinema soviético e, em especial de Dziga Vertov, proclamou, a propósito de *Chronique d'un Éte*, ser o primeiro filme a tentar pôr em prática, graças às câmaras ligeiras, as ideias vertovianas. Quando viu os filmes dos Drew Associates entusiasmou-se de tal modo que escreveu um artigo intitulado *Enfin le ciné-oeil!* Disse ele: “Uma câmara viva é ao mesmo tempo uma câmara-olho e uma câmara-ouvido. Sabe como tudo surpreender, tudo registar, movimenta-se como um homem.” Robert Drew, ao invés de ficar sensibilizado com o elogio, tratou de informar que nunca tinha visto nenhum filme de Dziga Vertov, de quem, aliás, nada sabia. Os documentários de Drew, e dos associados, sendo de observação, eram articulados na montagem em termos daquilo a que ele chamava *crisis*, ou seja, de momentos dramáticos que permitiam construir a narrativa, por vezes, com pontos de viragem semelhantes aos da narrativa clássica. Para os cineastas canadianos da Unidade B do NFB a espontaneidade do olhar em Cartier-Bresson era fundamental. Contudo, segundo Wolf Koenig, “os planos decisivos até podem ser pérolas, mas de pouco valem sem o fio que os une”, ou seja, onde se diz fio, leia-se narrativa. Michel Brault, tendo afirmado que só há cinema directo com som síncrono, via em *Les Raquetteurs* (1958), ou melhor, num determinado enquadramento do filme, quando Marcel Carrière surge com um gravador portátil na imagem, o primeiro exemplo, justamente, de cinema directo. Tudo leva a crer, porém, que talvez não tivesse feito *Les Raquetteurs* sem a experiência que teve, por exemplo, em *The days before Christmas* com os colegas da Unidade B. Em suma, tudo somado, uma estupenda, infundável controvérsia. No rescaldo de Lyon, Marc Corelles escreveu nos Cahiers du Cinéma: “Nous étions partis pour Lyon pleins de curiosité et d'enthousiasme. Nous sommes rentrés fourbus, saturés d'images plus tremblotantes les unes que les autres et ravis. [...]. Nous avons découvert la plus aveuglante de toutes les vérités : il n'y a pas de cinéma-*vérité*.” Todavia, tudo em nome ou à volta da



Figura 12 - Georges Sadoul: “Une caméra vivante est tout à la fois caméra-œil et caméra-oreille. Elle sait tout surprendre, tout enregistrer, se déplacer comme un homme.” Fonte: The Seventh Art

vérité. No virar do milénio, tal como sucedera com as câmaras portáteis de 16 mm e o som síncrono, a tecnologia possibilitou aos documentaristas fazer experiências que alargaram o escopo do cinema do real. Com o digital voltou a fa-

lar-se de verdade, o que quer que isso possa ser. Agora, essa mesma tecnologia digital coloca-nos perante um desafio sem precedentes, a desrealização do real. Talvez fosse boa ideia trocarmos algumas impressões.

Jorge Campos

P. S. Quem tiver interesse nestas matérias encontra mais informação no meu blogue

www.narrativasdoreal.com