

O FATO COMPLETO OU À PROCURA DE ALBERTO: PROPOSTA DE ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO FICCIONAL DE INÊS DE MEDEIROS

Ana Catarina Pereira¹

Resumo: *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002) é um filme dentro de um filme, questionador das dúbias fronteiras entre ficção e documentário. As personagens principais são jovens que, frente a uma câmara, narram as suas biografias: nascidos em Portugal, não são portugueses; nunca tendo estado em África, reconhecem que o Continente Negro faz parte da sua identidade. Na análise que propomos, teremos em conta este último conceito, trabalhado em autores como Sartre, Amartya Sen, Jacques Rancière e Joël Candau. Com uma base teórica essencialmente filosófica e sociológica, analisaremos os temas políticos do filme em diálogo com os elementos fílmicos da sua realização.

Palavras-chave: lusoafrikanos, identidade, indefinição.

Contacto: anacatarinapereira4@gmail.com

Em *Fato completo ou à procura de Alberto*, Inês de Medeiros realiza uma incursão por um género híbrido do cinema português, onde tantas e tão profícuas vezes já se situaram cineastas como Leitão de Barros, António Reis e Margarida Cordeiro, ou, mais recentemente, João Canijo, Miguel Gomes e Miguel Gonçalves Mendes. Numa definição genérica e necessariamente redutora, trata-se de um filme dentro do filme. Inicialmente, Inês de Medeiros havia pensado filmar uma curta-metragem de ficção, com dois personagens centrais. Alberto, um jovem de origem africana e de nacionalidade portuguesa, precisa de um fato para poder ir a entrevistas de emprego. Conhece Alice, uma senhora de raça branca, de idade avançada, saudosista dos tempos que viveu em Moçambique. Mas Alice só tem fardas militares, vestígios da guerra que a forçou a regressar a Portugal, um país onde não voltaria a ser feliz.

As primeiras imagens do filme (que se encontra disponível, na íntegra, no *youtube*) são da própria Inês de Medeiros, numa praia da linha do Estoril, que, deste modo, se autoidentifica e insere de forma permanente na evolução da narrativa. Ao primeiro minuto do filme, afirma:

¹ Professora Auxiliar na Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior. Investigadora do LabCom.IFP.

“Isto é o argumento que acabo de escrever e esta sou eu, ainda nessa euforia do trabalho acabado. Estou tão impaciente para ouvir dizer em voz alta os diálogos dos meus personagens. Mas falta-me encontrar um ator: um rapaz, ainda adolescente, de origem africana, mas que nunca lá foi, que seja capaz de se comover por um sonho. O sonho africano de uma mulher branca, muito mais velha do que ele, com um passado carregado de remorsos, saudades, incompreensões.”

Em comum, as duas personagens que a realizadora havia criado apresentam uma imagem idealizada de um continente que terá deixado de existir (se, alguma vez, chegou a ser real): a África colonial que retribui a Alice uma nostalgia e um romantismo simultâneos, não lhe permitindo sequer gostar da Lisboa onde agora reside: “Aquela casa... eu fui habituada ao calor. Qualquer vestidinho de seda era demais. Também fui habituada ao pó, mas a um pó livre. Um pó que o vento traz e leva todos os dias. Um pó diferente.” (min. 21 do filme) E a África colonial que simboliza a herança genética, a história e a saudade dos pais de Alberto. A família de um dos candidatos nascido em Lisboa, Wilson, de 16 anos, é originária de São Tomé e Príncipe. Wilson não conhece o país mas gostaria muito de o visitar: “É a terra dos meus pais, dizem que aquilo é bonito. E eu também acho que é a minha terra. Toda a minha família diz logo, quando lhes perguntam de onde são, ‘sou de São Tomé’ e não se fala mais no assunto.” (min. 29 do filme)

À partida, a cineasta já havia definido a atriz que desejava que interpretasse o papel de Alice: Isabel de Castro encarnaria a melancolia, em traços que lhe parecem permanentemente desenhados no rosto. Seria, portanto, apenas necessário iniciar o processo de *casting* para encontrar Alberto, o adolescente de traços africanos, consciente da valorização da imagem em entrevistas de trabalho. Em conversas com Patrícia Vasconcelos, frente a diversos *dossiers* com imagens de jovens que poderiam preencher os pré-requisitos, Inês de Medeiros vai limitando a sua escolha:

“O Alberto não é nem muito simpático, mas tem que ter muita presença. A gente pede sempre o melhor que puder: bonito, inteligente, sensível, ótimo ator, fantástico. Presença! Jeito, não posso prescindir, e que fosse bonito também não queria prescindir... Que seja um Marlon Brando, versão africana”. (mins. 9:25 a 10: 25 do filme)

Quando respondem ao anúncio, é solicitado aos candidatos ao papel de Alberto que tragam uma história, que pode ser autobiográfica, não os obrigando a uma representação formal. Nesse momento o filme começa a tornar-se em algo distinto do que Inês de Medeiros havia planejado. Na folha de sala que é habitualmente distribuída a quem assiste ao filme, a realizadora escreveu: “Como não eram atores, pedi aos candidatos que me contassem uma história à escolha. O que me deram foi um bocado de vida, e fizeram-no com uma tal generosidade e autenticidade que era eu quem estava em causa. Seria eu capaz de reencontrar a mesma força, a mesma emoção?”

Da dúvida provocada pela surpresa, surge um novo processo criativo. Da experiência sociológica, para si única e invulgar, Inês de Medeiros destaca um grupo de jovens nascidos em Portugal, mas que não são portugueses; que têm África no seu ADN, sem nunca terem vivido no *Continente Negro*. A indefinição viria assim a impossibilitá-la de falar *sobre e por* um grupo de pessoas, sem recorrer a elas. O casting passa a ocupar uma centralidade inesperada no filme, numa lição de cinema, de filosofia e de profundo reconhecimento do outro. Ao expor os mecanismos do próprio filme, com uma câmara à mão que gira à volta de Isabel de Castro e da própria Inês de Medeiros, ou com uma câmara fixa, num estúdio, frente aos candidatos a Alberto, a noção de verdade é questionável, pela densidade e importância dos testemunhos. Como lembrar aquilo que não foi vivido mas que constitui, de modo indubitável, parte da identidade de cada um? Isabel de Castro fala da personagem, vive-a, recorda outros personagens, e imiscui-os no seu percurso e na vida que levou. O potencial Alberto não sabe o que dizer ou parecer, tem objetivos que se tornam indefinidos em diversos momentos: ser ator, entrar num filme, re-conhecer-se, lembrar, usar uma máscara e retirá-la, calar, sentir, perceber.

De modo igualmente não previsível, o recurso dominante passa a ser o grande plano, o mesmo a que Gilles Deleuze chamaria “imagem-afeção”, por fazer do rosto o puro material do afeto. A história que é contada pelas linhas do rosto.

“Se um rosto é de natureza a exprimir tal singularidade melhor do que outras, é pela diferenciação das suas próprias partes materiais e da sua capacidade de fazer variar as suas relações: partes duras e partes tenras, sombreadas e iluminadas, mates e brilhantes, lisas e granuladas, irregulares e curvas, etc. Concebe-se pois que um rosto tenha a vocação para tal tipo de afetos ou entidades antes que para outros. O grande plano faz do rosto o puro material do afeto”. (Deleuze 2004, 145)

Os mesmos rostos que, um dia, quando a Guerra Colonial deixar de ser um período tão controverso na memória e na História de Portugal, poderão constituir testemunhos reais, reconhecendo-se a importância do ser individual que despoleta uma identificação coletiva. Através dos grandes planos dos seus rostos relacionamo-nos assim com estes jovens cuja identidade nasce precisamente do hibridismo dos seus progenitores, do desconhecimento do país de origem destes, da localização numa cidade ou região que os recebeu e procurou aculturar. E o que será mais importante neles? O local onde os pais terão nascido, o bairro onde vivem, a sua pretensão de serem atores, de “marcarem pontos com as miúdas”, de se vestirem de determinadas formas, de terem todos tons de pele distintos entre si, os seus diversos sotaques que enriquecem uma língua?

Dependendo dos contextos e das interações geradas, cada faceta da identidade poderá ser mais ou menos assumida. O que define um cidadão português ou uma cidadã portuguesa, na sua essência? A nacionalidade? Ser homem, mulher ou ter nascido num corpo que não define o seu género? O clube de futebol e o partido político de eleição? A profissão ou o desemprego? Ser mãe ou filho de...? A forma como passa os domingos à tarde? Ser muçulmano, cristão, judeu ou ateu? Ser sociável ou preferir a solidão da montanha? Amartya Sen, Prémio Nobel da Economia, com escritos diversos sobre a temática, entende que cada sujeito possui, em si, múltiplas identidades, postulando-se que qualquer construção do self será ilusória na sua unicidade. Na sua opinião, conflito e violência são hoje sustentados pelo engano de que os seres humanos se podem definir a partir de uma única identidade. O pressuposto segundo o qual o mundo é constituído por uma federação de religiões, culturas ou civilizações, implica, portanto, que se ignore a relevância de aspetos como o género, a profissão, a língua, a ciência ou a política.

O problema de “gueticizar” estes jovens residiria assim na impossibilidade de conhecer cada mundo seu individualmente. “Cada homem é uma raça”, relembra Mia Couto, em título de um dos seus livros de contos (1998). A própria Isabel de Castro, em diálogo auto-biográfico com a câmara de Inês de Medeiros, fala do suplício e da oportunidade simultâneos que tantas vezes representou ser atriz, bem como da diferença entre modos de olhar existentes: “Os olhos com que tu me vês não são os olhos com que outra pessoa me vê. Nós somos diferentes de pessoa para pessoa. Eu isso, acho

fascinante: esse mundo que as pessoas têm dentro. A quantidade de personagens... a quantidade de pessoas que uma pessoa é.” (min. 16 do filme)

Na procura de um ator para representar Alberto, Inês de Medeiros confrontou-se com expectáveis aspetos comuns que derivam da sua partilha de experiências. Não obstante, caso reunisse e conceptualizasse o grupo apenas como afrodescendentes deixaria de conhecer (e de dar a conhecer) a diversidade existente dentro de cada elemento. Confessando a dado momento que também aquelas memórias são suas, pelo que, na infância, a avó lhe contava da vivência em África, a realizadora reitera a posição sartriana sobre a autorreflexividade: “O olhar é, antes de mais nada, um intermediário que remete de mim a mim mesmo.” (Sartre 1997, 334)

Por outro lado, sendo a memória destes jovens central para a constituição de uma identidade (individual ou coletiva), é essencial que se aprofunde o conceito, bem como a necessidade humana da preservação de lembranças, mais ou menos reais, mais ou menos imaginadas. Segundo Joël Candau, autor do ensaio *Memória e Identidade* (2008), existem três níveis de memória:

- 1) O primeiro, a memória de baixo nível ou protomemória, é composto pelo saber e pela experiência socialmente partilhada. Insere-se na categoria de memória procedimental, adquirida pelo hábito ou pela repetição. No caso destes jovens, o discurso que apresentam é construído com base na imensidão de referências que formam o seu quotidiano: as famílias deslocadas do país de origem; a vivência numa cidade, bairro ou escola onde se encontram outros adolescentes em situações de deslocamento idênticas; o contacto com cidadãos e cidadãs nascidos e criados nos mesmos lugares, com educações, valores e uma consciência nacionalista.
- 2) O segundo nível apresentado por Joël Candau é a memória de alto nível, de lembranças ou de reconhecimento. Traduz-se na incorporação de vivências, saberes, crenças, sentimentos e sensações, podendo contar com extensões artificiais ou suportes de memória. Um dos jovens entrevistados, de origem angolana – António Eugénio, 25 anos, a residir em Portugal há sete – relembra a complicada situação política do seu país:

“Por precaução, os meus pais acharam melhor mandar-me para Portugal. Eu não tinha medo da guerra, mas os meus pais tinham. Naquela altura eu não sabia bem o que iria acontecer, mas penso que foi mais por isso (que eles me enviaram). Mas as

“pessoas estão sempre a encarar guerras. Eu fugi de lá, mas aí tem uma luta pela sobrevivência, aqui também. Lá seria pior, mas aqui eu vivo sozinho e tenho que lutar todos os dias para poder conseguir.” (mins. 39 a 40)

- 3) O terceiro nível ou a metamemória inclui a representação que cada um faz das suas lembranças, mas também aquilo que decide assumir. Na ligação estabelecida entre o indivíduo e o seu passado existe uma memória reivindicada, percepcionável nos discursos dos jovens que protagonizam o filme. Os espaços vazios ou indefinidos das suas lembranças são preenchidos com as histórias que os próprios (mas também os outros) formulam a partir de si: “Contaram-me que é bom viver lá, vive-se em paz”, garante Nilton Fernandes, de 14 anos, um dos entrevistados, cujos pais são nascidos em Cabo-Verde. E acrescenta: “Eu gostava de conhecer, de viver com os meus avós que nunca conheci.” (minuto 30 do filme)

No referido ensaio, Candau reitera que não existe memória sem identidade, e vice-versa, pelo que, para estes jovens, a busca de um sentido no somatório de vivências que relatam será fundamental para a formação da personalidade. Por mais metafóricas que possam parecer, as suas histórias são reais, enquanto justificação própria buscada e encontrada na existência e no quotidiano.

No mesmo sentido, Jacques Rancière sublinha que memória e informação não são sinónimos, nem sequer em cenários de excesso como os vividos na contemporaneidade:

“O reinado do presente da informação relega para fora da realidade aquilo que não faz parte do processo homogéneo e indiferente da sua auto-apresentação. Não se satisfaz em relegar imediatamente tudo para o passado. Faz do próprio passado o tempo duvidoso. A memória deve, pois, constituir-se, de modo independente, tanto do excesso como da escassez de informações”. (Rancière 2014, 256)

Os testemunhos individuais destes jovens que, de outra forma, dificilmente teriam adquirido voz e visibilidade, constituem portanto um meio eficaz de salvaguarda da memória. O cinema e a literatura, mesmo quando envoltos em ficção, têm assim compensado a não abordagem do tema “Guerra Colonial” nos manuais escolares, bem como o próprio silêncio daqueles que calam. Em *O retorno* (2012), romance de Dulce Maria Cardoso, reconhecem-se, finalmente, o meio milhão de mulheres, homens e

crianças que regressaram a Portugal no fim da Guerra, e que não se enquadraram em qualquer desnecessária definição: não eram brancos, nem pretos, portugueses ou africanos. *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge (e a adaptação homónima ao Cinema por Margarida Cardoso), ou *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes serão outros bons exemplos de reconstituição da memória. Em paralelo com estes autores, e regressando a Rancière, o filósofo chega a concluir que a memória é uma obra de ficção:

“Mas a ‘ficção’, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. A primeira aceção de *fingere* não é fingir, mas sim forjar. A ficção é a construção, por meios artísticos, de um “sistema” de ações representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros. Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade quotidiana ou de documentos de arquivos de acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito por produzir, mas sim um dado por compreender”. (Rancière 2014, 257)

No filme, o abandono da ideia de construção da personagem Alberto e a manutenção da nostalgia de Alice, com o intuito de descobrir a complexidade da memória e todos os encadeamentos necessários ao prosseguimento da existência, é um processo que ultrapassa, de facto, a invenção ficcional, possibilitando uma identificação muito maior em quem assiste. Neste documentário, Inês de Medeiros, Isabel de Castro/Alice, cada jovem entrevistado individualmente, bem como cada transeunte filmado, representam uma complexidade e um mundo.

Neste sentido, diversos autores sublinham a importância (ao invés da relatividade) da indefinição ou subjetividade inerente aos processos mnemónicos. Jung, por exemplo, começou a redigir a sua auto-biografia, ou “o mito da sua vida” como lhe decidiu chamar, aos 83 anos, a partir do mote: “[...] posso fazer apenas constatações imediatas, *contar histórias* . Mas o problema não é saber se são verdadeiras ou não. O problema é somente este: *é a minha aventura a minha verdade?* ” (Jung 1986, 5-6). No exercício de escrita autobiográfica, o autor afirma não existirem medidas ou bases objetivas a partir das quais se possa chegar a um julgamento:

“Cada vida é um desencadeamento psíquico que não se pode dominar a não ser parcialmente. Por conseguinte, é muito difícil estabelecer um julgamento definitivo sobre si mesmo ou sobre a própria vida. [...] Em última análise: nunca se sabe como as coisas acontecem. A história de uma vida começa num dado lugar, num ponto qualquer de que se guardou a lembrança e já então tudo era extremamente complicado. O que se tornará essa vida, ninguém sabe. Por isso a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado. A vida do homem é uma tentativa aleatória”. (Jung 1986, 6-7)

O ser humano é assim aquele que vive, experiencia, conhece e elege lembrar, manifestando-se, deste modo, a absoluta concordância com o ponto de vista sartriano: “O essencial não é o que se fez do homem, mas o que ele faz com o que dele foi feito.” (Sartre 1966, 95) Também nesse sentido, a própria realizadora questiona os sentimentos gerados a partir das (aparentemente) simples filmagens, com perfeita noção da responsabilidade social da sua arte:

“A saudade parece que se herda, mesmo que nunca se lá tenha ido. A ideia deste filme, no fundo, nasce disso. A questão que eu me ponho é: e se, com o Alberto, alguém manipula isso? Fazer dessa curiosidade uma razão de viver. E se ele fica prisioneiro de um sonho que não lhe pertence? Quantos destes rapazes é que iriam nesse jogo?” (mins. 30 a 32)

Mais tarde, acrescenta novas deambulações que podiam corresponder a uma definição de cinema, enquanto produto da visão e da inquietude de quem o gera:

“É sempre uma perda de controlo. É sempre um humanizar de qualquer coisa que pensávamos conhecer perfeitamente. É sobretudo sentir que, em vez de encontrar o ator que se vai moldar para fazer de Alberto, vamos ser obrigados a encontrar bocados do Alberto naquela pessoa que está ali à nossa frente e ficar sem saber se estamos a filmar aquela pessoa ou aquele personagem. É sermos confrontados com tudo o que ficou por fazer. Tudo o que não soubemos pensar. Tudo o que não soubemos escrever.” (mins. 34 a 35)

Na constatação da dificuldade, deixam-se mensagens políticas e discursos na primeira pessoa que revelam dificuldades e intolerâncias. Os jovens aqui representados recorrem a uma narrativa de origem ou pertença que só encontra bases e reforço na idealização feita do local onde nunca estiveram, ou que pouco conhecem. Essa falta de

identificação com o país europeu pode ser explicada, em parte, pela maneira como as identidades e a própria ideia de nação são hoje alteradas e estabelecidas. Um dos candidatos, que se considera ideal para o papel (Edson, de 18 anos), revela para a câmara de Inês de Medeiros que:

“(...) aqui há muitos rapazes como nós, que os nossos pais são africanos, mas nós somos daqui. E há muitos portugueses... portugueses? Brancos, que nasceram lá. Então, tipo, as raízes trocam. (...) Na vida real, parece que os portugueses que vêm de lá são mais... são menos fixos, para não dizer racistas, que é muito pesado. Aqueles que vêm de lá são menos fixos do que os que nasceram aqui. É difícil aquela connection entre os *blacks* daqui e os *whites* de lá.” (mins. 22 a 23 do filme)

O *fato completo* nasce assim, e em conclusão, da paisagem existencial única deste grupo de jovens. Artisticamente, os recursos cinematográficos utilizados pela cineasta jamais ultrapassam o realismo e a verosimilhança: a câmara à mão, a desimportância da *mise-en-scène*, a luz natural, os referidos grandes planos das personagens principais, a inscrição da realizadora na narrativa e as cenas de rua com pessoas anónimas que circulam quotidianamente. Mostra-se uma igualdade que exige respeito pelas diferenças culturalmente enriquecedoras. Uma História feita de mágoas e de desenganos. Demasiado presente para ser contada. Demasiado passada para ainda ser lembrada.

BIBLIOGRAFIA

- Antunes, António Lobo. 1986. *Os cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
Candäu, Joel. 2008. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
Cardoso, Dulce Maria. 2012. *O retorno*. Lisboa: Tinta da China.
Couto, Mia. 1998. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho.
Deleuze, Gilles. 2004. *A imagem-movimento. Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Jorge, Lídia. 1995. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
Jung, Carl. 1986. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
Rancière, Jacques. 2014. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
Sartre, Jean-Paul. 1966. “Jean-Paul Sartre répond”. Em: *L’Arc*. Nº 30.
Sartre, Jean-Paul. 1997. *O ser e o nada*. Petrópolis: Editora Vozes.
Sen, Amartya. 2007. *Identidade e violência*. Lisboa: Tinta da China.

FILMOGRAFIA

- Medeiros, Maria de. 2001. *O fato completo ou à procura de Alberto*. Filmes do Tejo.