

# Revista Brasileira de Letras, Linguística e Artes

## ***A DAGUERREOTYPESSE E O LISBOETA***

---

*Talita Caselato*

*Data de aceite: 08/09/2025*



Todo o conteúdo desta revista está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

**Resumo:** Este artigo analisa os filmes *Daguerreotypes* (1975), de Agnès Varda, e *Lisboetas* (2004), de Sérgio Tréfaut. Pretende-se compreender de que forma estes filmes constroem retratos de personagens em relação com um território, uma paisagem e um lugar.

**Palavras-chave:** filme-ensaio, território, retrato

## **DAGUERREOTYPES DE AGNÈS VARDA (1975)**

O filme *Daguerreotypes*, de Agnès Varda, é uma longa-metragem em forma de filme-ensaio, com a duração de 80 minutos. A obra inicia-se com a aparição de um mágico em frente à Torre Eiffel, que se assume como apresentador do filme, encenando a abertura do seu espetáculo de ilusionismo. Anuncia o título da obra e explica que um daguerreótipo é um tipo de fotografia inventado por Louis Daguerre, em 1839. Prossegue a apresentação mencionando o ano de realização do filme — 1975 —, e enumera os técnicos envolvidos na produção. A realizadora, por sua vez, anuncia o número de controlo do filme e conclui afirmando tratar-se de um filme de Agnès Varda.

Os planos do filme assemelham-se a fotografias, sendo que, ao longo de toda a obra, Varda filma os seus vizinhos. Importa recordar que Agnès Varda possui formação em fotografia, o que se reflete na composição visual da sua cinematografia. O recurso a planos fixos é recorrente, permitindo ao espetador observar as personagens como se a tela do cinema funcionasse como uma janela para o quotidiano. Surge, a dada altura, uma placa que indica a *Rue Daguerre*. Varda comenta: “Todas as manhãs, as cortinas erguem-se para o teatro do quotidiano. O repertório é conhecido, as estrelas são: pão, leite, carne e linho branco. Mas também a hora certa, o cabelo curto e, sempre, o acordeão!” (Varda, 1975, tradução nossa).

Sobre estes planos, YAKHNI (2011) afirma:

A espera, os tempos mortos, os espaços vazios vão ser alçados para o primeiro plano nessa busca por outras relações dentro da narrativa cinematográfica. Tais elementos dialogam de perto com a nova realidade colocada pelo pós-guerra, a que a expressão artística fez frente lançando as imagens para além do movimento e suas conexões sensorio-motoras, ao encontro do pensamento. Deleuze vai chamar esse cinema de “cinema de vidente, não mais de actante”. (Yakhni, 2011: 44)

Varda posiciona-se num canto dos estabelecimentos, acompanhada pelo técnico de som directo, com o intuito de se manter o mais discreta possível, permitindo que os acontecimentos quotidianos nos espaços comerciais decorram com naturalidade, como se a sua presença fosse imperceptível. É sabido que a realizadora optou por filmar os seus vizinhos devido ao facto de ter, à época, um filho pequeno em casa. Segundo as suas próprias palavras, a distância percorrida para realizar o filme correspondia, simbolicamente, à extensão do seu cordão umbilical.

Fiz puxarem um cabo elétrico do relógio de foca da minha casa e o fio media 90 metros. Decidi então rodar *Daguerreótipos* com essa distância. Eu não iria além do meu fio. Encontraria o que filmar dentro dessa medida e não mais longe. (...) Mais tarde, eu repensei sobre esse cabo que me manteve atada à minha casa e ao pequeno Mathieu [ela se refere ao filho recém-nascido]. Era um cordão umbilical, ele não estava realmente cortado ainda! Meus vizinhos me intrigavam fazia muito tempo, isso é certo, e esse documentário me parecia necessário. Mas o filme não era somente as pessoas da minha rua, era igualmente o que se passava comigo também. (Varda apud Yakhni, 2011: 45)

Após uma longa introdução que nos dá a ver cenas do quotidiano nos pequenos estabelecimentos comerciais — por vezes acompanhadas pelo som do acordeão, tocado por um rapaz que também observamos —, um alfaiate apresenta-se: “Chamo-me Lucien Bossy. Sou

alfaiate há 25 anos. Nasci em St. Pazanne (...) Vim para Paris para aprender corte e costura.” (Varda, 1975, tradução nossa).

Seguem-se outras apresentações: Marie, Jean, Janine, Yves, Geneviève e um senhor que, embora não diga o seu nome, é reconhecível de uma cena anterior — no seu ofício, no talho, a cortar carne e a ser tratado por um cliente como Sr. Otto. Indica que nasceu em Lège. Continuam-se as apresentações: Maria, Henri, Marcelle e o seu companheiro Léonce, Boukraa, Thibaud.

Com exceção de Boukraa, oriundo da Tunísia, todos os demais vieram do interior da França para Paris, mais concretamente para a Rue Daguerre. Varda comenta então que a Rue Daguerre “cheira ao interior do país” (Varda, 1975, tradução nossa).

Segue-se a apresentação de Mystag, o mágico que vimos no início do filme. Desta vez, surge diante de uma reprodução da Mona Lisa. No público encontram-se os comerciantes locais, os vizinhos de Varda.

A apresentação das personagens, seguida da revelação da sua origem geográfica, articula-se com a ideia de topografia afetiva, pois traça as memórias, experiências e emoções que as pessoas inscrevem nos lugares, transformando-os em espaços vividos e sentidos.

O conceito de topografia afetiva, apresentado por Bruno (2002), tem origem no pensamento de Michel de Certeau (1990), no qual é estabelecida uma distinção fundamental entre espaço e lugar. No capítulo dedicado às práticas do espaço, Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, distingue entre ‘lugar’, entendido como uma configuração fixa de elementos, e ‘espaço’, que surge da prática dos indivíduos que o percorrem e vivem. Para ele, o espaço é produzido pelas ações quotidianas, pelos gestos e pelos percursos dos sujeitos. O cinema, pela sua capacidade singular de manipular o tempo e o espaço, torna-se um meio privilegiado para cartografar estas geografias sensíveis.

A Rue Daguerre, embora situada no centro de Paris, é retratada como um espaço de confluência de percursos migratórios internos (e, no caso de Boukraa, também externos), onde o cheiro e a memória do interior da França se condensam num microcosmo urbano. Varda observa este lugar com familiaridade, mas também com o distanciamento analítico da cineasta que constrói, através da montagem, uma memória partilhada.

A figura do mágico Mystag, reapresentado no final da sequência em frente a uma reprodução da Mona Lisa, oferece ainda outra camada de leitura: o cinema como ilusão, como encantamento, mas também como arte de fazer ver o invisível — neste caso, a beleza escondida nos gestos repetitivos e nas vozes discretas da vida comum. Os vizinhos de Varda não são apenas objecto de observação: tornam-se sujeitos de enunciação e partícipes de uma obra que é, simultaneamente, íntima e construída entre vizinhos.

A seção central do filme é marcada por imagens do mágico e por relatos dos casais de comerciantes sobre a forma como se conheceram. Os testemunhos revelam sinais de um afeto ainda presente entre eles.

Na montagem do filme, observa-se uma sucessão de imagens que remetem à ação de cortar e fechar: o corte do braço realizado pelo mágico é justaposto ao corte da carne efetuado pelo talhante; o fecho da caixa do mágico precede ao fecho da caixa de papel, da mesa dobrável e da janela, realizados pelos comerciantes. Estes encadeamentos visuais sugerem o início do encerramento do próprio filme.

É neste contexto que Agnès Varda interroga os comerciantes sobre os seus sonhos. As respostas revelam uma predominância de preocupações ligadas ao trabalho quotidiano, deixando pouco espaço para o devaneio. “Sonhar? Eu não tenho tempo”, afirma o senhor Otto. Entre os poucos que admitem sonhar, estão o senhor Yves, que sonha com as suas

clientes bonitas; o senhor Boukraa, que sonha com a família distante; o senhor que trabalha com canalização, cujo nome não é mencionado, declara ser sonâmbulo e ter pesadelos; o senhor Thibaud, instrutor de condução, refere também sonhar com os seus alunos — sonhos que descreve também como pesadelos — e, por vezes, com a ideia de riqueza. Maria sonha com viagens.

Relativamente ao processo de construção desta seção do filme, Varda confessa-nos o seguinte:

Sempre volto para filmar, quando eu fiz os documentários, por exemplo, um que eu fiz na minha rua, com meus vizinhos que se chama *Daguerréotypes*, na montagem eu me dizia – ‘Falta alguma coisa’ e foi aí que eu pensei que eu precisava perguntar a eles sobre o que sonhavam porque a gente estava muito na realidade do comércio e eu parei a montagem e fui filmar cada um falando sobre os sonhos. E eu aprendi muito fazendo isso, que justamente o sonho que nós sabemos que ele existe, que ele é importante, sabemos mesmo que a psicanálise dá muita importância a ele, mas as pessoas simples que eu filmei pensavam como dizem de alguma criança que não estuda – ele não trabalha, é um sonhador. Uma mulher que eu perguntei com o que ela sonhava me respondeu – a gente não tem tempo para sonhar. Ou ainda outro que era o padeiro respondeu que o sonho eram as suas preocupações diárias, como a massa que não cresceu. Eu me dei conta com isso que sonhar não contava para eles. Lembro-me do açougueiro dizendo que sonhava com uma cliente que pedia uma peça de carne que eu não tenho e isso é bem psicanalítico. Quer dizer, a gente aprende quando está perguntando uma questão, eu aprendi sobre o que eles pensavam a respeito dos sonhos, o que era para eles o sonho. (Varda apud Yakhni, 2011: 189-190)

A imagem da réplica da Mona Lisa surge novamente por detrás do mágico, no momento em que este desperta Maria através de um gesto performativo. Em seguida, o mágico induz ao sono o público — constituído pelos

vizinhos de Varda — proferindo: “Vocês dormem, vocês dormem” (Varda, 1975, tradução nossa). Esta sequência pode ser interpretada como um desejo de Varda de que os seus vizinhos adormeçam e sonhem.

O filme encerra com Varda a ensaiar o desfecho:

Esses daguerreotipos coloridos, estas antigas imagens, esses retratos coletivos e quase estereotipados, de homens e mulheres da Rue Daguerre, essas imagens e sons que se querem modestos e discretos, face ao silêncio cinza envolvendo a senhora Chardon Bleu. Tudo isso... é uma reportagem? Uma home-nagem? Um ensaio? Um lamento, uma acusação, uma abordagem? Em todo caso, é um filme que eu assino “uma vizinha, Agnès, uma Daguerreotypesse” - uma figura da Rue Daguerre. (Varda, 1975, tradução nossa)

Segundo o *website* da produtora de Varda, a Ciné-Tamaris, *Daguerréotypes* foi nomeado ao Óscar para representar a França na categoria de Melhor Documentário e recebeu o Prix du Cinéma d’Art et d’Essai em 1975.

## **LISBOETAS DE SÉRGIO TRÉFAUT (2004)**

*Lisboetas* é uma longa-metragem com a duração de 100 minutos, estreada em 2004. O seu realizador, Sérgio Tréfaut, nasceu em São Paulo, numa altura em que o seu pai, português e militante do Partido Comunista, se encontrava exilado no Brasil devido à ditadura portuguesa, juntamente com a sua mãe, de nacionalidade francesa. Perante represálias sofridas pelo irmão mais velho por parte da ditadura brasileira, a família refugiou-se novamente, desta vez na França. Sérgio Tréfaut regressou a Portugal ainda durante o ensino básico, com 12 anos, fixando-se em Lisboa, cidade onde viria a desenvolver a sua carreira cinematográfica. A sua obra é profundamente marcada pela vivência das ditaduras ibero-americanas e pela experiência multicultural dos países por onde passou. O filme que se apresentará de seguida constitui um exemplo ilustrativo desta realidade.

A primeira cena do filme *Lisboetas* decorre num talho. Na cena seguinte, percebe-se que o protagonista é um cidadão brasileiro que se encontra em processo de legalização da sua situação de residência, facto revelado através de uma conversa telefónica com a sua família no Brasil. Este é o primeiro “lisboeta” apresentado no filme. O segundo é um cidadão ucraniano, cuja aparição ocorre num contexto burocrático, relacionado com a regularização da autorização de residência. Seguem-se, posteriormente, outras personagens documentais: um segundo brasileiro, um cidadão indiano, um guineense, um moldavo e um estónio.

A conversa centra-se invariavelmente em documentação, autorizações de residência e de trabalho. Ao contrário do filme de Varda, *Daguerreotypes*, onde predominam trabalhadores migrantes nacionais, neste filme os protagonistas são imigrantes. Conforme explica a jornalista da rádio russa *Slovo*, na segunda cena, Portugal tornou-se durante algum tempo um país de emigração, com metade da população ativa a deixar o território nacional. Contudo, no início do século XXI, essa realidade sofreu uma transformação. Após a integração de Portugal na União Europeia, o país passou a atrair imigrantes oriundos do Leste europeu, Brasil, China, Índia e África, à procura de uma vida melhor em Portugal.

Outro jornalista, desta vez de uma rádio romena, dirige-se aos ouvintes da diáspora com um cumprimento matinal e informa que, nessa manhã, 53 cidadãos estrangeiros em situação irregular foram detidos em Lisboa. Segue-se uma sequência de cenas que revela a diversidade do quotidiano migrante: uma aula de português para estrangeiros, um culto religioso ucraniano, um vendedor de flores paquistanês que, simbolicamente, não consegue realizar qualquer venda e um pescador português que regressa de mãos vazias.

Assiste-se, em seguida, a um momento de dissonância revelador: uma enfermeira angola,

em uma carrinha da Organização Não-Governamental Médicos do Mundo, ao atender um imigrante oriundo da Europa de Leste, trabalhador da construção civil e em situação de sem-abrigo, comete um ato falhado e pergunta-lhe há quanto tempo está em Angola. Os colegas corrigem-na prontamente: “Em Portugal”. A confusão denuncia um reflexo identitário — ela própria é também imigrante.

Um cidadão romeno partilha, com orgulho, os trabalhos artísticos que realizou para a Igreja Ortodoxa Romena em Lisboa — mobiliário pintado por si — e entoia uma espécie de prece, na qual expressa o desejo de alcançar melhores condições de vida, talvez no Reino Unido, embora tema nunca conseguir legalizar a sua situação. Outros imigrantes do Leste europeu são mostrados a lavar as ruas da cidade. Brasileiros conversam com familiares por telefone e, mais tarde, encontram momentos de lazer numa casa de forró.

Prossegue-se com imagens de trabalhadores da construção civil, uma locutora eslovaca que comenta o quotidiano em Portugal, e um culto religioso muçulmano. A sequência culmina na Praça do Martim Moniz, onde crianças brincam nas fontes ao som de *Asa Branca*, canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, aqui interpretada por Caetano Veloso. Este baião, que evoca o sofrimento no sertão nordestino do Brasil, surge sobreposto à imagem da água corrente — um contraste que sublinha, ainda assim, conforme enuncia a música, a permanência de uma “terra de tamanha judiação” (Gonzaga e Teixeira, 1947).

Subsequentemente, assiste-se a um grupo de crianças russas a brincar na Costa da Caparica, enquanto, ao telefone, uma mãe partilha que o programa escolar em Portugal é significativamente mais fácil do que na Rússia. Mais tarde, as crianças russas e lituanas regressam a Lisboa de comboio, e através da janela vislumbra-se a Ponte 25 de Abril, símbolo da cidade e da Revolução de 1974.



Num outro momento, um cidadão russo, enquanto engoma a roupa, partilha uma reflexão sobre a experiência migrante: fala da saudade e da necessidade de transformar o lugar onde se vive num paraíso possível. Afirma que ninguém está verdadeiramente preparado para o que encontra ao emigrar para Portugal, sublinhando que, ao contrário da expectativa, os portugueses não são ricos.

Por fim, uma criança chinesa, nascida em Itália, expressa com ternura o desejo de ir viver para a China com os seus avós — uma frase que, apesar da simplicidade, carrega o peso afetivo da diáspora e da pertença.

A este testemunho junta-se em *voz off*, o depoimento de uma mulher imigrante que relata ter sonhado com a mãe — uma figura materna que se mostra perturbada ao ver a filha alojada num modesto quarto de hotel em Portugal, num lugar que a própria descreve como sendo “no fim do mundo”.

Segue-se mais um momento de prática religiosa, desta vez aparentemente pertencente a uma comunidade nigeriana. O filme encerra com o nascimento de uma bebé, cujo nome poderá ser Alexandra, Olena, Sasha ou Lessya — um gesto simbólico que sugere o início de uma nova geração, nascida em solo português. Como que a afirmar: são estes também os novos portugueses.

Nos créditos finais, são apresentados os nomes de todas as personagens documentais, conferindo-lhes reconhecimento individual e sublinhando a autenticidade dos testemunhos partilhados ao longo do filme.

Retomemos a sinopse do filme, escrita por Tréfaut (2004):

Um documentário musical sobre a vaga de imigração que mudou Portugal no virar do século. *Lisboetas* é uma janela aberta para novas realidades: modos de vida, mercados de trabalho, direitos, cultos religiosos, identidades. Uma viagem a uma Lisboa desconhecida. (Tréfaut, 2004)

Penafria (2021) prolonga um pouco a sinopse de Tréfaut, trazendo-nos mais elementos, agora com o objetivo de trazer o primeiro componente de uma análise fílmica.

*Lisboetas* é uma viagem por uma nova cidade, habitada por várias línguas. No início do século XXI, e pela primeira vez na sua história, Portugal deixa de ser um país de emigrantes e recebe imigrantes vindos um pouco de todo o mundo, de países da Europa de Leste, como a Moldávia, Ucrânia ou Roménia, e também do Brasil, China, Índia ou Paquistão. Este filme é uma janela aberta para novas identidades e modos de vida no quotidiano da capital portuguesa. No som destaca-se a diversidade linguística que ouvimos e os ruídos do ambiente, que são complementados por uma banda sonora cuja música parece emergir de uma cidade cheia de vida. É ainda um filme político, tomado pela consciência profunda da emergência de uma nova realidade e um retrato único de um país em transformação – um processo que se encontra ainda em curso e em aberto. (Penafria, 2021:4)

É interessante notar que tanto *Lisboetas*, de Tréfaut, como *Daguerréotypes*, de Varda, têm obras relacionadas, realizadas pelos mesmos autores: *Rue Daguerre*, uma curta-metragem de 2005, e *Novos Lisboetas*, de 2004, concebido como filme-instalação. *Lisboetas* foi realizado no mesmo ano, posteriormente a *Novos Lisboetas*, enquanto *Rue Daguerre* surge 29 anos após *Daguerréotypes*.

Em *Rue Daguerre*, Agnès Varda documenta as transformações ocorridas na rua homónima ao longo de quase três décadas. Por sua vez, *Novos Lisboetas* surge como uma primeira experiência do realizador sobre o tema da imigração em Lisboa no início dos anos 2000. Nesta obra, concebida como filme-instalação, Tréfaut apresenta bebés imigrantes que, por terem nascido em Portugal, são considerados portugueses e, mais especificamente, lisboetas. Já em *Lisboetas*, Tréfaut exclui a palavra “novos”, pois inclui também adultos, aprofundando e ampliando o seu exercício de provocação.

No final dos anos 90, irritava-me aquela ideia de que a imigração, que chegava a Portugal como uma vaga inesperada, seria uma coisa passageira (...) por provocação, chamei ao filme *Lisboetas*. Tomem lá isso! (...) Os próprios portugueses não percebem porque é que um filho de ucranianos nascido na Alfredo da Costa não é português. (...) Para mim o mais importante é reivindicar a beleza do *melting pot*. (Tréfaut, 2006)

Tréfaut, que gosta sempre de assumir-se como brasileiro, assim como português e francês, está intrinsecamente implicado no filme através das suas múltiplas nacionalidades e experiências culturais. Para Tréfaut, os lisboetas representados não são os “outros” lisboetas, como poderia sugerir a sua própria condição de realizador estrangeiro, mas sim lisboetas na sua plenitude.

Segundo o *website* da produtora de Tréfaut, a FAUX, *Lisboetas* recebeu o prémio de Melhor Filme Português no IndieLisboa em 2004 e esteve em exibição comercial durante três meses, facto que evidencia o interesse público tanto pelo tema como pela obra. Em entrevista à RTP, em 2006, Tréfaut refere que um filme que não é esquecido é aquele que não se revela panfletário, que não adota um discurso direto. Nas suas obras, Tréfaut apresenta o tema e conduz o espetador através de imagens e sons, mas não impõe um único sentido ou interpretação. Nas palavras de Mexia (2006):

Um filme sobre imigração comporta armadilhas evidentes (...). É logo nisso que *Lisboetas* se destaca: Sérgio Tréfaut está genuinamente interessado em ouvir e acompanhar alguns estrangeiros chegados à capital portuguesa, e não ilustra nenhuma tese a partir dessas pessoas: os imigrantes são sujeitos (de uma experiência) e não apenas objetos (de um discurso). (Mexia, 2006).

Esta informação ecoa nas próprias palavras do realizador:

Quando digo que este é um filme político, tenho uma visão que não corresponde propriamente à dos bons e dos maus (...) que é

tratada normalmente no jornalismo. Política é dar a informar, é criar formação sobre um assunto. Estou muito contente por ter permitido a pessoas que não eram tão sensíveis ao assunto, abrirem os olhos. A única coisa que eu tinha a certeza que queria dizer, é que para mim, Lisboa é muito mais interessante depois de ter acontecido tudo isso. (Tréfaut, 2010)

Lima (2011), no seu artigo *Portugal, Cais de Chegada*, estabelece uma comparação entre o Portugal das emigrações e o Portugal dos anos 2000, que se tornaria um país de imigração — tema central de *Lisboetas* (2004). Em determinado momento do artigo, Lima oferece-nos uma contextualização histórica:

Como é sabido, a sociedade pós-industrial, posterior à Segunda Guerra Mundial, viu-se sujeita a processos muito intensos de aceleração que a revolução informática agudizou de modo exponencial. O mundo contemporâneo é feito de permanentes instabilidades, onde quase todas as âncoras se tornaram ineficazes. (...) o homem confronta-se com novos nomadismos, constantes experiências de deslocação, rápidos trânsitos através já não dos mares mas dos espaços siderais que o confrontam de modo muito mais frequente e acelerado com o outro, outrora longínquo e pouco mais que imaginado. (Lima, 2011:65)

Mais adiante, Lima (2011) destaca os aspetos emocionais associados às sensações de pertença do imigrante:

(...) o filme visita toda a experiência tipo do desenraizamento e da desposseção: “Esta vida não nos pertence”, desabafa um russo que não pensa voltar à sua terra natal, porque “Provavelmente já ninguém se lembra de mim” ou diz um pastor da igreja nigeriana, partindo do texto bíblico: “Este é o destino dos imigrantes: trabalhar duramente e ser enganado”. Visita ainda a experiência das identidades híbridas: vários rostos mais ou menos perplexos de diferentes etnias passam no écran e em “off” uma mulher russa conta que sonhou com a mãe morta, que a interrogara sobre o que fazia no fim de

mundo que é Lisboa e a quem a filha por seu turno pergunta: “Quem sou eu, Mãe? (Lima, 2011:76)

Coutinho (2010) aprofunda a sensação expressa pelo personagem russo referido anteriormente:

Vale acrescentar que o documentário *Lisboetas* é parte de um conjunto de filmes que tematizam a questão da imigração em Lisboa e da progressiva marginalização a que estão sujeitos os indivíduos que decidem se arriscar numa cidade da periferia da Europa. A decepção com as reais condições económicas portuguesas e com a circunstância específica da imigração é uma marca recorrente nos discursos dos jovens focalizados no documentário. Aportados em Lisboa com a expectativa de rendimentos em euros, verificam que o país não oferece as oportunidades inicialmente imaginadas”. (Coutinho, 2014: 101)

A originalidade de Tréfaut, em *Lisboetas*, reside na construção do que designamos como um retrato de um lugar, na medida em que esta é edificada a partir das minorias que, nas últimas décadas, têm vindo a (re)configurar o território — ainda que, no imaginário coletivo, estas sejam frequentemente percecionadas como o “outro” ou o imigrante. Tal como na fita de Moebius — superfície obtida ao dar meia volta a uma tira e unir as suas extremidades, resultando numa forma com apenas um lado e uma única aresta — Tréfaut integra o exterior no interior, desafiando a perspetiva dominante e propondo um novo ponto de vista.

## **AS PERGUNTAS-DISPOSITIVO QUE COMPÕEM RETRATOS DE LUGARES EM LISBOETAS E DAGUERREOTYPES**

*Daguerréotypes* constitui um retrato visual de um território específico, a Rue Daguerre, enquanto *Lisboetas* oferece um retrato da paisagem humana de Lisboa no início dos anos 2000, marcada pela presença de novos cida-

dados. Em comum, os dois filmes apresentam trajetos — físicos e simbólicos — das personagens retratadas.

Em *Daguerréotypes*, os vizinhos de Agnès Varda, comerciantes da Rue Daguerre, são, na sua maioria, oriundos do interior de França. Os lisboetas de Tréfaut, por sua vez, têm origens diversas: Brasil, Europa de Leste, África, China. Estes percursos são enunciados verbalmente nos filmes de Varda e Tréfaut.

No que respeita à forma, *Daguerréotypes* é assumidamente um ensaio, sem deixar de se enquadrar no género documental. *Lisboetas*, por outro lado, é tratado por Tréfaut como um documentário; no entanto, para nós, o seu potencial ensaístico reside precisamente na sua abertura formal e interpretativa. Em ambos os filmes, o dispositivo cinematográfico está perceptível, e é por meio dele que se formulam perguntas semelhantes, que estruturam a própria lógica da realização.

No final da década de 50, outras inflexões dessa vertente da realização documental se dão dentro do contexto do cinema direto norte-americano e do cinema-verdade francês. Para o primeiro, a questão que se colocava era a ética da não intervenção, na tentativa de criar um cinema documental que comunicasse “a vida como ela é vivida”. Para isso, tratava-se de usar, por um lado, apenas o som sincrónico, e, por outro, uma equipe mínima, estratégias que tinham como objetivo não interferir na realidade a ser filmada. Para o cinema-verdade (cinéma-vérité) francês, tendência que se distingue bastante da proposta do cinema direto americano em suas bases ideológicas e retoma algumas das premissas de Vertov, se tratava de assumir a interferência da câmara no momento da filmagem e fazer valer essa intervenção dentro da narrativa cinematográfica. *Chronique d'un été*, realizado por Jean Rouch e Edgar Morin em 1960, é emblemático dessa proposta em que o realizador tinha como uma de suas funções provocar uma situação, em contraposição à política de neutralidade do cinema de observação. Em suma, buscava-se provocar a situação e vivenciá-la junto aos



outros personagens. A questão que se colocava era a possibilidade, pela intervenção direta, de troca de experiências e vivências, assumindo-se as entrevistas e performances como parte de uma realidade criada pelo filme. A intervenção do dispositivo não só se desloca para dentro da narrativa como passa a ser considerada a chave para um cinema que se dá a ver enquanto realidade criada no próprio processo de realização do filme. (Yakhni, 2011: 47-48)

Em entrevista conduzida por Jorge Jácome, Tréfaut (2010) partilha aspetos significativos do seu processo de criação, que, de certa forma, se aproximam da abordagem de Agnès Varda. Por exemplo, quando ela refere ter estendido um cabo eléctrico desde a sua própria casa, delimitando, com essa distância, o espaço do filme *Daguerréotypes*. Nas palavras de Tréfaut (2010):

Eu faço coisas que me dizem respeito e que me tocam. Ao fazê-las cresço com elas e resolvo questões que me interessam. É assim que decido fazer um filme. (...) A questão que se coloca quando se faz algo do foro pessoal é conseguir construir alguma coisa que os outros legitimarão como de interesse maior (...) Assuntos interessantes nunca mais acabam: a vida de Napoleão, a vida da empregada da esquina... todos os assuntos podem ser interessantes. O facto de nós irmos para um e não para outro significa que temos qualquer coisa a tratar ali que nos vai fazer crescer e que nos vai permitir introduzir algo de forte com algum investimento pessoal no tratamento daquele — tema ou

— assunto. É muito difícil para uma pessoa construir algo com capacidade de comunicar se não tiver nenhuma relação com aquilo, apenas por deduções matemáticas. Só chego ao espectador se tratar de algo que é importante para mim. (Tréfaut, 2010)

Em *Lisboetas*, a paisagem sonora e os diferentes modos de expressão comunicativa constituem elementos importantes a retratar, a paisagem sonora revela-se poliglota e intercultural, refletindo a diversidade das vozes que compõem o tecido social representado.

Ao manterem as línguas estrangeiras no cinema contemporâneo que aborda a integração de migrantes nas sociedades de acolhimento, os cineastas não estão apenas a criar uma ‘paisagem falada’ distinta, mas também a expor discursos hegemónicos, ao mesmo tempo que permitem que se ouçam de forma imediata as ‘vozes subalternas’ (Spivak, 1988). Os seus textos filmicos preservam assim os hábitos linguísticos dos falantes, de forma a conferir autenticidade às sociedades multiculturais visualizadas. (Berger, 2010: 211, tradução nossa)

*Daguerréotypes* e *Lisboetas* levantam, de forma mais ou menos explícita — seja por meio de interrogações prévias ao momento da filmagem ou através de narração em *voz-off* —, questões de natureza semelhante. Estas encontram expressão, por exemplo, nas palavras de uma das personagens em *Lisboetas*: “Qual é o seu nome? Quem é você? De onde vem? Porque veio para cá?” (TRÉFAUT, 2004). E acrescentaríamos: Qual é o teu sonho?

## REFERÊNCIAS

BERGER, Verena (2010). *Voices Against the Silence: Polyglot Documentary Films from Spain and Portugal*. In Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain. Berger, Verena; Komori, Miya (Eds.). Berlin: LIT Verlag, 211-225

Coutinho, Alexandre (2014). *Lados de um mundo descoincidente*. Ipotesi, Juiz de Fora, v.18, n°1, p. 97-106

Lima, Isabel Pires de. *Portugal, Cais de Chegada* (Identidades em Trânsito na Imigração Portuguesa) In: Arquipélagos contínuos: literaturas plurais. Rios, Otávio. (Org.). Manaus: UEA Edições, 2011, p. 65-79

Mexia, Pedro (2006). *Estranhos como nós*. Lisboa: Diário de Notícias, 21 de abril

Penafria, Manuela (2021). *Lisboetas*. Dossiê Pedagógico, nº15. Edições do PNC - Plano Nacional de Cinema.

Tréfaut, Sérgio (2006). *Um país narcotizado ganhou vida* entrevista conduzida por Manuel Vilaverde Cabral. Docs.pt Revista de Cinema Documental, nº 3, junho, p. 4-8

Tréfaut, Sérgio (2010). *Sérgio Tréfaut: — Nunca fiz filmes a pensar só em Portugal*. Entrevista conduzida por Jorge Jácome. In: Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo ENTREVISTAS com realizadores. Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora.

Yakhni, Sara (2011). *Cinensaio de Varda. O documentário como escrita para além de si*. Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

## FILMOGRAFIA

Tréfaut, Sérgio (2004). *Lisboetas*. Portugal: FAUX. Filme, cor, som, 100 min.

Varda, Agnès (1975). *Daguerréotypes*. França: Ciné-Tamaris, 1975. Filme, cor, som, 80 min.

## FONOGRAFIA

Gonzaga, Luiz., & Teixeira, Humberto. (1947). *Asa Branca* [Gravação de música]. RCA Victor.