



GEMINIS

[ESPAÇO CONVERGENTE - ENSAIO]

TRAVELOGUE: VIAGEM SENSITIVA PELO ROAD-MOVIE DE CLÁUDIA TOMAZ

ANA CATARINA PEREIRA

*Jornalista, mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior e bolsista de investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia.
E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com*

RESUMO

O presente artigo consiste numa breve análise do documentário *Travelogue* (2008), da realizadora portuguesa Cláudia Tomaz. Tratando-se de um *road-movie*, procuraremos identificar as principais características do género e relacioná-las com o filme em questão. Apresentaremos ainda a plataforma *online* criada pela própria realizadora – Holon Film Lab - como forma alternativa de distribuição dos seus filmes. Em complemento, acrescentamos a entrevista de Cláudia Tomaz, concedida por *e-mail* e já anteriormente publicada na revista Doc On-Line (número 11, Dezembro de 2012).

Palavras-Chave: micro-filme; road movie; documentário; distribuição; alternativa.

ABSTRACT

This paper consists on a brief analysis of the documentary *Travelogue* (2008), of the Portuguese director, Cláudia Tomaz. Since this is a road movie, we'll try to identify the main characteristics of the gender and relate them to the film in question. Besides, we present the online platform created by the female director - Holon Film Lab - as an alternative distribution form to her films. In addition, we present an interview with Claudia Tomaz, provided by e-mail and previously published in Doc On-Line (number 11, December 2012).

Keywords: micro-film; road movie; documentary; distribution; alternative.

“Travelogue is a road movie, a visual notebook.”

É desta forma que Cláudia Tomaz descreve o seu terceiro documentário experimental, filmado em super-8. A narrativa, iniciada em Portugal e com uma breve passagem por Espanha, centra-se na chegada de dois viajantes invisíveis a Marrocos, bem como no exotismo de uma cultura separada da Península Ibérica pelo Mar Mediterrâneo. Percorridos vários quilómetros de estradas asfaltadas, com planos abertos de ventoinhas captadoras de energia eólica e outros francos sinais de um progresso europeu, não chegamos nunca a conhecer a identidade daqueles que nos transportam. Somos, no entanto, acompanhados pela banda sonora, resultado da aparente fusão de oração muçulmana com um *chill-out* planetário, mais relaxante do que propriamente mística. Poderia, ainda assim, ser difundida pelo rádio do veículo, antecipando a passagem da fronteira e a vivência de uma experiência multicultural captada pelo olhar de Cláudia Tomaz, em cooperação com Kevin Walsh, com quem forma a dupla *Time Travellers*.

A etapa inicial da viagem (Portugal e Espanha) termina com um pôr-do-sol e um *flash* de cores quentes, reflexo de uma luminosidade em tons laranja e vermelho, como um recurso técnico que procura reproduzir um efeito similar ao da natureza e que marca a mudança de capítulo. Chegados a Marrocos, as primeiras imagens a que assistimos são as de um muçulmano que faz as suas orações voltado para Meca, entre duas carrinhas de transporte, numa estrada movimentada. O dia-a-dia citadino prossegue, com transeuntes que atravessam a estrada fora de passadeiras.

Embarcados neste *road movie*, visualizamos mercados medievais e novas estradas, animais nas pastagens ou em plena circulação e transporte de pessoas. Grandes planos de rostos de anciãos (a preto e branco) contrastam ainda com planos gerais de montanhas, o que nos permite afirmar que as escolhas de Cláudia Tomaz, relativas às tonalidades dominantes, denunciam propósitos. Se, por um lado, a realizadora optou por um *flash* de luz para sinalizar o fim da primeira etapa da viagem e a mudança de continente, por outro, escolheu o preto e branco para mostrar elementos significati-

vos de uma cultura antiga. São estes os rostos que narram o passar do tempo, como, paradoxalmente, são estas as montanhas que testemunham a imutabilidade de certos cenários naturais. As opções estéticas efectuadas em *Travelogue* propiciam, deste modo, uma reflexão sobre a importância da imagem (e das aparências) num mundo mediático e contemporâneo.

Quase no final, as últimas cenas permitem-nos reter ainda alguns bairros labirínticos, mulheres de véu e crianças felizes com a atenção da câmara. Casas com poucas condições de habitabilidade, valorizadas por antenas parabólicas colocadas nos terraços - paisagens naturais que se misturam com cenários urbanos onde os progressos tecnológicos começam a penetrar. E ao décimo minuto, o misticismo da música de fundo é interrompido por um ritmo hip-hop árabe. Numa barbearia em Fez, um grupo de jovens improvisa movimentos e passos de dança internacionalizados por uma cultura norte-americana de exportação massiva, evidenciando os contrastes de um país geograficamente próximo do velho continente, mas intrinsecamente enraizado em África. De um barco no cais, avistamos, ao longe, a cidade que se vai afastando e percebemos que o filme não teria o mesmo valor simbólico e artístico se Cláudia Tomaz tivesse optado pelo uso de outro tipo de câmara de filmar e captasse imagens mais estáticas, comuns a documentários e anúncios de promoção turística. Para além de um enaltecimento do olhar, a realizadora lança um convite à interiorização de sensações iconográficas.

A narrativa conhece assim uma sequência linear, com princípio, meio e fim de viagem, pelo que *Travelogue* reúne experiência, testemunho e memória. Sobre este tema, Beatriz Sarlo considera: "A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado."¹ Para a autora, não pode existir testemunho sem experiência, sendo que esta se encontra também dependente da narração: "a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e transforma-a no seu comunicável, isto é, no comum."² A narração inscreve, deste modo, a experiência numa temporalidade que se actualiza a cada repetição e "que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas da sua lembrança."³

Apostando numa tentativa de empatia e de sintonização, Cláudia Tomaz compartilha a memória e experiência narrativas, deixando no espectador a sensação de que esta também pertence ao seu universo imagético. *Travelogue* enaltece o voyeurismo ego-cêntrico de cada um que, individualmente, passeia pelas ruas de Marrocos, convivendo com uma cultura distinta e enriquecedora. Talvez por isso, a sua visualização não seja

1 Sarlo, Beatriz (2005). *Tempo Passado*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 24.

2 Idem, p. 25.

3 Idem.

totalmente desperdiçada numa plataforma *online*. Não pretendendo, de forma alguma, diminuir o misticismo da ida à sala de cinema, mais escura e reflexiva, considero que alguns micro-filmes, como *Travelogue*, podem ser vistos, sem prejuízo da dispersão da atenção do espectador, no ecrã de um computador pessoal. O facto de se encontrar à distância de um clique reforça ainda a estrutura de arquivo, essencial à constituição da memória.

Outro aspecto importante em *Travelogue*, e que já mencionámos anteriormente, é a sua caracterização como *road movie*. A este género cinematográfico de extensão planetária, mas intimamente conotado com o *american dream*, estão cinematograficamente associados os sonhos, tensões e contradições de uma cultura específica. Para Steven Cohan e Ina Rae Hark, editores da obra *The road movie book*, a característica mais significativa do género é precisamente o fornecimento de um espaço de reflexão sobre o momento histórico em que é filmado. Realizando uma cronologia dos três momentos que consideram chave na produção de *road movies*⁴, os autores constataam que os anos 40 foram a época de ouro de alguns *film noir* produzidos no pós-guerra, de que são exemplos *Detour* (Edgar Ulmer, 1945) e *They live by night* (Nicholas Ray, 1949). Nos anos 60, constataam que o anti-comunismo de Eisenhower e a envolvência na Guerra do Vietname se reflectem em filmes como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Na década de 90, na era Reagan e na renovada oposição ao comunismo, produzem-se filmes como *My own private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991) e *Natural born killers* (Oliver Stone, 1994).

Aproximando-se mais de uma estrutura documental, reconhecemos, no entanto, uma intertextualidade simbólica e uma profundidade contemplativa comum aos filmes mencionados e a *Travelogue*, o que transforma os espectadores em personagens desta narrativa conceptual. Tendo os primeiros sido produzidos, como Cohan e Hark relembram, em contextos políticos específicos, também *Travelogue* revela uma certa tensão que associamos à própria personalidade da realizadora. Sendo Cláudia Tomaz uma cineasta de nacionalidade portuguesa, há muito que se considera uma cidadã do mundo, com uma permanente necessidade de contacto com pessoas e realidades distintas. Segundo nos revela, em entrevista que publicamos seguidamente, terá sido esta ansiedade que a levou a sair de Portugal: primeiro para os Estados Unidos, após ter terminado a licenciatura em Ciências da Comunicação; e depois para Londres, onde reside actualmente. O período entre as duas fases é descrito pela própria da seguinte forma:

Quando regressei a Portugal, tudo parecia pequeno, contido, triste, e eu senti que o cinema e os artistas não eram levados a sério. Conse-

⁴ Cohan, Steven et al (1997). *The road movie book*. London: Routledge.

quentemente, existe uma falta de profissionalismo e respeito por quem está no meio. Então decidi mudar-me para Londres, onde fiquei a morar até hoje.

Não aprofundando o percurso profissional de Cláudia Tomaz, considero, no entanto, que este se reflecte nas escolhas narrativas e estéticas de *Travelogue*, sendo assim relevante mencionar alguns dos seus aspectos principais. Da filmografia da cineasta destacam-se as longas-metragens de ficção *Noites* (premiada no Festival de Veneza, em 2000) e *Nós* (premiada em Locarno), reflectindo ambas um olhar desesperado e niilista sobre as condições de vida dos menos privilegiados. Coincidentemente, são também dois filmes difíceis de situar, num limbo entre a ficção e o documentário, que manifestam a influência de realizadores como Pedro Costa (com quem trabalhou como assistente de realização em *O quarta da Vanda* - 2000) e Agnès Varda. A opção por este género cinematográfico algo híbrido relaciona-se, segundo a própria, com o seu interesse pessoal em trabalhar numa linha indistinta entre vida e narrativa:

Os meus filmes são 'sem-género', porque procuro sempre coisas novas e ir além dos limites. Para mim, fazer filmes é um processo subjectivo: estou mais interessada em narrativas visuais, viagens perceptivas, encontros com pessoas e lugares. No meio de tudo isto contam-se histórias, por vezes de modo intuitivo, por oposição à narrativa dita 'tradicional'. Por essa razão, os meus filmes são abertos, deixando espaços por preencher para quem os vê e embarca neles.

Actualmente com 39 anos, Cláudia Tomaz é, como realizadora de cinema, uma séria defensora da colocação das novas tecnologias ao serviço da sétima arte. Desde 2006, ano em que fundou a Holon Film Lab, que se dedica à realização de vídeos para Internet, na tentativa de explorar novas formas de criação cinematográfica com baixos recursos financeiros. Desta "produtora online", chamemos-lhe assim, surgiu o site *Micro Films Web TV*, um espaço para mostrar os seus filmes em formato micro, actualizado semanalmente, e onde *Travelogue* pode ser gratuita e legalmente visualizado. Acerca desta forma alternativa que encontrou para distribuir e exhibir os seus filmes, a realizadora afirma: "Interessam-me muito os processos e métodos de criação, a improvisação, os encontros, e a exploração de técnicas inovadoras. Neste momento, ando à procura de um cinema sustentável e quotidiano. Acho que as tecnologias digitais e a distribuição online podem tornar isso possível." Para que a plataforma se torne sustentável, Cláudia Tomaz aderiu ao conceito D.I.W.O (do-it-with-others) que, segundo explica, tem como função criar uma alternativa viável para realizar filmes, recorrendo a um contacto directo com os espectadores que os pretendem visualizar. Recorrendo à angariação de fundos, sublinha que, a cada 500 espectadores que doarem, por exemplo, 10 dólares, consegue

reunir uma soma suficiente para realizar um novo filme. Numa fase posterior, os filmes são distribuídos na *web tv* e podem ser vistos, gratuitamente, no mundo inteiro.

Por último, tendo a procura de formas de distribuição alternativas sido uma das batalhas das estudiosas feministas do cinema, pela dificuldade que algumas mulheres encontram não apenas para realizar, mas também para exibirem os seus filmes, será interessante analisar o trabalho de Cláudia Tomaz deste ponto de vista. Nos anos 70, Laura Mulvey foi das primeiras autoras a considerar o cinema como um sistema patriarcal direccionado ao olhar *voyeurista* masculino⁵. Annette Kuhn, por sua vez, apontaria diversas estratégias no sentido de inverter ou contornar a lógica comercial das produtoras⁶, como a criação de produtoras independentes dedicadas ao cinema de autor, a versão digital de filmes ou a produção assumida pelas próprias realizadoras noutros tipos de suporte, como o online – estratégias que, como vimos, Cláudia Tomás assumiu e concretizou. Para além disso, também Kuhn defende a aposta em circuitos alternativos de distribuição, que passem por sessões em cineclubes e associações feministas, encontros do público com as realizadoras ou mesmo a programação de festivais de cinema temáticos, que absorvam a divulgação da estética feminina que tem vindo a implantar-se ao longo das últimas décadas, e da qual Cláudia Tomaz, segundo afirma, se orgulha de fazer parte:

Essa estética feminina, para mim, define-se por uma certa sensibilidade na forma como olhamos para as coisas – à sua volta e dentro delas. A indústria cinematográfica é muito dominada por homens, por ser um negócio regulado pelo poder. No meu caso, isso não se aplica. Para mim, fazer filmes é um processo de descoberta baseado em relações. Eu tento criar filmes a partir daquilo que observo e experiencio; por vezes nem sequer há uma história para nos guiar. (...) Para além disso, também acredito que a tecnologia digital tem sido a ferramenta-chave, permitindo criar novas visões alternativas que possam ser mais compatíveis com uma estética feminina. Desde que o equipamento e os meios se tornaram mais acessíveis, leves e pequenos, a relação com as pessoas que filmamos é mais directa. Talvez esta estética feminina vá de encontro a uma forma poética de cinema e de vivência em si.

Um objectivo, diríamos nós, facilmente reconhecível na obra desta cineasta que filma retratos íntimos dos espaços e das relações que a perturbam ou comovem. Um olhar novo sobre sentimentos e emoções, simultaneamente duro e sensível, verdadeiro e trágico, negro e brilhante. Intrinsecamente independente, Cláudia Tomaz expõe-se a si própria, mostrando a sua visão do que a rodeia.

5 Mulvey, Laura (1975) - Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 16.3.

6 Kuhn, Annette (1982) - *Women's pictures – feminism and cinema*. London: Verso.

BIBLIOGRAFIA

Cohan, Steven et al (1997). *The road movie book*. London: Routledge.

Kuhn, Annette (1982) - *Women's pictures – feminism and cinema*. London: Verso.

Mulvey, Laura (1975) - Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 16.3.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tempo Passado*. São Paulo: Companhia das Letras.