

AMSTERDAM STORIES USA / 2012

CORREALIZAÇÃO ROGIER VAN ECK

Um retrato da América comum

Segundo filme da trilogia consagrada a todos os lugares, cidades, ilhas e por vezes pessoas que têm o nome «Amsterdam» pelo mundo fora, *Amsterdam Stories USA* beneficiou, tal como o anterior, de condições de produção muito particulares, ao mesmo tempo restritivas – a equipa e os meios técnicos foram reduzidos ao mínimo – e extensivas: vinte semanas de rodagem em quatro períodos distribuídos ao longo de dois anos (um luxo para um filme documental) e uma enorme liberdade de criação que permitiu inventar novas formas de expressão cinematográfica. Os produtores Hubert Toint e Jean-Jacques Neira, pela Saga Films, e Wilbur Leguèbe, pela RTBF, permitiram aos dois cineastas realizar o seu filme à margem de todos os espaltilhos tradicionais de uma produção sujeita às exigências das televisões, principais fontes potenciais de receitas. O filme, completamente fora das normas, tanto pela sua duração (seis horas no total, divididas em quatro partes de noventa minutos cada uma) como pela sua forma original, teve uma difusão muito limitada nas ondas hertzianas (só a RTBF o programou três anos consecutivos), mas muito ampla nos festivais.

Rob Rombout e Rogier van Eck fizeram de Amsterdam o McGuffin¹ dos três filmes que realizam juntos. *Amsterdam Stories USA*, peça central da trilogia, é aquele em que a arbitrariedade do truque narrativo hitchcockiano se revela mais interessante. Os dois cineastas, interpretando o seu próprio papel, percorrem de carro todo o continente e detêm-se na quinzena de cidades, aldeias e lugarejos americanos que têm ou tiveram o nome de Amsterdam, desde a maior – Nova Iorque, antiga Nieuw Amsterdam – às mais pequenas – New Amsterdam, Indiana, vinte e sete habitantes, e Amsterdam, Califórnia, dois ranchos – e até às cidades fantasma que foram riscadas do mapa – Amsterdam, Geórgia, por exemplo. Nada há de comum entre estas cidades, a não ser a sua origem: todas foram fundadas por pioneiros holandeses em lugares banhados por rios que lhes recordavam a terra natal. No

1. Alfred Hitchcock inventou a palavra McGuffin para designar um «truque» narrativo que utilizou na maioria dos seus filmes. O McGuffin designa algo que obceca a personagem (um anel, um isqueiro, a vertigem, um homem chamado Kaplan, uma capela) e faz avançar a narrativa, mas que não tem verdadeira importância para o espectador e não constitui o que está fundamentalmente em jogo no filme, a tal ponto que, por vezes, o McGuffin se revela nem sequer existir (Kaplan, em *Intriga Internacional*).

entanto, tal como o McGuffin hitchcockiano, as Amsterdam americanas são um pretexto. O que verdadeiramente está em jogo no filme vai muito além disso.

Este *road movie* através do continente norte-americano desenha, como diz no início do filme o poeta nova-iorquino Edgar Oliver, uma «geografia imaginária» que encadeia, de Amsterdam em Amsterdam, paisagens e os rostos de quem nelas vive,

umas e outros notavelmente filmados pelo operador de imagem americano Benjamin Wolf. Alguns lugares são ainda selvagens, nas Montanhas Rochosas do Montana e do Idaho; outros, os mais numerosos, estão marcados pela atividade humana, as lavou-
ras a perder de vista, as longas estradas retilíneas, os fios elétricos, os caminhos de ferro, as fábricas desativadas nos subúrbios das pequenas cidades, as velhas casas de madeira e as moradias abastadas, as quintas e os silos metálicos a reluzir ao sol. O filme lembra-nos que a paisagem não evolui segundo leis naturais, mas que é o produto de um trabalho coletivo levado a cabo ao longo de séculos pela comunidade que a ocupa e que dela tira os meios da sua subsistência². Neste país imenso, atravessado de leste a oeste e de sul a norte, o filme mostra até que ponto cada paisagem é vernacular e traz os sinais daqueles que a moldaram ao longo do tempo. Ao mesmo tempo, inspirados pelos pintores holandeses do século XVII, os Hobbema e os Ruysdael, os cineastas dão um amplo espaço do enquadramento ao *big sky* que cobre todo o território americano e simboliza a unidade das culturas fundidas no *melting pot*.

«Só as pessoas tornam o lugar interessante», diz Derek, um antigo marinheiro inglês que navegou à volta do globo e que acabou por se fixar em Amsterdam, Texas.

2. Ler a este propósito John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, trad. fr. Xavier Carrère, Actes Sud-ENSP, 2003.



Filme em quatro estações.

Seguindo o fio arbitrário que os leva aos lugares mais improváveis, Rombout e Van Eck partem à descoberta daquilo a que se chama a América «profunda». Profunda porque se trata de facto de uma América que seria de algum modo invisível, escondida por detrás da imagem-eclã que dela dão a televisão e o cinema de Hollywood e na qual, segundo Russell Banks, nem os próprios americanos se reconhecem. Em cada cidade onde se detêm durante vários dias, travando conhecimento com os habitantes, o acaso tanto como a necessidade levam-nos a encontrar alguns deles, que se tornam as personagens do seu filme e cujo destino, nem grande nem pequeno (tema recorrente nos filmes de Rombout), é sempre inesperado, insólito, surpreendente. Contam a sua vida, uma recordação que lhes é cara ou uma experiência que viveram, ora feliz, ora trágica, como as da guerra do Vietname ou da luta pelos direitos civis. Da cinquentena de relatos recolhidos, nenhum é banal, nenhum é sensacional, cada um é de uma absoluta singularidade. E estas pessoas que vivem tão longe de nós falam-nos, tocam-nos, comovem-nos porque exprimem tudo aquilo que temos em comum com elas, os pequenos momentos de felicidade e as grandes misérias, as alegrias e as lágrimas, os arrependimentos e as esperanças, as carências e os vazios da vida.

O tratamento deste filme foi objeto de escolhas fundamentais, de constrangimentos formais que Rombout e Van Eck se impuseram *a priori*, sob a forma de um protocolo a seguir, um pouco à maneira dos constrangimentos da literatura oulipiana (menos a matemática)³. Primeiro, a escolha de uma câmara digital Canon 5D, que muitos operadores rejeitam por causa da profundidade de campo muito reduzida nos planos aproximados. Os cineastas decidem jogar com os limites do aparelho e introduzir o desfocado nas suas imagens. Assim, no fim de cada fragmento dedicado a uma Amsterdam, despedem-se, de forma sempre idêntica, do interveniente que entrevistaram longamente: um grande plano do rosto e depois um travelling de recuo a partir do carro que se afasta, mergulhando de imediato a personagem e o seu ambiente no desfocado. Estes *good-bye shots*, como eles lhes chamam, exprimem perfeitamente a dupla condição de presença e de ausência que caracteriza uma partida, um adeus.

3. O Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) designa um método de escrita poética desenvolvido em 1960 por Raymond Queneau e pelo matemático François Le Lionnais, cujo constrangimento formal arbitrário, alheio a qualquer significação, constitui o princípio criativo de base. *La Disparition*, de Georges Perec, assente num lipograma (a ausência da letra «e»), é o romance mais célebre escrito desta forma.





O segundo constrangimento, estritamente observado ao longo de todo o filme, diz respeito à iluminação e à mise en scène dos intervenientes durante as entrevistas. A personagem é colocada numa semiobscuridade, muito perto da câmara que a filma em grande plano. Uma luz lateral ilumina apenas metade do seu rosto, criando um claro-escuro que lembra tanto a pintura de Caravaggio como o cinema expressionista. O enquadramento e a iluminação têm o efeito de a isolar completamente do seu ambiente e de criar à sua volta uma atmosfera sombria que pode deixá-la pouco à vontade e provocar momentos de silêncio que os cineastas conservam na montagem. Mas a penumbra é também propícia à reflexão. Favorece a expressão de pensamentos mais profundos, por vezes transcendentais, susci-

tados pelas perguntas (cortadas na montagem) dos cineastas, que interrogam a testemunha sobre a sua história, a sua conceção da vida, a sua visão da América. Várias entrevistas são feitas com dois intervenientes colocados um atrás do outro. O rosto do primeiro, em primeiro plano, está nítido, enquanto o do que se encontra em segundo plano está desfocado. Quando a pessoa da frente se cala, a de trás toma a palavra, mas continua desfocada. O espectador pode então ver em primeiro plano as reações da primeira personagem às palavras proferidas pela segunda. Lê-se no seu rosto um não-dito, que relativiza as palavras de quem fala atrás dela. Uma montagem sem transição troca depois os lugares. Uma tal mise en scène, jogando com a luz, o desfocado e o grande plano, cria uma tensão perceptível entre os intervenientes, que podem estar em desacordo sem o exprimirem abertamente. O não-dito torna-se um dado do filme [QR28].

Estes constrangimentos, que reduzem a mimesis, estimulam a renovação estética do documentário. Como escreve Péric em *La Disparition*, conduzem a «um produto tão original quanto instrutivo, a um produto que teria, que poderia ter um poder estimulante sobre a construção, a narração, a efabulação, a ação, digamos, numa palavra, sobre a feitura do romance de hoje». Acrescento, pastichando a ambição do trabalho: «do filme». Tal como Péric constrói o seu romance sobre a ausência da letra mais utilizada na língua francesa, também Rombout e Van Eck fundam estas sequências não num desaparecimento, mas num recuo, num apagamento, numa diminuição dos poderes da câmara, que dá menos a ver: os rostos assim entregues ao desfocado e à obscuridade conservam uma parte de mistério e de

estranheza, ao contrário da concepção tradicional do cinema documental, que supostamente ilumina as zonas de sombra da realidade.

Definidos assim os planos de rostos, os cineastas fazem a escolha estética inversa para os planos de paisagens, sejam elas naturais ou urbanas, nos quais o campo de visão é alargado tanto quanto possível. Esta opção, menos constrangedora mas sistemática, privilegia a objetiva grande-angular que deforma a perspectiva, o plano geral (até ao plano muito geral), o plano-sequência em movimento, os longos travellings de acompanhamento, as panorâmicas de 360°, as tomadas de vista a grande altura filmadas com grua⁴. A banda sonora, muito elaborada, completada por um trabalho de sonoplastia que amplifica os pormenores sonoros (passos, rancos de motor, sons naturais, etc.), responde ao mesmo princípio estético de alargamento percetivo, acentuando o realismo das imagens, incluindo nas sequências de arquivos fotográficos. Uma belíssima música original, que impõe o seu ritmo lento, por vezes opressivo, aumenta a impressão de estranheza de certas sequências. Acrescentam-se a tudo isto as vozes *off* dos diferentes intervenientes e dos cineastas, que comentam o seu próprio filme.

Rostos e paisagens, que têm cada um a sua fotogenia própria, são assim tratados esteticamente de uma forma radicalmente diferente. O filme constrói-se sobre dois estilos cinematográficos opostos, assentes um no estreitamento do enquadramento e na subtração (de luz e de nitidez), o outro no alargamento visual e no acréscimo sonoro. Entre estes dois polos claramente demarcados vêm inscrever-se os numerosíssimos planos que mostram os próprios cineastas no seu carro, nos bares, diante das paisagens que contemplam, nas cidades que visitam, com as pessoas que encontram. Todas estas sequências, acompanhadas dos seus comentários em voz *off*, reafirmam constantemente o domínio dos autores sobre a sua obra, a subjetividade do seu ponto de vista. Ao porem-se a si próprios em cena, ao imporem escalas de plano diferentes aos rostos e às paisagens, ao reduzirem a iluminação para deixar o seu lugar à sombra, ao jogarem com o desfocado que afoga certas zonas da imagem, ao controlarem o ritmo dos longos planos-sequência com uma música ora ligeira, ora surda, lenta e angustiante, ao dirigirem as testemunhas como atores, ao orientarem a sua narração para que o seu destino banal, assim contado, comova o espectador longínquo, Rombout e Van Eck mais não fazem, em suma, do que tratar o real como se fosse uma ficção, não com o fim de o falsear, mas sim para dele exsudar a atmosfera e fazer surgir o brilho que vai transformar estes relatos da vida de todos os dias em filme de cinema.

Se, pelo real que capta sem o desnaturar, o filme continua a ser um documentário, está também recheado de imaginário. Múltiplos planos, anódinos na aparência, despertam as nossas velhas recordações de filmes de Hollywood, do western ao

4. Não tendo meios para ter uma grua à sua disposição durante o conjunto da rodagem, os cineastas puderam beneficiar em algumas ocasiões da ajuda generosa dos corpos de bombeiros locais ou de empresas que eram proprietárias deste género de equipamento.

cinema fantástico. Um ameríndio de tronco nu, penas no cabelo, rosto pintado, corre pelos bosques e depois faz deslizar a sua canoa no rio Hudson – o filme não diz que o homem é um autêntico índio mohawk, universitário doutorado, que, por prazer, se presta ao jogo da reconstituição histórica.



Nas pradarias de Amsterdam, Idaho, um verdadeiro cowboy trocou o cavalo por uma mota para apanhar as vacas [QR39]. Em Selma, as sombras projetadas dos dois cineastas contemplam o velho hotel onde se hospedaram os irmãos Frank e Jesse James. Ao sair do enquadramento, o comboio da Union Pacific que atravessa Amsterdam, Missouri, desimpede a perspectiva da rua principal, deserta, onde Rombout e Van Eck, à distância um do outro, de pernas afastadas, parecem prontos para um duelo. A fábrica têxtil de Amsterdam, Nova Iorque, está desativada, todos os vidros estão partidos, mas, lá no alto da fachada, uma mulher olha por uma janela. No plano seguinte, no interior da fábrica, a mesma mulher, filmada em sobreimpressão, vagueia pelo imenso piso vazio, como um fantasma. Na mesma cidade, um sombrio castelo de estilo medieval construído pelo exército em 1894 faz pensar no castelo de Drácula. Na penumbra, os visitantes caminham sob o olhar luzidio dos animais empalhados que decoram as suas numerosas salas [QR28]. Ao ritmo lento de uma música angustiante, a câmara avança cautelosamente numa vasta sala escura. De repente, uma bola atravessa o campo aos saltos, uma criança de T-shirt vermelha irrompe aos pulos numa anda de mola, outra passa de trotinete diante da câmara rebaixada que a precede em *traveling* de recuo a grande velocidade: *Shining* impõe-se à nossa memória e vem perturbar a nossa visão do filme.

Para além do jogo de referências à história do cinema e dos apontamentos de humor que tornam o propósito mais leve, estas incursões na ficção têm de facto uma função: sublinhar o peso que os clichés cinematográficos exercem sobre a percepção do real, despertar o espírito crítico do espectador, incitá-lo a refletir sobre as armadilhas da ilusão. Uma sequência consagrada ao trabalho de um pintor amador ilustra de outro modo esta necessidade. O artista toma como objeto único dos seus numerosos quadros a vida quotidiana dos ameríndios na época em que ali chegaram os primeiros europeus. Informa-se, lê, acumula dados históricos e depois «põe ordem nisso tudo», a fim de obter a reconstituição mais fiel possível de um universo que ele nunca viu, mas do qual quer obter, diz ele, «a representação perfeita»: «Quero que o espectador sinta a emoção como se ele próprio vivesse a experiência.» Os cineastas abstêm-se de comentar a quimera do artista e a feitura muito kitsch das suas obras, mas, quando a câmara se aproxima de uma delas e entra na cena representada, fazem-se ouvir sons: relinchos de cavalos, o marulhar da água do rio. Reforçar deste modo a ficção tem como consequência acentuar o carácter factício do quadro e pôr em evidência o fantasma de ilusão do pintor, um fantasma no qual o próprio filme, por sua vez, participa.

Como acontece muitas vezes no cinema de Rombout (e mais ainda quando colabora com Rogier van Eck), o filme reflete sobre aquilo que ele próprio é, sobre os limites do cinema documental, que não cessa de alargar, sobre a indiscernibilidade do real e do imaginário – uma grande preocupação dos cineastas da modernidade (os Resnais, Antonioni, Bergman, Rouch, Godard, Cassavetes, Marker, etc.), que fizeram da reflexividade uma questão primordial. Na terceira parte do filme, os dois cineastas dialogam a propósito do seu empreendimento. Até então, tinham escutado histórias. Porque não inventar uma? Inspirando-se no que Alain Robbe-Grillet fez em *Trans-Europ-Express*, engendram um argumento: na estrada, uma rapariga, sozinha à chuva, encharcada, estaria a pedir boleia. Eles parariam e levá-la-iam. Enquanto os dois imaginam a sua história, ela realiza-se diante dos nossos olhos. A rapariga sobe para o grande 4x4. A câmara fixada no capô filma os dois cineastas na parte da frente do veículo e, entre eles, atrás, a rapariga, que começa a despir-se. «Uma vagabunda sem eira nem beira, talvez uma junkie», diz Rob, piscando o olho a Agnès Varda. «Há todos os ingredientes de uma história. Verdadeira ou falsa. Estás a perceber?», pergunta ele no momento em que a rapariga tira a



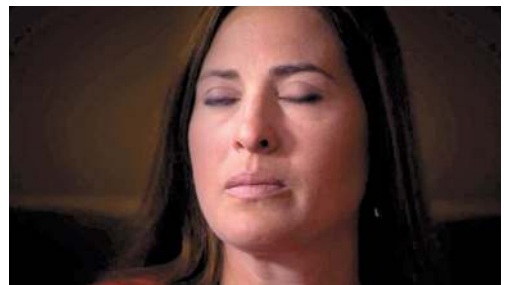
T-shirt e deixa à mostra o peito. A pergunta dirige-se tanto ao espectador estupefacto, que já não sabe que filme está a ver, como a Rogier, que responde: «Não, nem por isso. Onde queres chegar?» «Quando vemos alguma coisa, na televisão por exemplo, nunca sabemos se é verdade ou se é mentira. Projetamos o nosso próprio imaginário. Aqui, estamos no Midwest, chove, mas não há nenhuma rapariga à boleia. Há uma jovem, uma figurante. [...] Chama-se Sabrina.» Depois de uma claquete rápida diante do rosto da rapariga, segue-se uma entrevista com esta figurante, que fala do seu sonho de se tornar atriz em Hollywood. Para Rombout e Van Eck, expor assim as condições de enunciação do filme era necessário para evitar os clichés mais comuns sobre a América, mas também para mostrar que a mise en scène não é incompatível com o documentário, para sair dos caminhos já trilhados, para abrir novas estradas, para desbravar um novo território e alargar as possibilidades expressivas do cinema [QR36].

Rombout e Van Eck escolheram para si um mestre de pensamento, uma figura tutelar, «a consciência do filme», como dizem: Russell Banks, cujos romances e um ensaio sobre a América tinham lido e que aceitou recebê-los em sua casa, no Ohio. Russell Banks conhece bem o seu país, que percorreu de lés a lés nos anos 1960. Conheceu Jack Kerouac no fim da vida deste e escreveu uma adaptação de *Pela Estrada Fora* para Francis Ford Coppola, que não a realizou. O escritor compreende o projeto cinematográfico dos dois cineastas, «o impulso que está por detrás dele» e, espera ele, a sua «utilidade». Adivinha que um filme tão ambicioso poderia mudar a visão que eles têm – e talvez a nossa – da América, e também a sua personalidade, porque, «para os americanos, diz ele, mover-se, deslocar-se, é mudar de vida, de carácter, de destino, de futuro, de identidade. [...] É uma grande parte da nossa identidade nacional.» Estas palavras pouco dizem respeito às personagens do filme, que, na sua maioria, não deixaram a Amsterdam onde vivem. Dirigem-se antes, implicitamente, aos dois cineastas viajantes, cujo vasto périplo poderia pôr em causa a sua identidade e mudar o seu olhar sobre a América: «Consigo compreender um projeto como o vosso. A abordagem arbitrária que consiste em seguir as diferentes Amsterdam através dos Estados Unidos é intrigante. Mas, evidentemente, servem-se disso como de uma abertura, como de uma porta pela qual entram em divisões que vos parecem sombreadas e escuras e, quando atravessarem essa porta, poderão então compreender quem são e o que estão ali a fazer.» A crítica é subtil, deixando entender que os cineastas não sabem onde se vão meter, porque estão ali, nem sequer quem são. Uma vez que, segundo o escritor, mover-se é mudar (de carácter, de destino, de futuro, como foi o caso de Kerouac em 1947), o seu longo périplo deveria transformá-los e levá-los a olhar a América de outra maneira. Contudo, ao contrário do escritor *beatnik* que se fez à estrada aos 25 anos, Rombout e Van Eck já não têm idade para questionar a sua identidade. O seu projeto é suficientemente maduro para evitar a pretensão de filmar a América «tal como ela é», com a inocência enganadora de quem nunca a olhou. Pelo contrário, não cessarão de afirmar e de exibir o seu ponto de vista de cineastas holandeses francófonos que descobrem um

país «estranho» («é a única palavra que me vem sempre à cabeça», diz Rob no fim do filme) e consagrarão numerosas sequências, durante os longos trajetos de carro, a trocar impressões sobre a América que atravessam, cuja espantosa diversidade em nada reduzem e que se revela muito afastada de todos os clichés que circulam a seu respeito [QR30].

Apesar da crítica em meias-tintas, Russell Banks captou bem o que o filme põe em jogo e lança aos cineastas um verdadeiro desafio: «Penso que é importante encontrar imagens que revelem a natureza destas vidas, assim como a forma que assumem os seus desejos, as suas necessidades, os seus medos», e conseguir filmar «aquilo que as pessoas vivem verdadeiramente». Desafio imenso, mas vencido. As necessidades, os desejos e os medos são a substância da cinqüentena de relatos de vida recolhidos. Cada um assenta num equilíbrio mais ou menos variável entre informação e emoção. Tomarei dois exemplos, entre tantos outros que os cineastas encontraram por acaso.

Nicky não gosta do golfe que o marido e grande parte da comunidade de Amsterdam, Virgínia, jogam. Criminóloga de formação, mas sem profissão, fundou um clube de leitura para mulheres porque, diz ela, «um livro faz-nos questionar a nós próprios» sobre «as coisas que nos fazem crescer». Nesta pequena cidade reduzida a um campo de golfe rodeado de casas abastadas – quatro fachadas, relvado e garagem dupla para carros de grande cilindrada –, nada se mexe nos *greens* que se estendem a perder de vista, a não ser os carrinhos elétricos que transportam jogadores baços como sombras. O tédio lê-se no rosto de Nicky. A planura do campo de golfe representa o vazio a que, com as amigas, ela tenta escapar refugiando-se nos livros. Quando, num longuíssimo plano sobre o seu rosto, conta que uma senhora que ela tinha ajudado e acolhido por causa da neve, na véspera de





Natal, lhe tinha enviado um cartão em que lhes chamava, a ela e ao marido, «os seus anjos de Natal», não consegue conter uma lágrima. A sua história, a mais banal que há, deixa-nos indiferentes, mas as suas lágrimas dizem muito sobre o vazio da sua existência [QR32].

Chesney tem 19 anos e é empregada de mesa num bar em Great Falls (Montana). Sonha ir até ao Dubai ver a torre mais alta do mundo porque «não se vê nada assim por aqui, só o céu» e porque há momentos em que «olhamos pela janela e gostaríamos de estar noutro lugar». Os pais são divorciados, a mãe foi viver para o Texas e nunca mais voltou, o pai foi à falência, ela viu os bancos apoderarem-se da sua casa, não lhe resta nada do seu passado, apenas cinco fotografias da sua infância. Detesta a geração dos seus pais, que «só pensa em dinheiro». Enquanto continua a falar em voz *off*, caminha ao longo das margens cobertas de neve do Missouri, o seu passo rápido a ritmar a cadência de um longo travelling de acompanhamento. Chesney gostaria de ir a África para «conhecer alguém que tenha nascido no meio daquilo, que saiba o que é caminhar uma hora para ter água potável [...]. Há americanos que nem sequer bebem a água da torneira.» Não compreende a política dos Estados Unidos: «O nosso país é um país magnífico. Somos um povo livre, mas ao mesmo tempo [há] tudo o que fazemos para ser livres, [...] ir a outros países, invadi-los e dizer-lhes: “Vocês não fazem

como nós na América. Porque é que não fazem assim?” Não se pode fazer isto eternamente sem consequências.» Filmada à distância, em plano fixo, Chesney vagueia sozinha no meio de um campo coberto de neve, por baixo dos cabos de uma linha de alta tensão, e depois vai desaparecendo pouco a pouco, como um fantasma, num fundido encadeado que permite à brancura da neve retomar os seus direitos sobre a imagem [QR37].

Os retratos destas duas mulheres criam ligações entre o seu ser-no-mundo – o tédio, a solidão, o sonho, a relação com o outro, a relação com o passado ou com o futuro – e o microcosmo em que vivem, de onde não conseguem escapar e que as determina. Era preciso o golfe, a sua superficialidade, a sombra dos jogadores nos seus carrinhos elétricos para que se compreendesse que um simples cartão de Natal pode fazer chorar Nicky. Era preciso que Chesney caminhasse pelo campo nevado e que um fundido encadeado a «fantasmizasse» para dar sentido ao seu sonho do Dubai. Uma e outra parecem prisioneiras do seu destino, encerradas no seu pequeno universo, de onde nada parece poder fazê-las sair.

O destino e a liberdade. Uma obsessão filosófica que Rob Rombout não cessa de questionar na maioria dos seus filmes. Para certas comunidades protestantes americanas, o destino é ditado por Deus e chama-se «predestinação». O pastor Jack explica o sentido deste conceito: «Para mim, a predestinação quer simplesmente dizer que o destino último já está determinado, mas que temos total liberdade para escrever os capítulos da nossa vida, aqueles que nos levarão ao destino último. Deus põe no meu caminho elementos que me empurram numa direção precisa, mas nunca me obriga a seguir esse caminho. Dá-me a liberdade de o seguir por minha própria iniciativa.» O pastor exerce em Amsterdam, Montana, onde um comerciante construiu diante da sua loja um moinho de madeira que lembra as origens holandesas dos fundadores da pequena cidade. Raízes de que os habitantes se orgulham e às quais fazem referência. Também Carly tem orgulho na sua ascendência. Ficou com a garagem fundada em 1937 pelo avô, um homem bom em quem os clientes confiavam. A herança não foi apenas comercial. A garagem conservou a sua boa reputação. De geração em geração, foram transmitidos valores que continuam a guiar a conduta de Carly. Rob diz que ela estava «predestinada para assumir [o] negócio». Mas ela não acredita muito nisso: «Sim, de certa maneira, mas tenho a liberdade absoluta de dar cabo de tudo.» Carly conduz um velho automóvel dos anos trinta que terá sem dúvida pertencido ao avô. O carro dá várias voltas ao moinho e depois apaga-se suavemente, desaparece como um fantasma [QR38]. Esta mise en scène ilustra simbolicamente o ponto de vista crítico dos cineastas sobre este pequeno mundo que anda às voltas sobre si mesmo e do qual não se consegue sair: «Todos estes lugares atravessados são fruto do passado, do espírito pioneiro, fundados à porta fechada, longe do mundo. Viver



abastados e isolados num espaço geográfico onde o centro já não existe. Só o indivíduo é responsável pelas suas escolhas, perante Deus. Confiar apenas no mundo concreto, material, naquilo que se vê, naquilo que se toca. Tudo o que está à volta é desconhecido, ameaçador, estranho.» [QR35]

O sonho americano é outra forma de crença na onipotência do destino. Será ainda possível acreditar nele? Será ainda possível sair da sua condição, escapar ao determinismo social ou à predestinação divina, viver uma aventura e talvez tornar-se outro que não aquele que se é? Estas perguntas, os realizadores de *Amsterdam Stories* não cessam de as fazer às suas testemunhas. Alguns, como Carly, ficaram onde nasceram, outros deixaram tudo para realizar o seu sonho. Veronica atravessou clandestinamente a fronteira do México para vir viver na Califórnia, onde foi contratada por Peter Calf, que, por seu lado, tinha deixado Vancouver com a família para construir a sua quinta e cultivar amendoeiras. Duas trajetórias que se cruzaram em Amsterdam, Califórnia, mas em que Peter continua a ser o patrão da sua empresa e Veronica a sua empregada. O sonho americano ainda não conseguiu quebrar o teto de vidro. Quando o patrão parte para inspecionar as suas plantações, a câmara eleva-se muito alto e mostra-o pequenino, minúsculo no meio das suas amendoeiras em flor [QR40]. Adrian Cronauer, o antigo apresentador do famoso programa de rádio «Good Morning Vietnam⁵», pensa que os americanos partilham este mesmo espírito do *can do*, este sentimento otimista de que podem fazer tudo, até tornar-se presidente dos Estados Unidos. Segundo ele, a ideia de «que podes fazer o que quiseses, que podes realizar o que quiseses, desde que trabalhes

muito» está muito enraizada na mentalidade americana [QR31]. Russell Banks introduz uma nuance: «É fácil usar esta crença para que as pessoas se sacrifiquem por um resultado nem sempre positivo. Enquanto isso funciona, é realmente um sonho. Mas quando não funciona, quando não foi possível para milhões de americanos, como hoje é impossível para muitos mais milhões do que no passado, então torna-se um pesadelo.» Muitas das histórias contadas em *Amsterdam Stories* confirmam as suas palavras e lembram que nem todos os americanos têm a mesma oportunidade de escapar à sua condição social e sobretudo racial. A mulher do xerife Wiley



5. Programa popularizado pelo filme de Barry Levinson, em que Cronauer é interpretado por Robin Williams.

Griffin é professora primária. Dos trinta alunos da sua turma, ela sabe que uma dezena vai cair na criminalidade e acabar na prisão que o marido dirige. A câmara segue o xerife e a sua colega afro-americana, que fazem a ronda das celas envidraçadas onde os prisioneiros de uniforme às riscas fazem sinal aos visitantes. Na sua maioria, são negros. O xerife talvez não conheça a famosa frase de Victor Hugo («Abri uma escola, fechareis uma prisão»), mas sabe que, se tivessem tido um diploma, os antigos alunos da mulher não estariam na sua cadeia. «Acreditem, diz ele, é mais difícil ser professor.»

Desde os negreiros que raptaram os seus antepassados até todos os George Floyd que, ainda hoje, são vítimas do racismo e da violência policial, o destino dos afro-americanos é uma longa tragédia que se perpetua ao longo do tempo. Para compreender que o sonho americano é um mito e que o destino não depende da vontade de Deus mas da dos homens, era preciso que *Amsterdam Stories* fosse também uma viagem no tempo. Rombout e Van Eck preferiram recorrer a documentos fotográficos em vez de arquivos filmicos ou televisivos para ancorar certas histórias pessoais na história dos Estados Unidos, que elas iluminam com uma luz viva. Charles, de frente para a câmara, segura nas mãos a fotografia do irmão, Medgar Evers, célebre militante da causa dos direitos civis, assassinado pelo Ku Klux Klan em 1963. Enquanto Charles envelhecia, Medgar ficou jovem para a eternidade. Sessenta anos separam agora estes dois rostos de destinos tão diferentes, reunidos diante da câmara. Hoje, Charles dirige uma rádio de serviço público que pretende ser a voz dos negros e dos brancos, dos ricos e dos pobres e de todas as minorias. Tal como o irmão, Charles empenhou-se na política e tornou-se o primeiro presidente de câmara negro do Mississípi desde a Reconstrução. Enquanto conta a sua vida, desfilam as fotografias do funeral de Medgar no cemitério de Arlington, perto de Washington, onde está sepultado não longe de John F. Kennedy. Medgar morreu jovem, mas a sua luta e o seu assassinato contribuíram para a aprovação do *Civil Rights Act* desejado por Kennedy e votado pelo Congresso. Charles viveu muito tempo – tinha noventa anos quando Rombout e Van Eck o filmaram –, mas a sua vida à sombra do irmão falecido não marcou a história. Destes dois destinos diferentes, o filme guarda o rasto daquilo que os une [QR33].

Apesar da lei dos direitos civis, certos estados do Sul continuaram a multiplicar as discriminações para impedir os negros de exercer o seu direito de voto. De passagem por Selma, Alabama, os cineastas encontram Ellen, que, em 1965, tinha participado na primeira marcha que reclamava o fim das discriminações. Enquanto ela fala, as fotografias mostram a longa coluna de manifestantes que pretendem chegar até Montgomery, a capital do estado. À saída da ponte Edmund Pettus, que atravessa o rio, os polícias alinhados em fileira barram a estrada, lançam granadas de gás lacrimogénico, carregam a cavalo e espancam violentamente os manifestantes. Oitenta e quatro feridos jazem estendidos na calçada. Seguras na mão sob o olhar da câmara, as fotografias desfilam umas atrás das outras, como outros tantos



momentos fixados no passado que a palavra de Ellen reanima. A televisão também filmou a cena. Kevin, arquivista em Selma, explica que os telespectadores ficaram horrorizados ao verem a forma como americanos tratavam outros americanos. Vários meses mais tarde, depois de duas outras marchas e de assassinatos perpetrados pelo Ku Klux Klan, uma nova lei proíbe as discriminações raciais no exercício do direito de voto. Foi uma grande vitória para os afro-americanos, que conseguiram mudar o curso do seu trágico destino. Mas, a partir daí, diz Kevin, os brancos abandonaram Selma, com as suas empresas e o seu dinheiro. As lojas fecharam as portas. Ainda hoje, a cidade sofre com a falta de trabalho.



A associação da palavra viva das testemunhas a fotografias de um passado longínquo que lhes diz respeito cria por vezes momentos de intensa emoção. Dennis Gallagher, veterano do Vietname, para onde foi enviado aos dezoito anos, chora ao recordar as suas angústias, quando se perguntava todos os dias se aquele seria o último. Fez muitas coisas de que se envergonha: «Penso que a guerra é o maior disparate que o ser humano pode cometer.» Sobre as suas palavras desfilam fotografias tiradas no Vietname por grandes fotojornalistas. Um zumbido de helicópteros e rajadas de metralhadora acentuam o domínio das imagens. Uma delas é a célebre fotografia de Horst Faas que mostra o rosto de um soldado muito jovem, de olhos claros, que escreveu no capacete «*War is Hell*». Estas palavras fazem o efeito de uma

cicatriz na beleza angélica daquele rosto que nos olha a sorrir. Este jovem nunca foi identificado, mas o espectador não pode deixar de pensar que aquele olhar hipnótico surgido do passado poderia ser o de Dennis, para sempre assombrado pelas recordações do inferno que calcinou a sua juventude [QR29].

Ao lado das imagens fotográficas que as palavras das testemunhas devolvem à continuidade do tempo, outros motivos recorrentes em *Amsterdam Stories* sintetizam a conjunção do passado e do presente, da vida e da morte. A taxidermia e os animais empalhados regressam por três vezes. Longos travellings demoram-se nas cabeças de veados, corças e corços que decoram o castelo medieval de Amsterdam, Nova Iorque. Em Amsterdam, Ohio, a casa de um apreciador de safaris está atulhada de cabeças de búfalos, girafas e elefantes. O motivo e a sua simbologia são desenvolvidos quando os cineastas encontram Steven, caçador e taxidermista em Amsterdam, Missouri. Com um traje de camuflagem que o faz parecer o Chewbacca de *A Guerra das Estrelas*, Steven pratica a caça com arco. Os animais que abate tornam-se troféus na sua oficina. O seu negócio atrai os colegas caçadores, que lhe trazem as presas. O veado é o seu «pão de cada dia». «O mais difícil é dar-lhes um ar real», diz ele, mostrando olhos de vidro à câmara. «Não crio nada que Deus não tenha já criado», esquecendo que teve de dar a morte à criatura a quem Deus tinha dado a vida. A morte, em Steven, é um impensado que condiz com a sua justificação aberrante da caça e com o seu desconhecimento da vida animal: «Uma das coisas mais importantes para mim, nos Estados Unidos, são os nossos direitos e a nossa liberdade de porte de arma. Sem arma, não há caça. Sem caça, não há maneira de preservar os animais, que sofrerão mais se os deixarmos morrer de fome sozinhos, sem habitat.» Estupidez ou manha, o discurso mal esconde o prazer real que Steven sente em abater a caça: «É preciso aproximarmo-nos dos bichos para os matar, diz ele. É muito mais emocionante.» A sua oficina é um bestiário adormecido para a eternidade. Em longos e lentos travellings, a câmara passa em revista os animais que velam na penumbra, onde se distingue o leve reflexo dos seus olhos de vidro. Numa atmosfera inquietante, sustentada pela música lenta, desfilam em muito grande plano cabeças de corça, corço, perdiz, tetraz, lúcio, lobo, lebre. A última cabeça filmada é a do próprio Steven, imóvel, o olho a brilhar na obscuridade mórbida, como que embalsamado pela câmara. Estes animais mumificados que dão a ilusão da vida, estes mortos-vivos imobilizados para a eternidade acentuam o efeito de estranheza pretendido pelos cineastas, mas simbolizam também, implicitamente, a ideia de que aqueles que os transformam e colecionam vivem eles próprios num mundo que parece ter ficado imóvel.

Rombout e Van Eck partilham uma atração particular por um lugar que visitam





em cada Amsterdam: o cemitério. Nos escritores e pintores românticos, o velho cemitério açoitado pelos ventos exprimia o estado de alma melancólico do poeta atraído pela morte e pelos mistérios do além. Nada disso aqui: os relvados estão aparados, os túmulos floridos e enfeitados com pequenas bandeiras. É ali que se encontram as sepulturas dos primeiros pioneiros holandeses ou estelas que evocam uma tragédia passada, como a catástrofe mineira que enludou toda a cidade de Amsterdam, Ohio, em 1910. Por vezes, as estelas mais antigas começam a abater, os portões já não fecham, as ervas cresceram e o cemitério ao abandono é tudo o que resta de uma cidade desaparecida, como em Amsterdam, Pensilvânia, onde um tocador de gaita de foles aproveita o lugar tranquilo para exercer a sua arte sem incomodar os vizinhos. O cemitério é um lugar de encontro entre os mortos e os vivos, entre o passado e o presente, entre a paisagem e os rostos daqueles que ali viveram, um lugar aonde o destino conduzirá todas as personagens do filme e onde repousarão ao lado daqueles que os precederam. O cemitério é o emblema de *Amsterdam Stories USA*.

Rombout e Van Eck não são os primeiros a fazer-se à estrada para partir à descoberta da América e trazer de lá escritos ou imagens. Alguns são citados no filme (Kerouac), outros não, consoante se tenham inspirado neles ou deles se tenham demarcado. O fio arbitrário que estrutura

o filme lembra o de *Route One/USA*, de Robert Kramer (1989), que partiu ao encontro dos americanos que vivem à beira da estrada n.º 1, que acompanha toda a costa leste dos Estados Unidos. Este *road movie* segue uma personagem fictícia, Doc (interpretado por Paul McIsaac), alter ego do cineasta, que, após dez anos de ausência, redescobre o seu país interrogando-se sobre si próprio. Ao longo dos 5000 km da sua viagem, atravessa paisagens, subúrbios, lugares que falam da

história dos Estados Unidos (da Guerra da Secessão à do Vietname) e encontra comunidades muito variadas, de ideias muitas vezes opostas. *Amsterdam Stories* é também uma viagem no espaço e no tempo da América, mas empreendida por dois cineastas de origem holandesa que desembarcam num país estrangeiro, que desempenham o seu próprio papel de cineastas à escuta das histórias que lhes contam as pessoas que encontram. A comparação fica por aqui, porque a América de Kramer é industrial e suburbana, a natureza está destruída, retalhada, devastada, e muitos dos seus habitantes são excluídos, marginais, clandestinos, em desamparo – o conjunto constituindo um retrato desesperado de uma América em declínio cor de ferrugem. Rombout e Van Eck estão mais intrigados com a estranheza de um país que descobrem, mas também mais maravilhados com as belezas naturais que ele encerra e mais atraídos pelos americanos comuns, nem ricos nem miseráveis, nem pretensiosos nem párias.

O seu périplo lembra também o de Robert Frank, fotógrafo de origem suíça instalado nos Estados Unidos desde 1947 e que, com a família, percorreu o país inteiro durante dois anos, em 1955 e 1956. Encontram-se em *Amsterdam Stories* muitos dos motivos fotografados por Frank, a estrada, aquilo que a rodeia, os automóveis e as pessoas que os conduzem, as estações de serviço, os bares, os clientes e as empregadas de mesa. No seu livro, que entretanto se tornou célebre, *Les Américains*⁶, Frank dispõe as fotografias em ordem dispersa, uma maneira de sublinhar a fragmentação de uma sociedade desigualitária onde reinam a solidão e a exclusão. Rombout e Van Eck partilham com ele o primado de um olhar subjetivo sobre uma América diferente da imagem positiva e comunitária que ela quer dar de si mesma, mas não aderem à sua visão sombria, pessimista e melancólica. As suas imagens, enquadradas a régua e esquadro, à distância, estão mais próximas das fotografias de outro mestre da fotografia americana, Walker Evans, que percorreu o território dos Estados Unidos durante a Grande Depressão, nos anos 1930. Trabalhando para diversas revistas (*Fortune*, principalmente) e para a *Farm Security Administration*, Evans contribuiu para o maior inventário fotográfico da sociedade e da cultura americanas alguma vez empreendido neste país. O seu «estilo documental», como ele lhe chama, que reivindica a dupla herança de Gustave Flaubert (pelo estilo) e de Eugène Atget (pelo documento), caracteriza-se pela sua neutralidade fria perante os lugares que fotografa, de onde toda a vida está muitas vezes ausente: casas, bares, estações de serviço, fábricas, cinemas, montras de lojas guarnecidas de letreiros publicitários, ruas desertas encimadas por fios elétricos, séries de habitações idênticas, ornamentos de fachadas, velhas casas de madeira degradadas ou abandonadas, cartazes de espetáculos colados nas paredes. Cada fotografia de Evans deve ser vista como um conjunto de signos que, indiretamente, falam das pessoas que não se veem mas que vivem nesses lugares e os inscrevem numa história, numa cultura,

6. Recusado de início pelos editores americanos, o livro foi publicado em França, pela Delpire, em 1958 e teve desde então numerosas reedições.

numa sociedade. Inversamente, quando fotografa uma pessoa, aproxima-se do seu rosto, que enquadra sobriamente, de frente, com uma certa frieza desprovida de qualquer expressão particular. É um trabalho equivalente sobre os signos que associam pessoas e lugares que encontramos em *Amsterdam Stories USA*, com a mesma preocupação de um enquadramento neutro, a mesma partilha entre grandes planos dos rostos e planos largos das paisagens, a mesma atração pelos vestígios do passado, o mesmo gosto pela arquitetura vernacular, os letreiros publicitários e as fachadas das casas, em suma, o mesmo «estilo documental». Em 1930, Walker Evans fez uma paragem em Amsterdam, Nova Iorque, onde fotografou uma rua ladeada de fábricas têxteis. A fotografia é mostrada no filme, diante da mesma rua hoje, de que todo um lado foi destruído. Stephen Haven, um poeta que vive temporariamente nesta cidade, censura Evans por ter tirado uma única imagem em Amsterdam, por não ter fotografado aqueles que ali trabalhavam, por não ter compreendido que as fábricas iriam em breve fechar. Mas Haven esquece-se de que uma fotografia nunca está sozinha, que se inscreve num conjunto que não se limita, neste caso concreto, a uma única cidade, que toda a obra de Evans, apreendida na sua globalidade, fala da América da Grande Depressão como *Amsterdam Stories USA* fala da América dos nossos dias [QR27].



1. Walker Evans. – 2. *Amsterdam Stories USA* / South.

De 1930 a 2012, a América tornou-se uma potência mundial. Poder-se-ia pensar que este imperialismo a transformou. No entanto, quando se olha para todas as imagens captadas, de geração em geração, por fotógrafos e cineastas que a atravessaram de uma ponta à outra, apesar da diferença dos seus meios e dos seus projetos, há algo que persiste, a impressão vaga mas dolorosa de um destino inexorável. As pequenas cidades, os campos, os subúrbios e aqueles que neles vivem com dificuldade, entre pequenas alegrias e grandes misérias, não conheceram a idade de ouro dos grandes grupos industriais e das metrópoles de arquitetura altiva. Se o Império americano está hoje em declínio, a América profunda vista por Walker Evans, Robert Frank, Robert Kramer, Rob Rombout e Rogier van Eck não parece ter mudado grande coisa. De uma velha barraca abandonada fotografada por Evans a uma outra filmada por Rombout e Van Eck, ambas ladeadas

por um painel publicitário da Coca-Cola, a aproximação é sem dúvida um pouco apressada, mas permanece a impressão de que aquela América não conheceu o sonho americano.

Porquê filmar? Qualquer documentarista, desde que seja motivado por outra coisa que não o dinheiro, faz a si próprio esta pergunta. *A fortiori* quando o seu projeto o leva para longe dos acontecimentos sensacionais que fazem a atualidade ou das pessoas ilustres que atraem as multidões. Rombout e Van Eck interrogaram a este respeito Russell Banks, que, como qualquer escritor, também se terá perguntado: «Porquê escrever?». O romancista não soube o que lhes responder e devolveu-lhes a pergunta: «E vocês, quem são? O que estão aqui a fazer?», obrigando-os a refletir e a responder no seu filme. Pelo caminho, os cineastas encontraram pessoas infinitamente menos célebres do que Russell Banks, mas que, indiretamente, trouxeram elementos de resposta à sua pergunta. Em Selma, Ellen fala da tradição oral, dos avós que contavam histórias. «Agora, é o trabalho dos museus e dos livros de história. Cabe-lhes a eles transmitir essa herança, [...] para garantir que essas histórias e a História não caiam no esquecimento.» Transmitir histórias para lutar contra o esquecimento, é o que faz *Amsterdam Stories USA*.

Cindy Kelly publica uma revista de poesia. Escreveu um texto sobre a sua cidade, Amsterdam, Ohio, uma antiga cidade mineira hoje devastada pela droga. Diz esta frase estranha: «A cidade está cheia de gente que sabe que os contadores de histórias sabem fazer crescer os jardins melhor do que os químicos.» Os contadores de histórias de que ela fala são as pessoas comuns que contam histórias como cultivam a sua horta. Rombout e Van Eck ouviram-nas, recolheram as suas sementes, fizeram-nas germinar, desbastaram os rebentos e depois transplantaram-nos para a terra espessa do seu filme e conduziram-nos em espaldeira contra o muro da grande História. Também eles são jardineiros e contadores de histórias. As flores que semearam entre os talhões de legumes contam outras histórias, a sua e a do seu jardim americano. Entre todos os canteiros, traçaram caminhos e, na curva de um carreiro, abriram uma perspetiva sobre uma bela paisagem. Em *Amsterdam Stories*, o espectador passeia como quer. Pode seguir a grande alameda que o atravessa de uma ponta à outra ou afastar-se dela, galgar um canteiro, cheirar as flores, provar um fruto, e depois ir colher outras histórias um pouco mais adiante. Os jardineiros não o censurarão por seguir outro percurso. Mesmo que o sol não brilhe ali a toda a hora, o seu jardim é vasto, exuberante e belo em todas as estações.

COMENTÁRIOS

❑ Quando eu e o Rogier apresentámos *Amsterdam via Amsterdam* nos Estados Unidos, onde o filme ganhou alguns prémios, demos-nos conta de que existiam quinze *Amsterdam* neste país. Se as pusermos todas em linha sobre um mapa, obtemos um trajeto que vai de uma costa à outra. Decidimos continuar a aventura, rodando um *road movie* (*Amsterdam via Amsterdam* é um *sea movie*...). Era um pouco um pretexto para ir filmar a América desconhecida, a das pequenas cidades (*Small Town America*), onde não há nada para ver.

❑ Partimos de uma primeira ideia, geográfica: começar em Nova Iorque, a antiga New Amsterdam, e terminar na Califórnia. Fiz, da minha parte, os reconhecimentos à volta de Nova Iorque, e o Rogier visitou a pequena Amsterdam da Califórnia.

Houve quatro rodagens de cerca de seis semanas cada uma. Filmámos primeiro o princípio e o fim, o Leste e o Oeste. Uma terceira rodagem no Sul e, para acabar, o Midwest... a parte mais estranha.

Durante a terceira rodagem, regressámos a Nova Iorque, porque sentíamos que havia coisas em falta na primeira parte. Foi a única cidade a ser assim visitada duas vezes. Porque Nova Iorque é uma cidade grande, e porque o início de um filme, tal como o fim, é importante.

No início do primeiro episódio, no Leste, a partida com Edgar Oliver faz-se no escuro. Uma coisa que não se pode imaginar em televisão, porque o espectador se arriscava a mudar de canal. Sobre tudo se a voz que ouve for estranha. Edgar Oliver fala devagar, com uma voz que faz lembrar a de Hannibal Lecter em *O Silêncio dos Inocentes* (1991).

❑ O episódio mais estranho é o terceiro, o do Midwest. Foi a nossa última rodagem, numa região insólita. Como os diálogos eram em neerlandês, permitimo-nos ser mais pessoais [QR34].

❑ Todo o trabalho durou mais de dois anos, sem pressão nenhuma, em total liberdade,

com prazer em todos os momentos, e tive a sensação de uma grande harmonia durante esta rodagem.

❑ Não sabíamos qual seria a duração do filme. O projeto inicial, com a RTBF, era de duas horas no máximo. Quando acabámos a primeira montagem, já depois de cortarmos muito material, restavam... seis horas! O responsável pela unidade de documentários, Wilbur Leguèbe, fez questão de defender o filme e programou-o em quatro capítulos de noventa minutos. E, apesar da duração, o filme foi exibido e premiado em festivais.

A estreia foi em Amesterdão, no Festival de Cinema Documental.

❑ Os retratos: quando chegamos a algum lado, não fizemos o reconhecimento dos locais; às vezes é o acaso que intervém, às vezes há um pouco mais de estratégia. No Indiana, falaram-nos de um antigo militar, bastante autoritário, quase centenário, chamado Junior. Sobre tudo, não se devia falar com ele. Portanto, fomos vê-lo para falar com ele. As pessoas da aldeia não gostavam dele. O Junior planeou ser cremado e mandar espalhar as cinzas sobre a aldeia a partir de um avião. É uma história minúscula, mas genial: depois de morto, ainda vai impor a sua presença aos aldeões.

❑ Uma sequência baseia-se no filme de Robbe-Grillet, *Trans-Europ-Express* (1966). Contamos uma história com uma personagem e depois a personagem aparece, como numa ficção. É verdade ou não? O espectador já não sabe quem manipula quem. Jogamos com ele. Precisamente quando pensava que a personagem era ficcional, ela parece real. Uma atriz fala, de frente para a câmara, da sua vida, das suas ambições. Depois desestabilizamos com uma entrevista de perfil, pomos a personagem à esquerda, à direita, ao centro, perfil esquerdo, perfil direito... «cubista», como dizia o van der Keuken. O som é contínuo.

É também a demonstração de que se pode jogar com as formas num documentário.

❑ No Montana.

O filme começa, como os outros, no escuro. Ouve-se a voz de Russell Banks. Uma análise

da América contemporânea. Depois, durante cinco minutos, com o seu comentário, avançamos, em plano-sequência, por uma estrada nevada (a câmara Canon 5D está presa ao carro).

Um pouco mais tarde, encontramos a Chesney, empregada de mesa num coffee bar. Uma americana que gostaria de ir para onde há grandes torres. Para o Dubai. Ela analisa a América a partir de um pormenor, de uma história banal, o divórcio dos pais, e chega a algo de importante: o seu país, que está a tomar o rumo errado. A sua análise é cada vez mais implacável.

Os dois discursos sobre a América são complementares, mas, no fim, sinto que a empregada me fez perceber melhor os EUA.

❑ De uma outra vez, no Montana, chegámos a uma terriola a que tinham dado o nome de Amsterdam.

Era domingo. Andávamos à procura de personagens. Então fomos à igreja.

O melhor era o pastor: agregador, está habituado a tomar a palavra. Depois uma rapariga que, na verdade, é dona de uma garagem que vende carros. É obrigada (é o seu destino) a preservar a honra da empresa familiar; o avô foi eleito empresário do ano. Isso é um peso para ela.

Que ligação entre estas duas personagens? A palavra-chave será «predestinação».

Dupla entrevista sobre este tema, uma verdadeira mise en scène. A aldeia fica reduzida a duas pessoas. Uma coabitação de visões num só plano.

❑ *Amsterdam Stories*: como o título indica, temos para cada Amsterdam «uma história», como se fosse um pequeno filme. Isso cria uma estrutura descontínua, com filmes dentro do filme.

Em Amsterdam, Montana, será *Car dealing and ethics*: o pastor interveio para impedir que a namorada de um jovem soldado em missão usasse o carro que ele acabara de comprar para se enrolar com outros.

❑ Outra pequena história: a de um dentista chamado Robert (que acasol) Amsterdam. Um homem bem-sucedido e de quem toda a

gente gosta graças ao seu apelido: Amsterdam. É melhor do que as suas origens judaicas, que nem sempre são bem vistas pelos pacientes.

❑ Um método tomado de empréstimo ao cinema de ficção.

Na pós-produção, refizemos um diálogo no carro: sentámo-nos num meio carro com volante, diante de um ecrã onde a sequência era projetada.

Está longe da ideia que se faz da realização de um documentário.

FICHA TÉCNICA

Argumento, conceito visual, realização, supervisão da montagem: Rob Rombout e Rogier van Eck.

Imagem: Benjamin Wolf.

Assistentes de captação de som das entrevistas: Colin Bannon, Matthew J. Menter, com a colaboração de Trevor Cohen.

Comentários: Rob Rombout e Rogier van Eck

Tradução das entrevistas: Paula Cook.

Tradução dos poemas: Johan Frederik Hel-Guedj.

Montagem de imagem: Fanny Roussel, Alice de Matha, Frédéric Dupont.

Montagem de som: Guillaume Berg, com a ajuda de Nasrine Sadraee.

Sonoplastia: Marie-Jeanne Wyckmans.

Música original: de Hughes Maréchal, interpretada por Fabrice Alleman (saxofone) e por Isabelle Dumont (canto). Canção *I'm alone*, da autoria de Hughes Maréchal, com letra de Victoria Rummmler, que é igualmente a sua intérprete.

Músicas adicionais: *Clarinet Concerto II* (de Robert Livingston Aldridge), *La traviata* (de Giuseppe Verdi), *Greenfields* (pelos The Brothers Four).

Misturas: Rainier Buidin.

Etalonagem: Mike Joris (Lustre / Studio L'Équipe).

Produção: Saga Film (Hubert Toint e Jean-Jacques Neira) – RTBF, setor de documentários (Wilbur Leguëbe).

Coprodução: Wallonie Image Production – Pieter Van Huystee Film (Amsterdão).

Coprodutores associados: Rob Rombout e Rogier van Eck.

Com o apoio do Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles e da VOO.

Difusão: RTBF 2013, 2015, 2017.

Festivais: Selecionado no International Documentary Filmfestival Amsterdam (2012) – Prémio do Público no 10.º Festival Internacional de Cinema Independente IndieLisboa (Lisboa, 2013) – Grande Prémio «Dragoslav Antonijevic», 22nd International Festival of Ethnological Film (Belgrado, 2013) – Selecionado no Festival Internacional do Livro e do Filme «Étonnants Voyageurs» (Saint-Malo, 2013) – Selecionado no Mois du documentaire (Paris, 2013) – Selecionado no Festival Internacional de Cinema Documental de Taiwan (TIDF, 2014) – Nomeado para «Melhor Longa-Metragem Documental» nos Prémios Magritte do Cinema (Bruxelas, 2014) – Convidado do Studio national des arts contemporains (Le Fresnoy, França, 2015) – Selecionado no Festival Internacional de Tiburon (EUA, 2016) – Selecionado no 11th Annual KAFFNY Infinite Cinema (Nova Iorque, 2017) – Apresentação especial no John Adams Institute (Amsterdão, 2017) – Selecionado no Short Long World Festival, Corrientes (Argentina, 2018).

Suporte: Vídeo digital HD.

Duração: 360 minutos (4 x 90 minutos).







Amsterdam Stories USA / East.

Amsterdam Stories USA / South.



Amsterdam Stories USA / Midwest.

Amsterdam Stories USA / West.



Amsterdam Stories USA / East.





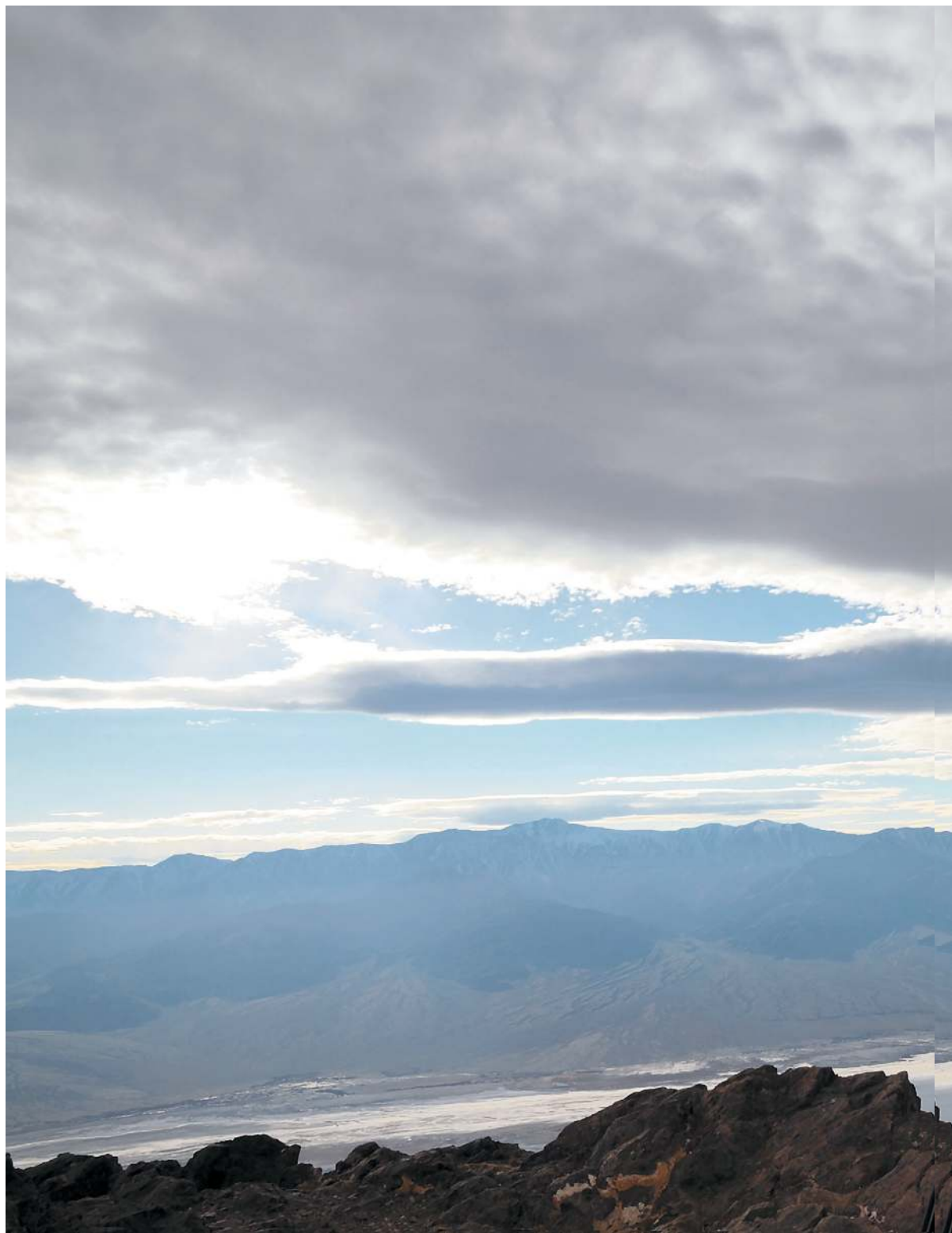




Amsterdam Stories USA / West. Idaho

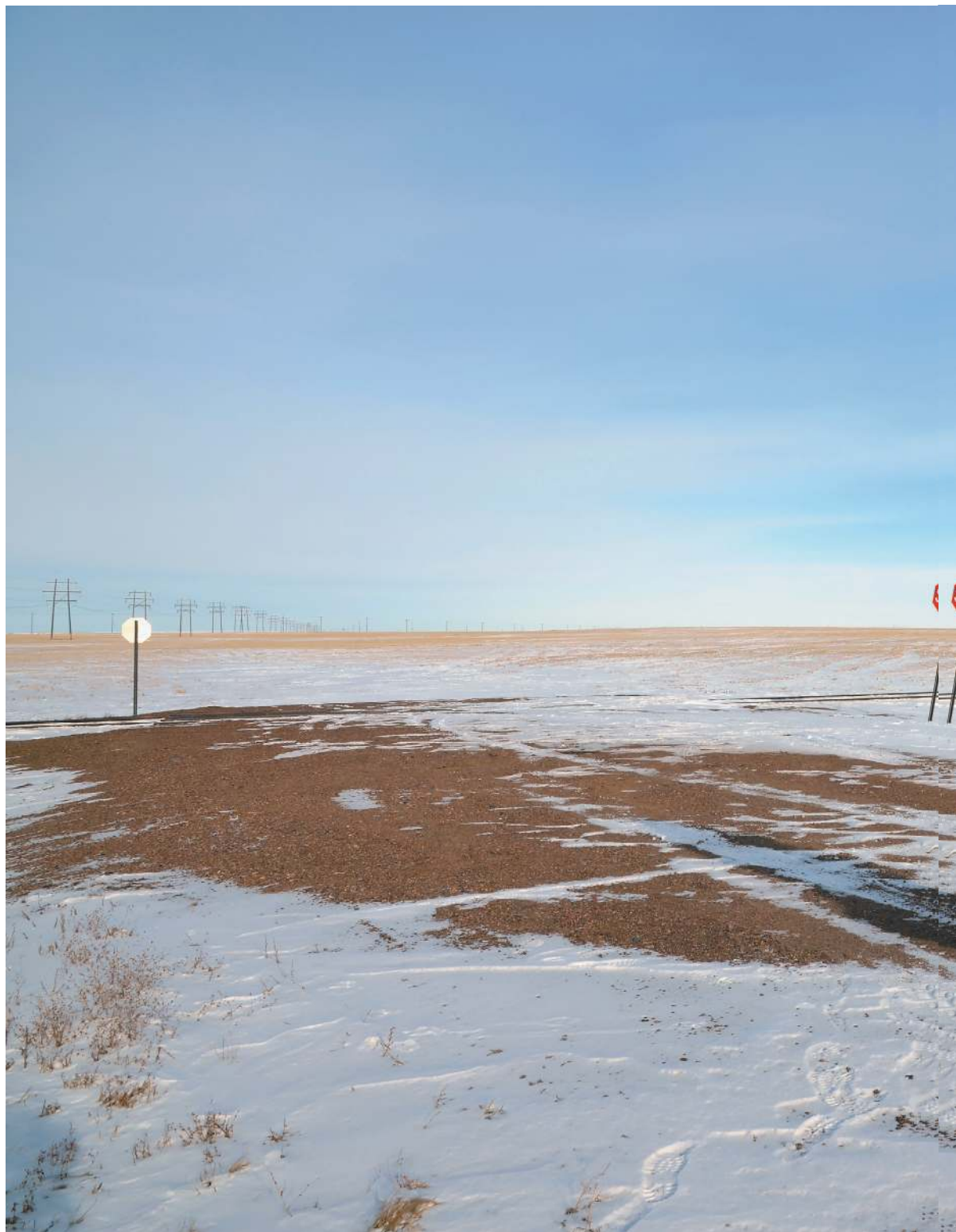


Amsterdam Stories USA / West. 1. Montana – 2. Califórnia.



Amsterdam Stories USA / West. Califórnia.





Amsterdam Stories USA / West. Chesney Sherman.

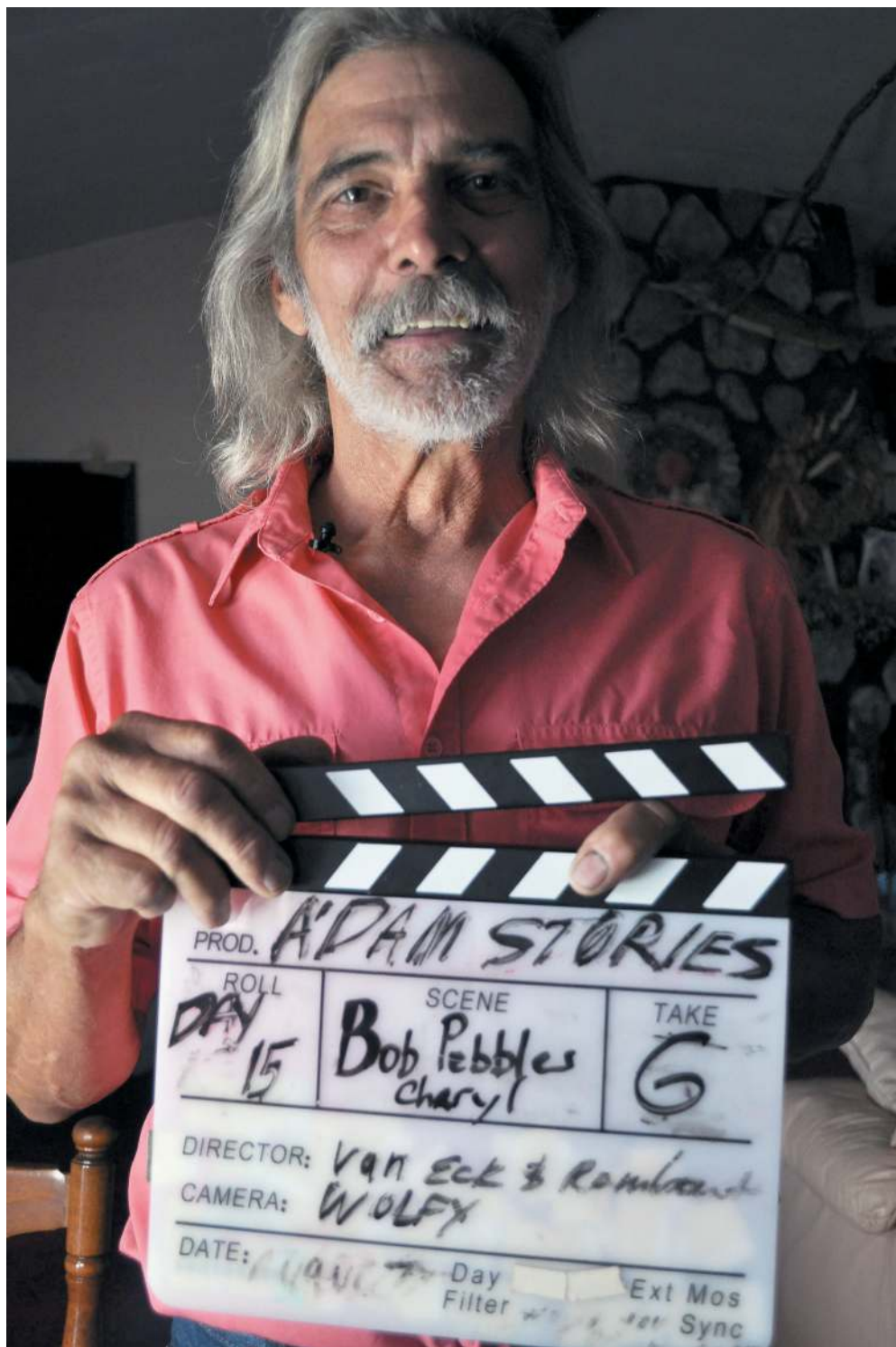




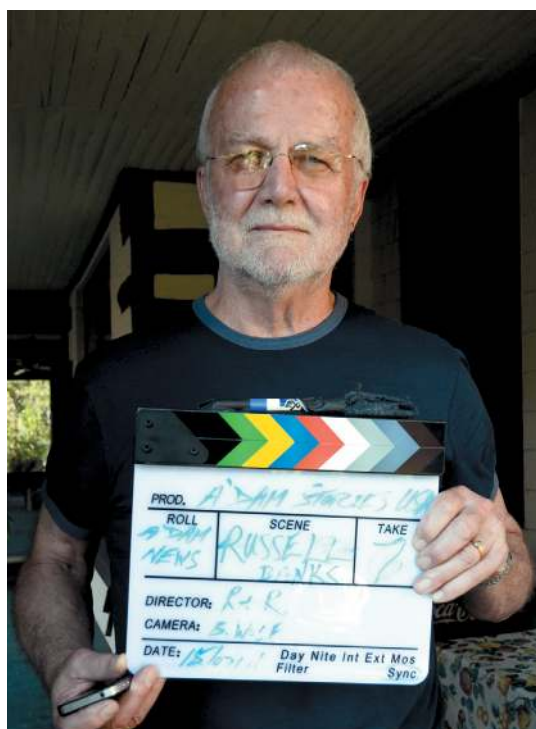
1. Elinor Tatum. – 2. Jack Wingate.



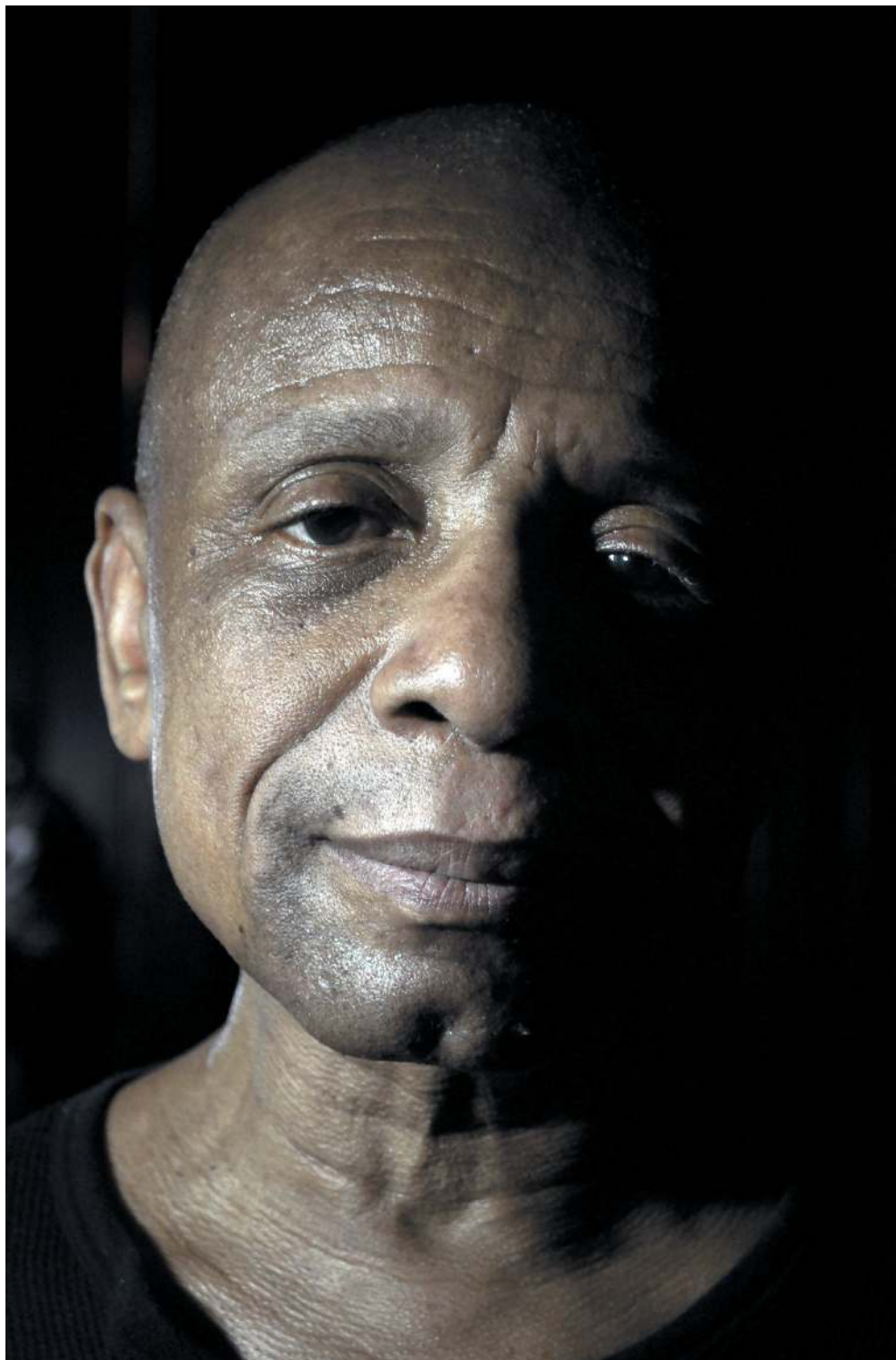
Charles Evers.



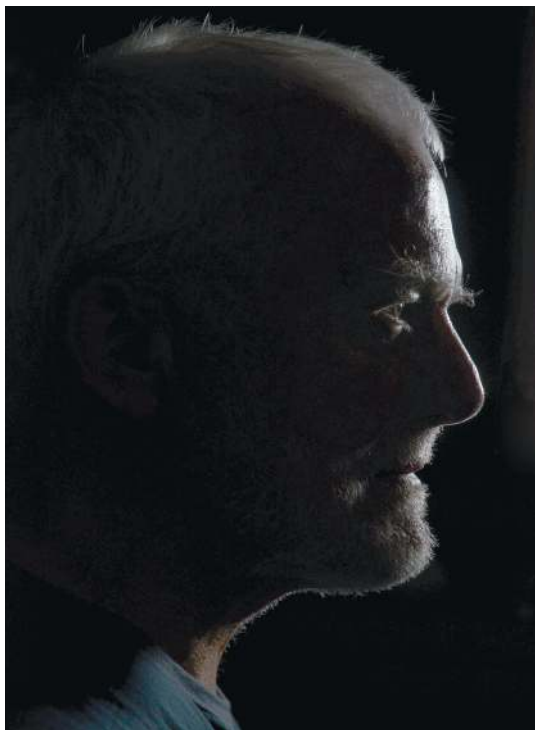
Robert Pebbles, Jr.



Da esquerda para a direita e de cima para baixo. 1. Len Tantillo. – 2. Andy Shaffer. – 3. Russell Banks. – 4. Edgar Oliver.



Tony Ndogo.



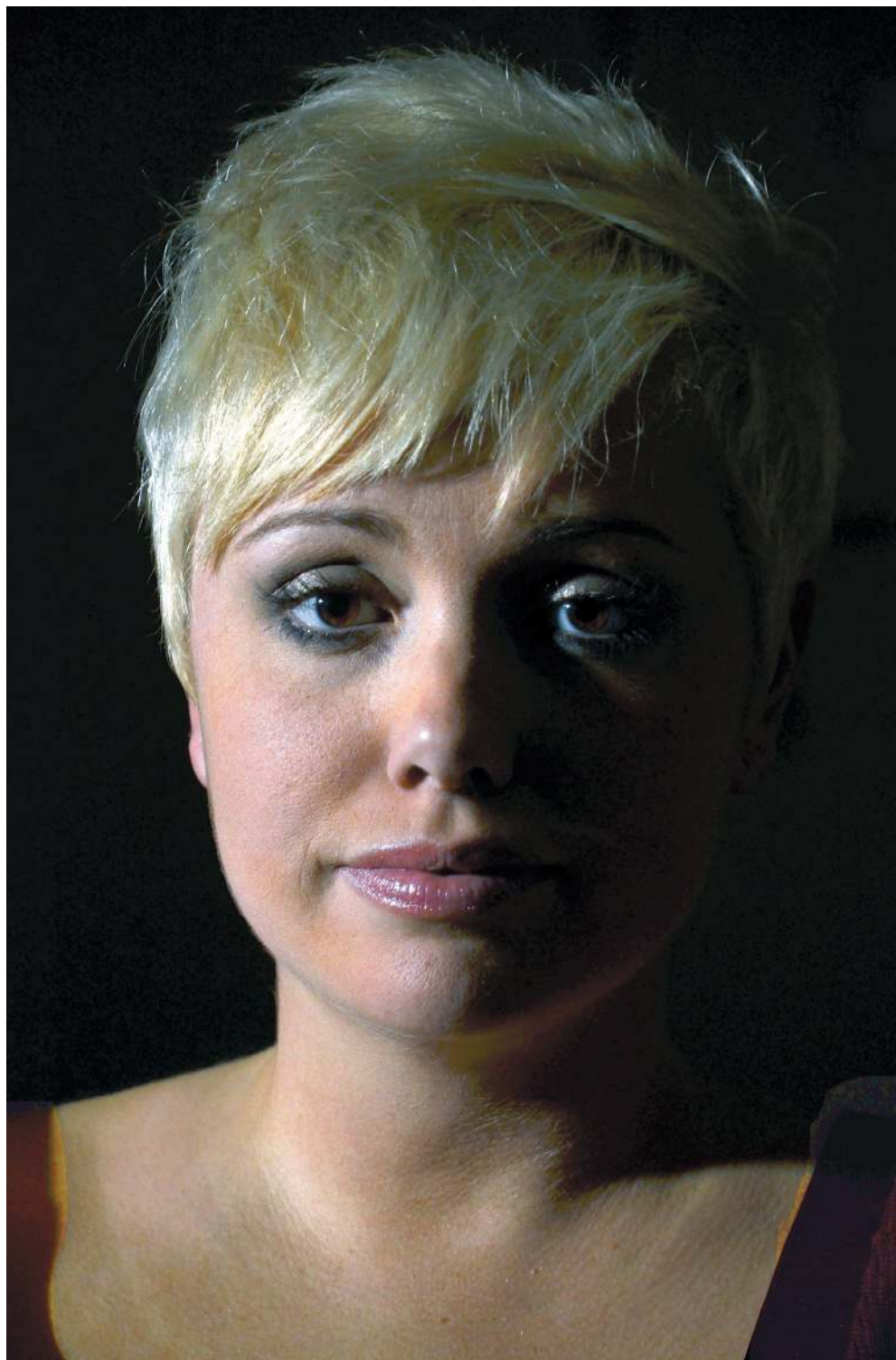
Da esquerda para a direita e de cima para baixo. 1. Russell Banks. – 2. Jack Wingate. – 3. Ray Bassett. – 4. Myron Mixon.



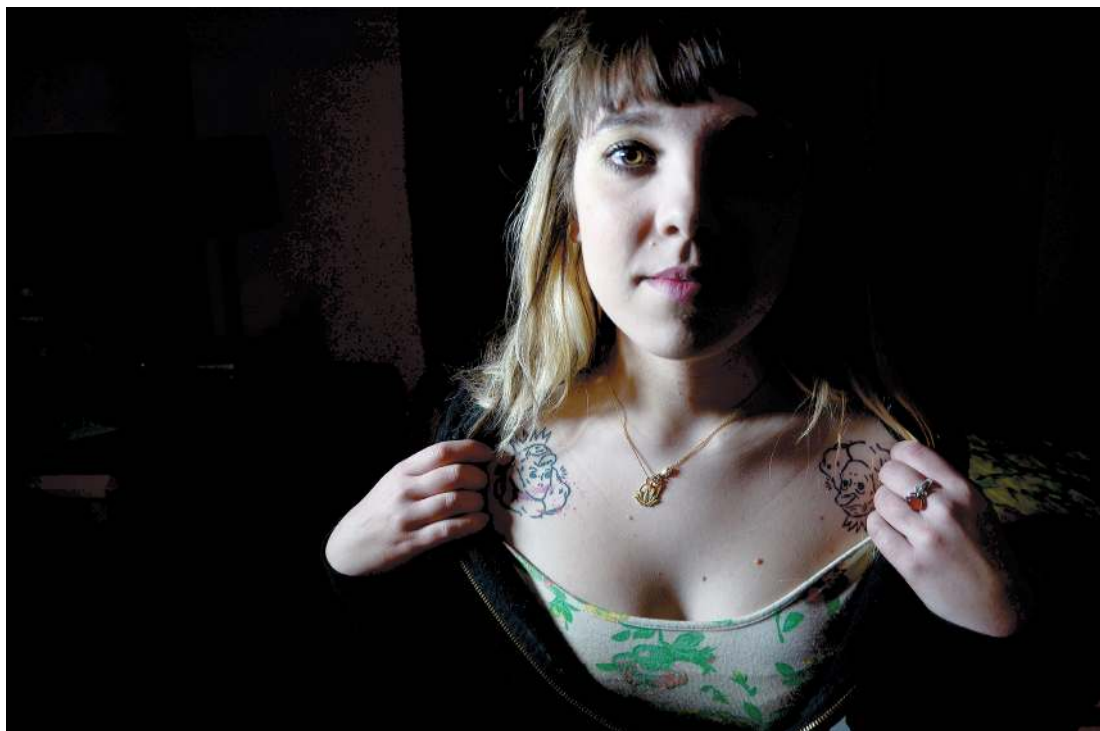
1. Stephen Haven. – 2. Susan Phemister e Stephen Haven.



Steven Thomas.



Sabrina Hendersen.



1. Tanya Moon. – 2. Chesney Sherman.



Rick Salazar.





JUDGE DEE SAW THAT THE GIBBON WAS WATCHING HIM

Desenho de Robert van Gulik a ilustrar o seu conto *The Morning of the Monkey*.