

**“NARRATIVAS DO REAL – REPRESENTAÇÃO
E FICÇÃO NO CINEMA DOCUMENTAL”**

Gonçalo Pacheco Pereira Magalhães

**Trabalho de Projecto
Mestrado em Ciências da Comunicação –
Área de Especialização em Cinema e Televisão**

Dezembro, 2019

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Área de Especialização em
Cinema e Televisão, realizado sob a orientação científica da
Professora Doutora Maria Irene Aparício e Professora Doutora Inês Gil.

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio incondicional, em todos os momentos.
Aos meus avós, nesse lugar ausente, pela inspiração e aconchegantes memórias.

AGRADECIMENTOS

Às minhas orientadoras, Professora Doutora Maria Irene Aparício e Professora Doutora Inês Gil, agradeço o encorajamento e o inestimável acompanhamento na realização deste trabalho, bem como a incontável “paciência” para com as minhas faltas e diversos atrasos.

Na redacção da parte escrita do trabalho:

Aos muitos amigos, agradeço todo o encorajamento, com singelas menções à Fernanda Dias, pela leitura atenta e revisão das gralhas do texto, ao João Levezinho pela partilha de títulos da bibliografia, bem como à Virgínia Or, à Sara Ferreira da Silva, à Dina Santos e à Paula Machado, pela valência em momentos de ansiedade e inquietação.

Na realização do filme “Tempo Comum”:

Agradeço todo o empenho e disponibilidade do Maestro Renato Andrade e dos músicos da Banda Filarmónica Caseguense. Agradeço ao Gonçalo Ferreira e ao Bruno Oliveira os preciosos contributos artísticos na pós-produção. Ao Ricardo Batista e ao Rui Cartaxo Rodrigues, agradeço a ilustração e design gráfico do cartaz, respectivamente. À Sara Ferreira da Silva, o meu muito obrigado pelo apoio e revisão da legendagem em inglês do filme.

Agradecimentos à Banda Filarmónica Caseguense, à Casa do Povo de Casegas, ao Festival “Sons da Fraga Dura” e ao Museu Mineiro – Terra do Volfrâmio da Barroca Grande, por todos os apoios prestados à produção.

Agradecimento ao meu pai e ao meu irmão, ao Rúben Neves, ao Sr. José Luís Campos e à Rita Campos Pacheco, à Dulce Brito, ao Nelson Figueira e à Joana Pedro, e ao David Pope, por todos os préstimos e inestimável ajuda.

Devo um agradecimento muito especial e caloroso à minha Tia Maria de Lourdes Barata e aos meus primos Céu e Luís Pinto, quem mais de perto me apoiou em todo o longo período de rodagem do filme.

Por fim, o maior e mais sentido agradecimento ao Sr. Tarcísio Amaro, por ter aceite o desafio, bem como pela sua imensa generosidade e empenho na realização do filme. Agradecimento igualmente especial à sua mulher, a Dona Céu Amaro, e restante família, por toda a disponibilidade e apoio.

RESUMO

A complexidade em se conseguir estabelecer uma definição teórica do cinema documentário universalmente aceite, a par com o inadequado entendimento do mesmo em oposição ao cinema de ficção, deriva das mútuas influências e partilha de códigos entre os dois géneros. A ambivalência que os configura, denota um espaço de fronteira onde podemos situar inúmeros filmes híbridos, alguns dos quais marcos importantes na história do cinema.

A teoria da narrativa, desenvolvida pela corrente estruturalista, tem procurado descodificar a omnipresença da narrativa na vida humana e descrever as suas dinâmicas, não só na literatura mas também no cinema. A coerência e sentido unitário que a narrativa proporciona, foi incorporada igualmente nos códigos da prática do documentário, respondendo desse modo à necessidade premente de representar a realidade segundo um modelo culturalmente expectável, o que suscita questões sobre a sua capacidade de representação da realidade, assim como questões de ordem ética, fomentadas pela manipulação das imagens e sons no moldar dessa narratividade.

Sob a perspectiva de uma configuração narrativa, reflete-se, na parte final deste trabalho, sobre o exercício prático de realização do documentário “Tempo Comum” (2018, 74 min), que apresenta um interlaçar de histórias, entre presente e passado, na vida de Tarcísio Amaro, mineiro aposentado das Minas da Panasqueira e residente em Casegas, Portugal.

Palavras-chave: cinema, documentário, ficção, narrativa, representação.

ABSTRACT

The complexity of establishing a universally accepted theoretical definition of documentary cinema, along with its misunderstanding as opposed to fictional cinema, derives from the mutual influences and sharing of codes between the two genres. The ambivalence that characterizes them denotes a space of frontier where we can place numerous hybrid films, some of which are important milestones in the history of cinema.

Narrative theory, developed by structuralism, has sought to decode the omnipresence of narrative in human life and to describe its dynamics, not only in literature but also in cinema. The coherence and unity that narrative provides has also been incorporated into the codes of documentary practice, thus responding to the critical need to represent reality according to a culturally expectable model, raising therefore questions about its ability to represent reality, thus as ethical questions, instigated by the manipulation of images and sounds in the shaping of narrativity.

From the perspective of a narrative configuration, this work reflects on the practical exercise of directing the documentary “Ordinary Time” (2018, 74 min), which presents an intertwining of stories between present and past, in the life of Tarcísio Amaro, retired miner in the Panasqueira Mines, from Casegas, Portugal.

Keywords: cinema, documentary, fiction, narrative, representation.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. ENTRE DOIS MUNDOS CONVERGENTES	
2.1. Documentário e ficção	3
2.2. Espaço de fronteira	10
3. NARRATIVAS DO REAL	
3.1. Teoria da narrativa	16
3.2. Narratividade no documentário	22
4. REALIZAÇÃO DO FILME “TEMPO COMUM”	
4.1. Introdução e sinopse	27
4.2. Propósito e condicionantes	28
4.3. Reflexão crítica	30
5. CONCLUSÃO	38
6. BIBLIOGRAFIA	42
7. FILMOGRAFIA	45
8. ANEXOS	
8.1. Fotogramas do filme “Tempo Comum”	46
8.2. Ficheiro de vídeo com o filme “Tempo Comum” – no interior do disco DVD	

INTRODUÇÃO

The characteristics of the film lie not only in the manner in which man presents himself to mechanical equipment but also in the manner in which, by means of this apparatus, man can represent his environment¹.

Walter Benjamin

O documentário, por força das características particulares que a sua prática estabeleceu, poderá ser confundido com uma observação directa da realidade, da conturbada vivência social do homem e da sua acção sobre o mundo que o rodeia, através da qual poderemos estabelecer uma relação com as mais diversas questões que se afiguram. Todavia, apesar da carga de realismo que as suas imagens e sons nos transmitem, um documentário nunca é a “realidade” em si, mas somente uma representação, dissimulada desde logo pela sua dimensão temporal pois, como lembra Manuela Penafria, um filme documentário é sempre «um registo do então presente, que é agora, passado»². É esse tempo presente que o documentário veicula e que dá ao espectador uma ilusão de observação directa da realidade e aparente ausência de tratamento.

Todavia, tal como qualquer outro filme, o documentário é uma representação estruturada, construída a partir de fórmulas que respondem a um certo número de regras e convenções, que resulta da visão particular do seu autor. As questões que coloca e as eventuais conclusões que veicula, dependem sempre de um contexto particular que o filme estabelece, isto é, de um ponto de vista. É essa visão e cunho pessoal que o realizador imprime no filme, articulado com os eventuais pontos de vista e acções dos seus intervenientes, que conferem ao documentário um carácter particular e criativo, distinguindo-o de outras formas de não-ficção, como sendo por exemplo a reportagem televisiva jornalística, tal como John Grierson aludiu na sua definição de documentário: «o tratamento criativo da actualidade»³. Porém, a ideia de criatividade coloca em questão a própria «reivindicação de verdade e autenticidade da qual o documentário depende»⁴ como sinaliza Bill Nichols. O seu sentido de maior ou menor objectividade, não consegue naturalmente abarcar toda a complexidade da realidade pois, como lembra Milcho Manchevski, esta «nunca é "objectiva"; é simplesmente realidade»⁵. Ao suprimir parte da sua

¹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” in *Illuminations*, organização Hannah Arendt, tradução Harry Zohn. Nova Iorque: Schocken Books, 1969, p. 242.

² Manuela Penafria, *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos. 1999, p.19.

³ Wilma Kiener e Diете Matzka, “The Director's Cut - Is a Personal Viewpoint Still Possible in Television?” in *Documentary Film Quarterly*, Primavera 1995. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 28.

⁴ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 24

⁵ Milcho Manchevski, *Truth and Fiction: Notes on (Exceptional) Faith in Art*. Nova Iorque: Punctum Books, 2012, p. 8.

complexidade, o documentário possibilita uma maior clareza e simplicidade na representação do real, o que é justamente um dos seus atrativos, como defende Nichols⁶.

O documentário apresenta-se igualmente como um convite à participação do espectador pelo que o papel criativo que o documentarista reclama, é em si um instrumento vital para convocar o espectador para o filme. Essa inventividade está espelhada na própria evolução das formas de representação do documentário, num claro sinal de diálogo que a prática do documentário estabeleceu desde cedo com outras ordens de representação de carácter poético, experimental e ficcional, diluindo fronteiras e originando modos híbridos de fazer cinema. Interessa-nos em particular, para o âmbito da realização do presente trabalho, a relação de contágio entre o documentário e a ficção, em especial no que toca à sua dimensão narrativa. Apesar de diferenças significativas entre si, não parece ser possível estabelecer uma distinção precisa entre documentário e ficção, na perspectiva teórica da sua definição, como veremos mais adiante.

Assim, concluindo, é sobre o tratamento criativo operado pelo documentário, em particular a sua estruturação narrativa, que este trabalho se propõe refletir. Pretende-se desvendar condicionantes e implicações desse subtil “condimento” ficcional que ocorre no processo de representação de eventos reais por parte do documentário, tomando como base o estudo de autores relevantes neste campo, como Bill Nichols, William Rothman, Carl Plantinga, Erik Barnouw, Manuela Penafria ou José Manuel Costa, em articulação com conceitos e ideias de teóricos e académicos de referência, como Christian Metz, Roland Barthes, Albert Laffay, Jacques Rancière, entre outros. Esta reflexão apoia-se igualmente no exercício prático da realização de um documentário, o filme “Tempo Comum”, que retrata o quotidiano de Tarcísio Amaro, mineiro aposentado de Casegas, aldeia do concelho da Covilhã, nas proximidades da Serra da Estrela. Filmado ao longo de dois anos, o filme entrecruza memórias de vida e impressões do presente, lançando um olhar sobre o declínio da vida rural, no interior despovoado do país.

⁶ Bill Nichols, *Introduction to Documentary...*, p. 25

ENTRE DOIS MUNDOS CONVERGENTES

2.1 Documentário e Ficção

O contraponto entre cinema de “ficção” e de “não-ficção” é tão antigo como a própria história do cinema, tendo sido formulado para distinguir a prática inventiva e “fantástica” de George Méliès, e as *actualités* dos irmãos Lumière, com os seus apontamentos do quotidiano, na transição dos séculos XIX e XX. A este respeito, é célebre a crítica de Jean-Luc Godard, numa passagem do seu filme “La Chinoise” (1967), onde este sugere, apoiado nas ideias de Henri Langlois, que foi Méliès quem de facto documentou da melhor forma a modernidade do seu tempo e a sofisticação de meios que o cinema então permitia, não só através da encenação de acontecimentos verídicos, como sejam a visita a França do Rei da Jugoslávia ou a coroação de Eduardo VII do Reino Unido, mas também de situações do imaginário de ficção-científica de então, como é exemplo o célebre “Le Voyage dans la Lune” (1902). Em sentido inverso, Godard considera que os curtos registos de cenas do quotidiano retratadas pelos Lumière, denunciam um olhar previsível e uma prática em tudo semelhante a de qualquer pintor do seu tempo, repetindo os mesmos temas e situações dos impressionistas. Por outras palavras, Godard, como resume Andrew Sarris, acredita que foi através do “artifício” e engenho inventivo que Méliès mais se aproximou da modernidade do seu tempo, quando comparado com a “reprodução directa” do real que os Lumière protagonizaram⁷. Sarris cita um argumento adicional de Godard que, sustenta, «a história do cinema é a história de uma reconciliação de aparentes opostos»⁸.

Deste contraponto entre “ficção” e “não-ficção”, convém salientar que muito embora o termo documentário seja usado recorrentemente para se distinguir, por oposição, de um filme de ficção, o termo não pode ser entendido como sinónimo de toda a “não-ficção”, pois esta inclui outras práticas como sejam a publicidade, o cinema industrial ou o cinema científico. Pelo que, no âmbito deste trabalho, focar-nos-emos na prática do documentário, que requer um tratamento distinto de toda a “não-ficção”, devido à sua historicidade enquanto movimento e género, dotado de uma identidade própria, como nota Penafria⁹.

O documentário constitui-se parte do mundo, não só enquanto discurso mas também como registo da condição humana determinado contexto histórico-social, assumindo-se desse modo como documento de valor histórico. Penafria apresenta um exemplo concreto sobre

⁷ Andrew Sarris, “Film: The Illusion of Naturalism” in *The Drama Review: TDR*, vol. 13, no. 2, Inverno de 1968. Cambridge: MIT Press, 1968. p. 108

⁸ Idem.

⁹ Manuela Penafria, *O Filme Documentário...*, p.21.

esse atributo, evocando o filme “Moana” (1925) de Robert Flaherty, precisamente sobre o qual John Grierson, em 1926, cunharia o termo “documentário”. O filme constitui-se assim, segundo Penafria, como um registo fílmico importante sobre uma comunidade nas ilhas da Polinésia, o qual pode permitir aos investigadores estudarem determinados aspectos do seu modo de vida, como por exemplo a pesca, com maior rigor do que se apenas dispusessem dos tradicionais documentos históricos, como sejam os próprios instrumentos piscatórios. O registo de imagens em movimento que o filme providencia, torna mais perceptível, por exemplo, o modo como os referidos instrumentos de pesca eram manuseados¹⁰. No entanto, esse carácter documental não é exclusivo dos documentários. Todos os filmes, incluindo os de ficção, detêm atributo semelhante, embora esse não seja tão perceptível no tempo imediato à sua realização. Por exemplo, quando hoje visionamos os filmes de Mèliès, estes constituem-se como preciosos documentos sobre a forma como se faziam filmes nos primórdios do cinema; como é que, à época, por exemplo, eram enquadrados pela câmara actores e cenários, as primeiras experiências com o movimento da câmara, etc. É com a passagem do tempo, com o avanço tecnológico e social do mundo, que qualquer filme deixa transparecer a sua dimensão documental, atributo este que poderá até revelar-se mais pertinente e “fascinante”, do que o propósito ficcional que o originou. Penafria sintetiza essa dimensão, afirmando: «Os filmes de ficção são, de igual modo, vestígios de alguém, algo, algum tempo e/ou algum lugar; contêm a marca da época em que foram realizados e traduzem algo historicamente verdadeiro dessa época»¹¹. Sob essa perspectiva, Nichols é categórico, quando afirma que «qualquer filme é um documentário»¹², pois no seu entender, mesmo os filmes que se nos apresentam com grande opulência ficcional, são documentos reveladores da cultura que os produziu. Assim como fiéis registos, por exemplo, do desempenho “real” dos seus actores, como lembra William Rothman, quando observa que em “True Heart Susie” (1919) de D.W. Griffith, um convencional filme de ficção da época, o personagem Susie, interpretado por Lilian Gish, pode ser imaginário, assim como o mundo ficcional que ele habita, todavia, quem a câmara de facto regista é a verdadeira Lilian Gish¹³. São as convenções do cinema que fazem acreditar que se trata de Susie. Essa subtil diferença adquire maior evidência quando as imagens são apresentadas fora do seu contexto primário, enquanto filme ficcional. Por exemplo, quando se produz um documentário sobre a carreira de determinado actor, os excertos de imagens do conjunto de filmes em que participou, revelam um valor documental semelhante ao dos

¹⁰ Ibid, p.19 – 20.

¹¹ Ibid, p.21.

¹² Bill Nichols, *Introduction to Documentary...*, p. 1

¹³ William Rothman, *Documentary film classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.1

restantes elementos com que recorrentemente se constrói esse tipo de documentários, sejam depoimentos de colegas, realizadores e críticos de cinema, ou entrevistas e eventuais imagens de arquivo com declarações do próprio actor, *persona* “real”.

Numa outra perspectiva, há quem considere que de facto qualquer filme tem implicitamente uma natureza ficcional. José Mário Grilo sugere por exemplo que, um acontecimento de grande significado histórico, como é o ataque às torres gémeas do World Trade Centre em Nova Iorque, a 11 de Setembro de 2001, respondeu de forma inequívoca a essa velha questão da diferença entre o documentário e a ficção. No seu entender, a diferença está entre o embate do primeiro avião, na Torre Norte, que Grilo considera ser o “documentário”, e o choque do segundo avião, na Torre Sul, que no seu entender é a “ficção”, pois no embate do segundo avião, as câmaras já estavam posicionadas para filmar. E remata: «a ficção é a possibilidade de refazer uma coisa. É essa possibilidade, só»¹⁴. O que Grilo nos parece querer sugerir, é que o embate do primeiro avião, que as câmaras não registaram, é o real “absoluto” e imprevisível, que o documentário gostaria de poder captar enquanto experiência “directa”, mas que se apresenta como algo irreproduzível. Ao passo que no caso do segundo embate, ao posicionar-se a câmara, estamos a decidir como captar e reproduzir essa realidade, e essa possibilidade é em si “ficção”. Grilo não desenvolve em grande detalhe as diferenças desses dois momentos, mas na mesma entrevista acrescenta que «O documentário não é o cinema do real»¹⁵ e que os cineastas têm a consciência dessa demarcação. Um detalhe importante, que poderá ter escapado a Grilo, é que à hora dos factos, não se sabia que haveria um segundo avião a caminho. O segundo embate foi tão inesperado quanto o primeiro. As câmaras foram de facto colocadas mas, objectivamente, estas procuravam registar o rasto de destruição do primeiro embate e o desenvolvimento dos acontecimentos. Por isso, as câmaras apontavam para a Torre Norte e enquadravam em segundo plano a Torre Sul, onde o segundo avião veio a embater. Em todo o caso, a presença das câmaras não alterou o desenrolar dos trágicos acontecimentos. Estes verificaram-se independentemente dessa presença, uma característica que normalmente associamos ao documentário e que contrasta com o convencional modo de produção do cinema de ficção, em que todo o desenrolar dos acontecimentos é orquestrado para câmara. Pelo que, a questão ficcional levantada por Grilo, poderá estar relacionada com a perspectiva teórica defendida

¹⁴ João Mário Grilo, “Uma Massa Volumosa que Passa, Enorme e Contínua: Cinema e Canalização” in *Panorama 2008* (catálogo). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, p.37.

¹⁵ *Ibid*, p. 37.

por Christian Metz, que afirma, «todo filme é um filme de ficção»¹⁶. Segundo Metz, o cinema é, na sua essência, sempre e “apenas” uma representação do real, retirando ao espectador a possibilidade de um contacto directo com os elementos da realidade representados. Para clarificar essa perspectiva, Metz serve-se da comparação entre o cinema e o teatro, exemplificando que, no teatro, tanto os actores como os adereços em palco poderão “fazer de conta” que são personagens e objectos de um mundo ficcional mas, independentemente dessa “pretensão”, são pessoas e objectos reais que se apresentam directamente ao espectador, na sala de teatro. O mesmo não sucede no cinema, onde o que o espectador de facto experiencia é uma projecção no ecrã, povoada por “réplicas” dos objectos e pessoas reais que a câmara registou, na ausência do espectador. Metz considera que esse artifício produzido pelo cinema é implicitamente “falso” na sua natureza, afirmando (na tradução inglesa):

«The (possible) reduplication inaugurating the intention of fiction is preceded in the cinema by a first reduplication, always-already achieved, which inaugurates the signifier. (...) Thus the cinema, 'more perceptual' than certain arts, according to the list of its sensory registers, is also 'less perceptual' than others once the status of these perceptions is envisaged rather than their number or diversity: for its perceptions are all in a sense 'false'. Or rather, the activity of perception in it is real (the cinema is not a fantasy), but the perceived is not really the object, it is its shade, its phantom, its double, its *replica* in a new kind of mirror.»¹⁷

Podemos assim depreender que, independentemente do seu conteúdo e propósito, qualquer filme é sempre da ordem da “ficção”, na perspectiva de Metz.

Esta formulação é no entanto criticada por Noël Carroll, que considera que Metz confunde “representação” e “ficção”, limitando a essência da primeira e enfraquecendo o significado da segunda, pela sua aplicação exagerada, como sintetiza C. P. Sellors¹⁸. O pré-determinismo de “falsidade” que Metz atribui a qualquer filme, faz eco à concepção platónica das imagens a qual, Jacques Rancière rejeita, pois no seu entender, o cinema justamente revoga essa ordem de ideias. Rancière entende que o cinema não se afirma como um processo de “imitação” do visível, mas sim possibilita ver para além dessa relação estreita de representação. Rancière entende assim que o cinema é, citando, «o acesso aberto a uma verdade interior do sensível, que regula as querelas de prioridade entre as artes e os sentidos, porque regula, antes de mais, a grande querela entre o pensamento e o sensível»¹⁹.

¹⁶Christian Metz, “The Imaginary Signifier” in *Film and Theory: An Anthology*, organizado por Robert Stam e Toby Mille. Oxford: Blackwell, 2000, p.409.

¹⁷ Ibid, p. 410.

¹⁸ C. P. Sellors, "What in the World Distinguishes Fiction from Nonfiction Film?" in *Film and Philosophy*, vol. 18. Mill Hall: SPSCVA, 2014, p.106.

¹⁹ Jacques Rancière, *A Fábula Cinematográfica*, tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014, p 9.

Contudo, os argumentos de Metz e de outros teóricos, não se esgotam apenas na ideia de que a representação fotográfica da realidade operada pelo cinema é só por si uma “ilusão”. Também o tratamento posterior dessas imagens, na construção do filme, é necessariamente um processo ficcional, mesmo tratando-se de “material documental”, com indica Carl Plantinga²⁰. Em síntese, todo o processo de construção do documentário revela uma “ingerência” por parte dos métodos que normalmente associamos ao cinema de ficção, a qual se manifesta desde o primeiro momento, na rodagem. Pois, muito embora as imagens e os sons registados tenham em si um atributo que se presume “autêntico”, isto é, de referência directa com o espaço, os objectos e o tempo que registam (a “impressão da realidade”), resultante do alto grau de fidelidade que é reconhecido à câmara e ao equipamento de captação de som, esses registos também evidenciam uma outra dimensão, de ordem criativa. Esta particularidade verifica-se, por exemplo, na escolha que o realizador faz sobre o tipo de lentes a usar na câmara e dos enquadramentos da mesma; na opção de utilização ou não de filtros de imagem, como seja um filtro de cor ou um polarizador que faça desaparecer por completo os reflexos na superfície do vidro de um carro ou de uma montra; na opção do uso de tripé ou de filmagem com câmara “à mão”; na escolha de microfones ultradirecionais, que reduzem o ângulo de captação de som, fazendo desse modo um registo selectivo, por oposição à utilização de microfones omnidirecionais, com uma captação mais abrangente; etc. Deste modo, como reconhece Nichols, as imagens e sons do documentário não constituem apenas uma evidência directa do mundo real que reproduzem, mas também do estilo e das opções tomadas por parte do realizador no momento do seu registo²¹.

Durante o momento posterior, da montagem, apresenta-se um outro conjunto de intervenções que moldam de uma forma muito concreta o filme, como sejam por exemplo a opção de incluir som adicional ao que foi captado, como música de fundo ou efeitos sonoros, da voz de um narrador, etc., as quais acrescentam, parafraseando Plantinga, uma «mediação adicional entre documentário e assunto»²². Iremos mais adiante analisar em detalhe este tipo de operações, mas por agora, interessa-nos aferir que estas intervenções denunciam uma premissa de artifício subjacente à construção de qualquer documentário e, inevitavelmente, uma correlação de contágio com a ficção. Sobre esta perspectiva, William Guynn sustenta,

²⁰ Carl Plantinga "Documentary" in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, organizado por Paisley Livingston. New York: Routledge, 2009. p. 495.

²¹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*..., p. 36.

²² Carl Plantinga, "What a Documentary Is, After All" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, no. 2 (Primavera, 2005). New Jersey: Wiley, 2005, p. 107.

ironizando, que a diferença entre os dois modos de fazer cinema, é que o documentário é «um tipo de ficção que tenta esconder a sua ficcionalidade», como sintetiza Penafria²³.

Ora, esta ambiguidade é reconhecida por parte de alguns documentaristas, que admitem os traços ficcionais no seu trabalho, como é o caso de Frederic Wiseman. Segundo Plantinga, Wiseman defende que em vez de serem classificados como documentários, os seus filmes devem ser entendidos antes como “ficções do real” pois o processo de selecção e edição das imagens documentais é em si um procedimento da ordem da ficção²⁴. Wiseman estabelece mesmo um paralelismo lógico entre o seu método de trabalho e a dinâmica de criação de um filme de ficção, quando explica que:

«For me, the making of a documentary film is in some ways the reverse of making a fiction film. With fiction, the idea for the film is transformed into a script by the imagination and work of the writer and/or director, which obviously precedes the shooting of the film. In my documentaries the reverse is true: The film is finished when, after editing, I have found its “script.” If a film of mine works, it does so because the verbal and pictorial elements have been fused into a dramatic structure. This is the result of the compression, condensation, reduction, and analysis that constitute the editing process for me.»²⁵

Deste modo, Wiseman reconhece na dinâmica de construção dos seus filmes, um sistema concreto de dramatização, através do qual se possibilita a realização dos mesmos. Numa entrevista a José Manuel Costa, Wiseman ressalva no entanto a forte ligação que os documentários estabelecem com o mundo concreto, mais do qualquer outro género de filmes. Contrapõe assim que, não obstante cada filme ter o poder de representar determinados aspectos de uma época, como sejam a maneira de vestir, de andar ou de falar das pessoas, os carros que usam, etc., através do trabalho preliminar dos guionistas, dos figurinistas, dos directores de arte, etc., no documentário, essa representação é muito mais próxima da “realidade física”, pois o que este regista são as palavras, roupas, gestos e observações “de facto” dos seus intervenientes, pessoas reais e em locais igualmente reais. Muito embora o filme documentário reorganize essas imagens, através de um processo selectivo e condensado, Wiseman acredita que a representação é muito mais “verdadeira” e próxima da realidade, comparativamente a outras formas de cinema²⁶.

No fundo, o que Wiseman parece querer transmitir-nos é que os traços ficcionais presentes na estruturação do documentário, não comprometem o valor documental das suas

²³ Manuela Penafria, *O Filme Documentário...*, p. 27.

²⁴ Carl Plantinga "Documentary"... , p 495.

²⁵ Frederick Wiseman, *Five Films by Frederick Wiseman: Titicut Follies, High school, Welfare, High School II, Public Housing*. Organizado por Barry Keith Grant. Berkeley: University of California Press, 2006, p. xi.

²⁶ José Manuel Costa, “Wiseman , Outubro de 1993 – Entrevista” in *Frederick Wiseman, um Olhar sobre as Instituições Americanas*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Amascultura, 1994, p. 59.

imagens, nem o sentido de “realismo” do filme. Iremos mais adiante analisar esse processo de dramatização, nomeadamente a sua dimensão narrativa, mas por agora, o que se nos apresenta como importante é o seu reconhecimento, na medida em que, para além do processo cumprir uma necessidade na materialização do filme em si (isto é, no sentido de que um documentário é mais que uma mera sequência de material “em bruto”), a sua constatação também permite perceber que não se afigura como adequada um enquadramento de oposição entre documentário e cinema de ficção.

Esta ordem de ideias vai ao encontro da visão de Rancière, que na sua reflexão sobre o trabalho de Chris Marker e as questões de ficção da memória, rejeita a noção de opostos e desmistifica o sentido de “falsidade” que repetidamente se associa à ficção. Citamos as suas observações, na tradução portuguesa:

«[...] a “ficção” em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. A primeira acepção de *fingere* não é fingir, mas sim forjar. A ficção é a construção, por meios artísticos, de um “sistema” de acções representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros. Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade quotidiana ou de documentos de arquivos de acontecimentos confirmados, em vez de empregar actores para interpretar uma história inventada. Não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito por produzir, mas sim um dado por compreender.²⁷»

E conclui, com uma ideia que encontra eco na metodologia de Wiseman:

«O filme documentário pode então isolar o trabalho artístico da ficção e dissociá-lo daquilo com que costuma identificar-se: a produção imaginária de verosimilhança e de efeitos do real. Pode devolver o trabalho artístico à sua essência: uma maneira de recortar uma história em sequências ou de montar vários planos numa história, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos»²⁸.

Em suma, Rancière sugere que a liberdade criativa de que goza a ficção é igualmente legítima para o documentário, sublinhando a ideia já citada de Grierson e o seu “tratamento criativo” na representação da realidade.

Neste sentido, as duas perspectivas antagónicas anteriormente expostas, de que qualquer filme pode ser entendido como um documentário e simultaneamente como uma ficção, inviabilizam uma definição teórica universalmente aceite para o documentário. Não pretendendo de todo esgotar essa discussão teórica, propomos simplesmente, no âmbito dos limites deste trabalho, não alongar a exposição de ideias sobre esta matéria e entender o documentário como um espaço alargado de formas, sob o signo de abertura e criatividade.

²⁷Jacques Rancière, *A Fábula Cinematográfica...*, p. 257.

²⁸ *Ibid.*, p. 257 e 258.

2.2 Espaço de Fronteira

Não se apresentando como eficaz o contraponto entre documentário e ficção, como se de opostos se tratassem, propomos posicioná-los “lado a lado” tal como sugere Penafria²⁹ que, através do seu estudo aprofundado da obra de António Campos e do seu singular percurso no panorama do cinema português, propõe um conceito abrangente para a prática documental, que denomina de *Documentarismo* e que Penafria sintetiza do seguinte modo:

«A partir da *praxis* documental, propomos aqui o conceito de *Documentarismo* já não apenas como um termo que designa essa mesma *praxis*, mas que se alarga para abarcar um modo de olhar o cinema que dele destaca a sua parte documental. O *Documentarismo* assume-se numa perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema e no cinema.»³⁰

Segundo este conceito, o género a que pertence o filme é um aspecto secundário, sendo valorizado sobretudo o trabalho do realizador e a forte ligação que o filme estabelece com a realidade. Essa ligação pode ser de maior ou menor intensidade, mas o atributo documental está sempre presente. Na visão de Penafria, o aspecto primordial do *Documentarismo* é o cinema enquanto veículo e “ponto de referência” nessa ligação com o mundo, independentemente da forma ou género com que se apresenta. Como exemplo de *Documentarismo*, Penafria refere o trabalho do cineasta Jean Rouch, que Penafria situa entre o documentário e a ficção, numa entrega “total” a um cinema de forte ligação com o real. Penafria entende esta extensão da *praxis* documental, em resposta ao próprio ímpeto do real, afirmando que: «é a realidade que não aceita chegar até nós, espectadores, apenas através do documentário.»³¹

Nesse espaço alargado que Penafria propõe com o *Documentarismo*, ficção e documentário estabelecem entre si um espaço de fronteira, uma zona híbrida onde podemos enquadrar determinados filmes. Este posicionamento de polivalência e mutabilidade dos dois géneros, está em linha com a concepção de académicos como Robert Stam que entendem a ficção e o documentário como “transgéneros”, devido às infinitas variações e cruzamentos com que se apresentam³². Na ideia de Stam, não se deve entender essa hibridação como algo quantificável, em que determinado filme tem percentualmente um valor *x* de documentário e

²⁹ Manuela Penafria, *O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom, 2009, p. 82.

³⁰ *Ibid.*, p. 79.

³¹ *Ibid.*, p. 80 e 81.

³² Robert Stam, “Documentary Variations on a Hybrid Theme” in *Genre Hybridization: Global Cinematic Flows*, organizado por Ivo Ritzer e Peter W. Schulze. Hamburgo: Schüren, 2013. p. 297.

um valor *y* de ficção. Stam considera mais eficaz averiguar que "operações" documentais e ficcionais actuam nesse diagrama criativo que o filme encerra³³.

Ora, a própria história do cinema tem sido construída também por distintos casos de hibridação, num jogo de interdependência dos dois géneros, cujas inflexões procuram responder a propósitos de natureza diversa. Nesse sentido, é interessante observar que “Nanook of the North” (1922) de Robert J. Flaherty, reconhecido universalmente como o primeiro filme documentário, apresenta-se justamente como um caso de referência para compreender a presença de traços ficcionais nas primeiras experiências do género. Um dos aspectos basilares do filme, sobre o qual assentam as críticas à sua autenticidade de representação, é precisamente o facto de que este foi em larga medida encenado. Isto é, o registo documental da suposta vida “quotidiana” do caçador esquimó Nannok, da sua família e do seu povo (o povo inuit, na Baía de Hudson no ártico, a norte do Canadá³⁴), foi em rigor encenada para a câmara, sob direcção de Flaherty. E com inúmeras repetições e mudanças de ângulos da câmara em determinadas cenas, como descreve Erik Barnouw, que cita as notas do diário que Flaherty produziu durante a rodagem do filme³⁵. Barnouw reconta inúmeros pormenores fascinantes que denunciam por um lado o tremendo empenho de Flaherty em conseguir levar por diante a sua reconstituição de um tempo bucólico e “primitivo”, anterior à chegada da “civilização”, mas que em última análise denunciam artifícios vários, que se observam por exemplo, na arriscada cena de caça à morsa com arpão, um método de caça antigo que, à época da rodagem, já tinha sido substituído pela conveniência e segurança das armas de fogo. Conta Barnouw, que Flaherty insistira que, para o propósito do filme, a cena de caça fosse realizada com arpão tal como os antepassados de Nanook o faziam no passado, colocando desse modo em perigo a vida de Nanook e dos seus companheiros³⁶.

Todavia, nesta sua apaixonada reconstituição de um “outro tempo”, Flaherty cede em documentar alguns aspectos espontâneos do presente, que se observam por exemplo, na intimidade familiar de Nannook e em alguns gestos típicos do seu dia-a-dia, como a forma de remar os *kayaks*, de acender o fogo, da construção dos *igloos*, etc., como assinala Rothman³⁷. Muito embora Flaherty tenha recorrido à reconstituição ficcionada de um quotidiano inexistente, “Nanook of the North” distancia-se largamente de outros filmes da época, devido ao seu pioneiro gesto de sair da artificialidade do estúdio e ir ao “encontro da realidade”.

³³ Ibid, p. 297 e 298.

³⁴ Manuela Penafria, *O Filme Documentário...*, p.39.

³⁵ Erik Barnouw, *Documentary - A History of the Non-Fiction Film* (segunda edição). Nova Iorque: Oxford University Press, 1993, p.38

³⁶ Ibid., p.36 e 37.

³⁷ William Rothman, *Documentary film classics...*, p.1

Neste seu intento, Flaherty filmou pessoas reais, que habitavam um lugar inóspito e distante; e as cenas que representaram explicitamente para serem filmadas (isto é, que não acontecerem de forma espontânea), podem ser entendidas como uma tentativa de reconstituição do modo de vida dos seus antepassados, ganhando desse modo uma leitura igualmente de ordem documental.

Em “Night Mail” (1936) de Harry Watt e Basil Wright, outro filme emblemático da história do documentário, imagens “reais” de todo o processo frenético de recolha e distribuição do correio por comboio, entre Glasglow e Londres, entrelaçam-se com imagens em estúdio da reconstituição da azáfama que se vive na carruagem onde é efectuada a separação da correspondência, durante o trajecto. Segundo Reid Perkins-Buzo, tal recurso se deveu às limitações de sincronização entre o som e a imagem do equipamento que existia na época³⁸. Contudo, os espectadores poderão nem sequer se terem apercebido da diferença da natureza dessas imagens, uma vez que os realizadores tiveram o cuidado durante a encenação de fazer oscilar as caixas de colocação da correspondência e de instruir os “actores” (os próprios trabalhadores dos correios), para que em cada plano balanceassem o corpo, com o intuito de produzir a “ilusão” do movimento de oscilação do comboio. Não obstante, Perkins-Buzo, entende que essa “operação” de natureza ficcional não contraria a essência documental do filme e o seu propósito de “educação”, uma das fortes convicções do movimento documentarista britânico da época. Em suma, Perkins-Buzo considera que apesar de uma parte do filme resultar da recriação num espaço “artificial”, tal não pretende desinformar o público, pois a sua inclusão de modo discreto, não pretende “mentir”, mas sim contribuir para que a explicitação de todo o processo que pretende representar, fosse o mais “verdadeiro” que à época se apresentava tecnicamente possível³⁹. Outro aspecto assinalável do filme é a sua sequência final, onde a montagem energética de imagens do movimento trépido do comboio se funde em cadência com a leitura energética de um poema de Wystan Hugh Auden e a banda sonora de Benjamin Britten, numa simbiose singular. Tal mimetismo cinematográfico, da locomoção frenética do comboio, é significativamente um artifício “poético” e constitui um dos momentos mais memoráveis do filme. Segundo Michael Renov, é um sinal claro da inventividade do realizador na utilização da linguagem específica do cinema, para persuadir e

³⁸ Reid Perkins-Buzo, “Real Film: Realistic Film Theory, Semiotics and the Documentary Film” in *Semiotics 2006-2007*, organização Terry Prewitt e Wendy Morgan. Ottawa: Legas Publishing, 2007, p. 156.

³⁹ Ibid.

induzir prazer ao espectador, resultando num maior envolvimento por parte deste e, por conseguinte, uma maior mobilização no propósito social do documentário⁴⁰.

A procura de uma verdade intrínseca que se revela no próprio acto de filmar, na ideia proposta pelo *Cinema Verité*, não parece afastar de toda a presença da ficção no documentário, como se observa na experiência orquestrada em “Chronique d’un été” (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin, outro filme emblemático na história do género. O filme, no seu confronto intenso com o real, questiona a representação que pessoas “normais” (não actores) fazem de si mesmas perante a câmara, bem como da sua própria percepção dessa representação (isto é, se é sincera ou ficcional), mostrando ao espectador o processo em que se desenrola esta experiência social, processo este que é mediado pelos próprios realizadores, também eles intervenientes no “jogo”. Não obstante a experiência produzir um resultado “amargo” e inconclusivo, é evidente a presença de uma dimensão ficcional. A qual, segundo o próprio Rouch, citado por Rothman, é em si muito “real”, pois Rouch defende que cada um de nós tem um lado ficcional e imaginário, o qual quando provocado na presença da câmara, se revela genuinamente. Rothman sumariza a ideia de Rouch afirmando: «Na visão de Rouch, *Chronicle* não é simplesmente um documentário, porque as pessoas no filme são impulsionadas a manifestar partes ficcionais de si próprias. Não se trata simplesmente de um filme de ficção, porque as ficções que revela são reais. No entanto, uma ficção também é uma mentira.»⁴¹

Noutra variante, a contaminação documental na ficção também é recorrente na história do cinema. “Viaggio in Italia” (1953) de Roberto Rossellini, um dos filmes mais debatidos do pós-guerra, é um caso paradigmático e marcante dessa interligação, ao revelar um outro modo de fazer cinema. No filme, os protagonistas, Ingrid Bergman e George Sanders, são despojados do seu estatuto “mágico” de estrelas de Hollywood e postos à prova, por força da ausência de um guião preciso e do duelo permanente que lhes é imposto pela realidade envolvente. Laura Mulvey observa que essa abordagem de Rossellini revela que este não pretendia “realismo”, mas sim produzir “realidade”, onde os próprios actores teriam que improvisar e interpretar o papel de si próprios, em confronto com pessoas comuns e anónimas, com quem se cruzam durante a rodagem⁴². Tal conduta é articulada com a tradição neo-realista de Rossellini que se observa na opção por *decors* naturais, criteriosamente escolhidos pelo seu simbolismo, os quais imprimem ao filme essa característica distinta de “realidade”.

⁴⁰ Michael Renov, “Away from Copying: The Art of Documentary Practice” in *Truth or Dare: Art and Documentary*, organização Gail Pearce e Cahal McLaughlin. Bristol: Intellect, 2007. pp. 16–17.

⁴¹ William Rothman, *Documentary film classics...*, p.70.

⁴² Laura Mulvey, *Death 24x a Second*. Londres: Reaktion Books, 2006, p.113.

Na cena final do filme, a justaposição de elementos ficcionais e documentais assume particular relevância pela sua simbiose, permitindo a Rossellini apresentar dois finais distintos como sugere Mulvey: o *happy end* expectável da ficção clássica de Hollywood, com a procissão religiosa a operar um “milagroso” desenlace da narrativa, com a reconciliação dos dois protagonistas, e um outro final, o qual responde aos intentos de Rossellini, onde a câmara se afasta do casal que se abraça, para registar a indiferença e vitalidade da “realidade” que se observa nas ruas⁴³.

É precisamente Rossellini e o seu legado que François Truffaut assume como a maior influência em "Les Quatre Cents Coups" (1959)⁴⁴, outro filme no espaço de fronteira. Apesar de assumir não apreciar o género do documentário, Truffaut, citado por Anne Gillian, considera que foi precisamente essa contaminação estética, que moldou a narrativa não linear do filme, como o próprio exemplifica (na tradução inglesa):

« (...) I end up making a film as French as *The 400 Blows*, was probably because Rossellini's influence was the strongest of all. That is what gave me the urge to make a film in which, in the end, very little happens. There are very few events in *The 400 Blows*! Apart from the theft of the typewriter and the sequence in which Doinel says that his mother is dead when actually she isn't... the rest consists of scenes that are bordering on documentary... (...) I wanted to make a film that resembles a documentary without actually being one.»⁴⁵

A estética documental observa-se igualmente na dinâmica e liberdade de movimentos de câmara, que denunciam com frequência a sua presença (semelhante ao estilo firmado pela estética do *cinema vérité* e do *direct cinema*), assim como nos espaços que esta percorre, todos reais, recusando a artificialidade do estúdio e sublinhando a ideia de um cinema de proximidade com a realidade. É seguro pensar também que, a emblemática cena da entrevista da psiquiatra a Antoine Doinel, o personagem central do filme, constitui um elemento de incorporação da estética do documentário, e onde os próprios cortes e *fades* que surgem entre respostas na montagem, reafirmam esse gesto, como observa Marilyn Fabe na sua análise ao filme⁴⁶. Fabe assinala igualmente que Truffaut não providenciou um texto a Jean-Pierre Léaud, optando antes por pedir ao jovem actor que improvisasse as respostas, reforçando assim a sensação de “naturalidade” da entrevista⁴⁷. A interpretação surpreendente de Léaud é descrita pelo próprio Truffaut, citado por Fabe:

«He instinctively found the right gestures, his corrections imparted to the dialogue the ring of truth and I encouraged him to use the words of his own vocabulary. . . . When he saw

⁴³ Ibid, p.121.

⁴⁴ Anne Gillian, *Truffaut on Cinema*, tradução Alistair Fox. Bloomington: Indiana University Press, 2017, p. 78.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Marilyn Fabe, *Closely Watched Films - An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Oakland: University of California Press, 2014, p. 133.

⁴⁷ Idem.

the final cut, Jean-Pierre, who had laughed his way through the shooting, burst into tears: behind this autobiographical chronicle of mine, he recognized the story of his own life.»⁴⁸

A transposição de aspectos autobiográficos de Truffaut no filme que ganham eco na própria vida de Léaud, assim como as semelhanças físicas entre ambos, projectam no filme uma aura adicional de hibridez entre realidade e ficção, que alcança ainda maior expressão no enquadramento do filme em conjunto com os quatro outros que Truffaut realizaria com Léaud posteriormente: o segmento “Antoine et Colette” em “Sketches L'Amour à 20 Ans” de 1962; “Baisers Volés” de 1968; “Domicile Conjugal” de 1970 e “L'Amour en Fuite” de 1979. O prolongamento da vida do personagem Antoine Doinel no écran, acompanhado pelo crescimento de Léaud, durante um período de 20 anos, é algo que Truffaut considera ímpar na história do cinema, como relata Bert Cardullo, na derradeira entrevista que Truffaut lhe concedeu, em 1984⁴⁹.

Em rigor, séries de filmes com os mesmos personagens, interpretados pelos mesmos actores não são de todo inéditas na história do cinema, como aponta Timothy Shary, exemplificando outros casos específicos de jovens actores que entre a infância e a adolescência interpretaram os mesmos personagens, como se observa na série de 15 filmes em que Mickey Rooney interpretou o papel de Andy Hardy entre 1937 e 1947, e os 8 filmes da saga Harry Potter, produzidos igualmente durante uma década, entre 2001 e 2011, sempre com o mesmo elenco central⁵⁰. Esta hibridez entre ficção e documentário, observável no registo cinematográfico do envelhecimento dos actores, em paralelo com o dos personagens que representam, é a todos os níveis notável num filme ímpar na história recente do cinema: “Boyhood” (2014) de Richard Linklater, que condensa num único filme 12 anos de vida do seu elenco principal.

Noutra prática distinta, a ficção apresenta-se dissimulada por entre as convenções e a estética do documentário, nos denominados “mockmentaries” ou “pseudo-documentaries” como designa Nichols⁵¹, que se observa em filmes como “Zelig” (1983) de Woody Allen ou “This is Spinal Tap” (1982) de Rob Reiner, entre muitos outros. Entendidos como “falsos documentários”, estes fundem a ficção com os códigos que o documentário foi estabelecendo ao longo do tempo, questionando os mesmos, em tom satírico, ou ridicularizando mesmo as

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Bert Cardullo, “Alter Ego, Autobiography, and Auteursism: François Truffaut’s Last Interview” in *The New Yorker* (edição online), *The New Yorker* (edição online), Nova Iorque, 16/08/2010 (actualizada em 13/10/2010), consultado a 17/09/2019, <URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview> >

⁵⁰ Timothy Shary, *Boyhood: A Young Life on Screen*. Londres: Routledge, 2018, p. 6.

⁵¹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*..., p. 23.

convenções e *clichés* do género. No fundo, criticando a insuspeição que os documentários gozam por parte de um público menos crítico.

Correlacionado, mas certamente com outros propósitos, encontramos filmes de ficção que baseiam o seu enredo em factos históricos e biográficos, como são exemplo “JFK” (1991) de Oliver Stone ou “Malcom X” (1992) de Spike Lee, os quais procuram sustentar e legitimar a sua reconstituição fílmica através da incorporação de imagens de arquivo, como indica Penafria⁵². Um outro exemplo, “Schindler's List” (1993) de Steven Spielberg, baseado também em factos históricos durante o período do holocausto, tem um tratamento diferenciado que é revelado na cena final do filme: após o desenlace da trama da sua diegese, imagens de carácter documental, filmadas a cores, em contraste com o preto e branco da parte ficcionada do filme, apresentam a visita ao túmulo de Schindler, por parte de sobreviventes judeus salvos por ele (designados por *Schindlerjuden*), acompanhados por alguns dos seus descendentes, bem como da viúva de Schindler e do elenco do filme⁵³.

NARRATIVAS DO REAL

«There is no fiction or nonfiction as we commonly understand the distinction: there is only narrative...»⁵⁴.

Edgar Lawrence Doctorow

3. 1. Teoria Narrativa

A possibilidade de estabelecer um paralelismo entre o cinema e as estruturas narrativas da literatura e da tradição oral, alargaram a aplicação da teoria narrativa ao estudo do cinema, fomentada sobretudo pela influência do movimento estruturalista nos círculos culturais, em inícios da década de 60 do século XX, como refere Andrew Dudley⁵⁵. A corrente estruturalista assenta sobretudo no legado do linguista e filósofo Ferdinand de Saussure. Não sendo possível resumir aqui todas as suas vastas implicações, interessa-nos destacar alguns aspectos, alguns dos quais sintetizados por John Storey, nomeadamente

⁵² Manuela Penafria, *O Filme Documentário...*, p. 28.

⁵³ Yosefa Loshitzky, "Introduction" in *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, organização Yosefa Loshitzky. Bloomington: Indiana University Press, 1997, p. 7.

⁵⁴ E. L. Doctorow citado por Barbara Foley em *Telling the Truth - The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1986, p. 9.

⁵⁵ Andrew Dudley. *Concepts in Film Theory*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1984, p.76.

quando este afirma que, para Saussure, a língua, aos constituir-se como um sistema de “contrastes e oposições”, em que o sentido se produz através de um processo de combinações e escolhas, este não reflete em si a realidade mas antes se constitui como a ferramenta para, parafraseando Storey, «organizar e construir o nosso acesso à realidade»⁵⁶. Saussure divide a língua em duas componentes distintas: a “langue” e a “parole”. Por “langue”, Saussure entende ser o lado “institucional” e estrutural da língua, onde se inclui o seu sistema de regras e convenções, enquanto “parole”, constitui a utilização efectiva da língua, entendido como o seu lado “performativo” e individual. Sem a pré-existência da “langue”, não pode materializar-se a “parole”⁵⁷. Para Storey, o estruturalismo, na sua vertente de análise cultural, estabelece justamente uma analogia entre essa dinâmica da língua descrita por Saussure, para evidenciar as regras e convenções que sustentam os textos culturais e as suas práticas, entendendo-as como a sua estrutura (“langue”), sendo esta quem possibilita e dirige a produção de sentido (“parole”)⁵⁸.

Outro autor basilar no desenvolvimento da lógica estruturalista da teoria narrativa, foi Claude Levi-Strauss e o seu exaustivo estudo dos mitos, do qual resultou o argumento de que no universo vasto e heterogéneo das suas variações, é possível destacar uma estrutura homogénea, comum a todos os mitos⁵⁹. Segundo Storey, Levi-Strauss defende que essa estrutura homogénea é edificada em “oposições binárias” que dividem o mundo em categorias distintas, como sejam bom/mau, masculino/feminino, luz/trevas, etc. A progressão da contenda que os mitos veiculam, constrói-se justamente numa contraposição desses opostos até à sua resolução, constituindo-se como um discurso com o propósito bem definido de explicação do mundo⁶⁰. Storey resume essa função socialcultural defendida por Levi-Strauss, do seguinte modo: «From this perspective, myths are stories we tell ourselves as a culture in order to banish contradictions and make the world explicable and therefore habitable»⁶¹. Dudley, por seu lado, adianta que Levi-Strauss vê na narrativa um processo equivalente à da produção dos mitos, e um igual paralelismo na sua função cultural, ao estabelecer modelos que visam a estabilidade e coesão social⁶².

⁵⁶ John Storey. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1996, p.55.

⁵⁷ Ibid, p.56.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ibid, p.57

⁶¹ Idem.

⁶² Andrew Dudley. *Concepts in Film Theory...*, p.78.

Influenciado por Levi-Strauss e Saussure, Roland Barthes publicaria o influente *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*⁶³, onde declara a omnipresença da narrativa na vida humana, evidenciada nas suas prolíferas manifestações, desde os primórdios da humanidade:

«Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres (...) Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting (think of Carpaccio's *Saint Ursula*), stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation. Moreover, under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind and there nowhere is nor has been a people without narrative.»⁶⁴

Barthes entende a narrativa numa dinâmica semelhante à da literatura, na sua relação inseparável com a língua, onde esta sustenta o discurso literário «no espelho da sua própria estrutura»⁶⁵. Por equivalência, segundo Barthes, também a língua ("langue") é a matriz da narrativa, e a frase é o seu elemento basilar, indivisível e simultaneamente estruturante, seguindo a perspectiva da linguística. Barthes especifica que a narrativa deve ser interpretada como se tratasse de uma "longa frase", e que as suas frases constituintes são, de certo modo, «o esboço aproximado de uma narrativa curta»⁶⁶. Todavia, Barthes ressalva que esta correlação não reduz a narrativa a uma mera soma das suas frases constituintes, apontando para um nível superior de significação, que advém da interligação das frases, isto é, o seu "discurso", segundo aponta Dudley⁶⁷. Para Barthes o discurso narrativo muito embora seja análogo ao sistema linguístico, funciona como um sistema secundário, sobre o qual Dudley estabelece um paralelismo com os sistemas secundários no âmbito da antropologia, exemplificando com os sistemas de relações de parentesco, que são gerados pelos sistemas de tabu do incesto, e os da tecnologia, que geram em cadeia outros sistemas tecnológicos, etc⁶⁸. Barthes fala ainda sobre a importância de distinguir, na análise estrutural da narrativa, os vários sistemas de significação presentes, numa relação hierárquica, entre os quais destaca dois, de particular importância para Tzvetan Todorov e para os formalistas russos: a "história" ou "argumento", que segundo Barthes compreende os personagens, as suas acções e toda a

⁶³ Idem.

⁶⁴ Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" in *The Narrative Reader*, organização Martin McQuillan. Londres: Routledge, 2000, p. 109.

⁶⁵ Ibid, p. 112.

⁶⁶ Ibid, p. 111.

⁶⁷ Andrew Dudley. *Concepts in Film Theory*..., p.80.

⁶⁸ Idem.

sua lógica unificadora, e o “discurso”; que designa «os tempos, aspectos e modos da narrativa»⁶⁹.

Todorov, por seu lado, faz corresponder aos termos originais russos *fabula* e *sjuze*, os termos em inglês “story” (história) e “plot” (enredo / trama) respectivamente, sendo que Todorov ressalva que o termo “discourse” (discurso) poderá eventualmente traduzir melhor o conceito de *sjuze*⁷⁰, numa correspondência mais directa com o termo aplicado por Barthes. Todorov resume a concepção dos formalistas russos, de como operam e se diferenciam estes dois sistemas, do seguinte modo:

«(...) the story is what has happened in life, the plot is the way the author presents it to us. The first notion corresponds to the reality evoked, to events similar to those which take place in our lives; the second, to the book itself, to the narrative, to the literary devices the author employs. In the story, there is no inversion in time, actions follow their natural order; in the plot, the author can present results before their causes, the end before the beginning. These two notions do not characterize two parts of the story or two different works, but two aspects of one and the same work; they are two points of view about the same thing.»⁷¹

Em estreita relação com a dinâmica descrita por Todorov, Paul Ricoeur vai sublinhar uma outra dimensão de grande importância na narrativa: a temporalidade. Ricoeur reconhece nas múltiplas transfigurações da narrativa na vida humana, uma característica de forte correlação com a própria percepção humana da passagem do tempo, acreditando que a experiência temporal do homem é ela também de ordem narrativa. Ricoeur entende essa relação entre a narratividade e a temporalidade, como recíproca e em termos próximos aos postulados por Wittgenstein, entre a linguagem e a existência humana, afirmando que: «considero a temporalidade a estrutura da existência (humana) que alcança a linguagem na narratividade e a narratividade a estrutura da linguagem que tem a temporalidade como seu referente último»⁷². Para Ricoeur a narrativa assume-se assim como a «estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade», parafraseando Maria do Rosário Lupi Belo⁷³. Para Belo, esta visão da narrativa é especialmente relevante, na medida que não pode ser entendida como “acessória” ou restrita aos actos linguísticos, mas sim como uma dimensão estrutural e modal da vida humana⁷⁴.

Retomemos o contraponto entre história e discurso (enredo), para situar os dois sistemas no enquadramento dinâmico que Ricoeur teoriza da seguinte forma:

⁶⁹ Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives",... p. 112.

⁷⁰ Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction" in *The Narrative Reader*, organização Martin McQuillan. Londres: Routledge, 2000, p. 127.

⁷¹ *Ibid*, p. 123.

⁷² Paul Ricoeur. "Narrative Time" in *The Narrative Reader*, organização Martin McQuillan. Londres: Routledge, 2000, p. 256.

⁷³ Maria do Rosário Lupi Bello. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 21.

⁷⁴ *Idem*.

«A story is *made out of* events to the extent that plot *makes* events *into* a story. The plot, therefore, places us at the crossing point of temporality and narrativity: to be historical, an event must be more than a singular occurrence, a unique happening. It receives its definition from its contribution to the development of a plot.»⁷⁵

Pelo que, é a lógica determinada pelo discurso que pondera e organiza temporalmente a sucessão de eventos, construindo a história e os seus limites.

Esses limites temporais, para além da intrínseca ideia de finitude, remetem-nos igualmente para a ideia de enclausuramento e unificação. Na concepção de Aristóteles, uma narrativa tem necessariamente um *princípio*, um *meio* e um *fim*. Noël Carroll, na sua interpretação desses conceitos transpostos para a dinâmica do cinema clássico, entende que é no *princípio* que se apresenta o pano de fundo e enquadramento da história, fornecendo ao espectador os elementos para que a possa compreender: a apresentação de alguns dos seus personagens; os seus desejos e motivações individuais; as relações interpessoais e eventuais conflitos que possam existir entre si. Uma série de eventos posteriores alteram a ordem das forças na situação inicial e obrigam a reacções por parte dos personagens, estabelecendo um cenário de crise, no que poderemos entender como o *meio* da narrativa⁷⁶. O *fim* enunciado por Aristóteles, para Carrol, é senão o momento em que todos os conflitos e perguntas surgidas durante a narrativa estão resolvidos, com a devida coerência, de forma a assegurar a sensação de “fechamento” da história no momento certo. Isto é, parafraseando Carrol: «Nada do que precisava ser dito não foi contado, nem a história prosseguiu supérflua»⁷⁷.

Esta coerência e sentido unitário que narrativa proporciona, foi capitalizada pelo cinema na sua apropriação da forma enquanto lógica estruturante. Albert Laffay, um dos pais da teoria narrativa cinematográfica, defende que no cinema se encontra sempre presente uma dimensão narrativa, e que esta é necessária na medida em que permite «tornar a realidade legível no ecrã», conforme nos diz Francesco Casetti⁷⁸. Laffay, segundo Casetti, entende que a realidade em si não se apresenta claramente definida, tendo “contornos vagos”; e que a narrativa responde a essa necessidade de representação da realidade por parte do cinema, ao destacar, organizar e colocar em perspectiva elementos específicos, bem como as relações que estabelecem entre si e as suas funções específicas. A narrativa redimensiona desse modo a realidade, impondo um começo e um fim, orientando a progressão temporal com linhas de força que assentam numa lógica formal, onde os vários elementos estão bem definidos e

⁷⁵ Paul Ricoeur. "Narrative Time"..., p. 257.

⁷⁶ Noël Carroll. "Narrative Closure" in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, organizado por Paisley Livingston. New York: Routledge, 2009, p. 208.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Francesco Casetti. *Theories of Cinema 1945 – 1995*. Austin: University of Texas Press, 1999, p. 66.

coerentemente organizados. Esta proficiência da narrativa responde assim às necessidades do cinema em conseguir tornar inteligível a complexidade da realidade, servindo-se de uma história para orientar a sucessão de imagens e sons⁷⁹. Na concepção de Laffay, a narrativa não providencia apenas uma forma; antes imprime igualmente uma dimensão discursiva ao cinema que Casetti explicita do seguinte modo:

«In fact, a story not only makes the real world become a filmic, ineffective reality; it also makes it possible to give meaning to what is represented. In other words, narrative is not only a filter for representation, a mechanism that does not realize anything. It is also the realm where a real discourse is carried out. The proof of this lies in the very operations around which it gravitates: promoting legibility, ordering, and shaping.⁸⁰»

Essas acções que operam na representação da realidade pelo cinema, ao evidenciarem a sua dimensão discursiva, revelam igualmente que o cinema é um “dispositivo linguístico”, na ideia de Laffay⁸¹.

Esta perspectiva de Laffay encontra eco nas ideias de Metz, que em *The Grand Syntagmatique* advoga que o cinema, ao ser confrontado com as questões narrativas assume-se como discurso, produzindo desse modo «um corpo de procedimentos de significação específicos»⁸². Segundo Stam, Metz, acredita que o cinema ao passar de “uma imagem para duas”, articula-se como uma língua e que muito embora nenhuma imagem seja verdadeiramente semelhante a outra imagem, a larga maioria dos filmes narrativos são semelhantes entre si, na sua organização sintagmática de relações temporais e espaciais entre os seus elementos. Desse modo, para Metz a analogia entre o cinema e a língua verifica-se sobretudo na natureza sintagmática comum e que é através de operações sintagmáticas e paradigmáticas que tanto a língua como o cinema produzem discurso. Tal paralelismo, observa-se na medida em que «a língua selecciona e combina fonemas e morfemas para formar frases; o cinema selecciona e combina imagens e sons para formar sintagmas, isto é, unidades narrativas autónomas nas quais os elementos interagem semanticamente», segundo Stam⁸³.

⁷⁹ Ibid, pp. 66-67.

⁸⁰ Ibid, p. 67.

⁸¹ Idem.

⁸² Robert Stam. *New Vocabularies in Film Semiotics : Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*. Londres: Routledge, 1992, p. 37.

⁸³ Idem.

3. 2. Narratividade no documentário

Entendendo a narrativa como um modo estrutural com que o homem tende a organizar discursivamente a sua apreensão sensorial do mundo, com o propósito de tornar compreensível a sua própria condição, procuremos perceber que questões se colocam a essa reconstituição narrativa da realidade.

Hayden Whyte, filósofo de História, considera que no domínio da ficção, eventos imaginários não se apresentam como problemáticos para a narratividade pois crê que estes poderão “falar por si” no fluxo da sua formulação. O mesmo não sucede com eventos reais, pois a realidade não se apresenta enquanto tal, na forma de uma “história”, pelo que Whyte argumenta: «eventos *reais* não devem falar, não devem dizer-se a si mesmos. Eventos reais devem simplesmente ser.»⁸⁴ Nesse sentido, não estando os eventos reais organizados numa história, apresenta-se problemática a sua conversão enquanto tal. Whyte vê nesse impulso narrativista a necessidade de responder ao que acredita ser um desejo, desejo esse que se relaciona com a função cultural que o discurso narrativo, no seu sentido amplo, parece configurar em resposta ao “impulso psicológico” que está por trás da aparente necessidade universal do homem de narrar e de dar aos eventos um “aspecto” de narratividade⁸⁵. Socorrendo-se da análise comparativa de registos históricos (anais e crónicas) e do paradigma de valorização que os historiadores fazem dos mesmos, em que os textos que evidenciam um maior grau de narratividade são os mais valorizados (e cita Benedetto Croce afirmando: «onde não há narrativa, não há história»⁸⁶), White coloca não só em questão essa apreciação, como argumenta que a narratividade do discurso serve um propósito moralista, o que atenta contra o seu pressuposto sentido de objectividade científica da história⁸⁷. White suspeita da capacidade narrativa em representar fidedignamente a realidade histórica e reproduzir a realidade social, tecendo as seguintes considerações:

«The notion that sequences of real events possess the formal attributes of the stories we tell about imaginary events could only have its origin in wishes, daydreams, reveries. Does the world really present itself to perception in the form of well-made stories, with central subjects, proper beginnings, middles, and ends, and a coherence that permits us to see "the end" in every beginning? (...) And does the world, even the social world, ever really come to us as already narrativized, already "speaking itself" from beyond the horizon of our capacity to make scientific sense of it? Or is the fiction of such a world, a world capable of speaking itself and of displaying itself as a form of a story, necessary for the establishment of that moral authority without which the notion of a specifically social reality would be unthinkable?»

⁸⁴ Hayden Whyte. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" in *On Narrative*, organização W. J. T. Mitchell. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 4.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Ibid.* p. 6.

⁸⁷ *Ibid.* p. 23.

White sinaliza deste modo condicionantes na narratividade, na medida em que ao estruturar a realidade, implicitamente “ficcionaliza” a mesma, com um propósito moralista.

Monika Fludernik concorda com White, na ideia de que a narrativa histórica é fictícia, por esta elaborar uma “realidade” histórica evasiva. Todavia, Fludernik considera que a ficção presente na historiografia é distinta da ficção no seu sentido mais “literário”, na mesma medida que a narratividade de uma autobiografia não tem os mesmos contornos de ficção que associamos ao termo⁸⁸. Para Fludernik essa distinção advém de uma lógica de evidência documental presente na narratividade histórica, e nesse sentido explicita:

«Narrativity, I have argued, is based on the attempt to portray human experientiality in exemplary fashion. However, in our real-life experience human experientiality consists of that which eludes our immediate grasp, it is something non-objective, non-definable precisely on account of its holistic gestalt-perceptual shape. Historical writing, by contrast, does not seek such elusive signifieds, and instead attempts to weigh documentary evidence, to deliberate between causality patterns and explanatory proposals (...).⁸⁹»

Embora estas reflexões se enquadrem no âmbito da produção historiográfica, podemos estabelecer uma ligação com a prática do documentário, na medida em que esta também se serve da narrativa para uma reconstituição da realidade, refletida, ponderada e assente em testemunhos e documentos.

Ora, tal como na história, também no documentário a articulação entre o “real” e o construído se apresenta problemática. Segundo Brian Winston, desde que Flaherty e Grierson, entre outros, começaram a estruturar o género e a incorporar no documentário “histórias”, com princípio, meio e fim, respondendo dessa forma à premência narrativa “milénar”, em linha com o que acontecera primeiramente com o cinema dito de ficção, estabeleceu-se a identidade do documentário assente num aparente paradoxo, que sintetiza:

«(...) the need for structure implicitly contradicts the notion of unstructured actuality. The idea of documentary, then and now, is sustained by simply ignoring this contradiction. Paul Rotha therefore could sum it up thus: "Documentary's essence lies in the dramatization of actual material.”⁹⁰»

Ao estruturar um modelo culturalmente aceite e expectável, Winston interroga-se quanto ao peso do “real” que se perde no processo de “dramatização” operado pelo documentário. Winston entende que em todo o processo de selecção e edição de planos, na construção de “clímax” ou na simples manipulação de registos sonoros, removendo ou adicionando sons, há implicitamente uma modificação do “real”. Segundo Winston, mesmo as

⁸⁸ Monika Fludernik. *Towards a 'Natural' Narratology*. Londres: Routledge, 2002, p. 28.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Brian Winston. "Documentary: I Think We are in Trouble" in *New Challenges For Documentary*, organização Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, 1988, pp. 21- 22.

inovações introduzidas pelo *cinema verité* e o *direct cinema*, de maior transparência, no primeiro caso e de mínima interferência na captação e construção do filme no segundo, não conseguiram estabelecer novos códigos, mas apenas modos alternativos de representação e de fundamentação do seu processo de estruturação. A necessidade vital de «todas as mensagens serem estruturadas em obediência aos códigos culturais - para contar histórias»⁹¹ permaneceu intacta, segundo entende Wiston. E exemplifica, observando que “The Hospital” (1970) de Wiseman, segue o mesmo encadeamento narrativo de um filme de ficção, ao dramatizar a alternância entre sequências de atividades “normais”, sem carga emocional, e sequências dominadas pela angústia, construindo uma progressiva redução da duração das primeiras e um aumento das segundas, cada vez mais longas e mais angustiantes. Os próprios limites do filme são claramente de ordem narrativa, onde o *princípio* se manifesta com o início de uma intervenção cirúrgica e o *fim* com a morte do paciente⁹².

Nichols, por seu lado, defende que a presença da narrativa é transversal a todos os modos de representação do documentário (expositivo, observacional, interactivo e reflexivo) e está para além de uma simples organização cronológica, manifestando a sua capacidade de veicular um ponto de vista moral, político ou ideológico, através da forma discursiva, com implicações éticas⁹³. Em “Roger and Me (1989) de Michael Moore, Nichols aponta uma clara manipulação dos actores sociais por parte do realizador, em benefício da construção do seu próprio “persona”, enquanto “herói” da história, condicionando desse modo a representação dos outros intervenientes, com previsíveis “papéis” de uma qualquer ficção, como sendo por exemplo o “vilão”, os “coadjuvantes”, etc. Ao reservar para si o papel de protagonista, Nichols entende que Moore reduz a maioria dos indivíduos que apresenta à condição de meras vítimas, ingénuas, impotentes ou mesmo indiferentes, contrastando com o seu determinismo heróico ao desejar confrontar Roger Smith, o presidente da General Motors. Embora a construção satírica e irónica do documentário levante dúvidas a Nichols sobre se a intenção de Moore é criticar igualmente os trabalhadores despedidos pela General Motors, Nichols entende que, enquanto personagem “Michael Moore” parece tão distante dos ex-trabalhadores automobilísticos quanto do presidente da empresa⁹⁴. A par estas questões de representação são apontadas outras que desafiam a credibilidade do filme, como a manipulação cronológica de eventos e o alegado facto de Moore ter conseguido de facto entrevistar Roger Smith, decidindo contudo não incluir esse registo na montagem do filme, facto que é revelado no

⁹¹ Ibid, p. 24.

⁹² Ibid, p.26.

⁹³ Bill Nichols. *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 34.

⁹⁴ Ibid, p. 71.

documentário “Manufacturing Dissident” (2007) de Rick Caine e Debbie Melnyk, segundo relata Iván Álvarez⁹⁵. Moore rejeita as acusações de manipulação, alegando que a referida entrevista foi conseguida noutra contexto, antes da produção de “Roger and Me” e nega a ocorrência de uma segunda entrevista, alegadamente obtida durante a rodagem do filme em 1988, de acordo com o testemunho de um ex-colaborador de Moore⁹⁶. Em todo o caso, Álvarez entende que, mesmo a ter existido uma entrevista com Roger, esse facto não altera a natureza metafórica do filme, ancorada na ideia de uma perseguição ao inacessível presidente de uma grande empresa, argumentando que tal reflete a impotência política sentida por um cidadão comum em confronto com o poder das grandes corporações⁹⁷.

Podemos reconhecer nesta ordem de ideias que o trabalho crucial de selecção de planos operado pela montagem do filme, a ordenação dos mesmos, alterando a ordem cronológica de eventos, quer a construção dos personagens, com ênfase no antagonismo entre Moore e Roger Smith, quer numa hipotética omissão de elementos críticos (como a entrevista), evidenciam no seu conjunto a presença de um discurso em “Roger and Me”, que condiciona a narrativa que o filme aparenta querer esconder por entre a sua criativa ambiguidade satírica e irónica. Ao subordinar a representação dos eventos e dos seus intervenientes a uma trajetória narrativa persuasiva, com traços caricaturais, Moore parece querer veicular um julgamento moral, sublinhando a metáfora que Álvarez encontra na sua leitura do filme.

Em contraste com esse carácter figurativo da dimensão narrativa, temos o elevado grau de especificidade da representação do cinema (devido à sua natureza fotográfica, excluindo naturalmente o cinema de animação), o que se afigura num aparente paradoxo, como expõe Leslie Devereaux:

«Film, by its seeming closeness to our identity with what we see with our own eyes, by its nature as simulacrum, is in fact highly specific. When it records an image, it is an image of *this* rock, *that* person, *those particular* insects. And yet, by film's embeddedness in the histories and fields of composed images it can easily set that specificity in such a way that it stands for, typifies, an entire category devised not "in reality" but in our collective cultural discourses: king of the beasts, man of the land, fallen woman. In other ways, too, film both is and is not the same as that which it depicts.»⁹⁸

⁹⁵ Iván Villamea Álvarez, *Documenting Cityscapes - Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015, p. 112.

⁹⁶ Gina Piccalo. “It’s Michael and them” in *Los Angeles Times* (edição online), Los Angeles, 24/07/2007, consultado a 7/12/2019, <URL: <https://lat.ms/38i6Adl> >.

⁹⁷ Iván Villamea Álvarez, *Documenting Cityscapes...*, pp. 112-113.

⁹⁸ Leslie Devereaux. “Cultures, Disciplines, Cinemas” in *Fields of Vision: Essays in film studies, visual anthropology and photography*, organizado por Leslie Devereaux e Roger Hillman. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 329.

O contexto narrativo restringe desse modo a representação muito específica do cinema. Quando em “Roger and Me” observamos Miss Michigan a ser surpreendida por Moore com questões sobre o fenómeno do desemprego local, durante o seu desfile na parada de rua em Flint, não será tanto ela, Kaye Lani Rae Rafko, que Moore visa representar, mas possivelmente o estereótipo de qualquer outra Miss, alienada sobre questões políticas e sociais. O mesmo paralelismo poderemos estabelecer com outros intervenientes no filme, em maior ou menor grau. Incluindo Moore e Roger Smith, cujas feições e nomes conseguimos reter no final do filme, mas cujas representações estão necessariamente condicionadas pelos “papéis” que assumem na estrutura narrativa do filme. Devereaux entende que este paradoxo entre o que o cinema mostra de facto e o que o seu discurso pretende que se veja, é desencadeado pela nossa vital necessidade de tomarmos o cinema como “realidade” para que este possa ser compreendido, pois «se de algum modo, não o confundirmos com a realidade, não podemos realmente entender um filme adequadamente, como Nichols nos lembrou»⁹⁹.

Segundo Devereaux, a capacidade do cinema em constituir-se como simulacro, apresenta no documentário de natureza um caso extremo dessa representatividade, descrevendo que, as criaturas representadas neste género de filme aparentam em muitos casos estar nos “confins da natureza”, quando, em rigor, estas estavam cercadas pelas câmaras, ou mesmo “presas” no seu campo de acção, para que se pudesse captar a sua imagem. Adicionalmente, a montagem do filme opera uma trama de eventos do que poderia ter sucedido, mas que de facto não aconteceu, ou pelo menos não com esse encadeamento. Desprovido de identidade própria, o animal apresenta-se ao espectador como o representante de “toda a sua espécie”, por força da posse e manipulação que o filme faz da sua imagem, a qual, através da nossa “imaginação”, ganha um outro significado, conclui Devereaux¹⁰⁰.

Temos, portanto, uma representação da vida animal largamente condicionada pela estrutura que lhe queremos impor, através da dramatização de uma “emboscada”, uma “perseguição”, uma “luta de vida ou morte”, ou noutra qualquer pequena e grande história, que garanta a atenção do espectador, cristalizada também pela sensação de “nitidez” soberba que as imagens nos transmitem. Num entendimento próximo, documentários como “Roger and Me”, apresentam composições narrativas cheias de sagacidade e imaginação, que oscilam num equilíbrio difícil entre a criatividade e o assegurar de uma reconstituição “sóbria” dos

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Ibid, p. 330.

eventos representados. Tal situação suscita naturalmente questões sobre quais serão os limites éticos do jogo criativo que os documentários encerram.

Ora, Nichols lembra-nos que para lá da relação “altamente indexada” que as imagens e sons do documentário estabelecem com os eventos reais representados, o filme, enquanto um todo, apresenta sempre uma perspectiva pessoal. Pelo que, o horizonte de expectativa do espectador é o de poder confiar no equilíbrio entre essa transformação autoral e o “vínculo indexical” com a realidade, equilíbrio esse, que Nichols diz oscilar «entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação da mesma»¹⁰¹.

Adicionalmente, pela relação que o filme estabelece com os sujeitos representados, em resposta às expectativas destes e dos espectadores, é implicitamente exigida ao realizador sinceridade nos seus propósitos. Não significa naturalmente o dever de “agradar”, mas o de ser transparente, justo e factual na construção do filme. Por estas razões, é sobre a prática do documentário que as questões de ética se afiguram de especial relevância, comparativamente a outros géneros cinematográficos.

REALIZAÇÃO DO FILME “TEMPO COMUM”

«Realist style undergoes an inversion in documentary. Rather than bringing the sensibilities and vision of the filmmaker to the fore, it situates the filmmaker in the historical world. The helpless, accidental, humane, interventionist, and professional gaze testify less to a metaphorical vision of the world than to the real presence of the filmmaker in the face of historical events beyond his or her control.»¹⁰².

Bill Nichols

4. 1. Introdução e sinopse

“Tempo Comum” (2018, 74 minutos) nasce no âmbito do anterior Trabalho de Projecto, apresentado no ano lectivo 2015/16, o qual não foi concluído por circunstâncias várias, em particular porque a rodagem do filme iniciada em agosto de 2015, só terminaria em setembro de 2017. Com o regresso no mestrado, no ano lectivo 2018/2019, o filme transitou para a realização do presente Trabalho de Projecto, tendo entretanto já sido exibido

¹⁰¹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary...*, pp. 38 - 39.

¹⁰² Bill Nichols, "The Fact of Realism and the Fiction of Objectivity" in *Post-War Cinema and Modernity*, organização John Orr e Olga Taxidou. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, p. 206.

publicamente e estreado no âmbito do Festival Internacional de Cinema DocLisboa 2018, na secção competitiva *Verdes Anos*.

O filme retrata o quotidiano de Tarcísio Amaro, mineiro aposentado das Minas da Panasqueira, residente em Casegas, aldeia do concelho da Covilhã. Impressões do passado, de três décadas de trabalho árduo nas minas, dos anos da ditadura e do período da guerra colonial em Angola, entre 1968 e 1970, entrelaçam-se com o dia-a-dia do presente, na estreita relação de Tarcísio com a natureza e a sua vivência rural. O filme apresenta igualmente rituais e eventos da vida social da aldeia, entre festividades religiosas e pagãs, nas quais Tarcísio participa, nomeadamente enquanto músico da banda filarmónica local. Partindo da observação directa de situações do quotidiano e dos testemunhos de Tarcísio sobre questões ambientais, políticas ou religiosas, "Tempo Comum" constrói-se entre um testemunho de vida e um olhar sobre o declínio da vida rural, no interior do país.

4. 2. Propósito e condicionantes

Começo por contextualizar, dizendo que conheci Tarcísio através de familiares meus em Casegas e que este participou num outro filme que realizei na aldeia: "Um Breve Adeus" (2015, 8 min). Durante a rodagem dessa curta-metragem apercebi-me do seu estilo de vida peculiar e da sua personalidade carismática, o que me levaria a desafiar-lo a fazer um filme em torno da sua vida. Embora tenha resistido inicialmente ao convite, Tarcísio aceitou o desafio, impondo como condição que este fosse filmado no decorrer habitual do seu dia-a-dia, sem alterações à sua rotina, o que foi ao encontro do propósito observacional do filme, embora este não tenha exclusivamente essa forma.

A rodagem foi feita com meios limitados, tendo eu não só realizado, mas também assegurado todas as funções técnicas inerentes, de direcção de fotografia e captação de som. As filmagens realizaram-se nos períodos de descanso da minha actividade profissional, fins-de-semana e férias, e foram condicionadas também pela distância, na medida que cada período de rodagem envolveu uma deslocação de aproximadamente 600 km: 300 em cada um dos sentidos, entre Lisboa, onde resido, e Casegas. Todavia, estas limitações proporcionaram aspectos positivos pois, creio, ajudaram a estreitar as relações com Tarcísio e a sua família, prolongando-as no tempo, o que, em última análise, beneficiou o resultado final do filme.

O sentido do filme proposto a Tarcísio foi o de retratar o seu quotidiano e as suas várias facetas de "homem dos sete instrumentos", enquanto ex-mineiro, pastor de cabras,

agricultor, apicultor e músico, a par com a sua participação na vida comunitária da aldeia, entrecruzando o presente com as suas memórias de vida. Sobre estas linhas de orientação, construiu-se um guião de filmagens, o qual foi sofrendo actualizações sucessivas pois, como qualquer documentário, este também experienciou a imprevisibilidade que caracteriza o género. Colocando de lado questões meteorológicas e outros episódios menores, de natureza inconstante mas previsíveis, a imprevisibilidade da rodagem do filme caracterizou-se sobretudo pelo evoluir inesperado de alguns eventos. Se tal implicou uma certa frustração nalguns casos, noutros proporcionou ganhos dramáticos. Exemplo dessa ordem de ideias, foi o facto de ter sido delineado inicialmente apoiar a construção de uma representação do tempo seguindo a gestação, nascimento e crescimento de algumas cabras, uma vez que os momentos iniciais da rodagem coincidiram com o período do cio. Meses depois verificou-se que as cabras não engravidaram, apesar do macho as ter coberto por diversas vezes. Tal desenlace provocou uma evolução alternativa: descontente com o facto do macho não “produzir casta” e considerando que tal constituía um prejuízo para o rebanho, Tarcísio decidiu mandar matá-lo.

Outro episódio imprevisto foi o de Tarcísio ter deixado de tocar na banda filarmónica local. Constituindo a sua faceta de músico um elemento singular no retrato plural da sua personalidade e um elo importante na sua participação comunitária, optei por uma intervenção distinta: persuadi Tarcísio a juntar-se de novo à banda, com o propósito do filme poder registar os ensaios e a actuação da banda, nas festividades locais da aldeia, em honra do Anjo da Guarda. Neste caso o filme não se adaptou ao desenrolar “natural” dos acontecimentos, mas impôs-se sobre os mesmos, intervindo na realidade.

Em paralelo com a imprevisibilidade de acontecimentos, também a relação de trabalho com o Sr. Tarcísio revelou momentos de algum desgaste e impasse, o que condicionou o progresso das filmagens e a sua conclusão, prologando o período de rodagem para lá do inicialmente previsto, que era de aproximadamente um ano. Um dos impasses adveio do facto de eu desejar filmar com Tarcísio nas Minas da Panasqueira, na localidade da Barroca Grande, uma vez que muitas das memórias que o filme invoca são sobre esse espaço. Todavia, o Sr. Tarcísio foi continuamente adiando essa possibilidade, justificando ou porque não era oportuno, ou porque era a época da apanha da azeitona, ou porque ia visitar familiares, etc. De tal ordem, que, para ultrapassar o impasse, recorri a uma estratégia de persuasão e de maior envolvimento de Tarcísio no processo de criação do documentário: realizei uma montagem preliminar do filme, que lhe mostrei e a qual debatemos em conjunto. Ao ver o resultado do

seu próprio desempenho, Tarcísio sentiu-se animado e inspirado em prosseguir, concordando com realização das filmagens nas minas.

Deste modo, as várias condicionantes e o grau de imprevisibilidade das mesmas, obrigaram a uma capacidade de resposta articulada por uma premissa de equilíbrio entre conseguir incorporar da melhor forma o progressivo e inconstante “revelar da realidade” e o moldar do filme segundo o objectivo a que se propunha. No que toca à sua estruturação e dimensão narrativas, devo notar que não foi um processo totalmente consciente, mesmo durante a montagem onde adquiriu a sua forma definitiva. Muitas decisões foram tomadas intuitivamente sem uma clara consciência desse impulso narrativo na organização do material filmico; o qual só se evidenciou de forma mais explícita durante a investigação e redacção desta memória científica e que analisamos em detalhe seguidamente

4. 3. Reflexão crítica

Em retrospectiva, a dimensão narrativa que poderemos constatar em “Tempo Comum” começa a delinear-se mesmo antes da rodagem. Ao se estabelecerem as linhas de orientação como as que já foram descritas anteriormente, os “contornos vagos” da realidade deixam de ser percebidos enquanto tal, por imposição do processo selectivo que então se inicia e que vai determinar o trabalho crucial de moldagem do filme. O planeamento do que deve ser e da forma que deve tomar é sinal de uma primeira intervenção da lógica do discurso narrativo na estruturação do filme, que vai estipular o que é significativo ser registado e o que é excluído, de acordo com o maior ou menor potencial com que determinado evento se apresenta para a construção de cada uma das histórias que o filme condensa e entrecruza, através de imagens e sons.

As histórias que não vemos em imagens mas que ouvimos Tarcísio contar também não aparecem de forma inocente, pois surgem em resposta aos estímulos que as entrevistas desencadeiam e orientam, seguindo a mesma ordem discursiva. Fazendo de novo um paralelismo com a narratividade histórica e pensando na ideia de Hegel em que «períodos de felicidade humana e segurança são páginas em branco na História»¹⁰³, como nos lembra Whyte, os episódios descritos pela voz de Tarcísio tem muitas vezes uma mesma nuance, descrevendo jornadas difíceis de trabalho, caminhos perigosos nos tempos da guerra ou serpentes que se escondem por entre a natureza. Nada sabemos sobre as emoções que terá

¹⁰³ Hayden Whyte. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality"..., p. 11.

sentido no dia de reencontro com a mulher quando regressou da guerra, as pequenas alegrias da vida que os seus quatro filhos lhe proporcionaram ou do convívio com os colegas na mina. Trata-se, claro, de momentos de uma certa intimidade afectiva que o próprio Tarcísio poderá não querer revelar. Mas talvez não sejam apenas um resguardo, visto que em momentos de maior espontaneidade e que resultaram de sua própria iniciativa, Tarcísio optou quase sempre por apresentar aspectos mais sofridos da sua existência, que se observam por exemplo quando conta os milhares de quilómetros que percorreu entre a casa e as minas, o equivalente a “dar a volta ao mundo três vezes”; ou quando relata pormenorizadamente o episódio de falha cardíaca que quase lhe tirou a vida. Afinal, não devemos ignorar que Tarcísio tem não só uma parte activa no desenhar dos eventos representados, como é um carismático contador de histórias, respondendo a esse impulso narrativo na organização da experiência que a vida lhe proporcionou, sabendo implicitamente como cativar o interesse de quem escuta.

Apesar da filtragem que ocorre primeiramente durante a rodagem, é no processo de montagem que a força propulsora do discurso narrativo se sente com maior premência, pois há que garantir não só dinâmica mas também coerência e unidade. A coerência temporal resulta em larga medida pelo intercalar das várias histórias, seguindo uma orientação que é em larga medida coincidente com a progressão cronológica de filmagem. Excepção a essa ordem é a da cena de abertura do filme (cf. fotogramas 1 a 4 nos anexos) que serve de prólogo, com alguma dimensão metafórica: entramos com Tarcísio na mina, um espaço vazio que contrasta com as montanhas de despojos de extração mineira que se erguem nas proximidades, vestígios de uma memória colossal; Tarcísio percorre o túnel, projectando um feixe de luz sobre o escuro daquele espaço de ausência sombrio, mas que lhe é familiar, enquanto aguardamos que ele venha ao nosso encontro, que se mostre e nos capte o olhar através da câmara.

A entrada narrativa propriamente dita acontece depois dos interlúdios de texto, com o título e créditos, e faz-se com uma sequência de planos que registam o percurso de Tarcísio entre a casa e uma das suas propriedades, na colina que limita a aldeia a poente (cf. fotogramas 5 a 7 nos anexos). Momentos depois surgem as cabras e observamos a rotina da sua relação com Tarcísio, da interacção que estabelecem entre si e da tranquilidade que os rodeia (cf. fotogramas 8 a 10 nos anexos). São-nos mostrados dessa forma os espaços, bem como o sentir da ruralidade e da natureza envolvente. A voz de Tarcísio surge mais tarde e apresenta as cabras, que têm nomes próprios como qualquer “personagem”: Melga, Mocha, Mealva e Pombo. As relações entre todos são igualmente expostas, onde Tarcísio é o dono do

pequeno rebanho, de três cabras e um “macho”. Os animais respeitam-no e cooperam, e Tarcísio corresponde com bons tratos e mimos. Estamos por assim dizer no *princípio* do encadeamento narrativo e tudo está tranquilo e harmonioso.

O filme corre depois com o desenrolar de episódios vários que se consubstanciam como histórias paralelas e que se entrelaçam com a história inicial da relação de Tarcísio com as cabras, formando um todo heterogéneo. O sentido de unidade desse combinado narrativo é garantido em larga medida pelo próprio Tarcísio, personagem central do filme e participante em todas as histórias que observamos ou que por ele são narradas, assumindo desse modo também o papel de narrador presente.

Enquanto personagem central em torno do qual se constrói o filme, temos uma sucessão de episódios que sinalizam o progressivo envelhecimento de Tarcísio, com as diversas enfermidades que o afectam. Esta história, que se desenrola ao longo de todo o filme, só se desenharia determinante na construção da ordem discursiva do filme, por efeito do prolongamento da rodagem para cerca de dois anos. A decorrente perda de forças e de ânimo, sublinham em contraponto narrativo a tenacidade de Tarcísio que se observa nas diversas histórias paralelas.

Há também as histórias do passado, com as vivências do período da guerra em Angola ou da visita presidencial de Américo Tomás às Minas da Panasqueira, durante o Estado Novo. Estas são pequenas histórias com *princípio, meio e fim*, que existem isoladamente, sem uma ideia de progressão entre si, mas que contribuem para a construção de outros níveis de significação. Ainda no campo das memórias, os vários testemunhos sobre as duras condições de vida enquanto mineiro não se apresentam propriamente como uma história em si, mas mais como uma sucessiva descrição das vivências, sem uma linha de progressão concreta.

Surgem no encadeamento também retratos da vida comunitária que servem de contraponto à dimensão privada que prevalece no filme, centrada na figura de Tarcísio. A procissão do Domingo de Ramos ou as actuações da banda filarmónica nas festividades da aldeia servem para caracterizar o espaço físico e cultural envolvente e espelham a dimensão social do filme, com o interagir entre Tarcísio e demais personagens sociais. Noutros testemunhos em privado, mas também relacionados com a dimensão social do filme, Tarcísio expõe abertamente as suas considerações sobre ambiente, religião e política, evidenciando concepções muito singulares sobre a natureza e as ordens de poder do mundo, real e metafísico. Embora estes momentos tenham um carácter não narrativo, são importantes na

caracterização do personagem e evidenciam de uma forma mais directa a ideologia subjacente do discurso narrativo.

A organização sintagmática dos diversos componentes assenta numa progressão impulsionada pela interligação das diversas histórias, na alternância de elementos narrativos e não narrativos e também na construção ponderada de algumas surpresas em momentos convenientes no filme, criando pontos de viragem. Estes resultam de uma economia de informação disponível, doseada com o propósito de criar alguma ambiguidade, deixando questões em aberto, possibilitando desse modo espaço para interrogação e interpretação por parte do espectador e simultaneamente manter o seu interesse ao longo de todo o filme. Observamos este tipo de construção na cena de cortar a carne por Tarcísio, secundado pela mulher, momento culminante que revela a morte do bode Pombo, o macho do rebanho (cf. fotogramas 11 a 13 nos anexos), abatido pelas razões anteriormente expostas (em pp. 28 e 29). Esta situação é introduzida de forma inesperada, com o movimento contundente e o som vigoroso de uma machadada. O espectador não dispõe de elementos anteriores à cena que o informem do porquê do abate ou que apontassem esse desfecho, ainda que essa questão sensível e o sentimento de compaixão que Tarcísio nutre pelas cabras, tenham sido abordados anteriormente.

O doseamento de informação operado através do processo selectivo da montagem também permite gerir de forma eficaz a alternância das diversas histórias. Ao deixar o fim em aberto ou em suspenso de algumas, abre espaço para a continuação de novas histórias que possam surgir na progressão narrativa. Nessa perspectiva, após o momento da referida morte do bode, o filme prossegue sem que se revele ao espectador o porquê da morte do animal. Observamos unicamente que o rebanho ficou reduzido a três elementos, deixando a história em suspenso. Outras histórias paralelas prosseguem e uma nova história surpreende o espectador, passados cerca de três quartos da duração do filme, ao ser revelada a actividade de músico de Tarcísio (cf. fotograma 14 nos anexos). Inicia-se aqui o desenvolvimento final que vai conduzir o todo narrativo até ao seu *fim*.

As dificuldades de reintegrar-se na banda e de conseguir tocar todas as notas correctamente, vão-se entrosar com a história do deteriorar progressivo do seu estado de saúde quando Tarcísio, num testemunho sentido, descreve as várias fragilidades físicas, expressa cansaço e diz não sentir “alegria” nem vontade de tocar o instrumento (cf. fotograma 15 nos anexos). Nos momentos imediatamente anteriores a esse testemunho, o rebanho de cabras aparece pela última vez no filme (cf. fotograma 16 nos anexos) e um espectador mais

atento reparará que não se trata exactamente do mesmo rebanho. Este mantém-se reduzido a três elementos mas dois são crias. Nada é dito no filme sobre o abate das outras duas cabras adultas, nem do posterior nascimento das crias da única cabra adulta sobrevivente, nem de que estas foram geradas por um macho que Tarcísio pediu emprestado. Após o ponto de viragem estabelecido com o abate da cabra, a história da relação entre Tarcísio e o rebanho passou a transcorrer na retaguarda do filme, concedendo maior evidência a outras histórias.

“Tempo Comum” serve-se de recursos narrativos na sua estruturação mas procura manter um equilíbrio entre essa necessidade de coesão e unidade e o não desvirtuamento do sentido de “realismo” na sua representação. Um processo intrincado que excluiu informação e particularidades em que o seu aparente valor “inócuo” é discutível. Por exemplo, na meticulosa selecção com que se constrói a sensação de tranquilidade da sequência inicial do filme (descrita no segundo parágrafo da p. 31), este retrato não é inteiramente “realista”, na medida em que a montagem omite detalhes do quotidiano de Tarcísio e do rebanho: quando as cabras ultrapassam os limites da área de pastagem e começam a desbravar em zona de cultivo, ou simplesmente quando não obedecem ao comando de Tarcísio, este reage frequentemente com chamadas de atenção furiosas, ou mesmo com gestos abruptos com a vara que empenha. Este tipo de episódios, alguns dos quais registados pela câmara, foram excluídos para não confluir com a representação que se pretendia produzir no espírito do espectador, de um ambiente rural harmonioso, onde o tempo parece ter parado e “nada acontece”, na medida que foi justamente essa a sensação que experienciei na maioria de vezes em que estive naquele local, com Tarcísio e as cabras.

Também na construção da temporalidade, que é particularmente relevante na representação coerente que o filme pretende transmitir, existem algumas nuances que não são reveladas ao espectador. Grosso modo, a montagem respeita a ordem cronológica de filmagem, mas não de uma forma inteiramente linear. Não obstante “Tempo Comum” ter sido filmado durante o período de dois anos (entre 23 de Agosto de 2015 e 17 de Setembro de 2017), ocorreu um longo interregno de aproximadamente um ano (devido aos impasses descritos na p. 29): a última filmagem em 2016 aconteceu em Junho e a seguinte só se realizaria em Julho de 2017. Pelo que, embora a sequência de imagens do filme, sugeridas pela ambiência, as condições atmosféricas, a tonalidade da luz, entre outros sinais, sugira uma ordem cronológica do que seria o ciclo de estações de um ano, começando e terminando no verão, o salto temporal ocorrido entre o final da primavera do primeiro ano e o verão do segundo é omitido. Acreditando que esse hiato não desvirtua o sentido de representação do

filme e também porque a alternativa de incluir uma legenda de texto com essa informação (ex: “Um ano depois”) iria subverter a organização visual do filme, optou-se por não fornecer ao espectador esse detalhe.

Adicionalmente, o filme altera a ordem cronológica de um evento em particular, alteração que serve um propósito claramente narrativo e que é relevante sobre o ponto de vista ético. A cena que descreve o ensaio de Tarcísio com a banda (cf. fotograma 14 nos anexos) surge no filme antes da cena com a banda a actuar em palco no festival de música “Sons da Fraga Dura” (cf. fotogramas 17 e 18 nos anexos), evento este que ocorreu na aldeia dias antes de Tarcísio ter reingressado no agrupamento e realizado o referido ensaio. O sentido produzido por esta alteração produz no espectador a ideia de que após o “desaire” do seu desempenho no ensaio, Tarcísio é excluído da actuação da banda, participando no festival apenas como espectador. Dessa forma, o filme ganha um efeito de maior tensão narrativa que vai ajudar a construir o efeito de clímax e fechamento no final do filme. Assim, em crescendo, Tarcísio afirma no momento seguinte não ter ânimo para voltar a tocar (cf. fotograma 15 nos anexos), testemunho que foi registado no dia imediatamente anterior à da actuação, quando ainda era incerto se Tarcísio iria sentir-se suficientemente confiante para tocar com a banda. No dia seguinte Tarcísio compareceu seguro e determinado e os receios desvaneceram-se. Tocou não só a peça que é reproduzida na cena final do filme (cf. fotograma 19 nos anexos), assim como em todo o percurso que a banda fez a pé pelas ruas da aldeia e na procissão religiosa que se seguiu. Se tivermos em conta o contexto de grande incerteza que rodeou a actuação de Tarcísio com a banda e o desfecho triunfante da sua persistência, podemos pensar a construção emocional que a narrativa opera noutra perspectiva. Na medida em que a alteração cronológica do referido episódio, de alguma forma se presta a transmitir uma sensação mais vigorosa, logo mais “fiel”, na representação da intensidade emocional, o feito de Tarcísio adquiriu significado mais intenso do que aquele que resultaria numa montagem em que a ordem cronológica real tivesse sido respeitada.

A par da organização visual, a dimensão narrativa em “Tempo Comum” também se manifesta de forma particular no som, elemento que entrecruza várias temporalidades que o filme condensa. Se a narrativa visual apresenta o quotidiano do presente, é através do som que o filme narra as contingências do passado, na voz de Tarcísio. Em diversos momentos, como por exemplo na cena em que Tarcísio coloca a máscara de apicultor e faz uma vistoria às colmeias (cf. fotograma 20 nos anexos), existe uma divergência entre o que imagem nos mostra e o que som revela, pois Tarcísio narra um episódio dramático de guerra. Este

contraponto desdobra a experiência fílmica e adensa o entrosar das histórias, criando pontes entre distantes realidades históricas e geografias. Esta sobreposição constrói-se visualmente, quase sempre, com longos planos, o que deixa ao espectador tempo para uma contemplação detalhada, afim de que possa assimilar toda a informação audiovisual.

O som também sublinha as características visuais do documentário, com uma estética “naturalista” e que em larga medida assume um modo observacional, donde decorre a opção de não adicionar ao filme música externa (“de fundo”). A música, que adquire um papel determinante na parte final da narrativa, é o som diegético das imagens com as actuações da banda ou quando Tarcísio exhibe o seu leitor digital de áudio e confessa uma paixão de longa data por música filarmónica.

Mas esta nuance “naturalista” sublinhada pelo som, também dissimula algumas mudanças operadas durante a montagem. Uma questão desafiante mas menos problemática, surgiu quando um problema técnico originou a perda do som ambiente de um conjunto importante de filmagens no período inicial de rodagem, salvando-se apenas o som captado pelo gravador de áudio, ao qual estava conectado o microfone de lapela usado no registo das entrevistas com Tarcísio

Por conseguinte, para completar o som de algumas das cenas do filme foi necessário recorrer à técnica de *foley* na pós-produção, com o devido cuidado de manter um tom de naturalidade, mesmo que recorrendo as fontes de som “artificiais”.

Outro tipo de intervenções no áudio, prenderam-se com o facto de alguns testemunhos serem demasiadamente longos, sendo necessário encontrar uma forma criativa de abreviação sem comprometer o sentido original do discurso e preservando o tom de naturalidade da locução. Nesse sentido, foram realizados ocasionalmente cortes em pausas mais longas, repetições de palavras, determinadas interjeições ou mesmo pequenos trechos que repetiam uma mesma ideia, etc.

Há no entanto um corte específico no som do filme, que se impôs em atenção a uma questão sensível que passo a detalhar. Na cena onde Tarcísio conta o episódio do indivíduo que o provocou à porta do quartel em Malange, Angola, e que fora levado pela PIDE (cf. fotograma 21 nos anexos). Na parte final da sua narração, Tarcísio reproduz as palavras do furriel: este confidenciara-lhe que, em determinados casos, os presos eram atirados de uma ponte aos jacarés do rio. No remate quase final da frase, Tarcísio solta uma pequena gargalhada. Após audições atentas, conclui que a gargalhada é parte integrante da

reconstituição mimética que Tarcísio fez do que o furriel expressou. Todavia, o espectador poderia ter outra percepção pelo que, para não levantar dúvidas e evitar qualquer tipo de constrangimento que pudesse prejudicar Tarcísio, o som da gargalhada foi retirado na montagem.

Ao privilegiar o modo observacional, “Tempo Comum” exclui o dispositivo estilístico do narrador externo que orienta a atenção do espectador ao longo do filme. A premissa é a de não condicionar excessivamente a leitura do filme, nem delimitar a plasticidade das imagens, uma vez que estas devem “falar por si”. Embora esteja ausente essa “voz de Deus”, por outro lado podemos sentir que existe uma “voz” invisível, muito particularmente porque o filme se constrói sobretudo sob o ponto de vista do espectador. Podemos ter a sensação em alguns momentos que é Tarcísio que encarna o papel de narrador e que conta directamente ao espectador as suas histórias. Contudo, para lá desse contexto particular, a dimensão narrativa de “Tempo Comum” evidencia a presença desse “mestre-de-cerimónias”, ou o *grand imagier* como formula Laffay¹⁰⁴; entidade que está para lá do realizador e de todos os constrangimentos que influenciam as suas decisões. Essa força que, por trás da narrativa, controla as imagens e os sons numa lógica abrangente, é, conforme resume, Casetti¹⁰⁵, «o princípio segundo o qual o filme funciona, o que o move como discurso.»

Uma sensibilidade primordial que nos remete para esse “impulso psicológico” que impele o homem a dar aos eventos um “aspecto” de narratividade a que Whyte aludia¹⁰⁶. A “intuição” que sinto enquanto realizador ao moldar o filme, é possivelmente uma manifestação desse impulso, que actua no diálogo com a realidade e estabelece a narrativa como uma forma crucial de discurso.

Apesar das suas limitações e previsíveis falhas de uma primeira obra, acredito que “Tempo Comum” cumpre o escopo a que se propôs, com coerência e recorte estético, e consegue transmitir uma carga desejável de emoções. Os recursos narrativos que edificam o filme e medeiam esse encontro do espectador com a figura singular de Tarcísio, não devem ser entendidos como puramente estruturantes, pois estes permitem ao filme revelar outros aspectos, para lá de uma realidade específica, que se materializam através dessa dimensão narrativa e são bem mais do que a soma das partes.

¹⁰⁴ Francesco Casetti. *Theories of Cinema 1945 – 1995...*, p. 67.

¹⁰⁵ Ibid, p. 68.

¹⁰⁶ Hayden Whyte. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality"..., p. 4.

CONCLUSÃO

«The opposition that some like to see between a cinema inclined toward the almost documentary representation of reality and a cinema inclined, through reliance on technique, toward escape from reality into fantasy and the world of dreams, is essentially forced. . . . The one is inconceivable without the other.»¹⁰⁷.

André Bazin

«André Bazin believed it was the wish for the world re-created in its own image that gave rise to the emergence of film [...]. In *The World Viewed*, Cavell gave Bazin's idea a crucial twist by observing that it is precisely because film's material basis is the projection of reality that the medium is capable of rendering the fantastic and mythical as readily as the realistic. Reality plays an essential role in all films, but in no film does reality simply play the role of being documented. Reality is transformed or transfigured when the world reveals itself on film. Then, too, reality itself, in human experience, is already stamped by fantasy and myth.»¹⁰⁸.

William Rothman

Documentário ou ficção, qualquer filme é uma representação estruturada que responde a um conjunto de regras e convenções, mesmo quando este as refuta. A ambivalência que configura cada um dos dois géneros e as suas mútuas partilhas, denota que é inadequado o seu contraponto como de opostos se tratassem.

Para lá da singularidade do documentário enquanto prática distinta do cinema de ficção dentro de uma tradição histórica concreta, devemos atender também à proposição de que todo o filme é em si um documentário, isto é, parafraseando Costa, «o documentário como um dos níveis de relação com o real inerente a qualquer acto de filmar»¹⁰⁹. Por outro lado, na perspectiva antagónica de que todos os filmes são da ordem da ficção, podemos reconhecer esta dimensão no documentário pensando nas inerentes necessidades de produção e estruturação a que precisa de responder. Essa premissa de artifício subjacente é reconhecida pelos próprios documentaristas como Frederick Wiseman, que define os seus filmes como “ficções do real”, em resultado do processo selectivo que é operado pela montagem¹¹⁰.

A contiguidade existente entre a ficção e documentário estabelece um espaço de fronteira, onde as duas práticas filmicas se confrontam e complementam, influenciando-se

¹⁰⁷ Daniel Morgan, “The Afterlife of Superimposition” in *Opening Bazin*, organização Dudley Andrew. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011, p. 127.

¹⁰⁸ William Rothman, “The Filmmaker as Hunter - Robert Flaherty's *Nanook of the North*” in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Organização Barry Keith Grant e Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 2014, pp. 1.

¹⁰⁹ José Manuel Costa, “Questões do Documentário em Portugal” in *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, organização Nuno Figueiredo e Manuel Guarda. Lisboa: Número-Arte e Cultura, 2004, p.118.

¹¹⁰ Carl Plantinga “Documentary”..., p. 495.

mutuamente, como podemos observar no grau de hibridez dos filmes analisados nesse contexto, alguns dos quais marcos importantes da história do cinema.

Considerando essa correlação de contágio e a forte ligação ao real por parte de determinados filmes e realizadores, parece-nos pertinente a proposta de Penafria de uma extensão da *praxis* documental segundo o conceito a que denomina de *Documentarismo*, entendido como «um modo de olhar o cinema que dele destaca a sua parte documental»¹¹¹, independentemente do género a que o filme pertence.

A omnipresença da narrativa na vida humana desde tempos imemoriais, evidencia as suas características enquanto modelo primordial com que o homem tende a organizar discursivamente a sua apreensão sensorial do mundo, estabelecendo padrões morais que visam a estabilidade e coesão social. No desenvolvimento da teoria da narrativa pela corrente estruturalista, em estreita relação e paralelismo com as dinâmicas da língua, encontramos a sua presença também no cinema enquanto lógica estruturante, garante de unidade e coerência. Segundo Laffay, todo o cinema contém uma dimensão narrativa; é esta que possibilita tornar legível a complexidade da realidade, servindo-se de uma história para orientar a sucessão de imagens e sons. A narrativa redimensiona desse modo a realidade, impondo-lhe os atributos de um princípio e de um fim e orientando a sua progressão temporal com linhas de força que assentam numa lógica formal e igualmente discursiva¹¹².

Esta proficiência da narrativa tanto serve a ficção como o documentário, respondendo ao desejo do espectador em deixar-se levar pelo contar de uma história. Segundo Nichols, a presença da narrativa no documentário é transversal a todos os seus modos de representação – expositivo, observacional, interactivo e reflexivo¹¹³. Todavia, a manipulação das imagens e sons no moldar dessa narratividade coloca em questão a autenticidade reivindicada pelo documentário. Ao ter que se estruturar segundo um modelo culturalmente aceite e expectável, acompanhamos Wiston na sua interrogação: quanta autenticidade se perde nesse processo de dramatização do “real”?¹¹⁴

Nessa perspectiva, documentários como “Roger and Me (1989) de Michael Moore, ao condicionarem a representação dos diversos eventos e actores sociais para atender a determinados mecanismos narrativos e de ordem estilística, desafiam a credibilidade com que

¹¹¹ Manuela Penafria, *O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta...*, p. 79.

¹¹² Francesco Casetti. *Theories of Cinema 1945 – 1995...*, p. 66-67.

¹¹³ Bill Nichols. *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary...*, p. 34.

¹¹⁴ Brian Winston. "Documentary: I Think We are in Trouble"..., pp. 21.

o género do documentário se assume. Um equilíbrio difícil entre a originalidade autoral e uma esperada reconstituição “sóbria” da realidade, o qual suscita questões sobre quais os limites éticos do jogo criativo que os documentários encerram.

Ao problematizar a relação entre realidade e a sua representação narrativa, reflectimos sobre o exercício de realização do filme “Tempo Comum” (2018) e as diversas condicionantes que regularam a sua concretização, em especial a imprevisibilidade do desenrolar dos eventos. O diálogo com a realidade em permanente mutação, procurou de uma forma articulada conseguir incorporar o progressivo “revelar da realidade” e o moldar do filme segundo o escopo a que se propunha.

Em retrospectiva, muitas decisões durante a realização do filme foram tomadas de forma intuitiva, sem uma percepção totalmente consciente desse impulso de dar aos eventos um aspecto de narratividade. Todavia, no decorrer da investigação deste trabalho e na subsequente reflexão, foi clara a presença dessa lógica narrativa, a qual condicionou todo o processo criativo, desde o conceito inicial à montagem final, passando pela rodagem.

A força propulsora do discurso narrativo sente-se com maior premência, pois há que garantir não só dinâmica mas também coerência e unidade. A coerência temporal resulta em larga medida pelo intercalar das várias histórias, seguindo uma orientação que é em larga medida coincidente com a progressão cronológica de filmagem.

A construção do todo narrativo heterogéneo que o filme condensa, assenta numa progressão impulsionada pela interligação das diversas histórias, na alternância de elementos narrativos e não narrativos e também na construção de pontos de clivagem, até ao desfecho final. Para lá da dinâmica e coerência temporal que essa estruturação proporciona, é sobretudo a figura de Tarcísio, enquanto personagem central que garante ao filme um eixo de construção e o seu sentido maior de unidade.

Tarcísio é não só personagem mas também narrador da sua própria vida. A dimensão narrativa que o filme transporta resulta em primeira análise da interpretação que Tarcísio faz da sua própria existência. As histórias que escolhe contar e o modo como as narra, evidenciam essa procura de significado para o mistério da vida. Esse lado “ficcional” que cada um de nós tem e que se revela genuinamente na presença da câmara, na ideia de Rouch.¹¹⁵ Essa narrativa que implicitamente fazemos da nossa própria vivência e o seu discurso latente, com concepções morais e filosóficas sobre o mundo, que manifesta o modo

¹¹⁵ William Rothman, *Documentary film classics...*, p.70.

que encontramos de rescrever a nossa vida enquanto uma “história”, estruturada e com sentido. Uma ordenação do caos que nos habita e que revela a “ficção” que projectamos sobre a nossa existência, através das narrativas que construímos. Adicionalmente, o *grand imagier* que Laffay descreve, essa força gravitacional que se esconde por detrás da narrativa e posiciona as imagens e os sons com um sentido preciso e estruturante e que, embora possa ser parcialmente coincidente, está para lá do realizador, acentua com a sua aura o sentir de uma construção, de uma premissa de “artifício” que emerge como que necessária para o filme poder aceder à realidade de uma forma inteligível.

Assim, por mais realistas e significativas que se declarem as suas imagens e sons e para lá da realidade mais imediata e concreta que transparece no entrelaçar das suas histórias, permanece em “Tempo Comum” uma dimensão ficcional indeterminada, mas muito presente. Do mesmo modo que é concreta a existência de Tarcísio, mas desconhecemos quanto do seu “personagem” é fictício.

BIBLIOGRAFIA

- ÁLVAREZ, Iván Villarrea. *Documenting Cityscapes - Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.
- BARNOUW, Erik. *Documentary - A History of the Non-Fiction Film* (segunda edição). Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.
- BARTHES, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" in *The Narrative Reader*, organização Martin McQuillan. Londres: Routledge, 2000.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in *Illuminations*, organização Hannah Arendt, tradução Harry Zohn. Nova Iorque: Schocken Books, 1969.
- CARDULLO, Bert. "Alter Ego, Autobiography, and Auteurism: François Truffaut's Last Interview" in *The New Yorker* (edição online), Nova Iorque, 16/08/2010 (atualizada em 13/10/2010), consultado a 17/09/2019, <URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview> > .
- CARROLL, Noël. "Narrative Closure" in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, organizado por Paisley Livingston. New York: Routledge, 2009, pp. 207-215.
- CASETTI, Francesco. *Theories of Cinema 1945 – 1995*. Austin: University of Texas Press, 1999.
- COSTA, José Manuel. "Questões do Documentário em Portugal" in *Portugal : Um Retrato Cinematográfico*, organização Nuno Figueiredo e Manuel Guarda. Lisboa: Número-Arte e Cultura, 2004, pp.117-143.
- COSTA, José Manuel. "Wiseman , Outubro de 1993 – Entrevista" in *Frederick Wiseman, um Olhar sobre as Instituições Americanas*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Amascultura, 1994.
- DEVEREAUX, Leslie. "Cultures, Disciplines, Cinemas" in *Fields of Vision: Essays in film studies, visual anthropology and photography*, organizado por Leslie Devereaux e Roger Hillman. Berkeley: University of California Press, 1995, pp. 329-339.
- DUDLEY, Andrew. *Concepts in Film Theory*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1984.
- EITZEN, Dirk. "When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception" in *Cinema Journal*, vol. 35, no. 1 (Outono, 1995). Austin: University of Texas Press, 1995, pp. 81-102.
- FABE, Marilyn. *Closely Watched Films - An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Oakland: University of California Press, 2014.
- FOLEY, Barbara. *Telling the Truth - The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- GILLIAN, Anne. *Truffaut on Cinema*, tradução Alistair fox. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

- GRILO, João Mário. Uma Massa Volumosa que Passa, Enorme e Contínua: Cinema e Canalização” in *Panorama 2008* (catálogo). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 34 – 38.
- KIENER, Wilma e MATZKA, Dieter. “The Director's Cut - Is a Personal Viewpoint Still Possible in Television?” in *Documentary Film Quaterly*, Primavera de 1995. Berkeley: University of California Press, 1995.
- LOSHITZKY, Yosefa. "Introduction" in *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, organização Yosefa Loshitzky. Bloomington: Indiana University Press, 1997, pp. 1 – 17.
- MANCHEVSKI , Milcho. *Truth and Fiction: Notes on (Exceptional) Faith in Art* . Nova Iorque: Punctum Books, 2012.
- METZ , Christian. “The Imaginary Signifier” in *Film and Theory: An Anthology*, organizado por Robert Stam e Toby Mille. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 408-436.
- MORGAN, Daniel. “The Afterlife of Superimposition” in *Opening Bazin*, organização Andrew Dudley. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011, pp. 127–141.
- MORGAN, Daniel. "The Pause of the World" in *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*, organização William Rothman. Albany: S.U.N.Y. Press, 2009, pp. 139-156.
- MULVEY, Laura. *Death 24x a Second*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS, Bill. "The Fact of Realism and the Fiction of Objectivity" in *Post-War Cinema and Modernity*, organização John Orr e Olga Taxidou. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, pp. 188-207.
- PERKINS-BUZO, Reid. “Real Film: Realistic Film Theory, Semiotics and the Documentary Film” in *Semiotics 2006-2007*, organização Terry Prewitt e Wendy Morgan. Ottawa: Legas Publishing, 2007.
- PENAFRIA, Manuela. *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos. 1999.
- PENAFRIA, Manuela. *O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom, 2009.
- PICCALO, Gina. “It’s Michael and them” in *Los Angeles Times* (edição online), Los Angeles, 24/07/2007, consultado a 7/12/2019, <URL: <https://lat.ms/38i6AdJ> >.
- PLANTINGA, Carl. "Documentary" in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, organizado por Paisley Livingston. New York: Routledge, 2009. p 494 - 504.
- PLANTINGA, Carl. “What a Documentary Is, After All” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, no. 2 (Primavera, 2005). New Jersey: Wiley, 2005, p. 105-117.

- RABIGER, Michael. *Directing the Documentary - Third Edition*. Woburn, MA: Focal Press, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*, tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.
- RICOEUR, Paul. "Narrative Time" in *The Narrative Reader*, organização Martin McQuillan. Londres: Routledge, 2000.
- ROTHMAN, William. *Documentary film classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ROTHMAN, William. "The Filmmaker as Hunter - Robert Flaherty's Nanook of the North" in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Organização Barry Keith Grant e Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 2014, pp. 1 - 18.
- SHARY, Timothy. *Boyhood: A Young Life on Screen*. Londres: Routledge, 2018.
- STAM, Robert. "Documentary Variations on a Hybrid Theme" in *Genre Hybridization: Global Cinematic Flows*, organizado por Ivo Ritzer e Peter W. Schulze. Hamburgo: Schüren, 2013, p. 297 – 313.
- SARRIS, Andrew. "Film: The Illusion of Naturalism" in *The Drama Review: TDR*, vol. 13, no. 2, Inverno de 1968. Cambridge: MIT Press, 1968, p. 108-112.
- SELLORS, C. Paul "What in the World Distinguishes Fiction from Nonfiction Film?" in *Film and Philosophy*, vol. 18. Mill Hall: SPSCVA, 2014, pp.105-123.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics : Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*. Londres: Routledge, 1992.
- STOREY, John. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction" in *The Narrative Reader*, organização Martin McQuillan. Londres: Routledge, 2000.
- WHITE, Hayden. "Narrativization of Real Events" in *On Narrative*, organização W. J. T. Mitchell. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 249-254.
- WHITE, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" in *On Narrative*, organização W. J. T. Mitchell. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 1-23.
- WISEMAN, Frederick. *Five Films by Frederick Wiseman: Titicut Follies, High school, Welfare, High School II, Public Housing*. Organização Barry Keith Grant. Berkeley: University of California Press, 2006.
- WINSTON, Brian. "Documentary: I Think We are in Trouble" in *New Challenges For Documentary*, organização Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, 1988.

FILMOGRAFIA

- 1902, *Le Voyage dans la Lune*, George Méliès.
- 1919, *True Heart Susie*, D.W. Griffith.
- 1922, *Nanook of the North*, Robert Flaherty.
- 1925, *Moana*, Robert Flaherty.
- 1936, *Night Mail*, Harry Watt e Basil Wright.
- 1953, *Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini.
- 1959, *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut.
- 1961, *Chronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin.
- 1967, *La Chinoise*, Jean-Luc Godard.
- 1970, *The Hospital*, Frederic Wiseman.
- 1982, *This is Spinal Tap*, Rob Reiner.
- 1983, *Zelig*, Woody Allen.
- 1989, *Roger and Me*, Michael Moore.
- 1991, *JFK*, Oliver Stone.
- 1992, *Malcom X*, Spike Lee.
- 1993, *Schindler's List*, Steven Spielberg.
- 2007, *Manufacturing Dissident*, Rick Caine e Debbie Melnyk.
- 2014, *Boyhood*, Richard Linklater.
- 2018, *Tempo Comum*, Gonçalo Magalhães.

ANEXOS

Fotogramas do filme “Tempo Comum”



Fotograma 1



Fotograma 2



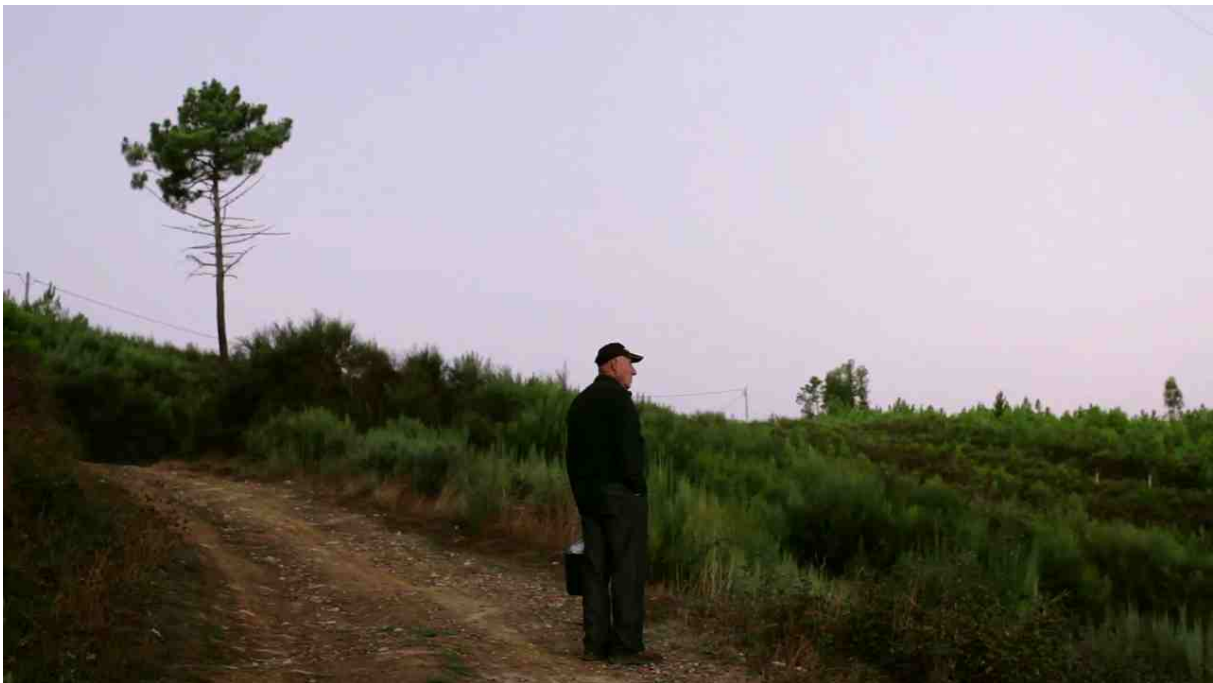
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21