

Cláudia Sofia Varela Silvestre

Documentarismo Português na Televisão:

O discurso nos documentários com expressão

no programa Docs da RTP2

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Comunicação Social

Agradecimentos:

A todos aqueles que colaboraram directamente

para a concretização da tese:

Diana Andringa,

Estrela Serrano,

Manuela Penafria, Fernando Carrilho,

António Escudeiro, Rosa Coutinho Cabral, Caroline Barraud, Gisela Rosa,

Helena Torres, Pedro Sena Nunes,

Continental Filmes, Lx Filmes, Laranja Azul e

Ricardo Cardoso

A todos aqueles que se interessaram pelo meu projecto:

Sofia Pinheiro, Cláudia Arsénio,

Fabrice Rolo Pinto, Carlos Filipe Granha,

Hugo Veiga, José Diogo, Maria João Dornelas,

Pedro Saraiva, Rui Mourão,

Mariana Afonso e Francisco Ferreira

E, claro está, a toda a minha família,

com especial destaque para:

Carlos Silvestre, Dília Silvestre, Filipe Silvestre

e Fernando António Varela

Índice

- I -

APRESENTAÇÃO DO TRABALHO

1) Introdução.....	7
2) Objectivos	10

- II -

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

3) Definição Geral de Documentário.....	13
3.1) Documentário <i>versus</i> Ficção.....	17
3.2) Documentário <i>versus</i> Reportagem.....	21
4) Práticas Documentais.....	26
4.1) Origem.....	27
4.1.1) Lumière (final do século XIX, início do século XX).....	27
4.1.2) Robert Flaherty e Dziga Vertov (anos 20).....	30
4.2) Consolidação.....	376
4.2.1) John Grierson e o Movimento Britânico (anos 30).....	37
4.3) Dispersão.....	45
4.3.1) Os Modos de Bill Nichols.....	46
4.3.1.1) Modo Poético (anos 20).....	47
4.3.1.2) Modo de Exposição (anos 20).....	48
4.3.1.3) Modo de Observação (anos 60).....	50
4.3.1.4) Modo de Participação (anos 60).....	53
4.3.1.5) Modo Reflexivo (anos 80).....	56
4.3.1.6) Modo Performativo (anos 80).....	58
4.3.2) A Limitação dos Modos.....	61
4.3.2.1) Documentário Jornalístico segundo Plantinga.....	64
4.3.2.2) Objectividade e Convenções Noticiosas.....	66
4.3.2.3) Os Valores-Notícia.....	69
4.3.2.4) A Narração Jornalística.....	74

4.3.3) Nichols e Plantinga: Contradição ou Complemento?	80
4.4) Unidade	81
4.4.1) A Voz segundo Bill Nichols	82
4.4.1.1) A Voz do Oratório	84
4.4.1.2) Temáticas	86
5) Linguagem Documental.....	88
5.1) Discurso.....	89
5.1.1) Selecção.....	90
5.1.2) Ordem.....	91
5.1.3) Ênfase	92
5.1.4) Voz	93
5.2) Voz e Autoridade.....	94
5.2.1) Voz Formal	95
5.2.2) Voz Aberta	97
5.2.3) Voz Poética.....	100
5.3) Estrutura.....	101
5.3.1) Estrutura Narrativa Formal.....	102
5.3.1.1) Início.....	103
5.3.1.2) Final.....	105
5.3.2) Estrutura Aberta.....	106
5.4) Estilo e Técnica	109
5.4.1) Coerência do Discurso e Edição	111
5.4.2) Imagem e Eventos Pró-Fílmicos	115
5.4.3) <i>Voz Off</i>	116
5.4.4) Entrevista	119
5.4.5) Acompanhamento Musical	120

- III -

ANÁLISE DE DOCUMENTÁRIOS

6) <i>Corpus</i> de Análise	123
7) Metodologia.....	124
8) Análise de Gráficos.....	136

8.1) Por Categorias	136
8.1.1) Estrutura	136
8.1.2) Elementos Discursivos	139
8.1.3) Informação.....	149
8.1.4) Estilo e Técnica	153
8.2) Por cruzamento entre diferentes Categorias.....	155

- IV -

CONCLUSÕES

9) Conclusões Finais	162
----------------------------	-----

- V -

ANEXOS

Fichas Técnicas	174
Protocolo de Categorias	182
Grelha de Análise	196
Gráficos.....	198

- VI -

BIBLIOGRAFIA E NOTAS

Bibliografia.....	202
Notas	207

- I -

Apresentação do Trabalho

1. Introdução

“Gosto de partir do zero, como que para um exercício, cada vez que faço um documentário. Fazer documentário é experimentar e descobrir com a câmara um mundo. O que me interessa no documentário é a possibilidade de mergulhar na realidade social partindo do zero, procurando sempre um contexto, as formas de dar conta do mundo que rodeia os personagens. E esse mundo é contraditório. E o documentário tem essa possibilidade de inclusão e reflexão em torno das contradições do mundo (...) O documentário é um meio eficaz de pensar e fazer pensar a realidade social, porque ele é permeável ao mundo. Porque não segue modelos formais rígidos, ele é sempre um ensaio em torno da representação dos outros, que o determinam.

O documentário também me interessa porque nasce desta relação com os outros, relação que é sempre única, nossa, particular. E porque nunca nada se repete quando se filma pessoas, cada vez que se filma aquele acontecimento sabemos que ele nunca mais irá acontecer daquela maneira. Uma confissão para a câmara, uma conversa que continua quando parecia que ia acabar”¹

Catarina Alves Costa

Em Portugal, a paixão pelo documentário tem vindo a aumentar nestes últimos anos. Para alguns realizadores, nomeadamente Pedro Sena Nunes, até já é possível falar da existência de um novo documentarismo português. Mas será que chegou mesmo a existir um “velho”?

Segundo José Manuel Costa, nunca houve anteriormente uma verdadeira tradição documental em Portugal, ou seja, nunca houve, de verdade, um movimento documentarista. Ora, o documentário, como explica Manuel Faria de Almeida², nasceu, por volta dos anos 30, com realizadores como Leitão de Barros, Manoel de Oliveira, António Mendes, Brum do Canto, Manuel Luís Veiga, entre outros. Foram estes documentaristas que, decerto, introduziram com grande vitalidade a primeira geração do documentário português. Todos eles partilhavam, de facto, o sentido de mudança, mas a dispersão era igualmente grande, até porque nenhum dos documentaristas portugueses resolveu seguir as pisadas dos movimentos internacionais, que entretanto ganhavam expressão, como é o caso do movimento britânico de Grierson ou do movimento norte-americano liderado por Pare Lorentz. Durante 30 anos, o ânimo foi mesmo esmorecendo e, rapidamente, o documentário se transformou em mais um elemento de propaganda ao dispor do Estado Novo.

Só em 1960, é que se constata o renascimento desta prática, com Fernando Lopes, António Macedo, Alfredo Tropa, Faria de Almeida, Rui Simões, António Campos, António Damião, António Pedro Vasconcelos, Carlos Vilardebó, António Reis, Seixas Santos, entre outros. Com a nova geração de 60, o documentário voltou a ter um maior interesse, até porque os documentaristas da altura recorriam a novos métodos de produção e de realização, tendo em conta algumas escolas de cinema internacionais. Mesmo assim, a dispersão não deixou de existir. Muitos realizadores, continuavam a estar mais fascinados pela ficção, ou seja, nenhum deles queria, de verdade, apostar no documentário.

Por tudo isto, só podemos falar de uma 2ª geração do documentário português, para Manuel Faria de Almeida, a partir do 25 de Abril de 1974, altura em que a censura chega ao seu fim e em que novos apoios começam a ser evidentes tanto por parte do Instituto Português de Cinema, como por parte da RTP (Radiotelevisão Portuguesa). De facto, como explicita José Manuel Costa, “até 1974, ao longo de toda a história do nosso cinema, Portugal nunca contou com as duas condições básicas que, noutros países, estimularam ou simplesmente *permitiram* o movimento documental: a existência de organismos financiadores e (ou) uma mínima liberdade de difusão de filmes politicamente independentes. A ausência total de entidades estatais promotoras e subsidiadoras do género (como as que permitiram o movimento inglês ou americano) e a censura (que impedia à partida qualquer veleidade de exibição, mesmo marginal, de filmes de intervenção ou contestação social e política directa) liquidaram à nascença a hipótese de um documentarismo português sintonizado com aquelas correntes”³.

Quando a censura desaparece, tudo muda. O cinema cresce e o documentário também. Alguns realizadores incidem a sua atenção sobre o documentário de intervenção, que permite a introdução de novos elementos discursivos, como por exemplo as entrevistas em directo; enquanto que outros seguem vias mais originais. Mesmo com estas tentativas, o género não se chega a afirmar e, por volta dos anos 80, começa a misturar-se rapidamente, segundo José Manuel Costa, com alguns géneros jornalísticos como é o caso da reportagem televisiva.

Só na primeira metade dos anos 90, é que já é visível um sopro de renovação. Portugal passa a ser palco de diversos acontecimentos que anunciavam alguma espécie de mudança: foram feitas retrospectivas fundamentais, debates sobre o género, vários ciclos, entre outras actividades. Fundamental foi também o impulso dado pelos Encontros Malaposta (resultado directo do empenho de Manuel Costa e Silva) e pela primeira associação portuguesa de documentários, a AporDOC. Todas estas mudanças contribuíram para uma maior divulgação não só do documentário internacional, como também do nacional.

Uma nova fase começa, fase que, para Pedro Sena Nunes, representa a terceira geração do documentário em Portugal: “Penso que esta *nova fase* se começou a desenhar no início de 1996, através da vontade invisível de se falar, discutir, entender e defender o documentário. Muito embrionariamente, nascia a terceira fase do documentário nacional. Para tal contribuiu a concentração de energias de criadores e técnicos, com origens tão diferentes como o cinema, a antropologia, a etnologia, a educação, a sociologia, o vídeo, etc. energias essas que se foram cruzando, na minha opinião, ao longo destes três últimos anos de debates e confrontações, enriquecendo e renovando com vigor inconfundível o género documental”⁴.

O movimento audiovisual, nos anos 90, alcança, desta forma, um novo estatuto e o documentário português começa, então, a ganhar mais força, até porque a recente geração de documentaristas tem, à partida, segundo José Manuel Costa, objectivos bem distintos: “Como *nunca* acontecera antes, aparecia

uma nova geração (simultaneamente interna e *externa* aos habituais mecanismos de reprodução do próprio meio cinematográfico) que via no Documentário um desafio em si (não, necessária e primordialmente, um terreno de passagem). Ao debate de ideias e aos mecanismos de apoio juntava-se uma *vontade de fazer*, por quem não vivera as barreiras, e os dilemas, do período anterior. Tinha sido preciso esperar muito, e tinha sido preciso que os anos pós-censura permitissem digerir a herança do passado. Mas, tudo apontava para que, agora sim, uma nova corrente de produção começasse mesmo a surgir”⁵.

De facto, as obras foram rapidamente aparecendo e alguns documentaristas já são hoje reconhecidos pelos seus trabalhos, como é o caso de Sérgio Tréfaut que recentemente, em Novembro, venceu o Grande Prémio do *Festival Les Écrans Documentaires* (Paris) com o documentário *Fleurette*. Com o crescente reconhecimento da prática documental, surgiu também um maior interesse no que diz respeito à formação e especialização em documentário de criação, assim como se verificou uma maior atenção por parte do Estado, que passou a atribuir, através do ICAM (Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia), subsídios para a pesquisa, desenvolvimento e produção de projectos documentais. Os canais televisivos também adoptaram uma nova atitude no que respeita à divulgação do documentário português.

Apesar deste desenvolvimento, não é, ainda, possível falar de um movimento concreto e fixo, porque, de facto, continua a existir uma grande dispersão e poucos estudos se têm feito acerca do assunto para se poder falar realmente de tendências. De qualquer forma, segundo José Manuel Costa, estamos perante um fenómeno claramente diferente, que deve ser mencionado: “É claro que as tendências não são uniformes, e que o género inclui de resto, como sempre, diferentes *sub-géneros*, dos quais o Documentário foi sempre constituído (...) Mas, pese embora tudo o que os possa dividir, *ou até opor*, e pese embora a maior ou menor consistência das obras (...) é evidente que o seu aparecimento concomitante, num intervalo tão curto, constitui um fenómeno diferente, que ultrapassa a esfera dos casos individuais”⁶. Segundo o autor, não podemos mesmo deixar de afirmar que algo mudou: o documentário está hoje mais em sintonia com as tendências internacionais e é também uma aposta central para alguns dos realizadores.

2. Objectivos

Um dos problemas que o novo documentarismo português enfrenta, é mesmo a dificuldade de divulgação dos seus trabalhos. Será que parte deste “movimento” tem mesmo expressão televisiva? O propósito deste estudo passa, exactamente, por tentar perceber que documentários ganham visibilidade na televisão: Serão documentários de criação que representam plenamente esta terceira geração documental portuguesa? Serão documentários televisivos que denotam uma clara tendência para a transmissão de informação de forma mais clara? Por outras palavras, serão documentários mais formatados? Menos formatados? Até que ponto é que são, de facto, informativos? Será que um documentário de criação também pode ser informativo? A estrutura, os elementos discursivos e o estilo adoptados influenciam, de alguma forma, a componente informativa do documentário? E será que existe alguma possibilidade de mistura com outros campos fílmicos, como a ficção ou a reportagem televisiva? Ou seja, será que é mesmo possível distinguir o documentário de tudo o resto? O que o torna único? Todas estas questões serão respondidas ao longo do trabalho não só por via teórica, como também por via prática, através da análise de alguns documentários, que, ao longo deste ano, foram exibidos na rubrica Docs da RTP2.

A nível teórico, o trabalho está dividido em três grandes capítulos: definição geral de documentário, práticas documentais e linguagem documental. No primeiro capítulo teórico, o objectivo passa apenas por tentar definir o documentário de uma forma geral e abrangente. Para tal, recorro à definição apresentada numa biblioteca on-line sobre documentarismo (www.realityfilm.com), e também às concepções de alguns autores, essencialmente Bill Nichols e Manuela Penafria. Os conceitos apresentados não são, contudo, estanques, pois, na verdade, não é possível encontrar, de forma alguma, um conceito satisfatório. Não existe, como tal, um consenso óbvio em torno desta palavra, existem sim diversas tentativas de definição do conceito que, à partida, se assumem como incompletas. Como existe uma grande tendência para a mistura com o cinema (o cinema directo é um exemplo), assim como se evidencia uma grande fusão com a reportagem (documentário jornalístico ou televisivo); optei ainda por delimitar o documentário do campo da ficção, através das concepções de Bill Nichols, e da reportagem, mediante Jean-Jacques Jaspers, Manuela Penafria e Jean-Luc Martin Lagardette.

No primeiro capítulo teórico, apresento, de facto, uma definição geral e abrangente do conceito, ou seja, exploro o documentário enquanto ideia abstracta. No segundo capítulo, por seu turno, em vez de explorar conceitos, procuro antes um fundamento histórico dado que existe uma grande diversidade de definições e produções de documentários. Tendo como base diversos autores como Erik Barnouw, Roy Armes, Manuela Penafria, entre outros; apresento os primeiros documentários que foram realizados por Lumière, Robert Flaherty, Dziga Vertov e, até mesmo, John Grierson; isto porque, enquanto pioneiros, contribuíram para o nascimento e consolidação do conceito, assim como

permitiram o surgimento de novas formas documentais. Os trabalhos pioneiros são, de facto, fundamentais para a total compreensão das práticas actuais, que são algo dispersas. Para a definição das práticas, recorro à classificação de Bill Nichols, que divide os tipos de documentários em diversos modos; e também à visão de Carl Plantinga, que introduz o conceito de documentário jornalístico. Aproveito, ainda, para abordar alguns conceitos jornalísticos: objectividade e convenções noticiosas (Jay Rosen e Gaye Tuchman), valores-notícia (Adriano Duarte Rodrigues e Mar de Fontcuberta) e narrativa jornalística (S. Elizabeth Bird, e Robert W. Dardenne). A partir da ideia de dispersão consegui, adoptando o pensamento de Bill Nichols, chegar à ideia de unidade do documentário, ideia esta que tem expressão no termo voz.

No terceiro capítulo, centro-me, unicamente, na linguagem documental, seguindo a categorização de Carl Plantinga. O autor descreve exaustivamente o sistema textual, presente no documentário, mas não se limita a estudar a palavra escrita ou falada, ou seja, o objectivo não passa somente por analisar a linguagem verbal. De facto, o sistema textual também é composto por imagens e por outros sons, que tanto destacam aspectos denotativos como conotativos e até simbólicos, ou seja, o que dá significado ao documentário é, então, a junção de todos os elementos existentes, assim como a ordem em que esses elementos são colocados. De facto, só estudando o discurso, será possível explorar a complicada teia de significação do qual fazem parte as imagens e sons. Para o estudo do discurso não ficcional, recorri, como já referi, à classificação de Carl Plantinga, aliás, todo este capítulo é baseado neste autor e, por uma questão de coerência, optei por apresentar a sua tipologia seguindo a mesma ordem: discurso, voz e autoridade, estrutura e, por último, estilo e técnica. É preciso, ainda, ter em conta que toda esta classificação se refere ao filme de não-ficção, ou seja, não se cinge única e exclusivamente ao documentário.

Em suma, começo por definir o documentário, mesmo sabendo à partida que não encontrarei nenhuma definição satisfatória, pois considero que só a partir de uma qualquer definição é que se poderá, de facto, falar acerca desta prática filmica. Depois, parto para a descrição de diferentes práticas documentais, para mostrar a dispersão de produções existentes. Por último, recorro à linguagem documental, já que para podermos, de verdade, identificar as práticas documentais é mesmo necessário estudar o discurso, ou seja, a estrutura, os elementos discursivos e o estilo e técnica.

A partir da teoria, foi, então, possível analisar documentários, seguindo uma grelha de análise adaptada aos objectivos, e perceber até que ponto é que as questões acima colocadas podem ou não ter resposta. Mais uma vez gostaria de realçar que o objectivo não passa por estudar o novo documentarismo português, passa sim por analisar o discurso, a representação, o estilo e a técnica, no documentário português que tem expressão na televisão, neste caso no programa Docs da RTP2, que entretanto chegou ao seu fim.

- II -

Enquadramento Teórico

3. Definição Geral de Documentário

Neste primeiro capítulo teórico, o objectivo passa apenas por tentar definir o documentário de uma forma geral, abrangente e até ideológica. Para tal, recorri à definição apresentada numa biblioteca online sobre documentarismo⁷, e também às concepções de alguns autores, essencialmente Bill Nichols e Manuela Penafria. Antes de tentar definir a palavra documentário, julgo ser necessário realçar que não é possível encontrar, de forma alguma, um conceito satisfatório, porque este não existe. De facto, não há um consenso óbvio em torno desta palavra, existem sim diversas tentativas de definição do conceito que, à partida, se assumem como incompletas: umas são demasiado vagas (aproximam o documentário da ficção) e outras são demasiado estreitas (excluem, à partida, alguns documentários). Mesmo contendo em si alguma vulnerabilidade, estas hipóteses não deixam de ser fundamentais para o estudo do documentário e, como tal, justifica-se plenamente a sua utilização.

Agora sim, posso partir para a disseminação do conceito. Nada melhor do que iniciar a pesquisa através da definição exposta no dicionário: enquanto adjectivo significa algo “relativo a documentos”⁸ ou “que tem o valor de documento”⁹, como substantivo associa-se ao termo “documentação”¹⁰. À partida, segundo esta definição, o documentário é considerado um documento, ou seja, é algo que dá a conhecer um qualquer aspecto do passado e que, por este motivo, constitui uma fonte de estudo para os historiadores. Para Manuela Penafria, considerar o documentário apenas um documento significa colocá-lo lado-a-lado com outros documentos que nada têm em comum com esta prática. De facto, o documentário não é um documento qualquer, pode-se sim defini-lo enquanto documento visual e sonoro, características que lhe permitem muitas vezes alcançar um estatuto mais ilustrativo.

Será, então, útil voltar a folhear o dicionário e procurar, desta feita, uma definição mais restrita: a de documentário cinematográfico, ou seja, “filme curto, de índole informativa”¹¹. A definição anterior era, sem dúvida, abrangente. Embora pareça restringir um pouco mais o conceito, a segunda definição não deixa também de ser demasiado lata, já que existem diversos géneros fílmicos, para além do documentário, que se enquadram na categoria de filme¹² curto de teor informativo. Não deixa, contudo, de ser uma definição de extrema relevância, já que, muitas vezes, o documentário é realmente associado a diferentes práticas fílmicas¹³: actualidade, filme anti-guerra, filme anti-governamental, filme de compilação, filme etnográfico, filme governamental, vídeo amador, filme independente, filme produzido de forma independente, filme industrial, filme jornalístico, programa de televisão informativo, filme de não-ficção, filme de propaganda, programa televisivo público, série sobre a realidade, *reality show*, televisão real, filme de viagens e *travelogue*.

Esta pequena lista de sinónimos ilustra, assim, os diferentes campos que o documentário tem vindo, ao longo dos anos, a alcançar e, em simultâneo, mostra-nos a total liberdade de acção em que se insere esta prática fílmica, assim como prova a dificuldade em definir o conceito. Claro que mais de metade das designações expostas foram, entretanto, excluídas, por exemplo, os *travelogues*, os filmes governamentais e até os vídeos amadores. Mas o que é certo é que o documentário cresceu a partir destas diferentes concepções, assim como se desenvolveu segundo determinadas definições teóricas simplistas¹⁴:

- 1) “*Documentary is the creative treatment of actuality*” John Grierson¹⁵.
- 2) “*Documentary defines not subject or style, but approach (...)* Documentary approach to cinema differs from that of story-film not in its disregard for craftsmanship¹⁶, but in the purpose to which that craftsmanship is put” Paul Rotha¹⁷.
- 3) “*A non-fiction text using 'actuality' footage, which may include the live recording of events and relevant research materials (i.e. interviews, statistics, etc.). This kind of text is usually informed by a particular point of view, and seeks to address a particular social issue which is related to and potentially affects the audience*” Paul Wells¹⁸.
- 4) “*[A]ny film practice that has as its subject persons, events, or situations that exist outside the film in the real world*” Steve Blandford, Barry Keith Grant, and Jim Hillier¹⁹.
- 5) “*A nonfiction film. Documentaries are usually shot on location, use actual persons rather than actors, and focus thematically on historical, scientific, social, or environmental subjects. Their principle purpose is to enlighten, inform, educate, persuade, and provide insight into the world in which we live*” Frank Beaver²⁰.
- 6) “*A nonfiction film about real events and people, often avoiding traditional narrative structures*” Timothy Corrigan²¹.
- 7) “*Film of actual events; the events are documented with the real people involved, not with actors*” Ralph S. Singleton and James A. Conrad²².
- 8) “*A documentary film purports to present factual information about the world outside the film*” David Bordwell and Kristin Thompson²³.
- 9) “*A film or video presentation of actual events using the real people involved and not actors*” John W. Cones²⁴.
- 10) “*A type of film marked by its interpretative handling of realistic subjects and backgrounds. Sometimes the term is applied widely to include films that appear more realistic than conventional commercial pictures; at other times, so narrowly that only films with a narration track and a background of real life are so categorized*” Edmund F. Penney²⁵.
- 11) “*A term with a wide latitude of meaning, basically used to refer to any film or program not wholly fictional in nature*” James Monaco²⁶.

- 12) “*A film that deals directly with fact and not fiction, that tries to convey reality as it is instead of some fictional version of reality. These films are concerned with actual people, places, events, or activities*”²⁷.

Todas estas definições contêm um ou mais aspectos fundamentais para a percepção do conceito de documentário. É preciso, no entanto, realçar que nem todas estas características podem ser encontradas nos trabalhos documentais existentes, isto porque, como já foi referido, o conceito de documentário é muito abrangente. Algumas ideias estão, naturalmente, repetidas em diferentes frases. Mesmo assim, a partir destes fragmentos, é possível chegar a algumas conclusões.

Antes de mais podemos afirmar que o documentário é um género de não-ficção, porque é filmado no local onde ocorrem as acções e porque utiliza pessoas, eventos e situações reais (não é filmado num cenário, não inclui actores e não se baseia numa história fictícia). Mas a diferença em relação ao cinema ficcional²⁸ não se prende apenas com o material utilizado nos trabalhos visuais, ou seja, é preciso ainda ter em conta a forma como esse material é trabalhado. Desde logo percebemos que o documentário evita as narrativas tradicionais, que normalmente são utilizadas como forma de organização da informação apresentada. Apesar de não adoptar uma narrativa rígida semelhante à utilizada pelos filmes ficcionais, podemos afirmar que organiza a informação ao incorporar diversos elementos narrativos como a entrevista, comentários, estatísticas, entre outros. Estes elementos são seleccionados, organizados e conjugados de forma artística, isto porque, segundo alguns autores, é feito um tratamento criativo da realidade. O documentário não é, como tal, apenas um reflexo de eventos, assim como não é um mero objecto de entretenimento, embora também cumpra essa função; é sim um ponto de vista que anuncia um determinado assunto (histórico, científico, social ou ambiental) com uma qualquer espécie de relevância pública. Se é um ponto de vista, então também é um filme interpretativo da realidade actual (e não só) que tem como objectivo informar, educar, persuadir e fornecer uma perspectiva sobre o mundo que nos rodeia.

Para Bill Nichols, esta concepção simplista não é suficiente. Para podermos, de facto, perceber o conceito é preciso, segundo o autor, destacar também outros elementos inerentes à prática, ou seja, é preciso defini-lo sobre quatro diferentes ângulos. Primeiro, o documentário é o resultado do trabalho realizado pelas organizações e instituições que lhe concedem apoios financeiros, que o promovem e que o distribuem, ou seja, o documentarista é obrigado, algumas vezes, a seguir uma lógica institucional através da utilização de algumas convenções: “An institutional framework (...) imposes an institutional way of seeing and speaking, which functions as a set of limits, or conventions, for the filmmaker and audience alike”²⁹. Mas nem sempre isto sucede, na maioria dos casos, o documentarista tem mesmo liberdade de escolha: “Those who make documentary films, like the institutions that support them, hold certain assumptions and expectations about what they do. Although every institutional framework

imposes limits and conventions, individual filmmakers need not entirely to accept them. The tension between established expectations and individual innovation proves a frequent source of change³⁰.

Para além de depender das instituições que o rodeiam, nem que seja só a nível financeiro, o documentário também é limitado por toda a comunidade de praticantes que estão envolvidos na realização do filme documental, isto é, realizadores, produtores e editores. O resultado final depende sempre da visão pessoal e estética desta comunidade que pode trabalhar com uma determinada instituição ou por conta própria (fazendo filmes de autor). O que é certo é que todos os documentaristas partilham, segundo Nichols, um sentido comum: representar o mundo histórico – a realidade bruta onde os objectos colidem, onde ocorrem acções e onde forças se impõem – em vez de imaginar de forma criativa um novo mundo.

Vimos que o documentário é, muitas vezes, influenciado pela visão das instituições ou dos praticantes, mas existe ainda um outro elemento que pode alterar a concepção da prática documental: a audiência. A forma como o documentário é visto influencia a definição do mesmo, ou seja, um documentarista tenta satisfazer as expectativas do espectador. Estas expectativas são baseadas nas experiências anteriores, não só reais como também fílmicas. Antes de mais, enquanto espectadores, assumimos que aquilo que vemos está directamente ligado com o mundo real, isto porque os eventos representam uma determinada realidade histórica. Depois, acreditamos na imparcialidade do que vemos, o mesmo será dizer que a audiência supõe a existência da objectividade (utilizada em todos os trabalhos jornalísticos) e quanto mais a imagem estiver fiel à realidade que conhecemos, mais valor o espectador lhe dá. Para além de exigirmos a fidelidade para com a realidade, também queremos aprender algo, ou seja, exigimos que o documentário contenha uma componente educacional.

O último ângulo de abordagem diz respeito à caracterização do corpo do texto propriamente dito. Tudo o que surge no filme – estrutura, edição, imagens e som – suporta o argumento, assim como segue algumas convenções (que irei apenas destacar no capítulo linguagem documental). Convém, no entanto, esclarecer que nem todas as convenções são aplicáveis no mesmo documentário, algo que só prova a liberdade de intervenção do documentarista. Embora não utilize uma narrativa muito rígida, o documentarista não deixa, então, de recorrer a determinadas técnicas, sendo que algumas também são utilizadas no cinema ficcional, enquanto que outras servem para concretizar os diferentes trabalhos incluídos no género de não-ficção. Se o documentário recorre a elementos ficcionais e, em simultâneo, a elementos jornalísticos, será que também ele pode ser considerado cinema ou reportagem?

As definições que até agora explorei não respondem, de forma alguma, a esta questão. São, como tal, limitadas. É, por este motivo, que Bill Nichols considera que o conceito de documentário, tal como o de cultura, não pode ser definido numa frase ou de forma simplista; pode apenas ser explorado em comparação com outras concepções: “‘Documentary’ can be no more easily defined than ‘love’ or ‘culture’. Its meaning cannot be reduced to a dictionary definition in the way that ‘temperature’ or ‘table

salt’ can be. Its definition is not self-contained in the way that the definition of ‘table salt’ is contained by saying that it is a chemical compound made up of one atom of sodium and one of chlorine (NaCl). The definition of ‘documentary’ is always relational or comparative. Just as love takes on meaning in contrast to indifference or hate, and culture takes on meaning in contrast to barbarism or chaos, documentary takes on meaning in contrast to fiction film or experimental and avant-garde film”³¹.

Se, por um lado, Bill Nichols destaca mais a diferença em relação à ficção, por outro, Manuela Penafria dá antes maior ênfase à distinção entre documentário e reportagem ao referir a seguinte definição jurídica, da portaria n.º496/96, de 18 de Setembro, no ponto 2 do artigo 1.º: “Consideram-se documentários de criação os filmes, seja qual for o seu suporte e duração, que contenham uma análise original de qualquer aspecto da realidade e não possuam carácter predominantemente noticioso, didáctico ou publicitário nem se destinem a servir de simples complemento a um trabalho em que a imagem não constitua elemento essencial”³². Esta definição, segundo Manuela Penafria, delimita o campo do documentário: é um filme sobre a realidade que não pode ser confundido com os outros géneros de não-ficção, como é o caso da reportagem.

3.1. Documentário *versus* Ficção

Como já referi anteriormente, o documentário pode ser considerado um filme curto de teor informativo. Contudo, se esta fosse a sua definição final, então qualquer filme ficcional poderia ser um documentário. Mas não é isso que sucede, pois o filme documental não se insere na categoria ficcional. O documentário é sim um género de não ficção, ou seja, um género que se opõe à ficção. Só a partir de uma clara definição das fronteiras que separam e demarcam estes dois territórios, se pode, de facto, encontrar a identidade do documentário, ou pelo menos parte dela já que, mais adiante, será novamente explorada num contexto mais histórico. Mas de momento, procuro apenas uma definição de contraste com a ficção e para isso recorro novamente a Bill Nichols.

Segundo este autor, os filmes de ficção têm como objectivo conceder ao espectador novos mundos que não se baseiam necessariamente no mundo real, ou seja, que permitem a concretização visual de sonhos e desejos: “These films give tangible expression to our wishes and dreams, our nightmares and dreads. They make the stuff of the imagination concrete – visible and audible. They give a sense of what we wish, or fear, reality itself might be or become. Such films convey truths if we decide they do. They are films whose truth, insights, and perspectives we may adopt as our own or reject. They offer worlds for us to explore and contemplate, or we may simply revel in the pleasure of moving from the world around us to these other worlds of infinitive possibility”³³. Os documentários, por seu turno, pretendem representar realidades sociais que nos são familiares em maior ou menor grau. Dão, como tal, sentido à realidade e permitem ao espectador explorar e compreender outras facetas do mundo:

“Documentaries of social representation are what we typically call non-fiction. These films give tangible representation to aspects of the world we already inhabit and share. They make the stuff of social reality visible and audible in a distinctive way, according to the acts of selection and arrangement carried out by a filmmaker. They give a sense of what we understand reality itself to have been, of what it is now, or of what it may become. These films also convey truths if we decide they do. We must assess their claims and assertions, their perspectives and arguments in relation to the world as we know it and decide whether they are worthy of our belief. Documentaries of social representation offer us new views of our common world to explore and understand.”³⁴

De facto, o documentário tem objectivos bem diferentes da ficção, já que pretende ter um impacto directo no mundo histórico e ao fazê-lo acaba por, inevitavelmente, levar a audiência a acreditar que um determinado ponto de vista é preferível a qualquer outro. Como é visível através da citação anterior, a ficção não pretende, de forma alguma, apresentar uma perspectiva sólida do mundo que possa ser susceptível de adopção por parte da audiência, embora seja possível o espectador identificar-se por completo com as mensagens que são transmitidas. A ficção pretende sim trazer à luz do dia novos mundos que muitas vezes não são visíveis ou sequer possíveis no mundo real e, mesmo quando aborda assuntos da realidade, fá-lo de uma forma metafórica. Segundo Manuela Penafria, “apresenta-nos um mundo semelhante ao mundo histórico e convida-nos a vê-lo e a experimentá-lo como se estivéssemos perante o mundo histórico”³⁵.

Em suma, para Bill Nichols, “fiction may be content to suspend *disbelief* (to accept its world as plausible), but non-fiction often wants to instill belief (to accept its world as actual). This is what aligns documentary with the rhetorical tradition, in which eloquence serves a social as well as aesthetic purpose. We take not only pleasure from documentary but direction as well”³⁶. Dizer que tem em vista servir propósitos sociais e estéticos, significa igualmente afirmar que o documentário aborda temas que necessitam de atenção, assim como traz visões do mundo a partir de eventos actuais, criando, desta forma, uma nova dimensão da memória popular e da história social. Ao explorar novas visões, para além de focar os problemas sociais existentes, também apresenta soluções possíveis. Posso, então concluir que, segundo Bill Nichols, “ao contrário da ficção, o documentário oferece-nos acesso ao *mundo* e não a *um mundo*. No ecrã podemos encontrar, ou uma história e o seu mundo imaginário, ou um argumento sobre o mundo histórico. Uma história sobre um mundo imaginário não é mais do que uma história. Uma história sobre um mundo real é um argumento”³⁷.

O documentário pode, então, segundo Nichols, ser um argumento sobre o mundo histórico e, como tal, será sempre uma representação da realidade e não uma reprodução, isto porque, a partir da evidência das imagens e de elementos persuasivos, retóricos e argumentativos, que têm uma base histórica; permite aceder ao argumento apresentado que não é mais do que um ponto de vista criado pelo documentarista. Carl Plantinga também afirma a existência de um ponto de vista, ou seja, defende

que o mundo é projectado segundo uma determinada posição tendo em conta o contexto socio-cultural. Essa projecção pode, para o autor, ser feita de forma afirmativa, interrogativa, imperativa ou optativa (desejo ou escolha). Convém, no entanto, realçar que a inclusão de uma posição não implica de forma alguma a presença de um argumento num documentário. Aliás, Plantinga afirma que a maioria dos filmes têm pouco a ver com essa concepção.

Mesmo não assumindo, à partida, a existência de um argumento não podemos deixar de afirmar que o documentário representa em vez de reproduzir. Bill Nichols explica a diferença, assim como especifica que se exige mais de uma representação do que de uma reprodução: “Documentary is not a reproduction of reality, it is a *representation* of the world we already occupy. It stands for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the aspects of the world that is represented are familiar to us. We judge a reproduction by its fidelity to the original – its capacity to look like, act like, and serve the same purposes as the original. We judge a representation more by the nature of the pleasure it offers, the value of the insight or knowledge it provides, and the quality of the orientation or disposition, tone or perspective it instills. We ask more of a representation than we do of a reproduction”³⁸.

Ao representar o mundo, segundo Bill Nichols, o documentário compromete-se com a realidade de três formas distintas. Em primeiro lugar, oferece uma representação do mundo familiar, ou seja, dá visibilidade a situações e eventos, a pessoas e lugares, aos quais seria possível aceder fora do cinema ou da televisão. Como as imagens têm uma fidelidade considerável, o espectador facilmente acredita na sua veracidade, muito embora uma imagem não consiga contar tudo o que se pretende saber sobre um determinado acontecimento. Para além de mostrar o mundo familiar, o documentário também representa os interesses dos outros, ou seja, enfrenta constrangimentos institucionais por depender de certos organismos para a concretização do projecto. Por último, o filme documental representa o mundo da mesma forma que um advogado, ou seja, assume uma posição como se estivesse a defender um caso e, assim sendo, recorre incessantemente à argumentação. O objectivo será sempre adquirir algum consenso e se possível influenciar a opinião pública. Bill Nichols considera, de facto, que estas características estão sempre presentes na produção documental em menor ou maior grau.

Facilmente se poderia afirmar que a ficção também representa. Se assim fosse, como se distinguiriam então os dois campos? Na sua essência, como já referi, os objectivos das duas práticas não são semelhantes, mas não é só isso que os distingue. Segundo Bill Nichols, o que diferencia o documentário da ficção é a recepção, mas para o estudo em questão esta diferença não é assim tão relevante. Por este motivo, opto antes por abordar o ponto de vista da autora Manuela Penafria que foca as possibilidades de produção e a relação do documentarista com o suporte em si.

Para falarmos da produção, é importante tentar perceber, de imediato, que imagens concretas são filmadas. Segundo a autora, a ficção refere-se a um mundo imaginário criado pelo seu autor, enquanto

que a não ficção diz respeito a qualquer acção humana que tem uma existência real e não imaginária, ou seja, “a ficção é entendida como o resultado da criação imaginária do autor de um filme, como o resultado da expressão da sua imaginação. A não ficção, por seu lado, apresenta ou refere-se a qualquer objecto, situação, actividade ou qualquer manifestação resultante da acção humana que assenta na sua existência material ou que se reconhece não resultar e, efectivamente, não resulta da imaginação do seu autor. As imagens remetem, constantemente, para o que está ou tem existência fora do filme. Na ficção, as imagens apresentadas fazem parte de um determinado universo que não tem correspondência com o que nos rodeia, e remetem para o mundo construído, para o todo do filme”³⁹.

Posso, então, afirmar que as imagens fornecidas pelo documentário mostram um mundo que existe para além do filme, o mesmo não sucede com as imagens ficcionais, que apenas transportam o espectador para um mundo construído a partir da imaginação do realizador mesmo que, muitas vezes, seja baseado em factos reais. Para além de remeterem para diferentes mundos, as imagens apresentam-nos actores distintos. Manuela Penafria explica as diferenças entre um actor ficcional e um actor social: “Na ficção os actores movem-se em cenários construídos para o efeito e actuam de acordo com o perfil da personagem que representam. A *mise en scène* ficcional exige a encenação dos diferentes elementos que compõem a imagem de acordo com um certo critério visual. Constrói-se o ambiente que se entende adequado para apresentar no filme. Pelo contrário, no documentário os actores são actores naturais que actuam para o filme, do mesmo modo que actuariam se não estivesse lá uma câmara a filmar as suas acções. Por seu lado, o cenário é o ambiente do mundo que nos rodeia”⁴⁰.

De facto, o documentário pode facilmente distinguir-se da ficção no que diz respeito aos objectivos e métodos de produção. Contudo, estas diferenças não garantem uma separação total entre as duas práticas, isto porque alguns documentários utilizam diversas convenções ficcionais, tais como o guião, a encenação, a reconstrução, o ensaio, e a representação; enquanto que alguns filmes ficcionais adoptam práticas documentais como filmagens no local (*in loco*), o uso de actores naturais e de planos filmados de câmara ao ombro, a improvisação, entre outros. Embora aproxime os campos, Manuela Penafria considera que esta troca que se dá entre os dois tipos de filmes, não afasta o documentário da sua identidade não-ficcional, muito pelo contrário, permite uma renovação deste género: “Utilizar elementos de não-ficção nos filmes de ficção é uma acção legitimada pela necessidade de tornar mais credível a mensagem que o autor do filme pretende passar. Utilizar elementos de ficção em documentários tem a particularidade de contribuir para a constante mutação, renovação e obrigatoriedade de repensar ou actualizar as bases em que o género de documentário assenta”⁴¹. De facto, segundo a autora, esta troca de convenções permite enriquecer, em grande parte, a prática fílmica enquanto um todo. O problema é que também aproxima em demasia as duas práticas, colocando-as, muitas vezes, numa posição delicada e incerta.

Em suma, a oposição entre o documentário e a ficção continua a ser uma questão em aberto que se encontra longe de obter uma resolução final. Se, por um lado, é possível distingui-los no que respeita à produção, por outro, torna-se difícil delimitá-los tendo em conta as possibilidades ilimitadas destas práticas. Tudo isto faz com que seja difícil encontrar uma identidade documental totalmente distinta da ficção no que diz respeito à estrutura e objectivos. De facto, a fronteira entre os dois é ténue.

3.2. Documentário *versus* Reportagem

O documentário é, na realidade, um género de não-ficção. Não deve, contudo, ser identificado apenas e só enquanto tal, já que o território da não-ficção inclui outras formas de abordagem da realidade, tais como a reportagem televisiva. Para podermos continuar a falar da prática documental com alguma segurança, é, de facto, essencial distinguir estes dois géneros.

Começo, então, por tentar caracterizar a reportagem. O termo, que deriva do latim *reportare*, pode ser definido como transportar, ou seja, a reportagem pretende conduzir o espectador para um determinado local onde ocorreu algo de relevante. Em primeiro lugar, convém esclarecer a diferença entre reportagem de actualidade e grande reportagem, já que apenas nos interessa estudar a segunda vertente. Segundo Jean-Jacques Jaspers, as reportagens de actualidade “são reportagens que tratam acontecimentos que acabam de se produzir”⁴², ou seja, o jornalista não tem muito tempo para reflectir sobre o assunto em questão. Por este motivo, acaba apenas por apresentar os factos imediatos através de testemunhos e imagens ilustrativas. A grande reportagem, por seu turno, é feita num maior espaço de tempo conseguindo, como tal, tratar os assuntos de uma forma mais aprofundada. Jaspers define-a assim: “A grande reportagem consiste na composição sob forma de um vídeo ou de um filme, de uma série de informações respeitantes a um acontecimento particular, da actualidade, ou a um fenómeno particular da sociedade, numa mensagem real de uma certa duração”⁴³.

Por um lado, a grande reportagem pode ser vista como tópica, isto porque concentra a sua atenção sobre uma dada situação, fenómeno ou acontecimento; por outro, pode ser encarada como intensiva, já que trata os assuntos em profundidade e aborda várias facetas dos acontecimentos, até porque tem como objectivo, segundo Jaspers, passar uma determinada mensagem: “A sua mensagem virtual será, em geral, a explicitação da situação de um aspecto problemático do mundo”⁴⁴. Como é que a mensagem é passada? Jaspers acredita que, para tal, a grande reportagem deve abordar o maior número possível de aspectos da situação ou do fenómeno do qual se quer dar conta. O processo de realização de uma grande reportagem depende, então, do cumprimento de três regras fundamentais: representação de um lugar único, identificável de forma clara através de diversos elementos (por exemplo, um bairro, uma prisão, etc.), feita num tempo bem definido (um dia, uma semana, um mês, etc.) e contando com a participação de um número restrito de personalidades. O autor resume esta ideia: “A mensagem real

consistirá numa narração cujo lugar único e duração virtual serão definidos. A narração realçará a acção de personagens pouco numerosas e claramente identificadas, com as quais o espectador se familiariza rapidamente e cujas aventuras ele quererá conhecer”⁴⁵.

Para dar a conhecer esse fenómeno mais geral, o jornalista recorre a casos particulares, isto porque mais facilmente consegue prender o espectador à mensagem geral, assim como transportá-lo para o local do acontecimento, como explicita o autor: “Será muitas vezes eficaz do ponto de vista da mediação personificar o vector-chave que vai levar o essencial da informação e servir de fio condutor, de espinha dorsal da reportagem. Assim, a grande reportagem atingirá mais facilmente a sua dimensão empática favorecendo a transmissão da premissa e a contextualização. Este vector-chave terá uma personagem ou um grupo, escolhido em função das suas características pessoais (simpatia, inclinação natural pela palavra), mas sobretudo em função da sua capacidade para simbolizar (...) um conjunto, um grupo mais vasto”⁴⁶. É importante, como tal, que as personagens escolhidas favoreçam a identificação e não apresentem características demasiado atípicas.

Ao jornalista, cabe-lhe a função de interpretar sem, no entanto, dar a impressão de avaliar o olhar parcial e incompleto das personagens, ou seja, distanciando-se do assunto. Ao interpretar, o jornalista acaba por assumir-se como guia na descoberta de uma situação com difícil abordagem. Segundo Jaspers, “a análise, a síntese são da responsabilidade do jornalista: é ele que enuncia a mensagem virtual e a premissa; o vector-chave não pode ultrapassar o seu papel de meio de mediação”⁴⁷. Para poder passar a mensagem virtual, o repórter terá que se preparar antes de partir para a investigação no campo, ou seja, terá que reunir o máximo de informação sobre o assunto. Só depois deverá visitar o local e efectuar a cobertura da situação. É importante também que o jornalista esteja sempre pronto para mudar o ângulo do ponto de vista de partida, em função das imagens recolhidas no local. Aliás, a construção definitiva da mensagem real, muitas vezes, só pode ser efectuada no momento de montagem.

Depois da preparação, o jornalista parte finalmente para a realização da grande reportagem, que contém vários elementos de mediação: a entrevista (testemunhos ou responsáveis), imagens ilustrativas, ‘vivos’ (comentários realizados pelo próprio jornalista no local), cenas reais ou até mesmo reconstituições, que servirão para fazer passar a mensagem virtual. Como a equipa de filmagem raramente inclui um realizador, é o grande repórter que assume essa função, dando indicações precisas aos operadores de câmara relativamente às imagens e sons que deseja juntar para a sua mensagem real. Tudo isto, para Jaspers, “requer um sentido da imagem, qualidades estéticas e criativas próximas das do realizador de cinema ou do encenador de teatro, um sentido da narração próximo de um escritor, e uma grande capacidade de improvisação em condições muitas vezes imprevisíveis”⁴⁸. Na fase de montagem, o jornalista organiza as imagens tendo em conta os comentários (*voz off*), ou seja, o texto lido que servirá para contextualizar e explicar a situação, assim como para transmitir a mensagem. Na altura da

elaboração do texto é preciso não esquecer todas as regras jornalísticas, como por exemplo, o *lead* (seis questões essenciais: quem, o quê, quando, onde, como e porquê).

Em suma, segundo Manuela Penafria, “o texto que ouvimos responde a essas perguntas. Esse mesmo texto, em geral, é gravado em *voz off* por vezes directamente para uma cassette vídeo, seguindo-se as imagens que, como se diz na gíria jornalística, são ‘despejadas na fita’. Na reportagem as imagens têm uma função o mais das vezes ilustrativa e não raramente a de confirmação do que é dito, seja pelo jornalista, seja pelos entrevistados. As afirmações da *voz off* são, em geral, imediatamente confirmadas pelos entrevistados. A descrição pormenorizada do ambiente geral (o chamado ‘ponto da situação’), a personalização da ‘história’ e o discurso directo (citações) são algumas das técnicas frequentemente utilizadas e que fazem parte do Livro de Estilo do jornalista. Os procedimentos contemplados nesse Livro constituem-se, digamos, como que uma ‘grelha’, que deve ser aplicada a todos os acontecimentos e temáticas tratadas, independentemente da sua natureza”⁴⁹.

O processo de realização de um documentário é semelhante ao de uma reportagem: preparação, realização e montagem. Contudo, à partida, não existe um Livro de Estilo a seguir, ou seja, não existe nenhuma grelha que possa ser aplicada. Segundo Manuela Penafria, “o ponto de partida para a produção de um documentário é a ausência de ‘receitas’. Nada obriga a que os elementos que irão fazer parte de um documentário (entrevistas, imagens de arquivo, legendas, etc.) sigam esta ou aquela ordem; esses elementos são combinados tendo por único motor a ordenação que o seu autor entender mais adequada para exprimir um determinado ponto de vista ou leitura pessoal ou não sobre este ou aquele acontecimento ou sobre este ou aquele tema. E, ao contrário do que habitualmente se vê na televisão, não é obrigatório que um texto em *off* faça parte de um documentário”⁵⁰. Talvez seja esta a grande diferença entre os dois géneros de não-ficção: a utilização da imagem. Se na reportagem, a *voz off* explica exhaustivamente as imagens que são expostas; no documentário, por seu turno, a imagem não se limita a ilustrar ou a confirmar o que é dito, muito pelo contrário, como não tem somente um significado subjacente, permite diversas interpretações distintas. Manuela Penafria considera mesmo que “a exploração do seu lado conotativo é o que de mais importante o documentário imprime nas imagens que utiliza”⁵¹, imagens estas que se sobrepõem ao que é dito e que se transformam, desta forma, no elemento principal do documentário.

Se a ênfase é toda colocada nas imagens, então estas condicionam a produção de um documentário. De facto, neste género, todos os elementos discursivos e visuais são ordenados tendo em conta as imagens e, por este motivo, existe uma maior liberdade criativa na captação das mesmas. As imagens deixam de ser uma evidência, como sucede na reportagem, e passam antes a ser um espaço ilimitado de criação e recriação. Esta diferença parece ser evidente, mas é preciso não esquecer também que cada um destes géneros trata os temas de forma distinta. No documentário, a abordagem ao tema não se limita ao discurso jornalístico e não se prende tanto com os valores de actualidade e interesse público. Segundo

Manuela Penafria, “as temáticas abordadas podem respeitar a qualquer aspecto da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo, não se cingem aos que se destacam por critérios jornalísticos, ou seja, aqui não é necessário que chegue o Verão para se falar sobre incêndios”⁵².

Ao contrário do que sucede na reportagem, o filme documental não pretende, segundo a autora, fornecer de forma objectiva um retrato total do tema que trata, pretende sim aprofundar uma determinada perspectiva sobre um assunto. O documentarista tem, então, como função revelar o nosso mundo, sem, no entanto, ter que focar o óbvio das temáticas. A ênfase passa, como tal, a estar centrada num ponto de vista sobre o tema em questão. Segundo Jaspers, “o que caracteriza o documentário dito ‘de criação’ é uma mensagem real elaborada segundo uma visão única, original, pessoal sobre a realidade. Trata-se de uma obra de autor. Para este tipo de realização, a escolha da premissa e a elaboração da mensagem real são definidas, estruturadas por um pensamento e uma estética particulares”⁵³, ou seja, “o documentário de criação fala na primeira pessoa, confessa a sua subjectividade, enquanto a grande-reportagem ou o inquérito escondem esta subjectividade sob uma pretensão à universalidade. A forma (luz, enquadramento, ritmo da montagem, tipos de sequências) tem um papel estrutural”⁵⁴. A utilização clara da subjectividade não pode, contudo, para o autor, ser confundida com a intoxicação ou caricatura, até porque o pretexto da criação artística não serve, de forma alguma, para legitimar a omissão de regras deontológicas e metodológicas essenciais na abordagem jornalista. O autor refere ainda que no documentário de criação se desenvolve uma certa lentidão. O mesmo será dizer que este se coloca no extremo oposto da estética publicitária muitas vezes adaptada em produções televisivas.

Em suma, segundo Manuela Penafria, tanto a reportagem como o documentário representam lugares, pessoas e situações através de imagens da realidade. No entanto, a utilização prática dessas imagens é feita de uma forma muito diferente tendo em conta princípios e convenções distintas. Para além da diferença de tratamento da realidade, é preciso também realçar que os critérios de selecção dos temas não são semelhantes. Esses critérios são evidentes se pensarmos nas características individuais de cada uma destas expressões visuais, assim como nos papéis distintos que o documentarista, por um lado, e o jornalista, por outro, assumem.

A autora resolveu aprofundar um pouco mais a distinção ao afirmar que o documentário não é, de forma alguma, uma notícia ou uma reportagem, mas sim um editorial, ou seja, um “artigo que toma posição sobre um facto da actualidade”⁵⁵ (Jean-Luc Martin-Lagardette). Desempenha, como tal, a defesa de uma ideia e o despertar das consciências para uma determinada situação. Neste género jornalístico, segundo Lagardette, “é possível uma grande **liberdade de tom**, mais do que em qualquer outro género jornalístico. O estilo será, acima de tudo, vigoroso, incisivo, no limite da linguagem falada, do discurso do tribuno. O editorial é um texto que acorda. O seu autor pode-se deixar levar pelo seu humor. Se sentir a alma literária e se tiver envergadura, nada o impede de ser intrépido”⁵⁶. A

comparação talvez possa ser considerada um pouco exagerada, mas o que é certo é que tanto o editorial como o documentário adoptam uma abordagem mais subjectiva e, por isso mesmo, têm uma maior liberdade formal. No editorial, o jornalista pode facilmente adoptar um estilo literário, enquanto que, no documentário, a montagem e filmagem se aproximam da linguagem cinematográfica.

Muito haveria a dizer sobre a distinção entre o documentário e a grande reportagem, mas, para o capítulo em questão, foram apresentadas as características essenciais destes dois géneros de não-ficção, até porque, num dos capítulos que se segue, irei explorar mais ao pormenor as convenções jornalísticas e as convenções documentais, que não são necessariamente opostas. De momento, o objectivo passa apenas por esclarecer a natureza distinta entre os dois territórios da não-ficção, sendo que não se exclui a hipótese de mistura ou até de confusão entre a reportagem e o documentário, pois existem, de facto, pontos em comum: ambos aprofundam o tema e tentam passar uma mensagem; ambos são, de alguma forma, parciais (embora o jornalista tente ser imparcial em relação aos temas acaba sempre por não cumprir na totalidade o conceito de objectividade, nem que seja pelo facto de estar sempre a seleccionar; o documentarista, por seu turno, assume-se como subjectivo); as funções do jornalista e do documentarista também se aproximam em alguns aspectos (o jornalista adopta o papel de realizador ao dar indicações ao operador de câmara; o documentarista, por seu turno, aproxima-se do papel do jornalista ao tentar investigar mais sobre o assunto de forma eticamente correcta), por último, ambos utilizam métodos de realização semelhantes (centram-se em casos particulares e interpretam as informações obtidas).

Apesar de limitadas, as diferenças apresentadas permitiram, segundo Manuela Penafria, chegar às seguintes conclusões: “o documentário tem como ponto de partida imagens recolhidas *in loco*, podendo as mesmas ser utilizadas para além do seu valor de evidência ou simples denotação; a abordagem a um dado assunto é realizada tendo em conta determinado ponto de vista; finalmente, o documentário não se obriga ao cumprimento de objectivos como os de noticiar, descrever, explicar ou publicitar; tem como atributo tratar os seus temas com profundidade”⁵⁷. Em suma, a grande reportagem assume uma função mais explicativa, enquanto que o documentário pretende ser mais reflexivo.

Mesmo sem ser possível terminar este capítulo com uma definição satisfatória do conceito de documentário, é possível destacar que esta prática se distingue dos restantes filmes. Não é ficção, não é reportagem, é sim um género de não-ficção que constantemente confirma, renova, inova, contesta ou cria novas formas de identidade.

4. Práticas Documentais

No primeiro capítulo teórico, apresentei uma definição geral e abrangente do conceito, ou seja, explorei o documentário enquanto ideia abstracta. Esta definição, que é muito limitada, não deve, contudo, ser seguida de forma absoluta, isto porque, na prática, dificilmente é aplicável. Existe, de facto, uma grande tendência para a mistura com o cinema (o cinema directo é um exemplo), assim como se evidencia uma grande fusão com a reportagem (documentário jornalístico ou televisivo). Para perceber, um pouco mais da identidade do documentário é útil, então, para Carl Plantinga aceitá-lo enquanto um conceito aberto, que não pode ser definido de forma tradicional, por não ter uma essência clara.

Em vez de explorarmos conceitos, devemos, assim, segundo Manuela Penafria, procurar um fundamento histórico dado que existe uma grande diversidade de definições e produções de documentários: “O género documentário tem um passado, existe uma prática construída por aqueles que se dedicaram à sua produção. As raízes dessa prática encontram-se, obviamente, no seu nascimento e conseqüente desenvolvimento, no sentido de uma afirmação com identidade própria. Assim, ir até à sua origem para averiguar do momento em que se afirmou, em que ganhou contornos de uma identidade própria, em que se institucionalizou, é inquestionavelmente o caminho que devemos descobrir e seguir. O que individualiza o documentário face a outras formas de expressão só poderá ser encontrado naquilo que foi até hoje”⁵⁸.

Neste capítulo, irei começar por explorar os primeiros documentários que foram realizados, isto porque, enquanto pioneiros, contribuíram para o nascimento e consolidação do conceito, assim como permitiram o surgimento de novas formas documentais. Mas, no entanto, é preciso não esquecer que os trabalhos documentais dos Lumière, de Robert Flaherty, de Dziga Vertov e, até mesmo, de John Grierson, dizem apenas respeito a uma determinada época histórica, ou seja, dificilmente se poderiam criar, hoje em dia, documentários semelhantes. Mesmo assim, não deixam de ser fundamentais para a compreensão das práticas actuais. Para além de fazer esta breve contextualização histórica a nível mundial, irei também abordar as críticas que foram feitas a John Grierson, o primeiro documentarista a utilizar a palavra documentário e a teorizar acerca das características deste género de não-ficção. A partir destas críticas, será, então, mais fácil partir para a definição dos diferentes tipos de documentários existentes. Para tal, recorro à classificação de Bill Nichols, que divide os tipos de documentários em diversos modos; e também à visão de Carl Plantinga, que introduz o conceito de documentário jornalístico. A partir da ideia de dispersão tentarei também, adoptando o pensamento de Bill Nichols, chegar à ideia de unidade do documentário, ideia esta que tem expressão no termo voz.

4.1. Origem

Nos finais do século XIX, a fotografia já era vista como um meio limitado de representação da realidade. De facto, nesta altura, surgiram diversas tentativas de inovação da captação do real. Um dos primeiros a explorar novas formas de registo dos fenómenos foi o inglês Eadweard Muybridge, um fotógrafo que rapidamente ficou célebre. Muybridge recorreu apenas à fotografia mas fê-lo de uma forma totalmente pioneira e inovadora. Começou por atrair as atenções, em 1877, quando descobriu como é que um cavalo pousava as patas no chão. O assunto foi debatido durante séculos, mas, antes de Muybridge, ninguém sabia ao certo a resposta, pois o movimento é demasiado rápido para poder ser detectado pelo olho humano. O próprio Muybridge necessitou de experimentar, durante anos, diferentes abordagens até chegar à resposta: a utilização, ao longo da pista de corrida, de diversas câmaras fotográficas colocadas lado-a-lado. Ao todo, recorreu a 24 câmaras. Cada fotografia podia, desta forma, fornecer uma diferente informação sobre o galopar. Esta técnica acabou por ser utilizada para o estudo de mais animais, assim como para a captação de diversas cenas do quotidiano. Isto foi o início de tudo. De facto, segundo Erik Barnouw, Muybridge abriu as portas para um novo mundo: “Muybridge had foreshadowed a crucial aspect of the documentary film: it’s ability to open our eyes to worlds available to us but, for one reason or another, not perceived”⁵⁹.

4.1.1. Lumière (final do século XIX, início do século XX)

Muybridge não tinha, na realidade, como intenção criar um meio de entretenimento das massas. O que é certo é que a sua influência para a criação do cinema não pode ser negada. De facto, após a sua descoberta, muitos tentaram explorar a ideia de imagem em movimento. Thomas Alva Edison começou, quase de imediato, por desenvolver o conceito; mas foram os Lumière e outros colaboradores que, na realidade, o levaram para a frente. Edison conseguiu criar uma câmara, mas esta era pouco funcional e pesada, ou seja, não tinha capacidade, digamos, para “perseguir” o acontecimento. Desta forma, apenas alguns elementos do mundo poderiam ser captados. A *cinématographe*, por sua vez, que surgiu em 1895 pelas mãos de Louis Lumière, pesava apenas 5 kg e não estava dependente da electricidade como a de Edison.

Com uma câmara funcional, a companhia Lumière realizou, nesse mesmo ano, muitos filmes sobre actualidades. A realização dos filmes era simples, como explica Manuela Penafria: “Os pioneiros das imagens em movimento deslocavam-se aos locais onde decorriam os acontecimentos que queriam registar e ‘documentavam’ esses mesmos acontecimentos que eram, essencialmente, manifestações da vida humana”⁶⁰. Tinham, assim, como objectivo registar as actividades diárias, eventos do mundo e, em particular, aquilo que escapava ao olho humano. Um dos primeiros filmes de Louis Lumière (*La sortie*

des ateliers Lumière, 1895) mostrava, por exemplo, os trabalhadores a saírem da fábrica em Lyon de forma espontânea. Muitos dos seus filmes focavam também eventos sociais ou públicos ou então cenas da vida familiar (uma vez filmou o seu pai a jogar às cartas com amigos).

Estes filmes foram projectados, pela primeira vez, a 28 de Dezembro, do mesmo ano, no Grand Café du Boulevard des Capucines, em Paris. Na altura, o acontecimento não parecia ser assim tão importante. Não houve publicidade na imprensa e o próprio Louis Lumière não esteve presente. Mas o programa acabou por entusiasmar muito a audiência. Durou aproximadamente meia hora e comprimida cerca de uma dúzia de curtas-metragens, com apenas um minuto cada, já que a bobine só permitia essa duração. Filmes como *O Jardineiro*, *A Chegada de um Comboio*, *Primeiro Passeio de um Bebê*, *Barcos saindo do Porto*, entre outros, foram finalmente revelados. De um modo geral, os filmes impressionavam os espectadores por mostrarem tantos detalhes que à partida pareciam triviais. Uma das cenas que ficou mais célebre foi mesmo a da entrada do comboio na estação. As imagens eram tão poderosas que levaram alguns espectadores a temerem o pior. Pensavam que a qualquer momento o comboio poderia sair das paredes e, como tal, tentavam proteger-se saltando entre lugares em autênticos mergulhos.

Durante dez anos (1895-1905), os irmãos Lumière exploraram a invenção de Louis por todo o mundo. Vários representantes foram enviados para as maiores cidades da Europa e para alguns países ocidentais. Desta forma, Lumière propagou as suas criações e, em simultâneo, criou um catálogo variado de filmes com cenas típicas de países diferentes. Hoje, estes filmes são grandes testemunhos históricos, porque fornecem-nos o olhar exacto da realidade na viragem do século: vestimentas, transportes, costumes, o ritmo de vida, etc. Para além de explorar imagens de outros países, Louis Lumière também trouxe novas possibilidades visuais quando resolveu projectar uma parede a ser demolida de frente para trás. O resultado parecia ser miraculoso porque ia contra todas as leis da natureza.

Os filmes da companhia Lumière têm poucas falhas, no que diz respeito à captação do real (são, de facto, um espelho da realidade), mas eram evidentemente limitados a nível técnico. As imagens eram captadas com a câmara rigidamente fixa num ponto apropriado, portanto, sem movimentos, e os planos apenas eram animados com a vida. Aquilo que faltava nos filmes de Lumière, acabou por ser explorado por outros realizadores, até porque, apesar do seu sucesso, Louis nunca se interessou muito por fazer filmes, tinha antes um grande interesse em desenvolver o seu aparelho. Por exemplo, Lumière, segundo Roy Armes, nunca chegou a pensar na possibilidade de edição dos planos, optou sempre pela filmagem simplificada: “Lumière seems never to have considered whether greater impact could be achieved by joining several shots together to make a more complicated work, and the simplicity of his films is both their strength and weakness. They are superbly photographed but fragmentary, tiny but absolutely true. Lumière’s films gave the images their real dimension and a sense of vitality. His human figures were more than life-size, and he could capture the flow of life, crowds

and busy streets, trains and rivers. In the form that Lumière gave it, the film camera could easily be carried around, and the operator could work with the same freedom as the still photographer, going out to meet life and to investigate the people and scenes around him”⁶¹.

Apesar de serem vulneráveis, os filmes de Louis Lumière, tiveram, sem dúvida, um papel fundamental para o nascimento do cinema e também do documentário. Segundo Armes, Lumière estabeleceu uma indústria cinematográfica e trouxe o realismo para o grande ecrã: “In the first place, he established the cinema as an industry. His cinematograph was tough, precise and reliable and he had the business sense needed to exploit it internationally for ten years. The second reason for his importance is that from the beginning he saw the cinema as a way of recording real life in movement so that his films constitute the very first examples of realism in the cinema”⁶². De facto, para Manuela Penafria, os filmes dos Lumière permitiram ao espectador aceder a várias facetas do mundo: “O contributo dos pioneiros das imagens em movimento para a unidade do filme documentário foi mostrar a capacidade do aparelho cinematográfico de dar a ver o mundo, seja aquele a que temos acesso pelos nossos sentidos, seja aquele que nos é distante, seja aquele que está ao nosso lado e que, por qualquer dificuldade, não vemos. Assim, é o registo *in loco* que encontramos nos inícios do cinema que se constitui como o primeiro princípio identificador do documentário. E, se esta é a sua raiz, só mais tarde o seu florescimento assumirá contornos próprios”⁶³.

Não é, como tal, certo, segundo Manuela Penafria, afirmar que o documentário nasceu com o cinema, porque, na realidade, a imagem em movimento trouxe não só o cinema mas também o princípio de toda a não-ficção: filmar actores naturais na espontaneidade dos seus gestos e também captar o meio ambiente que os rodeia. O objectivo, na altura, passava apenas reproduzir a realidade através do registo de diversas actividades humanas ou animais. De facto, o documentário cresceu lado-a-lado com a ficção e tudo levava a crer que o cinema ficcional iria mesmo ultrapassar ou contaminar a prática documental, isto porque, segundo Manuel Faria Almeida, o mundo ficcional era mais aliciante para a audiência: “As possibilidades de criar tensão tornaram-se efectivas e a popularidade [dos filmes de ficção] cada vez maior, sendo os filmes chamados *documentaires* colocados de lado. Era difícil perceber o propósito de filmes (que gradualmente passaram de um para cinco ou mais minutos) cujo único interesse residia em serem um espelho ou reprodução do que, sem a ajuda ou intervenção da câmara, o público poderia presenciar. Depressa o público deles se aborreceu, passando a destacar-se o gosto pelo desenvolvimento das histórias romanceadas (ficção). O declínio do *documentaires* foi, também, contemporâneo do desenvolvimento do chamado ‘filme de actualidade’”⁶⁴.

4.1.2. Robert Flaherty e Dziga Vertov (anos 20)

Com o surgimento da ficção, acabou, em definitivo, o período áureo dos Lumière. O documentário entrou em declínio, mas nem todos desistiram de captar a realidade através da objectiva de uma câmara. Existiam ainda muitos sinais de vitalidade que assinalavam um possível renascimento. Para José Manuel Costa, o filme documental rapidamente perdeu a inocência, passando, desta forma, a assumir-se como um veículo de um olhar ou de um poder. O documentarista deixou de filmar ao acaso e começou a produzir tendo em conta algumas regras próprias; regras estas que, segundo Manuela Penafria, surgiram nos anos 20 com o americano Robert Flaherty e com o russo Dziga Vertov. Na altura, nenhum deles falava sequer na produção de documentários e muito menos se assumiam como documentaristas. É preciso ter em conta que estas terminologias só surgiram, por volta dos anos 30, através de John Grierson. Porém, tanto Flaherty como Vertov posicionaram, pela primeira vez, o documentário e o documentarista no panorama da produção de imagens em movimento. Os seus filmes, *Nanook on the North* (1922) e *The Man With the Movie Camera* (*Chelovek: Kinoapparatom*, 1929), respectivamente, marcaram o início da história do cinema documental, assim como abriram caminho para a afirmação da identidade do documentário e do documentarista.

Começo, então, por falar de Robert Flaherty. O autor de *Nanook on the North* nasceu em Michigan, em 1884. Teve uma infância sem problemas até aos nove anos, altura em que toda a sua família se viu forçada a viajar para o norte do Canadá à procura de fortuna, ou seja, durante uns anos Flaherty pôde explorar diversos sítios desconhecidos. Conheceu, desta forma, índios nativos com quem conviveu bastante. Esta vivência teve uma grande influência sobre o seu trabalho futuro que sempre implicou muito respeito pelas formas primitivas de vida, um gosto particular pela aventura e a capacidade de viver de uma forma precária. Como tinha poucas qualificações para poder seguir uma carreira profissional regular, Flaherty optou por se tornar explorador de minério de ferro perto da Baía de Hudson Bay. Nesta altura, tinha apenas 26 anos.

Durante alguns anos, Flaherty fez diversas expedições no nordeste do Canadá e foi na sua terceira viagem que, seguindo a sugestão do seu patrão, levou consigo uma câmara de filmar. Tirou os seus primeiros planos em Baffin Land, em 1913, mas só em 1916 é que começou a filmar a sério. Os esquimós eram, para ele, mais do que um mero tema. Flaherty envolveu-se muito com a experiência de vida destas pessoas, que diariamente eram confrontadas com a possibilidade de morte, mas ainda assim conseguiam transparecer uma grande alegria e dignidade. Não é, como tal, de estranhar que tenha insistido em inclui-los nas suas filmagens, não só como protagonistas, mas também como assistentes e co-autores. Segundo Roy Armes, é mesmo possível comparar a arte que os esquimós impregnavam na sua vida com a arte de filmagem de Flaherty: “It has been suggested that his approach to film-making,

which is very different from that of most feature film-makers, is in fact very like that of the Eskimo to his art. Eskimo carvers do not try to impose a shape – say that of a seat-on a piece of ivory. They aim is to uncover or reveal the shape that is already within the material. Flaherty always tried to do something like this in his films, to allow them to grow naturally out of his experience of the people and the setting”⁶⁵.

Quando regressou do Norte, em 1916, com cerca de 70 mil fitas, que representavam aproximadamente 17 horas e meia, pôs-se de imediato a trabalhar. Mas nem tudo correu bem, o filme acabou por arder todo e Flaherty quase que morria a tentar salvá-lo. Meses de trabalho dissiparam-me à sua frente. Este desastre teria, decerto, acabado com a carreira de muitas pessoas, mas não com a de Flaherty. Aliás, o realizador acabou por chegar à conclusão que o material que tinha não era assim tão bom. O filme teria sido aborrecido e desconexo. Convencido de que conseguiria fazer algo ainda melhor, decidiu voltar a filmar tudo outra vez sob uma diferente perspectiva. Desta vez, iria centrar-se antes na vida de um esquimó e da sua família. Ideias não faltavam, o problema é que ninguém estava disposto a financiar este projecto, até porque a altura não era fácil, estávamos em plena I Guerra Mundial. Mesmo assim, Flaherty não desistiu. Em 1920, conseguiu finalmente obter ajuda monetária da Companhia *Reveillon Frères*.

As filmagens tiveram início em Port Harrison, na Baía de Hudson, e Flaherty escolheu, de imediato, os seus actores: Nanook e três jovens, juntamente com as suas mulheres, crianças e animais de estimação. Para os esquimós, a ideia do filme era inacreditável; para Flaherty, era a concretização de um sonho. Durante seis meses, permaneceu, então, no local a filmar as tradições do povo inuit. A vida captada acabou por estar mais ligada aos antepassados daquela tribo, já que muito do que é visto no filme não se enquadrava com as actividades reais daquela população. Flaherty sempre tentou filmar a vida real dos esquimós mas acabou por mudá-los: começaram a usar roupas antigas (que não usavam na realidade), tiveram que construir um iglot diferente do habitual (com um diâmetro maior para ser possível filmar o seu interior), as caças deixaram de ser imprevisíveis (eram planeadas a rigor tendo em conta que deveria ser Nanook a caçar enquanto Flaherty fazia um grande plano da acção). Por tudo isto, segundo Armes, o documentário de Flaherty não pode ser visto como um retrato científico da realidade: “Documentary as practised by Flaherty can never mean a scientific and objective recording, it is rather a sort of game. The Eskimos pretended they were living their normal lives, but in fact Flaherty’s arrival totally disrupted their way of living. Because so much of their time was taken up with the film, he had to feed and support them”⁶⁶. Manuela Penafria também considera que o documentarista acabou por não conseguir fazer um retrato real dos esquimós, conseguiu antes construir uma interpretação dramática da vida do povo inuit.

Quando chegou a hora da edição, segundo Erik Barnouw, Flaherty sabia exactamente o que fazer. A sua experiência com o primeiro filme levou-o a evitar alguns erros. Tudo indicava que percebera

finalmente a linguagem do documentário, que, em muitos aspectos, se assemelhava à linguagem cinematográfica, muito embora apenas utilizasse imagens da realidade: “The editing process was undoubtedly helped by Flaherty’s experience and dissatisfactions with the earlier film. This time he had been able to anticipate editing problems providing crucial close-ups, reverse angles, and a few panoramic movements and tilts to yield moments of revelation. Flaherty had apparently mastered – unlike previous documentarists – the ‘grammar’ of film as it had evolved in the fiction film. This evolution had not merely changed techniques; it had transformed the sensibilities of audiences the ability to witness an episode from many angles and distances, seeing quick succession – a totally surrealistic privilege, unmatched in human experience – had become so much a part of film – viewing that it was unconsciously accepted as ‘natural’. Flaherty had by now absorbed this machinery of the fiction film, but he was applying it to material not invented by a writer or a director, nor performed by actors. Thus drama with its potential for emotional impact, was wedded to something more real – people being themselves”⁶⁷.

Após a edição final estar completa foi difícil encontrar um distribuidor interessado em comercializar *Nanook of the North*. A maioria das distribuidoras considerava que o público não tinha interesse em descobrir mais sobre a vida dos esquimós. Mesmo assim, Flaherty não desistiu. Em 1922, conseguiu finalmente estrear o filme no *Capitol Theatre* em Nova Iorque. O apoio foi concedido pela distribuidora francesa *Pathé Organization*. O filme teve muito sucesso e as críticas foram, em geral, bastante favoráveis. Flaherty conseguiu, assim, passar a sua mensagem, que era acima de tudo um grito contra o extermínio de culturas primitivas: “I am not going to make films about what the white man has made of primitive peoples... What I want to show is the former majesty and character of these people, while it is still possible – before the white man has destroyed not only their character, but the people has well. The urge that I had to make *Nanook* came from the way I felt about these people, my admiration for them; I wanted to tell others about them”⁶⁸ (Robert Flaherty).

Flaherty fez mais filmes deste cariz, mas nenhum ficou tão célebre quanto o primeiro. O que é certo é que, segundo Armes, os seus documentários abriram caminho para a descoberta de novas pessoas, lugares e histórias, ou seja, novas realidades. Para Flaherty, o drama tinha, de facto, origem nos factores psicológicos existenciais das personagens. Neste sentido, é muito diferente dos realizadores de cinema ficcional. Em suma, segundo Barnow, como realizador, produziu diversos filmes belos; como pioneiro, inventou uma nova forma de cinema alternativa à de Hollywood, assim como impôs a sua forma de pensar abrindo as portas para uma nova indústria: a do documentário.

Para Roy Armes, os filmes de Flaherty continham muitas verdades sobre a situação humana, mas estavam completamente descontextualizados da realidade social e política, o mesmo não sucedeu com os trabalhos do movimento russo dos anos 20. Na União Soviética, os jovens realizadores foram

apanhados na complicada teia social e, embora tivessem um entusiasmo semelhante ao de Flaherty, nunca conseguiram escapar ao que ocorria naquela altura.

O cinema soviético nasceu de verdade quando Lenine, em 1919, ordenou a nacionalização da indústria fílmica que não tinha mostrado ainda sinais de progresso criativo ao longo dos seus 10 anos de existência. A partir daqui, foi criada uma escola de cinema. Os filmes passaram a ser vistos como objectos de propaganda e começaram a ter um papel central na formação da nova sociedade durante os primeiros anos de revolução. Mas é preciso ter em conta que este prestígio não se devia apenas ao apoio que Lenine fornecia ao cinema, estávamos na época do futurismo e o cinema permitia a fusão entre a arte e a máquina, algo que os artistas tanto procuravam nos seus poemas e nas suas pinturas. Neste contexto revolucionário, o realismo foi, então, apenas uma das numerosas tendências divergentes. Foi neste ambiente, que Denis Arkadievich Kaufman, conhecido na história cinematográfica como Dziga Vertov, se destacou enquanto pioneiro do documentário.

Devido aos perigos da I Guerra Mundial, Vertov foi obrigado juntamente com a família, a estabelecer-se na Rússia onde estudou medicina e psicologia, em Petrogrado. Inicialmente, Vertov fez montagem de poemas sonoros, aliás, chegou a ser considerado um dos melhores poetas russos futuristas. Só mais tarde entrou para o Comité de Cinema de Moscovo conseguindo, desta forma, editar filmes para a *Film Weekly*. Durante a guerra civil (1917-20), Vertov esteve encarregue de receber diversas imagens: fragmentos de lutas, crises, desastres, vitórias, entre outros eventos. Mas isto não durou muito tempo, pois, em 1919, o mercado negro começou a apoderar-se de tudo. Em 1920, a paz encontrou de novo lugar na União Soviética. Vertov aproveitou o momento de apaziguamento para fazer uma compilação de imagens da guerra civil, denominada *History of the Civil War (Istoriya Grazhdanskoi Voini, 1921)*. Os meses seguintes foram de miséria, mas nada impediu o crescimento galopante da ficção. Os filmes estrangeiros invadiram rapidamente as salas.

Entretanto, Vertov trabalhava como editor e escrevia manifestos polémicos, assim como produzia filmes. Vertov não acreditava na ficção que, para ele, não era mais do que “opium for the people”⁶⁹ ou mesmo um “scabby substitute for life”⁷⁰. Acreditava sim que os filmes soviéticos deveriam documentar a realidade socialista. As duras críticas que fez tornaram-no menos popular ao olhos de alguns, mas muitos também optavam por aderir à sua causa. Com o apoio de Lenine, Vertov e o seu Conselho dos três – ele próprio, a mulher, Yelizaveta Svilova, e o irmão, Mikhail Kaufman – puderam, assim, alcançar um novo tipo de filme sobre a actualidade: que teve expressão no boletim informativo “*Film Truth*” (1922-25). Mensalmente, apresentavam filmes repletos de acção e movimento como explica Erik Barnouw: “On big stories Dziga mapped strategy, assigning topics but leaving wide latitude to the cameramen. Much of the time Mikhail followed his own interests, moving about from morning till night, shooting whatever seemed important”⁷¹. Mikhail Kaufman, que foi muitas vezes o operador de

câmara dos filmes de Vertov, filmava a acção de forma natural e sem pedir autorizações, tal como os Lumière já tinham feito, ou seja, “drama was revealed in the ‘prose of life’”⁷².

Entretanto, as ideias de Vertov começaram também a colidir com as de Estaline. A partir deste momento, um documentarista deixou de poder garantir a verdade. Mesmo sob esta condicionante, Vertov conseguiu propagar as suas ideias: “Film perception of the world...The most fundamental point: *use of the camera as a cinema-eye more perfect than the human eye for exploring the chaos of visual phenomena filling the universe...*The cinema-eye works and moves in time and in space, seeing and recording impressions imposed by the position of the body, or by how much we can see of any phenomenon in a second of seeing-such restrictions do not exist for the cinema-eye, which has much wider capacities”⁷³ (poesia futurista de Vertov). Vertov defendia a ideia de uso da câmara enquanto um “cinema-olho” que conseguia captar a realidade de forma mais perfeita do que o olho humano. O “cinema-olho”, realizado pelos *Kinoks*, ou seja, por Vertov e por todos aqueles que partilhavam estes ideais (esta designação permitia-lhes diferenciarem-se dos restantes cineastas), simbolizava um abandono total da ficção, que era considerada uma influência corruptora do proletariado; colocando antes em seu lugar um cinema feito de imagens do dia-a-dia do povo soviético. O “cinema-olho” assenta, como tal, no olho mecânico da câmara que, como Manuela Penafria explica, “é mais perfeito que o olho humano pois tem a possibilidade de se tornar progressivamente mais eficiente graças à sua evolução em termos técnicos. A câmara é um olho mecânico que cria uma nova percepção do mundo, um mundo sem máscara, de ‘verdade nua’, que não se limita a reproduzir o que vemos, que aperfeiçoa e completa o olho humano por natureza imperfeito”⁷⁴.

Vertov abriu, desta forma, caminho a um novo tipo de cinema: o *Kino-pravda* (“cinema verdade”) que, segundo Brian Winston, não contava com a participação de actores, cenários, estúdios, guarda-roupas, *décors*, ou outros atributos do cinema de ficção. Era antes um cinema baseado na realidade e na visão do documentarista, tal como Vertov explica: “I am cinema-eye. I am a mechanical eye. I, a machine, show you a world such as only I can see from now on and for always I cast off human immobility, I move constantly, I approach and pull away from objects, I creep under them, I leap onto them, I move alongside the mouth of a galoping horse, I cut into a crowd, I run before charging troops, I turn on my back, I take off with an airplane, I fall and rise with falling and rising bodies... My mission is the creation of a new perception of the world. Thus I decipher in a new way a world unknown to you...But it is not enough to show bits of truth on the screen, separate frames of truth. These frames must be thematically organized so that the whole is also a truth”⁷⁵ (poesia futurista de Vertov).

Esta nova forma de cinema não assentava, como tal, apenas nas possibilidades técnicas da câmara. Muito pelo contrário, grande parte da criação era concretizada na fase de montagem, que não era obrigatoriamente feita tendo em conta a sucessão temporal dos planos e a continuidade espacial, ou seja, imagens recolhidas em diferentes locais e durante um período de tempo prolongado podiam dar

origem a combinações com significado. Em suma, o poder da edição não reside na ideia de junção mas sim na de organização. Falamos de um meio que facilmente pode criar um cosmos e dar ordem ao caos. Segundo Manuela Penafria, “as potencialidades ilimitadas da montagem podem e devem ser exploradas pelo *Kino-editor*. Vertov revela-se o editor ideal ao trabalhar e explorar a imagem de todos os modos possíveis. O uso excessivo e quase incessante de efeitos especiais (como a sobreposição de imagens) é revelador dessa sua atitude perante a imagem. Ao editor é solicitado um elevado grau de intervenção no filme, ou seja, é ele que se manifesta como principal responsável pelo resultado final em que as imagens recolhidas *in loco* são organizadas num todo coerente”⁷⁶.

Para chegar à verdade, Vertov experimentou muitas técnicas de montagem como as combinações, as recombinações ou justaposições de imagens e sons, isto porque as imagens por si só não constituem, segundo o documentarista, a verdade em si mesma. É preciso confrontar e manipular essas imagens, para que a verdade se revele totalmente. O “cinema-olho” não pretende, como tal, reproduzir apenas o real, tem também como objectivo transcender a nossa visão do mundo, ou seja, representar a realidade, como explicita Manuela Penafria, “a intervenção de Vertov constitui a renúncia a teorias passivas e contemplativas que defendiam a gravação e reprodução da ‘realidade tal qual ela é’. Para ele, o ‘cinema-olho’ não é apenas uma parte vital da nossa vida; oferece-nos, também a possibilidade de transcender a nossa visão da vida. Com este autor, os filmes resultam de uma acção do cineasta sobre o material de que dispõe para a sua execução, não se limitam a ser uma mera soma de imagens filmadas *in loco*, são o produto de um trabalho e elaboração aprofundadas. Assim, um filme ‘cinema-olho’ e, acrescento, todo e qualquer documentário, está habilitado a revelar um nível mais profundo do nosso mundo e da nossa relação com esse mundo”⁷⁷.

O expoente máximo do “cinema-olho” é a obra-prima *The Man With the Movie Camera* (*Chelovek: Kinoapparatom*, 1929), que tornou Vertov célebre um pouco por todo o mundo. Este documentário apresenta uma espécie de caleidoscópio do dia-a-dia na União Soviética: o andar, o dormir, deslocação para o trabalho, entre outras acções. É possível também percepcionar breves planos do operador de câmara, Mikhail Kaufman, em acção. Kaufman sobe pontes e torres, percorre ruas, guia carros, entra em comboios e muito mais, ou seja, o espectador pode ver, em simultâneo, o *making of* do filme e o próprio filme. Com tudo isto, Vertov pretendia dar a entender ao mundo as qualidades supra-naturais da câmara. Segundo Erik Barnouw, Vertov utilizou alguma artificialidade de forma propositada: “Since much of the film shows Mikhail Kaufman in action, as photographed by assistants, *The Man With the Movie Camera* involves staging and contrivance to an extent previously rejected by Vertov. But the artificiality is deliberate: an avant-garde determination to suppress illusion in favor of a heightened awareness. The film is an essay on film truth, crammed with tantalizing ironies. But what did it finally mean for audiences? Had Vertov demonstrated the importance of a reporter as documentarist? Or had his barrage of film tricks suggested – intentionally? unintentionally? – that no documentary could be

trusted? Of the brilliance of *The Man With the Movie Camera* there was never a doubt. It was dazzling in its ambiguity”⁷⁸. Em suma, o documentário *The Man With the Movie Camera* é um manifesto contra a ficção, sendo que Vertov se assume como autor da cidade e compositor da multidão. Mas não deixa de ser um documentário ambíguo porque não se limita a mostrar a realidade. A partir deste filme muitas questões surgiram acerca da veracidade das imagens: afinal de que forma é que o documentário se relaciona com a realidade?

Se Flaherty explorou o gesto espontâneo e natural dos homens que, todos os dias, lutam pela sua sobrevivência perante a adversidade da natureza circundante; Vertov, por seu turno, rendeu-se às potencialidades da montagem (seguindo assim os cineastas seus contemporâneos, como Eisenstein), pois não se limitou a fazer um filme sobre a vida na cidade de Odessa, fez antes, segundo Manuela Penafria, uma dissertação por completo de um problema crucial: a relação do cinema com a realidade. Mesmo adoptando estilos distintos, tanto Flaherty como Vertov assumiram uma posição pioneira no desenvolvimento do filme documental, já que permitiram a sua produção e afirmação. Flaherty explorou o “filme de viagem” (segue mas não assume, por completo, a ideia de documentário enquanto construção da realidade), enquanto que Vertov propôs uma alternativa ao filme de ficção (não só assume o documentário como construção da realidade, como também lhe incute uma vertente mais social e crítica).

Segundo Manuela Penafria, “com eles, filmes e autores, ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a principal e primeira característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a *organização* das imagens obtidas *in loco* (este material poderá eventualmente ser trabalhado com outro, por exemplo, legendas, sons, etc.) segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é um filme. A organização força o filme a não se pautar por uma mera descrição, apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito aparente, das imagens obtidas *in loco*. O documentarista, por seu lado, é cúmplice das características enunciadas”⁷⁹. Dizer que as imagens são recolhidas *in loco*, implica também afirmar que é a câmara que sai do estúdio para registar o mundo e as pessoas que dele fazem parte, que não são mais do que actores naturais no seu meio ambiente. É, ainda, notória a importância que Flaherty e Vertov tiveram no que diz respeito ao acentuar da importância do papel do documentarista. De facto, segundo Manuela Penafria, “o autor do filme e, no caso, o documentarista não deve abster-se de combinar, recombinar, sobrepor ou interligar as imagens obtidas *in loco*. É-lhe, mais que permitido, imposto manifestar-se e *criar* um filme que seja algo mais do que a soma das suas partes”⁸⁰.

4.2. Consolidação

Com Flaherty e Vertov, o documentário encontrou a sua linha identificadora enquanto meio de descoberta do mundo disponível, mas ainda por explorar tendo em conta as capacidades da câmara. A influência destes autores, no desenvolvimento do documentário, é também evidente: Flaherty, por um lado, influenciou o documentarismo britânico dos anos 30 e Vertov, por outro, contribuiu para o surgimento, nos anos 60, do *cinéma-vérité* (constituído a partir da ideia de *Kino-pravda*). Segundo Manuela Penafria, o caso de Vertov acaba por ser mais surpreendente embora a sua influência tenha sido algo tardia.

4.2.1. John Grierson e o Movimento Britânico (anos 30)

É possível, de facto, encontrar marcas identificadoras do documentário tanto em Flaherty como em Vertov, mas a afirmação deste género de não-ficção apenas se concretizou, nos anos 30, com o documentarismo britânico. A liderar o movimento estava o escocês John Grierson, que, sem dúvida, contribuiu para a autonomia e identidade do documentário. Primeiro, porque, nos seus textos, começou, pela primeira vez, a utilizar este termo; depois, por atribuir ao realizador do filme o papel activo de documentarista e, por último, por contribuir para o desenvolvimento do documentário ao impulsionar a produção profissional, actividade que foi legitimada pela criação e funcionamento de instituições subsidiadas pelo governo: as *Film Units*. Estas instituições não só foram decisivas para a afirmação, como também fundamentais para a consolidação do filme documental.

Antes de mais vou-me centrar, brevemente, na história de Grierson, porque é através da sua evolução que facilmente percebemos a tendência para a realização de filmes com uma vertente mais social. John Grierson começou cedo por se interessar em fazer filmes. Foi com este objectivo que resolveu, em 1924, partir para os EUA, onde passou a estudar na Universidade de Chicago. Aqui entrevistou diversos realizadores, políticos, jornalistas, entre outros. Acima de tudo, observava os métodos democratas do país e cada vez mais se desiludia. Os problemas sociais cresciam abruptamente e muitas pessoas nem se apercebiam desse facto. A participação dos cidadãos era, de verdade, apática ou mesmo inexistente. Grierson resolveu, então, acordar a sociedade e para concretizar este objectivo utilizou o documentário: “Grierson’s determination was to ‘bring the citizen’s eye in from the ends of the earth to the story, his own story, of what was happening under his nose...The drama of the doorstep’”⁸¹. Neste aspecto, sentiu-se mais inclinado para a relevância social do cinema russo.

Em 1927, voltou a Inglaterra e, poucos anos depois, fez o seu primeiro filme (*Drifters*, 1929) com o apoio financeiro do estado britânico. O documentário retratava o dia-a-dia de pescadores, que utilizavam as novas tecnologias para a sua profissão. O sucesso de *Drifters* simbolizou uma nova carreira

para Grierson. Mas, em vez de realizar mais filmes, resolveu antes tornar-se no organizador criativo do *Empire Marketing Board (The EMB Film Unit)*. Enquanto produtor, abordou, nos seus documentários, diferentes temas sociais, é preciso, no entanto, realçar que nunca chegou a alcançar a intimidade dos filmes de Flaherty. De facto, esse não era o objectivo de Grierson, que sempre tentou ensinar os seus seguidores a optarem por uma via activa de intervenção social. Entretanto, em 1934, o *Empire Marketing Board* foi dissolvido e a unidade fílmica foi transferida para o *General Post Office* tornando-se, assim, na *GPO Film Unit*. Novas unidades fílmicas surgiram em simultâneo: *Strand Film Unit* (Paul Rotha), *Realist Film Unit* (Basil Wright), *Shell Film Unit* (Edgar Aristey) e *Film Centre* (Grierson). O movimento prolongou-se, mas Grierson nunca deixou de ser o “padrinho”.

Destaquei, resumidamente, o percurso de Grierson a nível profissional; agora sim, poderei incidir a minha atenção sobre as teorias desenvolvidas pelo líder do movimento britânico. Inicialmente, Grierson utilizou o termo documentário para se referir a *Moana* de Robert Flaherty. O produtor, segundo Manuela Penafria, optou por utilizar esta designação, que teve como referência a palavra francesa *documentaire*, mesmo sabendo que corria alguns riscos: “Apesar de a palavra *documentário* se encontrar sujeita a uma utilização demasiado vasta, decidiu mantê-la; afigurou-se-lhe adequada para designar os filmes que classificava de categoria superior. Oriunda do francês, a palavra possuía já um percurso próprio, demonstrando grande flexibilidade, pois aplicava-se a vários filmes, desde os que nos mostravam apenas o exotismo de locais distantes, até aos que contavam uma história dramática. Talvez por essa razão, acrescida da necessidade imediata de nomear um tipo de filme cujos contornos estava a definir, a palavra foi adoptada para designar a produção fílmica da escola de Grierson”⁸².

Quando utilizou pela primeira vez o termo documentário, Grierson referia-se ao valor documental de *Moana* enquanto evidência ou “pedaço da realidade”. Mais tarde, tendo em conta a produção de filmes britânicos, resolveu desenvolver ainda mais o conceito. No seu conjunto, os pressupostos apresentados em *First Principles of Documentary*⁸³, segundo Manuela Penafria, foram o ponto de partida para o desenvolvimento do pensamento de Grierson, que acima de tudo apontava o documentário como um filme distinto e alternativo no todo da produção fílmica. Grierson começa, então, por comparar o documentário com a ficção, deixando também claro, à partida, que nem todos os filmes que utilizam material registado *in loco* podem ser considerados filmes documentais, ou seja, o documentário tem potencialidades diferentes da ficção e não se limita a ilustrar factos da actualidade. O mesmo será dizer, segundo Grierson, que o documentário é um género superior a essas formas.

Mas como pode o documentário ser superior à ficção? Segundo Grierson, em vez de incentivar a fantasia e a imaginação, como faz o filme ficcional; o documentário regista antes a vida das pessoas e as suas próprias histórias e isso permite distingui-lo de todas as práticas ficcionais. Segundo a autora, Grierson acredita, então, que “a capacidade de o cinema se movimentar e fazer selecções a partir da própria vida pode ser explorada numa nova forma de arte”⁸⁴. O que distingue, então, o documentário

da prática fílmica é a relação com a realidade: as histórias são captadas de forma crua e parecem, como tal, ser mais reais do que as representadas através da ficção. O documentário consegue, assim, alcançar uma grande intimidade de conhecimento que vai muito para além da atingida em estúdio, até porque é baseado em gestos espontâneos. De facto, segundo Penafria, o actor original ou nativo permite uma melhor interpretação do mundo moderno.

Para além de ser superior à ficção, o documentário distancia-se também das outras práticas que utilizam material recolhido *in loco*, como Manuela Penafria explicita: “Grierson propõe uma hierarquia de categorias: a categoria superior e a categoria inferior. O documentário é exclusivo da primeira. Aos restantes filmes que classifica de categoria inferior especifica as limitações; a sua explicação é, todavia, breve: trata-se de filmes que não dramatizam, limitando-se à mera descrição ou exposição de factos. As imagens, arbitrariamente editadas, relatam os factos tendo como único fim a ilustração do que é dito pelo texto em *off* e a grande preocupação de serem objectivas. Em contrapartida, o documentário vai para além desses limites; aqui, não há uma simples descrição do material natural; há sim, combinações, recombinações e formas criativas de trabalhar esse material. O documentário elabora os seus temas de modo criativo e dramático, revelando algo sobre os fenómenos que, no caso, são essencialmente os problemas sociais e económicos dos anos 30. Apesar de outros filmes poderem tratar os mesmos temas fazem-no com superficialidade, não lhes acrescentam nada, não os interpretam. Isto torna o documentário superior a esses filmes”⁸⁵. Em suma, o documentário não se limita a descrever os valores superficiais de um tema. Muito pelo contrário, revela de forma explosiva a realidade social, fotografando a vida natural e criando uma interpretação do tema que se propõe abordar.

Sem a selectividade, a criatividade e a organização do material recolhido; o documentário estaria, de facto, reduzido à reprodução da realidade, mas não é isso que sucede. O documentário não é um espelho da realidade, é sim uma representação dramática do material recolhido *in loco*, representação esta que implica a utilização de meios técnicos semelhantes aos da ficção. O documentário acaba, como tal, por se afastar totalmente dos filmes de actualidades, como explica Penafria, “a importância que Grierson conferiu ao documentarista permite-lhe uma margem para a dramatização. Ainda que não esteja definido até que ponto a criatividade do documentarista pode operar antes de se confundir com a ficção, estes termos expressam a vontade de criar uma narrativa dramática por parte dos documentaristas. A ênfase na dramatização resulta de ser esta a grande diferença, entre os documentários e a restante produção de não ficção que se limitava a relatar os acontecimentos, sem a preocupação de criar uma estrutura dramática para os eventos que filmara”⁸⁶. Ao utilizar uma estrutura dramática, o documentário acaba por se aproximar mais rapidamente do campo ficcional. É preciso, no entanto, não esquecer que a ficção nunca chega a confundir-se, de verdade, com a prática documental porque não utiliza pessoas nem histórias reais. De facto, segundo Grierson, “a ficção dramatiza, mas não há nela o essencial do documentário: o material recolhido *in loco*. E, ao contrário da ficção, aqui, a

dramatização não implica seguir a ordem cronológica dos acontecimentos mas respeitar o ponto de vista do documentarista, sobre o tema ou assunto do filme”⁸⁷.

À partida, esta concepção de documentário entra em sintonia com a prática levada a cabo por Flaherty, ao longo dos anos 20, pelo menos no que diz respeito ao tipo de material utilizado. Tanto Flaherty como Grierson defendiam que o documentarista deveria sair do estúdio durante um tempo prolongado para conviver com os actores naturais. Só a partir deste convívio, poderia o documentarista, de facto, contar uma história acerca destas pessoas. Esta ideia de deslocação teve o seu expoente máximo na produção fílmica de Flaherty, que se fixou no norte do Canadá para filmar Nanook e na ilha Samoa para realizar *Moana*. Com Flaherty, segundo Manuela Penafria, “torna-se absolutamente imprescindível que a história tenha de ser extraída do local”⁸⁸.

Para além de recorrerem a material *in loco*, tanto Flaherty como Grierson não pretendem que os seus filmes sejam meras reproduções da realidade. Para os realizadores, o autor do filme deixa de ser visto como um mero veículo de um registo da realidade para passar a ser encarado como um intérprete activo do material filmado, ou seja, a ideia de reprodução é abandonada e substituída pela ideia de interpretação ou revelação, como explicita Manuela Penafria: “A mera ‘reprodução da realidade’ tem de ser posta de lado, devendo desenvolver-se a intervenção do autor do filme, que trabalha o ‘material filmado’. Com efeito, a definição de documentário como ‘tratamento criativo da realidade’ que Grierson reivindicou para si e para os seus seguidores afasta-se dessa ‘reprodução da realidade’. Grierson fala-nos em ‘revelar a realidade do objecto tratado’, em ‘criar uma interpretação’ sobre o tema do filme”⁸⁹.

Ao destacar o “tratamento criativo da realidade”, Grierson acaba por se afastar do realismo ingénuo, prendendo-se antes num tipo de prática que não é uma mera captura feita através da câmara, é sim uma interpretação profunda e reveladora de um determinado aspecto da realidade. A esta interpretação, Manuela Penafria dá o nome de ponto de vista. Chegamos, desta forma, à grande diferença entre os dois realizadores: os pontos de vista. Flaherty focou sempre a existência de povos que vivem em locais remotos e que enfrentam diariamente os imprevistos catastróficos impostos pela natureza circundante. Não se limitou, como tal, a transportar para o ecrã o registo das actividades quotidianas dos povos, optou sim por contar a história essencial dessas culturas enobrecendo a luta pela sobrevivência. Grierson, por seu turno, considera prioritária a luta pela sobrevivência em sociedades onde coexistem a abundância e a desigualdade social, ou seja, como explica Manuela Penafria, “Grierson afasta-se de Flaherty na medida em que o seu drama é o do ‘mundo que imediatamente o rodeia’, não o mundo distante de povos exóticos e a sua luta pela sobrevivência. O que interessa são os problemas sociais e económicos concretos, dos anos 30: pobreza, desemprego, casas degradadas, etc. Esta é, pois, uma abordagem que se afasta do valor documental dos filmes de Flaherty. Se uma das principais características dos filmes deste último é a individualização de um ou mais intervenientes na acção, para

Grierson a atenção deve ser colocada num determinado problema da ordem social e económica e na solução para o mesmo”⁹⁰. O líder do movimento britânico chegou mesmo a questionar o trabalho de Flaherty, pois considerava que os seus documentários se limitavam a mostrar o mundo sem tentar, de forma alguma, apresentar soluções para os problemas encontrados.

Para além de criticar a abordagem de Flaherty, Grierson também contestou o chamado “filme-sinfonia”, onde estavam incluídos os documentários de Dziga Vertov, nomeadamente *The Man With the Movie Camera*. Se, por um lado, Vertov se aproximava de Grierson na abordagem social, assim como na tentativa de interpretação da realidade, por outro, afastava-se, por completo, no tratamento da imagem. Para Grierson, os filmes de Vertov, mais concretamente, *The Man With the Movie Camera*, eram apenas uma sinfonia de imagens e sons interligados sobre um determinado tema, normalmente uma cidade. Embora não se insurja contra a beleza apresentada, Grierson considera que estes filmes nada acrescentavam aos temas tratados.

Ao contrário de Flaherty e de Vertov, Grierson acreditava, então, que um documentário não podia deixar de possuir uma vertente educacional, pois, só através da educação e responsabilidade cívica, se poderia vencer a crise económica. Em suma, como explica Manuela Penafria, “o documentário assume, assim uma dimensão social: deve ser um instrumento de educação pública. Em cada documentário da sua escola é precisamente isso que acontece, ou seja, é apresentado um determinado problema e a solução para o mesmo e, eventualmente, de que modo a população podia contribuir para ultrapassar os problemas que a afectava”⁹¹. Podemos, então, concluir que o seu documentário não só abordava os problemas existentes, como também apresentava soluções, sendo como tal uma mais valia para o tema tratado. Para defender a ideia de informação pública, Grierson acabou por se afastar da ideia de criatividade. Aliás, chegou mesmo, segundo Hardy, a descrever a prática documental como anti-estética. O meio ideal para atingir o objectivo da educação pública não passava, como tal, pela imagem cinematográfica da realidade, mas sim pela utilização da *voz off*, que acompanhava as imagens e guiava os espectadores. A *voz off* foi tão defendida por Grierson que o documentário passou a ser conhecido como um filme de intervenção social onde predominava o comentário.

Como dependiam do financiamento governamental, muitos documentários britânicos eram vistos como propagadores da ordem estabelecida. O mesmo será dizer que muitas vezes os documentaristas eram vistos como agentes de um serviço público, ou seja, eram acusados de criar filmes propagandísticos. Estas acusações nunca intimidaram Grierson que, segundo Rosenthal, pouco empenho mostrava nas políticas do Partido Conservador, nunca admitindo sequer o patrocínio: “Grierson nunca chamou a si o dever de contribuir para a construção de uma sociedade mais justa. Ainda que ambicioso, o seu projecto passava ao lado de uma assumida intervenção política e a sua preocupação social passava pelos programas governamentais que subsidiavam a sua produção de

documentários. Os seus filmes eram concebidos e desenvolvidos como um instrumento de utilidade pública”⁹².

Ian Aitkin, referido por John Corner, desenvolve esta ideia, até porque considera que Grierson sempre foi um crente na necessidade de publicidade estatal. Como tal, não é surpreendente que tenham surgido muitos documentários, nos anos 30 e no tempo de guerra, com um papel muito instrumental e livre das convenções jornalísticas. De qualquer forma, este manifesto oficial era algo muito diferente da propaganda, pois, para Manuela Penafria, os princípios de veracidade continuavam a ser essenciais. Mesmo se forem vistos como promoção, é preciso não esquecer que todos os documentários, segundo Grierson, assumem um ponto de vista, logo, todos os documentários estão ao serviço de uma determinada visão da realidade. É claro que o ponto de vista pode coincidir com o do governo, mas isso não afasta, de forma alguma, o documentário dos seus propósitos. É necessário ainda destacar as limitações gerais dos filmes. De facto, nem todos os aspectos de um problema poderiam ser abordados, visto os filmes estarem dependentes do financiamento governamental, ou seja, o filme, mesmo não tendo como objectivo abordar todos os aspectos de um assunto, tinha sempre que se cingir aos aprovados pelos patrocinadores. A única forma encontrada para evitar o empenhamento político e social crítico acabava por ser a reivindicação da criatividade.

Para além de introduzir uma dimensão social ao documentário, Grierson também coloca uma ênfase diferente no documentarista, já que aceita o nome de artista e entende que o documentário pode ser considerado uma arte. O documentarista deve, assim, manifestar a sua perspectiva do mundo, a sua experiência de vida e a sua visão da ‘realidade’, só assim poderá, de facto, afastar-se das críticas acusadoras de propaganda política. Mas, é claro que a liberdade do documentarista da escola de Grierson era uma liberdade limitada, já que este, enquanto produtor das *Film Units*, certificava-se sempre se os filmes estavam de acordo com a restante produção, ou seja, garantia a propagação das suas ideias, assim como preservava o seu financiamento. Mesmo assim, segundo Penafria, não se pode deixar de realçar o papel activo do realizador de filmes documentais: “A importância essencial do documentarista reside no facto de ser ele o responsável pela diferença entre o documentário e as outras formas de filmes suas contemporâneas. Para cada filme que faça, o ‘tratamento criativo da realidade’ é da sua autoria”, isto porque o documentarista não se limita a reproduzir a realidade, também exerce a sua criatividade sobre o material recolhido *in loco*, que serve de ponto de partida: “No imediato, tal ponto de partida condiciona o documentarista para a mera reprodução. No entanto, esse mesmo material dá-lhe a oportunidade de desempenhar um trabalho criativo e revela-se um desafio à sua selectividade. Quando o documentarista é selectivo, é criativo. É, portanto, um artista”⁹³.

Para Rosenthal, o documentarista defendido por Grierson coloca-se num nível acima da temática abordada, a partir do momento em que consegue arranjar uma forma criativa de organizar o material que possui; neste caso, os problemas sociais e económicos dos anos 30. De facto, é o autor que

controla o filme, sendo que o objecto tratado se torna facilmente, segundo Manuela Penafria, anónimo ou até mesmo patético ao experimentar a intervenção criativa do documentarista. Por estar acima da temática, o documentarista acaba por se distanciar dos problemas que aborda, ou seja, ao contrário do então proclamado, a escola de Grierson estava divorciada das pessoas. Os filmes falavam das pessoas e dos seus problemas, mas com um certo afastamento, pois é preciso não esquecer que um discurso, concretizado em *voz off*, surgia sempre acima de tudo o resto.

Embora defendesse a utilização de material recolhido *in loco*, Grierson, ao contrário do esperado, também aceitava o uso de reconstruções do real, ou seja, em alguns casos a encenação era mesmo aceite. Como nenhum documentário era totalmente constituído por reconstruções, facilmente se argumentava que não havia contradição com a ideia do documentarista ter que sair do estúdio. A reconstrução, segundo Grierson, era sincera e perfeitamente justificável pois recorria-se a ela por razões económicas (quando não haviam recursos para pagar as deslocações) ou por razões técnicas (quando os meios técnicos como as câmaras e o som síncrono não podiam alcançar os acontecimentos). Mesmo podendo ser justificável, isto se seguirmos as ideias de Grierson, a reconstrução não deixa de aproximar ainda mais o documentário do filme ficcional, já que a reconstrução não é mais do que um atributo da ficção.

As ideias de Grierson, segundo Manuela Penafria, possuem bastantes incongruências, mas não podem deixar de ser consideradas fundamentais para a institucionalização do conceito de documentário, não só no que diz respeito à teorização, como também relativamente à produção anti-estúdio e anti-descrição. Grierson conseguiu criar uma identidade documental ao encontrar as diferenças entre o documentário e os filmes de ficção, assim como entre o filme documental e a restante produção de não-ficção. Tudo isto permitiu-lhe afirmar e justificar o seu trabalho, assim como evitar a ideia de propaganda. De facto, com Grierson ficou definitivamente claro que, para um filme ser considerado um documentário, não basta mostrar as imagens recolhidas *in loco*, tal como faziam os Lumière, é preciso também que o autor exerça o seu ponto de vista sobre essas imagens. Ao ganhar um lugar de destaque, o documentarista adquire também a liberdade necessária para poder incluir alguma criatividade no trabalho, no que diz respeito à organização de imagens e sons.

Em suma, para Ian Aitkin, o documentário de Grierson é um trabalho de autor baseado na visão, criatividade e transformação. Como parte de uma proposta de imaginação pública, o documentário dramatiza enfaticamente, ou seja, apresenta uma forma narrativa intensa e com um certo nível de representação. O “material cru” para a tentativa criativa é fornecido pela realidade e é isso que permite ao documentário ser considerado superior em relação ao cinema ficcional. Também concede a Grierson a base para a sua teoria social-democrata sobre o filme como uma agência de cidadania e reforma, já que, só considerando que o documentário possui um certo grau de referência fidedigna nas

suas representações, é que o filme documental poderá ser classificado como agência essencial da informação pública moderna. O maior feito de Grierson, segundo John Corner, foi, de facto, a exploração dos propósitos sociais, que não são nem jornalísticos nem propagandísticos, são sim promocionais e didáticos, estando intrinsecamente ligados ao desenvolvimento da cidadania na sociedade moderna e à causa da reforma democrática e social. Enquanto prática e forma, o documentário é fortemente informativo e, como tal, requer um certo grau de precisão; mas é também um exercício de criatividade, como vimos, e uma forma de arte feita a partir de uma imaginação interpretativa que recorre a imagens e sons das cenas vividas para poder comunicar o real.

No que diz respeito à prática documental, Grierson conseguiu provar a sua importância, o mesmo não sucedeu, segundo John Corner, quando tentou mostrar as suas ideias estéticas e sociais. A transmissão da teoria de Grierson estava estrangida por muitos factores: primeiro, a sua visão tinha uma origem específica e filosófica (era idealista); depois, não tem, nem pode ter, em conta diversos factores que só foram introduzidos nos anos 50 com o surgimento da televisão (o documentário passou também a ser uma extensão do jornalismo e trouxe exigências sociais e estéticas assim como expectativas diferentes das de Grierson); e, por último, é uma visão limitada a nível tecnológico. Com a introdução de novo equipamento, as filmagens em sítios extensos tornaram-se numa possibilidade, algo que abriu caminho para uma realização minimalista contra a elaboração auto-conscienciosa. Mesmo com algumas limitações, as marcas de Grierson propagaram-se mundo fora não só no campo documental, como também noutro tipo de trabalhos. Por exemplo, as suas ideias foram recuperadas pela televisão, nos anos 50, e adoptadas para a criação de uma nova forma de jornalismo, a reportagem. Para o efeito, o ponto de vista foi substituído pela objectividade.

Em suma, as críticas ao tipo de documentário defendido por Grierson permitiram o desenvolvimento de diversas vertentes deste género de não-ficção. Embora antes de Grierson já tivessem sido exploradas diferentes formas de produção (nomeadamente os documentários de Robert Flaherty e de Dziga Vertov), é preciso ter em conta que estas nunca foram teorizadas, já que o líder do documentarismo britânico foi o primeiro a estudar o documentário, ou seja, só a partir do criticismo a Grierson foi, de facto, possível estabelecer diferentes modos de realização de um documentário, algo que só prova o carácter diversificado desta prática. Segundo Bill Nichols, o mundo do documentário pode mesmo ser comparado a uma arena. “Documentaries adopt no fixed inventory of techniques, address no one set of issues, display no single set of forms or styles. Nor all documentaries exhibit a single set of shared characteristics. Documentary film practice is an arena in which things change. Alternative approaches are constantly attempted and then adopted by others emulate without ever being able to copy or imitate entirely. Test cases appear that challenge the conventions defining the boundaries of documentary film practice. They push the limits and sometimes change them”⁹⁴. Pela primeira vez assumia-se, de verdade, a não existência de uma forma fixa.

4.3. Dispersão

No início do capítulo, fiz uma breve referência ao autor Carl Plantinga para tentar explicar a impossibilidade de definição do conceito de documentário. Não é, de facto, possível encontrar uma essência para este género de não-ficção, é possível sim tentar perceber o que já foi feito no passado e o que é feito hoje em dia. Para se alcançar uma espécie de categorização, será, então necessário definir o conjunto de semelhanças existentes entre as diferentes práticas. Uma das categorizações mais conhecidas é a concebida pelo autor Bill Nichols. Segundo Bill Nichols, cada documentário tem uma voz diferente e cada voz assume um estilo distinto que funciona como uma espécie de impressão digital. Para o autor, este estilo é definido pelo documentarista, sendo que, na área documental, é possível identificar seis modos distintos de representação, modos estes que funcionam como sub-géneros do próprio género: documentário poético, de exposição, de observação, de participação, reflexivo e performativo. Estes seis modos não têm as fronteiras muito bem definidas, ou seja, facilmente se misturam entre si. De qualquer forma, a tipificação é útil, pois permite-nos estabelecer as convenções que os filmes documentais podem adoptar.

Para além de pretender definir, de forma pormenorizada, cada um dos modos estabelecidos por Nichols, ainda tenho como objectivo acrescentar a visão de Carl Plantinga sobre a dispersão da prática documental. Carl Plantinga, por seu turno, optou antes por examinar ao detalhe o conceito de não-ficção, ou seja, defende que o documentário não deve ser analisado de forma isolada, mas sim no conjunto da não ficção. Para isso, segundo o autor, não basta explorar algumas expressões existentes, algo que também faz ao destacar a ideia de documentário jornalístico e de documentário experimentalista; é preciso também realçar as técnicas de discurso e representação adoptadas no documentário (que abordo no capítulo seguinte). Plantinga acaba por, de alguma forma, discordar dos modos de Nichols, pois considera-os insuficientes para a categorização do documentário.

É preciso, no entanto, referir que as críticas de Carl Plantinga a Nichols são limitadas, pois não dizem respeito à última versão dos modos apresentada pelo autor. De facto, Nichols começou por estabelecer cinco modos no livro *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991), mas acabou por desenvolvê-los num livro posterior *Introduction to Documentary* (2001), sendo que passou a adoptar a existência de seis modos (modos estes que apresentarei de seguida). Plantinga escreveu o seu livro *Rhetoric and Representation in Non Fiction Film* em 1997, ou seja, a opinião deste autor refere-se apenas aos cinco modos delineados no primeiro livro de Nichols que referi, sendo que é preciso ainda ter em conta que Plantinga exclui a hipótese do modo poético por considerar que é apenas uma extensão do modo de exposição. Mesmo assim, a visão de Plantinga não deixa de ser importante para o prosseguimento do estudo.

4.3.1. Os Modos de Bill Nichols

Para o estabelecimento destes modos, Nichols baseou-se em diversos modelos de documentários realizados, seguindo, dentro do possível, uma ordem cronológica. É preciso antes de mais realçar que, segundo o autor, estes modelos não devem tentar ser copiados, porque representam apenas a visão pessoal de alguns documentaristas, isto é, tendo em conta as características e convenções existentes, cada documentarista deve procurar o seu próprio estilo, assim como deve apresentar a sua própria perspectiva do mundo histórico. Os modos permitem não só esquematizar as diferentes convenções, como também estruturar as práticas documentais existentes. Não determinam, contudo, todos os aspectos da sua organização. A mistura é sempre possível, ou seja, um filme pode sempre apresentar características de um modo mais antigo e incluir, em simultâneo, elementos dos modos mais recentes.

O que é certo é que cada modo de representação documental teve origem no sentimento de não satisfação para com os modos existentes. O modo de observação, por exemplo, que cresceu, nos anos 60, com o surgimento de câmaras mais leves e portáteis (16 mm) e com os gravadores de fita magnética; insurgiu-se contra as falhas do modo poético e do modo de exposição: “Poetic documentary suddenly seemed too abstract and expository documentary too didactic when it now proved possible to film everyday events with minimal staging or intervention”⁹⁵. De facto, o modo observacional surge com o intuito de tentar preencher as lacunas dos anteriores, no entanto, não deixa de recorrer a algumas das técnicas utilizadas nestes modos: “Observation shared a trait, or convention, with poetic and expository modes of representation: it, too, camouflaged the actual presence and shaping influence of the filmmaker”⁹⁶.

O modo de participação, por seu turno, ganhou forma a partir da necessidade de libertação dos disfarces. Pela primeira vez o documentarista assume o documentário enquanto perspectiva pessoal: “participatory documentary took shape with the realization that filmmakers need not to disguise their close relationship with their subjects by telling stories or observing events that seemed to occur as if they were not there”⁹⁷. O que acontece devido à presença do documentarista adquire, como tal, uma grande relevância.

Para além de destacarem as lacunas dos modos anteriores, as novas formas de representação do real também realçam a necessidade de adaptação às mudanças sociais e tecnológicas: “The desire to come up with different ways of representing the world contributes to the formation of each mode, as does a changing set of circumstances. New modes arise partly in response to perceived deficiencies in previous ones, but the perception of deficiency comes about partly from a sense of what it takes to represent the historical world from a particular perspective at a given moment in time”⁹⁸. Tendo isto em conta, podemos facilmente afirmar que o modo observacional simbolizou o fim da “ideologia” e uma

fascinação pelo mundo diário. Não podemos, no entanto, dizer que este modo tem uma maior afinidade com a raiva política e social daqueles que ocupam um papel mais marginal na sociedade. A grande intensidade emocional e expressividade subjectiva tomou forma, por seu turno, nos anos 80 e 90, a partir do modo performativo: “It took strongest root amongst those groups whose sense of commonality had grown during this period as a result of an identity politics that affirmed the relative autonomy and social distinctiveness of marginalized groups. These films rejected techniques such as the voice-of-God commentary not because it lacked humility but because it belonged to an entire epistemology, or way of seeing and knowing the world, no longer deemed acceptable”⁹⁹.

Acima de tudo é preciso compreender que, para Nichols, o que muda não é a qualidade da representação mas sim o modo representativo. Um novo modo tem sempre inerente a ideia de melhoria, já que lida constantemente com novas implicações, mas inevitavelmente acabará também por ser alvo de críticas futuras. Em suma, um novo modo tenta apenas encontrar novas formas de organização de um filme, novas ideologias que possam mais facilmente explicar a nossa relação com a realidade: “What changes is the *mode* of representation, not the quality or ultimate status of the representation. A new mode is not so much better as it is different, even though the idea of ‘improvement’ is frequently touted, especially among champions and practioners of a new mode. A new mode carries a different set of emphases and implications. It will eventually prove vulnerable, in turn, to criticism for limitations that yet another mode of representation promises to overcome. New modes signal less a better way to represent the historical world than a new dominant to organize a film, a new ideology to explain our relation to reality, and a new set of issues and desires to preoccupy an audience”¹⁰⁰.

4.3.1.1. Modo Poético (anos 20)

O documentário poético assemelha-se, em grande parte, ao cinema modernista *avant-garde*, pois abdica de algumas características como a edição em continuidade, a representação de um local específico a nível espacial e temporal, dando antes prioridade ao ritmo e às associações de imagens distintas. Os actores sociais, psicologicamente complexos, permitem ao documentarista transmitir a sua visão fixa do mundo, tal como Bill Nichols explicita: “The poetic mode sacrifices the conventions of continuity editing and the sense of a very specific location in time and place that follows from it to explore associations and patterns that involve temporal rhythms and spatial juxtapositions. Social actors seldom take on the full-blooded form of characters with psychological complexity and a fixed view of the world”¹⁰¹. Por utilizar um estilo mais livre, o documentário poético acaba por permitir chegar a novas formas alternativas de conhecimento, ou seja, não se preocupa tanto com a perseguição de um argumento particular ou de um ponto de vista, assim como não tem como objectivo apresentar

soluções para os problemas que representa. Mesmo assim, segundo Nichols, acaba por afectar mais o espectador: “This mode stresses mood, tone, and affect much more than displays of knowledge or acts of persuasion. The rethorical element remains underdeveloped”¹⁰².

A fonte de qualquer documentário é sempre o mundo histórico, mas, como é natural, o tratamento da informação difere de modo para modo. No caso poético, a realidade é representada numa série de fragmentos, de impressões subjectivas, de actos incoerentes e associações ambíguas. É preciso, no entanto, não esquecer que estas opções podem ser explicadas tendo em conta a contextualização histórica: estávamos em pleno desenvolvimento industrial e os efeitos da I Guerra Mundial ainda se faziam sentir. Não tinha, como tal, sentido representar o evento modernista a partir de uma narrativa tradicional. Se o mundo se apresentava como um conjunto disperso, então o documentário tinha como função representá-lo de forma fragmentária: “Breaking up time and space into multiple perspectives, denying coherence to personalities vulnerable to eruptions from the unconscious, and refusing to provide solutions to insurmountable problems had the sense of an honesty about it even as it created works of art that were puzzling or ambiguous in their effect”¹⁰³.

Claro que é preciso realçar que dentro do modo poético várias concepções se desenvolveram, sendo que alguns realizadores exploraram mais a ideia de ordem, todo e unidade, enquanto que outros apenas destacaram a fragmentação e a ambiguidade. De qualquer forma, mesmo tendo em conta as diferentes vozes dos documentaristas, é possível concluir que todas estas facetas têm algo em comum: conseguiram criar uma identidade formal e estética a partir de fragmentos do mundo histórico.

4.3.1.2. Modo de Exposição (anos 20)

Os documentaristas que recorrem ao modo de exposição organizam os fragmentos do mundo histórico de uma forma retórica ou argumentativa, até porque têm como objectivo dirigir-se directamente ao espectador através da utilização de títulos, ou vozes que propõem uma perspectiva, que apresentam um argumento ou que simplesmente contam uma história. Não é, como tal, de estranhar que optem por contar essa história através de um comentário em *voz off*, que pode implicar ou não a presença do narrador na imagem, como refere Bill Nichols: “The mode assembles fragments of the historical world into a more rethorical or argumentative frame than an aesthetic or poetic one. The expository mode addresses the viewer directly, with titles or voices that propose a perspective, advance an argument, or recount history. Expository films adopt either a voice-of-God commentary (the speaker is heard but never seen), (...) or utilize a voice-of-authority commentary (the speaker is heard and also seen)”¹⁰⁴. A tradicional *Voice-of-God* costumava ser lida por uma voz masculina treinada, mas, hoje em dia, nem sempre é assim, algumas vezes opta-se antes por vozes menos trabalhadas, já que estas acabam por ser mais credíveis.

Tendo em conta que o documentário de exposição tem como fim apresentar um argumento ou até mesmo contar uma história, é possível concluir que se rege por uma lógica informativa, sendo que a palavra falada assume o papel de transporte dessa mesma informação. A imagem, por seu turno, segundo Nichols, tem apenas um papel de suporte ilustrativo do que é dito: “Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by the spoken word. In a reversal of the traditional emphasis in film, images serve a supporting role. They illustrate, illuminate, evoke, or act in counterpoint to what is said. The commentary is typically presented as distinct from the images of the historical world that accompany it. It serves to organize these images and make sense of them just as a written caption guides our attention and emphasizes some of the many meanings and interpretations of a still image”¹⁰⁵. A imagem assume, então, uma função mais ilustrativa, enquanto que o comentário é visto como algo superior, associado às ideias de objectividade e onisciência, que nos fornece uma determinada perspectiva acerca da realidade: “The commentary is therefore presumed to be of a higher order than the accompanying images. It comes from some place that remains unspecified but associated with objectivity or omniscience. The commentary, in fact, represents the perspective or argument of the film. We take our cue from the commentary and understand the images as evidence or demonstration for what is said. Television news description of famine in Ethiopia as ‘biblical’, for example, seemed proved by wide-angle shots of great masses of starving people clustered together on an open plain”¹⁰⁶. No que diz respeito à edição, podemos referir que o modo de exposição em vez de estabelecer um ritmo ou padrão formal, como faz o modo poético, acaba antes por destacar a continuidade do argumento falado ou da perspectiva apresentada, ou seja, adopta uma forma de edição que pode, segundo Nichols, ser denominada por edição evidencial. Neste tipo de edição, a continuidade espacial e temporal é sacrificada, pois todas as misturas de imagens que são efectuadas têm como objectivo primeiro fazer passar o argumento. Percebemos, então, que a conjugação de imagens feita no modo de exposição é mais livre do que aquela que é adoptada no filme ficcional.

Embora a ideia de argumento ou perspectiva esteja sempre presente, convém realçar, segundo Nichols, que no modo de exposição o valor da objectividade também adquire uma grande relevância, isto porque a *voix off* parece estar acima da desordem do mundo, pois julga tudo o que ocorre sem, no entanto, se deixar apanhar na sua teia. Adquire, como tal, o estatuto de credível, distante, neutral, desinteressada e onisciente: “The expository mode emphasizes the impression of objectivity and well-supported argument. The voice-over commentary seems literally ‘above’ the fray; it has the capacity to judge actions in the historical world without being caught up in them. The professional commentator’s official tone, like the authoritative manner of news anchors and reporters, strives to build a sense of credibility from qualities such as distance, neutrality, disinterestedness, or omniscience”¹⁰⁷. A adopção do conceito de objectividade facilita, por um lado, a compreensão do que é dito por parte dos espectadores, mas, por outro, facilita também a generalização e a argumentação a larga escala. As

imagens passam, como tal, a apoiar as reivindicações básicas de um argumento geral, em vez de concederem um sentido ao particular que se encontra no canto do mundo.

Este modo também privilegia, segundo Nichols, a economia de análise, já que opta por recorrer a um discurso mais sintético e sucinto, sendo que, muitas vezes, não desafia nem questiona aquilo que é à partida aceite e que podemos chamar de senso comum: “The mode also affords an economy of analysis since points can be made succinctly and pointedly in words. Expository documentary is an ideal mode for conveying information or mobilizing support within a framework that pre-exists the film. In this case, a film will add to our stockpile of knowledge but not challenge or subvert the categories by which such knowledge gets organized. Common sense makes a perfect basis for this type of representation about the world since common sense, like rethoric, is less subject to logic than to belief”¹⁰⁸.

4.3.1.3. Modo de Observação (anos 60)

Como já vimos, este modo, que surgiu por volta dos anos 60, contou com o grande desenvolvimento tecnológico. As novas câmaras (de 16 mm) e os gravadores de som analógicos eram facilmente transportados e acediam a lugares impensáveis no passado. Mas a diferença em relação aos outros modos, não se prende apenas com a exploração de uma diferente técnica. É preciso, também, ter em conta que o modo de observação trouxe uma nova forma de captação do real. Enquanto que o modo poético e o de exposição sacrificavam o acto de filmar pessoas em favor da construção de padrões formais ou de argumentos persuasivos (o documentarista reúne o material necessário e depois cria a partir dele uma perspectiva); o modo observacional, por seu turno, privilegia tudo aquilo que ocorre em frente à câmara sem incluir qualquer espécie de intervenção directa. Bill Nichols explicita esta ideia: “All of the forms of control that a poetic or expository filmmaker might exercise over the staging, arrangement, or composition of a scene became sacrificed to observing lived experience spontaneously. Honoring this spirit of observation in post-production editing as well as during shooting resulted in films with no voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no intertitles, no historical reenactments, no behaviour repeated for the camera, and not even any interviews”¹⁰⁹. Em suma, recorre-se exclusivamente ao material que é recolhido no local, sendo que se recusa a utilização de *vox off*, entrevistas, reconstruções, separadores (ou entre-títulos), efeitos especiais, som ou música suplementar.

Se acreditarmos, enquanto espectadores, que estamos, de facto, a presenciar acções espontâneas e reais, ou seja, se acreditarmos que as pessoas retratadas não se deixam influenciar pela presença da câmara, então sentimos, de verdade, que estamos a assistir à vida tal como ela é, até porque o realizador se assume, neste modo, enquanto uma figura apagada e não-intervencionista. É o espectador que encarna o papel activo ao interpretar e determinar o significado das diferentes reacções dos actores sociais,

como refere Nichols: “We look in on life as it is lived. Social actors engage with one another, ignoring the filmmakers. Often the characters are caught up in pressing demands or a crisis of their own. This requires their attention and draws it away from the presence of filmmakers. The scenes tend, like fiction, to reveal aspects of character and individuality. We make inferences and come to conclusions on the basis of behaviour we observe or overhear. The filmmakers retirement to the position of observer calls on the viewer to take a more active role in determining the significance of what is said and done”¹¹⁰.

Não é, como tal, de estranhar que, segundo Nichols, este tipo de documentários quebrem com a ideia de montagem dinâmica, isto porque se pretende antes dar o sentido de duração real dos eventos: “Observational films exhibit particular strenght in giving a sense of the duration of actual events. They break with the dramatic pace of mainstream fiction films and the sometimes hurried assembly of images that support expository or poetic documentaries”¹¹¹. Esta tentativa de imprimir um maior realismo ao documentário, um sentido de concreto e de realidade vivida, é feita através de diferentes formas. Por exemplo, enfatiza-se a linguagem corporal, o contacto visual, o tom das vozes, as pausas e até mesmo o tempo “vazio”. David MacDougall, que realizou *Wedding Camels*, descreve a experiência a partir dos conceitos de *rush* (filmagem não editada com o som original) e de sequência editada. Segundo o autor, os *rushes* têm algo que falta às sequências editadas, uma maior densidade e vitalidade, ou seja, algo se perde quando se inclui uma estrutura e perspectiva: “The sense of loss seems to identify positive values perceived in the rushes and intended by the filmmaker at the time of filming but unachieved in the completed film. It is as though the very reasons for making films are somehow contradicted by the making of them. The processes progressively center particular meanings. Sometimes filmmakers appear to recognize this when they try to preserve some of the qualities of the rushes in their films, or reintroduce those qualities through other means”¹¹².

A ligação com o real parece concretizar-se de uma forma mais directa, algo que implica um grande sentido de compromisso para com o imediato, o íntimo e o pessoal. Para isto ser possível, é necessário antes assegurar a fidelidade com o real, ou seja, dar a ideia de que esses eventos ocorreram dessa forma. Mas isso nem sempre é possível. Aliás, os documentários são muitas vezes acusados de serem pouco reais ou até mesmo manipuladores da realidade, pois considera-se que a presença da câmara pode alterar por completo o comportamento natural das pessoas. A única solução, para evitar a artificialidade, passa, segundo Manuela Penáfria, por uma tentativa de maior disponibilização: “Perante esta questão a proposta deste filme é a de passar tanto tempo quanto possível, com as pessoas filmadas até que as mesmas percam a noção da presença da câmara. A câmara deve ser, se não invisível, pelo menos, esquecida, este método reflecte aquilo a que o documentarista aspira: a invisibilidade”¹¹³.

Em suma, para Manuela Penáfria, o estilo observacional “é o ‘estilo indirecto’. As pessoas não falam para a câmara; relacionam-se antes umas com as outras. Como há a ausência de comentário, a ênfase

coloca-se no aqui e agora, no imediato, no íntimo, no particular, no pessoal, no comparável com o que um observador poderia experimentar. Captam-se as cores, as formas, a vida entre as pessoas fazendo-se perceber ritmos da vida quotidiana que nos poderíamos passar despercebidos. Este é o ‘cinema-directo’, também chamado *the fly-on-the-wall*¹⁴. Neste modo, o documentarista limita-se a utilizar aquilo que ocorre natural e espontaneamente frente à câmara de filmar, isto, claro está, sem apresentar argumentos explícitos sobre determinado assunto (muito embora a organização das imagens possa funcionar como um argumento, ou seja, a construção de significados pode sempre ser feita a partir das imagens recolhidas) ou sequer soluções (fornece antes material para reflexão). Numa frase, os filmes observacionais pretendem apenas e só captar um qualquer aspecto do quotidiano. São, segundo Wiseman (um dos documentaristas mais associados a este modo), uma reflexão sobre a complexidade da vida.

É preciso ainda ter em conta os problemas que este modo levanta, nomeadamente no que diz respeito à manipulação. Por exemplo, a “entrevista dissimulada” (“*Masked interview*”). Neste caso, é estabelecido, *a priori*, o tema geral de uma cena e só depois é que a cena é filmada de forma observacional. Este tipo de relação com o real é semelhante ao que ocorre, por exemplo, numa conferência de imprensa que também poderá ser filmada de forma observacional. É preciso, no entanto, não esquecer que este acontecimento apenas tem existência devido à presença da câmara. É, como tal, segundo Adriano Duarte Rodrigues, um meta-acontecimento, ou seja, um acontecimento que é provocado pelo discurso jornalístico (acontece ao ser enunciado e por ser enunciado), logo não é, de modo algum, regido pelas regras do mundo natural dos acidentes. Até porque não tem uma lógica explosiva, mas sim implosiva. “Os meta-acontecimentos são acidentes que irrompem no seio da ordem regular do funcionamento das coisas, das pessoas, das instituições; não são a emergência da desordem do exterior que, de fora, vem alterar a regularidade da experiência conforme”¹⁵.

O meta-acontecimento não é regido pelas regras do mundo natural mas sim pelas do simbólico: mundo da enunciação, do querer-dizer, saber-dizer e poder-dizer. Podemos, como tal, concluir que um meta-acontecimento é sempre um facto cuja emergência se inscreve na ordem do discurso, da visibilidade simbólica e também da representação cénica, isto é, é um acontecimento criado a partir da fala que visa o direito à visibilidade e à encenação. Se o meta-acontecimento é um acontecimento criado, então é a face perversa da informação pois adapta o discurso que também é utilizado para descrever o imprevisível. Esta perversidade pode, de facto, passar a fazer parte do documentário a partir do momento em que se utilizam “entrevistas dissimuladas”, que apenas representam o reverso total do objectivo observacional. Resta, então, perceber até que ponto é que o que vemos representa a realidade, ou seja, quanto do documentário permaneceria igual caso a câmara não estivesse presente?

O modo observacional traz consigo, segundo Nichols, outras questões de âmbito ético: Será que este tipo de captação do real pode levar ao voyeurismo (obtenção de prazer através da observação da vida

íntima alheia em vez de tentativa de interpretação do real)? Será que posiciona o espectador numa posição mais desconfortável do que a obtida a partir da ficção? Será que a conduta dos actores sociais é apenas utilizada com o intuito de satisfazer o ponto de vista de um documentarista? Será que o documentarista procura pessoas com qualidades que possam fascinar os espectadores por razões erradas? Este tipo de questões surgem muitas vezes com os filmes etnográficos que se limitam a observar os comportamentos das culturas sem introduzir qualquer espécie de contextualização. O resultado final parece sempre algo bizarro ou mesmo exótico, uma espécie de “cinema de atracções” em vez de ciência. Mas será que o documentarista procurou a informação necessária para a compreensão do fenómeno? Até que ponto é que o documentarista explicou aos actores sociais as possíveis consequências das filmagens (estão a representar uma comunidade)? Tudo isto permite-nos perceber que é extremamente importante definir, à partida, a verdadeira importância do documentarista nesta captação do real: Quando é que tem a responsabilidade de intervir? O que deve fazer se acontecer algo que ponha em risco os actores sociais? Até onde pode filmar (há limites)? Estas questões não têm resposta imediata, até porque, naturalmente, tudo varia de documentário para documentário.

4.3.1.4. Modo de participação (anos 60)

Algumas ciências, nomeadamente a antropologia, têm vindo a promover o estudo dos grupos sociais, algo que pressupõe o contacto directo com culturas diferentes. Este tipo de investigação é, como tal, associada a uma forma de participação-observação, já que o investigador não se limita a observar, também participa na vida dos outros, ganhando um sentimento real sobre como é uma vida num dado contexto: a ideia de “estar lá” implica necessariamente a participação, assim como a ideia de “estar aqui” permite a observação. Mesmo assim não podemos dizer que o investigador se torna num nativo, pois ele não deixa de reter um certo grau de diferença.

A definição da antropologia tem vindo a depender deste acto complexo de compromisso e separação entre duas culturas. Algo semelhante acontece no documentário: “Documentary filmmakers also go into the field; they, too, live among others and speak about or represent what they experience. The practice of participant-observation, however, has not become a paradigm. The methods and practices of social science research have remained subordinate to the more prevalent rhetorical practice of moving and persuading an audience”¹¹⁶. O documentário de participação capta, como vimos, a acção vivida pelos actores sociais, mas, segundo Bill Nichols, não se limita a observar, também nos alerta para a ideia de alteração da realidade enquanto resultado da presença das câmaras: “Observational documentary de-emphasizes persuasion to give us a sense of what it is like for the filmmaker to be there, too. Participatory documentary gives us a sense of what it is like for the filmmaker to be in a

given situation and how that situation alters as a result. The types and degrees of alternation help define variations within the participatory mode of documentary”¹¹⁷.

De facto, quando vemos documentários de participação esperamos ver o mundo representado por alguém que viveu essa realidade: o documentarista. O documentarista transforma-se, tal como o antropólogo, num actor social que despe a capa do comentário *voz off*, que se desliga da meditação poética e que não se limita a captar o que vê. Transforma-se num actor social, que tem, no entanto, mais poder do que qualquer pessoa do grupo que investiga, já que possui, à partida, uma fonte de controlo algo ilimitada: a câmara de filmar. Portanto, o documentarista, tal como o antropólogo, nunca chega a adoptar a essência de um nativo. Apenas assistimos a um encontro entre alguém que possui uma câmara e alguém que não possui câmara. Várias questões éticas e até mesmo políticas podem surgir a partir deste encontro: “How do filmmaker and social actor respond to each other? How do they negotiate control and share responsibility? How much can the filmmaker insist on testimony when it is painful to provide it? What responsibility does the filmmaker have for the emotional aftermath of appearing on camera? What ties join filmmaker and subject and what needs divide them?”¹¹⁸.

O que é certo é que o sentido de presença corporal em vez de ausência, permite ao documentarista localizar-se *in loco*, algo que altera em grande parte as expectativas da audiência: queremos aprender algo a partir da natureza e qualidade do encontro entre o documentarista e o tema, ou seja, não esperamos assistir a generalizações suportadas por imagens que ilustram uma determinada perspectiva. Como se pode conceder tudo isto? Basta apenas incluir o documentarista nas filmagens: “We may see as well as hear the filmmaker act and respond on the spot, in the same historical arena as the film’s subjects. The possibilities of serving as mentor, critic, interrogator, collaborator, or provocateur arise”¹¹⁹. À partida este estilo, que possibilita o encontro entre o documentarista e a temática abordada, tem como base mais directa Dziga Vertov, assim como a sua ideologia *Kinopravda*, que mais tarde iria ser adoptada por Jean Rouch e Edgar Morin. Traduzido do francês, o termo significa *cinéma vérité*, ou seja, cinema verdade. Não é, no entanto, a verdade absoluta que é reivindicada pelos documentaristas que adoptam este estilo, é antes a verdade que resulta do encontro. Este tipo de filme opõe-se, como tal, segundo Manuela Penafria, ao estilo *the fly-on-the-wall* sendo antes considerado, devido à presença e intervenção do autor no filme, como *the fly-on-the-soup*.

Percebemos, então, tendo em conta este encontro, que a verdade que se pretende alcançar nunca será uma verdade pura ou evidencial, é antes uma verdade que resulta da interacção entre o documentarista e os actores sociais, isto sem esquecer, claro está, a permanente presença da câmara: “If there is a truth here it is the truth of a form of interaction that would not exist were it not for the camera. In this sense it is the opposite of the observational premise that what we see is what we would have seen had we been there in lieu of the camera. In participatory documentary, what we see is what we can see only when a camera, or filmmaker, is there instead of ourselves”¹²⁰. Por exemplo, em *Chronicle of a Summer*

(1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, algumas cenas resultam da colaboração interactiva entre o documentarista e os actores sociais, um grupo eclético de indivíduos que vive em Paris no Verão de 1960. Num dado momento, Marcelline Loridan fala sobre a sua experiência enquanto judia deportada de França para um campo de concentração alemão durante a II Guerra Mundial. A câmara segue-a enquanto ela percorre alguns locais de Paris e, em simultâneo, descreve as suas experiências. É preciso ter em conta que isto apenas sucede porque Rouch e Morin o planearam, ou seja, este acontecimento nunca teria ocorrido sem a intervenção dos documentaristas. Esta ideia ainda é mais desenvolvida no final do filme. Rouch e Morin convidam todos os participantes a assistir à projecção das filmagens, assim como solicitam os seus comentários. Esta reflexão final foi depois incluída no documentário.

Neste caso, o documentarista assume, então, o papel de repórter de investigação interventivo, que é central para o decorrer dos acontecimentos. Mas o documentarista também pode adoptar uma posição ainda mais responsiva e reflexiva: “This latter choice moves us toward the diary and personal testimonial. The first-person voice becomes prominent in the overall structure of the film. It is the filmmaker’s participatory engagement with unfolding events that holds our attention”¹²¹. O documentarista torna-se, como tal, no elemento de interesse para o espectador. Testemunha, confessa e, muitas vezes, até revela.

Claro que nem todos os documentários deste modo pressupõem a participação activa e central do documentarista. Para concretizar uma perspectiva mais histórica, recorre-se, então, à entrevista, que pode, muitas vezes, substituir a função da *voix off*: “Not all participatory documentaries stress the ongoing, open-ended experience of the filmmaker or the interaction between filmmaker and subjects. The filmmaker may wish to introduce a broader perspective, often once that is historical in nature. How can this be done? The most common answer involves the interview. The interview allows the filmmaker to address people who appear in the film formally rather than address the audience through voice-over commentary. The interview stands as one of the most common forms of encounter between filmmaker and subject in participatory documentary”¹²². Agora é preciso ter em conta que, segundo Bill Nichols, as entrevistas, que são sempre antropológicas ou sociológicas, assumem formas distintas de encontro entre o documentarista e o actor social, ou seja, não lhes podemos atribuir o carácter de conversa normal.

Através das entrevistas é sempre possível conjugar diferentes perspectivas numa única história. Claro que a voz do documentarista está sempre acima de todas as outras, que apenas servem para suportar o que é dito. Apesar de tudo, o modo de participação evita recorrer à *voix off*: “Participatory documentaries add the active engagement of the filmmaker with her subjects or informants and avoid anonymous voice-over exposition. This situates the film more squarely in a given moment and distinct perspective; it enriches commentary with the grain of individual voices”¹²³. O que enriquece o documentário são mesmo os testemunhos directos. A técnica utilizada pelo documentário acaba por ser uma técnica

jornalística, isto porque as histórias orais que são gravadas servem sempre como fonte primária informativa. A selecção e o arranjo da entrevista é que pode distinguir-se.

A eliminação da voz única do narrador, segundo Nichols, pode contribuir para uma grande dispersão de vozes ou até mesmo para a falta de rigor histórico. Manuela Penafria, por seu turno, considera que o ponto de vista do documentarista nunca se chega a perder: “O facto de se produzirem filmes que se baseiam em entrevistas não é, só por si, sinónimo de perda de ponto de vista ou apagamento do documentarista. Há que, mais uma vez, reafirmar a sua importância. É o documentarista quem organiza ou interpreta o material que irá fazer parte do filme”¹²⁴ e é preciso também não esquecer que “colocar no ecrã as pessoas a falarem sobre determinado tema é, em si, o cumprimento social de uma responsabilidade social, nomeadamente a de dar voz aos participantes do filme”¹²⁵.

Em suma, o documentarista pode representar o encontro que teve com os actores sociais de forma directa ou através de entrevistas e compilações de imagens (imagens de arquivo). De qualquer forma, o espectador tem sempre a noção de estar a assistir a uma negociação, algo que acaba por enriquecer este tipo de documentário, que se torna, desta forma, mais apelativo, variado e até imprevisível porque nunca se sabe o que vai acontecer: “Filmamakers who seek to represent their own direct encounter with their surrounding world and those who seek to represent broad social issues and historical perspectives through interviews and compilation footage constitute two large components of the participatory mode. As viewers we have the sense that we are witnessing to a form of dialogue between filmmaker and subject that stresses situated engagement, negotiated interaction, and emotion-laden encounter. These qualities give the participatory mode of documentary filmmaking considerable appeal as it roams a wide variety of subjects from the most personal to the most historical. Often, in fact, this mode demonstrates how the two intertwine to yield representations of the historical world from specific perspectives that are both contingent and committed”¹²⁶.

4.3.1.5 Modo Reflexivo (anos 80)

No modo reflexivo, o processo de negociação entre o documentarista e os actores sociais não é apenas sugerido, ou seja, torna-se, de verdade, segundo Bill Nichols, no foco real de atenção: “If the historical world provides the meeting place for the processes of negotiation between filmmaker and subject in the participatory mode, the processes of negotiation between filmmaker and viewer become the focus of attention for the reflexive mode. Rather than following the filmmaker in her engagement with other social actors, we now attend to the filmmaker’s engagement with us, speaking not only about the historical world but about the problems and issues of representing it as well”¹²⁷. O documentário reflexivo é, como tal, visto enquanto uma forma de construção da realidade, isto porque não reivindica a transmissão apenas e só do mundo em si mesmo, reivindica sim uma representação da realidade: “We

now attend to *how* we represent the historical world as well as to *what* gets represented. Instead of *seeing through* documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries asks us to *see documentary* for what it is: a construct or representation”¹²⁸.

Se, por um lado, o modo de observação depende da ausência aparente do documentarista em relação aos eventos captados; por outro, o documentário reflexivo pressupõe uma total abstracção por parte do espectador. O espectador deve abstrair-se da sua situação actual para poder interpretar os eventos que vê no filme. Muitos afirmam que o documentário acaba por ser tão bom quanto o conteúdo que destaca, mas não é isto que se defende no modo reflexivo, que encara antes o documentário como um todo que realça os problemas de representação dos outros, assim como tenta convencer o espectador da autenticidade ou verdade da representação em si mesma. De facto, o documentário reflexivo destaca alguns aspectos realistas: “Reflexive documentaries also address issues of realism. This is a style that seems to provide unproblematic access to the world; it takes form as physical, psychological, and emotional realism through techniques of evidentiary or continuity editing, character development, and narrative structure. Reflexive documentaries challenge these techniques and conventions”¹²⁹.

Não é, portanto, um realismo evidencial, mas sim físico, psicológico e emocional, tendo como base uma estrutura narrativa que pressupõe a edição contínua e o desenvolvimento das personagens. Se não é evidencial, então até que ponto é que poderemos falar de autenticidade: que verdade é que os documentários revelam? Como diferem das representações ficcionais? Que convenções são utilizadas para nos convencer da sua autenticidade? E como pode esta crença ser subversiva? Estas são, de facto, questões complexas e de difícil resposta. É possível, no entanto, referir que o modo reflexivo é, sem dúvida, um modo mais auto-consciente e auto-interrogador, já que tudo é posto em causa: o acesso realista ao mundo, a capacidade de fornecer evidências persuasivas, a possibilidade de apresentar provas irrefutáveis, a seriedade, as ligações indicadoras da ligação entre uma imagem e o que representa, entre outros. De facto, o documentário reflexivo propõe estudar estas questões: “That such notions can compel fetishistic belief prompts the reflexive documentary to examine the nature of such belief rather than attest to the validity of what is believed. At its best, reflexive documentary prods the viewer to a heightened form of consciousness about her relation to a documentary and what it represents”¹³⁰.

Não pretende, como tal, provar a autenticidade da informação, mas sim levar o público a reflectir sobre as formas de representação apresentadas. Ao atingir um elevado grau de consciência, este tipo de documentário acaba por contribuir para algumas mudanças não só no que diz respeito às hipóteses existentes, mas também no que respeita às próprias expectativas do espectador. O objectivo passa, então, por fazer o espectador pensar. Não se pretende adicionar conhecimentos às categorias existentes, pretende-se sim estimular a reflexão não só através de uma perspectiva formal mas também política: “From a formal perspective, reflexivity draws our attention to our assumptions and expectations about documentary form itself. From a political perspective, reflexivity points toward our assumptions and

expectations about the world around us. Both perspectives rely on techniques that jar us, that achieve something akin to what Bertolt Brecht described as ‘alienation strange’. This is similar to the surrealist effort to see the everyday world in unexpected ways. As a formal strategy, making the familiar strange reminds us how documentary works as a film genre whose claims about the world we can receive too unthinkingly; as a political strategy, it reminds us how society works in accord with conventions and codes we may too readily take for granted”¹³¹.

Em suma, o documentário reflexivo dá voz àquilo que parece ser invisível, não se limitando a transmitir as visões dominantes, ou seja, permite o surgimento de uma nova forma de ver a realidade e de uma nova perspectiva distintiva sobre a ordem social. Ao fazê-lo contribui para uma maior consciência da audiência, que passa, rapidamente, a perceber não só o que é (conhecimento), mas também o que pode vir a ser (desejo): “They [the reflexive documentaries] tend, therefore, to induce an ‘aha!’ effect, where we grasp a principle or structure at work that helps account for what would otherwise be a representation of more localized experience. Instead we take a deeper look. Politically reflexive documentaries acknowledge the way things are but also invoke the way they might become. Our heightened consciousness opens up a gap between knowledge and desire, between what is and what might be. Politically reflexive documentaries point to *us* as viewers and social actors, not to films, as the agents who can bridge this gap between what exists and the new forms we can make from it”¹³².

4.3.1.6. Modo Performativo (anos 80)

Tal como o modo poético, o modo performativo levanta questões sobre o conhecimento: O que conta como percepção e compreensão? Para além da informação factual, o que é que existe que possa contribuir para a nossa compreensão do mundo? Será que o conhecimento deve mesmo ser descrito enquanto abstracto e solto, baseado nas generalizações e nas filosofias típicas ocidentais? Ou será que o conhecimento deve ser descrito como algo concreto e intrinsecamente ligado às especificidades da experiência pessoal, seguindo um pouco a tradição da poesia, literatura e retórica? O documentário performativo opta por adoptar a segunda posição ao demonstrar como pode o conhecimento fornecer uma entrada maior na compreensão geral do processo social. Claro que é preciso ter em conta que todo o significado é sempre subjectivo, tudo depende da experiência pessoal de cada um de nós: “Experience and memory, emotional involvement, questions of value and belief, commitment and principle all enter into our understanding of those aspects of the world most often addressed by documentary: the institutional framework (governments and churches, families and marriages) and specific social practices (love and war, competition and cooperation) that make up a society”¹³³. Resumindo, “performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions” (131).

Ao dar ênfase às qualidades subjectivas da experiência emocional e da memória, o documentarista acaba por pôr um pouco de parte o lado factual dos acontecimentos, explorando, em vez disso, a sua perspectiva. Como resultado desta opção assistimos a uma combinação de valores factuais com valores ficcionais, ou seja, explora-se o lado factual e imaginativo dos acontecimentos. Foge-se, assim, um pouco ao realismo evidencial que é fundamental para todo o discurso jornalístico: “What these films (...) share is a deflection of documentary emphasis away from a realist representation of the historical world and toward poetic liberties, more unconventional narrative structures, and more subjective forms of representation. The referential quality of documentary that attests to its function as a window onto the world yields to an expressive quality that affirms the highly situated, embodied, and vividly personal perspective of specific subjects, including the filmmaker”¹³⁴.

Desde os anos 20, que o documentário em geral tem exibido muitas qualidades que se prendem, na maior parte das vezes, com olhares subjectivos de eventos passados traumáticos. No entanto, estes documentários estavam organizados de forma linear e tendo em conta o mundo factual. O documentário performativo, por seu turno, centra-se antes na emoção e expressividade, ou seja, compromete-se pouco com os comandos retóricos ou imperativos para dar antes destaque à vivência de um evento. Não deixamos, enquanto espectadores, de nos comprometer com a representação do mundo histórico simplesmente fazemo-lo de uma forma oblíqua, através da via afectiva que nos é transmitida. Esta subjectividade pode juntar elementos discursivos que, à partida, parecem ser antagónicos: junta o geral com o particular, o individual com o colectivo e o político com o pessoal, ou seja, embora a dimensão expressiva assente em indivíduos particulares, estende-se também a uma dimensão social que funciona enquanto uma resposta subjectiva.

Mas não é uma subjectividade qualquer, já que se insurge contra o tipo de documentário que representa de forma distorcida a realidade marginal: “In recent work this social subjectivity is often that of the underrepresented or misrepresented, of women and ethnic minorities, gays and lesbians. Performative documentary can act as corrective to those films where ‘We speak about them to us’. They proclaim, instead, that ‘We speak about ourselves to you’, or ‘We speak about ourselves to us’. Performative documentary shares a rebalancing and corrective tendency with auto-ethnography (ethnographically informed work made by members of the communities who are the traditional subjects of Western ethnography, such as the numerous tapes made by the Kayapo people of the Amazon river basin and by the Aboriginal people of Australia)”¹³⁵. A auto-etnografia não pressupõe, de forma alguma, a utilização do erro em vez do facto, a desinformação em vez da informação, adopta sim um modo distinto de representação que sugere um conhecimento e uma compreensão, ou seja, requerem uma nova forma de compromisso.

Os trabalhos documentais performativos, tal como os trabalhos que antecederam os documentários observacionais, misturam diferentes técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (como os

planos de pontos de vista, a recorrência a música, transmissão de estados de espírito subjectivos, *flashbacks* e *freeze frames*, etc.), assim como utilizam técnicas oratórias para apresentar os assuntos sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver. Por este motivo, o documentário performativo acaba por se aproximar do cinema experimental *avant-garde*, já que dá menos ênfase à qualidade do filme do que à sua dimensão expressiva.

De qualquer forma, continuamos a reconhecer o mundo histórico através de pessoas e locais familiares, de testemunhos, e de cenas construídas a partir do modo de observação ou de participação. Aos poucos percebemos que este tipo de documentário não representa apenas a soma das evidências, é também tudo aquilo que faz parte da experiência pessoal e aquilo que simboliza passar por essa experiência (o que a história esconde), como explicita o documentarista húngaro Péter Forgács: “[He] has described his goal as not to polemicize, not to explain, not to argue or judge, so much as to evoke a sense of what past experiences were like for those who lived them”¹³⁶, até porque, “Forgács wants to leave evaluation and judgment to us but also to postpone this kind of reflection while we experience a more directly subjective encounter with these historical events. He invokes affect over effect, emotion over reason, not to reject analysis and judgement but to place them on a different basis (...) Forgács sidesteps ready-made positions and prefabricated categories. He invites us, as all great documentarians do, to see the world afresh and to rethink our relation to it. Performative documentary restores a sense of magnitude to the local, specific, and embodied. It animates the personal so that it may become our port of entry to the political”¹³⁷.

Em suma, Bill Nichols divide o documentário em seis categorias distintas, sendo que cada uma delas se associa a um dado período histórico, assim como cada uma delas apresenta uma qualquer deficiência:

- 1) *Documentário Poético (anos 20)*: restabeleceu os fragmentos do mundo de forma poética, mas faltava alguma especificidade. É, como tal, demasiado abstracto;
- 2) *Documentário de Exposição (anos 20)*: pretendia transmitir apenas os assuntos em destaque no mundo histórico. Peca, contudo, por ser demasiado didáctico;
- 3) *Documentário de Observação (anos 60)*: rejeita o comentário e a reconstrução, limitando-se a observar os acontecimentos à medida em que se desenrolam, ou seja, acaba por faltar algum contexto histórico para a compreensão do assunto;
- 4) *Documentário de Participação (anos 60)*: pressupõe a interacção com os actores sociais ou então a entrevista, também recorre, muitas vezes, a imagens de arquivo com o intuito de contextualizar o acontecimento. O problema é que confia excessivamente no testemunho e na história ingénua, acabando por se tornar até demasiado intrusivo;

- 5) *Documentário Reflexivo (anos 80)*: acima de tudo questiona a forma documental e desliga-se dos outros modos. Não deixa, porém, de ser abstracto em demasia já que perde um pouco de vista os assuntos que aborda;
- 6) *Documentário Performativo (anos 80)*: destaca os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo, algo que faz com que perca a ênfase na objectividade. É um documentário que recorre excessivamente ao uso do estilo.

É necessário, no entanto, perceber que todos estes modos, embora tenham uma grande componente histórica, podem tentar ser adaptados aos documentários de hoje em dia. Também é preciso ter em conta que não pretendem ser modos fechados, isto porque facilmente se misturam consoante a visão do documentarista, algo que só prova a versatilidade do documentário, assim como a total liberdade de acção do documentarista.

4.3.2. A Limitação dos Modos

Para Carl Plantinga, tanto a não-ficção como o documentário são conceitos abertos e, por esse motivo, qualquer tentativa de definição está destinada a falhar. Mas dizer que não existe uma essência do documentário, algo que referi no início do capítulo, não implica afirmar a existência de uma total dispersão, isto porque determinadas características, que se podem encontrar nas diferentes práticas, são ainda assim visíveis. É possível, como tal, chegar a uma categorização do documentário, que será sempre o resultado da relação entre os protótipos (os exemplos considerados fundamentais) e o conjunto de práticas menos centrais, como explicita Plantinga a partir da teoria de protótipos de George Lakoff: “George Lakoff claims that many categories have fuzzy boundaries, and are best thought of in relation to prototypes with a spreading wave of less central examples. The prototypical example of a category possesses all of the properties thought central to the category, whereas a more peripheral member (and here the status of ‘membership’ may be unclear) might contain only one or some of those characteristics”¹³⁸.

O exemplo protótipo contém, então, todas as propriedades que são consideradas centrais para a definição da categorização, mas isto não quer dizer que um documentário tenha que possuir todas essas características, ou seja, dá-se uma gradação. Um documentário pode, como tal, possuir uma ou mais características das presentes no exemplo protótipo: “Many categories (or what Lakoff calls ‘fuzzy sets’) have gradations of membership, such that for certain examples of the category, one cannot say finally whether it is a member or not. In the case of other examples – prototypical examples – membership is more certain. If we characterize the documentary from the standpoint of prototype theory, we will find prototypical examples and learn from them what our culture considers most central. And we will see

how prototypical examples change with history”¹³⁹. Sendo assim, é preciso encontrar os tais exemplos protótipos. Só a partir deles, poderemos perceber que características são centrais.

Será que os modos de Bill Nichols podem ser considerados protótipos? Plantinga nunca chega a responder directamente a esta pergunta, mas tudo leva a crer que sim: “One of the best known and most useful typologies of nonfiction films comes from Bill Nichols. Nichol’s four forms or modes of documentary¹⁴⁰ – expository, observational, interactive, and reflexive – have been of value because they offer a framework at once historically descriptive and heuristically useful. The modes are historical because they follow a rough order of chronological development, from the Griersonian documentary with its ‘Voice-of-God’ commentary (expository), to direct cinema (observational), to films incorporating interviews and/or the filmmaker’s presence (interactive), to works acknowledging their constructedness and foregrounding the process of representation itself (reflexive). On the other hand, the four modes are of heuristic value because they represent four alternative styles of nonfiction filmmaking, and four different assumptions about the proper functions of the nonfiction film in relation to the historical world and the audience”¹⁴¹. De facto, Plantinga atribui uma grande importância à classificação de Bill Nichols, por esta permitir uma organização cronológica das práticas documentais, que se foram desenvolvendo ao longo dos tempos, por mostrar quatro diferentes estilos de realização e também por destacar quatro diferentes formas de relação com o mundo projectado (Plantinga adopta aqui o conceito de Wolterstorff que considera que todos os trabalhos representacionais não são mais do que projecções do mundo).

Muito embora valorize a categorização de Nichols, Plantinga não a aceita completamente. É preciso, no entanto, não esquecer, como já referi, que as críticas que o autor faz apenas se referem aos quatro últimos modos apresentados por Bill Nichols no livro *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991), ou seja, não tem em conta nem o modo poético (que exclui) nem o performativo (que só foi incluído no último livro de Nichols). Mesmo assim, Plantinga considera que este autor privilegia claramente o modo reflexivo, assim como assume que os últimos modos são mais complexos e auto-conscientes: “However valuable, Nichol’s typology raises problematic issues. The typology features a built-in teleology that favors the last mode, reflexive films, and assumes that the expository mode is the most naive or politically retrograde, since it constitutes the most primitive stage of development. To his credit, Nichols does not present these modes as strictly-defined categories with clear boundaries, and remind us that any of the four modes was available to filmmakers from early in the history of nonfiction film, and that specific nonfiction films can and often do mix modes. Still, the move from expository to reflexive, as Nichols admits, ‘gives the impression of ... an evolution toward greater complexity and self awareness’”¹⁴².

Por um lado, o documentário de exposição é visto como problemático por assumir uma posição de autoridade e também por se tornar algo ilusório ao tentar passar a ideia de discurso transparente. O

documentário reflexivo, por outro, não é considerado nem ingénuo nem retrogrado já que desafia as opiniões do espectador: “Within this account of the move from primitive expository to postmodern reflexive film lurks the implicit assumption that the latter type of filmmaking is ethically superior, because reflexive films acknowledge the complexities, or ‘magnitudes’, of the historical world. Nichols makes his stand clear when he calls for reflexive documentaries, and writes that in the ‘act of radical defamiliarization lie magnitudes that conventional discourses of sobriety can only deny or disavow’”¹⁴³. Tudo isto, para Plantinga, levanta grandes problemas: se o documentário de exposição pode, de facto, ser considerado autoritário, será que o reflexivo também não pode sê-lo perante pessoas ignorantes ou menos atentas ao que se passa no mundo? O filme de exposição, muitas vezes, é visto como ilusionista no que diz respeito à forma de representação. Será que aqueles que favorecem o filme reflexivo não subestimam a inteligência das audiências ao assumirem a necessidade de uma contínua referência à ideia de representação construída? Claro que Plantinga levanta estas questões sem ter intenção de responder. O autor pretende sim tentar explicar que a tendência para favorecer um dos modos não é, de forma alguma, positiva.

Para além de discordar do favorecimento que é concedido ao modo reflexivo, Plantinga também aponta algumas críticas directas aos modos propriamente ditos, pois considera que simplificam em demasia todas as práticas: “The four-mode typology, as I have said, is valuable in part for its historicity. But as a description of the historical development of the non-fiction film, it may oversimplify history. The expository documentary, Nichols writes, ‘addresses the viewer directly, with titles or voices that advance an argument about the historical world’, and the viewer expects it to take shape ‘around the solution to a problem or puzzle: presenting the news of the day, exploring the working of the atom or the universe’. One could get the impression that before the development of the observational film in the late fifties, all non-fiction were expository, made use of authoritative ‘Voice-of-God’ commentary, and so forth”¹⁴⁴. De facto, Nichols, segundo Plantinga, não prevê a existência de uma diversidade no mesmo período histórico. Por exemplo, os filmes de exposição são normalmente associados ao documentário de Grierson, mas nem todos os documentários griersonianos são iguais, muitos nem sequer chegam perto deste modo.

Os modos também não prevêem a existência do documentário poético ou experimental. De facto, o modo poético de Nichols, segundo Plantinga, apenas muda a ênfase do argumento directo para a evocação indirecta enquanto forma de estar no mundo, de resto é muito semelhante ao modo de exposição. Por este motivo, nem sequer o considera um modo independente. Contudo, para Plantinga, nem todos os filmes mais poéticos são assim, ou seja, nem todos se inserem numa categoria conceptual ou estilística, porque a sua função primária é poética em vez de expositória, observacional, interactiva ou reflexiva. Se existem documentários verdadeiramente experienciais, então é necessário estabelecer uma categoria independente para eles, como explicita Plantinga: “We need a category of the *poetic*

nonfiction film to recognize the fact that some nonfiction films are concerned not primarily with argument, or with the assertion of propositions about the world, but have an aesthetic function that serves as their primary organizational principle. Again, my concern is that Nichol's typology will implicitly marginalize poetic nonfiction films, just as John Grierson explicitly criticized the films of Robert Flaherty for their lack of what he thought to be 'hard-headed' social analysis"¹⁴⁵.

Plantinga desenvolve esta vertente mais artística do documentário, mas, para o estudo em questão, não me interessa aprofundar o documentário experimental, assim como não é necessário voltar a falar de alguns conceitos (as expressões que Plantinga utiliza) que já foram explorados ao longo deste capítulo: documentário griersoniano, documentário observacional, utilização de reconstruções dando como exemplo Robert Flaherty. Como tudo isso já foi, de alguma forma, desenvolvido, irei apenas centrar-me num novo conceito que Plantinga traz: o conceito de documentário jornalístico. Para perceber a utilização desta concepção é preciso também não esquecer que o autor faz um estudo mais abrangente. Não estuda o documentário, estuda sim a não-ficção, ou seja, não se centra única e exclusivamente no campo documental e, como tal, utiliza conceitos mais abrangentes. Contudo, ao fazê-lo acaba por, de alguma forma, confundir ainda mais as fronteiras existentes entre o documentário e a grande reportagem, isto porque o documentário jornalístico surge, claro está, associado a alguns conceitos relevantes para a área jornalística. Por este motivo, resolvi ainda explorar alguns conceitos jornalísticos: os valores notícia segundo Mar de Fontcuberta, a concepção de objectividade de Gaye Tuchman e o conceito de "estória" para Elizabeth Bird e Robert Dardenne. Interessa-me aprofundar estes assuntos porque são elementos úteis para a análise de documentários.

4.3.2.1. Documentário Jornalístico segundo Plantinga

A importância da objectividade no documentário tem sido discutida por muitos críticos. Se uns a consideram desejável, outros apenas destacam a sua impossibilidade já que todos os filmes possuem um ponto de vista, ou seja, nenhum filme é livre da subjectividade. Plantinga expõe algumas das opiniões dispersas: "Although many nonfiction films are obviously not intended to be journalistically 'objective', discussions of the genre inevitably become stalled in debate about this notoriously ambiguous concept. Some critics operate on the assumption that objectivity is desirable; others maintain that it is impossible; still others claim that even to attempt it is reprehensible. An objective representation is sometimes thought of as that which is from no point of view, free of subjective biases, from a godlike perspective (or to use a less lofty analogy, from the perspective of a disinterested and unnoticed fly on the wall). Critics of this notion of objectivity point out that every film has a point of view both literally (the point of view of the camera) and figuratively (the point of view of the film's narration). Because no

film can be free of point of view, they argue, objectivity is impossible. The problem, of course, is that ‘objectivity’ can’t sensibly be thought of as meaning ‘what is perfectly free of subjectivity’”¹⁴⁶.

É preciso ter em conta que, segundo o autor, a objectividade não pode apenas ser vista como uma representação livre de qualquer espécie de ponto de vista, deve antes ser encarada enquanto uma representação que apresenta diferentes posições conflituosas de uma forma equilibrada. Se os dois lados da questão forem abordados, então é possível falar de objectividade. Claro que nunca se exclui totalmente a subjectividade, porque o jornalista tem sempre que seleccionar. Simplesmente procura-se passar não um ponto de vista, a visão do jornalista, mas sim um apanhado das opiniões mais relevantes sobre o assunto. De facto, a objectividade não deve, de forma alguma, estar associada ao conceito de ponto de vista. Em vez disso, é antes aconselhável falar de práticas discursivas, tal como explicita Plantinga a partir da noção de Noël Carroll: “Noël Carroll has suggested that objectivity should not be associated with point of view (or the lack thereof), but with ‘patterns of reasoning, routines for assessing evidence, means of weighing the comparative significance of different types of evidence, and standards for observations [and] experimentation ... shared by practitioners in that field’. This conception of objectivity defines it not according to any correspondence (actual or presumed) with ‘the real’, but in relation to the practices of discursive communities”¹⁴⁷.

Muitos críticos mediáticos tentam, hoje em dia, fixar o conceito de objectividade no filme de não-ficção. Será essa a solução? Plantinga considera que não, ou seja, para o autor o conceito de objectividade não tem necessariamente que ser aplicado ao filme de não-ficção. Se assim fosse, então todos os filmes explicitamente subjectivos e expressivos passavam a tornar-se, segundo Plantinga, problemáticos, sendo que grande parte seria evidentemente excluída: “For if we define the nonfiction film as ‘objective’, we marginalize those films for which objectivity, by whatever definition, is irrelevant, and limit our understanding of how actual nonfiction films, in all their diversity, function”¹⁴⁸. Mas não é isso que sucede. O filme de não-ficção, em geral, é demasiado livre para admitir tamanhas convenções: “No doubt the practice of television journalism (for example) operates according to the particular conventions of ‘objectivity’ that have developed through years of network practice. The field of the nonfiction film *in general*, however, is too diverse to admit the application of those standards of research and evidence-gathering to all nonfiction films. Why assume, for instance, that all nonfiction films present evidence in making an argument? Might not some nonfiction films have other functions?”¹⁴⁹.

De facto, muitos filmes não-ficcionais estão longe da concepção jornalística dando mais destaque à forma e ao ponto de vista do documentarista. Mas a objectividade, segundo Plantinga, não deixa de ser central para um tipo específico de documentarismo: o documentário jornalístico (que também pode ser denominado por documentário televisivo segundo alguns autores, como por exemplo Paul Kriwaczek): “One could argue that objectivity, as Carroll defines it, is central to the journalistic documentary. But the journalistic documentary is one exemplar among others. Objectivity, by whatever definition, is not

central to all of these exemplars of nonfiction film”¹⁵⁰. Plantinga cria assim um novo sub-género dentro documentário, que apenas se distingue do documentário de Grierson porque baseia a sua ênfase na retórica da objectividade: “The Griersonian documentary assumed two essential characteristics – a serious social purpose, and the creative treatment of dramatization of actuality. The journalistic documentary maintains the serious social purpose, but emphasizes a rethoric of objectivity and the requirements of evidence over the creative presentation favored by Grierson”¹⁵¹.

4.3.2.2. Objectividade e Convenções Noticiosas

Plantinga destacou duas ideias centrais para definir o conceito de documentário jornalístico: objectividade e convenções noticiosas. Será, como tal, útil esclarecer sucintamente esses conceitos. Segundo Jay Rosen, a objectividade pode ser considerada uma teoria de procura da verdade, ou seja, uma espécie de epistemologia ou até mesmo ideologia dos jornalistas. Enquanto teoria de procura da verdade, a objectividade é também uma teoria de separação pois separa “os factos dos valores”¹⁵², “a informação da opinião”¹⁵³ e “as notícias dos pontos de vista”¹⁵⁴. Se o jornalista apenas emitir informação (sem opinião nem valores e muito menos pontos de vista) então está a ser objectivo, mas é preciso não esquecer que nunca deixa de ser um intérprete, porque selecciona o mais importante e ordena de uma determinada forma os diferentes elementos informativos na reportagem. Para além de separar os factos da opinião, a objectividade também leva a que o jornalista adopte um conjunto de rotinas e de procedimentos profissionais. “Uma das formas de a objectividade se traduzir em rotina é através do ritual de equilíbrio e da noção segundo a qual as duas partes têm uma voz nas colunas noticiosas”¹⁵⁵.

De facto, os jornalistas crêem que se citarem ambos os lados estão a ser objectivos, porque podem facilmente reivindicar a sua neutralidade em relação aos factos colocando-se numa posição intermédia e autoritária. A presença de todos os pontos de vista existentes também dá liberdade de escolha ao público, ou seja, a partir do trabalho jornalístico cada um de nós tem a possibilidade de formular uma perspectiva diferente que pode ou não colidir com outras perspectivas. Para os jornalistas, a objectividade é, então, um ritual estratégico que os protege contra possíveis críticas, um instrumento que permite minimizar os riscos que correm diariamente e, de alguma forma, uma tática ofensiva contra ataques imprevistos. A objectividade pode, como tal, ser considerada fundamental para o exercício da profissão. Mas como pode o jornalista garantir a sua existência? Se utilizar determinados procedimentos ou rituais, que já se tornaram rotineiros na profissão, como os atributos formais de uma notícia, o jornalista pode sempre reivindicar a objectividade.

Para Gaye Tuchman, o primeiro procedimento estratégico, que é exemplificativo dos atributos formais de uma notícia e que permite ao jornalista alcançar a objectividade, é a verificação dos factos. O jornalista esquece-se, muitas vezes que a objectividade não são os “factos” que ele ou outros

observaram ou verificaram, ou seja, o jornalista não deve aceitar os factos simplesmente como verdadeiros sem antes comprová-los. “A verificação implica a utilização, ou a possibilidade de utilização, de procedimentos apropriados, como o de telefonar (...) Se a verificação é necessária mas não pode ser obtida, o jornalista pode seguir outras estratégias”¹⁵⁶. Muitas vezes, não é, de facto, fácil verificar algumas pretensões de verdade. Por exemplo, quando alguém (X) afirma algo (A), o jornalista não pode comprovar que o que foi dito é verdadeiro. O jornalista apenas sabe que X disse A e vê A como verdadeiro mesmo que seja falso. Este tipo de situações são problemáticas não só para o jornalista como também para a empresa jornalística, pois a audiência quer sempre saber se a afirmação A é ou não um facto e, tendo em conta que a informação não é verificada, pode sempre acusar o repórter, e até a empresa, de parcialidade caso não seja apresentada uma opinião contrária.

O segundo procedimento estratégico baseia-se nesta questão: a apresentação de possibilidades conflituais. “Mesmo que o repórter não consiga por si só confirmar a veracidade da acusação (...), ele pode contactar alguém que o possa fazer (...) o jornalista pode, então, reivindicar que está a ser ‘objectivo’, pois apresenta ‘os dois lados da questão’ sem favorecer qualquer indivíduo ou partido político”¹⁵⁷. Se o jornalista apresentar nas suas notícias todas as possibilidades conflituais, então está a dar a hipótese ao leitor de escolher quem “está a dizer a verdade”¹⁵⁸. O problema é que o processo pode tornar-se mais complexo. A apresentação de todas as versões não é, muitas vezes, suficiente para o leitor pois “cada versão da realidade reclama para si a mesma validade potencial”¹⁵⁹, ou seja, cada uma das versões representa uma possível realidade. Podemos, assim, concluir que, ao contrário do que os jornalistas afirmam, a apresentação de possibilidades conflituais pode não fomentar a objectividade.

Para além da apresentação de possibilidades conflituais, Tuchman fala ainda de um terceiro procedimento estratégico: a apresentação de provas auxiliares. “A apresentação de provas auxiliares consiste na localização e citação de ‘factos’ suplementares, que são *geralmente aceites como ‘verdadeiros’*”¹⁶⁰, ou seja, são provas que corroboram e suportam uma dada afirmação. Fundamental é também o uso judicioso das aspas. Chegamos, assim, ao quarto procedimento estratégico. “Os jornalistas vêem as citações de opiniões de outras pessoas como uma forma de prova suplementar. Ao inserir a opinião de alguém, eles acham que deixam de participar na notícia e deixam os ‘factos’ falar (...) O uso de citações para fazer desaparecer a presença do repórter da notícia estende-se ao uso das aspas como instrumento de sinalização”¹⁶¹. De facto, as aspas atribuem as afirmações a outras pessoas, permitindo, assim, ao jornalista afastar-se do que é dito (no documentário não podemos falar de citações mas sim de depoimentos). Para além de proteger o repórter dos seus superiores, a utilização das aspas faz com que os artigos fiquem mais objectivos. O problema é que, muitas vezes, o repórter concorda com as afirmações apresentadas entre aspas, ou seja, o repórter tem a possibilidade de difundir a sua opinião através de várias citações sem, no entanto, a assumir. Utilizando um procedimento que equipara à objectividade, o repórter pode facilmente manipular os seus superiores.

Por último, a autora refere um outro procedimento: a estruturação da informação numa sequência apropriada, que não é mais do que um atributo formal das notícias (este procedimento está claramente mais associado ao jornalismo escrito sendo muito pouco aplicável a qualquer trabalho televisivo). Segundo este procedimento, “a informação mais importante relativa a um acontecimento é suposta ser apresentada no primeiro parágrafo, e cada parágrafo subsequente deve conter informação de menor importância. A estrutura da notícia assemelha-se, do ponto de vista teórico, a uma pirâmide invertida”¹⁶². Para poder dizer que foi objectivo, o jornalista tem que enumerar os “seis servidores”¹⁶³: quem, o quê, quando, como e porquê. Tem, de certa forma, de seguir a informação mais material. Não pode, no entanto, negar que a escolha do *lead* é sempre uma escolha sua.

O jornalista pode ser objectivo, se cumprir os diferentes procedimentos estratégicos formais anteriormente descritos. “Embora os atributos formais das notícias e jornais possam apresentar problemas para o jornalista, eles permitem-lhe reivindicar a objectividade, e as suas reivindicações podem ser avaliadas pelo leitor”¹⁶⁴. No entanto, no que diz respeito ao conteúdo e às relações inter-organizacionais com as fontes, o jornalista não consegue ser objectivo. “Por conteúdo, entendo aquelas noções da realidade social que os jornalistas consideram como adquiridas. O conteúdo é também relacionado com as relações inter-organizacionais do jornalista, pois as suas experiências com essas organizações levam-no a tomar por certas algumas coisas acerca delas”¹⁶⁵ (Tuchman). Nestes dois campos, o jornalista só pode invocar o *news judgment*. “A invocação do *news judgment* é a capacidade de escolher ‘objectivamente’ de entre ‘factos’ concorrentes para decidir quais os ‘factos’ que são mais ‘importantes’ ou ‘interessantes’. ‘Importante’ e ‘interessante’ denotam conteúdo. Por outras palavras, ao discutir a estruturação da informação, o jornalista deve relatar as suas noções de conteúdo ‘importante’ ou ‘interessante’”¹⁶⁶. O *news judgment* é, para o jornalista em geral, o conhecimento sagrado e a capacidade secreta que permite distingui-lo das outras pessoas. O jornalista tem a capacidade de decidir o que interessa levar ao conhecimento do público, ou seja, tem autoridade. Para classificar os factos como importantes, invoca não só o *news judgment* mas também a experiência profissional. De facto, os jornalistas pensam, que as experiências com as organizações (como os jornalistas classificam as fontes e como tratam as informações que elas dão) lhes permitem reivindicar a objectividade.

Ao falarmos da utilização do *news judgment* estamos também a falar de uma interpretação do jornalista. Por este motivo, é cada vez mais difícil separar a informação da análise ou comentário. Os géneros jornalísticos estão, cada vez mais, contaminados pois os juízos de valores estão indocumentados nas notícias. Será que o que vemos é informação ou apenas opinião? Para além desta questão, o *news judgment* traz outras questões importantes: Como é que um facto adquire o estatuto de relevante? Quais são os critérios utilizados pelos jornalistas? Os jornalistas não publicam factos que vão, de alguma forma, contra o senso comum, ou seja, o senso comum influencia a escolha dos temas noticiosos. “O senso comum desempenha um papel importante na avaliação do conteúdo noticioso, uma vez que o

conteúdo de uma notícia é composto de numerosos ‘factos’, e o senso comum determina se uma informação pode ser aceite como ‘facto’¹⁶⁷. É através do senso comum que o jornalista determina se um facto pode ou não ser aceite, isto porque o senso comum representa uma visão da realidade política e social comum a todos. Como são baseados no senso comum, os factos seleccionados pelos jornalistas fazem sentido na sociedade em geral, ou seja, convencem facilmente os leitores. Não é, contudo, tão fácil satisfazer por completo os críticos, que atacam frequentemente o saber do *news judgment*.

Segundo o estudo de Gaye Tuchman, podemos concluir que “os procedimentos noticiosos exemplificados como atributos formais das notícias e jornais são, efectivamente, estratégias através das quais os jornalistas se protegem dos críticos e reivindicam, de forma profissional, a objectividade, especialmente porque a sua experiência profissional não é suficientemente respeitada pelos leitores e pode até ser alvo de críticas”¹⁶⁸. De facto, estes procedimentos representam uma tentativa, por parte dos jornalistas, de atingir a objectividade. Não se pode, contudo, afirmar que a conseguem atingir na realidade por vários motivos: os procedimentos estratégicos “constituem um convite à percepção selectiva”¹⁶⁹, “insistem erradamente na ideia de que ‘os factos falam por si’”¹⁷⁰, “são um instrumento de descrédito e um meio do jornalista fazer passar a sua opinião”¹⁷¹, “são limitados pela política editorial de uma determinada organização jornalística”¹⁷² e “iludem o leitor ao sugerir que a ‘análise’ é convincente, ponderada ou definitiva”¹⁷³. Segundo Tuchman, muitas vezes, os jornalistas não alcançam a objectividade porque “existe uma clara discrepância entre os objectivos procurados e os alcançados. Também não existe uma relação clara entre os objectivos procurados (a objectividade) e os meios utilizados (os procedimentos noticiosos descritos)”¹⁷⁴.

A definição de Jay Rosen e a classificação de Gaye Tuchman são claramente aplicadas a todos os géneros noticiosos escritos. Claro que não pretendo adaptá-la na sua totalidade ao documentário. Não deixa, contudo, de ser fundamental verificar se estas convenções se aplicam ou não num documentário mais jornalístico. Importante também será explorar mais ao pormenor os elementos fundamentais para o *news judgment*, algo que abordo no ponto seguinte, e as qualidades narrativas do trabalho jornalístico.

4.3.2.3. Os Valores-Notícia

Nem todos os acontecimentos merecem uma atenção pormenorizada dos meios de comunicação social, ou seja, nem todos os acontecimentos são acontecimentos jornalísticos. Segundo Adriano Duarte Rodrigues, “o acontecimento jornalístico é, por conseguinte, um acontecimento de natureza especial, distinguindo-se do número indeterminado dos acontecimentos possíveis em função de uma classificação ou de uma ordem ditada pela lei das probabilidades, sendo inversamente proporcional à probabilidade de ocorrência. Neste sentido, faz parte de um conjunto relativamente restrito que

pertence a um universo muito vasto. Todos os factos geridos por causalidades facilmente determináveis ficam fora do seu alcance, ao passo que o acontecimento jornalístico irrompe sem nexos aparentes nem causa conhecida e é, por isso, notável, digno de ser registado na memória”¹⁷⁵. Em suma, quanto menos previsível for um acontecimento mais probabilidades tem de se tornar notícia, o mesmo será dizer que os acontecimentos jornalísticos se destacam pelo funcionamento anormal, contrário ou irregular das normas e regras que lhe estão associadas.

O jornalista começa, então, por tentar perceber se um acontecimento é ou não jornalístico, só depois é que reflecte acerca do interesse que a divulgação desse acontecimento pode ter, por último, a escolha reside sobre a informação que pode divulgar (o que inclui, o que exclui), sendo que todos os factos apresentados seguirão sempre uma ordem consoante a sua importância. A informação final, segundo Mar de Fontcuberta, permitirá ao público não só tomar conhecimento de uma realidade, mas também dar-lhe uma determinada importância, porque se o acontecimento em questão foi escolhido de entre muitos possíveis, então é porque esse acontecimento tem uma grande relevância: “O conteúdo de cada meio compõe-se de notícias que partilha com os outros e de notícias próprias. A construção de uma agenda ilustra a valorização que cada meio atribui a tudo o que acontece na vida real e a forma de transmitir essa ordem de importância, para que o público a faça sua. Não se trata de o público pensar o mesmo que o meio, mas sim que fale, comente, tenha opinião e dê importância aos mesmos temas e com a mesma intensidade que os do meio de comunicação”¹⁷⁶.

De facto, segundo Fontcuberta, o jornalista é obrigado a constantemente incluir, excluir e hierarquizar a informação e toda esta selecção não tem apenas em conta os interesses do público. Também prevê os interesses do meio e os interesses dos diversos sectores da sociedade: “Há que seleccionar e esta selecção faz-se combinando factores de várias ordens, mas que correspondem a três tipos de exigências: a) a procura de informação pelo público; b) o interesse do meio em dar a conhecer ao seu público determinados factos; e c) o objectivo de sectores da sociedade de, através de meios, informar o público sobre determinados factos que servem os seus interesses. Estes factores originam três tipos de pressão sobre a informação, e o resultado da negociação entre eles, nem sempre isenta de conflitos, decide o conteúdo final do meio”¹⁷⁷.

Começo, então, por referir o interesse do público que tem sido um dos assuntos mais controversos nos meios de comunicação social. De facto, nada garante que o conteúdo dos meios é o resultado da exigência do público, ou muito menos se sabe se o público procura o que os meios lhe oferecem. O único dado que pode, de alguma forma, mostrar as tendências são os índices de audiência, que têm vindo a contribuir para o surgimento ou desaparecimento de certos conteúdos. Denota-se uma clara inclinação para os assuntos que se relacionam com o quotidiano ou que mais facilmente afectam o espectador. Mas será que os meios de comunicação social devem incidir a sua atenção sobre estes assuntos? Lorenzo Gomis, referido por Fontcuberta, acredita que é necessário acima de tudo encontrar

um elo de ligação entre o meio e o público: “A necessidade de estabelecer uma comunicação clara entre meio e público é também apontada por Lorenzo Gomis (1987, pág. 86) quando afirma que um jornal vive enquanto encontra público suficiente, e para viver adapta-se ao que julga serem as necessidades do seu público. Como uma grande loja, oferece nas suas secções produtos de grande consumo dirigidos à satisfação da média dos seus clientes e apresentados da forma mais atraente possível. O problema consiste em atrair o cliente sem o decepcionar. Os jornais (esta análise pode estender-se a todos os meios) não podem escolher o seu público, embora o procurem e se adapte a ele. Quem escolhe é sempre o público”¹⁷⁸.

Embora se dirija a um público vasto e diversificado, cada meio de comunicação, para Fontcuberta, tem uma audiência própria que comporta, por um lado, um certo grau de cultura comum (uma certa comunidade de hábitos, sentimentos, tradições, ideias assimiladas, etc) e, por outro, um nível de impulsos semelhantes que são originados pelas informações, comentários e sugestões que os meios transmitem. Sendo assim, cada pessoa tem tendência para seleccionar a informação que mais lhe interessa. Não é, como tal, de estranhar o surgimento de meios mais específicos e especializados. Agradar ao público é um objectivo bem vincado, mas não interessa apenas captar pequenas parcelas da sociedade, ou seja, hoje em dia, procura-se a homogeneização de fórmulas e conteúdos para se poder chegar a uma homogeneização do público. Isto sucede porque a comunicação também tem como prioridade os aspectos comerciais.

Portanto, a audiência para eles não é apenas um receptor de informação é também um consumidor de serviços. Fontcuberta considera que esta tendência vai levar a um maior esquecimento dos interesses pessoais do espectador: “Se se aceitar que os meios de comunicação se transformaram em produtos de consumo e que o receptor de informação passou a consumidor, o tradicional paradigma emissor-meio-receptor transforma-se em emissor/produtor-meio-receptor/consumidor. Para se expandir, o mercado tem necessidade de criar consumidores homogéneos: quanto maior a audiência maior a receita. Porém, isto encerra uma nítida contradição: a necessidade de aumentar a audiência através da oferta de produtos (e portanto de conteúdos) homogéneos significa igualmente homogeneizar um público massivo. Isto entra em conflito com a progressiva exigência de cada leitor, ouvinte ou telespectador em ser tratado de forma personalizada, em função dos seus gostos, e, daí, a necessidade de os meios conhecerem a fundo os seus receptores, oferecendo-lhes a informação específica que cada sector deseja”¹⁷⁹.

Quando procura e selecciona as notícias que pretende ler ou ouvir, o público costuma, segundo Fontcuberta, orientar-se em diferentes direcções: interesse pelo que acontece num local específico, interesse por actividades de pessoas e organizações específicas e interesse por temas especiais. Já o jornalista, segundo Carl Warren, enquanto selecciona pensa em oito elementos básicos: actualidade, proximidade, protagonistas, curiosidade, conflito, *suspense*, emoção e consequências. Para Fontcuberta,

hoje em dia, nem todos estes valores-notícia são evidentes: “Presentemente, a maioria das notícias contém actualidade, proximidade, proeminência e, sobretudo, conflito e consequências. As pessoas estão interessadas em saber o que se passa próximo de si, e por vizinhança deve entender-se não só a geográfica como a social e até a psicológica. Atrai tanto saber o que se passa no bairro como o que sucedeu a um determinado grupo social a que nos sentimos ligados, mesmo que tudo tenha acontecido a milhares de quilómetros. Interessam as notícias de compatriotas desaparecidos num acidente longínquo, ou de violações de direitos humanos por motivo de raça ou sexo em qualquer lugar do planeta, se coincidem com os nossos. A proximidade é um dos factores mais poderosos no momento de escolher uma notícia”¹⁸⁰.

No jornalismo dos anos 20/30, o elemento-chave era mesmo a actualidade (o que aconteceu), ou seja, era o acontecimento que dava razão de ser às notícias. Hoje em dia, segundo a autora, o protagonista (quem) tem mais importância do que a actualidade. Aliás, existem pessoas que são sempre notícia independentemente das acções que tomarem. Outro dos factores mais relevantes é também a presença do conflito. Segundo Fontcuberta, “alguns autores consideram que a notícia se define em função do conflito contido nos seus ingredientes. Consideram que conflito e comunicação estão sempre interrelacionados. Todo o conflito resulta de uma ausência de acordo expresso em palavras e acções: é gerado, mantém-se e termina através de troca de mensagens. Os meios de comunicação são um dos mais importantes canais para essa troca, por isso o conflito é a substância da notícia (Arno, 1984)”¹⁸¹.

Por último, temos o valor-notícia que diz respeito às consequências. De facto, para Fontcuberta um facto será sempre mais noticiável quanto maior número de consequências produzir, consequências estas que também poderão tornar-se notícia: “As consequências significam a expansão do acontecimento a vários contextos e desencadeiam um processo através do qual se multiplicam os factos, opiniões e protagonistas, que por sua vez originam novas situações susceptíveis de gerar informação. Quanto mais consequências um facto tiver, mais tempo permanecerá nos meios de comunicação e mais possibilidades terá assim de se transformar num tema conhecido e tratado pelo público”¹⁸².

Para além de ter todos estes valores em conta, o jornalista também não se pode esquecer, claro está, da importância que a conquista de audiências representa para os meios de comunicação. Como tal, é obrigado a desenvolver determinadas estratégias de selecção. Para Galtung e Ruge, estes são os factores mais relevantes¹⁸³:

- 1) *Frequência*: se um acontecimento se produz num momento ajustado à periodicidade do meio e ao seu tempo de produção, é mais provável que seja transformado em notícia (por exemplo, os factos que sucedem durante o dia têm mais possibilidade de ser notícia do que os ocorridos de noite);

- 2) *Visibilidade*: é mais perceptível um acontecimento cuja visibilidade seja muito forte ou cujo significado adquira subitamente um nível mais elevado (uma catástrofe, o rapto de uma personalidade...);
- 3) *Ausência de ambiguidade*: quanto menos ambíguo for o seu significado maior é a probabilidade de o acontecimento ser notícia;
- 4) *Significatividade*: pode verificar-se por afinidade cultural ou por relevância do acontecimento. A possibilidade de selecção aumenta se um acontecimento se relaciona com os interesses e a cultura de uma determinada comunidade (o começo do Ramadão é notícia no mundo árabe e pode não o ser na China. O Ano Novo Chinês pode não ser notícia no mundo árabe);
- 5) *Consonância*: um acontecimento terá mais probabilidades de ser seleccionado se corresponder a determinadas expectativas da audiência (os sucessivos progressos na luta contra a sida);
- 6) *Imprevisibilidade*: entre dois acontecimentos parecidos terá mais hipóteses de selecção o mais imprevisível e raro (um nevão gigantesco é sempre notícia, mas mais ainda se ocorrer num país tropical);
- 7) *Continuidade*: todos os acontecimentos que se relacionem com outro que é notícia dão continuidade à noticiabilidade (as notícias de um campeonato desportivo);
- 8) *Composição*: o conjunto de notícias divulgado por um meio de comunicação deve ser equilibrado. Isto é, os acontecimentos também são seleccionados em função do conteúdo geral do meio. Assim, em determinadas circunstâncias um acontecimento pode ter cabimento num meio, noutras não;
- 9) *Valores socioculturais*: referências a pessoas, nações de elite, personalidades ou a qualquer aspecto negativo.

Para Fontcuberta, estes factores têm um carácter permanente. O mesmo já não sucede com os temas que são seleccionados pelos meios e que variam em função dos locais e das épocas. O jornalista nunca se pode esquecer que a notícia mais útil para a audiência será sempre aquela que, segundo Homis, servirá para o espectador compreender melhor o acontecimento, preparar-se para o que se vai passar e entender o que o espera, como explicita Fontcuberta: “Dada a extraordinária complexidade da sociedade actual, o público necessita de saber e compreender mais num maior número de domínios e situações, incluindo os processos que tornaram possíveis os acontecimentos. Já não se trata apenas de estar informado, mas de procurar sentido no mundo circundante. No campo da informação, isto traduz-se na procura de novos temas, que se poderiam resumir em dois grandes grupos: os que se referem a notícias sobre a vida privada das pessoas e os que se referem a campos especializados”¹⁸⁴.

De facto, hoje em dia, as notícias que despertam um maior interesse por parte da audiência são aquelas que se referem a histórias sobre a vida e não apenas sobre situações. Por um lado, isso pode dever-se à

progressiva rotinização do quotidiano (necessidade de consumir informações sobre as vidas alheias), por outro, as vidas alheias também podem trazer explicações que respondam às situações ou problemas que se verificam na vida do público. Não é, como tal, de estranhar que cada vez mais este tipo de notícias ocupem uma maior extensão nos meios de comunicação social. Primeiro, interessam a todos porque transmitem vivências pessoais (as pessoas identificam-se); depois, o espaço privado transforma-se num lugar absolutamente igualitário já que todos os sentimentos são partilhados independentemente das posições sociais (não interessam as personagens segmentadas pela especialização; interessam sim as personagens conhecidas pelas suas vidas ou pelas suas acções ou ocupações) e, por último, a vida privada converte-se no reflexo de muitas tendências sociais.

Em suma, Fontcuberta assinala as seguintes conclusões¹⁸⁵:

- 1) O privado ocupa um lugar importante na superfície global dos meios de comunicação, tanto no conteúdo informativo como no publicitário;
- 2) Existe uma espectacularização da vida privada dos personagens públicos;
- 3) Em consequência dessa espectacularização, há personagens que adquirem estatuto público devido à sua vida privada;
- 4) O privado passou a integrar o conteúdo dos meios de comunicação como assunto político;
- 5) Os meios de comunicação tematizam, com frequência crescente, aspectos colectivos da vida privada que se reflectem directamente na vida pública (sida, fecundação *in vitro*, etc).

No que diz respeito ao interesse dos meios de comunicação social, podemos afirmar, segundo Fontcuberta, que existem dois objectivos fundamentais: ganhar dinheiro e ter a maior influência e difusão possíveis. É preciso, acima de tudo, considerar a vertente comercial do jornalismo: “A empresa jornalística é apenas mais uma empresa, pretendendo alcançar o lucro máximo com a venda ou a oferta do seu produto. No entanto, a mercadoria proposta pelos meios é atípica e não pode comparar-se a um par de sapatos ou a um electrodoméstico: são factos e ideias que afectam a nossa percepção do mundo e, em grande medida, as nossas atitudes. Neste contexto, cada meio tentará convencer serem os seus conteúdos os mais adequados ao interesse da audiência, e da mistura dos dois objectivos (o económico e o ideológico) resultará a construção da agenda”¹⁸⁶.

O lucro e a influência estão sempre presentes, mas podem assumir formas diferentes. Deve diferenciar-se, por exemplo, os meios independentes dos meios ligados ao Estado, a partidos ou a instituições. Para Héctor Borrat, nos últimos exemplos não existe tanto a defesa dos interesses estritamente empresariais, como explicita Fontcuberta: “Nos meios do estado e de partido impera a lógica dos políticos profissionais, que não é igual à lógica empresarial dos chamados meios independentes. Nestes existe a necessidade básica de que os dois objectivos se combinem de tal forma que a influência faça aumentar

os lucros e a capacidade económica se torne o maior recurso para influenciar o público. Pelo contrário, nos meios do Estado e de partidos a capacidade de influência é avaliada por si própria, independentemente da de produzir lucros”¹⁸⁷.

Por último, é possível referir os interesses de diversos sectores da sociedade, pois é preciso ter em conta que o conteúdo dos meios não depende apenas dos interesses do público e dos do próprio meio de comunicação. De facto, segundo Fontcuberta, alguns grupos da sociedade utilizam os meios de comunicação para tornar públicos certos factos e opiniões e fazem-no de diferentes formas, por exemplo através de manifestações.

Todos estes valores-notícia apenas demonstram que a inclusão de um tema não é feita por acaso. Existem, de facto, interesses a defender. Mas de Fontcuberta faz, por último, um apanhado final: “Como se pode observar, os interesses do público, dos meios e da própria sociedade constroem a agenda, isto é, o conteúdo de cada meio. Mas a simples inclusão do tema não basta. É evidente que os meios dão maior importância a uma notícia do que a outras, e os vários meios nos dão igual importância à mesma notícia. Este processo é tão importante como o da inclusão de uma informação”¹⁸⁸.

4.3.2.4) A Narração Jornalística

Elizabeth Bird e Robert Dardenne consideram que os trabalhos jornalísticos são “estórias”, ou seja, narrativas culturalmente construídas. Esta associação não é, no entanto, aceite por todos os jornalistas: “Embora os relatos de notícias sejam tradicionalmente conhecidos como ‘estórias’ que por definição, são narrativas culturalmente construídas, pouco estudo sério se tem realizado acerca das qualidades narrativas das notícias e o que, de facto, significa construir ‘estórias’. Muitos jornalistas continuam ‘a pensar em termos de liberdade de imprensa, objectividade, justiça, imparcialidade, equilíbrio, reflexo da realidade, verdadeira representação, aceitando prontamente a distinção clara entre facto e opinião, etc.’ (Halloran, 1974, pp. 14-15), considerando a discussão entre notícias e ‘estória’ com desconfiança”¹⁸⁹. De facto, os jornalistas continuam a querer acreditar que os dispositivos retóricos e estruturais servem apenas para transmitir a informação com precisão e eficácia, isto porque defendem, claro está, um tratamento objectivo da informação. Mas o que é certo é que um acontecimento pode dar lugar a mais do que uma ‘estória’, ou seja, a selecção dos factos pode sempre variar tendo em conta que o jornalista pode recorrer de forma diferente às técnicas narrativas.

Se aceitarmos que o jornalista conta uma ‘estória’, será que também aceitamos uma aproximação entre o campo do facto e o campo da ficção? Para Hersey, isto não constitui um problema, já que os objectivos do escritor são completamente distintos dos do jornalista: o primeiro inventa, o segundo não. Os métodos de contar são, em grande medida, próximos, mas o que se conta faz a diferença. Algo

de paralelo sucede com o documentário, que pode ser jornalístico (utilização de convenções noticiosas e de elementos discursivos como as entrevistas sob uma perspectiva objectiva) e, em simultâneo, cinematográfico (adopção de métodos e técnicas ficcionais mais no que diz respeito à manipulação da imagem). Quase que me arriscaria a dizer que a reportagem está para a ficção, tal como o documentário está para o cinema, isto porque tanto a reportagem como o documentário contam ‘estórias’ sobre o real através de métodos ficcionais que adoptam. A única diferença é que o documentário não é necessariamente objectivo, mas também pode sê-lo, isto se aceitarmos a concepção de documentário jornalístico apresentada por Plantinga.

Se a notícia é uma ‘estória’ então também é uma narrativa que não se limita a informar e a explicar, como explicitam Bird e Dardenne: “Acreditamos que para compreender o que são as notícias enquanto narrativas e o que fazem, temos de pôr de lado a dicotomia importante/interessante e olhar para as ‘estórias noticiosas’ como um todo – tanto como um elemento de trabalho que é uma ‘estória’ contínua de actividade humana, e como ‘estórias’ individuais que contribuem para essa ‘estória’ contínua. Considerar as notícias como narrativas não nega o valor de as considerar como correspondentes da realidade exterior, afectando ou sendo afectadas pela sociedade, como produto de jornalistas ou da organização burocrática, mas introduz uma outra dimensão às notícias, dimensão essa na qual as ‘estórias’ de notícias transcendem as suas funções tradicionais de informar e explicar. As notícias enquanto abordagem narrativa não negam que as notícias informam; claro que os leitores aprendem com as notícias, no entanto, muito do que aprendem pode ter pouco a ver com os ‘factos’, ‘nomes’ e ‘números’ que os jornalistas tentam apresentar com exactidão. Estes pormenores – significantes e insignificantes – contribuem todos para o bem mais amplo sistema simbólico que as notícias constituem. Os factos, nomes e detalhes modificam-se quase diariamente, mas a estrutura na qual se enquadram – o sistema simbólico – é mais duradoura. E poder-se-ia argumentar que a totalidade das notícias como sistema simbólico duradouro ‘ensina’ os públicos mais do que qualquer das suas partes componentes, mesmo se essas partes tivessem como finalidade informar, irritar ou entreter”¹⁹⁰. Em suma, para além de informar e entreter, a narrativa também permite a unificação dos acontecimentos dispersos.

Bird e Dardenne ainda vão mais longe ao considerarem a notícia um ponto de vista que dissolve a distinção entre entretenimento e informação, ou seja, aproximam-na do campo mítico. De facto, a notícia assume, em grande parte, a função ordenadora do mito, que, segundo Drummond, é “primeiramente um dispositivo metafórico para dizer às pessoas de elas próprias, de outras pessoas, e do complexo mundo de objectos naturais e mecânicos no qual eles vivem”¹⁹¹. Para Frye, o mito não se limita a ordenar, também tranquiliza ao oferecer-nos a explicação de fenómenos desnorteantes ou aterrorizantes. As respostas que fornece não são, contudo, necessariamente objectivas. Trata-se antes da criação de um mundo próprio.

De que forma é que a notícia pode, então, ser mítica? Vários autores estudaram as qualidades míticas das notícias, especialmente na televisão, e concluíram que estas criam ordem na desordem, assim como transformam o saber em contar, como explicitam Bird e Dardenne a partir de vários autores: “As notícias oferecem mais do que o facto – oferecem tranquilidade e familiaridade em experiências comunitárias partilhadas (Mead, 1925-1926); fornecem respostas credíveis a perguntas desconcertantes e explicações prontas dos fenómenos complexos (...) Pois através da narração ritualista dos contos (incluindo as notícias), os mitos são representados, transformados e recriados num ‘processo ritual’ (Turner, 1969). Como sistema simbólico, o mito e as notícias actuam ambos como modelo de e para uma cultura (Geertz, 1973)”¹⁹². Em suma, tanto o mito como a notícia só têm significado no contar, isto porque só assim podem comunicar os temas e os valores pretendidos.

Para contar uma “estória”, o jornalista recorre aos valores-notícia, que não são mais do que códigos culturalmente específicos de contar, como referem os autores: “Estes valores, resumidos por Chibnall (1981) como ‘as regras que acentuam a relevância de: o Presente, o Invulgar, a Simplicidade, as Acções, a Personalização e os Resultados’, são precisamente os valores que qualquer contador de ‘estórias’ utiliza ao criar um conto. As ‘estórias’ nunca ‘reflectem a realidade’ e representam, no entanto, algo universal (...) Em termos práticos, os valores-notícia, as regras e as fórmulas são essenciais para o trabalho dos jornalistas. Os repórteres podem ter de escrever muitas ‘estórias’ numa semana, ou mudar-se para outra comunidade e começar a escrever acerca dela imediatamente. Podem fazê-la confortavelmente com todas as ferramentas de contar ‘estórias’, dando-lhes um esquema sobre o qual colocam a carne da nova ‘estória’”¹⁹³. De facto, existe um conjunto de fórmulas comuns que concedem uma certa homogeneidade, aliás muitas vezes as “estórias” são apenas actualizações menores de notícias anteriores ou então novos exemplos de temas antigos.

O conceito de “estória” distancia-se, por completo, do de registo. Todas as notícias de rotina que aplicam a pirâmide invertida (informação mais importante no início com a resposta ao *lead* e depois gradação decrescente do interesse nos factos expostos) não podem ser consideradas “estórias”. São antes registos que apenas nos fazem perceber que o mundo ainda continua. A diferença, segundo Bird e Dardenne reside mesmo na forma como os relatos são contados: “Enquanto contados como ‘estórias’, os relatos são ornamentados com adornos retóricos, canções e um toque pessoal – e é através das ‘estórias’ que as pessoas ‘realmente’ compreendem os acontecimentos em termos humanos. Turner realça que a diferença entre registo e ‘estória’ reside não na qualidade dos acontecimentos mas no modo como são narrados. ‘Como em outras culturas, os mesmos acontecimentos podem ser estruturados como registo ou ‘estória’ ... Tudo depende de onde, de quando e por quem são contados (p. 68). Ele realça o aspecto mais ritualizado do registo, que envolve uma espécie de lista de acontecimentos considerados noticiáveis. Através do registo, a estrutura geral do mito é realçada, embora as ‘estórias’ individuais o não sejam”¹⁹⁴.

Ora o que sucede, de verdade, nas narrativas noticiosas, como diria Gaye Tuchman, é a rotinização do inesperado. Claro que ao longo dos anos os destaques vão-se alterando consoante os valores dominantes e também é preciso ter em conta que é algo que pode variar de cultura para cultura. Mas o que é certo é que o jornalismo, de forma geral, consegue conciliar a ideia de forma discursiva meramente informativa (*logos*), com a ideia de “estória” (*mythos*) mais associada ao entretenimento. Ao aceitar uma componente mais mítica, o jornalista acaba também por adoptar todo um modelo simbólico de valores culturais que pode colidir com as técnicas narrativas jornalísticas.

Os dispositivos narrativos utilizados na elaboração das notícias têm como objectivo organizar a informação de uma maneira clara e efectiva, sendo que o estilo contar “estórias” é apenas aplicado a notícias com um maior interesse humano. O mesmo será dizer que as notícias relativas a acidentes ou a outros relatos rotineiros têm tendência para ser mais estilizadas e menos contadas. Utiliza-se, como tal, a lógica da pirâmide invertida, ou seja, o *lead* vem em primeiro lugar dispensando o *suspense*, enquanto que a explicação, mais do que o desenvolvimento ao longo da “estória”, pode seguir o resultado dos acontecimentos descritos. Neste caso, estamos a falar de um típico registo e não de uma “estória”. Embora tentem introduzir uma componente mais objectiva às notícias, os jornalistas, quando utilizam o registo, nem sempre conseguem cumprir a sua função, isto porque, segundo Roshier, as “estórias” têm muito mais impacto sobre as pessoas do que os registos estilizados. De facto, as pessoas respondem e processam mais facilmente a informação apresentada em forma de “estória”, algo que acaba por colocar o jornalista numa posição delicada: “Os jornalistas encontram-se incomodamente repartidos entre o que eles consideram dois ideais impossíveis – as exigências da ‘realidade’, que consideram alcançável através de estratégias objectivas, e as exigências da narratividade. Defrontam um paradoxo: quanto mais ‘objectivos’ forem, mais ilegíveis se tornam, e quanto melhores contadores de ‘estórias’ forem melhor resposta terão dos seus leitores, embora aqui os jornalistas tenham receio de trair os seus ideais. Deste modo, os jornalistas escrevem alguns registos, contam algumas ‘estórias’ e muito que é algo de ambos”¹⁹⁵.

O jornalista acaba por desempenhar um papel extremamente relevante, segundo Barkin, na afirmação e manutenção da ordem social, isto porque, como referem Bird e Dardenne, por um lado, utilizam os valores de ‘estórias’ culturalmente aceites e, por outro, criam “estórias” de acontecimentos com os quais o público não está familiarizado. Se, no primeiro aspecto, podemos falar, tendo em conta a perspectiva de Cawelti, de uma matriz comunal, no segundo, apenas podemos adoptar a ideia de matriz mitológica (os géneros são aqui mais uma possessão comunal do que criações individuais). O jornalista é, então um especialista, uma autoridade especial distanciada do público que tem em seu poder a possibilidade de representar a realidade. O público, por seu turno, é apenas o receptor da informação que tende a acreditar nos especialistas. Isto ainda é mais evidente na televisão já que o jornalista assume claramente o papel de contador de “estórias”.

Enquanto contadores de “estórias”, os jornalistas tentam também adoptar novas situações em velhas definições, como explicitam Bird e Dardenne: “na produção jornalística, os jornalistas não se limitam a utilizar definições culturalmente determinadas, também têm de encaixar novas situações em velhas definições. Está no seu poder a colocação de pessoas e acontecimentos em categorias existentes de herói, vilão, bom e mau, e, assim, empossar as suas ‘estórias’ com a autoridade da verdade mitológica. Deste modo, Hall (1975) concorda que a escrita jornalística é uma ‘transacção social’ que se apoia nas convenções culturais existentes, ao que Eason (1981, p. 27) chama ‘processo interactivo’”¹⁹⁶. Para Sperry, este poder que o jornalista possui não deve ser considerado meramente ideológico, pois se se escolher a forma de “estória”, será sempre essencial destacar quem são os protagonistas e os antagonistas. Não se trata, portanto, de favoritismo ou não, trata-se sim da aplicação de uma fórmula de compreensão acerca do modo como o mundo funciona.

Mesmo assim, o jornalista pode ser sempre acusado de tendencioso, pois tem em seu poder a possibilidade de escolha das formas, como Schudson argumenta: “O poder dos *media* não está só (nem principalmente) no seu poder de declarar as coisas como sendo verdadeiras, mas no seu poder de fornecer as formas nas quais as declarações aparecem”¹⁹⁷. Se o jornalista escolhe as formas, então, segundo Hall, constrói a realidade de acordo com determinadas convenções narrativas e mapas de significado e é aqui que é perceptível o efeito ideológico, como explicita Morley: “A ideologia não é um conjunto de falsidades discretas mas uma matriz de pensamento firmemente enraizado nas formas da nossa vida social e organizada dentro de um grupo de categorias interdependentes, que constitui uma rede de significados estabelecidos, imbuídos na ‘atribuição’ de acontecimentos aos contextos ‘relevantes’ dentro destes ‘mapas de significado’ culturais pré-estabelecidos”¹⁹⁸. É importante, como tal, perceber que os jornalistas não se baseiam somente nos padrões de *storytelling* existentes, isto é, também os reformulam, algo que faz com que os *media* alcancem um estatuto privilegiado: são mais do que meros transmissores do mito sugerido, isto porque as percepções moldadas que apresentam podem facilmente passar a fazer parte da estrutura cultural comum, a ser utilizada de novo pelos jornalistas num processo dialéctico contínuo.

Em suma, Bird e Dardenne vêem a notícia como uma “estória” sobre a realidade e não a realidade em si mesma. Enquanto “estória”, a notícia adapta, claro está, diferentes formas narrativas que são mais do que construções literárias. São antes, segundo Johnson, esquemas que conferem às pessoas perspectivas do mundo e formas de viver a vida, não se limitam, como tal, a situar e a ordenar o mito como o registo faz. Bird e Dardenne consideram que, de facto, “as notícias têm a função de fazer o registo e fazem-no como pano de fundo de narrativas que recontam os acontecimentos noticiáveis, escritos para ninguém necessitar de ler para além do *lead*. O registo situa e ordena o mito numa base do dia-a-dia, garantindo-nos a harmonia e a normalidade continuadas, enquanto vai marcando os parâmetros desta normalidade. Contudo, isto não pode explicar completamente e fazer as coisas parecerem ‘reais’,

porque tem falta de narratividade compreensível”¹⁹⁹. Tudo isto coloca o jornalista numa posição delicada porque não só o afasta da objectividade como também o aproxima do campo da ficção: “Assim, os jornalistas sabem que os acontecimentos parecem mais reais aos leitores quando são relatados em forma de ‘estória’; quando assim é, estes dão por si a afundar-se na lama da ‘ficção’ e a puxarem os cintos de segurança da objectividade e do facto. Porque as melhores ‘estórias’ e as mais lidas e convincentes são aquelas construídas com mais força para que os contornos sejam nitidamente delineados – i.e., as ‘estórias’ apresentam um ponto de vista”²⁰⁰.

A narratividade acaba por inevitavelmente introduzir uma componente moralista à realidade, no entanto, mais do que tentar restabelecer limites entre o facto e a ficção ou até o verdadeiro e o falso, segundo Tuchman, deveríamos antes perceber que a actividade do repórter (lida com factos) não é antagónica à actividade do contador de ‘estórias’ (produz contos), ou seja, o jornalista pode contar ‘estórias’ a partir de factos: “A preparação dos jornalistas, familiarizados com a ideologia da realidade objectiva, leva-os a exprimir-se numa voz narrativa. Dentro do paradigma noticioso, eles enquadram o problema do ‘impulso para moralizar a realidade’ [White] em termos de dicotomias facto/ficção ou verdadeiro/falso e voltam e retornam à técnica do registo. Mais do que constantemente tentar restabelecer limites, deveríamos, contudo, considerar a observação de Tuchman de que ‘ser um repórter’ que lida com os factos e ser um contador de ‘estórias’ que produz contos, não são actividades antitéticas (1976, p. 96). Poderíamos pensar como é que os jornalistas podem aprender a contar ‘estórias’ que podem ser processadas pelos seus superiores, mas que são expressas noutras vozes narrativas. Os jornalistas, na verdade, tendem a contar as mesmas ‘estórias’ de maneiras idênticas: o contar de uma ‘estória’ exclui, por conseguinte, todas as outras ‘estórias’ que nunca são contadas”²⁰¹.

4.3.3. Nichols e Plantinga: Contradição ou Complemento?

As críticas que Plantinga faz aos modos de Bill Nichols acabam por se revelar um pouco infundadas. Primeiro, os modos de Nichols não são assim tão fechados. À partida são até conceitos bastantes abertos. É certo que têm um fundamento histórico muito vincado, mas o autor conseguiu, a meu ver, contornar, com o livro de 2001, algumas das questões que Plantinga levantou em 1997. Primeiro, considero que desenvolveu as definições dos modos, que, a meu ver, não são assim tão limitados. Depois, acrescenta um novo modo – o modo performativo – que se aproxima do documentário poético em Plantinga, ou seja, Nichols explora com mais detalhe, e desta feita sem associar este modo a um outro (como havia feito com o modo poético que sempre surgiu ligado ao de exposição), um tipo de documentário experimental que muitas vezes surge a par com o cinema *avant-garde*. Em segundo lugar, Nichols deixa de aproximar até à exaustão o modo de exposição do documentário de Grierson, o

mesmo será dizer que o documentário de exposição passa a ser visto como um filme formatado e pensado para ser transmitido na televisão.

É, como tal, um documentário mais jornalístico. Neste sentido, arrisco-me a afirmar que o modo de exposição é, de alguma forma, semelhante ao documentário jornalístico de Plantinga, isto porque tem como fim alcançar a objectividade. Começa por apresentar um argumento ou uma história através de uma narrativa. Geralmente, a narrativa é apresentada por uma *voz off* autoritária, que está acima da desordem mundana, ou seja, que não se deixa apanhar pela teia caótica. É, então, uma *voz off* credível, neutral, desinteressada e onisciente. Se a transmissão do argumento depende da *voz off*, então, neste tipo de documentário, é a palavra que tem o papel principal, sendo que as imagens assumem apenas uma função mais ilustrativa. Claro que o modo de exposição pode ser sempre acusado de alguma superficialidade por evitar questionar ou desafiar a realidade, por se limitar a explicar sem deixar espaço para a reflexão. Mas será que o jornalismo está assim tão longe desta concepção? E será que um documentário de exposição não pode, de alguma forma, ter também uma vertente mais reflexiva? O modo de exposição também não prevê a utilização de entrevistas, que são fundamentais para o trabalho jornalístico televisivo. Mas será que mesmo com a inclusão de entrevistas não continua a ser possível inserir um qualquer trabalho neste modo? Afinal, Nichols deixa bem claro que os modos não são necessariamente estruturas fixas, são sim moldáveis. Concluo, como tal, que o documentário jornalístico de Plantinga pode ser facilmente associado ao modo de exposição de Nichols. Claro que os dois não encaixam na perfeição, mas as diferenças estão longe de ser antagónicas.

4.4. Unidade

A existência assumida de um documentário jornalístico levanta um problema grave para o conjunto da prática documental. No primeiro capítulo teórico, tentei, de alguma forma, distinguir o conceito de documentário do conceito de reportagem, sendo que me centrei de forma mais aprofundada na concepção de grande reportagem. Utilizei a autora Manuela Penafria para esse feito, assim como recorri a Jaspers para a definição da reportagem. As diferenças que encontrei foram, obviamente, limitadas, mas mesmo assim úteis para o prosseguimento do estudo. Por um lado, demarquei a ideia de tratamento diferente da informação (o documentário recorre mais a técnicas cinematográficas) e, por outro, referi a presença do ponto de vista no documentário.

Ora, se, à partida, alguns autores assumem a existência de um documentário jornalístico ou televisivo (que é feito a partir do conceito de objectividade, assim como a partir da concretização de algumas convenções noticiosas), será que não estamos a perder de uma vez por todas as fronteiras existentes entre o documentário e a grande reportagem? O que é certo é que tanto os próprios profissionais como os espectadores têm dúvidas no que diz respeito à classificação dos trabalhos e isto é, claramente,

problemático. Chega, então, o momento indicado para esclarecer de uma vez o que é o ponto de vista documental também denominado por voz segundo alguns autores, porque é, de facto, esse ponto de vista que marca a diferença entre um documentário e qualquer outra prática não-ficcional.

4.4.1. A Voz segundo Bill Nichols

Os documentários comunicam assuntos, aspectos, qualidades e problemas através de sons e imagens. Tudo isto remete-nos para a ideia de discurso. Segundo Bill Nichols, falar de discurso implica também falar de voz, mas é preciso, antes de mais, ter em conta que aqui o discurso e a voz não são apenas vistos sob uma perspectiva literária.

Para Nichols, a voz é, de facto, fundamental, não só porque distingue o documentário de todas as outras práticas, mas porque é algo que está sempre presente em qualquer tipo de documentário: “Even the most speech-oriented of documentaries – often referred to as ‘talking head’ – convey meanings, hint at symptoms, and express values on a multitude of levels apart from what is literally said”²⁰². Todos os documentários têm, então, um ponto de vista, isto porque, em vez de reproduzirem, representam antes a realidade: “Documentaries *represent* the historical world *from a distinctive perspective or point of view*. *As such they become one voice among the many voices in an arena of social debate and contestation*. The fact that documentaries are not a reproduction of reality gives them a voice of their own. They are a *representation* of the world, and his representation stands for a particular view of the world. The voice of documentary, then, is the means by which this particular point of view or perspective becomes known to us”²⁰³. Ao transmitir uma determinada voz, o documentarista assume, à partida, que pretende persuadir ou convencer o público através do apelo ou poder da sua voz, o mesmo será dizer que a voz do documentário é a forma específica utilizada para expressar um argumento ou um ponto de vista. Estes dois conceitos surgem separados, pois, Bill Nichols, considera que nem todos os pontos de vista podem ser vistos enquanto argumentos.

A apresentação do argumento ou do ponto de vista pode ser feita de muitas formas, mas Nichols acredita que a voz é transmitida, em grande medida, segundo a lógica da informação: “The idea of voice is also tied to the idea of an informing logic overseeing the organization of a documentary compared to the idea of a compelling story organizing a fiction. Not mutually exclusive, there is nonetheless the sense that an informing logic, conveyed by a distinct voice, has dominance in documentary compared to the compelling story, conveyed by a distinct style, that has dominance in narrative fiction. Voice, then, is a question of *how* the logic, argument, or viewpoint of a film gets conveyed to us”²⁰⁴. Embora o estilo também seja utilizado aqui para introduzir o tema e o enredo ou o argumento em diferentes formas, não podemos afirmar, segundo Nichols, que o estilo opera da mesma forma no documentário e na ficção. A ideia de voz do documentário adopta antes um “estilo mais” (“*style plus*”). Nichols explicita

as diferenças: “Style in fiction derives primarily from the director’s translation of a story into visual form; it gives the visual manifestation of a plot a style distinct from its written counterpart as script, novel, play, or biography. Style in documentary derives partly from the director’s attempt to translate her perspective on the historical world into visual terms, but it also stems from her direct involvement with the film’s actual subject. That is, fictional style conveys a distinct imaginary world, whereas documentary style or voice reveals a distinct form of engagement with the historical world”²⁰⁵.

Agora é preciso ter em conta que a voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente (seja através de uma *voz off* autoritária seja através de entrevistas que apenas representam o ponto de vista do documentarista), isto porque a sua transmissão não depende só da palavra, depende também de todos os meios disponíveis. Para Nichols, estes meios podem ser vistos como selecção e arranjo do som e da imagem, ou seja, tudo aquilo que permite uma organização lógica do filme. Tudo isto pressupõe algumas decisões:

- 1) quando cortar ou editar, o que misturar, como compor um plano (muito grande plano, ângulo aberto ou fechado), luz natural ou artificial, a cores ou a preto e branco, fazer *zoom in* ou *zoom out*, fazer movimento de câmara ou não;
- 2) som síncrono no local ou som adicionado na montagem, como *voz off*, diálogos, música, efeitos sonoros ou comentários;
- 3) ordenar o filme de forma cronológica ou não (tendo sempre em vista a voz);
- 4) uso de imagens de arquivo ou de fotografias para além das filmagens no local;
- 5) que modo de representação deve ser escolhido para organizar o filme (poético, de exposição, de observação, de participação, reflexivo ou performativo).

Quando o documentário representa o mundo a partir de um ponto de vista particular, fá-lo com uma voz que partilha qualidade com outras vozes. Por exemplo, o documentário utiliza convenções que não são específicas do filme mas sim do ensaio, do diário, do editorial, da evocação, da descrição, da reportagem, entre outros. Mas não se limita a utilizar convenções exteriores ao meio, já que também adopta as convenções dos modos, que são específicas deste meio. O todo do documentário é, então, um conjunto de elementos dispersos, como refere Nichols: “Together, generic forms and modes establish some of the constraints that identify a given voice, but they do not wholly determine that voice. Each voice retains a uniqueness. This uniqueness stems from the specific utilization of forms and modes, of techniques and style in a given film, and from the specific pattern of encounter that takes place between filmmaker and subject. The voice of a documentary serves as evidence of a perspective, an argument, or an encounter. Our recognition that such a voice addresses us in a distinct way is a key part of our recognition of a given film as a documentary”²⁰⁶.

Ao dizermos que a voz de um documentário assenta nos meios disponíveis, em vez de se cingir unicamente à palavra falada, significa que o argumento ou ponto de vista pode ser mais ou menos explícito. O mais explícito é, sem dúvida, o tipo de documentário que utiliza palavras escritas ou faladas. Estas palavras, denominadas comentários *voice-of-God*, *voice-of-authority* ou *voz off*, apoiam directamente, segundo Nichols, o ponto de vista do documentarista: “Commentary is a voice that addresses us directly; it lays out its point of view explicitly (...) In other cases, comments can be seemingly impartial, as in the reportorial style of most television journalists. In both cases, this voice of direct address to the viewer argues for a position that says, in effect, ‘See it this way’. This can be a galvanizing voice or a reassuring one, but its tone provides us with a ready-made point of view to which we will, it is hoped, subscribe”²⁰⁷.

Noutros documentários, por seu turno, o ponto de vista torna-se implícito, isto porque a voz do filme não se dirige directamente ao espectador e também não existe uma *voice-of-God* autoritária que nos guie pelo filme e que nos sugira o que fazer com as imagens. O argumento e a voz destes filmes assenta não num comentário explícito, mas sim numa voz de perspectiva, como explicita Nichols: “Perspective is what the specific decisions made about the selection and arrangement of sound and images convey to us. This voice advances an argument by implication. The argument operates on a tacit level. We have to infer what the filmmaker’s point of view, in fact, is. The effect is less ‘See it this way’ than ‘See for yourself’”²⁰⁸. Embora sejamos convidados a ver por nós próprios, nunca poderemos encarar o que vemos como uma mera reprodução da realidade, podemos sim acreditar que não é mais do que uma representação com uma perspectiva específica. O sentido de perspectiva, que é uma forma lógica de organização, afasta o documentário da ideia de mera gravação.

Em suma, mesmo que a voz do filme adopte um estilo imparcial, desinteressado ou objectivo, o documentário, para Nichols, não deixa de oferecer uma perspectiva do mundo: “At the least, a strategy of self-effacement testifies to the significance of the world itself and to a particular filmmaker’s sense of solemn responsibility to report on it fairly and accurately”. É a existência de uma perspectiva que permite, de verdade, separar o documentário dos outros campos fílmicos não-ficcionais.

4.4.1.1 A voz do Oratório

Na maioria das vezes, a voz do documentário é a voz do oratório, ou seja, é a voz de um documentarista que toma uma posição face a um qualquer aspecto do mundo histórico e que tenta convencer-nos do seu mérito. Os assuntos apresentados, segundo esse ponto de vista, estão, normalmente, sujeitos ao debate, o mesmo será dizer que não existem provas científicas a suportar a argumentação apresentada. Os temas requerem, por este motivo, o recurso à retórica, como explicita Bill Nichols: “As issues of understanding and interpretation, value and judgment about the world we

actually occupy, they require a way of speaking that is fundamentally different from logic or story telling. The rhetorical tradition provides a foundation for this way of speaking. It can embrace reason and narrative, evocation and poetry, but does so for the purpose of inspiring belief or instilling conviction about the merit of a particular viewpoint on a contentious issue²⁰⁹.

A retórica clássica divide-se em cinco departamentos: invenção, arranjo, estilo, memória e modo de pronunciar um discurso. A invenção diz respeito à descoberta de uma evidência ou prova que apoie a posição ou argumento. Quando se fala aqui de prova, associa-se o termo a algo não científico, ou seja, algo que está sujeito a regras sociais e convenções mas que não é, de forma alguma, conclusivo. Existem dois tipos de provas, aquelas que estão fora do poder do documentarista – testemunhas, documentos, confissões, provas físicas e análises científicas – e aquelas que são usadas pelo documentarista para dar a ideia de conclusão quando no fundo não passam de uma mera invenção. No seu livro *Rhetoric*, Aristóteles divide as provas artísticas em três níveis: as éticas (geram uma impressão de um bom carácter moral ou então parecem ser credíveis); emocionais (apelam à emoção das audiências favorecendo sempre um ponto de vista particular) e demonstrativas (utilizam razões reais ou aparentes e demonstrações que dão a impressão de provar o caso). Se a argumentação apresentada tiver lógica, então passa a ser considerada científica, mas é preciso não esquecer que apenas se baseia em valores e crenças, em suposições e tradições. Para que mais facilmente sejam aceites, as provas devem, como tal, ser credíveis, convincentes e forçadas. Neste caso, o que leva à crença acaba por ser a subjectividade do documentarista, a intimidade da abordagem e não a aura da objectividade. Em vez da aura da verdade, temos antes a admissão honesta de uma visão parcial mas significativa.

Relativamente ao arranjo, Nichols refere aquele que é defendido por oradores clássicos: uma abertura que capte a atenção da audiência; uma apresentação daquilo que é visto como factual e daquilo que ainda se mantém em disputa, ou então uma elaboração do assunto em si mesmo; um argumento directo que apoie um ponto de vista particular; uma refutação que antecipe as possíveis oposições; e, por último, um resumo do caso que leve a audiência a tomar alguma decisão em relação ao assunto. Existem várias formas de fazer tudo o que foi apresentado. Por exemplo, alternar a utilização de argumentos pró e argumentos contra (que é uma convenção jornalística), alternar a apresentação de apelos (factuais ou emocionais) com a apresentação de evidências. De facto, segundo Nichols, muito do poder do documentário reside em juntar as provas com a emoção: “Much of the power of documentary, and much of its appeal to governments and other institutional sponsors, lies in its ability to couple evidence and emotion in the selection and arrangement of its sounds and images²¹⁰”.

Bill Nichols não desenvolve muito a parte do estilo. Refere apenas que todos os usos de discurso e de códigos servem para atingir um tom específico (a iluminação, a edição, o som, etc). De qualquer forma, esta questão será desenvolvida no capítulo seguinte. Quando fala de memória, por sua vez, o autor refere-se à disposição do discurso, ou seja, onde se deve colocar determinada informação para que esta

seja memorizada pelo espectador. Por último, Nichols fala de modo do pronunciar um discurso que pode ser verbal ou não-verbal. O autor refere que a eloquência e o decoro se aplicam a qualquer forma de discurso ou voz, sendo que a eloquência serve para clarificar o argumento, enquanto que o decoro é utilizado com o intuito de apoiar o argumento.

Através da retórica, o documentarista julga as direcções anteriores propondo novas, assim como mede a qualidade das vidas e da cultura. Em suma, nada do que apresenta é conclusivo, é apenas a expressão de uma voz própria.

4.4.1.2. Temáticas

Para Bill Nichols, os conceitos e os assuntos presentes nos documentários são invisíveis, isto porque não podemos, por exemplo, ver a pobreza, podemos sim observar sinais e sintomas da pobreza. Se assim é, então como é que se pode dar visibilidade a esses tópicos? O autor considera que o que faz do documentário algo fascinante e poderoso é a junção que se dá entre o específico e o geral: “Documentary films usually contain a tension between the specific and the general, between historically unique moments and generalizations. Without generalizing, potential documentaries would be little more than records of specific events and experiences. Were they nothing but generalizations, documentaries would be little more than abstract treatises. It is the combination of the two, the individual shots and scenes that locate us in a particular time and place and the organization of these elements into a larger whole, that gives documentary film and video its power and fascination”²¹¹.

É preciso, então, perceber que os tópicos (guerra, violência, biografia, sexualidade, etnicidade, etc) são derivados da experiência mas não são experiência, ou seja, o todo é maior do que a soma das partes fornecidas e é isto que faz com que o documentário seja algo mais do que uma mera reprodução da realidade: “They are ways of bundling experience into larger categories, or gestals, that have distinct qualities of their own. This is what we mean when we say that the whole is greater than the sum of the parts. Documentary films do precisely this: they bundle shots and scenes into larger categories or gestals, what we call concepts. This is what allows us to treat them as something other than straightforward records or mere footage. Documentaries are *organized* sequences of shots that are about something conceptual or abstract because of this organization (such as problem/solution structure, a story with a beginning and end, a focus on a crisis, an emphasis on a tone or mood, and so on)”²¹². Não é, como tal, de estranhar que os temas seleccionados digam sempre respeito a realidades que merecem destaque a nível social, realidades estas que estão mais próximas do espectador, como explicita Nichols: “What we speak about in documentary then are those subjects that engage us most passionately, and divisely, in life. These subjects follow the pathways of our desire as we come to terms with what it means to take on an identity, to have intimate, private connection to an other, and to belong in the

public company of others. Personal identity, sexual intimacy, and social belonging are another way of defining the subjects of documentary film”²¹³.

As práticas sociais podem ser representadas de muitas formas diferentes. Sempre presente encontra-se a tensão entre o que é dominante e o que é alternativo, sendo que ambos tentam persuadir a audiência: “Dominant values must struggle to remain dominant. Alternative values must struggle to gain legitimacy. We enter contested terrain where different ideals and values compete for our allegiance. This competition gets played out in an ideological arena rather than by coercive means. Dominant and alternative practices seek to persuade us for their value rather than physically force us to comply”²¹⁴. A persuasão da audiência pode ser feita de três formas distintas: poética ou narrativa (contar histórias e evocar tendências), lógica (os assuntos são abordados de forma científica ou filosófica) e retórica (criar um consenso ou ganhar uma aceitação em assuntos abertos a debate). Em geral, os documentários, quer recorram à narrativa, à lógica ou à retórica; tentam convencer, persuadir ou predispor o espectador para um determinado ponto de vista e não apelam necessariamente à sensibilidade estética.

Muitas vezes, recorre-se mesmo à retórica, que pode ser dividida em três aspectos: legislativo ou deliberado (coloca questões para o futuro, encorajando, desta forma, o público a agir); judicial ou histórica (avalia as acções prévias prevalecendo a lógica e testando a moralidade, a tradição e a crença, isto sem esquecer que a verdade não é algo de certo) e cerimonial (aqui evocam-se as qualidades pessoas com o intuito de criar personalidades. Este processo nem sempre é o mais justo).

Para além de recorrer à persuasão, o documentarista utiliza ainda metáforas para colorir os conceitos com uma componente moral, social e política. As metáforas são também instrumentos de persuasão, pois ajudam a definir e a perceber determinados aspectos de uma situação. A partir dessa definição, o espectador sente-se mais orientado, porque conhece uma dada realidade segundo as experiências dos outros: “Documentaries provide us with representations of what encounters with these different forms of social practices have been like for other people in other places from a perspective designed to predispose us toward a particular perspective of our own”²¹⁵.

Em suma, segundo Bill Nichols, os documentários representam o mundo histórico tentando sempre persuadir o espectador e se possível levá-lo a agir. Para tal, pegam em assuntos de um ponto de vista particular. Representam, então, uma forma de ver a realidade, mas são apenas uma voz entre muitas outras existentes na arena do debate social e da contestação. Para a transmissão do ponto de vista ser bem sucedida, as técnicas retóricas são essenciais. Só assim poderemos compreender o mundo histórico, assim como, só assim nos podemos, de facto, comprometer com esse mundo.

5. Linguagem Documental

Até agora, apresentei uma definição geral do documentário e as diferentes práticas existentes. Se, por um lado, explorei a dispersão do conceito (os diferentes modos de fazer documentários), por outro, também abordei a unidade (a voz do documentário é o que, de facto, o distingue de todas as outras práticas). Mesmo assim, torna-se ainda essencial abordar a linguagem documental.

Carl Plantinga oferece-nos uma categorização do discurso e da representação documental no seu livro *Rhetoric and Representation in Non Fiction Film*²¹⁶. O autor acredita que só a partir de uma categorização é que será, de facto, possível compreender a complexidade do termo. Para justificar a necessidade de estabelecer uma categorização, o autor refere George Lakoff, que considera que a categorização continua a ser essencial nos tempos que correm: “Although the classical conception of categories fails for many types of categories, most of our words and symbols designate categories; understanding language depends on categorization. Categories are fundamental to thought, perception, action, and speech. When we see something as a kind of thing, we are categorizing. Categories also enable reasoning. With an unclear understanding of the categories we use, we risk confusions of thought and talking at cross-purposes. To reject categorization is to reject communication, understanding, and meaningful experience. A more prudent course would be to operate with a more subtle and complex understanding of how categories function. If we do this, the characterization of nonfiction film becomes suggestive and enlightening, rather than artificial and controlling”. Em suma, mesmo numa época pós-modernista, onde predominam as noções de intertextualidade, dispersão e difusão; a categorização continua a ser fundamental para dar sentido à nossa experiência.

No estudo em questão, optei por excluir a representação icónica e indexal da imagem, ou seja, não irei abordar os significados semiológicos da imagem; irei sim centrar-me sobre o sistema textual presente no documentário. Aqui quando falo de texto não me refiro apenas à palavra escrita ou falada, ou seja, o objectivo não passa somente por analisar a linguagem verbal. De facto, o sistema textual também é composto por imagens e por outros sons, que tanto destacam aspectos denotativos como deixam passar uma vertente conotativa e simbólica. O que dá significado ao documentário é, então, a junção de todos os elementos existentes, assim como a ordem em que esses elementos são colocados.

De facto, só estudando o discurso, será possível explorar a complicada teia de significação do qual fazem parte as imagens e sons. Para o estudo do discurso não ficcional, recorri, como já referi, à classificação de Carl Plantinga, aliás, todo este capítulo é baseado neste autor e, por uma questão de coerência, optei por apresentar a sua tipologia seguindo a mesma ordem: discurso, voz e autoridade, estrutura e, por último, estilo e técnica. É preciso ainda ter em conta que estes diferentes elementos estão sempre a cruzar-se. Não é, como tal, possível separá-los por completo. Também realço o facto de

toda esta classificação ser referente ao filme de não-ficção, ou seja, não se cinge única e exclusivamente ao documentário.

5.1. Discurso

Carl Plantinga começa por definir discurso enquanto uma apresentação formal, que pode ser apresentada sob a forma narrativa, retórica, associativa, categorial ou abstracta (também pode ocorrer uma mistura entre as formas): “A film’s discourse is its formal *presentation*, in narrative, rhetorical, associational, categorical, or abstract form – or a mixture of forms. Although actual content is never devoid of form, the form/content distinction is theoretically useful because it allows us to distinguish between *what* is represented and *how* it is represented. It also shows how similar subjects can be represented in different ways. Narrative theory nearly always distinguishes between a *what* and a *how*”²¹⁷. Plantinga usa, então, o termo discurso para representar o *how* e o mundo projectado para representar o *what*, sendo que o mundo projectado não é mais do que um modelo do mundo real, que só pode ser representado através de uma organização coerente do discurso do filme: “A film’s discourse is its purposive organization of sound and images, the mechanism by which it projects its model of the world and through that performs diverse other actions. Whereas the non-fiction film text is a physical entity – a string of projected images and amplified sounds, discourse is abstract – [or] a formal arrangement. The discourse is the means by which the projected world or story events are communicated”²¹⁸.

Será que o mundo projectado, que é comunicado através do discurso, pode ser considerado uma história? Segundo Seymour Chatman, a ideia de mundo projectado é mais abrangente que a de história, ou seja, o mundo projectado, tal como uma história, consiste em eventos, locais e personagens no mundo real, mais as suas variações a nível de atributos cedidos ou implicados pelo discurso. Mas uma história é mais do que isso, é também, segundo Chatman, uma extrapolação baseada naquilo que o mundo mostra e afirma e, em simultâneo, uma construção do espectador. É, no fundo, o *continuum* dos eventos, *continuum* este que pressupõe o arranjo total de todos os detalhes que podem ser projectados pelas leis normais do universo físico. Na prática, tudo isto pode dar lugar a diferentes interpretações. O mesmo não sucede com o discurso. O discurso não deixa de ser uma história, mas é, também, em simultâneo, uma narrativa que, segundo Plantinga, tem presente o ponto de vista do documentarista: “Discourse is fundamentally communicative, for when we say that the discourse selects elements, orders their presentation, emphasizes certain representations at the expense of others, and manifests a ‘voice’, we speak only metaphorically. What has actually occurred is that the film’s producers constructed the physical text, and in so doing fashioned its discourse”²¹⁹.

Em suma, o mundo projectado é visto como uma espécie de mediação entre o discurso e o mundo real. É preciso ter sempre isto em mente, porque a precisão do mundo projectado nem sempre pode ser garantida. Muitas vezes, determinadas situações encaminham mesmo o documentarista para retratos errados. Para evitarmos confusões, será mais fácil perceber em que medida é que um filme pode ser mais ou menos preciso, mais ou menos verdadeiro, mais ou menos ilusório; se pensarmos no mundo projectado enquanto um modelo. Para tal, é importante estudar a relação entre o discurso e o mundo projectado, ou seja, estudar os meios pelos quais os filmes constroem modelos para fazer reivindicações sobre a realidade. Para Carl Plantinga, o discurso representa o mundo em quatro parâmetros, ou seja, existem quatro formas de manipulação discursiva: “(1) it selects, by controlling the amount and nature of the information about the projected world, (2) it orders, through a formal correspondence between discursive presentation and projected world information, (3) it emphasizes, by assigning weight and importance to the information, and (4) it takes a ‘point of view’ toward what it presents, which here I call its ‘voice’”²²⁰.

5.1.1) Selecção

Para analisar a não-ficção, temos antes de mais que recorrer àquilo que é seleccionado e omitido. Não precisamos de ter conhecimento da história de produção do trabalho para perguntar porque é que determinados tópicos foram incluídos. De facto, em qualquer representação, podemos sempre, segundo Carl Plantinga, imaginar que escolhas discursivas foram feitas e este indício permitirá perceber algo sobre os efeitos retóricos da selecção. Claro que se, à partida, se souber algo mais sobre a produção do filme, será sempre mais fácil perceber que tipo de escolhas são feitas, assim como também será possível compreender que motivações levaram o documentarista a escolher o que escolheu. Interessante será também tentar perceber o porquê da inclusão de determinadas entrevistas, isto porque a selecção de pessoas revela muito sobre o projecto retórico do filme. O documentarista pode, por exemplo, centrar as suas atenções sobre pessoas que se enquadram em determinados estereótipos.

Como forma de defesa, a selecção surge muitas vezes associada a conceitos de objectividade e equilíbrio: “Selection is often tied to the questions of objectivity, balance, fairness, and bias. Although absolute balance and objectivity are elusive goals, the choices filmmakers make about who to interview and what to show inevitably alter the perceived reliability and bias of the work”²²¹. Mesmo que a selecção possa ser considerada objectiva, nunca poderá surgir dissociada de um ponto de vista, ou seja, as escolhas selectivas também revelam a voz.

5.1.2) Ordem

O discurso e o mundo projectado também se relacionam de forma temporal, aliás esta é, segundo Carl Plantinga, uma das relações mais importantes que se dá entre os dois. De facto, a informação é apresentada numa sucessão temporal que é formulada de acordo com uma estratégia retórica, ou seja, é algo que depende da estrutura do documentário (a estrutura será abordada num dos pontos que se seguem). Assuma a forma que assumir, um documentário tem sempre que ordenar a informação que apresenta, como explicita Plantinga: “A film’s discourse can take many broad forms. It may be reflective or observational, narrative or associational. Whatever form it takes, however, it must give an order to the information it presents. If projected world events occurred in an A, B, C order, the discourse can present them, for example, as C, then A and B in flashback, or as C, B, A in reverse causal order (C was a result of B, which was caused by A, etc). One can likewise order topical information in various ways, according to desired emphasis. Through the ordering of categorical, rhetorical, and/or narrative information, the discourse gives primacy to particular data, less importance to some, and ignores other data altogether”²²². A ordem será sempre estabelecida consoante a ênfase que se quer dar (ou não) a um determinado aspecto.

A própria visualização do espectador pode ser considerada uma espécie de narrativa, já que o espectador está sucessivamente a interiorizar informação e isto pode ser fundamental para determinar o valor textual do documentário, ou seja, o espectador pode apenas dar ênfase àquilo que mais lhe interessa independentemente do que é transmitido na totalidade do filme. Para Menackem Perry, a compreensão de um texto é mesmo um processo de construção de um sistema de hipóteses. O espectador começa por estabelecer determinadas hipóteses, hipóteses estas que se revelam de extrema importância caso sejam compatíveis com as diferentes informações fornecidas. O que sucede é que mesmo quando se revelam diferentes, ou seja, quando as hipóteses do espectador não se encaixam com as informações concedidas pelo filme; o espectador continua a ter tendência para manter as suas hipóteses, como explicita Plantinga: “Once spectators make hypothesis, furthermore, they are stubborn in their tendency to retain them through the duration of the text, and to resist alternative frames. Perry calls this the *primacy effect*, implying that the prologue – the first pages of a text – are important in cueing the spectator about how to interpret and comprehend”²²³.

Uma das partes cruciais do filme acaba, então, por ser o início, porque é exactamente nesta altura que o espectador começa a construir as suas hipóteses. Mas o final não deixa também de ser igualmente interessante, pois, segundo Plantinga, pode sempre suportar as hipóteses do espectador ou fazer com o que o espectador mude de ideias: “The discourse must also chose which data to present last. The viewing process involves retrospective action or backward-directed activity on the part of the spectator. The viewer continually refers back to the schemas she used to make sense of earlier textual

information. New material in the text can encourage the spectator to develop or modify the schema previously constructed, or to substitute a new frame for the old one. The epilogue of a text, then, assists the viewer in this backward-looking process by filling in gaps, summing up, and suggesting a frame by which the precious data can be interpreted. Any analysis of temporal ordering must pay particular attention to the beginning and ending of a film, since this is often where the discourse suggests overarching schema to direct and assist interpretation and comprehension²²⁴. O final é, então, fundamental para a compreensão do todo fílmico.

Por último, Plantinga refere dois meios de manipulação discursivos que estão directamente relacionados com a ordem temporal: a frequência e a duração. Normalmente, utiliza-se mais a duração, mas também se recorre muitas vezes à frequência, ou seja, por mais do que uma vez o documentarista recorre ao mesmo evento (no mundo projectado o evento só ocorre uma vez, mas por motivos retóricos a narração pode expô-lo mais do que uma vez). A duração, por seu turno, diz respeito à temporalidade que se assume num filme, como explicita o autor: “Duration in the projected world is the actual time an event is assumed to endure, whereas discursive duration consists of the screen time allotted to the event. The relationship between projected world and discursive duration may be one of equivalence, reduction, and expansion. In an equivalent relationship, discursive duration approximates projected world duration. Reduction condenses the projected world time of an event, whereas expansion augments the projected world time and stretches it in discursive presentation²²⁵”.

Em suma, a relação entre o mundo projectado e o discurso pode corresponder à duração real do evento (equivalente), pode ter uma duração mais condensada (reduzida) ou pode ainda aumentar a duração do evento (expandida). A equivalente pode ser facilmente utilizada se não se recorrer a cortes, a reduzida, que é a mais comum, prevê exactamente o contrário (os cortes enfatizam apenas algumas partes do evento), enquanto que a expandida recorre antes ao *slow-motion*. Segundo Plantinga, a expandida foca a atenção do espectador mais facilmente num determinado detalhe: “As in temporal condensation, expansion *emphasizes*, because when discourse time of an event is extended, it focuses spectator attention on its textual importance, and makes its visual details more comprehensible²²⁶”. De facto, uma imagem em *slow-motion* pode mesmo ser mais reveladora do que uma em tempo real e, como tal, o *slow-motion* pode perfeitamente ser considerado uma técnica do filme de não-ficção.

5.1.3) Ênfase

A ênfase, segundo Plantinga, é essencialmente alcançada a partir de elementos estilísticos e estruturais: “An element may be selected and put into a textual order, yet either emphasized or deemphasized depending on a host of structural and stylistic variables. Emphasis or its lack may come through structural arrangement, in which the mere placing of an element at the right moment, say at the

beginning or at a climactic point, draws our attention to or away from it (...) Emphasis or its lack can also be achieved through a thousand stylistic devices, from a carefully-chosen angle, to editing patterns, to lighting, to the duration that a shot is shown”²²⁷. Muitos argumentam que os vários estilos têm uma ênfase em si mesmos. Peguemos, por exemplo, no caso do cinema directo (modo observacional de Nichols), que tenta, através dos seus meios portáteis, gravar o espontâneo e o acidental. Será que este estilo não poderá ter efeito nos comportamentos das pessoas? Ou será ainda que o encontro acidental não leva a uma grande desorganização do documentário? Plantinga considera, então, que a ênfase não se deve centrar nos modos, mas sim na estrutura e estilo do documentário, algo que irei abordar ao longo deste capítulo.

5.1.4) Voz

No capítulo anterior, falei da voz segundo o autor Bill Nichols. Agora volto a referi-la mas sob a perspectiva de Carl Plantinga, que não é muito diferente da de Nichols, embora o autor distinga claramente voz de ponto de vista: “Voice is related to ‘point of view’, but the terms are not coextensive. Few terms in film and literary theory have so many varied meanings as ‘point of view’. In relation to film, the term may imply (1) the visual vantage point of the spectator or character, (2) the attitude of a character or a narrator toward projected world events, or (3) the attitude of the film’s discourse overall”²²⁸. O que acontece é que, segundo Shlomith Rimmon-Kenan, o termo ponto de vista encoraja a confusão entre a perspectiva de uma pessoa ou do narrador (que é visual ou que diz respeito a uma atitude) e a perspectiva do discurso (que narra ou apresenta o texto). Para evitar esta confusão, Rimmon-Kenan propõe uma substituição de termos. Passa, assim, a utilizar a palavra focalização para descrever o processo pelo qual a história é apresentada no texto através de uma mediação de um prisma, de uma perspectiva ou de um ângulo de visão. Para afastar ainda mais esta confusão, Chatman apresenta uma diferença entre o ponto de vista e a voz: “Point of view ‘is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which the narrative events stand in relation’, whereas voice ‘refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience’”²²⁹.

As duas distinções são úteis, segundo Plantinga, porque distinguem a origem da narração e, em simultâneo, a perspectiva. Rimmon-Kenan e Chatman esquecem-se, no entanto, que o ponto de vista também se pode referir ao ponto físico do qual um espectador ou uma pessoa podem ver a cena. Já no que diz respeito ao termo focalização, Plantinga levanta ainda maiores problemas, pois considera este termo algo limitado (diz apenas respeito à ideia de tom e de atitude). Por tudo isto, Plantinga opta por adoptar antes a palavra voz, que é, segundo Bill Nichols, aplicável a todos os documentários: “‘Voice’ is not restricted to any code or feature such as dialogue or spoken commentary. Voice is perhaps akin to

that intangible, moiré-like pattern formed by the unique interaction of all a film's code, and it applies to all modes of documentary²³⁰.

De facto, todos os documentários apresentam uma voz, mesmo que seja confusa ou até superficial. Dizer que um documentário possui sempre uma voz, não implica afirmar a existência permanente de uma *voz off*, implica sim afirmar que todos os filmes têm um discurso, como explicita Plantinga: “To say that all nonfiction films have a voice is not to anthropomorphize. Not every nonfiction film has a voice-over narrator, but every nonfiction film has a discourse that takes an implicit stance or attitude toward what it presents. Every film is constructed by humans for some communicative function or functions, and the use of *voice* to denote the perspective of the narration pays homage to nonfiction filmmaking as a human form of communication. The nonfiction film is a physical text used for communication, including an abstract discourse that presents projected world information, and a ‘voice’ that expresses that information from a certain perspective²³¹.”

O discurso da não-ficção pode ser descrito de inúmeras formas, aliás, segundo Plantinga, não é mesmo possível chegar a uma classificação que contenha todas as possibilidades, isto porque as posições ou atitudes que o discurso toma face aos eventos são extremamente variadas. Descrever o tom de um discurso não é, de facto, uma tarefa fácil, é o mesmo que tentar descrever o ambiente de uma sala ou a personalidade de uma pessoa. Plantinga deixa, desta forma, bem claro que a categorização que fez é bastante limitada e difícil de aplicar. Mesmo assim, arrisca dizer que existem tons diferentes para cada uma das vozes: “Like a person reporting an event to an audience, the discourse of a nonfiction film may manifest voice as ostensibly objective as in television news, angry and hostile as in the *Why We Fight* series, blatantly or subtly ironic as in Michael Moore's *Tv Nation*, sympathetic and praising as in *Say Amen, Somebody*, subtle and understated as in Humphrey Jennings' *Listen to Britain*, and (...) confident or hesitant with respect to the truth claims the film or video makes²³².”

5.2) Voz e Autoridade

Como vimos no capítulo anterior, Plantinga tende a rejeitar, de alguma forma, os modos apresentados por Bill Nichols. O autor acredita que o campo não ficcional nunca chegou a ser uma força homogénea e que o máximo que sucedeu foi o surgimento de alguns movimentos, como é o caso do cinema directo. Estes movimentos foram, de facto, relevantes para o desenvolvimento da prática, mas não deixam de ser considerados pequenas expressões. Se os modos são limitados, por mais que sejam feitas indexações dos documentários de diferentes épocas, então é preciso encontrar uma nova forma de organização do documentário, ou melhor do campo da não-ficção.

Plantinga propõe o estudo de funções que estiveram sempre presentes ao longo da história, mas que não podem ser confinadas única e exclusivamente a um modo. Apresenta, desta forma, uma diferente

classificação: “I propose that, as an heuristic device, we consider a difference between what I call the *formal, open, and poetic* voices of the nonfiction film. This typology is based on the degree of narrational authority assumed by the film (in the case of the formal and open voices), and on the absence of authority in favor of (broadly) aesthetic concerns in the case of the poetic voice”²³³. No entanto, o autor deixa bem claro que o objectivo principal não passa apenas por classificar, passa também por alertar para as maiores funções dos elementos textuais: “I propose this as a heuristic typology because although we could sometimes call nonfiction films formal, open, or poetic films, the purpose of the typology is not so much to categorize as to draw attention to some of the major functions of nonfictions and the textual means by which films perform those functions”²³⁴.

Estas três vozes (voz formal, aberta e poética) não pretendem abranger tudo o que o conceito de voz implica, pretendem sim abordar preocupações mais epistémicas e estéticas, mas os filmes podem sempre ter outras funções e qualidades que não as aqui expostas. É importante também perceber que esta caracterização não deve ser encarada como uma regra e muito menos uma convenção, porque está aberta a excepções. As três vozes devem, então, ser vistas como possibilidades e não géneros, possibilidades estas que podem mostrar tendências mais gerais.

5.2.1) Voz Formal

A voz formal tem este nome por três motivos: primeiro, funciona epistemicamente para explicar uma certa porção do mundo ao espectador; depois, não só afirma o que aconteceu, como também dá um significado ao que representa (uma forma que aliada aos elementos textuais constitui uma explicação de um dado aspecto do mundo real); e, por último, guarda um sentido de autoridade epistémica. Por tudo isto, os filmes com voz formal tendem a ser considerados clássicos no que diz respeito à forma, como explicita Plantinga: “Films of the formal voice tend to be ‘classical’ in form and style, having the classical aesthetic characteristics of harmony, unity and restraint. This is evident not only in the structure of the films which tends to be symmetrical, unified, and ‘closed’, but in technique as well, which usually serves a communicative function”²³⁵.

Estas características acabam por aproximar o filme não ficcional do filme de ficção clássico. Por exemplo, a *erotetic narrative* de Noël Carroll (que nos diz tudo o que queremos saber sobre a acção, ou seja, responde tanto a macro-questões – grandes questões que servem para alimentar o movimento narrativo – como a micro-questões – questões a um nível mais local nas cenas ou entre cenas) pode, segundo Plantinga, facilmente ser aplicada ao filme não ficcional com voz formal: “Nonfiction films of the formal voice – although they may be rhetorical or categorical more than narrative – have affinities with the classical fiction film and its erotetic narrative. They perform two significant operations: (1)

they pose a clear question or a relevant and coherent set of questions (or they elicit such questions on the part of the spectator) and (2) they answer every salient question they pose”²³⁶.

Dizer que um filme pode responder a todas as questões que são colocadas não significa reduzi-lo a um campo simplista, muito pelo contrário, um filme com voz formal é antes um descodificador de mensagens complexas. Plantinga afirma mesmo que a voz formal é detentora de um grande conhecimento: “The formal voice possesses ostensible knowledge and imparts it to the viewer. It asserts that certain states of affairs hold true, and explains them. It envelops those assertions in a structure of information that implies that knowledge of the subject is not only possible, but is communicated by the film”²³⁷. De facto, o uso da voz formal implica uma posição sobre a possibilidade de conhecimento. Plantinga fala antes de possibilidade porque considera que, em vez de encarnar o papel de teoria filosófica, a posição epistemológica da voz formal assume antes a forma de atitude.

Enquanto atitude, a voz formal pode ser vista, segundo Plantinga, como optimista, pois acredita, na realidade, que é possível compreender o mundo e que isso pode contribuir para a resolução de alguns problemas: “As opposed to skepticism, which questions our ability to understand the world, the formal voice is optimistic in this regard, forging ahead in its categorizations, definitions, and generalized proclamations, structuring the discourse in such a way as to make grounded claims about the world”²³⁸.

Para melhor perceber este assunto, é também necessário, segundo Plantinga, distinguir dois níveis diferentes de compromisso com a realidade: no primeiro, estão presentes as propriedades básicas do mundo físico; no segundo, são visíveis as proposições abstractas que estão relacionada com a moralidade, a religião, a origem do universo, os sistemas políticos, etc. Simbolicamente, podemos afirmar que, segundo o autor, o primeiro nível corresponde à compreensão, enquanto que o segundo nível diz respeito à interpretação. O segundo nível é, obviamente, o mais controverso. Estes níveis permitem também distinguir facilmente a voz formal da voz aberta, sendo que a formal têm mais tendência para explicar, como refere Plantinga: “Discourse in the open voice confines itself for the most part to representing first level states of affairs and usually refrains from explanations; this is why the term ‘observation’ fits the open voice well. Discourse in the formative voice, on the other hand, *explains*, and thus routinely asserts second-level propositions about the projected world; it is thus more likely to use voice-over narration”²³⁹.

Como seria de esperar, a voz formal acaba também por ser omnisciente pois assume um conhecimento total dos aspectos mais relevantes de um tema. Sabe mais até do que as pessoas que surgem representadas. O filme com voz formal tem, se facto, segundo Plantinga, um discurso altamente comunicativo. Para cumprir esta função, tem tendência para atrasar a transmissão de algumas informações. Esta estratégia, mais utilizada no documentário narrativo, permite não só criar algum *suspense*, como também aumentar as expectativas da audiência. Neste aspecto, o filme com voz formal também se aproxima do filme clássico de ficção, mas os dois ainda têm mais elementos em comum.

Ambos são, por exemplo, reflexivos, sendo que isso é mais visível no início e no final do filme. De facto, muitos filmes não ficcionais questionam todas as reivindicações que normalmente são apresentadas como verdade ou realidade não mediatizada.

Para além de ser omnisciente, a voz formal assume ainda uma função mais educativa, que apenas tem força caso a informação apresentada seja confiável: “Since its function is one of teaching, the formal voice tend to be highly communicative and reliable. Discursive reliability is a textual construct, and does not refer to the accuracy or truthfulness of the discourse. Reliable discourse can be trusted by the spectator, not necessarily to ‘get it right’ or ‘tell the truth’ (although that is its aim in the nonfiction film), but at least not to intentionally mislead (...) The discourse of the classical fiction film is most often characterized as reliable by the end, since any discrepant previous discourse is shown to be unreliable and its falseness corrected. The formal voice rarely goes even this far; it usually maintains a resolute reliability throughout. For the same reason, the formal voice is highly communicative, rarely withholding pertinent information”²⁴⁰. Para conseguir ser confiável, o filme com voz formal adopta necessariamente um tom mais sério e objectivo, sem nunca esquecer que o principal objectivo passa por informar o público sobre um determinado assunto.

5.2.2) Voz Aberta

A voz formal dissemina o conhecimento do mundo e ensina o espectador, colocando-se, desta forma, numa posição superior ao conhecimento. Em suma, segundo Plantinga, “The formal voice explains; it teaches and directs. It maintains a hierarchical relationship with the viewer, such that the viewer is taught by a discursive presence that assumes a position of knowledge. The organizational and stylistic forces coalesce to present a unified representation of a subject, marked by clear contextualization of knowledge within a relatively conventional structure – be it narrative, categorical, or rhetorical. It argues about, categorizes, and gives canonical narrative structure to events and topic. The formal voice *makes sense of* its subject and passes on that sense to the spectator”²⁴¹. A voz aberta, por seu turno, é uma voz epistemicamente hesitante, como explicita Plantinga: “Where the formal voice asks clear questions and answers every salient question it asks, the open voice is more reticent in the impartation of presumed knowledge. It often formulates no clear, overarching question, or if such a question *is* generated, it offers no answer, or a tentative and ambiguous answer. It is reluctant to give explanations or to make high-level, abstract claims about the world. In short, the open voices refuses to assert explicit epistemic authority over the viewer, and does not impart a clear, high level explanation of the phenomena it presents”²⁴².

Dizer que é hesitante, implica também dizer que, em vez de tentar explicar, a voz aberta tenta antes, segundo Plantinga, observar ou explorar: “Where the formal voice may be said to *explain*, the open

voice *shows*, *provokes*, and *explores*. It may also *imply* propositions about the projected world, but these implications differ from the explicit, high-level assertions of the formal voice. The open voice is always *implicitly* rhetorical, but it does not take the overt rhetorical positions of the formal voice this epistemological position, basically an unwillingness to claim full knowledge on its part, results in representational strategies markedly different than those of the formal voice”. Normalmente, neste filmes, a narração é implícita e não explícita, já que evita as marcas narrativas e a reivindicação de conhecimento tão comuns na voz formal, assim como assenta as atenções nas personagens que, segundo Plantinga, são mais centrais do que o próprio assunto que é abordado: “It is often pointed out that art cinema narration is ‘character-centered’ where classical narration is ‘plot-centered’. Furthermore, the art cinema protagonist differs from that of the classical cinema. In the classical cinema she or he is goal-directed, whereas in the art cinema she may lack clear goals and is caught up in episodic events beyond her control. Narration in the art cinema focuses on the limitations of character knowledge. Similarly, the narration of the open voice abdicates some of its epistemic authority to explain the world”²⁴³.

Em vez de poder ser comparado com a narrativa clássica, o filme não ficcional de voz aberta pode antes ligar-se ao cinema artístico ou experimental, como explicita Plantinga: “Nonfiction films with an open voice have many affinities with the art cinema. In the classical fiction cinema, reality is assumed to be fixable and knowable. Characters have clear goals and work toward attaining them. The narration works toward a state of complete knowledge and the resolution of narrative events. Art cinema narration and that of the open voice in nonfiction, on the other hand, propose a different conception of the world, one in which reality may be unknowable, character ineffable, and events follow one another without resolution”²⁴⁴. Aquilo que mais aproxima a voz aberta do cinema experimental é mesmo a possibilidade de apresentação de um mundo problemático que se desconhece e sem resolução definida. Apenas são visíveis algumas hipóteses, mas não existem respostas directas às questões que se podem levantar. Mas os dois também partilham uma estrutura mais aberta e imprevisível: “One sees a meandering, open, unpredictable structure rather than the conventional patterns of its formal counterpart. The open voice implies an attitude different from that of the formal voice; it is hesitant to make broad claims about its subject, and provides neither neat contextualization nor a strong sense of closure. It is content to observe or to explore; it lets the viewer draw her own conclusions”²⁴⁵.

A um certo nível, a voz aberta pode mesmo ser associada ao cinema directo, não só porque adopta igualmente uma narrativa implícita, mas também porque utiliza um estilo próximo do invisível, ou seja, evita-se a subjectividade do documentarista: “Direct cinema practitioners remain unobtrusive in filming a scene. The purpose is to represent a subject, as much as possible, apart from the mediating subjectivity of the filmmaker. The direct cinema filmmaker refuses to arrange the profilmic event, and in postproductions avoids use of the omniscient voice-over narrator or nondiegetic music. The

intended effect varies from filmmaker to filmmaker; it is often to give the spectator an experience similar to that which the filmmaker had while making the film, to represent reality free of preconceptions or merely to allow the spectator more freedom to interpret events. Direct cinema implies a method of filmmaking, a stance toward representing reality, and an attitude toward the spectator”²⁴⁶. Determinados recursos estilísticos são, de facto, evitados no cinema directo, isto porque se pretende fornecer uma experiência ao espectador semelhante àquela vivida pelo documentarista. Tenta-se, como tal, apresentar uma representação livre de pré-concepções deixando lugar para a interpretação do espectador. Mas isto não implica dizer que a voz aberta é um espelho da realidade e muito menos reivindica a ideia de objectividade, até porque muitas vezes estes filmes são reflexivos, como refere Plantinga: “The open voice does not necessarily attempt to mirror reality or to attain ‘absolute objectivity’, although these have probably been among its varied aims from time to time. Films of the open voice, and especially *cinéma vérité*, may be highly reflexive and may take an idiosyncratic or ironic perspective toward the subject. But even those open documentaries falling within the realm of the direct cinema should not be thought of as objective imitations in the absolute sense”²⁴⁷.

De facto, os filmes inseridos no movimento do cinema directo são muitas vezes acusados de tentarem ser uma cópia da realidade, mas o que é certo é que, segundo Plantinga, os documentaristas não têm como objectivo transformar o filme num espelho do real: “Of all types of documentary, direct cinema is most prone to the mistaken notion that documentary films imitate or copy reality. This notion is more often attributed to direct cinema by its critics than actually held by its practitioners. Direct cinema is often criticized for its ostensible objective stance, for posing as transparent reality or as an objective representation of its subject. Although the films of direct cinema may encourage viewers to *see them* as objective representations, absolute objectivity and the mirroring of reality are not the goals of most of the filmmakers themselves, and the subjective traces in the films are not difficult to uncover”²⁴⁸. A objectividade não é reivindicada pelo cinema directo, até porque, segundo David Maysles, é impossível ser-se objectivo em qualquer campo que esteja perto do campo artístico, que é o caso do documentário. Wiseman, por seu turno, realça que todos os filmes são subjectivos simplesmente porque se outra pessoa fizesse o mesmo filme o resultado seria sempre diferente.

As motivações do cinema directo ou de qualquer filme observacional passam, então, por facilitar a interpretação por parte do espectador, como explicita Plantinga: “The open voice recognizes that we must approach some subjects with the humility of one who does not claim to know. The open voice may withhold high-level generalizations about its subject not in the name of imitation, but in an unwillingness to offer neat explanations also may facilitate a democracy of interpretation, allowing the spectator to come to her own conclusions. The open voice self-consciously reacts against the epistemic authority implicit in films of the formal voice”²⁴⁹. Em vez de focar a função simbólica da imagem, a voz

aberta opta antes, segundo Plantinga, por explorar as capacidades da câmara e também por centrar a atenção na função icónica e indexal das imagens: “The open voice shows rather than tells. It presents images and sounds not only as mere symbolic pieces in a chain of signification, but for their qualities as icons and indices with revelatory potential. Whereas the formal voice uses images and sounds to generate explicit, highlevel explanations, the open voice exploits the ability of camera and microphones to observe and show, record and play back. And whereas the open voice cannot avoid the implications of perspective through structure and style, we can nonetheless appreciate its ability to *show* and *inform* through images and sounds”²⁵⁰.

5.2.3) Voz Poética

A voz poética está menos preocupada com os assuntos epistémicos tradicionais (observação, exploração ou explicação) e mais centrada na procura da representação em si mesma através da arte. A narração neste filme assume, como tal, uma estética epistémica, que pode facilmente ser considerada mais superficial, como explica Plantinga: “Aestheticism’ is sometimes used disparagingly to describe an affected or excessive attention to ‘beauty’ or to the sensual qualities of things”²⁵¹. Mesmo tendo esta limitação, o autor considera que não deixa de ser fundamental aprofundar a voz poética, que surge sempre mais associada ao movimento cinematográfico *avant-garde*, mas que também pode ser representada em meta-documentários e paródias documentais. Para o estudo em questão, julgo não ser necessário explorar mais este conceito, até porque a voz poética é muito pouco formatada, logo seria difícil conseguir encontrar qualquer espécie de categorização.

Como já foi dito algumas vezes, todos os documentários têm uma voz, ou seja, todos os documentários afirmam tendo em conta o que sucede no mundo real. Não é, no entanto, segundo Plantinga, o grau de afirmação que determina as diferenças entre as distintas vozes. O que as distingue, de verdade, é a epistémica que pode ser autoritária, hesitante ou estética: “The differences between the formal, open, and poetic voice lie not in the assertive stance taken toward the world projected, but in the discursive voice of epistemic authority, hesitance, or aestheticism. The formal voice is more likely to make broad claims about its subject matter. The open voice usually confines itself to the representation of appearances, and lets the spectator infer generalizations. The poetic voice foregrounds the aesthetic qualities of what it presents. The differences in epistemic authority and function manifest themselves in the types of states of affairs selected and in the formal means of their expression. All equally assert that what is depicted occurs in the actual world, and thus all are equally nonfiction”²⁵². Em suma, todas as vozes têm algo em comum: a representação do mundo real.

5.3) Estrutura

Muitas vezes, pensa-se que a estrutura surge naturalmente a partir do tema. Carl Plantinga sugere algo diferente, pois considera que os eventos reais não oferecem histórias, ou seja, não determinam a apresentação discursiva: “Form does not naturally follow content, and the structure of a nonfiction film depends as much on the rhetorical choices of the filmmaker as it does on the subject matter”²⁵³. Se o conteúdo não estabelece a forma, terá que ser o documentarista a fazê-lo. A estrutura é fundamental para dar significado aos eventos e também para representar o ponto de vista do documentário. No filme de não-ficção, a ordem não é necessariamente cronológica. Tudo depende da força dramática e emocional não só das personagens, mas também das situações concretas.

Plantinga define três tipos possíveis de estrutura da voz: narrativa, categorial e retórica. Geralmente, a narrativa do filme não ficcional é histórica, ou seja, representa eventos históricos, mas também pode lidar com eventos mais recentes, tais como aqueles que são apresentados nas notícias televisivas ou nos documentários jornalísticos: “Where the fiction filmmaker freely creates imaginative events, the nonfiction filmmaker portrays and/or makes explicit claims about actual historical events, and in this choice exercises considerable freedom”²⁵⁴. Mesmo tendo essa liberdade de acção, o documentarista opta, muitas vezes, pela adopção de uma narrativa, tal como Plantinga explicita: “Narrative remains the most pervasive method of organization in the nonfiction film largely because history is a prevalent topic, even if it is simply the history of the day’s events, as in a news broadcast. Narrative is a fundamental mode of explanation with roots in the human need to represent events and history to others. Narrative history may employ many of the techniques common to fictional narratives to maintain interest, arouse suspense, or create, delay the fulfillment of, or fulfill expectations. Nonetheless, narrative *itself* is neither inherently fictional or nonfictional”²⁵⁵. A narrativa não deixa, então, de ser uma forma legítima de representação da realidade, já que permite manter o interesse, aumentar o *suspense* e atrasar o preenchimento de expectativas ou desejos.

O documentário pode também assumir a forma categorial, isto se for apresentado de forma tópica em vez de narrativa: “Categorical discourse normally presents subjects of a topical nature. Its representation is synchronic – of entities existing simultaneously, rather than diachronic – of entities and events as they unfold in time (...) Although it incorporates what might be called micro-narratives, or ‘small’ stories, within the overarching structure of the film, its fundamental organization is topical rather than narrative”²⁵⁶. O documentário que recorra à organização categorial pode, como tal, conter diversas mini-históricas, mas nunca uma narrativa. Mesmo assim, segundo Plantinga, não deixa de ser analítico e, muitas vezes, estruturalmente convencional: “Although, at its simplest, categorical form may consist of a mere list of entities, it is often conventionally structured, featuring definition, classification, and comparison and contrast. It may consist of a catalogue of parts or elements, together with an

explanation or analysis. An analysis distinguishes between the parts of the thing described. *Functional* analysis goes a step further, determining the function of the parts in relation to the whole. *Causal* analysis determines the function of the parts as they cause and effect one another²⁵⁷. Existem, então, dois tipos de análise: a funcional, que fornece algo mais ao determinar a função que as partes desempenham em relação com o todo, e a causal, que estabelece as funções existentes entre as diferentes partes (uma função A pode influenciar a função B mas também pode sofrer algum efeito da função C).

Se tiver uma estrutura retórica, então, o documentário, para apresentar uma perspectiva vincada sobre a realidade, irá antes, segundo Plantinga, recorrer a estratégias argumentativas e persuasivas: “The third common formal organization, rhetorical form, makes recourse to reasoning and persuasion to call for some course of action or to simply persuade the spectator about some issue. In a broad sense, every discourse has a rhetorical dimension, as it implies a perspective on the world. However, rhetorical discourse as I conceived of it here makes explicit use of strategies of argument and persuasion, asserting premises, presenting evidence, employing various persuasive devices, and generating a conclusion²⁵⁸. Toda a argumentação, muitas vezes efectuada a partir da *voz off* ou de entrevistas, tem, então, como objectivo concreto persuadir o espectador, isto porque o que é apresentado não é uma mera suposição, é antes sim uma clara conclusão sobre um determinado assunto.

Normalmente, estas categorias acabam por se misturar, ou seja, é raro encontrarmos um filme que utilize apenas uma delas.

5.3.1) Estrutura Narrativa Formal

Todos os filmes que representam os eventos de forma cronológica recorrem à estrutura narrativa, que não é, nem totalmente fixa nem completamente livre, ou seja, é uma estrutura que segue naturalmente determinadas convenções sem, no entanto, se limitar à sua utilização, como explica Plantinga: “When one examines the structure of many narrative nonfiction films, one sees repeated patterns – conventional structures. The constant repetition of these structures leads to one of two conclusions. Either the world is naturally structured according to the dictates of conventional structures onto their subject. I suspect the latter. If nonfiction filmmakers take structure for granted, the result is that many implicitly embrace canonical structures inherited from prior documentary practice, from the classical fiction film, and from time-honored conceptions of narrative, rhetoric, and composition²⁵⁹.”

Mesmo havendo uma quase total liberdade de escolha por parte do documentarista, o que é certo é que existem, de facto, determinadas convenções que são seguidas. Plantinga destaca algumas: “Whether employed intentionally or not, these structures are derived from centuries of discursive and artistic practice, having classical formal qualities such as unity, coherence, emphasis, harmony, and restraint.

Such a discourse defines its dominant topic, distinguishes the relevant from the irrelevant, and subordinates minor to major topics. Since it explains phenomena, the formal voice selects, unifies, orders, and gives emphasis to appropriate elements of the projected world. These are features so ingrained in the Western viewer's mind that they qualify as schemas, extrinsic norms we expect to find in many documentaries²⁶⁰.

5.3.1.1) Início

Os princípios de ordem temporal, juntamente com a voz e o estilo, são meios fundamentais para a análise de qualquer documentário. De facto, é através da estrutura temporal, da voz e do estilo, que o discurso desenvolve o mundo projectado, ou seja, um modelo que traz afirmações e implicações sobre o mundo real.

A nível estrutural, o início tem um grande impacto, tal como sucede na ficção. Plantinga estabelece dois formatos clássicos possíveis: formal e epistemológico. O início formal, segundo o autor, destaca sempre um problema: “Formal narrative structure follows canonical story formats in positing an initial ‘steady’ state that is violated and must be set right. In both fiction and nonfiction film, the violation of the steady state is a catalyst for further textual movement, whether it be narrative or argument²⁶¹. Ao longo do filme, será, geralmente, apresentada uma solução, para tudo voltar ao estado normal. A função epistemológica, por seu turno, levanta algumas questões acerca de um determinado assunto. Desta forma, não só encoraja a percepção de problemáticas, como também oferece soluções para os problemas que identifica, como Plantinga refere: “The violation of the steady state is the formal function of such a beginning; its *epistemological* function is to raise the question or questions that the narrative will gradually answer. Whether or not a steady state has been violated, the epistemological function of the beginning is always present. It initiates the cognitive processes of the spectator, encouraging hypothesis – and inference – making about the narrative and the knowledge it (ostensibly) imparts. The beginning of the film suggests frames of reference that the viewer may employ in comprehending the text. These frames enable the spectator to fill in narrative or expository gaps with appropriate data”.

A função epistemológica é sempre utilizada, independentemente da presença ou ausência da estrutura narrativa formal. Quando as duas se unem, o resultado é, naturalmente, mais completo: “The formal narrative film (...) encourages the spectator's attention by posing questions and answers, or problems and solutions, by the end of the film having answered most of the salient questions posed, and having offered solutions to problems it identifies²⁶². É preciso ainda ter em conta que as questões nem sempre surgem de forma implícita, ou seja, o espectador é levado a colocar questões por si mesmo.

O início da estrutura clássica narrativa serve, então, para catalisar o movimento dramático da narrativa, abrindo, desta forma, caminho para possíveis questões e respostas. Mas como é que o espectador pode ser introduzido para o mundo projectado? Plantinga considera que isso pode ser feito a partir da exposição, que pode fornecer informação de contextualização indispensável para a compreensão dos eventos narrativos ou do argumento. Será, como tal, útil, perceber em que medida é que a exposição e a narrativa (ou argumento) intervêm através de um texto. Para tal, Plantinga recorre ao autor Meir Sternberg, que explorou a interacção entre a narrativa e a exposição na ficção. Para a ficção, a exposição é necessária pois permite o suspense, a antecipação e uma diversidade de hipóteses para o espectador, algo que torna a narrativa mais interessante. Sternberg dividiu as estratégias de exposição em três categorias distintas:

- 1) *Exposição preliminar ou atrasada*: a exposição pode ser preliminar ou atrasada, tudo depende da posição na narrativa. Uma exposição preliminar apresenta sempre no início do filme as informações mais relevantes. Uma posição atrasada, por seu turno, apresenta a informação de forma mais fragmentada, já que o filme pode começar por contar alguns eventos, depois fazer uma pausa para fornecer a informação de *background* necessária e voltar, de novo, a retomar o evento. A isto chama-se um atraso na exposição;
- 2) *Exposição concentrada ou distribuída*: a exposição pode ser concentrada ou distribuída, tudo depende do grau de unidade apresentado. Uma exposição concentrada, num extremo, fornece um bloco de texto, enquanto que a exposição distribuída é constantemente espalhada. Uma exposição concentrada tanto pode ser preliminar como atrasada; uma exposição distribuída, por seu turno, tem que ser, pelo menos parcialmente, atrasada;

Esta classificação de Sternberg é extremamente relevante para a criação e manipulação de interesses narrativos na ficção. É uma classificação essencialmente retórica, já que as técnicas apenas são utilizadas com esse fim, que realça as dinâmicas de expectativa do espectador. O efeito surpresa não só prende o espectador à história, como também o encoraja a raciocinar mais. Mas será que isto pode, de facto, ser adaptado à não-ficção? Sternberg considera que sim, mas para isso é necessário distinguir a não ficção da História: “The historian, unlike the fiction writer, is bent on reconstructing the truth, and thus often resorts to a strict chronological ordering. The need to portray events accurately ‘determines the historian’s principles of combination and ordering as well as selection’. ‘Qua historian’, Sternberg continues, ‘...his prime aim cannot be to interest, let alone to amuse, his reader; and he certainly cannot afford to do so at the expense of historical truth or scientific methodology. He will usually adhere, therefore, to the ‘natural’ order, however dull this may prove”²⁶³. De facto, o filme não ficcional é menos rigoroso do que a História, até porque os documentaristas sofrem pressões externas e têm, em

simultâneo, que se preocupar com o entretenimento da audiência, isto, claro está, sem esquecerem o seu ponto de vista sobre o assunto: “Most nonfiction filmmakers are by no means professional historians; many have economic, political, and commercial obligations that manifest themselves in the films; many have no wish to present an impartial account of history (...) We often find a serious tension between the nonfiction requirement to ‘tell the truth’, the need to entertain the audience, and the rhetorical aims of the filmmaker(s)”²⁶⁴.

No que diz respeito à exposição, podemos afirmar, segundo Plantinga, que a estrutura formal tende a excluir a tendência artística, ou seja, é preliminar em vez de atrasada e concentrada em vez de distribuída. Neste aspecto, o documentário aproxima-se, mais uma vez, da estrutura ficcional, como explicita Meir Sternberg: “Introduce the reader into an unfamiliar world ... by providing him with the general and specific antecedents indispensable to the understanding of what happens in it. [The reader] must usually be informed of the time and place of the action; of the nature of the fictive world peculiar to the work or, in other words, of the canons of probability operating in it; of the history, appearance, traits, and habitual behaviour of the dramatic personae; and of the relations between them”²⁶⁵. O espectador do filme de não-ficção formalmente estruturado também recebe este tipo de informação, que tem tendência para ser clara, pois estreita as interpretações possíveis em favor da interpretação estabelecida pelo discurso. A exposição pode, por exemplo, introduzir importantes personagens através da imagem e da *voz off*. Aliás, nos filmes com estrutura formal, normalmente é incluído o discurso falado ou escrito, porque é um meio de codificação eficiente para fixar esquemas de interpretação.

Plantinga resume tudo isto: “To sum up, beginnings in classical structure serve formal, epistemological, and expositional functions. A narrative usually begins with the violation of a steady state, which serves as a catalyst for further actions and events. The epistemological function is to raise the questions that the narrative gradually answers. The opening thus serves as a catalyst both dramatically and epistemologically. The beginning also functions as exposition, creating a frame of reference by which the events of the narrative may be understood”²⁶⁶.

5.3.1.2) Final

O final do filme, tal como o início, também tem uma função dramática e epistemológica. A função dramática é semelhante àquela utilizada na ficção, ou seja, no final do filme o protagonista alcança ou não os seus propósitos iniciais, como Plantinga explicita: “The end of the classical fiction film typically brings a decisive victory or defeat to the protagonist, or the clear achievement or nonachievement of goals by the major characters. The epilogue often celebrates the stable state achieved by the major characters (reinforcing the tendency to a happy ending) and reinforces the thematic motifs appearing

throughout the film”²⁶⁷. O drama ficcional pode, segundo Plantinga, ser aplicado ao filme não ficcional, mas nem sempre o final feliz está presente.

Para além da função dramática, existe ainda a epistemológica, que é evidente quando se recorre ao uso de uma retrospectiva ou então quando se adiciona, altera ou reforça ideias que já tinham sido levantadas, como Plantinga explica: “The *overarching* function of the ending is epistemological rather than dramatic. Formal endings guide the backward-directed activity of the spectator in comprehending the film. The ending may fill in gaps, sum up main points, or suggest a ‘correct’ frame by which the previous data can be interpreted. This backward-directed activity can be achieved by ‘retrospective additional patterning’, by which the end adds to or alters the epistemological framework constructed earlier in the text. Or the end may simply reinforce the frame that has been previously constructed”²⁶⁸.

O final do documentário com narrativa formal é paralelo à função epistemológica, no sentido em que fornece um alto nível de conhecimento da verdade. Como é que o faz? Segundo Plantinga, este objectivo é alcançado através das respostas que são dadas às perguntas iniciais, respostas estas que surgem na retrospectiva final. A retrospectiva pode reforçar ou não determinados pontos, tudo depende da interpretação final. Para Plantinga, há uma grande tendência para o final feliz, mas o final mais universal acaba por ser o fecho que corresponde exactamente à função principal da voz formal: comunicar conhecimento sobre o mundo real.

5.3.2) Estrutura Aberta

A estrutura da voz aberta não pode ser fixada da mesma forma que a estrutura da voz formal. Não existem formas absolutas, existem sim tendências ou objectivos, pois é preciso não esquecer que todos os filmes possuem, à partida, uma voz. No seu estado mais puro, a estrutura aberta não teria qualquer espécie de forma, como explica Plantinga: “Pure open structure would render the projected world formless, as though observation occurred without the direction of the filmmakers, as though someone had set up the camera randomly and had begun and ended filming according to throws dice”²⁶⁹. Um estado puro de observação fílmica raramente acontece. De facto, a maioria dos filmes com voz aberta, segundo Plantinga, misturam as técnicas formais e abertas, assim como reagem à formatação imposta pelo modelo formal: “Most films with open structure are never purely open, but fall somewhere along the way to withholding epistemic authority, and refusing to form their materials. They lie at various distances from this unattainable limit case (what we might call, in a nod to Platonic Ideal Forms, the ‘Absolute Open Film’), some closer than others, many mixing formal and open techniques. All of this makes talking about open structure a bit awkward, because open structure often manifests itself in negative terms, as a reaction to formal structure, and as a relative *lack* of structure that never escapes structure altogether”²⁷⁰.

O uso da estrutura aberta tem sido determinado historicamente. A estrutura aberta conta com a influência do cinema artístico europeu, com expressão em realizadores como Bergman, Fellini, Truffaut e Godard; assim como com o estímulo de dois movimentos documentaristas dos anos 60, o cinema directo e o *cinéma vérité*. O cinema directo, que teve expressão nos EUA, é parcialmente o resultado de uma reacção face às recentes tecnologias da altura. As novas possibilidades permitiam chegar a uma observação mais pura que pressupunha alguma transparência do documentarista. Por este motivo, evitava-se o uso de *voz off* ou de qualquer outro evento pró-fílmico (como por exemplo, entrevistas ou luz artificial). Mesmo assim, o documentarista nunca conseguiu evitar a estrutura e a edição. O estilo adoptado é, de facto, menos intervencionista mas, segundo Plantinga, não deixa de impôr uma qualquer forma: “However, the observational cinema never settled on a consistent use of structure and editing; filmmaker’s continued to differ in their approaches to the organization of shots and information. At the extreme, an open structure would consist of uncut footage shot randomly. Any editing or rearrangement of the chronological order of events constitutes a manipulation of the spectator’s perception, which is equivalent to the maintenance of authority on the part of the narration”²⁷¹.

No início, alguns documentaristas recusaram a ideia de forma, mas, hoje em dia, a forma já é algo aceite pela comunidade de praticantes do documentário com voz aberta. A ordem e a estrutura dramática são mesmo necessárias para a construção do documentário. Ao ordenar, o documentarista está, obviamente, a fornecer um contexto mínimo, assim como está a assumir uma determinada atitude face à temática. Robert Drew, um dos documentaristas pertencentes ao movimento do cinema directo, acabou por concordar com a utilização da forma, ainda que a um nível mínimo: “What we’re not doing today is making documentaries which presents information and attract people. The only way we have the chance to build our impact is through dramatic development. Verbal development in documentary film is a straight line. It might build a little, but it’s not going to build much. But character and life and death and so forth have the potential”²⁷². A concepção de Drew está mesmo muito próxima da ficção, pois prevê a existência de determinados elementos dramáticos no documentário, como por exemplo, a existência de um herói, de um concurso, de um vencedor, de um derrotado, e, normalmente, de um resultado final positivo. Drew mistura as técnicas da voz aberta com as da voz formal.

Mas nem todos os documentaristas do cinema directo aceitaram a forma da mesma maneira. Alguns optaram antes por evitá-la, como é o caso de Fred Wiseman. O que é certo é que a estrutura nunca deixa de existir, mesmo que seja frágil ou pouco visível. A recusa da estrutura formal em favor de uma forma menos vincada e mais episódica, acaba por permitir uma maior abertura a diferentes interpretações, como explicita Patricia Jaffe: “Direct cinema, because it is ‘less formal and more episodic’, demands more participation on the part of the audience”²⁷³. Wiseman, por seu turno, reivindica a necessidade de encorajar diferentes respostas: “[He] claims that although his films are structured according to his view of the material, he nonetheless keeps them open-ended to encourage

varied responses and interpretations”²⁷⁴. Como a realidade é complexa, contraditória e até ambígua; as pessoas, segundo Wiseman, com os seus diferentes valores e experiências, irão responder de forma igualmente diferente, sendo que não deixará de haver espaço para a interpretação do espectador, que dificilmente será homogênea, e para a posição do próprio documentarista.

Em suma, o filme observacional não possui uma exposição clara nem uma estrutura lógica acessível, assim como não fornece elementos de contextualização. Pode, eventualmente conter uma exposição preliminar, mas será sempre uma introdução com um fraco pendor interpretativo ou organizacional. Com o mesmo intuito, também se pode recorrer à utilização de títulos ou até de uma *voz off*. A definição epistemológica é, por tudo isto, difícil de estabelecer. Segundo Plantinga, o filme continua a ter uma estrutura aberta porque, não só evita a utilização da *voz off*, como também opta por uma exposição dramaticamente atenuada, ou seja, pouco comunicativa, pouco autoritária e possuidora de pouco conhecimento. Uma boa pista para a definição da exposição é a conclusão do filme. Se estivermos perante uma estrutura absolutamente aberta, então não existirá um epílogo explícito (não existe uma *voz off* a resumir o significado do filme ao espectador); se, por outro lado, estivermos perante uma estrutura aberta menos pura, então a interpretação dos eventos pode estar implícita, como esclarece Plantinga: “Films of the open voice, then, may implicitly suggest an interpretation of events, but they cannot offer explicit explanations. Whereas formal structures ask and answer clear questions, open structures may not formulate clear questions, and certainly do not answer them”²⁷⁵.

As diferenças entre a estrutura formal e a estrutura aberta são evidentes. No que diz respeito à exposição, segundo Plantinga, na estrutura formal encontra-se no início e ao longo do documentário e, na estrutura aberta, raramente é visível no corpo de texto: “Exposition occurs in formal structures not only in the beginning, but often is distributed throughout the body of the film. Voice-over typically performs this task explicitly, as language has the capacity to express high-level propositions with efficiency. Films with open voice structures typically avoid the use of voice-over narration, precisely to forebear the explicit exposition typical of the formal voice. In fact, we see far less exposition typical throughout the body of films with open structures”²⁷⁶.

Outra diferença reside no grau de coerência imprimido no filme. Enquanto que a estrutura formal transmite uma grande unificação e coerência, utilizando da melhor forma algumas estratégias de ênfase; a estrutura aberta, por sua vez, é mais confusa e tópica não fornecendo, como tal, uma coerência linear: “Formal structure is typically unified and coherent, and makes use of strategies of emphasis. Although the open structure is often unified in a weak sense – that is, it is about one subject and not a hodgepodge – it is normally less coherent and less likely to use techniques which ensure emphasis. Coherence is often a matter of order. A logical and conventional system of ordering promotes coherence, and the film using familiar means of discourse ordering – chronological, logical, spatial, etc. – will be more easily comprehended by the western spectator. A coherent text also makes use of

transitions, reminders, repetitions, and ‘signposts’, all of which work to ensure an easy understanding²⁷⁷. Dizer que a estrutura aberta é menos coerente não implica afirmar que é um conjunto de massas dispersas. Verifica-se, de facto, uma menor preocupação com a coerência precisa e linear, mas não deixa de existir uma determinada ordem. O que acontece é que quanto mais simplificada e coerente for a estrutura, mais facilmente o espectador consegue compreender o que é dito ou mostrado.

A ênfase também é utilizada de formas muito diferentes pelas duas estruturas. Para a estrutura formal, a ênfase é central e permite delinear os aspectos mais importantes do filme de uma forma hierárquica; para a estrutura aberta, por seu turno, a ênfase apenas permite destacar alguns eventos sem, no entanto, desenvolver uma coerência linear, como explicita Plantinga: “Emphasis is central to the formal film because textual elements attain greater or lesser importance according to the film’s epistemological project. The discourse emphasizes through voice-over statements of importance, by the positioning of various elements, by the proportion of time spent on an element, and by repetition and other formal strategies. The open structure must emphasize some events over others, the importance with which spectators invest beginnings and endings makes this unavoidable to a degree. Yet unlike the formal structure, open structure develops no textual hierarchy and allows no clear linear development²⁷⁸. Embora não evite a estruturação, a estrutura aberta é, em geral, mais episódica, labiríntica e idiossincrática. Por este motivo, a estrutura aberta é também menos previsível do que a estrutura formal, pois trabalha rumo a uma hesitação epistémica, ou seja, nunca revela o conhecimento total.

5.4) Estilo e Técnica

A representação está limitada não só pela imaginação, mas também pelas capacidades e possibilidades das máquinas, ou seja, o filme não-ficcional depende, obviamente, da tecnologia. A estrutura é, de alguma forma, independente disto. O mesmo já não sucede com o estilo e a técnica que dependem, em grande medida, das câmaras, do equipamento de iluminação, de gravadores de som, de computadores e de programas de edição. Antes de mais, convém esclarecer o que Plantinga entende por técnica e estilo: “Here I think of film *techniques* as local means of composition in film; obvious examples are editing, camera movement, lighting, and sound. A film’s *style* consists of its patterns of uses of such techniques. Style and technique have both a rhetorical and an informational function. Style participates in world projection and the modeling of the real, and thus in the determination of discursive voice. Style transmits information, but its functions extend far beyond this. Like structure, it also means to affect the spectator emotionally and perceptually²⁷⁹. Resumindo, a técnica é tudo aquilo que a máquina permite fazer (movimentos de câmara, edição, som, etc); o estilo, por sua vez, são padrões que adoptam determinadas técnicas. O estilo e a técnica têm, como tal, uma função retórica e informativa.

O estilo e a técnica variam consoante a voz empregue nos documentários. Na voz formal, como se mantém uma autoridade epistémica, todos os elementos textuais são ordenados e unificados de acordo com as suas funções explicativas ou educativas. O estilo, que tem como objectivo primeiro passar a perspectiva do filme, raramente é utilizado enquanto um ornamento, como explicita Plantinga: “Style in the formal voice serves the rhetorical project of the film; it transmits information about the projected world; it helps develop the film’s perspective; it elicits the desired perceptual and emotional effects in the spectator. Style is rarely used as an end in itself – as an ornament, but is bridled to the unified functions performed by the film’s discourse. Stylistic flourishes may occur, but they remain flourishes in a discourse otherwise marked by a consistent communicative function”²⁸⁰. A técnica, por seu turno, permite garantir a coerência do discurso. No filme com voz formal, a técnica é normalmente utilizada tendo em vista a clareza denotativa. Segundo Plantinga, a simplificação permite mesmo uma maior compreensão por parte do espectador: “technique, structure, and voice all intermesh in another characteristic of formal style – discourse coherence. A communication is ‘coherent’ when its parts are appropriately organized to facilitate spectator comprehension. In technique, formal style strives for absolute denotational clarity and maximum discourse coherence”²⁸¹.

No estilo aberto, isto se pensarmos nele de uma forma pura, evitam-se, por completo, as explicações e os comentários discursivos em favor da observação. No entanto, é preciso ter em conta que a forma pura raramente é concretizada, se é que alguma vez chega mesmo a ser, por isso, não devemos pensar num estilo aberto puro, mas sim num estilo menos ligado à retórica e à autoridade. Para Plantinga, dizer que é um estilo mais aberto, não implica, contudo, afirmar uma total ausência de perspectiva: “At the unreachable extreme, open style would withhold any sort of discursive comment or explanation in lieu of mere observation. Yet any use of film technique, and any style in a nonfiction film, must contribute to the perspective of the discourse. Think of open voice style not as matter of degree. Open style withholds expression and authority, never absolutely, but in comparison with formal style. Open style moves toward observation and exploration, but cannot entirely escape rhetoric and implication. Open style exists not in a pure form, but approaches that which refuses to explain, analyse, and/or comment on the material it presents”²⁸².

O filme observacional manifesta um tipo de estilo aberto que normalmente evita a ornamentação e que procura, em vez disso, capturar as aparências e os sons. Tal como faz o estilo formal, o estilo observacional também se esforça para alcançar a clareza denotativa. A única diferença é que tenta fazê-lo evitando as técnicas estilísticas que são consideradas intrusas no discurso (música, *voz off*, *slow motion*, etc). Como tudo é filmado só com uma câmara, torna-se necessário o uso de certo tipo de recursos, como imagens filmadas com câmara ao ombro, planos muito longos, movimentos de câmara *zoom in* e *zoom out*, entre outros. Acima de tudo, como explica Plantinga através da concepção de Barry Keith Grant, procura-se a espontaneidade de uma forma mais despreocupada a nível estilístico: “The style of

observational films evokes the drama of ‘the camera’s spontaneous search for points of visual interest’, which sometimes surpasses our interest in the profilmic events themselves; this accounts for their feel of spontaneity, and their lack of ‘well-formed’ images. In the name of epistemic humility and a confidence in the ability of the equipment to capture the look and sound of a scene, the observational filmmaker avoids stylistic flourishes, but substitutes a stylistics of another sort”²⁸³.

Mas o filme observacional é apenas uma das expressões possíveis do estilo aberto. Por exemplo, o ornamento e a expressividade também podem contribuir para uma hesitação epistémica e para uma certa ambiguidade, ou seja, para expressar uma voz aberta, um filme não tem necessariamente que ter um estilo minimalista. De qualquer forma, se quisermos generalizar o estilo aberto, então será sempre mais útil recorrer a um estilo observacional que tende antes para a ausência de explicações, como refere Plantinga: “The open voice does not necessarily require the stylistic minimalism of direct cinema. Expressiveness and the flaunting of style do not necessarily imply a discursive explanatory function, but as in the art film, may serve to flaunt the subjectivity of the filmmaker. Nonetheless, we can make certain generalizations about open style. Although style in the open film may imply attitude (...) open style is not used to supply explanations, or to assert high level propositions about the projected world. In addition, if we take the *prototypical* open film, we may add that open style tends toward a stylistics of observation”²⁸⁴.

5.4.1) Coerência do Discurso e Edição

Como já referi, o estilo formal procura sempre uma clareza denotativa, que também pode ser denominada por coerência. A coerência só pode ser vista como um todo, sendo que os princípios organizativos da narrativa, da retórica ou da forma categorial, assim como a estrutura devem contribuir para esse fim. Os diferentes elementos do texto ganham sentido de acordo com determinadas convenções e regras de comunicação, a que Teun van Dijk chama coerência do discurso. Este autor apenas foca a coerência do discurso no que diz respeito à ordem cronológica das palavras e frases, mas Plantinga aprofunda um pouco mais o conceito, já que introduz também a relação existente com as imagens. Para van Dijk, o discurso linguístico consiste numa ordem de frases que expressam sequências de proposições, como explicita Plantinga: “The ordering of propositions, van Dijk says, is constrained by rules or conventions of meaningfulness. Many of these rules are lodged in the preconscious of a particular community of language users. To the extent that the discourse follows these rules, it is considered locally coherent”²⁸⁵.

As proposições combinam-se, então, de formas diferentes para formar significados. Uma das convenções utilizadas passa por ordenar do geral para o particular. Segundo van Dijk, quando esta convenção é aplicada numa frase, a ordem nunca poderá ser alterada, isto é, o significado da frase

depende da ordem que é imposta. Caso a ordem seja revertida a relação torna-se, como tal, problemática. Por exemplo, vejamos as seguintes frases: a) no próximo mês vamos ficar em Berkeley; b) vamos ficar na casa de uns amigos. À partida, se se der uma troca, o significado perde-se. O texto torna-se confuso. O autor refere ainda uma segunda convenção: a apresentação da causa, em primeiro lugar, e do efeito, em segundo, como explica Plantinga: “In linguistic discourse, the most conspicuous coherence rules hold for the representation of cause/effect or temporal relations between events and actions. Causes will generally be listed before their effects. A succeeding proposition can then function as a specification, explanation, example, comparison, contrast, or generalization with respect to the previous proposition”²⁸⁶. Para além de apresentar primeiro as causas e só depois os efeitos, o discurso coerente também está relacionado com os nossos esquemas sociais e culturais. Para ilustrar esta convenção, o autor utiliza o exemplo da comida. Por uma questão de educação, não fazemos o pedido num restaurante aos gritos. Existem protocolos que seguimos. O mesmo sucede no que diz respeito ao discurso coerente que assume e respeita esquemas semelhantes, permitindo, desta forma, uma maior compreensão do assunto.

A classificação de van Dijk não pode ser totalmente adaptada ao discurso não-ficcional, isto porque este também transmite informação a partir de imagens. Aliás, a narrativa visual divide-se em grandes blocos, chamados sequências. A junção dessas sequências é feita no processo de edição (processo que também pode ser denominado por montagem), que, para Plantinga é um dos maiores parâmetros de coerência do discurso. Antes de prosseguir, convém, no entanto, definir este conceito. Segundo Manuel Faria de Almeida, a edição é a “organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração”. A edição pode ser mais ou menos convencional, mais ou menos coerente. Na ficção, funciona, em grande parte, para permitir uma relação espacial e temporal entre os planos, ou seja, para garantir uma certa continuidade.

Para Manuela Faria Almeida, a continuidade pode também ser chamada *racord*: “As ligações dos diferentes planos têm de fazer-se harmoniosamente, por forma a se não sentirem os cortes. A estas ligações entre planos é uso chamar-se *racord*. Um *racord* é portanto a ligação de um plano com o seguinte”²⁸⁷. Para o autor existem três tipos de *racord*. Primeiro, surge o *racord* de acção: o vestuário e a aparência das personagens deve ser igual de plano para plano, assim como a posição dos acessórios se deve manter, os movimentos e a representação gestual também têm que ser harmónicos de plano para plano, sendo que o ritmo não pode ser alterado e as entradas e saídas do campo de visão têm de ser feitas com lógica. Depois, existe o *racord* de elementos fixos: deve-se dar uma atenção especial aos *décor*s, sem esquecer os elementos que o compõem (continuidade na posição desses elementos). Por último, Manuel Faria de Almeida refere o *racord* técnico: “A chuva, o vento, a neve, devem ter a mesma aparência em todos os planos de uma cena. O som ambiente é outro elemento de harmoniosa ligação ou de deficiente *racord* entre dois planos num mesmo lugar”²⁸⁸.

Para podermos perceber, de facto, o que é o *racord*, temos antes que dominar o conceito de plano. Ora um plano, segundo Manuel Faria de Almeida, “é a porção de filme que vai desde que se põe a câmara a funcionar até à sua paragem. Mas a palavra ‘plano’ acompanhada de adjectivo, passa a definir a tomada de vista quanto ao enquadramento; ou quanto à composição e perspectiva”.²⁸⁹ No que diz respeito ao enquadramento, os planos podem dividir-se em seis categorias diferentes:

- 1) *Muito Grande Plano*: é possível visionar apenas parte da cabeça do actor;
- 2) *Grande Plano*: apenas está visível a cabeça e o pescoço do actor (este plano também é utilizado para mostrar um detalhe ou pormenor. Alguns autores classificam-no à parte enquanto plano de pormenor);
- 3) *Plano Próximo*: o actor é visto da cabeça até ao peito;
- 4) *Plano Médio*: o actor é visto da cabeça até à cintura;
- 5) *Plano Americano*: o actor é visto da cabeça até ao meio da coxa;
- 6) *Plano Geral*: o actor é visto por completo e rodeado de algum espaço;
- 7) *Plano Muito Geral*: semelhante ao plano geral mas incluindo uma maior percepção do local.

Os planos mais gerais, normalmente, servem para dar uma ideia do ambiente espacial; os planos totalmente centrados numa personagem pretendem antes centrar a atenção na acção que decorre e, por último, os planos mais apertados têm como objectivo dar relevância às reacções ou emoções de uma personagem. Relativamente à composição, podemos afirmar, segundo o autor, que o que está mais próximo da câmara encontra-se em primeiro plano, enquanto que o que está mais afastado situa-se em segundo plano ou em plano recuado.

Quando falamos de perspectiva, a classificação já é diferente: o plano normal é aquele que é feito quando a câmara está colocada ao nível do que é representado (a uma altura entre 1,40 e 1,70 m), o picado implica a posição da câmara num plano mais elevado em relação ao que é representado (o que é representado é visto de cima para baixo), o contra-picado, em último lugar, é o inverso do picado, ou seja, a câmara é colocada num ponto mais baixo em relação ao que é filmado (o que é representado é visto de baixo para cima). O plano normal é muito utilizado, por exemplo, em jornalismo porque dá a ideia de neutralidade. O plano picado, por seu turno, tende a inferiorizar ou a dar menos importância a uma personagem (isso é muito visível quando crianças são filmadas), enquanto que o plano contra-picado concede uma grande relevância a quem é representado (por exemplo, o herói cinematográfico tende a ser representado desta forma).

Manuel Faria de Almeida refere, ainda, a distinção entre plano principal e plano de corte: “Quando filmamos, usamos a designação de *plano principal* (equivalente ao inglês *master shot*) se nele incluirmos uma sequência inteira, e a designação de *planos de recurso* ou *planos de corte* se, com estes, voltamos a cobrir

partes da acção incluída no plano principal. Os planos de corte (*cover shot*) ajudam, na fase de montagem, a encurtar o tempo ou a tornar a acção mais dinâmica e às vezes até servem para esconder erros que se descobrem nos planos principais, erros que podem não ser apenas de ritmo, mas de continuidade”²⁹⁰.

Falar de técnicas cinematográficas implica também falar de movimentos de câmara. Manuel Faria de Almeida descreve a panorâmica e o *travelling*: “Panorâmica é o movimento horizontal ou vertical, para a esquerda ou para a direita e para cima ou para baixo, segundo os eixos horizontal ou vertical da máquina, isto é, sem que esta saia do lugar onde se encontrava. Diz-se *panorâmica à esquerda*, *panorâmica à direita*, *panorâmica para cima* ou *panorâmica para baixo* (...) *Travelling* é o movimento da câmara para a frente ou para trás, ou para os lados. Diz-se *travelling à frente*, *travelling atrás*, *travelling à esquerda* ou *travelling à direita*”²⁹¹. A diferença entre a panorâmica e o *travelling* encontra-se no próprio movimento de câmara que é feito, se, no primeiro caso, apenas se dá uma rotação da câmara (que está fixa normalmente num tripé), no segundo caso, a câmara é totalmente deslocada (não está fixa num local). Um outro movimento que pode ser feito é o *zoom*, ou seja, o *travelling* óptico. O *zoom* permite abrir ou fechar a imagem sem, no entanto, se proceder a um qualquer movimento de câmara.

Poderia referir muito mais técnicas, mas estas são as mais importantes. Também convém esclarecer que estas designações variam de autor para autor. Limitei-me a seguir a tipologia apresentada por Manuel Faria de Almeida.

O cinema ficcional é, de facto, feito, em grande medida, tendo em conta estas regras. Muito embora adopte também algumas destas regras, o filme não ficcional, para Plantinga, tem uma maior liberdade de acção no que respeita ao uso do espaço e do tempo, ou seja, não está tão preso ao conceito de continuidade: “Spaces are often numerous, fleeting, and not as carefully constructed. Where the fiction film often limits a scene or sequence to a single space, the nonfiction film ‘bounces’ around the globe, using whatever images are needed to construct the thread of its linear progression. Moreover, many documentaries make use of stock footage and are limited to however few shots of the subject are available. Since space is often ill-defined in these films, the axis of action is often broken if not wholly ignored; the construction of a well-defined space is of little concern”²⁹². De facto, o documentário, a nível espacial, é mais fluido, pois move-se de sítio para sítio com uma grande facilidade, raramente vista na ficção.

A edição nos filmes com voz formal serve, geralmente, a retórica do filme, ou seja, a ordem é estabelecida tendo em conta as proposições e em detrimento da ordem espacial. Para Paul Messaris, esta técnica pode chamar-se edição proposicional. Quando o estilo formal adopta este tipo de edição, recorre, segundo o autor, às mesmas regras que são aplicadas no discurso linguístico. Plantinga aprofunda o conceito: “Messaris further suggests that some of the common propositional uses of editing are to compare and contrast, draw an analogy, infer causality, or generalize. When the formal style uses propositional editing, coherence depends on the same ‘rules’ as as linguistic discourse. The

general-to-particular rule and the ordering of cause before effect, for example, function in much the same way”²⁹³. A edição num estilo formal mantém o espectador orientado ao fazer passagens de planos de forma compreensível. O espaço pode não ser, de facto, completamente definido, mas o espectador nunca fica desorientado. Isto é conseguido, em parte, devido à adopção de determinadas técnicas convencionais cinematográficas.

Para Plantinga, algumas das convenções utilizadas num filme com estilo formal favorecem, em grande parte, a transmissão da informação, em vez da estética: numa entrevista, por exemplo, utilizam-se planos médios do entrevistado a 3/4, planos de corte do entrevistador, planos subjectivos do entrevistado (o ponto de vista do entrevistado), planos muito apertados dos olhos do entrevistado, etc. Mesmo quando se recorre a um estilo mais floreado, a imagem dá prioridade à informação, sendo que o grande objectivo passa por causar ao espectador um dado efeito. De facto, em filmes com voz formal, o estilo tem como objectivo chegar ao conhecimento total e adequado, conhecimento este que pode ser comunicado através de meios evocativos e conotativos ou através de meios denotativos e claros. No estilo formal, a edição é proposicional e analítica, pois dirige o espectador para determinados detalhes de acordo com o projecto retórico do filme. No estilo aberto, por seu turno, a edição é mais solta e menos dirigida para os pormenores, isto, claro está, sem esquecer que existe sempre um qualquer grau de retórica na edição, pois exclui-se, à partida, a existência de um estilo totalmente aberto no sentido puro.

5.4.2) Imagem e Eventos Pró-Fílmicos

Na voz formal, o estilo adoptado para a imagem é essencialmente denotativo, como vimos anteriormente, ou seja, em grande parte, aproxima-se do estilo mais jornalístico, como explicita Plantinga: “The formal voice allows little room for vagueness and ambiguity, striving instead for absolute denotational clarity. Nonfiction cinematography contributes to this aim. The subject is framed in the center of the composition, or when time for camera set-up permits, according to the ‘rule of thirds’. Camera height is eye – or shoulder – level and the camera angle is straight on. *Variable framing* – the selection of scale (close-up, medium shot, long shot), height, and angle – allows the spectator to pick out the salient detail important to the film’s rhetorical project, and to gauge discursive voice and emphasis”²⁹⁴. Em suma, os indivíduos aparecem centrados na imagem, a câmara é colocada ao nível dos olhos ou dos ombros (plano normal), a utilização de planos é variada e importante para a retórica do filme pois destaca determinados pormenores.

Tanto no estilo formal como no estilo aberto, a técnica é utilizada para revelar informação sobre eventos pró-fílmicos, mas as diferenças entre os dois são evidentes. Se no estilo formal, a cinematografia segue uma lógica mais educacional, na voz aberta, por seu turno, é mais solta e livre:

“Cinematography in the formal style follows a ‘teaching’ logic, making use of central and variable framing to pick out the visual information important to the film. The uses of cinematography in the open style, as one might expect are looser, tending toward chance observances rather than careful framing to create precise meaning”²⁹⁵. Segundo Plantinga, no estilo formal, adopta-se uma representação mais nominal: “As one might expect, nominal depiction are much more common in the formal style than the open, formal films often make explicit arguments and strictly control local discourse, such that each image fits into a clear rhetorical scheme. When images are used as nominal depictions, they represent a class of entities, and are made to function as a link in a controlled rhetorical chain of meaning”²⁹⁶. No estilo aberto, opta-se antes pela representação física: “Conversely, the open style uses physical depictions. If the open voice observes rather than explains, the representation of particulars takes precedence over classes of entities (...) The audience may make inductive generalizations about human nature or salesmen based on the images they see. The images themselves, however, are representations of particular entities. Although there will be exceptions, nonfiction films of the formal style often use nominal and of the open style physical depictions”²⁹⁷. Convém, de novo, realçar que mesmo num filme observacional, existe sempre um grau de manipulação, ou seja, há sempre um enfoque, um ângulo, uma perspectiva. A influência da câmara pode, então, variar de substancial para quase não existente.

A partir das imagens é sempre possível aprender muito. Mas, segundo Plantinga, é preciso não fechar os olhos, pois todas as representações que visualizamos estão dependentes de muitos factores que não podem ser determinados a nível teórico, como a natureza do evento, as técnicas e o acompanhamento linguístico: “What we can learn about the profilmic scene from a given image depends on complex factors, from clues within the image, to the nature of the profilmic event, to the apparent techniques of the camera crew, to the image in relation to conventional use, linguistic accompaniment, and context. Theory cannot make such a determination in advance”²⁹⁸.

5.4.3) *Voz Off*

Para podermos discutir o poder da imagem, também temos necessariamente que referir o som. De todas as técnicas sonoras existentes, a que tem recebido mais atenção por parte dos académicos tem sido, sem dúvida, a *voz off*. Mas como pode o discurso verbal relacionar-se com as imagens? Para responder a esta questão, Plantinga recorre a Roland Barthes: “Roland Barthes claims that the verbal text accompanying press photographs never simply duplicates the image, but always adds to or narrows the meanings already present. Upon examination, the same hold true for the nonfiction image accompanied by voice-over. All images are polysemous, ambiguous to a certain degree. Independent of its context, the image bears multiple possible meanings”²⁹⁹. Segundo Roland Barthes, a *voz off* não

duplica a imagem pode sim acrescentar-lhe ou retirar-lhe algo. Também é preciso ter em conta que todas as imagens são ambíguas, ou seja, encontram-se, de alguma forma, independentes do contexto, porque contêm muito significado possíveis. Com a voz formal, a *voz off* traz consigo alguma autoridade sobre o significado que vai sendo fornecido pelas imagens. Para Barthes, a *voz off* aparece como um fenómeno da natureza em vez de uma representação cultural.

A teoria subjectiva psicanalítica, desenvolvida por Mary Ann Doane, defende que a *voz off* perpetua a imagem de unidade e identidade, assim como abandona o medo da fragmentação. Desta forma, contribui para a homogeneidade do filme. Mas a *voz off* não tem apenas influência sobre o que é visto, ou seja, também tem um grande efeito sobre o espectador, isto porque é vista como uma autoridade que está acima de qualquer crítica. Tudo isto tem implicações graves pois, desta forma, a audiência irá facilmente aceitar sem sequer criticar todas as reivindicações feitas pelos comentários do narrador.

Segundo Plantinga, estes dois argumentos não são muito aplicáveis à realidade. Aliás, hoje em dia, as pessoas duvidam muito mais daquilo que é dito pelos *media*. Para resolver este problema, Doane apresenta duas relações possíveis entre os comentários *voz off* e as imagens. Aumentar o número de vozes na *voz off* e mudar a relação das vozes com a imagem separando o som do seu significado. Em suma, Doane, segundo Plantinga, insurge-se contra a atitude epistémica da voz formal, assim como contra o uso da *voz off* para disseminar a informação de uma forma autoritária: “Doane argues against what I called the epistemic attitude of the formal voice, and especially the use of the disembodied voice-over narrator to disseminate information from a position of authority. Among her recommendations is the use of multiple narrators”³⁰⁰. Plantinga considera, no entanto, que esta não é a solução, ou seja, o uso de múltiplos narradores pode não garantir posições discursivas diferentes em relação ao mundo projectado. É preciso ainda ter em conta que a *voz off* não se limita a disseminar informação, como explicita Plantinga: “The voice-over narrator does more than disseminate information or assert authority; he or she may express a wish, advocate, denounce, express solidarity, plead, hesitate, argue, postulate, and ruminate. Even in films with simple, authoritative voice-over narration, the relationships between voice and image can be highly complex”³⁰¹.

Deixando um pouco de parte o significado e o poder da *voz off*, gostaria ainda de referir alguns princípios que devem ser seguidos, segundo Victor Candeias, na altura da elaboração de um comentário. À partida, estes conselhos têm um pendor extremamente jornalístico³⁰²:

- 1) O comentário deve ajudar a conduzir a atenção do espectador para os restantes elementos audiovisuais do programa;
- 2) O texto deve complementar a descrição das imagens na informação que acrescenta. Por exemplo: introduzindo os assuntos, interligando-os entre si ou acrescentando referências de contexto que as imagens não possam documentar;

- 3) O texto deve ser o mais sintético possível, procurando exprimir o essencial do conteúdo com o mínimo de palavras. Caso contrário, poderá aumentar-se desnecessariamente a duração de cada sequência;
- 4) As frases devem ser completas: sujeito, verbo, e complemento directo. E preferencialmente seguindo esta ordem, visto que facilita a apreensão imediata da sequência do discurso visionada linearmente pelo espectador;
- 5) Cada frase deve ser directa, objectiva e viva. Para que o discurso seja sempre claro e expressivo;
- 6) Evitar frases longas, porque o seu sentido poderá ser perdido a meio pelo espectador, e porque poderá dificultar a escolha de pontos de corte para a edição do texto na montagem;
- 7) Não juntar em poucas frases, muitos factos e referências a personagens, datas, lugares, nomes e ideias (o que poderá confundir o espectador);
- 8) A linguagem deve evitar recursos de estilo tipicamente literário, como seja, excessos descritivos, ideias abstractas e a profusão de adjectivos;
- 9) Prescindir de expressões *clichés* da linguagem corrente ou vincadamente literária;
- 10) Evitar a erudição intelectual e a utilização de palavras difíceis ou demasiado rebuscadas. As palavras escolhidas devem ser compreensíveis pela generalidade dos espectadores a quem o programa se dirige;
- 11) Eliminar todas as palavras e frases que possam ser supérfluas e que, por não acrescentarem mais nada de relevante, só estão a aumentar a duração do programa;
- 12) A citação de números e estatísticas é preferível que seja representada graficamente na imagem, exceptuando os casos em que se pretenda a redundância da informação como reforço para memorização;
- 13) O texto de comentário não deve ocupar a duração total do programa, visto que se corre o risco de saturar a atenção do espectador, fazendo-o *desligar* dos conteúdos narrados. É preferível ir distribuindo espaços só para a descrição com imagens, música e/ou sons ambientes. A título de referência, não ultrapassar as 100 palavras por minuto, sem criar pausas de *narração*;
- 14) Quanto à correspondência entre número de palavras escritas e tempo necessário à sua leitura, considerar que uma linha escrita em fonte *Arial*, corpo 11, em página formatada com a configuração *standart* de um processador de texto, corresponde a cerca de 5 segundos de locução;
- 15) Procurar ser imaginativo na selecção do estilo de escrita adequado ao tom e ritmo particular de cada programa. Considerar cada proposta de escrita um caso diferente, um desafio para explorar diferentes combinações e recursos de estilo. Evitar fórmulas repetitivas e fechadas em si mesmas.

Victor Candeias destaca ainda alguns erros que se costumam cometer³⁰³:

- 1) Apresentação tardia do objectivo do programa;
- 2) Ausência de informação necessária ao contexto do objectivo do programa;
- 3) Descrição narrativa sem variedade ou alterações;
- 4) Saltos na lógica de apresentação da informação;
- 5) Informação insuficiente para a compreensão dos assuntos;
- 6) Repetição desnecessária de informação;
- 7) Excesso de aspectos secundários que criam obstáculos à progressão narrativa;
- 8) Utilização de fórmulas esgotadas ou *clichés*;
- 9) Utilização de simbologias ou analogias incompreensíveis;
- 10) Incoerência na ordem das sequências, que não progridem conforme a expectativa fomentada perante o espectador;
- 11) Falta de ligação entre as sequências com afinidade;
- 12) Discurso à deriva e sem fio condutor;
- 13) Frustração da expectativa criada inicialmente, pela falta de conclusão.

Todas estas regras, que não têm que ser cumpridas de forma rígida, têm como fim uma maior e melhor compreensão da *voz off*.

5.4.4) Entrevista

Os filmes que evitam *voz off* encontram outros meios para fornecer informação: as entrevistas. Segundo Plantinga, as entrevistas são uma grande fonte de informação, isto porque beneficiamos não só do que é dito mas também de como é dito: “Interviews are an invaluable resource for the nonfiction artist, and in their presentation lies one of the great strenghts of nonfiction film and video. We not only benefit from *what* is said, but from the visual and aural information available in *how* it said – from facial expression to gestures to inflections of the voice”³⁰⁴. Torna-se, no entanto, difícil para o documentarista que trabalha com a voz formal decidir como é que as entrevistas, que têm as suas próprias perspectivas, podem ser conjugadas com o projecto retórico do filme.

Segundo Bill Nichols, tudo isto pode levantar problemas. Em primeiro lugar, o espectador pode duvidar das escolhas feitas; em segundo lugar, pode-se perder a perspectiva do documentário, como explicita Plantinga: “Bill Nichols notes that the use of interviews in documentaries can lead to problems, for two reasons. First, in the case of films such as *The Wobblies*, all of the personal testimonies agree with each other, creating a facile sense that all personal recollections can be wholly

trusted. The spectator also deduces that the filmmaker has chosen to interview only people with whom he or she agrees, casting suspicion on the veracity of the film. A second problem, is that the perspective of the film can become lost behind the interviews, and the spectator can lose track of the function of the interviews in the film's rhetoric³⁰⁵. A posição temporal e o estilo são meios que podem favorecer uma outra entrevista, isto claro, tendo em conta a perspectiva do documentário. A introdução de perspectivas opostas ocorre mais no estilo formal, mas também pode ser visível no estilo aberto. A única diferença é que no estilo aberto nunca chega a haver um argumento unificado.

5.4.5) Acompanhamento Musical

O estilo formal, como vimos, procura sempre estabelecer uma unidade orgânica, o mesmo será dizer que todas as técnicas utilizadas têm em vista essa coerência. Sendo assim, podemos pensar como é que a música se relaciona com as imagens, com os outros sons e até com o próprio texto. Será que a música afirma proposições acerca do mundo projectado? Será que comunica a voz? Poderá, de alguma forma, afectar o espectador? Qual é, em suma, a sua função comunicativa? Plantinga recorre a um psicólogo contemporâneo, Terrence McLaughlin, que estudou o lugar da música no campo comunicacional, para responder a esta pergunta: “His conclusion, in summary, is that music is made up of patterns of tension and resolution corresponding to patterns of tensions and resolution in the brain caused by mental and bodily events. Thus various patterns of music have a fittingness with the mental activity caused by physical action and other human experiences. Whether this process is genetic and/or culturally determined, and whether certain types of music have a natural affinity with our experience or one based on habit and convention, is a difficult question (...) Yet clearly, music carries with it an experiential character; when music is combined with images, this character colors the spectatorial experience by means of a fittingness with other aspects of mental and physical life³⁰⁶”.

De facto, a função principal da música é expressar ou evocar emoções, isto porque não fornece informação factual como as imagens, nem afirma proposições ou informações conceptuais como a *voz off* faz. A música oferece sim um carácter experiencial, que pode ou não ser mais emotivo, e, como tal, favorece sempre a perspectiva preferida pela voz do filme: “The evocation of emotion is one of many varied communicative functions music brings to film. Music may reinforce the preferred interpretation of a scene in other than strictly affective contexts, lending credence to an assertion or implication about the projected world³⁰⁷”. A música, de alguma forma, implica mesmo autoridade na interpretação dos eventos. Por este motivo, o estilo formal opta, muitas vezes, por utilizá-la, já que suporta, em grande medida, as proposições que são feitas acerca do mundo projectado. A música pode, como tal, ajudar a criar unidade e continuidade na perspectiva apresentada. O estilo aberto, por seu turno, especialmente aquele que tem expressão nos filmes observacionais, evita o seu uso porque, segundo Plantinga, a

música dirige o espectador para caminhos anti-téticos aos exigidos pela voz aberta. De qualquer forma, nem todos os documentaristas conseguem resistir e, muitas vezes, recorrem à música no início e no final do documentário.

Plantinga considera que, hoje em dia, estamos a assistir a um retorno à utilização da voz formal, ou seja, uma voz uniforme que procura a clareza denotativa e a coerência discursiva, o mesmo será dizer que cada vez mais se desenvolve uma posição epistemologicamente autoritária. Ao dar alguma preferência ao modo reflexivo, isto segundo Plantinga, Nichols pede, de facto, um retorno a uma manifestação particular da voz formal, mas, de alguma forma, exclui a análise e a explicação. Waught, por seu turno, prefere a análise e a explicação através de uma autoridade discursiva.

Quer seja este ou não o caminho, o que é certo é que, segundo Plantinga, a tendência actual em alguns países, por exemplo nos EUA, passa por evitar o empirismo e explorar a epistémica formal: “The formal epistemic function of nonfiction is not a thing of the past, and not an archaic or discarded relic. On the contrary, it has returned in the ‘new American documentary’, although in a contemporary form (...) This form retains the epistemic authority of formal discourse, but unlike some films, reflects or preserves a sense of the complexities and magnitudes of the world. These films move toward knowledge, but present knowledge as difficult, complex, ambiguous – never final and never easy”. A tendência aponta, então, para um documentário mais reflexivo e, em simultâneo, explicativo. Mas isto não quer dizer que esta seja a forma melhor de representar a realidade. O projecto observacional, que se apoia no uso de uma voz mais aberta, continua a ser válido para muitos.

- III -

Análise de Documentários

6. Corpus de Análise

Para a parte empírica, foram seleccionados alguns dos documentários exibidos no programa semanal Docs da RTP2, que entretanto chegou ao seu fim. A escolha incidu sobre o programa Docs, que ia para o ar às 20 horas de Domingo, porque este era, de facto, o único espaço televisivo dedicado inteiramente ao documentarismo português. A selecção do período de análise (Abril, Maio e Junho) foi feita, por seu turno, de forma maioritariamente aleatória, mas também se prendeu com uma maior ou menor possibilidade de adquirir os documentários para o estudo. Foram analisados ao todo 11 documentários:

- **6 de Abril:** *Retornados ou Restos do Império*, realizado por Leandro Ferreira em 2001;
- **13 de Abril:** *Processo Crime 141/53 – Enfermeiras no Estado Novo*, realizado por Susana Sousa Dias em 2000;
- **20 de Abril:** *Com Quase Nada*, realizado por Carlos Barroco e Margarida Cardoso em 2000;
- **27 de Abril:** *Outro País*, realizado por Sérgio Tréfaut em 2000;
- **4 de Maio:** *Mais Alma*, realizado por Catarina Alves Costa em 2001;
- **11 de Maio:** *Ouvir Ver Macau*, realizado por António Escudeiro em 2001;
- **18 de Maio:** *Filhos do Vento*, realizado por Pedro Celestino da Costa em 2002;
- **8 de Junho:** *Outubro*, realizado por Graça Castanheira em 2001;
- **15 de Junho:** *Cães Sem Coleira*, realizado por Rosa Coutinho Cabral em 1997;
- **22 de Junho:** *Porto da Minha Infância*, realizado por Manoel de Oliveira em 2001;
- **19 de Junho:** *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema*, realizado por Margarida Cardoso em 2003.

7. Metodologia

Após a definição do enquadramento teórico e do *corpus* de análise, podemos finalmente passar à parte empírica do trabalho. Este capítulo servirá unicamente para apresentar e explicar o protocolo de categorias, que serviu para criar uma grelha de análise; grelha de análise que, por sua vez, foi aplicada aos diferentes documentários (tanto o protocolo como a grelha estão disponíveis para consulta nos anexos).

Antes de mais, convém esclarecer que o protocolo de categorias foi dividido em quatro grupos distintos: estrutura, elementos discursivos, informação e estilo e técnica. A estrutura foi criada com o objectivo de tentar perceber se o documentário é ou não coerentemente organizado, ou seja, se tem um início, um desenvolvimento e um final perfeitamente estabelecidos. Permite, ainda, verificar de que forma é que a informação nos é fornecida (por exemplo, de uma forma mais distribuída ou concentrada). Os elementos discursivos, por sua vez, permitem constatar até que ponto é que o documentário se preocupa em apresentar diferentes elementos acerca do assunto, sendo que será igualmente de extrema relevância tentar perceber a valorização que é dada a cada um desses diferentes elementos, ou, então, a função que lhes é atribuída (algo que só sucede nas categorias mais relevantes). Seguidamente, encontra-se o grupo da informação. Pretendo descobrir, a partir deste grupo, se o documentário é mais informativo (responde ao *lead*, enquadra-se em algum valor-notícia ou é objectivo) ou mais observacional, até porque a partir desta análise será mais fácil perceber as possíveis confusões que se dão entre o documentário e a reportagem televisiva. Por último, estabeleci algumas categorias para o estilo e técnica. Estas categorias são todas mais gerais porque apenas podem ser aplicadas se virmos o documentário enquanto um todo. A partir deste grupo, será possível compreender o grau de dispersão existente entre as diferentes práticas documentais e daqui poderão, também, surgir algumas tendências.

Em primeiro lugar, procedeu-se à definição das 6 categorias gerais, que dizem apenas respeito a aspectos estruturais do documentário. Todas as categorias e variáveis do primeiro grupo, que passo a identificar, foram definidas a partir dos conceitos de Carl Plantinga:

- **Estrutura:** A estrutura pode ser narrativa sempre que se der uma apresentação coerente da temática sob a forma de “estória”, ou seja, quando é claramente visível um início, desenvolvimento e final. Quando a temática é exposta de forma tópica, a estrutura deixa de ser narrativa e passa antes a ser categorial, isto porque não é visível um início, um desenvolvimento

e um final. A estrutura pode também ser retórica, algo que sucede quando o documentarista apresenta de forma vincada uma determinada perspectiva sobre a realidade. Nesta categoria está prevista, ainda, a mistura entre as diferentes variáveis, ou seja, é possível um documentário ser mais narrativo do que categorial, mais narrativo do que retórico, mais categorial do que narrativo, mais categorial do que retórico, mais retórico do que narrativo ou mais retórico do que categorial, sendo que não se exclui a possibilidade da categoria estrutura não ser aplicável ao documentário;

- **Início:** Quando o documentário destaca, de imediato, um problema ou faz uma breve introdução ao tema, então estamos perante um início formal. Geralmente, esta introdução é feita com *voz off*. O início epistemológico, por seu turno, começa antes por levantar questões acerca de um determinado assunto, questões estas que são muitas vezes lançadas por diferentes entrevistados. O início pode também ser personalizado. Neste caso, geralmente, apenas é dito algo de relevante para a entrada no assunto, ou seja, não é feita uma clara apresentação da temática. O início personalizado nem sempre pressupõe a existência de um protagonista no documentário. Por último, surge a variável textual, que se refere a todos os inícios que fornecem informações a partir de textos. O documentário pode ainda iniciar sem qualquer tipo de abertura;
- **Exposição da Informação (colocação):** A informação pode ser fornecida no documentário de diferentes formas. Pode, por um lado, ser preliminar (apresenta sempre no início do filme as informações mais relevantes) ou, por outro, ser atrasada (apresenta a informação de forma mais fragmentada). A mistura entre as diferentes variáveis também está prevista nesta categoria, sendo que é possível a exposição ser mais preliminar do que atrasada ou mais atrasada do que preliminar. A exposição pode não ser nem preliminar nem atrasada;
- **Exposição da Informação (concentração):** No que diz respeito à concentração, a exposição da informação pode estar distribuída (espalhada pelo documentário) ou então concentrada (a exposição é fornecida através de um bloco de texto). Mais uma vez está prevista não só a mistura entre as diferentes variáveis (mais distribuída do que concentrada ou mais concentrada do que distribuída), como também a inexistência de concentração;
- **Articulação da Informação:** Antes de mais, convém esclarecer que, para proceder à análise desta categoria, o início foi excluído, ou seja, a articulação apenas é aplicável após a abertura do documentário. Sendo assim, podemos encontrar uma articulação do geral para o particular (por exemplo, o documentário pode começar por falar da pobreza e depois centrar-se apenas num caso específico de pobreza), do particular para o geral (sucede o inverso), sempre geral, sempre particular, sempre geral mas recorrendo a exemplos do particular (o documentário retrata sempre a pobreza mas vai dando exemplos para melhor ilustrar o conceito) ou, então, sempre

particular mas recorrendo ao geral (o documentário fala-nos acerca de um caso de pobreza, mas, em simultâneo, apresenta dados gerais para melhor ilustrar o caso);

- **Final:** O final pode ser dramático, quando o protagonista ou narrador/documentarista alcança ou não os seus propósitos. Geralmente é um final mais ficcional, que apela facilmente às emoções. Para além de poder ser dramático, o final pode também ser factual, sendo que existem diversas variáveis que têm em conta várias opções: retrospectiva factual, retrospectiva factual com interpretação, retrospectiva factual com solução implícita, retrospectiva factual com solução explícita ou retrospectiva factual com perspectivas para o futuro (não apresenta soluções mas prevê o que poderá acontecer no futuro). Poderá, ainda, suceder no final apenas um reforço do que foi dito. Em muitos casos, o final não é conclusivo, ou seja, é um final menos conclusivo. Neste casos, pode, então, ser ou só aberto ou então aberto mas dramático. Quando o final não pode ser aplicado a nenhuma destas variáveis, então é sempre possível classificá-lo na variável outro. Se, por acaso, se verificar que não existe sequer um final explícito, então a categoria não é, de forma alguma, aplicável.

Depois, foram estabelecidas as categorias e respectivas variáveis referentes ao segundo grupo: elementos discursivos. Mais uma vez recorri aos conceitos de Carl Plantinga, sem, no entanto, adaptar por completo as suas definições. Por exemplo, a parte dos títulos é baseada no livro de Jean-Luc Martin Lagardette, enquanto que as contagens e valorizações foram definidas sem ter como base um autor específico:

- **Título:** O título pode ser meramente informativo, apenas apelativo ou então informativo e, em simultâneo, apelativo;
- **Voz Off:** A *voz off*, que pode ser definida enquanto um comentário que é lido por alguém não visível nas imagens, foi analisada segundo várias categorias:
 - Presença de Voz Off: Nesta categoria apenas foram aplicadas as variáveis sim e não;
 - Valorização no Documentário: A *voz off* pode representar 1/6 do documentário (menos de 10 minutos); 2/6 (entre 11 e 20 minutos); 3/6 (entre 21 e 30 minutos); 4/6 (entre 31 e 40 minutos); 5/6 (entre 41 e 50 minutos); pode representar ainda quase a totalidade (mais de 51 minutos) ou então a totalidade. Quando o documentário não tem *voz off* esta categoria não é obviamente aplicável;
 - Estilo: A *voz off* pode ser simples /coloquial; complexa/literária, mais simples/coloquial do que complexa/literária ou mais complexo/literária do que simples/coloquial. Esta categoria não é aplicável, quando o documentário não tem *voz off*;

- **Tom:** O tom da *voz off* pode ser meramente descritivo/narrativo, analítico-interpretativo/explicativo ou então analítico-interpretativo mas também intimista (nestes casos a *voz off* é, geralmente, apresentada na 1ª pessoa). Quando o documentário não tem *voz off* esta categoria não é mesmo aplicável;
- **Função:** A *voz off* pode ser utilizada enquanto complemento factual das imagens, como mera explicação das imagens ou então enquanto apresentação de uma perspectiva vincada sobre o assunto abordado. Existem ainda duas variáveis que misturam as primeiras opções, ou seja, a *voz off* para além de ser um complemento factual pode também ser uma explicação das imagens; ou, então, pode ter como função o complemento, a explicação e a perspectiva. Está ainda prevista a existência de uma *voz off* argumentativa que apenas sucede quando é apresentada uma determinada solução ou opinião sobre uma dada realidade (neste caso, a *voz off* tem como intuito mais directo persuadir o espectador). Se o documentário não tiver *voz off* esta categoria não é, claro está, aplicável;
- **Entrevistas:** Considerarei entrevistas todas as conversas que se realizam exclusivamente para o documentário, sendo que aqui se encontram incluídas comunicações directas com a câmara ou com o documentarista. As entrevistas foram analisadas segundo várias categorias:
 - **Presença de Entrevistas:** nesta categoria apenas foram aplicadas as variáveis sim e não;
 - **Número de Entrevistados:** O documentário pode ter 1 a 5 entrevistados; 6 a 10; 11 a 15; 16 a 20, 21 a 25; 26 a 30; 31 a 35; 36 a 40; 41 a 45; 46 a 50 ou mais de 50. Se os documentários não possuem entrevistas, esta categoria não é, de forma alguma, aplicável;
 - **Número de Intervenções:** Cada entrevistado pode intervir no documentário mais do que uma vez. Nesta categoria, serão contabilizadas todas as intervenções existentes no documentário. O documentário pode ter 1 a 5 intervenções; 6 a 10; 11 a 15; 16 a 20, 21 a 25; 26 a 30; 31 a 35; 36 a 40; 41 a 45; 46 a 50 ou mais de 50. Esta categoria não é aplicável aos documentários que não recorrem ao uso de entrevistas;
 - **Peso Concedido aos diferentes Entrevistados:** Como já referi na categoria anterior, cada entrevistado pode intervir várias vezes no mesmo documentário. Nesta categoria será ponderado o peso que os diferentes entrevistados têm no documentário, ou seja, o objectivo é tentar perceber se existe uma valorização equilibrada ou desequilibrada, sendo que se prevê a possibilidade de mais equilibrado do que desequilibrado ou mais desequilibrado do que equilibrado. Mais uma vez refiro a impossibilidade de aplicar esta categoria a alguns documentários;

- Valorização da Entrevista no Documentário: As entrevistas podem representar 1/6 do documentário (menos de 10 minutos); 2/6 (entre 11 e 20 minutos); 3/6 (entre 21 e 30 minutos); 4/6 (entre 31 e 40 minutos); 5/6 (entre 41 e 50 minutos); podem representar ainda quase a totalidade (mais de 51 minutos) ou então a totalidade. Quando o documentário não tem entrevistas esta categoria não é obviamente aplicável;
- Distribuição das Entrevistas no Documentário: As entrevistas podem surgir no documentário de forma distribuída (vão sendo alternadas com outros elementos discursivos), concentrada (estão mais presentes num dado momento do documentário), ou, então, de forma mais equilibrada do que concentrada ou mais concentrada do que equilibrada. Quando os documentários não têm entrevistas esta categoria não é, obviamente, aplicável;
- Estilo: As entrevistas podem ser apresentadas de forma totalmente formal (é possível visualizar um plano médio do entrevistado a 3/4), de forma inteiramente informal (entrevistado responde a perguntas no seu ambiente natural sem estar numa posição clara de entrevista), de forma mais formal do que informal (na maioria das vezes recorre-se à entrevista formal) ou de forma mais informal do que formal (na maioria das vezes é utilizada a entrevista informal). Quando os documentário não têm entrevistas, esta categoria não pode ser aplicada;
- Função: A entrevista pode explicar os eventos, factos ou realidade; apresentar uma opinião ou fornecer uma experiência pessoal. Mais uma vez, recorri ao cruzamento entre diferentes variáveis, ou seja, é possível aplicar as variáveis: é mais explicação do que opinião; é mais explicação do que opinião; é mais explicação do que experiência pessoal; é mais opinião do que explicação; é mais opinião do que experiência pessoal; é mais experiência pessoal do que explicação; é mais experiência pessoal do que opinião; é mais explicação do que opinião e experiência; é mais opinião do que explicação e experiência; é mais experiência do que explicação e opinião. Por último, foi ainda incluída, para além da variável não aplicável, a opção explicação, opinião e experiência pessoal (sucede quando não é dado um destaque particular a nenhuma destas funções);
- **Imagens só com som ambiente:** Nesta categoria estão incluídas todas as imagens que são apresentadas de forma simples sem entrevista ou *vox off*. Aqui estão presentes as conversas espontâneas, realizadas entre os actores naturais, que não são dirigidas à câmara ou ao documentarista. As imagens só com som ambiente foram analisadas segundo várias categorias:
 - Valorização no Documentário: As imagens só com som ambiente podem representar 1/6 do documentário (menos de 10 minutos); 2/6 (entre 11 e 20 minutos); 3/6 (entre 21 e 30 minutos); 4/6 (entre 31 e 40 minutos); 5/6 (entre 41 e 50 minutos); podem

representar ainda quase a totalidade (mais de 51 minutos) ou então a totalidade. Quando o documentário não utiliza este elemento discursivo, esta categoria não é obviamente aplicável;

- Contagem: Nesta categoria, serão contabilizadas todas as vezes que este recurso é utilizado. O documentário pode ter 1 a 5 blocos de imagens só com som ambiente; 6 a 10; 11 a 15; 16 a 20, 21 a 25; 26 a 30; 31 a 35; 36 a 40; 41 a 45; 46 a 50 ou mais de 50. Esta categoria não é aplicável, claro está, aos documentários que não recorrem ao uso de imagens só com som ambiente;
- Estilo: As imagens só com som ambiente podem ser utilizadas de forma minimalista, isto é, sem grandes recursos técnicos (na maioria dos planos a câmara não está fixa – câmara ao ombro – a edição é menos trabalhada, etc), ou, então, de forma trabalhada (os planos são mais fixos, a edição é mais pensada tendo em conta as ligações entre os diferentes planos, etc). Em alguns casos, o estilo pode não ser uniforme. Por este motivo, utilizei as seguintes variáveis: mais minimalista do que trabalhada e mais trabalhada do que minimalista. Esta categoria não é, obviamente, aplicável aos documentários que não recorrem ao uso de imagens só com som ambiente;
- **Imagens de Arquivo**: Nesta categoria, estão incluídos diversos elementos que não foram captados para o documentário em questão. É o caso das fotografias, de vídeos ou até de programas televisivos. As imagens de arquivo também foram analisadas segundo várias categorias:
 - Presença de Imagens de Arquivo: nesta categoria apenas foram aplicadas as variáveis sim e não;
 - Valorização no Documentário: As imagens de arquivo podem representar 1/6 do documentário (menos de 10 minutos); 2/6 (entre 11 e 20 minutos); 3/6 (entre 21 e 30 minutos); 4/6 (entre 31 e 40 minutos); 5/6 (entre 41 e 50 minutos); podem representar ainda quase a totalidade (mais de 51 minutos) ou então a totalidade. Quando o documentário não tem imagens de arquivo esta categoria não é obviamente aplicável;
 - Contagem: Nesta categoria, serão contabilizadas todas as vezes que este recurso é utilizado. O documentário pode ter 1 a 5 blocos de imagens de arquivo; 6 a 10; 11 a 15; 16 a 20, 21 a 25; 26 a 30; 31 a 35; 36 a 40; 41 a 45; 46 a 50 ou mais de 50. Esta categoria não é aplicável, claro está, aos documentários que não recorrem ao uso de imagens de arquivo;
- **Música**: A música foi analisada segundo várias categorias:
 - Presença de Música: nesta categoria apenas foram aplicadas as variáveis sim e não;

- Valorização no Documentário: A música pode representar 1/6 do documentário (menos de 10 minutos); 2/6 (entre 11 e 20 minutos); 3/6 (entre 21 e 30 minutos); 4/6 (entre 31 e 40 minutos); 5/6 (entre 41 e 50 minutos); pode representar ainda quase a totalidade (mais de 51 minutos) ou então a totalidade. Quando o documentário não tem música esta categoria não é obviamente aplicável;
- Contagem: Nesta categoria, serão contabilizadas todas as vezes que este recurso é utilizado. O documentário pode ter 1 a 5 blocos de imagens com música; 6 a 10; 11 a 15; 16 a 20, 21 a 25; 26 a 30; 31 a 35; 36 a 40; 41 a 45; 46 a 50 ou mais de 50. Esta categoria não é aplicável, claro está, aos documentários que não recorrem ao uso de música;
- Função: A música pode ser o som principal ou o som secundário. Muitas vezes o documentário pode recorrer às duas funções. Quando isso sucede, é feita uma contagem para tentar perceber qual das duas funções tem mais peso no total do documentário, ou seja, pode ser mais som principal do que secundário ou, então, mais som secundário do que principal. Nem sempre se recorre à música, por isso esta categoria pode não ser aplicada em alguns dos casos;
- **Reconstruções:** As reconstruções são recriações de uma determinada situação que sucedeu no passado. Geralmente são feitas por actores. As reconstruções também foram analisadas segundo várias categorias:
 - Presença de Reconstruções: nesta categoria apenas foram aplicadas as variáveis sim e não;
 - Valorização no Documentário: As reconstruções podem representar 1/6 do documentário (menos de 10 minutos); 2/6 (entre 11 e 20 minutos); 3/6 (entre 21 e 30 minutos); 4/6 (entre 31 e 40 minutos); 5/6 (entre 41 e 50 minutos); podem representar ainda quase a totalidade (mais de 51 minutos) ou então a totalidade. Quando o documentário não tem reconstruções, esta categoria não é obviamente aplicável;
 - Contagem: Nesta categoria, serão contabilizadas todas as vezes que este recurso é utilizado. O documentário pode ter 1 a 5 reconstruções; 6 a 10; 11 a 15; 16 a 20, 21 a 25; 26 a 30; 31 a 35; 36 a 40; 41 a 45; 46 a 50 ou mais de 50. Esta categoria não é aplicável, claro está, aos documentários que não recorrem ao uso de reconstruções.

Em terceiro lugar, foram definidas todas as categorias e respectivas variáveis referentes à informação. Neste terceiro grupo, o objectivo passa por tentar perceber, a partir dos diferentes elementos discursivos que nos são fornecidos através do documentário, se é ou não possível responder ao *lead* jornalístico. A informação não é necessariamente transmitida através da *voz off* ou de entrevistas, pode

também ser dada em imagens de arquivo, em imagens só com som ambiente ou em reconstruções. A forma como a informação passa, varia, claro está, de documentário para documentário. Para além de tentar aplicar o *lead* (algo que não é baseado num autor específico, mas sim no próprio conceito de *lead*), tenciono ainda aplicar a ideia de valor-notícia, segundo os conceitos de Mar de Fontcuberta, assim como tenho como objectivo comprovar a existência ou não de possibilidades conflituais, um dos requisitos essenciais em jornalismo, segundo Gaye Tuchman, para garantir a objectividade.

- **Quem:** Foram apresentadas para esta categoria as hipóteses: uma pessoa anónima, uma pessoa anónima mas testemunha de acontecimento, uma pessoa notável, o documentarista, um grupo de pessoas anónimas, um grupo de pessoas anónimas mas testemunhas de acontecimento, uma entidade ou instituição ou outro. Existe também a possibilidade desta categoria não ser de, forma alguma, aplicável;
- **O Quê:** A resposta à pergunta “o quê?” foi analisada segundo várias categorias:
 - **Tema:** Pode ser um conceito (por exemplo, liberdade), um evento específico (pode ser histórico como o 25 de Abril), uma realidade (as crianças de Cabo Verde, uma tradição, etc), uma pessoa (documentário mais biográfico), um grupo, ou outro. Existe ainda a hipótese desta categoria não ser identificável;
 - **Valor-Notícia:** A temática do documentário pode estar inserida em diferentes valores-notícia: actualidade, proximidade, protagonista, conflito ou consequência de evento. Também estão previstos alguns cruzamentos entre os diferentes valores-notícia apresentados por Mar de Fontcuberta: actualidade-proximidade, actualidade-protagonista, actualidade-conflito, actualidade-consequência, proximidade-protagonista, proximidade-conflito, proximidade-consequência, protagonista-conflito, protagonista-consequência, conflito-consequência, proximidade-conflito-consequência, protagonista-conflito-consequência. Quando não é possível aplicar nenhum destes valores-notícia, a escolha poderá recair sobre a variável outro ou então sobre a variável não aplicável;
 - **Origem da Temática:** O objectivo desta categoria passa por tentar perceber quem é que nos fornece, de imediato, a temática, ou seja, que sujeito é que tem o papel principal na transmissão inicial da temática. Claro que, ao longo do documentário, todos os elementos discursivos irão contribuir, de alguma forma, para a transmissão de informação. Mas aqui apenas se pretende perceber qual a origem dessa informação, origem esta que pode estar, por exemplo, logo no início. Ora, a temática pode ter origem no narrador/documentarista (nesta variável estão incluídos todos os elementos textuais), no protagonista, nos entrevistados ou na imagem (inclui a conversa espontânea). Existe também a hipótese de não ser aplicável;

- **Quando:** Foram apresentadas para esta categoria as hipóteses: presente actualidade (é um acontecimento específico que ocorreu num determinado momento temporal e que foi captado pelo documentarista), presente intemporal (não é um acontecimento específico, portanto não está limitado a qualquer espécie de temporalidade, embora diga respeito a uma época específica) ou passado histórico (diz respeito a um evento histórico que não foi captado unicamente pelo documentarista, ou seja, normalmente nestes documentários recorre-se a imagens de arquivo);
- **Onde:** Foram apresentadas para esta categoria as hipóteses: Portugal, ex-colónia(s) de Portugal (por exemplo, Cabo Verde, Angola e Moçambique), país europeu, país americano, país asiático, país africano ou então Portugal e ex-colónia(s). Se não for possível identificar nenhuma destas variáveis existe sempre a possibilidade outro ou não identificável;
- **Como:** A resposta à pergunta “como?” foi analisada segundo várias categorias:
 - Contextualização: A contextualização pode ser fornecida de forma explícita, pela *voz off*, pelos entrevistados ou por qualquer outro elemento discursivo. Quando assim não é, pode estar simplesmente implícita, ou seja, supõe-se à partida que todos sabem o que aconteceu (por exemplo, um documentário pode ser acerca da revolução do 25 de Abril e não falar especificamente do fascismo salazarista). Em alguns casos, esta categoria não é mesmo aplicável;
 - Origem da Contextualização: Nesta categoria, acontece algo semelhante ao que sucede na categoria origem da temática. À partida, interessa perceber quem é que fornece primeiramente a contextualização, sendo que, obviamente, a contextualização poderá vir a ser desenvolvida ao longo do documentário a partir de diferentes elementos discursivos. A contextualização pode ter origem no narrador/documentarista (aqui estão incluídos todos os elementos textuais), no protagonista, nos entrevistados ou ainda na imagem (conversas espontâneas). Convém ainda realçar que esta categoria apenas é aplicável aos documentários que possuem uma contextualização explícita;
- **Porquê:** A resposta à pergunta “porquê?” também foi analisada segundo várias categorias:
 - Causas: As causas podem ser fornecidas de forma explícita, pela *voz off*, pelos entrevistados ou por qualquer outro elemento discursivo; ou então de forma implícita, ou seja, supõe-se à partida que todos sabem o que originou a situação ou acontecimento (por exemplo, um documentário pode ser acerca da revolução do 25 de Abril e não referir o que levou à queda do regime fascista). Em alguns casos, esta categoria não é mesmo aplicável;
 - Origem das Causas: Nesta categoria, também interessa perceber quem é que fornece primeiramente as causas, sendo que isso, obviamente, poderá vir a ser desenvolvido ao longo do documentário a partir de diferentes elementos discursivos. As causas podem

ter origem no narrador/documentarista (aqui estão incluídos todos os elementos textuais), no protagonista, nos entrevistados ou ainda na imagem (conversas espontâneas). Convém ainda realçar que esta categoria apenas é aplicável aos documentários que possuem causas explícitas;

- **Possibilidades Conflituais:** Foram apresentadas para esta categoria as hipóteses: equilibrado (não favorece nenhuma das partes), desequilibrado (favorece claramente uma das partes), mais equilibrado do que desequilibrado ou mais equilibrado do que desequilibrado. Quando os dois lados de uma questão não são apresentados esta categoria não é, obviamente aplicável.

De seguida, foram criadas as categorias e respectivas variáveis referentes ao quarto grupo: estilo e técnica. Todas estas categorias são gerais, ou seja, aplicam-se ao documentário enquanto um todo. Para a sua definição, mais uma vez recorri aos conceitos de Carl Plantinga, assim como fiz algumas adaptações às suas definições. De qualquer forma, quase todas as categorias têm como base este autor: a edição, o ritmo, o papel do documentarista e a voz do documentário. A última categoria, modos, é a única que foi estabelecida a partir de Bill Nichols.:

- **Edição:** Segundo Carl Plantinga, a edição pode ser proposicional (não segue nenhuma lógica formal e dá prioridade à ordem temporal), proposicional (serve geralmente a retórica do filme, ou seja, a edição é ordenada segundo as proposições apresentadas e em detrimento da ordem espacial. Tem uma grande preocupação com as passagens de planos que têm que ser compreensíveis) ou então poética (também não segue nenhuma lógica formal e tem mais em conta a estética). A mistura entre algumas variáveis também está prevista: mais solta do que proposicional ou mais proposicional do que solta, sendo que se exclui a mistura com a edição poética porque esta é completamente incompatível com a solta e a proposicional;
- **Ritmo:** Foram apresentadas para esta categoria, tendo em conta os conceitos de Carl Plantinga, as seguintes variáveis: equivalente ao real (há uma tendência para passar a ideia de vivência do acontecimento), rápido (é feita uma clara redução do tempo real) e lento (dá-se uma extensão do tempo real. A mistura entre estas três variáveis também está prevista nesta categoria: mais equivalente do que rápido, mais equivalente do que lento, mais equivalente do que rápido e do que lento, mais rápido do que equivalente, mais rápido do que lento, mais rápido do que equivalente e do que lento, mais lento do que equivalente, mais lento do que rápido ou mais lento do que equivalente e do que rápido);
- **Papel do Documentarista:** O documentarista pode assumir no documentário, segundo Plantinga, um papel mais activo ou mais passivo, isto é, pode ser participante visível (participa

nas acções), participante não visível (pode, por exemplo, ser o narrador) ou não participante (não é visível de forma alguma a participação do documentarista no documentário);

- **Voz do Documentário:** A voz do documentário não pode ser confundida, de forma alguma, com a *voz off*. De facto, quando fala da voz, Carl Plantinga refere-se ao ponto de vista, ou seja, à perspectiva que é assumida no documentário. De facto, todos os documentários apresentam uma dada perspectiva sobre a realidade. Se assim é, então todos os documentários têm igualmente um discurso, o mesmo será dizer que todos os documentários têm uma voz, independentemente da existência ou não de *voz off*. Plantinga descreve a existência de três vozes distintas: formal (dissemina o conhecimento do mundo e ensina o espectador recorrendo à formatação do documentário), aberta (*voz* epistemicamente hesitante e formalmente solta) ou poética (menos preocupada com os assuntos epistémicos tradicionais como a observação, a exploração ou a explicação; e mais centrada na procura da representação em si mesma através da arte). Como nem sempre é possível aplicá-las com segurança, foram criadas algumas opções que misturam estas três variáveis: mais formal do que aberta, mais formal do que poética, mais formal do que aberta e do que poética, mais aberta do que formal, mais aberta do que poética, mais aberta do que formal e do que poética, mais poética do que formal, mais poética do que aberta, mais poética do que formal e do que aberta;
- **Modos:** Os modos de Bill Nichols não são mais do que sub-géneros do documentário, ou seja, representam diferentes formas de práticas documentais. O autor definiu seis modos distintos: modo poético (restabelece os fragmentos do mundo de forma poética), modo de exposição (pretende apenas transmitir, de forma objectiva, os assuntos em destaque no mundo histórico), modo de observação (rejeita o comentário e a reconstrução, limitando-se a observar os acontecimentos à medida em que estes se desenrolam), modo de participação (pressupõe a interacção com os actores sociais ou então a entrevista, também recorre, muitas vezes, a imagens de arquivo com o intuito de contextualizar o acontecimento), modo reflexivo (acima de tudo questiona a forma documental e desliga-se dos outros modos), ou modo performativo (destaca os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo, algo que faz com que perca a ênfase na objectividade).

Por último, estabeleci algumas comparações entre diferentes categorias, comparações estas que se podem dividir em dois pequenos grupos. No primeiro, estão presentes: presença de *voz off* e o quê (origem temática); presença de *voz off* e como (contextualização); presença de *voz off* e porquê (causas); presença de *voz off* e voz do documentário. Estas comparações servirão para perceber até que ponto é que a *voz off* foi importante para a transmissão da temática, da contextualização e das causas, assim como serão úteis para compreender a voz geral do documentário. Tudo indica que os documentários

Documentarismo português na televisão

com *voz off* serão documentários mais formais no que diz respeito à voz. No segundo grupo, por seu turno, foram feitas as seguintes comparações: modos e estrutura; modos e presença de *voz off*, modos e presença de entrevista; modos e edição; modos e ritmo; modos e papel do documentarista; modos e voz do documentário. Estas comparações permitirão compreender mais facilmente a presença de um ou outro modo nos diferentes documentários, já que os modos também são definidos a partir da estrutura, dos diferentes elementos discursivos utilizados, da edição, do ritmo, do papel do documentarista e da voz do documentário.

Após a análise completa dos documentários, todos os dados foram transferidos para o programa de estatísticas SPSS (*Statistical Package For Social Sciences*). Posteriormente, foram criados gráficos para cada uma das categorias, assim como para as comparações entre as diferentes categorias. Convém, ainda, realçar que os dados foram trabalhados sob a forma de percentagem.

8. Análise de Gráficos

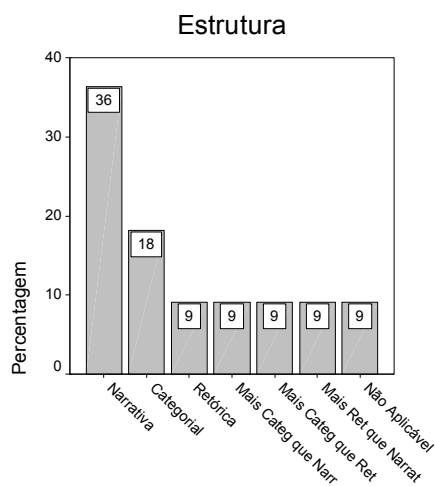
Optei por dividir a análise dos gráficos em dois grupos: análise por categorias e cruzamento entre categorias. No primeiro grupo, incluo todos os gráficos respeitantes à estrutura, aos elementos discursivos, à informação e ao estilo e técnica. No segundo grupo, por sua vez, apresento todas as comparações feitas entre diferentes categorias: presença de *voz off* e o quê (origem temática); presença de *voz off* e como (contextualização); presença de *voz off* e porquê (causas); presença de *voz off* e voz do documentário; modos e estrutura; modos e presença de *voz off*, modos e presença de entrevista; modos e edição; modos e ritmo; modos e papel do documentarista; modos e voz do documentário.

É preciso não esquecer que nem todos os gráficos estão presentes no corpo de análise, alguns encontram-se apenas disponíveis para consulta nos anexos. Convém, ainda, realçar que parte das conclusões incluídas não foram retiradas directamente dos gráficos expostos, mas sim da própria grelha, isto sucede muito na análise comparativa entre diferentes categorias, quando faço uma inversão da análise, ou seja, quando opto por analisar sob o ponto de vista de uma categoria. Por exemplo, é possível cruzar a voz do documentário com os modos e analisar sob o ponto de vista da voz ou sob o ponto de vista dos modos.

8.1) Por Categorias

8.1.1) Estrutura

A maioria dos documentários adopta uma **estrutura** narrativa (36 por cento), mas grande parte dos trabalhos documentais também recorre à estrutura categorial (18 por cento). Os restantes

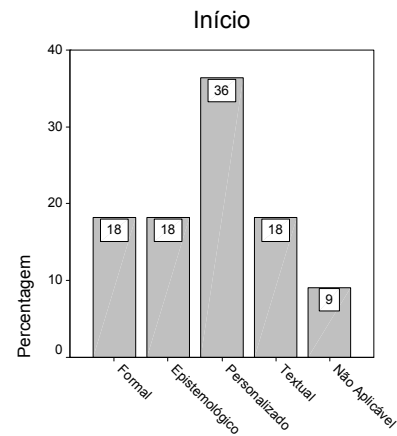


documentários têm uma estrutura retórica (9 por cento), mais categorial do que retórica (9 por cento) e mais retórica do que narrativa (9 por cento), sendo que em apenas igualmente 9 por cento dos casos não existe uma estrutura definida. O documentário *Enfermeiras no Estado Novo*, que é sobre a prisão de Isaura Borges Coelho na época do estado novo, está estruturado de forma narrativa, já que começa por fazer uma contextualização histórica da época e só depois se centra na história específica da protagonista do documentário. Pode, claramente, dividir-se em início,

desenvolvimento e final. O documentário *Com Quase Nada*, por seu turno, já tem uma estrutura

categorial, pois retrata os sonhos e as brincadeiras de várias crianças de Cabo Verde, sem, no entanto, se centrar unicamente numa dessas crianças. A temática é, como tal, apresentada de uma forma mais fragmentada em vez de narrativa.

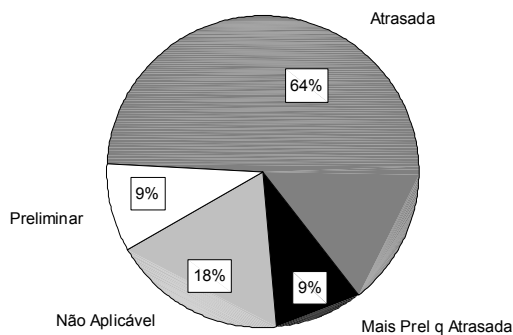
A partir do gráfico, é possível constatar que a maior parte dos documentários tem um **início** personalizado (36 por cento). Muitos também recorrem ao início formal (18 por cento), epistemológico (18 por cento) ou até mesmo textual (18 por cento), sendo que apenas 9 por cento não têm um início explícito. Por exemplo, o *Outubro*, um filme sobre um grupo de pessoas de uma escola de cinema da Sérvia, começa com as declarações de Zoran sobre o estado actual do país antes das eleições que derrubaram o regime de Milosevic. À partida



percebemos que esta pessoa será muito importante para a percepção da mensagem do documentário. O *Retornados ou Restos do Império*, que retrata o regresso de vários portugueses residentes em Angola e Moçambique durante a guerra colonial, por seu turno, tem um início epistemológico, isto porque são, de imediato, levantadas algumas questões, acerca da temática, a partir de algumas declarações feitas por diferentes pessoas.

Mais de metade dos documentários apresentam a informação de forma atrasada (64 por cento), apenas 9 por cento aplicam uma exposição preliminar ou, em igual percentagem, uma exposição mais preliminar do que atrasada. Curioso é o facto de esta categoria, **exposição da informação**

Exposição da Informação (colocação)



(colocação), não ser aplicável em 18 por cento dos documentários. O *Outro País*, que retrata a revolução do 25 de Abril vista por fotógrafos internacionalmente reconhecidos, tem uma exposição claramente atrasada pois a informação vai sendo dada de uma forma algo cronológica, ou seja, seguindo uma lógica histórica. É interessante ainda constatar a presença de uma exposição preliminar em alguns documentários. Por exemplo, isso é evidente no *Mais Alma*, um documentário sobre o processo de produção de um espectáculo em Cabo Verde, pois aqui a informação mais importante é, de imediato, fornecida.

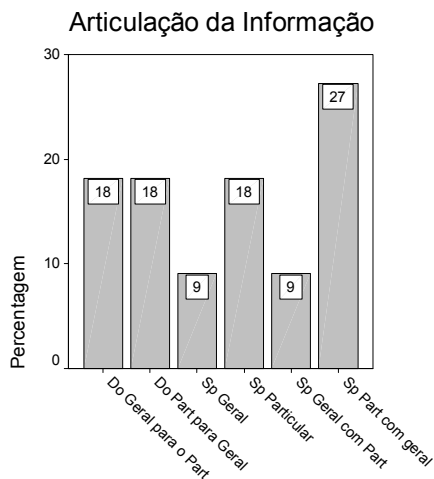
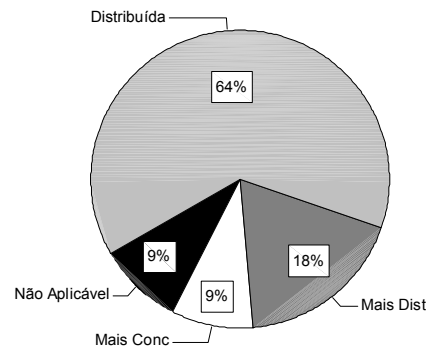
Verde, pois aqui a informação mais importante é, de imediato, fornecida.

Também 68 por cento dos documentários têm uma exposição distribuída, sendo que uma pequena parcela tem mais distribuída do que concentrada (18 por cento), enquanto que apenas uma minoria tem mais concentrada do que distribuída (9 por cento). A categoria **exposição da informação (concentração)** não é aplicável a 9 por cento dos documentários. De facto, a maioria dispõe a

informação de forma distribuída, como é o caso do *Porto da Minha Infância*, um filme documental sobre as recordações de Manoel de Oliveira acerca do Porto, que vai fornecendo aos poucos informação não só biográfica, mas também histórica sobre a cidade invicta. O documentário *Filhos do Vento*, sobre o cavalo lusitano, por seu turno, apresenta a informação de uma forma mais concentrada do que distribuída, isto porque inicialmente é fornecida muita informação a partir da *voz off*, seguidamente algumas entrevistas abordam conteúdos históricos, mas também são expostas opiniões menos científicas acerca do cavalo lusitano.

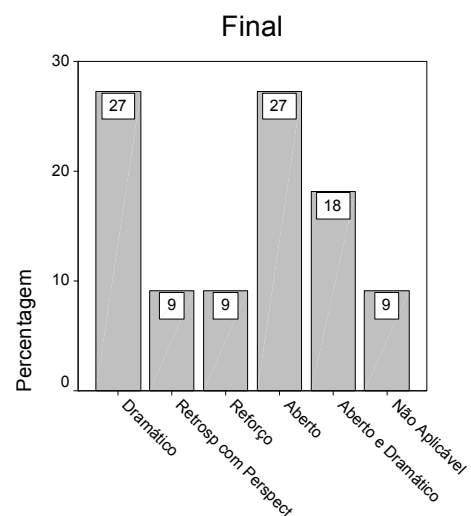
De qualquer forma, existem, claramente pequenos blocos de informação concentrada. Daí não ser possível categorizar a informação enquanto distribuída.

Exposição da Informação (concentração)



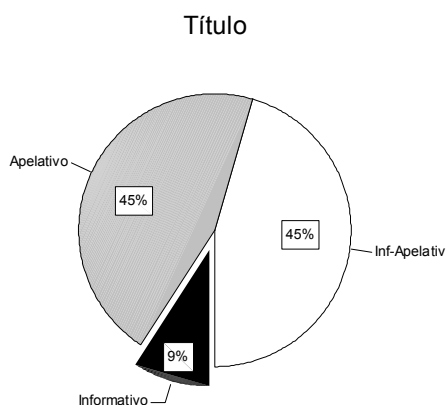
No que diz respeito à categoria **articulação da informação**, verifica-se que a maioria dos documentários apresenta a informação sempre de forma particular mas recorrendo a elementos do geral (27 por cento). Cerca de 18 por cento dos documentários centra-se apenas no particular. Em igual percentagem, constata-se a presença de uma estrutura do particular para o geral e, ainda, do geral para o particular. Apenas 9 por cento dos documentários possuem uma estrutura sempre geral, enquanto que

igualmente 9 por cento adoptam a disposição sempre geral mas recorrendo ao particular. O documentário *Kuxa Kanema*, que é sobre o Instituto Nacional de cinema de Moçambique, criado pelo governo de Samora Machel como forma de unificação do país, é um dos exemplos de articulação sempre particular mas com recorrência ao geral, já que, a partir do arquivo deste instituto, temos acesso a todos os desenvolvimentos políticos daquele país desde a independência até aos tempos de hoje. O *Cães Sem Coleira*, por seu turno, é sempre particular, pois refere-se apenas à vida de uma pessoa: António Feliciano, projeccionista ambulante de cinema. Sempre geral é o *Owir Ver Macau*, que é um retrato quase poético de um país, Macau.



Na categoria **final** não foi possível denotar uma tendência óbvia, já que a maioria dos documentários ou têm um final dramático (27 por cento) ou aberto (27 por cento). Também é possível constatar a presença de um final aberto e dramático numa pequena parcela (18 por cento), sendo que na minoria se verificou a existência de um final de reforço de toda a informação fornecida (9 por cento) ou, então, de um reforço com uma clara vertente subjectiva sobre o assunto (9 por cento), ou seja, o documentário tem um ponto de vista muito vincado. A categoria final não é aplicável em apenas 9 por cento dos casos. O final dramático é evidente no documentário *Cães Sem Coleira*. António Feliciano, o protagonista, percorre um corredor escuro enquanto vai sendo confrontado com várias questões, que são levantadas pelas diferentes personagens do filme, personagens estas que representaram parte da sua vida. Essas questões permitem-lhe falar não só do seu passado, do seu presente e do seu futuro, mas também dos seus sonhos que se perderam e que dificilmente se alcançarão. A última pessoa a falar não é, no entanto, o António Feliciano, mas sim a Rosa Coutinho Cabral, ou seja, a documentarista, que aproveita para, de alguma forma, comentar o seu próprio documentário: “A verdade, contagiante ou não, não se encontra aprisionada na memória de alguém. Procurá-la, encontrar imagens é fazê-la acontecer. O que é que ficará na memória de António Feliciano? Outra verdade?”. No documentário *Com Quase Nada*, o final já é aberto, isto porque termina sem qualquer espécie de retrospectiva ou de conclusão. Um dos meninos fala-nos dos seus sonhos e dos seus projectos para o futuro, mas é preciso ter em conta que muitos meninos fizeram algo semelhante ao longo do documentário. Tudo fica, de facto, em aberto.

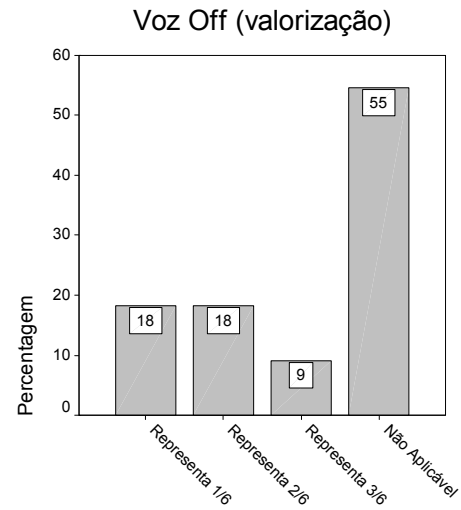
8.1.2) Elementos Discursivos



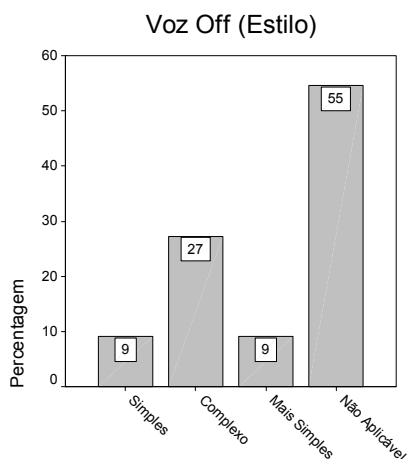
No que diz respeito ao **título** foi possível comprovar que existe uma igual tendência para o título meramente apelativo (45 por cento) e para o título informativo e apelativo (45 por cento). Em apenas 9 por cento dos casos, o título é somente informativo. Enquanto títulos apelativos estão: *Com Quase Nada*, *Mais Alma*, *Filhos do Vento*, *Cães Sem Coleira* e *Kuxa Kanema*. No grupo dos títulos informativos/apelativos encontram-se: *Retornados ou Restos do Império*, *Outro País*, *Ouvir Ver Macau*, *Outubro* e *Porto da Minha Infância*. O único título informativo presente no grupo de documentários analisados foi o *Enfermeiras no Estado Novo*.

Na maioria das vezes, a **presença de voz off** não se constata (55 por cento). De qualquer forma, grande parte dos documentários têm *voz off* (45 por cento), sendo que ao todo são cinco: *Retornados ou Restos do Império*, *Filhos do Vento*, *Outubro*, *Porto da Minha Infância* e *Kuxa Kanema*. Nos casos em que está presente,

podemos afirmar que em grande parte dos documentários a *voz off* representa apenas 1/6 (18 por cento), ou seja, menos de 10 minutos, isto sucede no *Outubro* e no *Kuxa Kanema*. Em igual parcela, 18 por cento, surge a opção representa 2/6, o mesmo será dizer que a *voz off* está presente entre 11 a 20 minutos, isto é visível no *Retornados ou Restos do Império* e no *Filhos do Vento*. Com uma menor margem percentual, encontra-se a representação de 3/6 do documentário (9 por cento). De facto, apenas no *Porto da Minha Infância* se verificou a presença de *voz off* entre 21 e 30 minutos. A categoria **voz off (valorização)** não é, obviamente aplicável aos documentários sem *voz off*, que representam, como vimos, 55 por cento da totalidade.



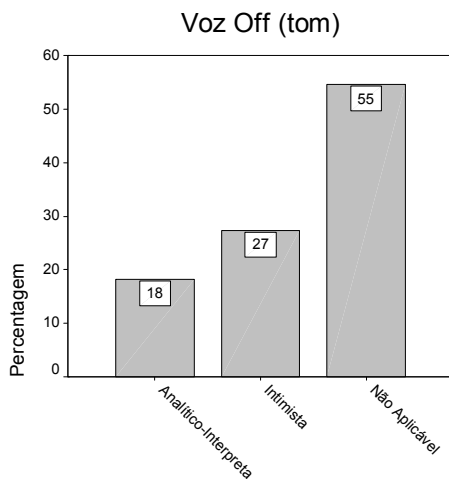
No que diz respeito ao **estilo**, foi possível constatar uma grande presença de uma narração complexa e literária (27 por cento), sendo que em apenas 9 por cento dos documentários se denota a utilização de uma linguagem simples e coloquial e, em igual percentagem, uma linguagem mais simples/coloquial do que complexa/literária. A *voz off* complexa é evidente no documentário *Porto da Minha Infância* que conta com a locução do próprio realizador, Manoel de Oliveira. Transcrevo aqui um excerto da narração que ilustra esta ideia: “Com a cabeça encostada ao vidro. Numa daquelas janelas. Olhando a cidade. Lembrava por vezes os pobres que pediam esmola à saída da missa de Domingo e já me via de mão estendida a mendigar como eles, ao lado de minha mãe. E via-me com a mesma naturalidade com que via representar os actores no teatro. Também ouvia falar de alguém que caía em desgraça e ficara na



miséria e pensava: *e se nos vai acontecer igual desgraça?* Juntava-lhe outros males possíveis que me embaciavam a mente como o *vacuum* no vidro. Pensei, então, que talvez pudesse trabalhar como aprendiz de pedreiro. Pedreiro era tradição que passava de pais a filhos. Gostava de os ver trabalhar...Mas seria eu capaz? Lembro ainda o canto do chão que empolvavam para arrastar uma pedra grande. Moviam-na com ferros compridos, dois homens de cada lado, a modos de quem rema e a ritmo cadenciando ‘pedrinha ou, pedrinha ei; pedrinha ou, pedrinha ei’. Profissão bem humilde e nobre a desses honestos

pedreiros”. À medida em que Manoel de Oliveira vai recriando esta recordação, é possível visionar o que é dito, ou seja, é feita uma reconstrução desta situação, sendo que num dado momento se cruza a reconstrução (ficção) com a narração, momento este que resolvi colocar em itálico. De facto, a frase “*e se nos vai acontecer igual desgraça?*” é dita por um actor que representa a juventude de Manoel de Oliveira.

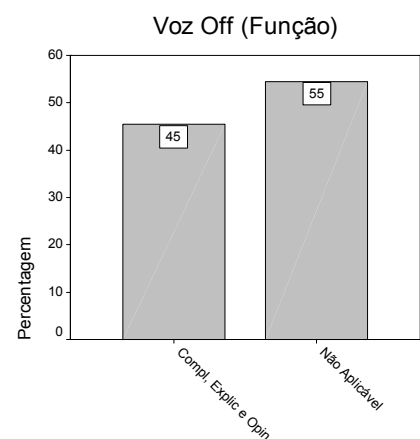
O *Outubro* é o único documentário que recorre a uma narração simples, que também é feita pela realizadora do filme, Graça Castanheira. Para comprovar isto reproduzo este excerto da *voz off*: “O Zoran e a Svetlana dirigem uma escola de cinema em Belgrado. Vêm todos os anos a Lisboa, ao nosso festival de documentários, mostrar os filmes que produzem com os alunos. Ao longo dos últimos anos tornámo-nos amigos. Dez anos de guerra e o recente bombardeamento da cidade tornaram difícil a actividade da escola. Agora, pela primeira vez nos últimos dois anos, voltaram a filmar com um documentário sobre a música em Belgrado”. O *Kuxa Kanema*, por seu turno, adopta uma narração mais



simples do que complexa, como podemos verificar através do seguinte excerto: “Estas são as primeiras imagens de um país de chuva: uma bandeira que desce, outra toma o seu lugar. Depois de dez anos de luta de libertação, Moçambique é um dos últimos países africanos a tornar-se independente”. É curioso também observar que na maioria dos documentários é utilizado um **tom** intimista (representa 27 por cento da totalidade). Apenas em 18 por cento dos casos se recorre a um tom mais analítico/interpretativo e nunca é

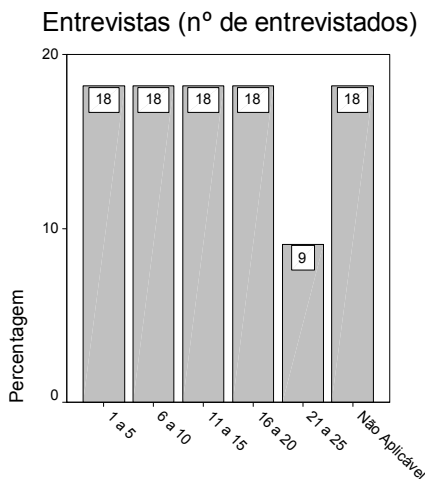
utilizado um tom meramente descritivo/narrativo. Mais uma vez convém realçar que em 55 por cento dos documentários não é possível aplicar esta categoria visto não terem sequer *voz off*. Para comprovar a existência de um tom intimista recorro, novamente, a um exemplo do *Outubro*: “Escolhi esta noite para ver o material de arquivo recolhido pela escola sobre o bombardeamento de 99 da NATO sobre a Sérvia. Já sabia que este bombardeamento tinha sido um crime contra a Jugoslávia, mas entre saber e ver há uma diferença”. Com um tom mais analítico-interpretativo surge o *Kuxa Kanema*, como se pode perceber através do seguinte excerto: “Mas o mundo à volta de Moçambique não queria mudar. As primeiras imagens de optimismo sobrepõem-se agora às imagens violentas cometidas pela África do Sul. A determinação do Presidente Samora Machel veio ajudar os movimentos independentistas, que representavam uma ameaça para esses países”.

Na categoria **função da voz off**, as conclusões ainda são mais curiosas, isto porque em todos os documentários com *voz off*, ou seja, em 45 por cento dos documentários, é possível constatar que esta não só complementa e explica as informações fornecidas pelos restantes elementos discursivos, como também apresenta opiniões subjectivas sobre a temática abordada. Não é fácil encontrar um exemplo, que comprove a existência total destas três funções, isto porque é algo apenas verificável através do todo da *voz off*. De qualquer forma, opto por transcrever um excerto



do *Retornados ou Restos do Império*, que apresenta dados informativos, explicativos e também opinativos, a meu ver, por ter uma clara tendência para uma generalização que não é possível confirmar: “Para os portugueses de segunda e terceira geração nascidos nas colónias, Portugal representava, na maioria dos casos, a metrópole longínqua que desconheciam. Perante a contingência da situação e iminência de terem de abandonar uma terra que sentiam como sua, partiam acalentando a esperança de um rápido regresso”.

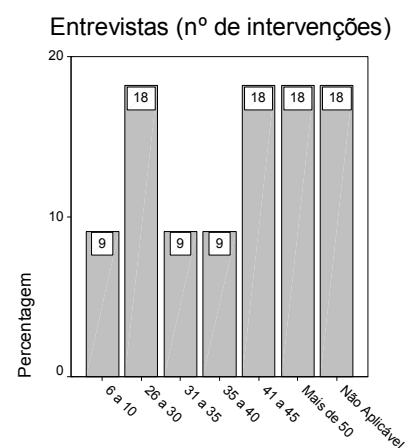
Na maioria dos documentários, recorre-se à entrevista (82 por cento), sendo que em apenas 18 por cento dos casos não se utilizam quaisquer depoimentos. De facto, a **presença de entrevistas** não se



verifica nem no *Ouvir Ver Macau* nem no *Porto da Minha Infância*. Relativamente ao **número de entrevistados** é possível confirmar que há uma grande dispersão. Alguns documentários utilizam 1 a 6 entrevistados (18 por cento) – *Outubro* e *Mais Alma* – outros optam por recorrer entre 6 a 10 entrevistados (igualmente 18 por cento) – *Enfermeiras no Estado Novo* e *Kuxa Kanema* – muitos também apresentam 11 a 15 entrevistas (18 por cento mais uma vez) – *Com Quase Nada* e *Outro País* – enquanto que uma igual parcela de documentários complementa a imagem com 16 a 20

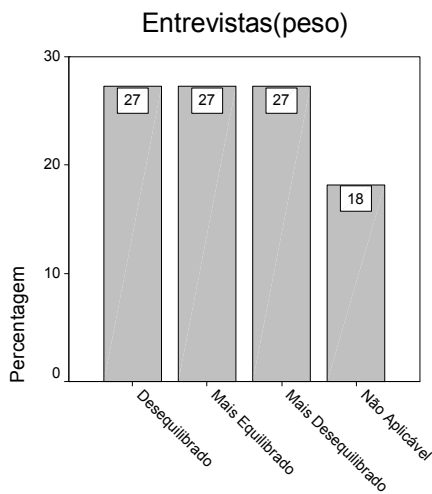
entrevistas – *Retornados ou Restos do Império* e *Filhos do Vento*. Com mais de 20 entrevistas (21 a 25), encontram-se apenas 9 por cento dos documentários, percentagem que representa apenas um documentário – *Cães Sem Coleira*. Em 18 por cento dos documentários esta categoria não é aplicável, já que estes documentários, como vimos não possuem entrevistas.

Como é possível verificar através do gráfico, na maioria dos documentários existe também uma grande diversidade no que diz respeito ao **número de intervenções**. Em 18 por cento dos documentários, encontram-se 26 a 30 intervenções – *Filhos do Vento* e *Kuxa Kanema* – numa igual percentagem 41 a 45 intervenções – *Com Quase Nada* e *Outubro* – e ainda com a mesma parcela de importância mais de 50 intervenções – *Retornados ou Restos do Império* e *Enfermeiras no Estado Novo*. Em apenas 9 por cento, é possível confirmar a presença de 6 a 10



intervenções – *Mais Alma* – numa percentagem semelhante encontram-se 31 a 35 intervenções – *Cães Sem Coleira* – e ainda com o mesmo valor percentual 35 a 40 intervenções – *Outro País*. Posso concluir, então, que existem mais intervenções, em geral, nos documentários com *voz off* e nos documentários mais históricos que recorrem muito a imagens de arquivo. A única exceção é o *Com Quase Nada* que

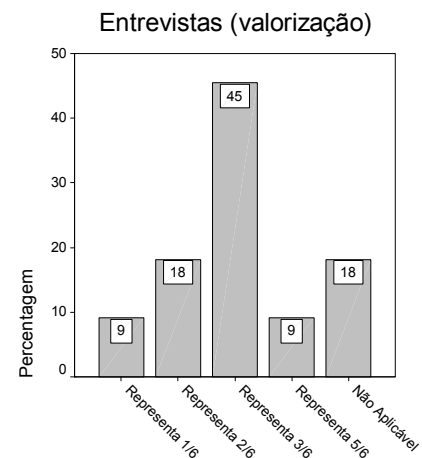
não é histórico nem possui *voz off*. É preciso também não esquecer que nem todos os documentários possuem entrevistas, logo em 18 por cento dos casos esta variável não é aplicável.



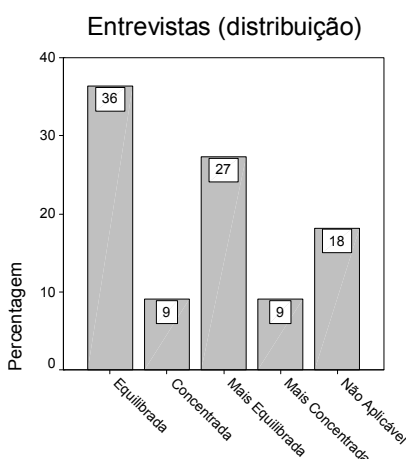
No que diz respeito à categoria **peso concedido aos diferentes entrevistados**, constata-se uma maior tendência para o desequilíbrio, pois em 27 por cento dos casos houve um claro desequilíbrio enquanto que em igual percentagem se denotou um maior desequilíbrio do que equilíbrio, sendo que em apenas 27 por cento dos casos foi possível presenciar um maior equilíbrio do que desequilíbrio. A categoria não é aplicável, pelos motivos que já referi, em 18 por cento dos documentários. Normalmente, denota-se um maior desequilíbrio nos documentários que assumem a

presença de um protagonista. Por exemplo, isso sucede claramente no *Cães Sem Coleira*. Toda a acção é centrada em António Feliciano, que tem cerca de nove intervenções no total, enquanto que os restantes entrevistados apenas surgem uma ou duas vezes ao longo do documentário. A tendência para um maior equilíbrio é visível, por seu turno, nos documentários que retratam assuntos mais gerais, ou seja, que não se centram numa pessoa mas sim num acontecimento ou numa qualquer realidade. Por exemplo, no *Com Quase Nada*, os entrevistados aparecem geralmente duas a três vezes, mas muitos também intervêm cinco vezes. Por este motivo, não é possível classificá-lo como totalmente equilibrado.

Curioso é, ainda, verificar que a maioria dos documentários concede uma grande **valorização** às entrevistas, já que em 45 por cento dos casos se verifica a sua presença em cerca de 3/6, ou seja, entre 21 a 30 minutos – *Retornados ou Restos do Império*, *Com Quase Nada*, *Outro País*, *Cães Sem Coleira* e *Kuxa Kanema*. Em alguns documentários também



se constata a presença de 2/6 (18 por cento) – *Filhos do Vento* e *Outubro* – ou então de 5/6 (9 por cento) – *Enfermeiras no Estado Novo* – que representam 41 a 50 minutos. De forma minoritária, surge a opção 1/6 (9 por cento), ou seja, em apenas um documentário – *Mais Alma* – se concedeu menos de 10 minutos às entrevistas.



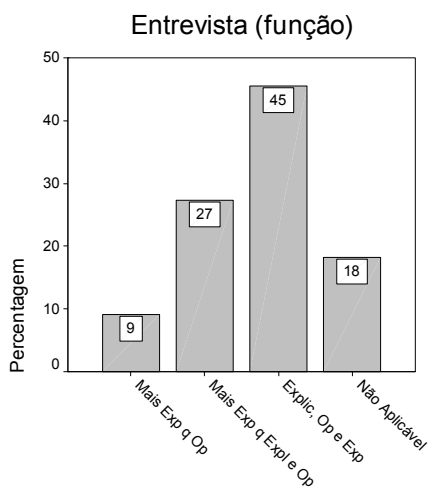
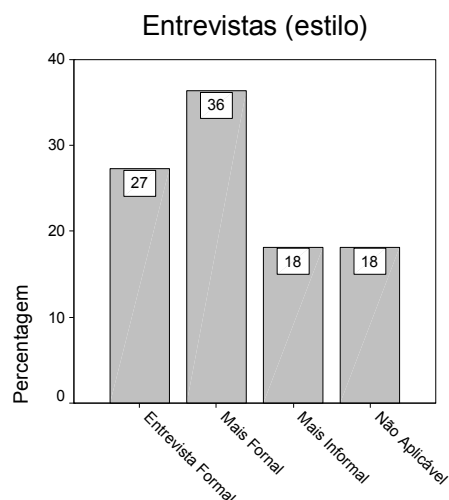
se constata a presença de 2/6 (18 por cento) – *Filhos do Vento* e *Outubro* – ou então de 5/6 (9 por cento) – *Enfermeiras no Estado Novo* – que representam 41 a 50 minutos. De forma minoritária, surge a opção 1/6 (9 por cento), ou seja, em apenas um documentário – *Mais Alma* – se concedeu menos de 10 minutos às entrevistas.

Relativamente à **distribuição** das entrevistas pelo documentário, observa-se uma grande tendência para o equilíbrio já que na maior parte das vezes existe uma

distribuição equilibrada (36 por cento) – *Enfermeiras no Estado Novo, Com Quase Nada, Outro País e Cães Sem Coleira* – ou então uma distribuição mais equilibrada do que desequilibrada (27 por cento) – *Retornados ou Restos do Império, Outubro e Kuxa Kanema*. A distribuição concentrada apenas se verificou numa pequena minoria (9 por cento) – *Mais Alma* – assim como a distribuição mais concentrada do que equilibrada (9 por cento) – *Filhos do Vento*. Volto a referir que em 18 por cento dos documentários não existem entrevistas logo esta categoria não é, de forma alguma, aplicável.

A categoria **estilo da entrevista** permitiu concluir que a maioria dos documentários recorrem a uma entrevista mais formal do que informal (36 por cento) – *Retornados ou Restos do Império, Mais Alma, Cães Sem Coleira e Kuxa Kanema* – ou então a uma entrevista completamente formal (27 por cento) – *Enfermeiras no Estado Novo, Outro País e Filhos do Vento*. Nalguns casos (18 por cento), também se verificou a existência de uma entrevista mais formal do que informal – *Com Quase Nada e Outubro*.

As entrevistas, na maioria dos casos, têm uma **função** explicativa e opinativa que surge aliada à experiência pessoal dos entrevistados (45 por cento), mas muitas vezes prevalece mesmo a experiência



pessoal: em cerca de 27 por centos dos documentários verificou-se uma maior presença de experiência pessoal do que de explicação e opinião, enquanto que em 9 por cento dos casos de denotou uma maior tendência para a explicação do que para a opinião pessoal. Para ilustrar a presença da explicação, opinião e experiência recorro a um excerto da entrevista feita ao fotógrafo Jean Gaumy no documentário *Outro País*: “Coisas como eleições são fáceis para um jovem fotógrafo em início de carreira. Eu só fazia fotografia há cerca de um ano, um ano e meio. Era um delírio! Havia

retratos de Mao. Grandes murais cívicos, grandiosos, com coisas que não têm nada a ver com Portugal, mas ao mesmo tempo era sincero. Completamente honesto. E eu achava aquilo muito bonito. Curiosamente, o que me atraía em Portugal era aquele pano de fundo: as casas, o ambiente, Lisboa, as pessoas, a maneira de se vestirem, de se mexerem, o que comiam, coisas assim...E então dizia-se que estava a haver uma revolução. Havia imensa alegria. Mas como eu não tinha visto antes, só depois, com o que é que eu podia comparar? Com o meu próprio modo de sociedade? Com o meu próprio modo

de sociedade ou com o meu próprio modo de vida? Achava tudo super simpático. Havia uma tal energia, uma tal alegria. Pensei: ‘Caramba! Isto está a mexer!’”.

A presença de uma maior experiência do que explicação e opinião é visível no *Kuxa Kanema*, como explicita o seguinte excerto da entrevista ao guionista Luís Patraquim: “Nós fomos para lá e pensávamos que era mais um ataque [entre Moçambique e a África do Sul]. Era chato e terrível, mas mais um ataque. Quando chegámos ao local é que tivemos a verdadeira dimensão do que isto era. Era um ataque terrível este: 800 mortos pelo menos. Impressionou-nos de tal maneira que optámos por fazer um registo de imagem só sem nenhum texto sem nenhuma referência que pudesse dar conteúdo ideológico. Mostrar só o massacre em si”. O documentário *Com Quase Nada*, por seu turno, apresenta mais experiência pessoal do que opinião. Por exemplo, quando os diferentes meninos descrevem os seus sonhos: “Quero ser cardiologista. Estudar em Coimbra, Portugal, claro, porque tenho parentes lá. Vou montar um hospital, se Deus quiser, lá em Portugal e depois venho e monto outro hospital aqui, quando tiver muito dinheiro. Eu acho que vou ser um dos maiores cardiologistas de Cabo Verde”.

A utilização de **imagem só com som ambiente** não é aplicável (27 por cento) em alguns dos documentários que recorrem mais a imagens de arquivo, ou seja, *Retornados ou Restos do Império*, *Enfermeiras no Estado Novo* e *Porto da Minha Infância*. Nos documentários em que é, de facto, aplicável, verifica-se que na maioria apenas se utiliza imagem com som ambiente em 1/6 dos documentários (27 por cento) – *Outro País*, *Filhos do Vento* e *Kuxa Kanema* – sendo que numa pequena parcela está presente em 3/6 (18 por cento) – *Com Quase Nada* e *Outubro* – e num valor percentual ainda inferior somente em 2/6 (9 por cento) – *Cães Sem Coleira*. Interessante é também denotar a presença quase total da imagem com som ambiente em 9 por cento dos documentários – *Mais Alma* – e a presença total em igualmente 9 por cento – *Ouvir Ver Macau*.

Imagem Som Ambiente (valorização)

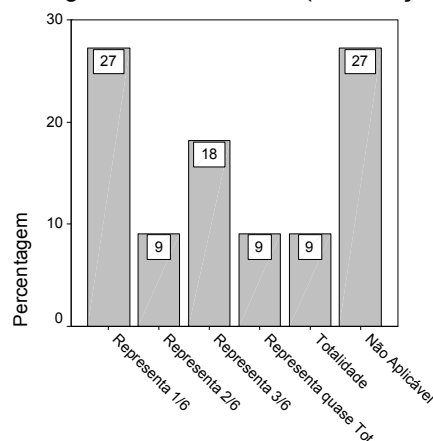
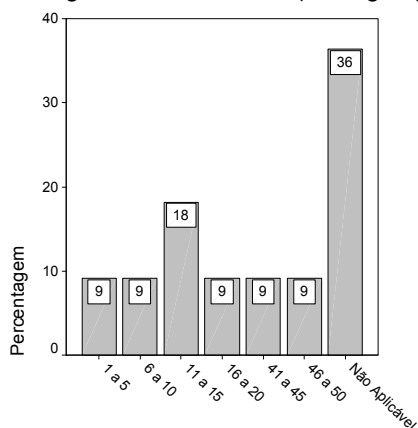


Imagem Som Ambiente (contagem)

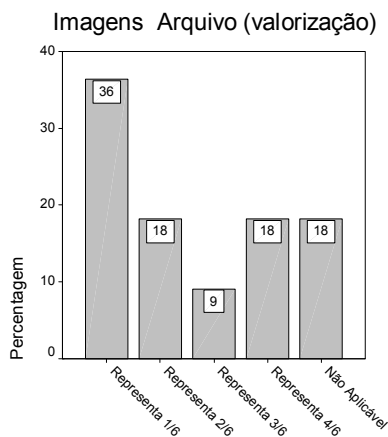
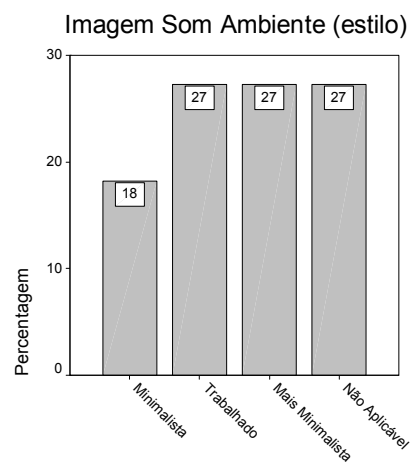


Relativamente à **contagem da imagem só com som ambiente**, é possível observar através do gráfico que em grande parte dos documentários esta categoria não é aplicável (36 por cento). À partida este dado até parece estar incorrecto, tendo em conta que a imagem só com som ambiente não está presente em apenas 27 por cento dos documentários. Porque subiu então a percentagem? Durante a análise, optei por incluir o *Ouvir Ver Macau* na opção não aplicável, pois todo o documentário é um bloco de imagens. Não existem

entrevistas, nem *voz off*, nem imagens de arquivo, nem reconstruções. Como tal, não é possível contabilizar o número de vezes a que se recorre à imagem só com som ambiente. Poderia, de facto, inclui-lo na primeira opção, parece-me, contudo, não ser a melhor escolha porque estaria a desvalorizar o papel deste tipo de imagem no documentário em questão. De qualquer forma, verificou-se que em alguns documentários se recorreu 11 a 15 vezes a este tipo de imagem (18 por cento), enquanto que numa pequena parcela se incluiu 6 a 10 (9 por cento); 16 a 20 (9 por cento); 41 a 45 (9 por cento) e 46 a 50 (9 por cento). Posso, então, concluir que na maioria dos documentários, com este elemento discursivo, se utiliza menos de 20 vezes a imagem só com som ambiente (45 por cento).

Na maior parte dos documentários, recorre-se a um **estilo** de imagem minimalista: 18 por cento totalmente minimalista – *Com Quase Nada* e *Mais Alma* – enquanto que 27 por cento mais minimalista do que trabalhada – *Outro País*, *Outubro* e *Cães Sem Coleira*. De qualquer forma, também se verifica muito o recurso à imagem trabalhada (27 por cento) – *Ouvir Ver Macau*, *Filhos do Vento* e *Kuxa Kanema*. Como vimos anteriormente, na categoria valorização da imagem só com som ambiente, não é possível aplicar esta variável a 27 por cento dos documentários. A imagem minimalista é evidente no *Mais Alma*, que é um documentário pouco preocupado com a estética formal. No *Outubro*, por seu turno, denotamos um maior minimalismo, que é evidente nas conversas espontâneas, mas também se recorre a um estilo mais trabalhado, ou seja, tem também uma preocupação estética e formal. Totalmente trabalhado é, por exemplo, o *Ouvir Ver Macau*, que se centra apenas nas imagens de um país, como o título indica.

A maioria dos documentários recorre, sem dúvida, a **imagens de arquivo** (82 por cento), sendo que em apenas 18 por cento dos casos isso não sucede – *Mais Alma* e *Ouvir Ver Macau*. Nos casos em que está presente, podemos afirmar que, em grande parte dos documentários, as imagens de arquivo

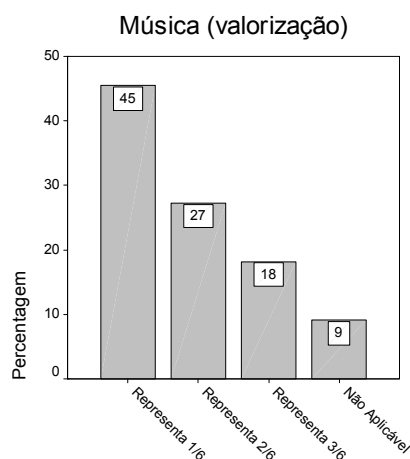
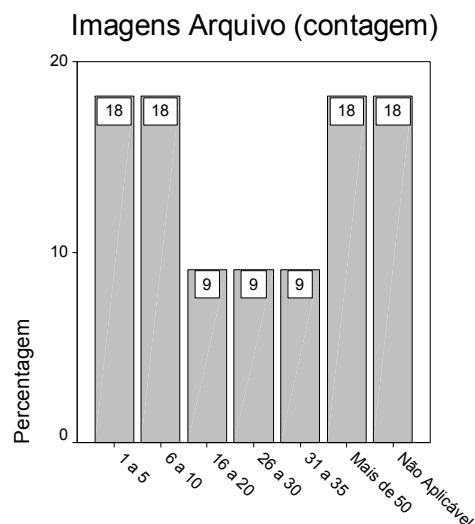


representam apenas 1/6 (36 por cento), ou seja, menos de 10 minutos, isto sucede no *Com Quase Nada*, no *Filhos do Vento* e no *Outubro*. Com 18 por cento, surge a opção 2/6, o mesmo será dizer que as imagens de arquivo estão presentes entre 11 a 20 minutos, isto é visível no *Enfermeiras no Estado Novo* e no *Porto da Minha Infância*. Com uma igual margem percentual, encontra-se a representação de 4/6 do documentário, algo que é evidente no *Retornados ou Restos do Império* e no *Outro País*. De facto, apenas no *Kuxa Kanema* se verificou a presença de imagens de arquivo

entre 21 e 30 minutos. A categoria **imagens de Arquivo (valorização)** não é, obviamente aplicável aos

documentários *Mais Alma* e *Ovir Ver Macau*, que representam, como vimos, 18 por cento da totalidade. Claro que esta categoria está mais presente nos documentários mais históricos, que retratam um qualquer evento do passado, nos restantes documentários utilizam-se muitas vezes fotografias ou alguns vídeos de arquivo relevantes para alguma contextualização. Convém, no entanto, realçar que na maior parte dos casos não é dada uma grande relevância, ou seja, as imagens de arquivo representam, em geral, menos de metade do documentário.

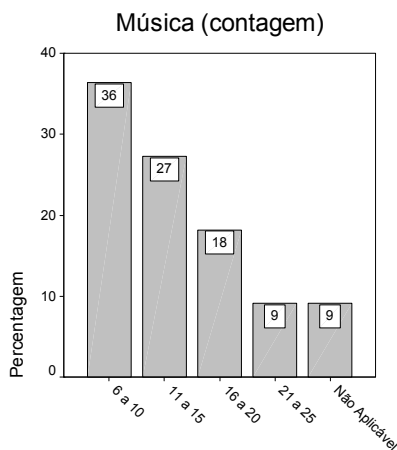
No que diz respeito à categoria **imagens de arquivo (contagem)**, podemos observar através do gráfico que na maior parte dos casos – *Com Quase Nada*, *Cães Sem Coleira*, *Filhos do Vento* e *Outubro* – surge menos de 10 vezes (1 a 5 – 18 por cento – 6 a 10 – igualmente 18 por cento), entre 15 e 35 vezes está apenas presente em 27 por cento dos casos – *Outro País*, *Porto da Minha Infância* e *Kuxa Kanema* – enquanto que aparece em 18 por cento dos documentários mais de 50 vezes – *Retornados ou Restos do Império* e *Enfermeiras no Estado Novo*. Em suma, verifica-se uma grande dispersão, não é, como tal, possível apontar uma clara tendência.



É curioso, também, comprovar uma grande **presença de música** nos documentários (91 por cento), já que apenas não se verificou a sua utilização em 9 por cento dos casos (*Cães Sem Coleira*). Quando está presente, a música ocupa, em grande parte dos documentários (45 por cento), 1/6 da totalidade – *Retornados ou Restos do Império*, *Outro País*, *Outubro* e *Kuxa Kanema*. Numa parcela menos elevada (27 por cento), encontra-se a representação em 2/6 – *Enfermeiras no Estado Novo*, *Ovir Ver Macau* e *Filhos do Vento* – sendo que em apenas 18 por cento se denota a presença de música em 3/6 do

documentário – *Mais Alma* e *Porto da Minha Infância*. É curioso constatar que os documentários que possuem uma maior **valorização** de música são documentários completamente distintos, por um lado, temos o *Mais Alma*, que retrata a produção de um espectáculo em Cabo Verde, logo é natural que tenha muita música presente; por outro, surge o *Porto da Minha Infância*, que não é mais do que um retrato da memórias de Manoel de Oliveira.

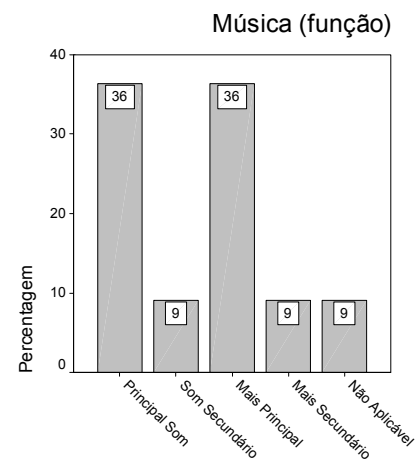
A maior parte dos documentários, 36 por cento, recorre menos de 10 vezes à música – *Com Quase Nada*, *Outro País*, *Outubro* e *Kuxa Kanema* – sendo que 27 por cento utiliza entre 11 e 15 vezes –



Retornados ou Restos do Império – 18 por cento entre 16 e 20 vezes – *Mais Alma* e *Ouvir Ver Macau* – e 9 por cento entre 21 e 25 vezes – *Porto da Minha Infância*. O mesmo será dizer que na maioria dos documentários se recorre menos de 20 vezes à música. Todos os documentários que concedem mais espaço a este elemento discursivo são documentários, à partida, mais artísticos. A categoria **música (contagem)** apenas não pode ser aplicada a um dos documentários (*Cães Sem Coleira*), como vimos anteriormente.

No que diz respeito à categoria **função da música**, é possível constatar que a maioria dos documentários utilizam a música enquanto som principal (36 por cento) ou então mais vezes como principal do que como secundário (36 por cento), sendo que em apenas 9 por cento dos casos possui uma função secundária ou, em igual percentagem, uma função mais secundária do que principal. De facto, é dado um grande destaque à música, que pode funcionar enquanto elemento mais emotivo. É necessário ainda realçar que apenas assume uma função mais secundária ou só secundária em dois documentários históricos: o *Retornados ou Restos do Império* e o *Enfermeiras no Estado Novo*.

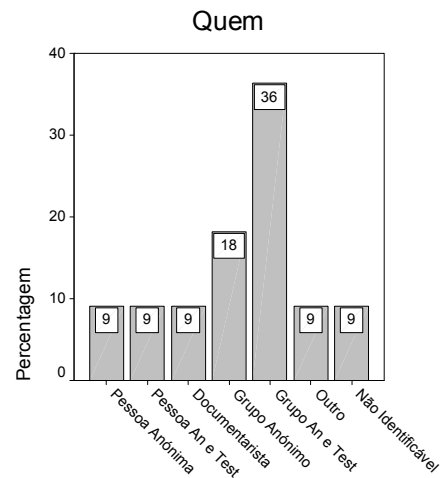
A **reconstrução**, por seu turno, não esteve muito presente nos documentários, já que em apenas 18 por cento dos casos se confirma a sua existência – *Cães Sem Coleira* e *Porto da Minha Infância*. Na maioria dos documentários, não está, de facto, presente (82 por cento). Como apenas é visível em dois documentários, opto por não incluir gráficos nas categorias referentes à reconstrução, até porque os resultados são sempre diferentes. No que diz respeito à **valorização**, enquanto que



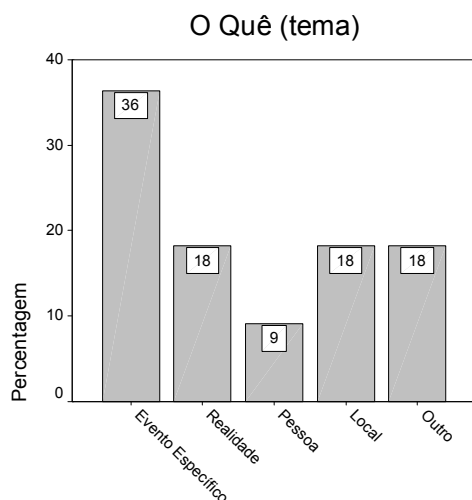
no *Cães Sem Coleira* se utilizou 2/6 do documentário em reconstruções, no *Porto da Minha Infância*, por seu turno, as reconstruções representam 3/6 do documentário. Para além de ter mais tempo de reconstruções, o documentário de Manoel de Oliveira também recorre mais ao uso deste elemento discursivo, pois ao todo apresentou entre 11 a 15 reconstruções. No *Cães Sem Coleira*, por sua vez, a **contagem** é menor, já que apenas se verifica o uso de 6 a 10 reconstruções.

8.1.3) Informação

Relativamente ao **quem**, foi possível constatar através do gráfico que a maioria dos documentários (36 por cento) diz respeito a um grupo anónimo mas testemunha de um evento específico. Isso é evidente nos *Retornados ou Restos do Império*, onde estão presentes várias pessoas portuguesas que tiveram que regressar a Portugal no período de descolonização; no *Outro País*, que reúne um conjunto de fotógrafos reconhecidos mundialmente com o intuito de perceber como é que eles viveram o 25 de Abril, que trabalhos fizeram sobre essa época; no *Outubro*, que centra a acção num grupo de pessoas, pertencentes a uma escola de cinema em Belgrado, que são testemunhas da queda de Milosevic; por último, também é verificável no *Kuxa Kanema*, que retrata a época da luta pela independência em Moçambique aos olhos de um grupo de pessoas pertencentes ao Instituto Nacional de Cinema. De facto, é dado um grande destaque não só a grupos anónimos que testemunham um evento, mas também a grupos anónimos que vivem uma dada realidade (18 por cento), algo que é evidente no documentário *Com Quase Nada*, que diz respeito aos sonhos e vivências de várias crianças de Cabo Verde, e no *Mais Alma*, que aborda o trabalho artístico de um grupo específico de pessoas igualmente em Cabo Verde. Minoritariamente, surge também a opção pessoa anónima (9 por cento), algo que sucede apenas no *Cães Sem Coleira* que se centra na vida do projeccionista ambulante de cinema, António Feliciano;



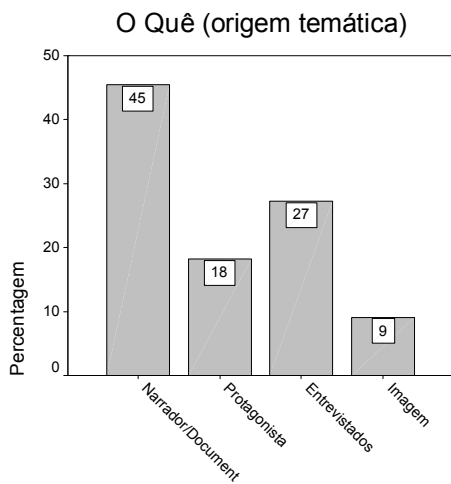
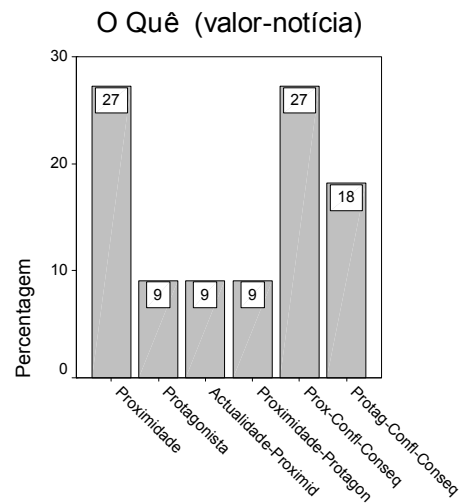
cinema, António Feliciano; assim como, em igual percentagem, pessoa anónima mas testemunha de acontecimento, algo que só é visível no *Enfermeiras no Estado Novo*, que nos fala da vida de Isaura Borges Coelho na época do Estado Novo, altura em que esteve presa durante cerca de 20 anos. Igualmente interessante é verificar a presença do documentarista em 9 por cento dos documentários, ou seja, no *Porto da Minha Infância*, o sujeito é o próprio realizador. Em igualmente 9 por cento dos casos, não foi possível classificar o documentário numa destas opções (o documentário *Filhos do Vento* não se refere a uma ou mais pessoas, refere-se sim ao cavalo lusitano), sendo que numa parcela semelhante não é sequer identificável um sujeito (*Owir Ver Macau*).



referenciação de um evento específico, algo que sucede apenas no *Cães Sem Coleira* que se centra na vida do projeccionista ambulante de cinema, António Feliciano; assim como, em igual percentagem, pessoa anónima mas testemunha de acontecimento, algo que só é visível no *Enfermeiras no Estado Novo*, que nos fala da vida de Isaura Borges Coelho na época do Estado Novo, altura em que esteve presa durante cerca de 20 anos. Igualmente interessante é verificar a presença do documentarista em 9 por cento dos documentários, ou seja, no *Porto da Minha Infância*, o sujeito é o próprio realizador. Em igualmente 9 por cento dos casos, não foi possível classificar o documentário numa destas opções (o documentário *Filhos do Vento* não se refere a uma ou mais pessoas, refere-se sim ao cavalo lusitano), sendo que numa parcela semelhante não é sequer identificável um sujeito (*Owir Ver Macau*).

A **temática** é sempre identificável, muito embora não seja possível inserir todos os documentários numa das opções apresentadas. Isso sucede em 18 por cento dos casos, por exemplo, tanto o *Kuxa Kanema* como o *Filhos do Vento* não representam um conceito, um evento específico, uma realidade, uma pessoa, um grupo ou sequer um local. Na maior parte dos casos (36 por cento), contudo, retrata-se um evento específico. No *Outubro*, por exemplo, é narrado todo o período pré e pós-eleitoral na Sérvia, sendo que no final se assiste à queda de Milosevic. A restante percentagem está distribuída por três opções: 18 por cento corresponde a uma realidade (as crianças de Cabo Verde, no caso do *Com Quase Nada*), uma igual percentagem diz respeito a um local (o *Porto da Minha Infância* descreve apenas as recordações do Manoel de Oliveira sobre a cidade do Porto) e apenas em 9 por cento dos documentários dá-se uma personalização (o *Cães Sem Coleira* centra-se unicamente na vida de António Feliciano, um projeccionista ambulante de cinema).

Na maioria das vezes, o **valor-notícia** mais evidente é a proximidade (27 por cento): no *Com Quase Nada* e no *Ouvir Ver Macau*, porque dizem respeito a uma ex-colónia portuguesa, e no *Filhos do Vento*, porque retrata o cavalo lusitano português. Igualmente presente com 27 por cento está a proximidade-conflito-consequência, que é evidente no *Outro País* (25 de Abril), no *Retornados ou Restos do Império* (descolonização) e ainda no *Kuxa Kanema* (independência de Moçambique). Para além destas duas hipóteses, ainda se verificou a presença de



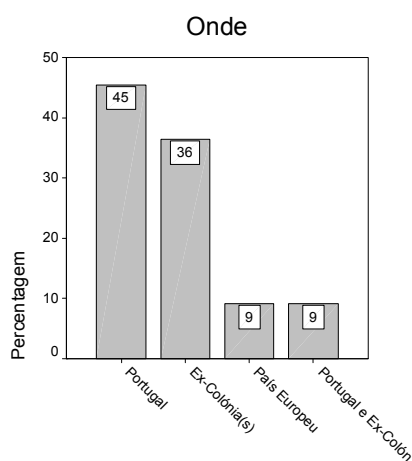
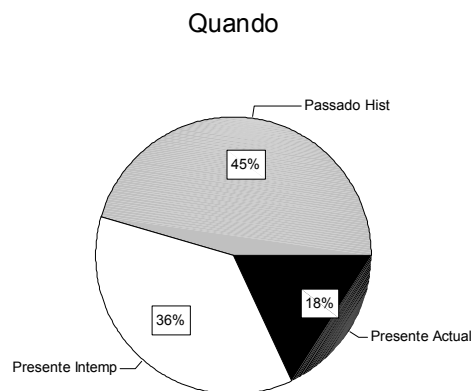
protagonista-conflito-consequência (18 por cento) – evidente nas *Enfermeiras no Estado Novo* (Isaura Borges Coelho vive momentos de tensão durante a época do Estado Novo) e no *Outubro* (as pessoas da escola de cinema de Belgrado testemunham a reviravolta política no seu país), assim como é visível somente o valor-notícia protagonista (9 por cento) no *Cães Sem Coleira* (a vida de António Feliciano); a actualidade-proximidade (9 por cento) no *Mais Alma* (a produção de um espectáculo em Cabo Verde) e, por último, a proximidade-protagonista (9 por cento) no *Porto da Minha*

Infância (um realizador português fala sobre a cidade invicta).

A temática tem, na maioria das vezes, **origem** no próprio documentarista ou narrador (45 por cento). É preciso, no entanto, não esquecer que nesta opção também está incluído o texto no início do documentário, algo que sucede, por exemplo, no *Mais Alma* e no *Ouvir Ver Macau*. Com uma

percentagem bastante elevada surgem ainda os entrevistados (27 por cento), isso é evidente, por exemplo, no *Retornados ou Restos do Império*. A opção protagonista é também utilizada em 18 por cento dos casos (*Outubro* e *Enfermeiras no Estado Novo*), sendo que em apenas 9 por cento dos documentários se verificou uma introdução à temática a partir da imagem (*Com Quase Nada*).

Nem sempre é possível responder ao **quando** de forma específica, ou seja, nem sempre o documentário descreve a época que retrata. De qualquer forma, foi sempre possível classificar os documentários tendo em conta as opções apresentadas. Na maioria das vezes (45 por cento), retrata-se um passado histórico, algo que sucede, como já vimos, no *Retornados ou Restos do Império*, no *Enfermeiras no Estado Novo*, no *Outro País*, no *Porto da Minha Infância* e, ainda, no *Kuxa Kanema*. Com um valor percentual também elevado, surge o

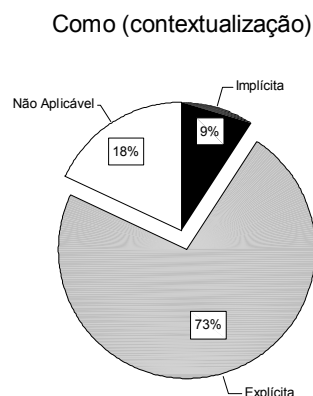


presente intemporal (36 por cento), algo presente no *Com Quase Nada*, no *Ouvir Ver Macau*, no *Filhos do Vento* e no *Cães Sem Coleira*. O presente actual apenas esteve visível em 8 por cento dos documentários, ou seja, no *Mais Alma* e no *Outubro*.

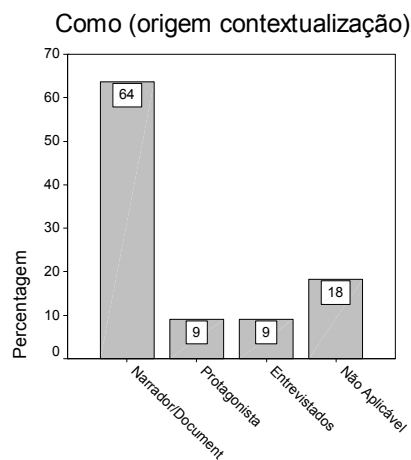
A partir da análise da categoria **onde**, constata-se que a maior parte dos documentários foram realizados em Portugal (45 por cento), ou seja, *Enfermeiras no Estado Novo*, *Outro País*, *Filhos do Vento*, *Cães Sem Coleira* e *Porto da Minha Infância*. Muitos destacam também temáticas referentes às ex-

colónias portuguesas (36 por cento) – *Com Quase Nada*, *Mais Alma*, *Ouvir Ver Macau* e *Kuxa Kanema* – enquanto que apenas uma pequena parcela (9 por cento) diz respeito a um país europeu – *Outubro* – e outra (igualmente 9 por cento) a Portugal juntamente com as ex-colónias – *Retornados ou Restos do Império*.

No que diz respeito à categoria **como (contextualização)**, denota-se uma clara tendência para a contextualização explícita, que está presente em 73 por cento dos documentários. A contextualização implícita, por seu turno, apenas é visível em 9 por cento (*Outro País*), sendo que em 18 por cento dos casos não é sequer aplicável (*Com Quase Nada* e *Mais Alma*). O *Ouvir Ver Macau* é um bom exemplo de contextualização explícita, já



que muitos dados são fornecidos à partida através de um texto, do qual vou transcrever um excerto: “Fundada em 1557, por trocas de protecção e comércio com os chineses, Macau foi um dos principais entrepostos do Ocidente. Portugueses, chineses, malaios, indianos, africanos ali viveram em tolerância e



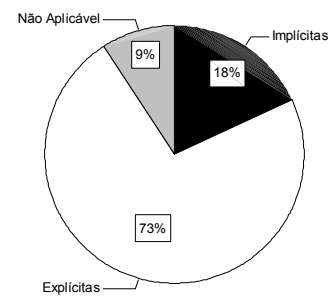
paz durante 400 anos. A 20 de Dezembro de 1999, Portugal devolveu a República Popular da China, uma cidade singular, frágil, ameaçada”.

Na maioria das vezes em que a contextualização é explícita, esta tem **origem** no narrador ou documentarista (64 por cento), isto sucede no *Retornados ou Restos do Império*, no *Ouvir Ver Macau*, no *Filhos do Vento*, no *Outubro*, no *Porto da Minha Infância* e, ainda, no *Kuxa Kanema*. Contudo, nem todos os documentários com uma contextualização explícita se enquadram na opção narrador/documentarista: no *Cães Sem*

Coleira a contextualização é fornecida pelo protagonista (9 por cento), enquanto que nas *Enfermeiras no Estado Novo* a contextualização é dada pelos entrevistados. Como vimos anteriormente, não é possível aplicar esta categoria a 18 por cento dos documentários.

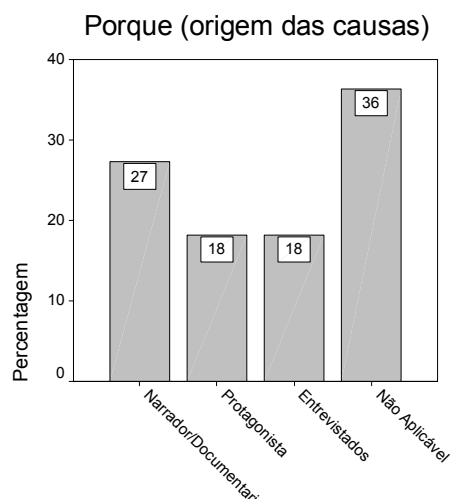
Pode fazer-se um paralelismo entre a categoria como e a categoria **porquê**, já que também aqui se denota uma clara tendência para a apresentação de causas explícitas (73 por cento). um bom exemplo disto é o *Outubro*, documentário que retrata a queda de Milosevic. No excerto que transcrevo a seguir, que é parte da *voz off* do documentário, é bem visível a apresentação da contextualização e também das causas: “Os resultados divulgados ontem não são oficiais. A televisão continua a ignorar a vitória de Kostunica e até agora não

Porquê (causas)



avançaram com nenhum resultado definitivo. Aconteceu o mesmo em 1997. No passado, Milosevic perdeu as eleições, mas os resultados foram falsificados e Milosevic manteve-se no poder. Nesse Inverno, houve três meses consecutivos de manifestações. Hoje está toda a gente a descansar, a reunir energias para lutar outra vez”. Curioso é ainda constatar, através da grelha de análise (ver anexos), que sempre que existe uma contextualização explícita existe também uma apresentação de causas explícita, ou seja, isto sucede nos mesmos documentários (*Retornados ou Restos do Império*, *Enfermeiras no Estado Novo*, *Ouvir Ver Macau*, *Filhos do Vento*, *Outubro*, *Cães Sem Coleira*, *Porto da Minha Infância* e *Kuxa Kanema*). As causas implícitas, por sua vez, encontram-se em 18 por cento dos documentários (*Com Quase Nada e Outro País*), sendo que em 9 por cento dos casos esta categoria não é aplicável (*Mais Alma*).

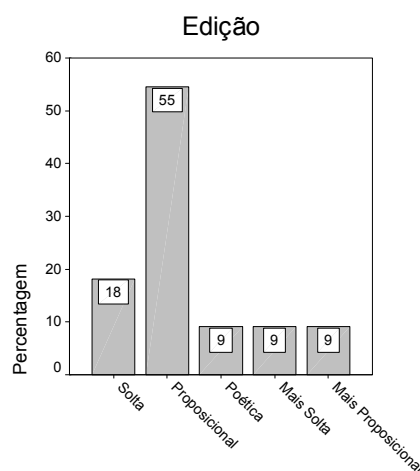
Relativamente à **origem das causas**, é possível constatar também uma tendência para o narrador/documentarista (27 por cento) se bem que essa tendência não é assim tão evidente, como sucede na contextualização. Em 18 por cento dos documentários é ainda visível a origem no protagonista (*Enfermeiras no Estado Novo* e *Cães Sem Coleira*), sendo que em igual valor percentual se encontram os entrevistados (*Retornados ou Restos do Império*). Na maioria dos documentários (36 por cento), esta categoria não é mesmo aplicável.



É curioso também observar que quase todos os documentários excluem, à partida, as **possibilidades conflituais** (91 por cento). Esta categoria apenas é visível em 9 por cento dos casos, ou seja, num documentário: *Retornados ou Restos do Império*. Aqui são apresentadas diversas entrevistas com pontos de vista distintos: uns consideram que Portugal teve a culpa em todo o processo de descolonização, outros, por seu turno, acham que Portugal fez o possível na altura. Denota-se nesta exposição de informação um maior equilíbrio do que desequilíbrio.

8.1.4) Estilo e Técnica

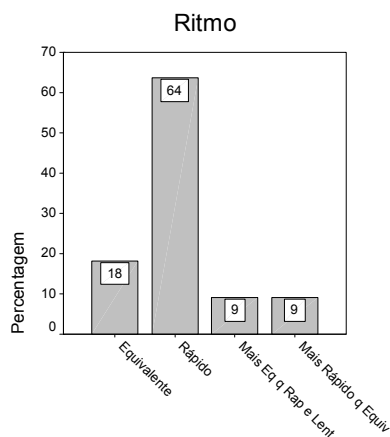
A análise permitiu-me concluir que a maioria dos documentários optam por uma **edição** proposicional (55 por cento) ou então solta (18 por cento). Apenas em parcelas percentuais minoritárias surgem as opções mais proposicional do que solta (9 por cento) e mais solta do que proposicional (9 por cento). Em igual percentagem, é



ainda visível a utilização de uma

edição poética. Um bom exemplo, de edição proposicional é o *Retornados ou Restos do Império*; o *Mais Alma* ilustra bem a edição solta e o *Ouvir Ver Macau* a edição poética. De qualquer forma a tendência é para uma maior formatação do documentário.

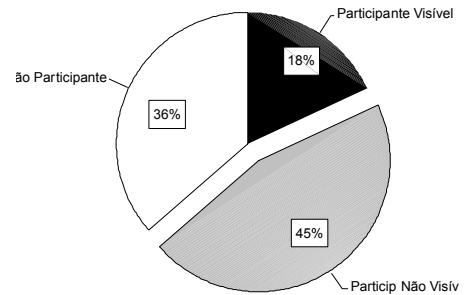
No que diz respeito ao **ritmo**, verifica-se uma grande inclinação para o ritmo rápido (64 por cento), isto é evidente, por exemplo, no *Ouvir Ver Macau*. Numa percentagem relativa, surge ainda o



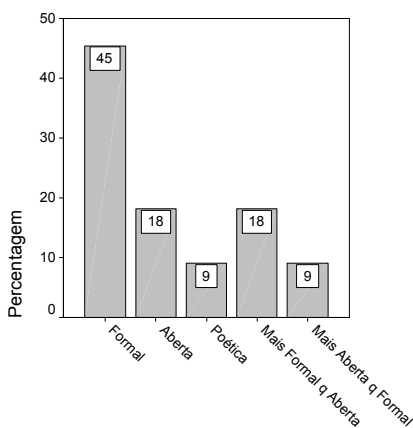
ritmo equivalente (18 por cento), que está presente em documentários mais observacionais, como é o caso do *Com Quase Nada*. Também é possível encontrar uma pequena percentagem de documentários com um ritmo mais equivalente do que rápido e lento (9 por cento) e com um ritmo mais rápido do que equivalente (9 por cento).

Na maioria dos filmes documentais, o **documentarista** participa na acção mas isso não é visível (45 por cento), por exemplo, ouve-se a voz da Graça Castanheira, realizadora do *Outubro*, mas nunca se chega a ver a cara dela, o mesmo sucede no *Com Quase Nada*, onde se ouve a voz de Carlos Barroco a fazer diversas perguntas às crianças de Cabo Verde. Em grande parte dos documentários, o documentarista nem sequer participa, ou seja, está totalmente ausente (36 por cento), isso é visível no *Ouvir Ver Macau*. Ainda num valor percentual relativo surge a opção participante visível (18 por cento), que sucede em dois documentários: no *Outro País*, quando Sérgio Tréfaut consulta os arquivos fotográficos da

Papel do Documentarista



Voz do Documentário



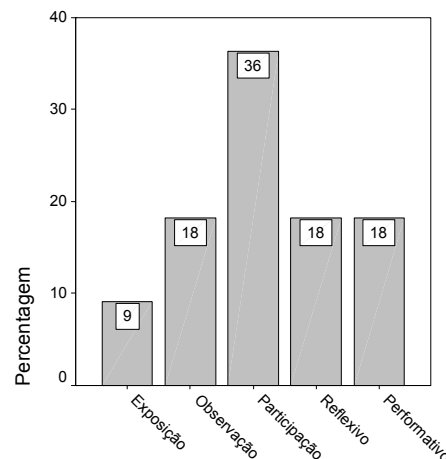
Magnum em Paris; e no *Cães Sem Coleira*, onde a Rosa Coutinho Cabral está presente em grande parte do documentário, nomeadamente no final.

A partir da categoria **voz do documentário**, foi possível constatar que a maioria dos documentários assumem uma voz formal (45 por cento), um bom exemplo disso é o *Filhos do Vento*. Numa percentagem muito inferior, surge a voz aberta (18 por cento) que ganha a sua maior expressão no documentário *Mais Alma*. Com uma igual percentagem surge a

opção mais formal do que aberta, sendo que em apenas 9 por cento dos casos se verifica uma voz mais aberta do que formal e, num mesmo valor percentual, uma voz mais poética (*Ouvir Ver Macau*).

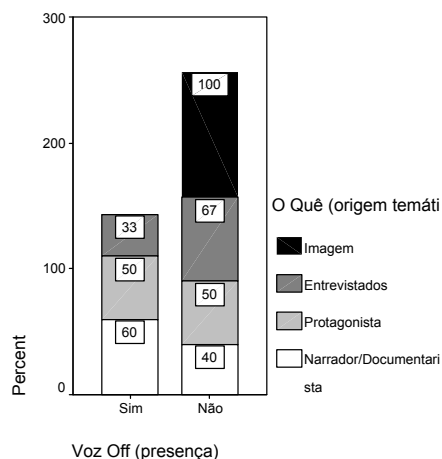
Por último, temos a categoria **modos**. Curiosamente, foi possível observar uma grande presença do modo de participação (36 por cento) que é evidente no *Retornados ou Restos do Império*, *Enfermeiras no Estado Novo*, *Outro País* e *Kuxa Kanema*. Com percentagens relativamente importantes (todos com 18 por cento) surgem os modos observacional (*Com Quase Nada* e *Mais Alma*), reflexivo (*Ouvir Ver Macau* e *Cães Sem Coleira*) e

Modos



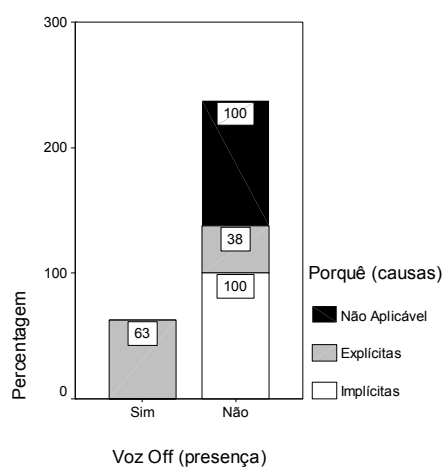
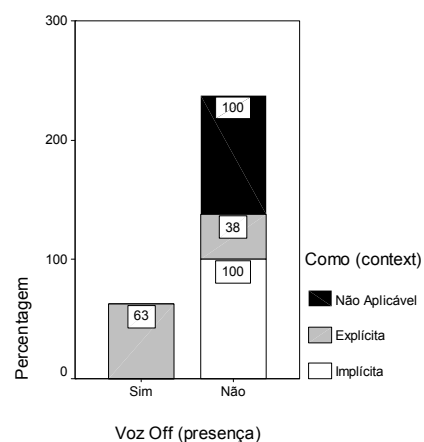
performativo (*Outubro e Porto da Minha Infância*). Num valor percentual ainda inferior encontra-se o modo de exposição (9 por cento) que apenas é visível no *Filhos do Vento*.

8.2) Por cruzamento entre diferentes Categorias



A primeira comparação foi feita entre as categorias **o quê (origem da temática)** e **voz off (presença)**. A partir do gráfico, é possível concluir que a temática tem mais origem no narrador/documentarista quando há *voz off* (60 por cento), sendo que em apenas 40 por cento dos casos não tem narração; quando tem origem no protagonista a percentagem divide-se, ou seja, metade desses documentários tem *voz off* e a outra metade não tem. Uma maior discrepância é visível quando a temática tem origem nos entrevistados, isto porque em 67 por cento dos casos não há *voz off*, enquanto que em 33 por cento já há.

Por último, é possível verificar que sempre que a temática tem origem na imagem, o documentário não tem *voz off*. Este gráfico apenas nos permite concluir a partir da categoria o quê (temática). Se optarmos por inverter a análise, as conclusões serão igualmente interessantes. Verifica-se que na maioria das vezes em que há *voz off*, a temática tem origem no narrador/documentarista (60 por cento), sendo que apenas em 20 por cento tem origem no protagonista e, em igual percentagem, nos entrevistados.



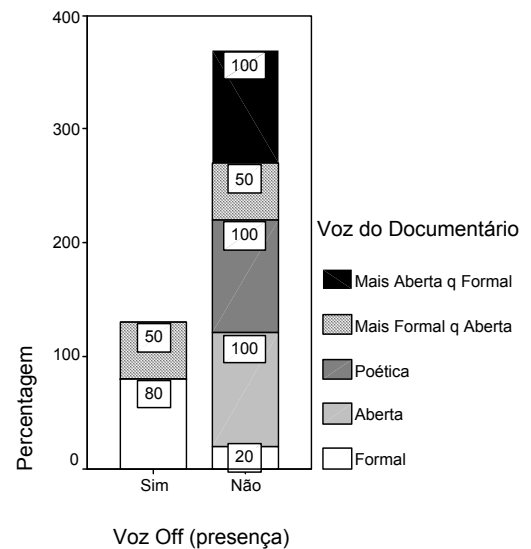
Quando, por seu turno, o documentário não possui *voz off*, então denota-se que em 33 por cento dos casos a temática tem origem no narrador/documentarista, num valor percentual igual, nos entrevistados, sendo que em apenas 17 por cento no protagonista e, igualmente em 17 por cento dos documentários, na imagem.

Relativamente ao cruzamento das categorias **como (contextualização)** e **voz off (presença)**, denota-se que não há *voz off* sempre que a contextualização é implícita e sempre que não se verifica a presença de dados de contextualização. Quando é explícita, verifica-se que em 63 por cento dos documentários existe *voz off*, enquanto que em apenas 38 por cento dos documentários

não está presente. Se invertermos a análise, percebemos que todos os documentários que possuem *voz off* têm uma contextualização explícita. Quando não têm *voz off*, na maior parte das vezes verifica-se uma contextualização explícita (50 por cento) nos documentários, sendo que em apenas 17 por cento dos casos é implícita. Muitas vezes, nos documentários sem *voz off*, constata-se também uma total ausência de contextualização, isto sucede em 33 por cento dos casos.

O cruzamento entre as categorias **porquê (causas)** e **voz off (presença)** trouxe conclusões semelhantes. também aqui se denota que não há *voz off* sempre que as causas são implícitas e sempre que não se verifica a presença de dados causais. Quando são explícitas, 63 por cento das causas estão presentes em documentários com *voz off*, enquanto que cerca de 38 por cento encontram-se em filmes documentais sem *voz off*. As causas apenas não são detectáveis em alguns documentários sem *voz off*. Tendo em conta, mais uma vez, a inversão da análise, podemos concluir que sempre que os documentários possuem *voz off*, as causas são explícitas; sempre que não possuem, as causas são na maioria dos casos explícitas (50 por cento), sendo que em apenas 33 por cento dos documentários são implícitas e em 17 por cento não estão presentes.

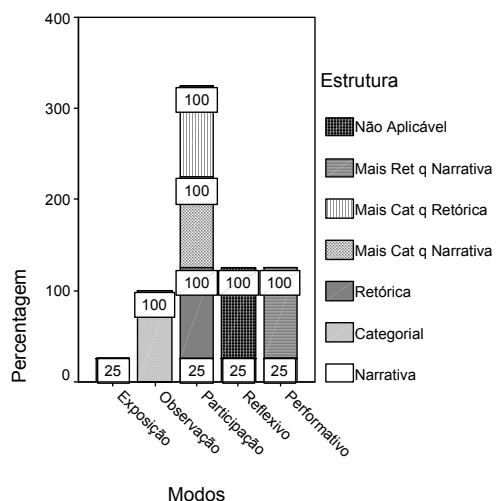
Um dos gráficos mais interessantes é o que resulta do cruzamento da categoria **voz do documentário** com a categoria **voz off (presença)**. Podemos constatar que na maioria dos casos em que a voz do documentário é formal (80 por cento), este assume a existência da *voz off*, sendo que em apenas 20 por cento dos casos não assume. Quando a voz é mais formal do que aberta, as conclusões repartem-se de igual forma, já que em 50 por cento dos documentários se denota uma total ausência de *voz off*,



enquanto que igualmente em 50 por cento a *voz off* está presente. Quando a voz do documentário é aberta, poética ou mais aberta do que formal, a *voz off* nunca está presente. Se pensarmos na análise do ponto de vista da *voz off*, então percebemos que na maior parte dos casos em que há *voz off* a voz do documentário é formal (80 por cento). Neste caso, quando não é formal a voz é mais formal do que aberta (20 por cento). Nos documentários sem *voz off*, a dispersão é bem maior: em 33 por cento dos casos a voz é aberta; em 17 por cento é mais aberta do que formal, igualmente em 17 por cento é poética, no mesmo valor percentual (17 por cento) surge também a voz formal, assim como a voz mais formal do que aberta (17 por cento).

A comparação entre a categoria **estrutura** e a categoria **modos** de documentário permitiu chegar a diversas conclusões: sempre que a estrutura é categorial, o modo é observacional; sempre que é retórica, mais categorial do que narrativa ou mais categorial do que retórica, denota-se a presença do

modo de participação; sempre que, por seu turno, é mais retórica do que narrativa, é evidente o modo performativo; enquanto que em todos os casos em que a estrutura não foi aplicável se verifica a

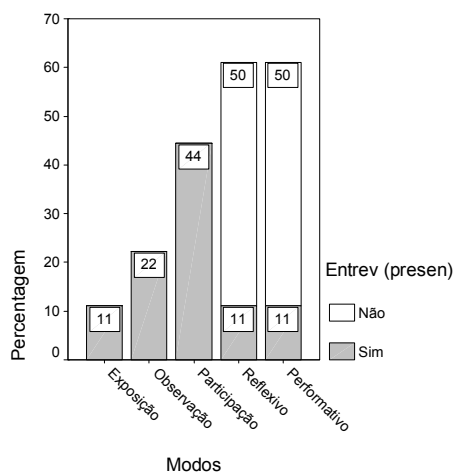


presença do modo reflexivo. Quando a estrutura é narrativa, constata-se alguma dispersão, sendo que 25 por cento dos documentários correspondem a um modo de exposição; outros 25 por cento a um modo de participação e, por último, uma igual parcela diz respeito a um modo performativo.

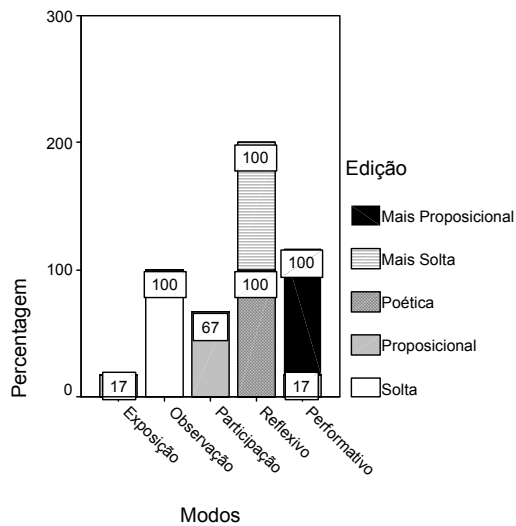
Se invertermos a análise, então, percebemos que todos os documentários com modo observacional têm uma estrutura categorial, todos aqueles que, por seu turno evidenciam um modo de exposição têm antes uma

estrutura narrativa, enquanto que todos os que possuem um modo reflexivo não têm uma estrutura claramente definível. Curioso é, ainda, constatar que tanto no modo de participação como no modo performativo nunca esteve presente a mesma estrutura, ou seja, cada documentário apresentou sempre uma estrutura diferente. No modo de participação, que conta com a presença de 4 documentários, é visível a estrutura retórica (25 por cento), mais categorial do que narrativa (25 por cento), mais categorial do que retórica (25 por cento) ou, então, narrativa (25 por cento). No modo performativo, por sua vez, onde apenas estão incluídos 2 documentários, está presente a estrutura narrativa (50 por cento) e mais retórica do que narrativa (50 por cento).

A comparação seguinte a ser feita foi entre as categorias **voz off (presença)** e **modos** de documentário. Denotou-se alguma dispersão, sendo que em 40 por cento dos casos em que a *voz off* está presente, é visível um modo de participação; numa igual percentagem surge o modo performativo e apenas com 20 por cento encontra-se a opção modo de exposição. Quando o documentário não possui, *a priori*, *voz off* em cerca de 33 por cento dos casos constatou-se a presença de um modo de participação; num mesmo valor percentual, situa-se o modo observacional e, ainda com aproximadamente 33 por cento, observa-se a existência de um modo reflexivo. Se mais uma vez invertermos a análise, então percebemos que o modo de exposição e o modo performativo têm sempre *voz off*; enquanto que o modo de observação e o modo reflexivo nunca têm. No modo de participação, as conclusões são bastante diferentes, já que em metade dos casos a *voz off* está presente e, em igual percentagem, está completamente ausente.



A categoria **entrevistas (presença)** quando comparada com os **modos** de documentário, permite-nos concluir que: em 44 por cento dos documentários com entrevistas se constata a existência de um modo de participação, sendo que em 22 por cento é visível um modo observacional e, em apenas 11 por cento dos casos, um modo de exposição. Em igual percentagem, surge o modo reflexivo e, ainda com o mesmo valor percentual, o modo performativo. Quando os documentários não possuem entrevistas a dispersão é menor, ou seja, metade dos casos correspondem ao modo reflexivo, enquanto que o restante valor percentual diz respeito ao modo performativo. Podemos ainda concluir, se invertermos a análise, que no modo de exposição, de observação e de participação estão sempre incluídas entrevistas; o mesmo não sucede no modo reflexivo e performativo, que contam com a presença de entrevistas apenas em metade dos casos (tanto no modo reflexivo como no performativo, em 50 por cento dos documentários existem entrevistas enquanto que em igual percentagem não existem).

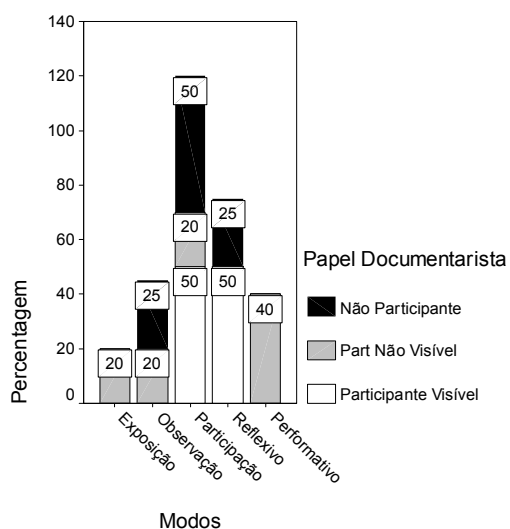
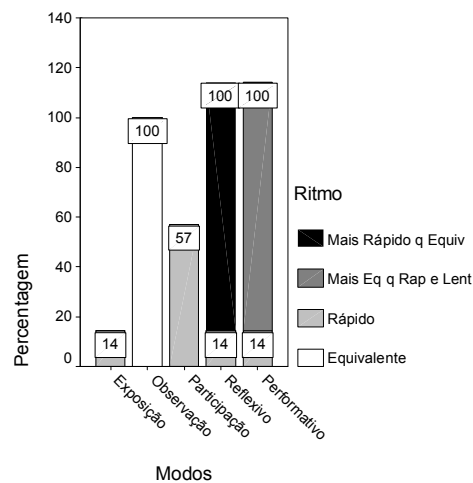


Relativamente ao cruzamento entre a **edição** e os **modos** de documentário, é possível verificar que sempre que a edição é solta, então o modo é de observação; sempre que é poética ou mais solta do que proposicional, estamos perante um modo reflexivo; quando é, por seu turno, mais proposicional do que solta, o modo correspondente é sempre o performativo. Apenas se denota alguma dispersão no que diz respeito à edição proposicional, já que em 67 por cento dos documentários enquadra-se num modo de participação, em 17 por cento corresponde ao modo de exposição,

enquanto que em igual percentagem diz respeito ao modo performativo. Se optarmos por ver a análise sob o ponto de vista dos modos e não da edição, verificamos que sempre que se constata a existência de um modo de exposição ou de participação, estamos perante uma edição proposicional. Quando o modo é de observação, por seu turno, é possível verificar sempre uma edição solta. No modo reflexivo já não é possível falar só de um tipo de edição, pois em 50 por cento dos documentários deste modo denota-se a existência de uma edição mais solta do que proposicional, enquanto que no mesmo valor percentual encontra-se também a edição poética. Algo de semelhante sucede no modo performativo, embora diga respeito a diferentes tipos de edição: em 50 por cento dos documentários performativos constata-se a presença de uma edição proposicional, em igualmente 50 por cento dos casos é evidente uma edição mais proposicional do que solta.

A comparação entre a categoria **ritmo** e a categoria **modos** de documentário também permitiu chegar a diversas conclusões: sempre que o ritmo é equivalente, estamos perante um modo observacional; sempre que, por seu turno, é mais equivalente do que rápido e lento, corresponde a um modo

performativo; quando é mais rápido do que equivalente o modo que está presente é o reflexivo. A dispersão surge apenas com a opção rápido. Na maioria dos documentários com este tipo de ritmo (57 por cento), denota-se a existência de um modo de participação, sendo que em apenas 14 por cento dos casos está presente o modo de exposição, em igual percentagem o modo reflexivo e, ainda, no mesmo valor percentual, o modo performativo. Se invertermos a análise, as conclusões já são diferentes. No modo de observação o ritmo é sempre equivalente, no modo de participação e no modo de exposição é em todos os casos rápido. No que diz respeito ao modo performativo, é possível constatar que em metade dos casos é rápido e na outra metade é mais equivalente do que rápido e lento. Algo semelhante sucede no modo reflexivo, sendo que em 50 por cento dos casos o ritmo é rápido e na restante margem percentual é mais rápido do que equivalente.

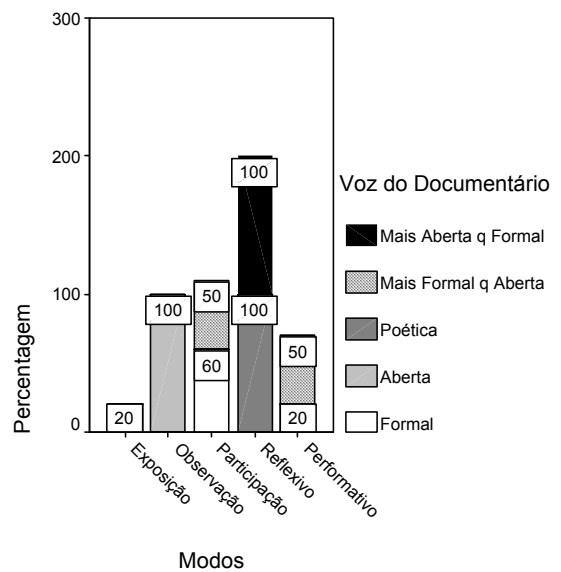


No que diz respeito ao cruzamento entre as categorias **papel do documentarista** e **modos** do documentário, podemos verificar através do gráfico que o documentarista é, em 50 por cento dos casos, participante visível no modo de participação, enquanto que na restante margem percentual é igualmente participante visível no modo reflexivo. Quando não está visível, em 40 por cento dos casos estamos perante um documentário performativo; em 20 por cento corresponde ao modo de participação, em igualmente 20 por cento diz respeito ao modo de observação, enquanto

que em igual parcela se encontra a opção modo de exposição. Na maioria dos casos em que o documentarista não participa na acção (50 por cento), estamos perante um modo de participação, sendo que em apenas 25 por cento dos casos é um modo de observação e, em igual valor percentual, é um modo reflexivo. Neste cruzamento, a dispersão é, de facto, mais evidente. Não é, como tal, possível encontrar tendências muito óbvias. De qualquer forma, podemos analisar este cruzamento segundo um outro ângulo, ou seja, dando prioridade aos modos. Assim sendo, constata-se que no modo de exposição e no modo performativo, o documentarista nunca é visível. No modo de observação, por seu turno, em metade dos casos não é visível, enquanto que na outra metade nem sequer participa. Algo de semelhante sucede no modo reflexivo, ou seja, também em 50 por cento dos casos não participa, no entanto, na restante margem percentual o documentarista é mesmo visível. Por último, no modo de

participação, verifica-se que na maior parte dos casos (50 por cento) o documentarista não participa na acção, sendo que em 25 por cento dos casos não é apenas visível e em igual percentagem é participante visível.

Um dos gráficos mais interessantes é o que resulta do cruzamento da categoria **voz do documentário** com a categoria **modos**. Podemos constatar que, na maioria dos casos em que a voz é formal (60 por cento), o documentário assume um modo de participação, sendo que em apenas 20 por cento diz respeito ao modo performativo e nos restantes 20 por cento corresponde ao modo de exposição. Quando a voz é, por sua vez, aberta, então estamos sempre perante um modo observacional; quando é poética ou mais aberta do que formal, o modo é sempre reflexivo. A opção mais formal do que aberta, em último lugar, divide-se de forma igualitária entre dois modos: o de participação e o performativo.



Se tivermos antes em conta a análise sob o ponto de vista dos modos, podemos concluir que sempre que estamos perante um modo de exposição, então temos um documentário com uma voz formal; sempre que o modo é observacional, a voz é aberta. Nos restantes modos denota-se uma certa dispersão: no modo de participação, em 75 por cento dos documentários opta-se pela utilização de uma voz formal, enquanto que em 25 por cento a escolha recai sobre uma voz mais formal do que aberta. No modo reflexivo, por seu turno, metade das vezes a voz é formal enquanto que na outra metade é mais aberta do que formal. Por último, no modo performativo, em 50 por cento dos documentários a voz é também formal, sendo que nos restantes 50 por cento é uma voz mais formal do que aberta.

- IV -
Conclusões

9. Conclusões finais

“Encontro-me dividida entre o realizador e o barqueiro...Por um lado, também eu quero saber o porquê de coisas que talvez não tenham uma resposta racional e objectiva, mas por outro lado também sou o barqueiro que questiona essa procura e remete o realizador para uma realidade mais ambígua, menos simplista. Se calhar identifico-me com o documentário porque é sobretudo através dele que eu mais facilmente asseguro uma representação do real que questiona e se questiona a ela própria. Essa necessidade é talvez uma consequência da (...) minha forma de me relacionar com o mundo e [com] as pessoas. Será um lugar comum dizer que faço documentário porque gosto de pessoas, mas a verdade é que a nossa visão da realidade e das pessoas é condicionada pela relação que estabelecemos com ela, e o documentário é talvez o meio de expressão cinematográfico que melhor celebra essa relação. Afinal a autenticidade que se atribui ao documentário existe apenas na medida das relações de autenticidade e transparência que o realizador e barqueiro estabelecem um com outro.

Para mim, fazer documentário é deixar-me surpreender pela realidade, é permitir que ao cruzar-me com ela, a minha visão da mesma se transforme e evolua. Fazer documentário é permitir por vezes que a bola passe para o outro campo, é deixar uma margem do processo por controlar, é sobretudo aceitar que muitas vezes só depois de procurar respostas fora de mim as posso encontrar em mim. Mas, de uma forma mais intuitiva e inconsciente (...) De uma forma estranha o documentário é para mim a tentativa de um olhar não alienado sobre o mundo e, simultaneamente, a minha maior alienação”³⁰⁸

Catarina Mourão

Ao longo dos últimos anos, o documentário português tem vindo a crescer com grande força. De facto, o interesse pela produção é cada vez mais evidente, assim como a necessidade de debater o estado do documentarismo português actual. Com este intuito, vários festivais e encontros têm sido realizados; locais onde se promovem ciclos e também debates, que permitem, claro está, uma maior expansão da prática a todos os níveis. Apesar do esforço, não se pode, ainda, afirmar a existência de métodos de divulgação totalmente eficazes. De alguma forma, o documentário português continua a ser algo marginal nos circuitos comerciais. A nível televisivo, por exemplo, somente a RTP2 tem vindo a incidir a sua atenção sobre alguns destes trabalhos. O problema é que, muitas vezes, segundo a opinião da maioria dos realizadores portugueses, apenas os exhibe a horas tardias, ou, então, privilegia claramente os documentários mais formatados, que têm como temáticas centrais: viagens, assuntos históricos ou actualidades. Na maioria dos casos, o olhar televisivo acaba por não se centrar sobre o quotidiano, sobre as pessoas, algo que é considerado central para muitos realizadores actuais.

Para preencher, de alguma forma, a lacuna da falta de divulgação, surgiu o programa Docs da RTP2. Este programa semanal era exclusivamente dedicado ao documentarismo nacional. Pela, primeira vez,

os documentários portugueses actuais ganhavam visibilidade a horas regulares: todos os domingos às 20 horas. Mas será que o Docs continuou também a incidir a sua atenção sobre documentários mais formatados? Será que o documentarismo que ganhou expressão neste programa reflecte, de verdade, o “novo documentarismo português”? Ou será que se privilegiou, o documentário mais jornalístico, o documentário mais próximo da grande reportagem? Para tentar responder a estas perguntas, analisei 11 documentários que foram exibidos, no segundo trimestre deste ano, na rubrica Docs. As conclusões são, obviamente, limitadas, porque só a partir de uma maior análise se poderia, de facto, compreender a existência ou não de tendências reais. De qualquer forma, o estudo que efectuei permitiu-me perceber até que ponto é que se privilegia um certo tipo de documentários.

Começo, então, por apresentar as indicações dispersas que obtive, seguindo um pouco a estrutura da minha grelha de análise, já que a partir delas poderei mais facilmente verificar as semelhanças e diferenças existentes entre os documentários e a ficção e, ainda, entre os documentários e a reportagem. No que diz respeito à estrutura, foi possível verificar uma maior existência da narrativa. A inclusão de um início, desenvolvimento e final explícitos é mesmo evidente, algo que aproxima, claramente, o documentário do conceito de “estória” jornalística apresentado por Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne, sendo que também lhe incute um sentido mais ficcional. A maioria dos documentários possui, então, uma organização geral bem definida e, em grande parte das vezes, privilegia-se o início personalizado e o final dramático, mas também se verifica com igual importância a presença de um final aberto. A tendência para a personalização é evidente, hoje em dia, em diversas peças jornalísticas, como Mar de Fontcuberta refere, portanto, esta característica também pode ser aplicada à reportagem. No que respeita ao final, parece ser, em todos os sentidos, algo mais próximo da ficção, pois uma reportagem evita sempre a dramatização, assim como a total liberdade de interpretação, isto porque se procura um final mais factual e imparcial.

Nos documentários analisados, constata-se, também, uma maior tendência para o particular, no que diz respeito à articulação da informação. Aqui, o documentário afasta-se, em grande medida, da reportagem. De facto, a reportagem, segundo Jean-Jacques Jaspers, apenas recorre a casos particulares com o intuito de dar a conhecer um fenómeno mais geral. O objectivo passa mesmo por prender o espectador à mensagem real, de forma a transportá-lo para o local do acontecimento. Por este motivo, a escolha das personagens a incluir deve ser muito pensada, pois, de alguma forma, terá que favorecer a identificação com esse fenómeno mais geral. No documentário isto já não sucede. Aliás, muitas vezes, o documentário centra apenas a sua atenção numa pessoa. Por exemplo, isso acontece no *Cães Sem Coleira* da Rosa Coutinho Cabral, já que o único interesse deste documentário é mesmo a vida de António Feliciano e não um qualquer aspecto geral do cinema. A tendência para o particular afasta, de verdade, o documentário da reportagem. A exposição da informação, por seu turno, volta a aproximar os dois campos fílmicos, pois constata-se uma maior presença da exposição atrasada e distribuída, algo que

também é evidente na reportagem, que tem como objectivo fazer passar a informação de forma clara e compreensível. Para tal, terá sempre que distribuir a informação e não sobrecarregar nenhum momento específico da ‘estória’.

No grupo referente aos elementos discursivos, também surgiram indicações interessantes. Na maioria dos documentários, verificou-se uma grande presença e valorização de entrevistas (representam entre 21 a 30 minutos), sendo que não se concedeu, em grande parte dos casos, a mesma importância aos diferentes entrevistados. Ora, a entrevista é também um elemento evidente na reportagem, embora se tente sempre procurar o equilíbrio. As imagens só com som ambiente, por seu turno, caso tivessem uma grande presença, poderiam afastar o documentário da reportagem, pois este trabalho jornalístico privilegia claramente os restantes elementos discursivos, sendo que a imagem aparece sempre em função da *voz off*. Mas isto acaba por não suceder. Pelo menos não de forma evidente, ou seja, não se verifica uma grande presença da imagem só com som ambiente (representa apenas menos de 10 minutos em alguns documentários, mas na maioria das vezes nem sequer está presente). Quando se verifica, é curioso constatar a presença em igual percentagem do estilo mais minimalista do que trabalhado, assim como do estilo meramente trabalhado. Nos casos em que é mais minimalista, o documentário afasta-se, por completo, da reportagem; nos casos em que é trabalhado, o documentário está mais próximo do estilo da reportagem, embora, em grande medida, se evite a utilização deste tipo de imagens neste trabalhos.

Os documentários analisados recorrem também muito a imagens de arquivo, mas, normalmente, não atribuem uma grande valorização a este elemento discursivo (representa, em geral, menos de 10 minutos). As imagens de arquivo não são muito utilizadas nas reportagens, mas também não são excluídas à partida, ou seja, esta característica pode, de alguma forma, ser comum às duas práticas fílmicas. Nos documentários analisados, a música esteve, ao contrário das imagens de arquivo, muito presente, mas, na maioria das vezes, não teve mesmo uma grande valorização (representa menos de 10 minutos) e quase sempre funcionou ou como som principal ou como som mais principal do que secundário. A reconstrução, por seu turno apenas esteve presente numa pequena parcela dos documentários (*Cães Sem Coleira* e *Porto da Minha Infância*), sendo que obteve nesses casos uma razoável valorização (sempre entre 11 e 30 minutos).

Se, por um lado, as entrevistas e as imagens de arquivo podem, de facto, estar presentes numa reportagem, por outro, a música e as reconstruções raramente o estão, por terem um cariz mais ficcional. Claro que estes elementos podem também fazer parte de uma reportagem, mas, na maioria das vezes, isso não sucede. A música, por uma lado, é excluída pela reportagem, como explica Carl Plantinga, por expressar e evocar emoções, ou seja, por oferecer um carácter experiencial, em vez de fornecer informações factuais ou de afirmar proposições conceptuais como a *voz off* faz. A reconstrução, por seu turno, é igualmente evitada porque, embora se baseie em factos reais, nunca deixa

de ser uma encenação, uma construção a partir de elementos não reais. Neste sentido, a reportagem e o documentário afastam-se, muito embora isso suceda mais em relação à música do que à reconstrução, que esteve muito pouco presente.

Para além das entrevistas, das imagens de arquivo, das imagens só com som ambiente, da música e das reconstruções, existe ainda a *voz off*. Foi possível verificar que em grande parte dos documentários não está presente, mas a margem de diferenças entre o sim e o não é muito reduzida, ou seja, em muitos documentários (45 por cento) este recurso foi, de facto, utilizado. Na maioria das vezes em que se recorreu à *voz off*, constatou-se uma pequena valorização (representa em todos os casos menos de 20 minutos), assim como um estilo complexo e literário, um tom intimista e uma função de complemento, explicação e experiência pessoal. Em que medida é que esta *voz off* é semelhante à *voz off* da reportagem? Na reportagem, a *voz off* assume um papel primordial, ou seja, é muito mais valorizada e tenta, em geral, evitar o estilo complexo e literário, o tom intimista e ainda a função opinativa, isto porque tem sempre como propósito alcançar a objectividade. A *voz off* da reportagem é, como tal, mais explicativa, autoritária e onisciente do que aquela que se verificou nos documentários analisados.

A análise do terceiro grupo, informação, também trouxe indicadores interessantes. Na maioria das vezes, é mesmo possível identificar o *lead* e a tendência é para: quem (grupo anónimo mas testemunha de um acontecimento), o quê (evento específico), quando (passado histórico), onde (Portugal), como (contextualização explícita) e porquê (causas explícitas). Os documentários são, como tal, em grande medida, informativos, sendo que prevalecem fenómenos mais gerais (evento específico), ou seja, o documentário acaba por estar bastante próximo da reportagem, que tenta concentrar a sua atenção numa situação, num fenómeno ou num acontecimento específicos. No documentário, tal como na reportagem, é também o documentarista/narrador que fornece, na maioria das vezes, a temática (é mais evidente nos documentários com *voz off*), a contextualização e até as causas, quando isso não se verifica, cabe aos entrevistados fornecer esta informação, algo que sucede mais nos documentários que não possuem, à partida, *voz off*.

Relativamente aos valores-notícia, foi possível verificar também uma certa equivalência com a reportagem. Na maior parte dos casos, está presente a proximidade e a proximidade-conflito/consequência, ou seja, no documentário também se prevalecem temas que possam corresponder mais às expectativas do público, sendo que, obviamente se dá um maior destaque à proximidade, que, segundo Mar de Fontcuberta, diz respeito não só a uma questão geográfica, mas também a uma ligação humana. De facto, as pessoas sentem-se ligadas a certas realidades quotidianas que lhes são familiares. Nos casos em que o quotidiano representado difere drasticamente do vivido devido às diferenças culturais, subsiste ainda o sentido de curiosidade. Podemos, então, concluir que o documentário, tal como Manuela Penafria prevê, não se prende tanto com valores de actualidade e de interesse imediato, embora retrate realidades que interessam ao público.

Como seria igualmente de esperar, a objectividade não esteve muito presente nos documentários analisados, isso é evidente se pensarmos na quase total ausência de possibilidades conflituais, apenas no *Retornados ou Restos do Império* foi possível verificar a sua existência (neste caso, observou-se um maior equilíbrio do que desequilíbrio). Isto prova que o documentário não se limita a tentar passar o máximo de aspectos possíveis acerca de um assunto, o mesmo será dizer que não se prende à ideia de apresentar os dois lados da questão; ideia esta que é fundamental, segundo Gaye Tuchman, para garantir a objectividade. No documentário, o que é, de facto, mais importante é a imagem, que não se limita a ilustrar, ou seja, que não tem apenas uma função denotativa. O mesmo será dizer que a abordagem ao tema, tal como Manuela Penafria prevê, não se cinge ao discurso jornalístico, porque o documentário, em grande medida, admite a sua subjectividade ao apresentar um claro ponto de vista sobre o assunto. No que diz respeito ao estilo e técnica, verificou-se, na maioria dos casos, a presença de uma edição mais proposicional e de um ritmo mais rápido, ou seja, os documentários estão mesmo mais adaptados à formatação televisiva e, como tal, mais próximos do conceito de reportagem. Muitas das técnicas de edição adoptadas são, obviamente, semelhantes às ficcionais (por exemplo, o *slow motion* que é utilizado em alguns dos documentários). Por último, antes de passar para as conclusões mais gerais, convém, ainda, realçar que se constatou uma maior presença de um documentarista participante não visível, algo que entra, igualmente, em sintonia com o papel do jornalista, já que a participação do jornalista é sempre óbvia (interpreta e relata os factos em *voz off*) e, na maioria das vezes, este também não é visível. Nalguns casos, o jornalista pode, de facto, estar presente, mas isso apenas é possível quando são realizados “vivos”, ou seja, quando o jornalista se dirige directamente para a câmara, algo que nunca sucede nos documentários.

Em suma, denota-se alguma aproximação entre o documentário e a ficção, no que diz respeito à estrutura (utilização da narrativa e do final dramático ou aberto) e ao estilo (o documentário recorre naturalmente a técnicas ficcionais), sendo que também é evidente o uso de alguns elementos mais ficcionais do que informativos, ou seja, muitas vezes o documentário recorre também à música e à reconstrução. As semelhanças com a reportagem são, por seu turno, mais latas. A nível estrutural, denota-se uma clara aproximação do documentário com o conceito de narrativa jornalística, ou melhor ainda com o conceito de “estória”. Evidente é, também a semelhança no que respeita à exposição da informação, já que em ambas as práticas fílmicas se recorre, em geral, a uma exposição mais atrasada e distribuída. A diferença mais clara, a nível estrutural, está presente na articulação da informação, sendo que na reportagem há uma maior tendência para o geral e no documentário para o particular. O documentário também utiliza, tal como a reportagem, alguns elementos meramente informativos, como é o caso das entrevistas e das imagens de arquivo. Em alguns casos, não na maioria, também se verifica muito a presença de *voz off*, que, como vimos, assume um papel bem distinto no documentário, pois é mais intimista e literária.

O encontro mais próximo que se dá entre o documentário e a reportagem, é aquele que surge a partir da análise do terceiro grupo, ou seja, tanto o documentário como a reportagem têm tendência para responder ao *lead* de forma explícita, seja através da *voz off*, seja através dos entrevistados. Para além disso, ainda é evidente a proximidade no que diz respeito aos valores-notícia. Em ambas as práticas fílmicas se privilegiam os temas com maior proximidade ou com maior proximidade e conflito/consequência, sendo que na reportagem também é muito evidente a personalização e, acima de tudo, a actualidade, que está praticamente ausente do documentário. O elemento da análise que permite afastar mais a reportagem do documentário acaba por ser a objectividade, ou seja, quase todos os documentários adoptam uma postura mais subjectiva, pois não apresentam os dois lados da questão, apresentam sim um determinado ponto de vista sobre o assunto. Por último, é possível constatar que tanto a edição como o ritmo se enquadram plenamente no estilo televisivo, já que se privilegia a edição proposicional e o ritmo rápido. Outro elemento que aproxima o documentário da reportagem é o papel do documentarista. Na maioria dos documentários, verifica-se uma participação não visível. Na reportagem, sucede algo semelhante, a única diferença reside mesmo na utilização de “vivos”, mas a reportagem nem sempre adopta este recurso.

Dizer que o documentário partilha determinadas características tanto com a reportagem como com a ficção, não implica afirmar a total contaminação deste género fílmico. É preciso, mais uma vez, realçar que a voz do documentário é mesmo transmitida, em grande medida, segundo Bill Nichols, a partir de uma lógica informativa, logo é natural que tenha alguns aspectos em comum com a reportagem. Mas é preciso também não esquecer que o documentário dá relevância a alguns aspectos que são marginalizados pela reportagem, ou seja, a transmissão da voz do documentário nunca se baseia exclusivamente na palavra, mas sim em todos os meios que tem ao seu dispor. A voz do documentário partilha, de facto, qualidades com outras vozes, assim como utiliza convenções de outros géneros fílmicos. Mas isso não afasta, de forma alguma, o documentário do seu propósito. Muito pelo contrário, este cruzamento que se dá enriquece, em grande medida, segundo Manuela Penafria, o trabalho documental, que tem mesmo que ser visto como um conjunto de elementos dispersos. No seu todo, estes elementos têm a capacidade de transmitir uma voz única, que não é mais do que o resultado do encontro que se dá entre o documentarista e os diferentes actores naturais. E é isto que, de verdade, torna o documentário único: a voz.

Para o estudo da estrutura, dos elementos discursivos e do estilo e técnica, baseei-me, em grande medida, nos textos de Carl R. Plantinga. A partir destas concepções foi, de facto, possível perceber a importância que os diferentes elementos assumem no documentário. Plantinga foi, também, muito útil para o estudo da voz. Segundo o autor existem três categorias distintas: a formal (voz epistemicamente para explicar uma certa porção do mundo ao espectador, é, portanto, uma voz mais autoritária, omnisciente, explicativa, educativa e até reflexiva), a aberta (voz epistemicamente hesitante, que explora

e observa o que nos rodeia sem, no entanto, apresentar respostas, apresenta sim hipóteses e propõe a reflexão) e a poética (voz mais centrada na procura da representação em si mesma através da estética). O que se verificou, a partir da análise, foi a presença maioritária da voz formal (*Retornados ou Restos do Império*, *Enfermeiras no Estado Novo*, *Filhos do Vento*, *Porto da Minha Infância* e *Kuxa Kanema*), ou seja, os documentários que passaram na RTP2, durante o período mencionado, são, em geral, documentários mais formatados e adaptados ao estilo televisivo. Não posso, no entanto, deixar de mencionar a presença de outros tipos de documentários, ou seja, a maioria é formal, mas o programa também deu visibilidade a documentários com voz aberta (*Com Quase Nada* e *Mais Alma*), voz mais formal do que aberta (*Outro País* e *Outubro*), voz mais aberta do que formal (*Cães Sem Coleira*) e até voz poética (*Ouvir Ver Macaú*).

O conceito de voz segundo Plantinga é muito útil para perceber até que ponto é que está presente uma maior ou menor formatação no documentário. De qualquer forma, acaba por ser um pouco limitado, pois os documentários com voz formal não são, de forma alguma, semelhantes. Plantinga foi, então, muito útil para perceber a importância dos elementos e a tendência da voz, mas pouco nos diz acerca do significado de tudo isso. Para perceber, de facto, a importância da maior presença de uma voz formal, recorro, por último, aos modos de Bill Nichols, que, a meu ver, são bastante completos e justificáveis. Antes de apontar a tendência geral, vou ainda apresentar, de forma conclusiva, as comparações que fiz entre os modos e os diferentes recursos estilísticos e discursivos. É, de facto, curioso, constatar a presença óbvia dos modos nos diferentes documentários, o mesmo será dizer que se verificam as características apresentadas por Nichols. Começamos pelo de exposição, que apenas esteve presente num dos documentários: *Filhos do Vento*.

Segundo a análise, no modo de exposição é sempre evidente a estrutura narrativa, ora, um dos objectivos deste modo passa exactamente por propor uma dada perspectiva ou argumento ao espectador e, para fazê-lo eficazmente, o documentário terá sempre que adoptar uma estrutura mais fixa e compreensível, ou seja, terá sempre que tentar adaptar o conceito de “estória” ao documentário. Para além de possuir sempre uma estrutura narrativa, os documentários do modo de exposição também têm sempre *voz off* e entrevistas. Este dado também é óbvio na definição de Bill Nichols. Segundo o autor, a *voz off* está quase sempre presente, pois permite alcançar um certo grau de objectividade e omnisciência. A *voz off* garante, ainda, uma maior possibilidade de compreensão do assunto pois é sintética e sucinta, assim como evita desafiar o senso comum, apostando antes na generalização do que é aceite pela maioria. Os gráficos permitem, também, perceber que a edição é sempre proposicional, o ritmo rápido e a voz formal, sendo que o documentarista é participante não visível. Nichols refere, de facto, a presença de uma edição de continuidade que coloca a importância na *voz off* e não nas imagens, por isso não é de estranhar a adopção de uma voz mais formal e rápida, voz esta que se rege por uma lógica informativa, neste caso, assente na palavra. Em suma, o modo de exposição, que também

associei ao modo jornalístico de Plantinga, pretende apenas transmitir, de forma objectiva, os assuntos em destaque no mundo histórico.

O modo de observação, por seu turno, esteve presente em dois documentários: *Com Quase Nada e Mais Alma*. A análise permitiu concluir que todos os documentários com um modo observacional têm uma estrutura categorial, uma edição mais solta, um ritmo equivalente, assim como uma voz aberta. Também foi possível verificar a total ausência de *voz off*, assim como a presença de entrevistas em ambos os documentários. Relativamente ao papel do documentarista, podemos concluir que em metade dos casos é participante não visível enquanto que na outra metade é não participante. Todas estas conclusões estão, de alguma forma, presentes nas definições de Bill Nichols. O modo de observação privilegia, de facto, tudo aquilo que ocorre em frente à câmara tentando sempre evitar qualquer espécie de intervenção directa. Recusa-se, assim, o uso de *voz off* e de todos os artifícios que possam abstrair o espectador. Importante é representar a vida tal e qual como ela ocorre, sendo que, para esse fim, é necessário dar o poder de interpretação ao espectador, ou seja, é necessário não conceder importância ao documentarista, que não pode ser mais do que uma figura apagada no documentário. Para dar a entender tudo isto, é aconselhável quebrar com a ideia de montagem dinâmica, ou seja, é preciso tentar dar o sentido de duração real dos eventos, algo que sucedeu sempre nos documentários observacionais analisados. Acima de tudo, dá-se um compromisso com o imediato, com o íntimo e com o pessoal. É o aqui e o agora.

Nos documentários do modo de exposição e do modo de observação, verificou-se alguma homogeneidade, o mesmo não sucedeu com os documentários inseridos no modo de participação (*Retornados ou Restos do Império, Enfermeiras no Estado Novo, Outro País e Kuxa Kanema*). A nível estrutural constatou-se mesmo uma total dispersão: um deles tem a estrutura retórica, outro a narrativa, outro ainda a mais categorial do que retórica, enquanto que o último tem uma estrutura mais categorial do que narrativa. No que se refere aos elementos discursivos, é curioso denotar a presença de *voz off* em metade dos casos e a sua ausência na outra metade. Todos os documentários do modo de participação têm entrevistas, assim como todos possuem uma edição proposicional e um ritmo rápido. A voz, nestes documentários, é, em grande medida, formal e quando isso não sucede é mais formal do que aberta. Também se verifica uma grande dispersão no que diz respeito ao papel do documentarista: na maioria dos casos não participa, enquanto que nos restantes casos, e em igual parcela, participa mas não é visível ou então é participante visível.

Como não se verifica uma grande homogeneidade, é mais difícil comparar com a definição apresentada por Bill Nichols, principalmente no que diz respeito à estrutura e estilo. Agora é preciso também ter em conta que os últimos modos apresentados pelo autor são, em geral, modos mais abertos, logo menos fixos. De qualquer forma, é possível identificar alguns traços comuns. O modo de participação, segundo Nichols, capta a acção vivida pelos actores naturais, mas não se limita a observar, também nos

alerta, enquanto espectadores, para a ideia de mutação do real, ou seja, o documentário é visto como o resultado final da interacção que se dá entre o documentarista e os actores naturais. Se esperamos ver o mundo representado de forma subjectiva, ou seja, o mundo segundo alguém que viveu essa realidade; então não queremos assistir a generalizações. De facto, não é a verdade que se procura, mas sim uma perspectiva vincada da realidade. Este modo destaca, então, os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo e fá-lo sem estabelecer de forma rígida os parâmetros a seguir. Não será, como tal, de estranhar a presença de uma voz formal, que é, em grande medida, muito distinta daquela apresentada no modo de exposição, isto porque a informação não é apresentada de forma autoritária e imparcial. É sempre a visão de alguém que viveu aquela realidade, seja o documentarista, sejam os entrevistados. Esta total liberdade formal faz com que tanto seja possível adoptar *voz off* como não, assim como podem estar presentes entrevistas ou até imagens de arquivo.

No modo reflexivo, também se verifica alguma dispersão. Apenas em metade dos casos se utilizam entrevistas, assim como se constata uma total ausência de *voz off*. A estrutura, por seu turno, não pode, de forma alguma, ser aplicada, sendo que a edição é, em igual percentagem, mais solta do que proposicional ou então poética. Os documentários do modo reflexivo têm, ainda, tendência para ter um ritmo rápido ou mais rápido do que equivalente, sendo que a voz também se reparte entre as variáveis formal ou mais aberta do que formal. Se compararmos estas conclusões com a teoria apresentada por Nichols, facilmente percebemos que existe uma grande liberdade de expressão neste modo, no sentido em que não se pretende provar a autenticidade, mas sim levar o público a reflectir sobre as formas de representação expostas. De facto, incentiva-se o estímulo à reflexão, já que se dá voz ao invisível, ou seja, não se transmite apenas o conhecimento (o que é), mas também o desejo (o que pode vir a ser). É, como tal, um modo mais auto-consciente e auto-interrogador que, acima de tudo, questiona a forma documental da mesma forma que se desliga dos restantes modos. Tudo isto é, de alguma forma, evidente nos documentários *Ouvir Ver Macau* e *Cães Sem Coleira*.

Por último, o modo performativo esteve presente em igualmente dois documentários (*Outubro* e *Porto da Minha Infância*). Verificou-se uma maior presença de uma estrutura narrativa ou mais retórica do que narrativa, a *voz off* esteve sempre presente, enquanto que a entrevista apenas se verificou em metade dos casos. A tendência aponta também para uma edição proposicional ou mais proposicional do que solta, assim como para um ritmo rápido ou mais equivalente do que rápido. O papel do jornalista, por seu turno, é sempre activo, ou seja, participante não visível. Em último lugar, surge a voz que é ou formal ou mais formal do que aberta. O que se destaca, acima de tudo, neste modo é realmente a relatividade do conhecimento, pois todo o significado passa a ser subjectivo, isto porque tudo depende da experiência pessoal de cada um de nós. Dizer que se explora mais o lado subjectivo dos fenómenos, implica também afirmar uma maior ênfase na perspectiva apresentada. De facto, não se explora apenas o lado factual, explora-se também o lado imaginativo dos acontecimentos e foge-se, em grande medida,

ao realismo evidencial, que é fundamental para todo o discurso jornalístico. As atenções passam, desta forma, a estar centradas na emoção e na expressividade, porque o destaque está todo na vivência de um determinado evento, isto é, por exemplo, visível no documentário *Outubro*. Para apresentar as temáticas, os documentários do modo performativo conjugam diferentes técnicas, por exemplo, a junção do geral com o particular, sendo que se verifica uma grande proximidade com o cinema experimental, como é evidente, de alguma forma, no *Porto da Minha Infância*.

Todas estas comparações servem para perceber a real importância dos modos de Bill Nichols. Não são modos, de forma alguma, limitados e prevêem, em grande medida, a presença de diferentes elementos e estilos, logo é perfeitamente justificável a sua aplicação num estudo deste teor. Agora sim posso passar para as conclusões finais. Já tínhamos visto, a partir das concepções de Plantinga, que se privilegia, em grande medida, um documentário mais formatado: estrutura narrativa, edição proposicional, ritmo rápido e voz formal. Há, de facto, uma maior tendência para a formatação, mas é preciso realçar que, em grande parte dos casos, esta é uma formatação diferente da prevista pela reportagem ou por qualquer outro género jornalístico, muito embora os documentários sejam, em geral, bastante informativos. Não podemos, de facto, afirmar a existência clara da objectividade que é fundamental para a reportagem, isto porque, em grande medida, os documentários são mesmo subjectivos. Há um ponto de vista explícito.

Não é, como tal, de estranhar que o modo mais visível, embora se verifique alguma dispersão, seja mesmo o modo de participação; modo este que enfatiza a importância da interacção do documentarista com os actores naturais. Neste modo, não é a verdade que se procura, mas sim uma perspectiva vincada da realidade, ou seja, é dado destaque aos aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo. Por este motivo, o modo de participação também acede a uma voz formal, que é, em grande medida, muito distinta daquela apresentada no modo de exposição, como já foi dito, isto porque a informação em vez de ser apresentada de forma autoritária e imparcial, é antes destacada de forma subjectiva, segundo a visão de alguém que viveu, de facto, aquela realidade.

Antes de concluir, gostava ainda de referir, mais uma vez, a limitação desta tendência (refere-se apenas a 11 documentários), assim como a situação específica em que se insere (não falamos do documentarismo português, mas sim do documentarismo português que teve visibilidade no programa Docs). Para além de ser necessário não esquecer o intuito real deste projecto, é também essencial, a meu ver, perceber que não é possível, ou pelo menos não devia ser, apontar erros ou falhas a um documentário só por este ser mais ou menos formatado. A imagem do documentário é, em grande medida, pessoal e se considerarmos o documentário um género cinematográfico, então podemos mais facilmente afirmar a não existência do correcto e do incorrecto, do bom e do mau. Quero com isto dizer, que a tendência para a utilização do modo de participação não é, de forma alguma, negativa, embora este seja um modo claramente mais formatado, isto porque qualquer modo é igualmente válido.

De facto, não existem regras, não existe a forma certa de realizar documentários, assim sendo, não é possível também apontar preferências mais válidas. Importante, parece-me, é haver uma visibilidade da dispersão existente, algo que foi visível, já que, como pudemos constatar, quase todos os modos tiveram expressão no período de análise seleccionado. Importante, igualmente, é continuar a haver alguma paixão pela prática.

O que podemos concluir, então, é que, embora tenha privilegiado documentários mais formatados, que se incluem no modo de participação, o programa Docs da RTP2 tentou, de alguma forma, incentivar a transmissão deste género fílmico e não se limitou a exhibir documentários semelhantes, ou seja, também deu visibilidade a alguns documentários menos formatados, assim como trouxe à luz do dia temáticas bem distintas. Apesar de todos os condicionalismos deste programa (por exemplo, privilegiavam-se todos aqueles documentários que tinham protocolo com o ICAM ou a RTP, que tinham uma duração aproximadamente entre 40 e 60 minutos ou que eram mais formatados), ou seja, apesar de, muitas vezes, ser visível, segundo Pedro Sena Nunes³⁰⁹, uma programação inconsistente e até negligente; é preciso, também, ter em conta a importância que o programa teve para a divulgação deste género em crescimento no nosso país. Nem tudo passava no Docs. É certo. Mas agora que o programa chegou ao seu fim a divulgação ainda é menor. Os documentários portugueses deixaram, quase por completo, de ter expressão na televisão. A selecção até podia não agradar a todos, mas o programa não deixava de dar visibilidade a alguns documentários portugueses recentes. Agora não resta nenhuma alternativa. Como será no futuro?

- V -
Anexos

Fichas Técnicas

Todas as sinopses foram retiradas das contra-capas dos documentários, do jornal Diário de Notícias ou ainda de sites oficiais das produtoras que produziram os documentários em questão. As fichas técnicas, por seu turno, foram extraídas igualmente das contra-capas ou, então, do próprio filme (genérico final).

1) Retornados ou Restos do Império

Sinopse: Mais de 25 anos depois do Processo de descolonização, a memória daqueles que voltaram das ex-colónias portuguesas, sobretudo de Angola e Moçambique, ainda esconde fantasmas que aparecem sempre quando se julgavam esconjurados. Cada estória é uma estória diferente, mas o drama e as emoções que o tempo conseguiu contornar, não foram e, provavelmente, não serão nunca apagados. São alguns desses testemunhos pessoais que pretendem dar a conhecer, enquadrados numa perspectiva histórica, tentando assim contribuir para a História de um dos fenómenos que mais marcou a sociedade portuguesa no último quarto de século: a descolonização e o retorno a Portugal dos desalojados das ex-colónias, a sua integração numa democracia emergente, e as sequelas que ainda hoje subsistem¹.

Realização: Leandro Ferreira

Direcção de Fotografia: José Brinco

Captação de Som: João Oliveira

Direcção de Produção: Ana Fernandes Costa

Produção: Paulo de Sousa

Montagem: Helena Alves

Música: Diogo Costa de Sousa

Misturas: Nuno Rosário

Texto: Paulo de Sousa

Locução: Eduardo Rego

Secretária de Produção: Isabel Nunes Silva

Pós-Produção Vídeo: Subfilmes

Pós-Produção Áudio: Cantinho da Música

Co-Produção: Continental Filmes e RTP (Radiotelevisão Portuguesa)

Apoios Financeiros: ICAM (Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia), Ministério da Cultura e Instituto Camões

Ano: 2001

¹ Ficha técnica e sinopse *in* contra-capa do documentário *Retornados ou Restos do Império* de Leandro Ferreira.

Duração: 42 minutos

2) Processo Crime 141/53 - Enfermeiras no Estado Novo

Sinopse: Documentário elaborado a partir dos testemunhos de duas mulheres que exerceram a profissão de enfermeiras durante o Estado Novo, que confronta o telespectador com a imagem da mulher num pretense país de brandos costumes²³.

Argumento e Realização: Susana Sousa Dias

Fotografia: Vasco Riobom

Som: Quintino Bastos

Direcção de Produção: Cremilde Mourão

Montagem: Pedro Pinheiro e Susana Sousa Dias

Música: António de Sousa Dias

Produção: Cinequanon

Apoios Financeiros: ICAM e Ministério da Cultura

Ano: 2000

Duração: 52 minutos

3) Com Quase Nada

Sinopse: Em Cabo Verde com uma lata de azeite importado, um pedaço de sandália Made in China, restos de pneu, ou um bocado de cartão, as crianças inventam os seus brinquedos. É costume os rapazes passearem os seus carros, feitos de arame e lata e fazerem gincanas e outras provas de competição, imitando os adultos. Histórias de brincadeiras, histórias verdadeiras, fragmentos do quotidiano, vozes, sons, cores, este documentário é um olhar no ano 2000, sobre uma que tenta sobreviver culturalmente com quase nada⁴.

Realização: Carlos Barroco e Margarida Cardoso

Imagem: Lisa Hagstrand

Montagem: Fernando Carrilho e Margarida Cardoso

Mistura: Carlos Alberto Lopes

Direcção de Produção: Nadia Baggioli

Co-Produção: Novo Século - Continental Visual, RTP e Videoteca Municipal de Lisboa

² Ficha técnica *in* contra-capa do documentário *Processo Crime 141/53-Enfermeiras do Estado Novo* de Susana Sousa Dias.

³ Sinopse *in* programação televisiva do jornal *Diário de Notícias* do dia 13 de Abril de 2003.

⁴ Ficha técnica e sinopse *in* contra-capa do documentário *Com Quase Nada* de Carlos Barroco e Margarida Cardoso.

Apoios Financeiros: ICAM

Ano: 2000

Duração: 62 minutos

4) Outro País

Sinopse: O 25 de Abril e a derrocada do último império colonial europeu projectaram Portugal para o primeiro plano da actualidade internacional. Na encruzilhada da Guerra Fria, os caminhos do ocidente passavam por o que viesse a suceder em Lisboa. É a razão pela qual estiveram em Portugal entre 1974 e 1975 alguns dos maiores cineastas e fotógrafos do nosso tempo: Glauber Rocha, Robert Kramer, Tjomas Harlan, Pea Holmquist, Santiago Álvarez, Sebastião Salgado, Guy Le Querrec, Dominique Isserman, Jean Gaumy, entre outros. Muitos deles sonharam com um mundo diferente. Vinham de Maio de 68, do Vietname, do Chile e viviam a Revolução portuguesa de forma quase militante. O que descobriram em Portugal? O que aconteceu aos seus sonhos desde então? Como é que se adaptaram às ideologias do mundo de hoje?⁵

Realização: Sérgio Tréfaut

Produtor Executivo: Pedro Correia Martins

Montagem: José Nascimento e Pedro Duarte

Imagem: João Ribeiro, Rui Poças e Jon Jost

Som: A. Pedro Figueiredo e Joaquim Pinto

Co-Produção: SP Filmes e RTP

Apoios Financeiros: ICAM e Câmara Municipal de Lisboa

Ano: 2000

Duração: 70 minutos

5) Mais Alma

Sinopse: Filme que segue, em duas ilhas do arquipélago de Cabo Verde, o processo de criação dos espectáculos, que serão apresentados no Festival de Teatro do Mindelo. Um olhar sobre a vida fora do palco, acompanhando pessoas que querem encontrar formas de exprimir uma nova identidade⁶.

Realização e Câmara: Catarina Alves Costa

Som: Olivier Blanc

⁵ Ficha técnica e sinopse *in* contra-capa do documentário *Outro País* de Sérgio Tréfaut.

⁶ Sinopse *in* programação televisiva do jornal *Diário de Notícias* do dia 4 de Maio de 2003.

Produção: Catarina Mourão

Montagem: Pedro Duarte

Pós-Produção Áudio: João Lucas e Luminária Música

Pós-Produção Vídeo: Andreia Bertini P&B

Traduções: Ajdil Hilário e Henrique Fontes

Apoios Financeiros: ICAM, IPAE (Instituto Português de Artes e Espectáculos), Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Cooperação

Co-produção: Laranja Azul e RTP

Ano: 2001

Duração: 57 minutos

6) Ouvir Ver Macau

Sinopse: Documentário sobre os 400 anos de história em comum com Portugal fizeram de Macau uma cidade singular e frágil⁷.

Realização: António Escudeiro

Outras Funções: Edgar Feldman, Luísa Costa Gomes, Mariana Escudeiro e Nuno Carvalho

Música: Dálidáki

Pós-Produção: Suma Filmes e Alcântara Estúdios

Apoios Financeiros: Governo de Macau, Fundação Oriente, IPOR, ICAM e RTP

Co-produção: Filmes da Rua e RTP

Ano: 2001

Duração: 50 minutos

7) Filhos do Vento

Sinopse: “Filhos do Vento” é um documentário que nos propõe uma viagem ao mundo e à história do cavalo lusitano. Ao longo dessa viagem, iremos encontrar não só os principais criadores portugueses, como também historiadores, arqueólogos e cavaleiros como Anky Ván Grusven, campeã olímpica de dressage e o conhecido rejoneador espanhol Páblo Hermoso de Mendoza, além de imagens de arquivo dos cavaleiros portugueses João Núncio e Nuno Oliveira, que entre outros depoimentos, não só nos elucidam sobre as características e personalidade do Puro Sangue Lusitano, como nos revelam a sua origem e evolução ao longo dos tempos⁸.

⁷ Sinopse *in* programação televisiva do jornal *Diário de Notícias* do dia 11 de Maio de 2003.

⁸ Ficha técnica e sinopse *in* contra-capa do documentário *Filhos do Vento* de Pedro Celestino da Costa.

Realização e Voz Off: Pedro Celestino da Costa

Imagem: Leonardo Simões

Som: José Barahona

Co-produção: Lx Filmes e RTP

Apoios Financeiros: ICAM, Ministério da Cultura e Fundação do Oriente

Ano: 2002

Duração: 52 minutos

8) Outubro

Sinopse: O Zoran e a Svetlana dirigem uma escola privada de cinema em Belgrado. Todos os anos vêm a Lisboa apresentar os filmes que produzem ao nosso festival de documentários. Ao longo dos anos tornámo-nos amigos. Dez anos de guerra e o recente bombardeamento da cidade tornaram difícil a actividade da escola. Pela primeira vez nos últimos dois anos voltaram a filmar, com um documentário sobre música em Belgrado. Milosevic marcou eleições para o dia 24 de Setembro. O candidato da oposição, Kostunica, é apoiado pelo Zoran, a Svetlana e os seus alunos. Vim para Belgrado durante um mês para fazer um filme sobre a escola do Zoran e da Svetlana. Mas estava longe de imaginar a importância de tudo o que viria a acontecer na Sérvia durante estes 30 dias⁹.

Argumento, Imagem, Som, Voz Off e Realização: Graça Castanheira

Produção: Maria João Mayer e François d'Artemare

Edição: Olga Ramos e Graça Castanheiro

Edição de Som: Pedro Rego e Luminária música

Co-produção: Les Films L'Après-Midi (França) e Filmes do Tejo

Ano: 2001

Duração: 62 minutos

9) Cães Sem Coleira

Sinopse: Cães Sem Coleira é um documentário ficcionado, ou uma ficção documentarizada, como preferirem, acerca de um dos últimos projeccionistas ambulantes portugueses, António Feliciano, cujo percurso se enreda noutro, o do próprio cinema português do ponto de vista da exibição. António Feliciano interessa-me sobretudo como homem invisível por detrás do projector de cinema. O homem

⁹ Ficha técnica e sinopse do documentário *Outubro* de Graça Castanheira in www.filmesdotejo.pt

invisível que tornou visível um número indefinido de filmes para gente que, sem a sua acção, nunca os veria¹⁰.

Realização: Rosa Coutinho Cabral

Assistente de Realização: Simão dos Reis

Argumento: Rosa Coutinho Cabral e Simão dos Reis

Fotografia: Daniel Del Negro

Assistentes de Imagem: Carlos Assis, Vítor Nobre, Miguel Sebastiana, Paulo Silva

Imagem Vídeo: Carlos Assis

Som: Pedro Caldas e Raquel Jacinto

Assistente de Som: José Baratona

Grupista: Manuel José Mergulhão

Montagem: Rosa Coutinho Cabral e Paulo Barbosa

Mistura: Branco Neskov

Direcção de Produção: João Pinto Nogueira

Produção: Paulo Lavadinho e Joaquim Lavadinho

Co-produção: Mil Imagens e Produção Audio Visual Lda

Apoios Financeiros: IPACA e RTP

Ano: 1997

Duração: 62 minutos

Ficha Artística: Laurinda Ferreira, Camacho Costa, Vasco Campos, Helena Laureano, João Cabral, Marcelo Urgeghe, Luis Pavão, Paula Sá Nogueira

10) Porto da Minha Infância

Sinopse: Recordar momentos de um passado longínquo é viajar fora do tempo. “Porto da Minha Infância” é um documentário que o produtor Paulo Branco me convidou para fazer sobre a cidade do Porto, para a Porto 2001 Capital Europeia da Cultura. Um documentário sobre o Porto em 2001 era impossível agora, com a cidade em obras, e é cousa que poderei fazer depois. O que, por outro lado, foi bom, porque me proporcionou a oportunidade de evocar o Porto da minha infância, graças a algumas das minhas memórias, as mais simples e as mais ligadas à cidade. Considero o filme um documentário, embora tenha sido obrigado a algumas reconstituições, para que não ficasse reduzido a um álbum de fotografias. Finalmente, trata-se de certas recordações dum tipo de vida e de imagens de uma época

¹⁰ Ficha técnica e sinopse do documentário *Cães Sem Coleira in Documentário em Portugal* (com introdução de José Manuel Costa), sl, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março 1999.

passada que, embora relacionadas comigo, não constituem uma auto-biografia (Manoel de Oliveira, Porto, 6 de Agosto de 2001)¹¹.

Realização e Voz Off: Manoel de Oliveira

Fotografia: Emmanuel Machuel

Som: Philippe Morel

Montagem: Valérie Loiseleux

Assistente de Realização: José Maria Vaz da Silva

Anotadora: Júlia Buisel

Canção por: Maria Isabel de Oliveira

Produzido por: Paulo Branco

Apoios Financeiros: ICAM, CNC e Instituto Camões

Co-produção: Madragoa Filmes, Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, Gemini Films, RTP

Ano: 2001

Duração: 58 minutos

Ficha Artística: Rogério Samora, António Fonseca, Ricardo Tropa e Jorge Tropa. Participações especiais de: Agustina Bessa-Luís, Maria de Medeiros, Leonor Silveira, Leonor Baldaque, José Wallenstein, Duarte de Almeida e o Maestro Peter Rundel

11) Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema

Sinopse: *Kuxa Kanema* quer dizer “o nascimento do cinema”. Era o nome do jornal cinematográfico moçambicano durante os primeiros anos de independência. O seu objectivo era: “Filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo”. A primeira acção cultural do governo Moçambicano logo após a independência, em 1975, foi a criação do *Instituto Nacional de Cinema*. Destruído por um fogo em 1991, só restam do edifício salas e corredores abandonados onde alguns funcionários esperam pacientemente a reforma. Num anexo apodrecem, esquecidas, as imagens que são o único testemunho dos onze primeiros anos de independência, os anos da revolução socialista¹².

Realização e Voz Off: Margarida Cardoso

Imagem: Lisa Hagstrand

Montagem: Isabelle Rathery e Timothy Miller

Coordenação de Produção: Magda Ferro, Emmanuelle Koenig e Véronique Marit

¹¹ Ficha técnica e sinopse *in* contra-capas do documentário *Porto da Minha Infância* de Manoel de Oliveira.

¹² Ficha técnica e sinopse *in* contra-capas do documentário *Kuxa Kanema* de Margarida Cardoso.

Documentarismo português na televisão

Mistura: Patrick Sigwalt

Camera Adicional: Karl Sousa, Dib Lutfi e Miguel Sales

Co-produção: Filmes do Tejo, RTP, ARTE (França) e RTBF (Televisão Belga)

Apoios Financeiros: Ministério da Cultura, ICAM, CNC (França), PROCIREP (França) e Programa MEDIA da União Europeia

Ano: 2003

Duração: 52 minutos

Protocolo de Categorias

A – Estrutura

1 – Estrutura

- 1 – narrativa (apresentação coerente da temática sob a forma de “estória”)
- 2 – categorial (apresentação tópica da temática)
- 3 – retórica (apresentação de uma perspectiva vincada sobre a realidade)
- 4 – mais narrativa do que categorial
- 5 – mais narrativa do que retórica
- 6 – mais categorial do que narrativa
- 7 – mais categorial do que retórica
- 8 – mais retórica do que narrativa
- 9 – mais retórica do que categorial
- 10 – não aplicável

2 – Início

- 1 – formal (destaca sempre um problema e, geralmente, ao longo do filme será apresentada uma solução para tudo voltar ao estado normal; ou então faz apenas uma introdução coerente ao tema)
- 2 – epistemológico (levanta algumas questões acerca de um determinado assunto)
- 3 – personalizado (centrado numa pessoa ou mais. Não levanta questões. Apenas diz(em) algo importante para entrar no documentário. nem sempre a pessoa é protagonista e nem sempre está visível)
- 4 – textual (normalmente é informação de contextualização)
- 5 – não aplicável (o documentário inicia sem fazer nenhuma abertura)

3 – Exposição da Informação (colocação)

- 1 – preliminar (apresenta sempre no início do filme as informações mais relevantes)
- 2 – atrasada (apresenta a informação de forma mais fragmentada)
- 3 – mais preliminar do que atrasada
- 4 – mais atrasada do que preliminar
- 5 – nem preliminar nem atrasada

4 – Exposição da Informação (concentração)

- 1 – distribuída (a exposição está espalhada pelo documentário)
- 2 – concentrada (fornece um bloco de texto)
- 3 – mais distribuída do que concentrada
- 4 – mais concentrada do que distribuída
- 5 – não aplicável

5 - Articulação da Informação (sem ter em conta o início)

- 1 – do geral para o particular
- 2 – do particular para o geral
- 3 – sempre geral
- 4 – sempre particular
- 5 – sempre geral mas recorrendo a exemplos do particular
- 6 – sempre particular mas recorrendo ao geral

6 – Final

- 1 – dramático (o protagonista ou narrador/documentarista alcança ou não os seus propósitos iniciais. É, portanto, um final mais ficcional)
- 2 – retrospectiva factual
- 3 – retrospectiva factual com interpretação
- 4 – retrospectiva factual com solução implícita
- 5 – retrospectiva factual com solução explícita
- 6 – retrospectiva factual com perspectivas para o futuro (não apresenta soluções mas prevê o que poderá acontecer no futuro)
- 7 – reforço de tudo o que foi dito
- 8 – aberto
- 9 – aberto mas dramático
- 10 – outro
- 11 – não aplicável (não tem final explícito)

B – Elementos Discursivos

7 – Título

- 1 – informativo

- 2 – apelativo
- 3 – informativo-apelativo

8 – Voz Off

1) *Presença de Voz Off*

- 1 – sim
- 2 – não

2) *Valorização da voz off no documentário*

- 1 – representa 1/6 do documentário (menos de 10 min)
- 2 – representa 2/6 do documentário (entre 11 e 20 min)
- 3 – representa 3/6 do documentário (entre 21 e 30 min)
- 4 – representa 4/6 do documentário (entre 31 e 40 min)
- 5 – representa 5/6 do documentário (entre 41 e 50 min)
- 6 – representa quase a totalidade do documentário (mais de 51 min)
- 7 – totalidade
- 8 – não aplicável

3) *Estilo da voz off*

- 1 – simples/coloquial
- 2 – complexo/literário
- 3 – mais simples/coloquial do que complexo/literário
- 4 – mais complexo/literário do que simples/coloquial
- 5 – não aplicável

4) *Tom da voz off*

- 1 – descritivo/narrativo
- 2 – analítico-interpretativo/explicativo
- 3 – analítico-interpretativo mas também intimista
- 4 – não aplicável

5) *Função da voz off*

- 1 – complemento factual das imagens
- 2 – explicação da imagens
- 3 – perspectiva sobre o assunto

4 – complemento factual e explicação das imagens

5 – complemento, explicação e perspectiva

6 – argumentativa (não só constitui um complemento e uma explicação da imagem, como também apresenta uma solução)

7 – não aplicável

9 – Entrevistas

1) Presença de entrevistas

1 – sim

2 – não

2) Número de entrevistados

1 – 1 a 5

2 – 6 a 10

3 – 11 a 15

4 – 16 a 20

5 – 21 a 25

6 – 26 a 30

7 – 31 a 35

8 – 35 a 40

9 – 41 a 45

10 – 46 a 50

11 – mais de 50

12 – não aplicável

3) Número de intervenções

1 – 1 a 5

2 – 6 a 10

3 – 11 a 15

4 – 16 a 20

5 – 21 a 25

6 – 26 a 30

7 – 31 a 35

8 – 35 a 40

- 9 – 41 a 45
- 10 – 46 a 50
- 11 – mais de 50
- 12 – não aplicável

4) *Peso concedido aos diferentes entrevistados*

- 1 – equilibrado
- 2 – desequilibrado
- 3 – mais equilibrado do que desequilibrado
- 4 – mais desequilibrado do que equilibrado
- 5 – não aplicável

5) *Valorização das entrevistas no documentário*

- 1 – representa 1/6 do documentário (menos de 10 min)
- 2 – representa 2/6 do documentário (entre 11 e 20 min)
- 3 – representa 3/6 do documentário (entre 21 e 30 min)
- 4 – representa 4/6 do documentário (entre 31 e 40 min)
- 5 – representa 5/6 do documentário (entre 41 e 50 min)
- 6 – representa quase a totalidade do documentário (mais de 51 min)
- 7 – totalidade
- 8 – não aplicável

6) *Distribuição das entrevistas no documentário*

- 1 – equilibrada
- 2 – concentrada
- 3 – mais equilibrada do que concentrada
- 4 – mais concentrada do que equilibrada
- 5 – não aplicável

7) *Estilo das entrevistas*

- 1 – entrevista formal (plano médio do entrevistado a 3/4)
- 2 – entrevista informal (entrevistado em ambiente natural)
- 3 – mais entrevista formal do que entrevista informal
- 4 – mais entrevista informal do que entrevista formal
- 5 – não aplicável

8) *Função das entrevistas*

- 1 – explicação dos eventos, factos ou realidades
- 2 – opinião acerca de eventos, factos ou realidades
- 3 – experiência pessoal
- 4 – é mais explicação do que opinião
- 5 – é mais explicação do que experiência pessoal
- 6 - é mais opinião do que explicação
- 7 – é mais opinião do que experiência pessoal
- 8 – é mais experiência pessoal do que explicação
- 9 – é mais experiência pessoal do que opinião
- 10 – é mais explicação do que opinião e experiência
- 11 – é mais opinião do que explicação e experiência
- 12 – é mais experiência do que explicação e opinião
- 13 – explicação, opinião e experiência pessoal

10 – Imagem só com som ambiente (sem ser entrevista ou voz off, ou seja, inclui a conversa espontânea entre os actores naturais quando não é dirigida à câmara ou ao documentarista)

1) *Valorização das imagens só com som ambiente no documentário*

- 1 – representa 1/6 do documentário (menos de 10 min)
- 2 – representa 2/6 do documentário (entre 11 e 20 min)
- 3 – representa 3/6 do documentário (entre 21 e 30 min)
- 4 – representa 4/6 do documentário (entre 31 e 40 min)
- 5 – representa 5/6 do documentário (entre 41 e 50 min)
- 6 – representa quase a totalidade do documentário (mais de 51 min)
- 7 – totalidade
- 8 – não aplicável

2) *Contagem das imagens só com som ambiente*

- 1 – 1 a 5
- 2 – 6 a 10
- 3 – 11 a 15
- 4 – 16 a 20

- 5 – 21 a 25
- 6 – 26 a 30
- 7 – 31 a 35
- 8 – 35 a 40
- 9 – 41 a 45
- 10 – 46 a 50
- 11 – mais de 50
- 12 – não aplicável

3) *Estilo das imagens só com som ambiente*

- 1 – minimalista (sem grandes recursos técnicos, na maioria dos planos câmara não está fixa - câmara ao ombro – a edição é menos trabalhada, etc)
- 2 – trabalhado (planos mais fixos, edição mais pensada, etc)
- 3 – mais minimalista do que trabalhado
- 4 – mais trabalhado do que minimalista
- 5 – não aplicável

11 – Imagens de Arquivo (fotografias, vídeos ou até programas televisivos)

1) *Presença de imagens de arquivo*

- 1 – sim
- 2 – não

2) *Valorização das imagens de arquivo no documentário*

- 1 – representa 1/6 do documentário (menos de 10 min)
- 2 – representa 2/6 do documentário (entre 11 e 20 min)
- 3 – representa 3/6 do documentário (entre 21 e 30 min)
- 4 – representa 4/6 do documentário (entre 31 e 40 min)
- 5 – representa 5/6 do documentário (entre 41 e 50 min)
- 6 – representa quase a totalidade do documentário (mais de 51 min)
- 7 – totalidade
- 8 – não aplicável

3) *Contagem das imagens de arquivo*

- 1 – 1 a 5
- 2 – 6 a 10

- 3 – 11 a 15
- 4 – 16 a 20
- 5 – 21 a 25
- 6 – 26 a 30
- 7 – 31 a 35
- 8 – 35 a 40
- 9 – 41 a 45
- 10 – 46 a 50
- 11 – mais de 50
- 12 – não aplicável

12 – Música

1) Presença de música

- 1 – sim
- 2 – não

2) Valorização da música no documentário

- 1 – representa 1/6 do documentário (menos de 10 min)
- 2 – representa 2/6 do documentário (entre 11 e 20 min)
- 3 – representa 3/6 do documentário (entre 21 e 30 min)
- 4 – representa 4/6 do documentário (entre 31 e 40 min)
- 5 – representa 5/6 do documentário (entre 41 e 50 min)
- 6 – representa quase a totalidade do documentário (mais de 51 min)
- 7 – totalidade
- 8 – não aplicável

3) Contagem da música (quantas vezes aparece)

- 1 – 1 a 5
- 2 – 6 a 10
- 3 – 11 a 15
- 4 – 16 a 20
- 5 – 21 a 25
- 6 – 26 a 30
- 7 – 31 a 35

- 8 – 35 a 40
- 9 – 41 a 45
- 10 – 46 a 50
- 11 – mais de 50
- 12 – não aplicável

4) *Função da música*

- 1 – música é som principal
- 2 – música é som secundário (música de fundo)
- 3 – mais som principal do que secundário
- 4 – mais som secundário do que principal
- 5 – não aplicável

13 – Reconstrução

1) *Presença de reconstrução*

- 1 – sim
- 2 – não

2) *Valorização da reconstrução no documentário*

- 1 – representa 1/6 do documentário (menos de 10 min)
- 2 – representa 2/6 do documentário (entre 11 e 20 min)
- 3 – representa 3/6 do documentário (entre 21 e 30 min)
- 4 – representa 4/6 do documentário (entre 31 e 40 min)
- 5 – representa 5/6 do documentário (entre 41 e 50 min)
- 6 – representa quase a totalidade do documentário (mais de 51 min)
- 7 – totalidade
- 8 – não aplicável

3) *Contagem de reconstruções*

- 1 – 1 a 5
- 2 – 6 a 10
- 3 – 11 a 15
- 4 – 16 a 20
- 5 – 21 a 25
- 6 – 26 a 30

- 7 – 31 a 35
- 8 – 35 a 40
- 9 – 41 a 45
- 10 – 46 a 50
- 11 – mais de 50
- 12 – não aplicável

C – Informação (se é possível responder ao *lead* mesmo se a informação não for dada explicitamente pela *voz off* ou pelas entrevistas)

14 – Quem?

- 1 – uma pessoa anónima
- 2 – uma pessoa anónima mas testemunha de acontecimento
- 3 – uma pessoa notável
- 4 – documentarista
- 5 – um grupo de pessoas anónimas
- 6 – um grupo de pessoas anónimas mas testemunhas de acontecimento
- 7 – uma entidade ou instituição
- 8 – outro
- 9 – não identificável

15 – O Quê?

1) Tema

- 1 – um conceito (por exemplo, liberdade)
- 2 – um evento específico (pode ser histórico como o 25 de Abril)
- 3 – uma realidade (por exemplo, as crianças de Cabo Verde, uma tradição, etc)
- 4 – uma pessoa (biografia)
- 5 – um grupo
- 7 - outro
- 8 – não identificável

2) Valor Notícia (o que mais se destaca)

- 1 – actualidade
- 2 – proximidade

- 3 – protagonista
- 4 – conflito
- 5 – consequência de evento
- 6 – actualidade-proximidade
- 7 – actualidade-protagonista
- 8 – actualidade-conflito
- 9 – actualidade-consequência
- 10 – proximidade-protagonista
- 11 – proximidade-conflito
- 12 – proximidade-consequência
- 13 – protagonista-conflito
- 14 – protagonista-consequência
- 15 – conflito-consequência
- 16 – proximidade-conflito-consequência
- 17 – protagonista-conflito-consequência
- 18 – outro

3) *Origem da Temática*

- 1 – narrador/documentarista (pode ser introduzida com texto)
- 2 – protagonista
- 3 – entrevistas
- 4 – imagem (inclui a conversa espontânea)
- 5 – não aplicável

16 – Quando?

- 1 – presente actualidade (é um acontecimento específico)
- 2 – presente intemporal (não é um acontecimento específico)
- 3 – passado histórico

17 – Onde?

- 1 – Portugal
- 2 – ex-colónia(s) de Portugal
- 3 – país europeu
- 4 – país americano
- 5 – país asiático

- 6 – país africano
- 7 – Portugal e ex-colónias
- 8 – outro
- 9 – não identificável

18 – Como?

1) *Contextualização*

- 1 – implícita
- 2 – explícita
- 3 – não aplicável

2) *Origem da Contextualização* (só se contextualização explícita)

- 1 – narrador/documentarista (pode ser a partir de texto)
- 2 – protagonista
- 3 – actores naturais/entrevistados
- 4 – imagem (inclui a conversa espontânea)
- 5 – não aplicável

19 – Porquê?

1) *Causas*

- 1 – implícitas
- 2 – explícitas
- 3 – não aplicável

2) *Origem das Causas* (só se causas explícita)

- 1 – narrador/documentarista (pode ser a partir de texto)
- 2 – protagonista
- 3 – actores naturais/entrevistados
- 4 – imagem (inclui a conversa espontânea)
- 5 – não aplicável

20 – Possibilidades Conflituais (os dois lados da questão)

- 1 – equilibrado (não favorece nenhuma das partes)
- 2 – desequilibrado (favorece claramente uma das partes)

- 3 – mais equilibrado do que desequilibrado
- 4 – mais desequilibrado do que equilibrado
- 5 – não aplicável

D – Estilo e Técnica

21 – Edição

- 1 – solta (não segue nenhuma lógica formal, dando prioridade à ordem temporal)
- 2 – proposicional (serve geralmente a retórica do filme, ou seja, a edição é ordenada segundo as proposições apresentadas e em detrimento da ordem espacial. Tem uma grande preocupação com as passagens de planos que têm que ser compreensíveis)
- 3 – poética
- 4 – mais solta do que proposicional
- 5 – mais proposicional do que solta

22 – Ritmo

- 1 – equivalente ao real (como se estivéssemos a viver o acontecimento)
- 2 – rápido (redução do tempo real)
- 3 – lento (extensão do tempo real)
- 4 – mais equivalente do que rápido
- 5 – mais equivalente do que lento
- 6 – mais equivalente do que rápido e do que lento
- 7 – mais rápido do que equivalente (tenta-se dar a ideia de equivalente mas de forma mais rápida)
- 8 – mais rápido do que lento
- 9 – mais rápido do que equivalente e do que lento
- 10 – mais lento do que equivalente
- 11 – mais lento do que rápido
- 12 – mais lento do que equivalente e do que rápido

23 – Papel do Documentarista

- 1 – participante visível
- 2 – participante não visível (pode ser o narrador)
- 3 – não participante (invisível)

24 – Voz

Documentarismo português na televisão

- 1 – formal (dissemina o conhecimento do mundo e ensina o espectador recorrendo à formatação do documentário)
- 2 – aberta (voz epistemicamente hesitante e formalmente solta)
- 3 – poética (menos preocupada com os assuntos epistémicos tradicionais como a observação, a exploração ou a explicação; e mais centrada na procura da representação em si mesma através da arte)
- 4 – mais formal do que aberta
- 5 – mais formal do que poética
- 6 – mais formal do que aberta e do que poética
- 7 – mais aberta do que formal
- 8 – mais aberta do que poética
- 9 – mais aberta do que formal e do que poética
- 10 – mais poética do que formal
- 11 – mais poética do que aberta
- 12 – mais poética do que formal e do que aberta

25 – Modos

- 1 – modo poético (restabelece os fragmentos do mundo de forma poética)
- 2 – modo de exposição (pretende apenas transmitir, de forma objectiva, os assuntos em destaque no mundo histórico)
- 3 – modo de observação (rejeita o comentário e a reconstrução, limitando-se a observar os acontecimentos à medida em que estes se desenrolam)
- 4 – modo de participação (pressupõe a interacção com os actores sociais ou então a entrevista, também recorre, muitas vezes, a imagens de arquivo com o intuito de contextualizar o acontecimento)
- 5 – modo reflexivo (acima de tudo questiona a forma documental e desliga-se dos outros modos)
- 6 – modo performativo (destaca os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo, algo que faz com que perca a ênfase na objectividade)

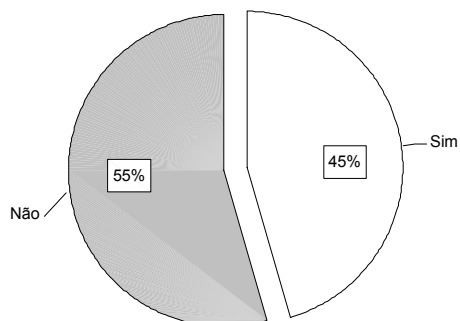
Grelha de Análise

CATEGORIAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Estrutura	7	1	2	6	2	10	1	1	1	8	3
Início	2	3	5	3	3	4	1	3	2	4	1
Exposição (colocação)	2	2	2	2	1	5	3	5	2	2	2
Exposição (concentração)	1	3	1	1	3	5	4	1	1	1	1
Articulação	1	1	6	5	2	3	4	2	4	6	6
Final	7	6	8	8	8	11	1	9	1	1	9
Título	3	1	2	3	2	3	2	3	2	3	2
<i>Voç Off</i> : presença	1	2	2	2	2	2	1	1	2	1	1
<i>Voç Off</i> : valorização	2	8	8	8	8	8	2	1	8	3	1
<i>Voç Off</i> : estilo	2	5	5	5	5	5	2	1	5	2	3
<i>Voç Off</i> : tom	2	4	4	4	4	4	3	3	4	3	2
<i>Voç Off</i> : função	5	7	7	7	7	7	5	5	7	5	5
Entrevistas: presença entrevistas	1	1	1	1	1	2	1	1	1	2	1
Entrevistas: número de entrevistados	4	2	3	3	1	12	4	1	5	12	2
Entrevistas: número de intervenções	11	11	9	8	2	12	6	9	7	12	6
Entrevistas: peso concedido aos diferentes entrevistados	3	2	3	3	2	5	4	4	2	5	4
Entrevistas: valorização da entrevista no documentário	3	5	3	3	1	8	2	2	3	8	3
Entrevistas: distribuição da entrevista no documentário	3	1	1	1	2	5	4	3	1	5	3
Entrevistas: estilo	3	1	4	1	3	5	1	4	3	5	3
Entrevistas: função	13	12	12	13	9	14	13	13	13	14	12
Imagem som ambiente: valorização	8	8	3	1	6	7	1	3	2	8	1
Imagem som ambiente: contagem	12	12	9	1	3	12	4	10	3	12	2
Imagem som ambiente: estilo	5	5	1	3	1	2	2	3	3	5	2
Imagens Arquivo: presença	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1
Imagens Arquivo: valorização	4	2	1	4	8	8	1	1	1	2	3
Imagens Arquivo: contagem	11	11	1	6	12	12	2	2	1	4	7
Música: presença	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1

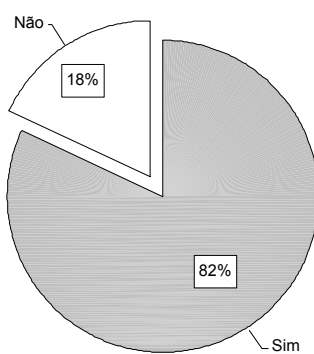
Documentarismo português na televisão

Música: valorização	1	2	1	1	3	2	2	1	8	3	1
Música: contagem	3	3	2	2	4	4	3	2	12	5	2
Música: função	4	2	1	1	1	1	3	3	5	3	3
Reconstrução: presença	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	2
Reconstrução: valorização	8	8	8	8	8	8	8	8	2	3	8
Reconstrução: contagem	6	6	6	6	6	6	6	6	2	3	6
Quem	6	2	5	6	5	9	8	6	1	4	6
O Quê: Tema	2	2	3	2	3	6	7	2	4	6	7
O Quê: valor-notícia	16	17	2	16	6	2	2	17	3	10	16
O Quê: origem temática	3	2	4	3	1	1	1	2	3	1	1
Quando	3	3	2	3	1	2	2	1	2	3	3
Onde	7	1	2	1	2	2	1	3	1	1	2
Como: contextualização	2	2	3	1	3	2	2	2	2	2	2
Como: origem contextualização	1	3	1	5	5	1	1	1	2	1	1
Porquê: causas	2	2	1	1	3	2	2	2	2	2	2
Porquê: origem causas	3	2	1	5	5	5	1	3	2	1	1
Possibilidades Conflituais	3	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Edição	2	2	1	2	1	3	2	5	4	2	2
Ritmo	2	2	1	2	1	2	2	6	7	2	2
Papel Documentarista	3	3	2	1	3	3	2	2	1	2	2
Voz	1	1	2	4	2	3	1	4	7	1	1
Modos	4	4	3	4	3	5	2	6	5	6	4

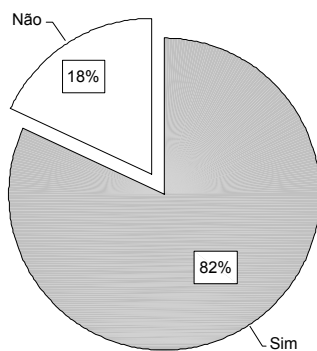
Voz Off (presença)



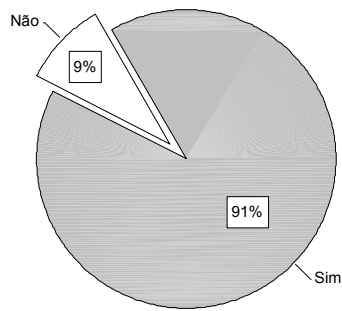
Entrevistas (presença)



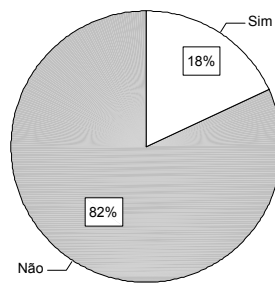
Imagens de Arquivo (presença)



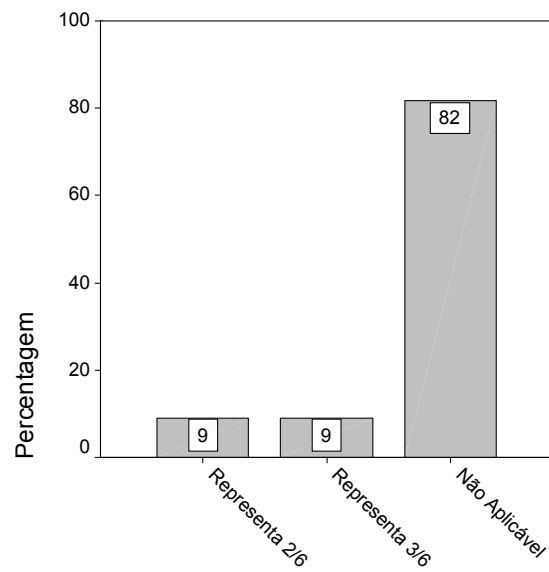
Música (presença)



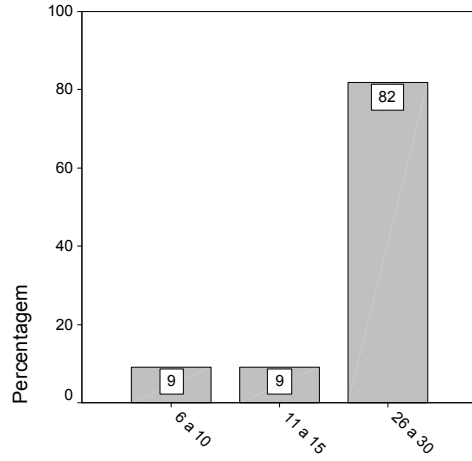
Reconstrução (presença)



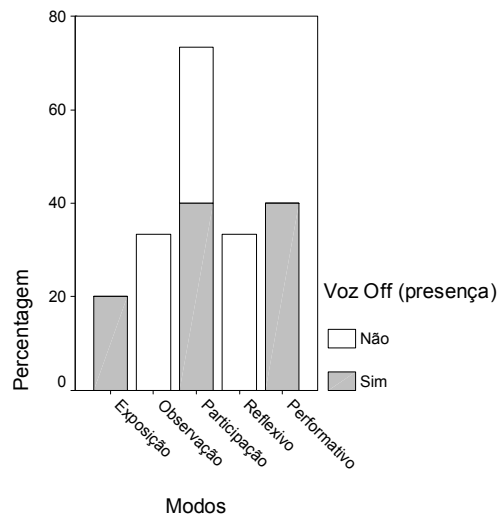
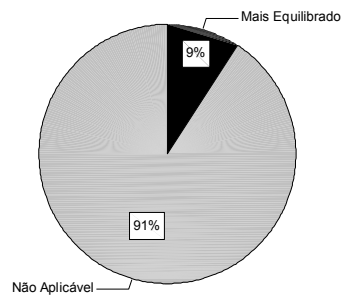
Reconstrução (valorização)



Reconstrução (contagem)



Possibilidades Conflituais



- VI -

Bibliografia e Notas

Bibliografia

Livros:

Dicionário da Língua Portuguesa (por J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo), 5ª edição, Lisboa, Porto Editora, 1982.

Documentário em Portugal (com introdução de José Manuel Costa), sl, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março 1999.

Almeida, Manuel Faria de, *Cinema Documental: História, Estética e Técnica Cinematográfica*, Coleção: Imagem/Som, Porto, Edições Afrontamento, 1982.

Armes, Roy, *Film and Reality: an Historical Survey*, Middlesex, Penguin Books, 1974, pág 9-49.

Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1976.

Bird, S. Elizabeth e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 263-277.

Campos, Jorge, *A Caixa Negra: Discurso de um jornalista sobre o discurso da televisão*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994, pág. 55-85.

Candeias, Victor, *Introdução ao Guião para Documentário*, Coleção: Imagens, Sons, Máquinas e Pensamentos (textos de cinema, vídeo e multimédia), Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2003.

Corner, John, *Art of Record: a critical introduction to documentary* Manchester, Manchester University Press, 1996.

Fontcuberta, Mar de, *A Notícia: pistas para compreender o mundo*, Coleção Media & Sociedade, Lisboa, Notícias Editorial, 1999, pág. 33-44.

Grierson, John, *Grierson for Documentary*, (introdução de Forsyth Hardy) London, Collins, 1946.

Documentarismo português na televisão

Guynn, William, *A Cinema of Non-Fiction*, London, Associated University Presses, 1990.

Issari, M. Ali e Paul, Doris A., *What is Cinéma Vérité?*, Metuchen, N.J. & London, the Scarecrow Press, Inc., 1979.

Jespers, Jean-Jacques, *Jornalismo Televisivo*, Coleção Comunicação, Coimbra, Minerva, 1998, pág. 166-175.

Kriwaczek, Paul, *Documentary for the Small Screen*, Oxford, Focal Press, 1997.

Lagardette, Jean-Luc Martin, *Manual da Escrita Jornalística: Escrevo-Informo-Convenço*, Lisboa, Editora Pergaminho, 1998.

Mamber, Stephen, *Cinema Verité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, Massachusetts e London, the Mit Press, 1974.

Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001.

Nunes, Pedro Sena, “Reflexão em Forma de Manifesto” in 28º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1999.

Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997.

Ponech, Trevor, *What is non-fiction cinema?: on the very idea of motion picture communication*, Colorado, Westview Press, 1999.

Renov, Michael, *Theorizing Documentary*, (ed New York), London, Routledge, 1993.

Cláudia Silvestre

Rodrigues, Adriano Duarte (1988), “O Acontecimento”, in Traquina, Néson (org) *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Vega, 1993, pág. 27-33.

Rosen, Jay (1993-2000) “Para além da Objectividade”, in Nelson Traquina (org), *Jornalismo 2000*, Lisboa, Relógio D’Água, pág. 139-150.

Rosenthal, Alan, *The Documentary conscience: a Casebook in Film Making*, Berkeley, University of California Press, 1980.

Rosenthal, Alan (ed), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988.

Rosenthal, Alan, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.

Rosenthal, Alan (ed), *Why Docudrama?: Fact-Fiction on Film and TV*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999.

Tuchman, Gaye (1993) “A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 74-90.

Vaughan, Dai, *For Documentary: twelve essays*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Winston, Brian, *Claiming the Real: The Grierson Documentary and its Legitimations*, London, British Film Institute, 1995.

Outros Textos:

<http://www.realityfilm.com>

Campos, Pedro Celso, *Reportagem Contextualizada:*

<http://wmail.faac.unesp.br/~pcampos/Reportagem%20Contextualizada.html>

Costa, Catarina Alves, *O Filme Etnográfico Em Portugal: Condicionantes À Realização De Três Filmes Etnográficos* (1998):

Documentarismo português na televisão

<http://bocc.ubi.pt/pag/costa-catarina-filme-etnografico.html>

Costa, Ricardo, *O Olhar Antes do Cinema*, (1982)

www.bocc.ubi.pt

Costa, Ricardo, *A outra face do espelho. Jean Rouch e o "outro"*(2000):

www.bocc.ubi.pt

Gershon, Robert, *Four Ways To Do Narrations In Documentary-Style Programs*:

<http://www.csv.vsc.edu/com.web/doc.nar.html>

Penafria, Manuela, *Unidade e diversidade do filme documentário* (1998):

<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.html>

Penafria, Manuela, *Perspectivas de Desenvolvimento para o Documentarismo* (1999):

<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.html>

Penafria, Manuela, *O Ponto de Vista no Filme Documentário* (2001):

<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.html>

Penafria, Manuela e Gonçalo Madaíl, *O Filme Documentário em Suporte Digital* (1999):

<http://bocc.ubi.pt/pag/madail-penafria-digital.html>

Penafria, Manuela e Gonçalo Madaíl, *Novas Linguagens Audiovisuais Tecnológicas - O Documentário Enquanto Género Da Experimentação* (1999):

<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-madail-linguagens-tecnologias.html>

Serrano, Estrela, *A Voz e o Ponto de Vista*, (1998):

www.bocc.ubi.pt

Sousa, Américo de, *O Estatuto da Subjectividade no Campo Jornalístico*:

www.bocc.ubi.pt

Yakhni, Sarah, *O Eu e o Outro no Filme - Documentário: uma possibilidade de encontro*:

<http://bocc.ubi.pt/pag/yakhni-sarah-eu-outro-documentario.pdf>

Documentários:

Retornados ou Restos do Império, realizado por Leandro Ferreira, 2001, 42 minutos;

Processo Crime 141/53 – Enfermeiras no Estado Novo, realizado por Susana Sousa Dias, 2000, 52 minutos;

Com Quase Nada, realizado por Carlos Barroco e Margarida Cardoso, 2000, 62 minutos;

Outro País, realizado por Sérgio Tréfaut, 2000, 70 minutos;

Mais Alma, realizado por Catarina Alves Costa, 2001, 57 minutos;

Ouvir Ver Macau, realizado por António Escudeiro, 2001, 50 minutos;

Filhos do Vento, realizado por Pedro Celestino da Costa, 2002, 52 minutos;

Outubro, realizado por Graça Castanheira, 2001, 62 minutos;

Cães Sem Coleira, realizado por Rosa Coutinho Cabral, 1997, 62 minutos;

Porto da Minha Infância, realizado por Manoel de Oliveira, 2001, 58 minutos;

Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema, realizado por Margarida Cardoso, 2003, 52 minutos.

Notas

¹ Este texto da Catarina Alves Costa foi publicado no fascículo *Documentário em Portugal* (com introdução de José Manuel Costa) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março 1999 (não é possível identificar o número de página do texto, porque estas não se encontram numeradas).

² Todas as referências históricas foram retiradas do seguinte livro de Manuel Faria de Almeida: *Cinema Documental: História, Estética e Técnica Cinematográfica*, Coleção: Imagem/Som, Porto, Edições Afrontamento, 1982.

³ Costa, José Manuel, “O Novo Documentário em Portugal”, in *Documentário em Portugal* (com introdução de José Manuel Costa), Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março 1999 (não é possível identificar o número de página porque estas não se encontram numeradas).

⁴ Nunes, Pedro Sena, “Reflexão em Forma de Manifesto” in 28º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1999 (não é possível identificar o número de página porque estas não se encontram numeradas).

⁵ Costa, José Manuel, “O Novo Documentário em Portugal”, in *Documentário em Portugal* (com introdução de José Manuel Costa), Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março 1999 (não é possível identificar o número de página porque estas não se encontram numeradas).

⁶ *Idem.*

⁷ O texto presente no site www.realityfilm.com não está assinado, ou seja, não posso especificar o autor. No entanto, considero que os assuntos abordados neste site são relevantes para o meu estudo, até porque todas as concepções apresentadas estão devidamente associadas a um ou mais autores e, só por este motivo, considero esta informação credível (algumas referências a autores não estão completamente identificadas sendo que aparecem sem data, sem editora e sem local de edição. Por este motivo, não pude apresentar a informação completa).

⁸ *Dicionário da Língua Portuguesa* (por J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo), 5ª edição, Lisboa, Porto Editora, 1982.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² Convém desde já esclarecer que a palavra filme será muitas vezes adoptada ao longo do trabalho enquanto documentário, sendo que sempre que me quiser referir a um filme de âmbito diferente utilizarei a expressão filme ficcional.

¹³ In www.realityfilm.com.

¹⁴ In www.realityfilm.com.

¹⁵ John Grierson citado em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada da revista: *Cinema Quarterly* 2.1, pág. 8.

¹⁶ Craftsmanship significa habilidade, perfeição ou trabalho de artífice, sendo que, neste contexto, é o primeiro termo que se aplica.

¹⁷ Paul Rotha citado em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada da revista: *Cinema Quarterly*, 2.2, pág. 78.

¹⁸ Paul Wells citado em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do texto "The Documentary Form: Personal and Social 'Realities'" in Jill Nelmes (ed.) *An Introduction to Film Studies*, 2ª edição, pág. 212.

¹⁹ Steve Blandford, Barry Keith Grant e Jim Hillier citados em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do livro: *The Film Studies Dictionary*, pág. 73.

- ²⁰ Frank Beaver citado em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do texto *Dictionary of Film Terms*, pág. 119.
- ²¹ Timothy Corrigan citado em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do texto: *A Short Guide to Writing About Film*, 4ª edição, pág. 206.
- ²² Ralph S. Singleton and James A. Conrad citados em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do texto: *Filmmaker's Dictionary*, 2ª edição, pág. 94.
- ²³ David Bordwell and Kristin Thompson citados em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do texto: *Film Art: An Introduction*, 5ª edição, pág. 42
- ²⁴ John W. Cones citado em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do texto: *Film Finance and Distribution*, pág. 154
- ²⁵ Edmund F. Penney citado em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do texto: *Facts on File Film and Broadcast Terms*, pág. 73
- ²⁶ James Monaco citado em www.realityfilm.com. Neste site a citação é identificada como sendo retirada do texto: *The Dictionary of New Media*, pág. 94
- ²⁷ Esta definição não estava identificada mas parece resumir, em parte, as restantes definições. Por este motivo, justifica-se a sua utilização.
- ²⁸ Utilizo aqui a expressão cinema ficcional porque, para alguns autores, nomeadamente Manuel Faria de Almeida, o documentário não é mais do que um género de cinema que não se baseia na ficção mas sim na realidade, ou seja, podemos falar de cinema documental. No entanto, utilizarei ao longo do trabalho a designação cinema para caracterizar apenas o campo ficcional, sendo que sempre que me referir ao documentário utilizarei a expressão cinema documental para evitar qualquer espécie de dúvida.
- ²⁹ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pág. 23.
- ³⁰ *Idem*, pág. 25.
- ³¹ *Idem*, pág. 20.
- ³² Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 30 e 31.
- ³³ Portaria que regulamenta o Apoio Financeiro Selectivo ao Desenvolvimento e Produção Cinematográfica de Documentários. Para se poder atribuir financiamentos a documentários foi necessário definir antes o conceito. definição retirada de Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 1.
- ³⁴ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 1 e 2.
- ³⁵ *Idem*, pág. 25.
- ³⁶ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pág. 2.
- ³⁷ Bill Nichols referido por Manuela Penafria in *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 25 e 26.
- ³⁸ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pág. 20 e 21.
- ³⁹ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 26 e 27.
- ⁴⁰ *Idem*, pág. 27.
- ⁴¹ *Idem*, pág. 29.

- ⁴² Jaspers, Jean-Jacques, *Jornalismo Televisivo*, Coleção Comunicação, Coimbra, Minerva, 1998, pág. 167.
- ⁴³ *Idem*, pág. 168.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ *Idem*, pág. 169.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ *Idem*, pág. 170.
- ⁴⁸ *Idem*, pág. 171.
- ⁴⁹ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 22.
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² *Idem*, pág. 24.
- ⁵³ Jaspers, Jean-Jacques, *Jornalismo Televisivo*, Coleção Comunicação, Coimbra, Minerva, 1998, pág. 174.
- ⁵⁴ *Idem*.
- ⁵⁵ Lagardette, Jean-Luc Martin, *Manual da Escrita Jornalística: Escrevo-Informo-Convenço*, Lisboa, Editora Pergaminho, 1998, pág. 63.
- ⁵⁶ *Idem*, pág. 64.
- ⁵⁷ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 24 e 25.
- ⁵⁸ *Idem*, pág. 34.
- ⁵⁹ Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1976, pág. 3.
- ⁶⁰ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 37.
- ⁶¹ *Idem*, pág. 25.
- ⁶² Armes, Roy, *Film and Reality: an Historical Survey*, Middlesex, Penguin Books, 1974, pág. 23.
- ⁶³ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 38.
- ⁶⁴ Manuel Faria Almeida referido por Manuela Penafria in *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 38.
- ⁶⁵ Armes, Roy, *Film and Reality: an Historical Survey*, Middlesex, Penguin Books, 1974, pág. 31.
- ⁶⁶ *Idem*, pág. 33.
- ⁶⁷ Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1976, pág. 39.
- ⁶⁸ Flaherty citado por Erik Barnouw in *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1976, pág. 46.
- ⁶⁹ Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1976, pág. 54.
- ⁷⁰ *Ibidem*.
- ⁷¹ *Idem*, pág. 57.
- ⁷² *Ibidem*.
- ⁷³ Vertov citado por Erik Barnouw in *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1976, pág. 58.
- ⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 43.

⁷⁷ *Idem*, pág. 44.

⁷⁸ Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1976, pág. 63.

⁷⁹ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 39.

⁸⁰ *Idem*, pág. 44.

⁸¹ Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1976, pág. 85.

⁸² Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 45.

⁸³ Grierson, John, “First Principles of Documentary” in Forsyth Hardy, *Grierson on Documentary*, London, Faber & Faber, (orig. 1932-34), 1979, pág. 35-46.

⁸⁴ Grierson (1979) referido por Manuela Penafria in *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 45.

⁸⁵ *Idem*, pág. 46 e 47.

⁸⁶ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 50 e 51.

⁸⁷ Grierson (1979) referido por Manuela Penafria in *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 69.

⁸⁸ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 47.

⁸⁹ Grierson (1979) referido por Manuela Penafria in *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 47.

⁹⁰ *Idem*, pág. 48.

⁹¹ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 49.

⁹² Rosenthal (1988) referido por Manuela Penafria in *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 49.

⁹³ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 50.

⁹⁴ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pág. 21.

⁹⁵ *Idem*, pág. 100.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Idem*, pág. 100 e 101.

⁹⁸ *Idem*, pág. 101.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Idem*, pág. 101 e 102.

¹⁰¹ *Idem*, pág. 102.

¹⁰² *Idem*, pág. 103.

¹⁰³ *Idem*, pág. 103 e 104.

¹⁰⁴ *Idem*, pág. 105.

¹⁰⁵ *Idem*, pág. 107.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Idem*, pág. 109.

¹⁰⁹ *Idem*, pág. 110.

¹¹⁰ *Idem*, pág. 111.

¹¹¹ *Idem*, pág. 112.

¹¹² David MacDougall (“When Less is Less”, *Transcultural Cinema*, pág. 215) citado por Bill Nichols in *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pág. 113.

¹¹³ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 61 e 63.

¹¹⁴ *Idem*, pág. 61.

¹¹⁵ Rodrigues, Adriano Duarte (1988), “O Acontecimento”, in Traquina, Nélson (org) *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”* (1993), Lisboa, Vega, pág. 30.

¹¹⁶ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pág. 116.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Idem*, pág. 118.

¹²¹ *Idem*, pág. 119 e 120.

¹²² *Idem*, pág. 121.

¹²³ *Idem*, pág. 123.

¹²⁴ Penafria, Manuela, *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*, (prefácio de João Mário Grilo) Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pág. 68.

¹²⁵ *Idem*, pág. 67.

¹²⁶ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pág. 123.

¹²⁷ *Idem*, pág. 125.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Idem*, pág. 126.

¹³⁰ *Idem*, pág. 128.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Idem*, pág. 130.

¹³³ *Idem*, pág. 131.

¹³⁴ *Idem*, pág. 131 e 132.

¹³⁵ *Idem*, pág. 134.

¹³⁶ *Idem*, pág. 135.

¹³⁷ *Idem*, pág. 137.

¹³⁸ Plantinga, Carl R., *Rhetoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 15.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ É preciso não esquecer que Plantinga exclui, à partida, a existência do modo poético por considerar que é apenas uma extensão do modo de exposição. Na sua análise, também não está incluído o modo performativo, pois este só surgiu no último livro de Bill Nichols que é posterior ao livro de Carl Plantinga.

¹⁴¹ *Idem*, pág. 101.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Idem*, pág. 102.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Idem*, pág. 103 e 104.

¹⁴⁶ *Idem*, pág. 30.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Idem*, pág. 29.

¹⁴⁹ *Idem*, pág. 31.

¹⁵⁰ *Idem*, pág. 32.

¹⁵¹ *Idem*, pág. 29.

¹⁵² Rosen, Jay (1993-2000) “Para além da Objectividade”, in Nelson Traquina (org), *Jornalismo 2000*, Lisboa, Relógio D’Água, pp. 139-150.

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Tuchman, Gaye (1993) “A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 78.

¹⁵⁷ *Idem*, pág. 79.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Idem*, pág. 80.

¹⁶⁰ *Idem*, pág. 80.

¹⁶¹ *Idem*, pág. 82.

¹⁶² *Idem*, pág. 83.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Idem*, pág. 88.

¹⁶⁵ *Idem*, pág. 75.

¹⁶⁶ *Idem*, pág. 83.

¹⁶⁷ *Idem*, pág. 87.

¹⁶⁸ *Idem*, pág. 89.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Rodrigues, Adriano Duarte (1988), “O Acontecimento”, in Traquina, Nelson (org) *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Vega, 1993, pág. 27-28.

- ¹⁷⁶ Fontcuberta, Mar de, *A Notícia: pistas para compreender o mundo*, Coleção Media & Sociedade, Lisboa, Notícias Editorial, 1999, pág. 33.
- ¹⁷⁷ *Idem*, pág. 34.
- ¹⁷⁸ *Idem*, pág. 35.
- ¹⁷⁹ *Idem*, pág. 36.
- ¹⁸⁰ *Ibidem*.
- ¹⁸¹ Arno (1984) referido por Mar de Fontcuberta in *A Notícia: pistas para compreender o mundo*, Coleção Media & Sociedade, Lisboa, Notícias Editorial, 1999, pág. 33.
- ¹⁸² Fontcuberta, Mar de, *A Notícia: pistas para compreender o mundo*, Coleção Media & Sociedade, Lisboa, Notícias Editorial, 1999, pág. 37.
- ¹⁸³ Galtung e Ruge (1980, pág. 120) citados por mar de Fontcuberta in *A Notícia: pistas para compreender o mundo*, Coleção Media & Sociedade, Lisboa, Notícias Editorial, 1999, pág. 33 (a informação contida entre parêntesis foi acrescentada pela autora).
- ¹⁸⁴ Fontcuberta, Mar de, *A Notícia: pistas para compreender o mundo*, Coleção Media & Sociedade, Lisboa, Notícias Editorial, 1999, pág. 38.
- ¹⁸⁵ *Idem*, pág. 39.
- ¹⁸⁶ *Idem*, pág. 42.
- ¹⁸⁷ *Idem*, pág. 43.
- ¹⁸⁸ *Idem*, pág. 44.
- ¹⁸⁹ Bird, S. Elizabeth e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 263.
- ¹⁹⁰ *Idem*, pág. 265.
- ¹⁹¹ Drummond (1984) citado por Bird, S. Elizabeth e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 266.
- ¹⁹² Bird, S. Elizabeth e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 265.
- ¹⁹³ *Idem*, pág. 269.
- ¹⁹⁴ *Idem*, pág. 270.
- ¹⁹⁵ *Idem*, pág. 273.
- ¹⁹⁶ *Idem*, pág. 275.
- ¹⁹⁷ Michael Schudson (1982) citado por S. Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 275.
- ¹⁹⁸ Morley (1981) citado por S. Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 275.
- ¹⁹⁹ Bird, S. Elizabeth e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Veja, pág. 276 e 277.
- ²⁰⁰ *Idem*, pág. 277.
- ²⁰¹ *Ibidem*.
- ²⁰² Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pág. 42 e 43.
- ²⁰³ *Idem*, pág. 43.

- ²⁰⁴ *Ibidem.*
- ²⁰⁵ *Idem*, pág. 43 e 44.
- ²⁰⁶ *Idem*, pág. 46.
- ²⁰⁷ *Idem*, pág. 47 e 48.
- ²⁰⁸ *Idem*, pág. 48.
- ²⁰⁹ *Idem*, pág. 49.
- ²¹⁰ *Idem*, pág. 57.
- ²¹¹ *Idem*, pág. 66.
- ²¹² *Ibidem.*
- ²¹³ *Idem*, pág. 75.
- ²¹⁴ *Idem*, pág. 68.
- ²¹⁵ *Idem*, pág. 75.
- ²¹⁶ Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997.
- ²¹⁷ *Idem*, pág. 83 e 84.
- ²¹⁸ *Idem*, pág. 85.
- ²¹⁹ *Idem*, pág. 86.
- ²²⁰ *Ibidem.*
- ²²¹ *Idem*, pág. 88.
- ²²² *Idem*, pág. 89.
- ²²³ *Idem*, pág. 90.
- ²²⁴ *Ibidem.*
- ²²⁵ *Idem*, pág. 96 e 97.
- ²²⁶ *Idem*, pág. 97.
- ²²⁷ *Idem*, pág. 97 e 98.
- ²²⁸ *Idem*, pág. 98 e 99.
- ²²⁹ Chatman citado por Carl R. Plantinga *in Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 99.
- ²³⁰ Bill Nichols (1991) citado por Carl R. Plantinga *in Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 99.
- ²³¹ Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 100.
- ²³² *Idem*, pág. 100.
- ²³³ *Idem*, pág. 106.
- ²³⁴ *Ibidem.*
- ²³⁵ *Idem*, pág. 107.
- ²³⁶ *Ibidem.*
- ²³⁷ *Idem*, pág. 110.
- ²³⁸ *Idem*, pág. 111.
- ²³⁹ *Ibidem.*
- ²⁴⁰ *Idem*, pág. 112.
- ²⁴¹ *Idem*, pág. 115.
- ²⁴² *Idem*, pág. 108.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ *Idem*, pág. 116.

²⁴⁶ *Idem*, pág. 117.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Idem*, pág. 118.

²⁵⁰ *Idem*, pág. 118 e 119.

²⁵¹ *Idem*, pág. 109.

²⁵² *Idem*, pág. 109 e 110.

²⁵³ *Idem*, pág. 120.

²⁵⁴ *Idem*, pág. 104.

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ *Ibidem.*

²⁵⁷ *Idem*, pág. 121.

²⁵⁸ *Idem*, pág. 104 e 105.

²⁵⁹ *Idem*, pág. 125.

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Idem*, pág. 126.

²⁶² *Idem*, pág. 126 e 127.

²⁶³ Meir Sternbeg referido e citado por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 91 e 92.

²⁶⁴ Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 92.

²⁶⁵ Meir Sternbeg citado por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 128.

²⁶⁶ Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 130.

²⁶⁷ *Idem*, pág. 130.

²⁶⁸ *Idem*, pág. 131.

²⁶⁹ *Idem*, pág. 135.

²⁷⁰ *Idem*, pág. 136.

²⁷¹ *Idem*, pág. 137.

²⁷² Robert Drew citado por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 137.

²⁷³ Patricia Jaffe referida e citada por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 138.

²⁷⁴ Fred Wiseman referido por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 138.

²⁷⁵ Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 142.

²⁷⁶ *Idem*, pág. 143.

²⁷⁷ *Idem*, pág. 144.

²⁷⁸ *Idem*, pág. 145.

- ²⁷⁹ *Idem*, pág. 147.
- ²⁸⁰ *Ibidem*.
- ²⁸¹ *Idem*, pág. 147 e 148.
- ²⁸² Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 148.
- ²⁸³ Barry Keith Grant referido e citado por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 148.
- ²⁸⁴ Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 149.
- ²⁸⁵ Teun van Dijk referido por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 150.
- ²⁸⁶ *Idem*, pág. 150.
- ²⁸⁷ Almeida, Manuel Faria de, *Cinema Documental: História, Estética e Técnica Cinematográfica*, Coleção: Imagem/Som, Porto, Edições Afrontamento, 1982, pág. 52.
- ²⁸⁸ *Idem*, pág. 56.
- ²⁸⁹ *Idem*, pág. 57.
- ²⁹⁰ *Idem*, pág. 59.
- ²⁹¹ *Idem*, pág. 59 e 60.
- ²⁹² Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 151.
- ²⁹³ *Idem*, pág. 152.
- ²⁹⁴ *Idem*, pág. 154 e 155.
- ²⁹⁵ *Idem*, pág. 155.
- ²⁹⁶ *Idem*, pág. 156.
- ²⁹⁷ *Ibidem*.
- ²⁹⁸ *Idem*, pág. 158.
- ²⁹⁹ Roland Barthes referido por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 158 e 159.
- ³⁰⁰ Mary Ann Doane referida por Carl R. Plantinga in *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 161.
- ³⁰¹ Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 162.
- ³⁰² Candeias, Victor, *Introdução ao Guião para Documentário*, Coleção: Imagens, Sons, Máquinas e Pensamentos (textos de cinema, vídeo e multimédia), Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2003, pág. 60-62.
- ³⁰³ *Idem*, pág. 57 e 58.
- ³⁰⁴ Plantinga, Carl R., *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, pág. 162.
- ³⁰⁵ *Idem*, pág. 162.
- ³⁰⁶ *Idem*, pág. 166.
- ³⁰⁷ *Idem*, pág. 166 e 167.
- ³⁰⁸ Este texto da Catarina Mourão foi publicado no fascículo *Documentário em Portugal* (com introdução de José Manuel Costa) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março 1999 (não é possível identificar o número de página do texto, porque estas não se encontram numeradas).
- ³⁰⁹ Pedro Sena Nunes respondeu-me a um mail que enviei para a Doc-list, ou seja, para a mailing list criada pelo Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior com a colaboração da AporDOC. Nesse mail,

mostrou a sua insatisfação para com o programa Docs da RTP2. Parte do que escrevo no corpo de texto é, então, baseado nesse mail pessoal que recebi.