

## **Doc On-line** [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)

Revista Digital de Cinema Documentário  
Revista Digital de Cine Documental  
Digital Magazine on Documentary Cinema  
Révue  lectronique de Cinéma Documentaire

Realidade e Modos de Representa o  
Realidad y Modos de Representación  
Reality and Modes of Representation  
R alit  et Modes de Représentation

n.02 (07. 2007)



*O Prisioneiro da Grade de Ferro. Auto-retratos (2004),*  
de Paulo Sacramento

### **Editores**

Marcius Freire (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

**CONSELHO EDITORIAL:**

**Anabela Gradim** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Annie Comolli** (École Pratique des Hautes Études, França)  
**António Fidalgo** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Bienvenido León Anguiano** (Universidad de Navarra, Espanha)  
**Carlos Fontes** (Worcester State College, EUA)  
**Catherine Benamou** (University of Michigan, EUA)  
**Claudine de France** (Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, França)  
**Frederico Lopes** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Gordon D. Henry** (Michigan State University, EUA)  
**Henri Arraes Gervaiseau** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**José da Silva Ribeiro** (Universidade Aberta, Portugal)  
**João Luiz Vieira** (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
**João Mário Grilo** (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
**Julio Montero** (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
**Luiz Antonio Coelho** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Margarita Ledo Andión** (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)  
**Michel Marie** (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)  
**Miguel Serpa Pereira** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Patrick Russell LeBeau** (Michigan State University, EUA)  
**Paula Mota Santos** (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)  
**Paulo Serra** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Philippe Lourdou** (Université Paris X - Nanterre, França)  
**Robert Stam** (New York University, EUA)  
**Rosana de Lima Soares** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**Tito Cardoso e Cunha** (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental | Digital Magazine on Documentary Cinema | *Révue Électronique de Cinéma Documentaire*

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

Julho 2007

ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores:

[marciusfreire@terra.com.br](mailto:marciusfreire@terra.com.br)

[manuela.penafria@gmail.com](mailto:manuela.penafria@gmail.com)

# Índice

<b>EDITORIAL</b> <b>Editorial   Editor's note   Éditorial</b>	<b>1</b>
Realidade e modos de representação <i>por</i> Marcius Freire, Manuela Penafria	2
<b>ARTIGOS</b> <b>Artículos   Articles   Articles</b>	<b>5</b>
El primer documental vanguardista de NO-DO <i>por</i> Álvaro Matud Juristo	6
The Cinematographic Representation of the City of Porto (as seen by the author in six films) <i>por</i> Paula Mota Santos	31
<i>Documentários e ficções: discurso e ideologia em Justiça e Ônibus 174</i> <i>por</i> Felipe Muanis	60
La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental <i>por</i> Aida Vallejo Vallejo	82
Documentary realism, sampling theory and Peircean Semiotics: electronic audiovisual signs (analog or digital) as indexes of reality <i>por</i> Hélio Godoy	107
<b>ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES</b> <b>Análisis y crítica de películas   Analysis and film review   Analyse et critique de films</b>	<b>119</b>
Rockumentary: em busca do equilíbrio <i>por</i> Luís Nogueira	120

<b><i>Roma, a cidade aberta</i></b> <i>por</i> Francisco Merino	127
<b>Um certo sorriso e a urgência do olhar</b> <i>por</i> Frederico Lopes	130
<b>LEITURAS</b> <b>Lecturas   Readings   Comptes Rendus</b>	<b>135</b>
<b>Um <i>outro</i> forte</b> <i>por</i> Miguel Serpa Pereira	136
<b>Cinema escrito</b> <i>por</i> Luís Miguel Oliveira	142
<b>DISSERTAÇÕES E TESES</b> <b>Tesis   Theses   Thèses</b>	<b>145</b>
<b>Cuestiones narratológicas en el documental contemporáneo</b> <i>por</i> Aida Vallejo Vallejo	146
<b>Características comunicacionais do documentarismo na Internet: estudo de caso site Porta Curtas</b> <i>por</i> Denis Porto Renó	148
<b>Territórios contemporâneos do documentário (o cinema documental em Portugal de 1996 à actualidade)</b> <i>por</i> João António de Oliveira Gonçalves Rapazote	149
<b>Polifonias do documentário: linguagens sonoras e plasticidades documentais (1930-1940)</b> <i>por</i> José Alberto Ribeiro de Campos Martins Pinto	151
<b>Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949 - 1959</b> <i>por</i> Marcos de Souza Mendes	154
<b>A ciranda do pertencimento em <i>O Triunfo da Vontade</i> de Leni Riefenstahl</b> <i>por</i> Gabriela Fiorin Rigotti	155
<b>As múltiplas vozes da <i>Caravana Farkas</i> e a crise do “modelo sociológico”</b> <i>por</i> Clara Leonel Ramos	156

---

<b>Um olhar sobre o outro: a perspectiva sobre outras culturas na obra de Robert Flaherty</b> <i>por Joana Montero Ortiz</i>	<b>157</b>
<b>Frederick Wiseman - ruptura e transformações no cinema documentário</b> <i>por Fernando Weller</i>	<b>158</b>
<b>Realidade lacrimosa, diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática</b> <i>por Mariana Baltar</i>	<b>159</b>
<b>O sentido da política nos documentários de Eduardo Coutinho</b> <i>por Simone Almeida Jubert</i>	<b>160</b>
<b>ENTREVISTA</b> <b>Entrevista   Interviews   Entretien</b>	<b>161</b>
<b>Entrevista a Abi Feijó</b> <i>por Índia Mara Martins</i>	<b>162</b>



## **EDITORIAL**

- [Editorial](#) | [Editor's note](#) | [Éditorial](#)

# Realidade e modos de representação

Marcus Freire, Manuela Penafria

A representação da realidade é um tema sensível ao cinema, desde os inícios da sua história. A famosa “impressão de realidade” sempre impressionou os espectadores. Para o documentário este é um tema que lhe vem associado, como se de um cognome se tratasse. Só por si *documentário* arrasta consigo um peso: a obrigação de “representar a realidade”. O cumprimento ou não cumprimento dessa promessa que lhe está subjacente tem sido, em suma, o que motiva grande parte da discussão que rodeia o documentário. Já a ficção parece ser um companheiro sempre presente. Ora é um companheiro incómodo que ofusca ou acusa o documentário, ora um aliado inestimável na defesa de um cinema de elevada qualidade, um cinema de efectivo trabalho de realização cinematográfica. No essencial, e muito resumidamente, não é difícil esgrimirem-se argumentos a favor ou contra a ideia do documentário efectivamente “representar a realidade”. Os primeiros destacam a ligação que as imagens do documentário possuem com o que tem existência fora dessas imagens e os segundos - os que são contra - lembram que a imagem cinematográfica em si e só por si não garante que não tenha ocorrido uma total fabricação.

Assim, a realidade quotidiana projectada no ecrã tem sido a maior força e, também, a maior fraqueza do documentário. Ainda que muitas discussões passem pela maior ou menor proximidade dessa *re-presentação*, o que motivou os editores para a proposta do tema deste segundo número temático foi a capacidade e diversidade que, na sua *praxis*, o documentário demonstra em transformar material quotidiano em material fílmico. É esta transformação que serve de mote para o segundo número da *Doc On-line* que vem assim colocar-se no centro de uma discussão que imediatamente remete para a polémica. Pretendendo escapar a categorias gerais - que com maior ou menor facilidade podem ser aplicáveis aos mais diversos filmes - e a discussões vagas, fazem parte deste número da *Doc On-line* um conjunto de artigos que se destacam pelas suas abordagens incisivas, bem delimitadas e focadas em filmes específicos que não encontramos na maior parte dos estudos dedicados ao documentário. Em “El primer documental vanguardista de NO-DO”, Álvaro Matud Juristo analisa o primeiro filme NO-DO [Noticiero Documental] franquista de características vanguardistas que embora pertencendo às “actualidades”, faz parte de um conjunto de filmes bastante distintos desses seus congéneres, pois têm a suportá-los, entre outros factores, a criatividade de realizadores com formação na área do cinema. Em “The Cinematographic Representation of the City of Porto (as seen by the author in six films)”, Paula Mota Santos analisa a representação da cidade do Porto em diferentes filmes apresentando os seus temas principais e discutindo o papel dos filmes na construção de uma memória colectiva. Em “Documentários e ficções: discurso e ideologia em *Justiça* e *Ônibus 174*” de Felipe Muanis, os filmes *Justiça* (2004) e *Ônibus 174* (2002) são objecto de análise com o propósito de servirem para discutir a representa-



ção de acontecimentos partindo o autor do pressuposto que o documentário pretende “representar a realidade”. Para fechar a secção de Artigos, dois textos que vão ao âmago das diferenças entre documentário e ficção. Embora separados pelo estilo de escrita e pela abordagem, ambos vêm reafirmar a capacidade do documentário representar a realidade. Em “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental”, da autoria de Aida Vallejo Vallejo, o espectador é chamado a clarificar a leitura que lança aos filmes denominados de documentário. Já Hélio Godoy em “Documentary Realism, Sampling Theory and Peircean Semiotics: electronic audiovisual signs (analog or digital) as indexes of reality” traz para o debate a utilização da tecnologia digital procurando inverter a desconfiança generalizada que recai sobre por essa mesma tecnologia em produzir índices, signos que estão associados a tecnologias mais tradicionais.

E porque a imagem pode ser lida na sua vertente documental, a secção “Análise e Crítica de Filmes” traz-nos vários filmes: o documentário propriamente dito, no caso, *rockumentários*; o clássico *Roma, Cidade Aberta* e uma ficção, o filme *Yi-Yi* que afecta o espectador pelas imagens que convoca de um tema que a todos diz respeito, a morte. Os filmes chegam-nos pelo olhar de Luís Nogueira, Francisco Merino e Frederico Lopes, respectivamente. A entrevista a Abi Feijó, realizador português de cinema de animação, vem lembrar que no cinema as técnicas e metodologias de apresentação não sendo exclusivas deste ou daquele tipo de filme, dependem do tema do filme e, sobretudo, da inspiração, criatividade e o modo de olhar o mundo através das imagens em movimento de quem o realiza.

Para terminar, uma referência a duas secções que os Editores dão especial importância, “Leituras” e “Dissertações e Teses” onde se dá conta do trabalho que tem sido realizado por estudiosos em língua portuguesa. Que uma quer outra são secções que muito apraz divulgar já que se constituem em incentivo à prossecução dos estudos numa área que ainda necessita de boa divulgação. Fica aqui o nosso contributo.



## **ARTIGOS**

- [Artículos](#) | [Articles](#) | [Articles](#)

# El primer documental vanguardista de NO-DO

Álvaro Matud Juristo

Doctorando en la Universidad Complutense de Madrid

amatud@gmail.com

**Resumo:** A entidade cinematográfica oficial franquista NO-DO [Noticiero Documental] desenvolveu uma larga produção de documentários desde 1943 a 1981. Em finais dos anos cinquenta NO-DO procurou a participação de realizadores exteriores à Entidade. Esta abertura possibilitou a produção de alguns documentários vanguardistas durante os anos sessenta. Analisa-se aqui o primeiro, intitulado *Tiempo Dos* (1960), realizado por Javier Aguirre.

Palavras-chaves: Documentário,franquismo,NO-DO,documentário de vanguarda.

**Resumen:** La entidad cinematográfica oficial franquista NO-DO desarrolló una copiosa producción de documentales desde 1943 hasta 1981. A finales de los años cincuenta NO-DO buscó la participación de realizadores ajenos a la Entidad. Esta apertura posibilitó la producción de algunos documentales vanguardistas durante los años sesenta. Se analiza el primero, titulado *Tiempo Dos* (1960), dirigido por Javier Aguirre.

Palabras clave: Cine documental,franquismo,NO-DO,documental vanguardista.

**Abstract:** The cinematographic "franquista" official entity NO-DO [Noticiero Documental] developed an abundant production of documentaries between 1943 and 1981. At the end of the 50s it looked for the participation of outsiders. This opening made possible the production of vanguardists documentaries during the 60s. In this article the first vanguardist documentary - intitled *Tiempo Dos* (1960), directed by Javier Aguirre - will be analyzed.

Keywords: Documentary,"franquismo",NO-DO,vanguardist documentary.

**Résumé:** Le centre cinématographique officiel franquiste NO-DO [Noticiero Documental] a développé une abondante production de documentaires entre 1943 et 1981. À la fin des années 50, le NO-DO a cherché à s'attacher le concours de réalisateurs extérieurs au centre. Cette ouverture a rendu possible la production de documentaires d'avant-garde au cours des années 60. Cet article est consacré à l'analyse du premier documentaire d'avant-garde, *Tiempo Dos* (1960), réalisé par Javier Aguirre.

Mots-clés:Documentaire,franquisme,NO-DO,documentaire d'avant-garde.

## **El Documental de Vanguardia**

**L**A condición vanguardista del cine plantea, desde sus mismos orígenes, problemas de definición que no han preocupado tanto a los estudiosos de la vanguardia literaria, plástica o musical (Sánchez-Biosca, 2004). En los últimos años, ha crecido considerablemente la bibliografía española sobre el cine de vanguardia, de la que se da cuenta al final del artículo.

En este artículo, sin embargo, se emplea el término “vanguardia” en un sentido más amplio que el referido a los movimientos artísticos surgidos en Europa durante las primeras décadas del siglo XX. Más bien se emplea como un “adjetivo calificador y descriptivo que se aneja a cualquier trabajo diferente a lo establecido” (Palacio, 1997: 75).

La historia del documental de vanguardia en España está todavía por hacer. Afortunadamente, hay ya algunos trabajos que han desbrozado el terreno<sup>1</sup>. Lógicamente, esos estudios se han centrado en las figuras más prominentes del vanguardismo cinematográfico español: Luis Buñuel, Ernesto Giménez Caballero y José Val del Omar, principalmente.

Este artículo pretende contribuir a la elaboración de esa historia del documental vanguardista, aportando una fuente poco conocida: la producción documental de NO-DO<sup>2</sup>. Esta producción parecería muy alejada de los presupuestos vanguardistas. Pero el análisis detallado y completo de los más de quinientos documentales producidos por NO-DO entre 1943 y 1981, ha permitido descubrir una interesante línea vanguardista. A pesar de ser poco importante cuantitativamente, respecto al total de la producción de NO-DO, resulta de gran interés conocer su existencia. Viene a engrosar la exigua nómina de documentales vanguardistas producidos en España durante el franquismo.

Las limitaciones de extensión han hecho aconsejable limitar el objeto de este artículo a los dos primeros documentales que inauguraron

---

<sup>1</sup> Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

<sup>2</sup> La historia de NO-DO y su Noticiero sí ha sido objeto de numerosas investigaciones. La más importante y exhaustiva sigue siendo la de Rafael Rodríguez Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

esta línea vanguardista en el seno de la producción de NO-DO. Antes de analizarlos en profundidad, conviene explicar brevemente las condiciones que hicieron posible que surgieran estas producciones. Unas son originadas por la actividad interna de NO-DO. Otras provienen de la situación internacional del cine documental. Por último, fueron importantes las nuevas políticas cinematográficas que se aplicaron en España durante los años sesenta.

## La Apertura de la Producción de Cine Documental de No-Do a Nuevos Realizadores

Los comienzos del cine documental están ligados a la producción de organismos oficiales. A finales de los años veinte, Gierson había conseguido ya constituir una *Unit Film* en el *Empire Marketing Board* para producir películas documentales; labor que continuó a partir de 1933 en la *General Post Office* y que llegó a exportar a Canadá, con la *National Film Board*. En Estados Unidos, Pare Lorentz convenció a Roosevelt para que creara, en 1938, la *United States Film Service*, con la misión de producir documentales que difundieran las ideas y actuaciones de su New Deal<sup>3</sup>.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los norteamericanos crearon la *Office of War Information* para coordinar la producción de la propaganda cinematográfica bélica, mientras que las potencias del Eje aprovecharon productoras ya existentes, como la UFA alemana o la italiana LUCE<sup>4</sup>La creación de NO-DO encaja perfectamente en ese contexto internacional.

Para las autoridades franquistas, la producción de documentales formaba parte del proyecto que pusieron en marcha a finales de 1942. Tres fueron los motivos que les movieron a ello. Primero, su utilidad para la propaganda; segundo, sus posibilidades divulgativas y, por último, la ocasión para formar nuevos cineastas.

---

<sup>3</sup> Jack C. Ellis y Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York: Continuum, 2005.

<sup>4</sup>María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la Realidad. El cine informativo 1895-1945*, Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

La finalidad propagandística fue la más importante en el conjunto de la producción de los documentales de NO-DO. Durante las primeras décadas, los documentales se utilizaron para ofrecer al público una imagen de España acorde con el régimen franquista. Tras la crisis de los años sesenta, la propaganda a través de los documentales se orientó a la promoción del turismo principalmente.

En cuanto a productora cinematográfica, NO-DO había recibido un doble encargo. Por un lado se esperaba que realizara documentales divulgativos, que sirvieran para ampliar los conocimientos del público. Por otro, tenía que servir de estímulo para el desarrollo del cine español mediante la colaboración en la formación de cineastas y la expansión del género documental.

La faceta que se podría denominar “académica” de NO-DO venía consignada en el primer artículo de su Estatuto Reglamentario cuando declaraba: “sirviendo esta producción, en determinados casos, como escuela experimental y ocasión de que se revelen nuevos valores cinematográficos que sin esta oportunidad nunca podrían manifestarse”<sup>5</sup>. Incluso se recalca, como una de las competencias propias del Director de la Entidad, la tarea de “buscar la colaboración de los mejores elementos del cine nacional e incluso extranjero y procurar descubrir nuevos valores para el primero de ellos”<sup>6</sup>.

Es necesario prescindir de la retórica del texto legal para entender que el objetivo era abrirse a la colaboración de realizadores competentes ajenos a la propia Entidad. Hasta 1953 apenas se había puesto en práctica esa forma de producción. Sin embargo, a partir de esa fecha, se contó con algunos de los mejores documentalistas que trabajaban en España, como Manuel Hernández Sanjuán, Luis Suárez de Lezo, Santos Núñez, Luis Torreblanca, Pío Ballesteros, Arturo Ruiz Castillo, José López Clemente, Jerónimo Mihura, Fernando López Heptener, Pío Caro Baroja, etc. Algunos colaboraron con producciones esporádicas, pero

---

<sup>5</sup>Artículo 1º, párr. 2º, del “Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO”, Madrid, 29 de Septiembre de 1942. Recogido en Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: El Tiempo y la Memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2000. p. 586.

<sup>6</sup> *Ibíd*em, Artículo 4º, párrafo 6º.

otros realizaron un buen número de documentales e incluso terminaron formando parte de la plantilla de la Entidad.

La labor de NO-DO como “cantera” cinematográfica se desarrolló especialmente a partir de los años sesenta, mediante su relación con el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), más tarde Escuela Oficial de Cinematografía<sup>7</sup>. Uno de las claves de esa relación fue la presencia de José López Clemente como profesor de la asignatura “Cine Documental”. En efecto, como recuerda él mismo, resultaba muy atractivo para los alumnos el hecho de que en NO-DO pudieran rodar –en las ‘clases prácticas para aspirantes’ - reportajes de un máximo de 60 a 70 metros útiles para el noticiario y los documentales de 300 o más metros con los mismos medios técnicos que empleaban los profesionales de la entidad (López Clemente, 1996: 152).

La mayoría de los más prestigiosos realizadores que pasaron por las aulas del IIEC, consiguieron dirigir algún documental para NO-DO: Jorge Grau, Alfonso Ungría, Manuel Gutiérrez Aragón, Jesús García de Dueñas, Pascual Cervera, Horacio Valcárcel, Francisco Summers, etc. Jorge Feliu, que procedía del cine amateur, a su paso por la Escuela, tuvo también la oportunidad de realizar prácticas en NO-DO.

También realizaron documentales de NO-DO en los años setenta directores como Antonio Drove, Gonzalo Sebastián de Erice, Luis Revenga, Raúl Peña, José Luis Font y Ramón Massats. Uno de los más prolíficos documentalistas de NO-DO sería Antonio Mercero, antes de que diera el salto a la televisión y al largometraje de ficción.

Se puede afirmar, a la vista de los resultados, que NO-DO abrió sus puertas a realizadores ajenos a la Entidad, y que colaboró en la formación de una nueva generación de cineastas, a partir de los años sesenta. A finales de la década de los cincuenta, ese impulso ya se había hecho notar, con un cierto estilo propio<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> VV.AA., “50 años de la Escuela de Cine”, *Cuadernos de la Filmoteca Española*, nº 4, 1999.

<sup>8</sup> “Nota descollante es la incorporación a estas tareas de jóvenes que aman el cine, dispuestos a contribuir con labor al éxito que sueñan para el nuestro: que sea genuinamente español. Unos son escritores, otros técnicos, y todos se desenvuelven en ambientes intelectuales y la mayoría proceden del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Y convencidos de que lo fundamental para infundir a nuestro cine un estilo es estudiar profundamente nuestras singularidades, recorren pueblos y capitales, contemplan panoramas, conviven con las gentes, les mueve muy



A pesar de esta contribución positiva, desde el punto de vista industria cinematográfica, el papel que jugó NO-DO en la historia del cine documental español resulta muy cuestionable. Indudablemente, la capacidad de producción y distribución de la Entidad oficial suponía una posición de dominio en el mercado cinematográfico español. En este sentido, la producción de documentales de NO-DO ejercía una competencia desleal que dificultó la producción privada de documentales. En cualquier caso, no conviene olvidar que los documentales de NO-DO no gozaban ni del monopolio en la producción, ni de la obligatoriedad en la exhibición de la que disfrutaba el Noticiero.

Por otro lado, el cine documental –convenientemente controlado y censurado- gozó de un importante apoyo estatal durante el franquismo. La mayor parte de esos años disfrutó de una protección oficial que no había tenido antes, ni después ha vuelto a disfrutar. Por tanto, durante todo el franquismo existió una producción privada de documentales que compitió con los documentales de NO-DO por su presencia en las salas, aunque en condiciones de evidente inferioridad.

## **La Evolución del Cine Documental Internacional y su Repercusión en España**

En la década de los cincuenta, se revitalizó la discusión teórica sobre el estatuto del documental. Durante los años cuarenta, por influencia de la producción cinematográfica de la Segunda Guerra Mundial, se había apreciado el documental principalmente desde el punto de vista propagandístico. La consideración artística del género –nunca desaparecida del todo- resurgirá con mayor fuerza en estos años, ayudada sin duda por el giro realista que experimentó el cine de ficción. En los primeros años cincuenta, empezó a ser habitual leer comentarios sobre el documental en las revistas cinematográficas.

A lo largo de la década de los cincuenta se puede apreciar, entre los cultivadores del cine documental, una mayor conciencia de las implicaciones del género, no sólo cinematográficas. El realismo social fue

---

honda inquietud, un desasosiego, un anhelo espiritual por emplear bellamente el cine, en estas películas, para presentar –armonizados- el ser y el parecer de España”. Luis Gómez Mesa, “Cortometrajes”, *Cinespaña*, nº 1, Mayo de 1959, p. 10.

evolucionando hacia planteamientos más amplios. Se empezó a cuestionar la objetividad de la cámara y se comenzó a aceptar que “el objetivo debe tomar realidades parciales, las que interesen, las que compongan algo así como un fresco de la sociedad, de los problemas, de las ventajas y desventajas del hombre y del mundo”<sup>9</sup>.

El realismo evolucionó hacia posturas estéticas más comprometidas e ideologizadas, que cristalizarán en un documentalismo independiente y crítico. Surge así una nueva etapa estilística que no será evidente hasta comienzos de los años sesenta, cuando varios de esos documentalistas críticos pasen de las palabras a los hechos cinematográficos.

El prestigioso director francés Jean Vigo, empezó a defender la necesidad del compromiso social para poder realizar documentales sociales: “desearía hablaros de un cine social más definido y al cual procuro acercarme: el documental social, o más exactamente, el punto de vista documentado. Este documental social se distingue del documental a secas por que en él, el autor define netamente su punto de vista. Este documental social exige una toma de posición clara porque pone los puntos sobre las íes. Más aun que al artista, compromete al hombre”<sup>10</sup>.

Los cineastas empezaron a participar de esta nueva exigencia de un compromiso con la crítica social. En esos años, también, se constituyó el denominado “Grupo de los Treinta”, constituido para defender la pureza del documental, entendiendo ahora el realismo como inseparable del cine comprometido. Se critica lo que Nichols llamaría más tarde la “modalidad expositiva” (Nichols, 1997: 65), acusada de excesivo moralismo. Además, como las nuevas tecnologías de sonido empezaron a permitir el registro de sonido sincrónico, muchos realizadores se animaron a tratar de observar la realidad sin condicionarla. Durante los años sesenta se empezaron a cultivar otras posibilidades más cercanas a lo que se denominarían modalidades “de observación” e “interactivas” (Nichols, 1997: 72).

Este movimiento dio lugar a varias tendencias que Barnouw clasificaba en dos grandes grupos: las películas documentales realizadas según los postulados del cine directo y aquellas adscritas al estilo de *cinéma vérité* de Rouch (Barnouw, 1996). Estas dos tendencias son

<sup>9</sup> A.F., “Documento, autenticidad”, *Espectáculo*, n° 132, Febrero de 1959.

<sup>10</sup> Juan Parellada, “Cine documental y realismo social”, *Espectáculo*, n° 163-164, Septiembre-Octubre de 1961, p. 34.

identificadas por Bill Nichols con las modalidades de observación e interactiva, respectivamente (Nichols, 1997: 72).

Las diferencias entre una y otra consisten en que, mientras “el documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión de Rouch del *cinéma vérité* intentaba precipitarla. El artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante abierto. El artista del cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado; el artista del *cinéma vérité* adoptaba el de provocador” (Barnouw, 1996: 255).

La evolución hacia un cine comprometido fue aumentando conforme transcurría la década. El realismo empezó a parecer una utopía plagada de condicionantes del sistema (políticos, económicos, artísticos, etc.). En el festival de cine documental de Tours de 1967, se llega a hablar de “el descrédito de la realidad. La realidad, todo posible acercamiento a un tratamiento objetivo de la realidad, no halló en Tours aprecio ni apenas consideración”<sup>11</sup>.

Esta tendencia también se deja sentir en el panorama cinematográfico español. A pesar de la vinculación de estos postulados con las posturas políticas progresistas, en España algunos intentaron asumirlos desde sus posiciones franquistas. Se quería entender el compromiso como una vuelta a los valores más tradicionales del Movimiento nacional. Conviene recordar que, desde 1957, se produjo una pugna entre los nuevos políticos tecnócratas y los falangistas. Los primeros eran acusados por los segundos de no querer asumir la ideología dominante tras la Guerra Civil, porque basaban sus políticas en la eficacia de la gestión administrativa.

En este sentido se puede interpretar la vuelta al auténtico “compromiso” con el Movimiento, que se reivindica en el siguiente artículo publicado en una revista cinematográfica de comienzos de los años sesenta: “en España, por su pujanza nacional y política, por su progreso industrial y evolución sociológica constantes, hace falta la organización y encauzamiento de una producción documentalista eficazmente ‘comprometida’. Comprometida sí, pero con las instituciones más caras de nuestro Movimiento, con sus realizaciones, con nuestro progreso social

---

<sup>11</sup> Pedro Fajes, “Festival de Tours”, *Nuestro Cine*, nº 60, 1967, pp. 14-15.

incesante y nuestras tradiciones más puras. Hay razones para sospechar que el día en que esto suceda no está lejano”<sup>12</sup>.

Son los cultivadores del cine documental quienes mejor entienden esta evolución del realismo. Un claro ejemplo es el documentalista Jesús García de Dueñas, quien empieza criticando el planteamiento clásico del documental: “el presupuesto estético del que partía la escuela de Grierson, por ejemplo, era estrictamente informativo y, a lo sumo, descriptivo. (...) Sin embargo, se nos escamotea el por qué de la existencia de aquellos personajes en aquel medio; las correspondencias de éste con aquéllos; la mutua influencia entre ambos, y, por fin, las consecuencias del contacto entre personaje y medio”. Más adelante, propugna la nueva concepción realista, compatible necesariamente con el compromiso del cineasta con la realidad que filma: “el realismo supone una actitud muy distinta a esa otra meramente expositiva. Es la actitud crítica e interpretativa ante la realidad cambiante y en perpetuo desarrollo. La tarea del artista realista es, pues, seleccionar los hechos más significativos de esa realidad evolutiva y una coherencia. (...) En fin, se trata no sólo de una nueva postura estética, sino de una diferente, y radical, concepción del mundo. (...) El realizador se impone un replanteamiento de la cuestión encaminado a buscar una fórmula para dar con la mayor claridad y eficacia posibles una determinada actitud crítica que importa comunicar. Es entonces cuando el realismo se estiliza.”<sup>13</sup>.

## El Nuevo Impulso Oficial al Cine Documental Español

Durante su segundo mandato al frente de la Dirección General de la Cinematografía, García Escudero realizó, en 1964, una profunda reforma del sistema de ayudas a la industria cinematográfica.<sup>14</sup> La reforma modificó algunos instrumentos de la política cinematográfica, al tiempo que creaba otros nuevos. Pero, sobre todo, exigía unos requisitos generales para acceder a las ayudas establecidas.

<sup>12</sup> Juan Parellada, op.cit., p. 34.

<sup>13</sup> Jesús García de Dueñas, “El documental como forma expresiva”, *Film Ideal*, nº 83, 1-XII-1961, pp. 16-18.

<sup>14</sup> Orden del Ministerio de Información y Turismo de 19 de agosto de 1964.

La reforma incluía expresamente a los cortometrajes en el nuevo régimen de ayudas. Se entendía por cortometraje, a estos efectos, la película de duración inferior a 60 minutos. Se recopilaba, además, un conjunto de medidas específicas de fomento del cortometraje, hasta entonces dispersas. El propósito principal era que los cortometrajes llegaran a las salas y pudieran ser vistos por los espectadores. Para conseguirlo, se modificaron todos los instrumentos de la política cinematográfica.

El resultado de la reforma de García Escudero fue un notable incremento en la producción de cortometrajes. Se pasó de 47 cortometrajes, producidos en 1963, a 66 cortometrajes producidos en 1965. Este incremento en la producción se mantuvo en 1966, con 63 cortometrajes. Poco después quedó patente que se había provocado un desequilibrio económico, porque el Estado no tenía dinero para pagar todas las ayudas que había comprometido y empezó a endeudarse con los productores. Esta circunstancia se notó en el ritmo de producción, que bajó de nuevo hasta los 48 cortometrajes en 1967.

El significativo crecimiento de la producción, a comienzos de los años sesenta, permitió la realización de algunos cortometrajes documentales vanguardistas e, incluso, de algunas películas experimentales. Son los años, por ejemplo, en que José Val del Omar realiza *Fuego en Castilla* (1960) y *De Barro* (1961).

Este impulso gubernamental al fomento del cine de cortometraje, se completó con una mayor atención a las repercusiones artísticas del género documental, que condujo a la organización de un festival específico.

Los festivales internacionales más reconocidos ofrecían ya la posibilidad de participar en las secciones dedicadas al cine documental. Especialmente, la Bienal de Venecia dedicaba una parte de sus actividades a la exhibición de películas documentales y especialmente a los films de arte. Además, a finales de los cincuenta surgen varios festivales dedicados exclusivamente al documental, el principal de los cuales nació en Edimburgo<sup>15</sup>. Con el paso del tiempo este festival fue admitiendo películas de ficción, por lo que surgieron propuestas de organizar un festival internacional de cortometrajes en España.

---

<sup>15</sup> José López Clemente, "Rincón del documental", *Espectáculo*, nº 117, Mayo de 1957.

Las primeras voces hablaban de celebrarlo en Madrid<sup>16</sup>, pero acabó siendo Bilbao la sede del denominado Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino, como se denominó al principio, en 1958. La primera edición tuvo lugar en 1959, pero no fue hasta la segunda, celebrada en 1960, cuando se organizó y se dotó de una reglamentación. La entidad organizadora era el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao que, según el artículo I del Reglamento del Certamen, se proponía: “avivar el amor, la cordialidad y la comprensión mutua entre los pueblos iberoamericanos, y dar a conocer sus costumbres, arte, música, folklore, paisaje, a través de la fuerza expresiva del cine, en sus modalidades de documental, cortometraje y noticiario. Asimismo, y en un sentido netamente cultural y afectivo, quiere presentar el cine de Europa, como base de conocimiento de los pueblos, y con el propósito de recoger toda iniciativa, inquietud y actividad que contribuya a la divulgación y expansión de los valores europeos”<sup>17</sup>.

El Premio constaba de tres secciones: el Premio Internacional (Miqueldi), la Sección Hispano-Luso-Americana y Filipinas, y la Sección Europea. Paradójicamente, las primeras ediciones del festival contaron con mayor participación europea que hispanoamericana<sup>18</sup>. La participación española se nutrió en los primeros años de los alumnos o egresados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas: Martín Patino, Javier Aguirre, Mercero, Saura, Borau, etc.

## Los Nuevos Aires del Cine Documental Llegan a No-Do

Estos festivales fueron abriendo una brecha entre los documentales producidos por el NO-DO y los denominados de “autor”. Uno de los primeros ejemplos es la acerba recepción del documental *Paraguay, corazón de América* (1961), dirigido por Ernesto Giménez Caballero y financi-

<sup>16</sup> José López Clemente, “Rincón del documental”, *Espectáculo*, nº 118, Junio-Julio de 1957.

<sup>17</sup> “II Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino”, *Espectáculo*, nº 145, Marzo de 1960, p. 27.

<sup>18</sup> Juan Cobos, “Bilbao 1961: un festival serio con buenos documentales”, *Film Ideal*, nº 82, 15-X-1961, p.10.

ado por el NO-DO. Un crítico lo calificó de “loa al paternalismo colonizador”<sup>19</sup>.

Por otra parte, en la evolución general del cine documental español se puede apreciar un progresivo distanciamiento del documentalismo oficial. El NO-DO representa para la mayoría de los cineastas y críticos, el principal obstáculo para contar con una genuina escuela de cine documental española.

Desde el punto de vista cinematográfico, los documentales de NO-DO estaban en el ojo del huracán de toda la polémica sobre el realismo que azotó el cine en los cincuenta, tanto de ficción como documental. Desde una perspectiva económica, la obligatoriedad de proyección del noticiario y la posición de dominio de los documentales de NO-DO, eran las cuestiones invocadas por todos aquellos que se lamentaban de la inexistencia de un mercado para el cine documental.

Las duras acusaciones al estatuto y la producción de NO-DO vertidas en las Conversaciones de Salamanca, y prolongadas en el contexto de la polémica realista a lo largo de los años cincuenta, se radicalizaron en la década siguiente. Los documentales de NO-DO estuvieron de nuevo en el punto de mira de los nuevos defensores del cine comprometido durante los años sesenta.

Las críticas provenían, en primer lugar, de los productores privados, que venían a denunciar una situación en la que, de hecho, NO-DO había acaparado las vías de producción y distribución del cine de no ficción. Por su parte, las autoridades, empezaron a reconocer que NO-DO era un problema para el desarrollo del cine documental español, como se advierte en estas declaraciones de García Escudero, realizadas en 1962: “estamos trabajando en una disposición de protección al documental, que a su vez tiene que estar en relación muy estrecha con la revisión de la política cinematográfica del NO-DO. Mi aspiración es que, independientemente de esta revisión (...) la actividad del NO-DO, en cuanto productor de documentales, obedezca a dos principios: primero debe ser un complemento de la actividad privada, no un competidor; segundo, debe ofrecer el máximo de facilidades para la incorporación

---

<sup>19</sup> Carlos Serrano, “V Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino”, *Film Ideal*, nº 107, 1-XI-1962, p. 621.

al cine, a través del documental o incluso para quedarse en él, de los jóvenes graduados de la Escuela de Cinematografía”<sup>20</sup>.

Uno de los episodios más sonados de esta crítica de los cineastas al sistema oficial de la cinematografía –y, por tanto, al NO-DO- sucedió durante las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine, celebradas en Sitges del 1 al 6 de octubre de 1967. Entre los asistentes, además de los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía, se encontraban varios cineastas independientes de la Escuela de Barcelona y otros que trabajaban en formato de 16 mm.

El descontento de estos cineastas independientes se sumó a las quejas de los propios alumnos ante el exceso de controles oficiales. Como resultado, las conclusiones de las Jornadas fueron muy críticas y, por tanto, prohibidas por las autoridades, que llegaron a enviar a la Guardia Civil a la cena de clausura para evitar su difusión. Entre las conclusiones, se exigía “la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática” (Torres, 1989: 275).

Según el principal historiador de la Escuela Oficial de Cine, “en Sitges se renuncia a lo ya conseguido. No se trata de mejorar una situación en lo posible, sino de pedir lo imposible, adelantándose a los planteamientos de mayo del 68. (...) La Escuela Oficial de Cine había dejado de ser concebida por su alumnado como un centro de formación para cineastas, para ser una plataforma política” (Blanco, 1996: 123).

En cualquier caso, el cese de García Escudero en 1967 y la reorganización administrativa por la que desapareció la Dirección General de la Cinematografía, marcaron el final de una etapa en la que se había probado una tímida apertura. El espacio que se abrió durante esos años, permitió la existencia de “algunos cineastas que en sus trabajos documentales han avivado el rescoldo de las vanguardias históricas o de las neovanguardias de los años sesenta” (Palacio, 2001: 85). Resulta significativo que todos los cineastas, excepto Val del Omar, citados por Palacio –Deslaw, Aguirre, Fernández Santos, Massats- realizaron documentales para NO-DO.

---

<sup>20</sup> “Entrevista con el Director General de Cinematografía y Teatro”, *Film Ideal*, nº 110, 15-XII-1962, p. 710.



## **El Primer Documental Vanguardista de No-Do**

A pesar de las lógicas críticas a la producción documental de NO-DO resulta interesante comprobar que no estuvo exenta de intentos aperturistas en el plano artístico. Esta mayor libertad artística no significó nunca una apertura en el plano político. El desconocimiento del fondo filmográfico de documentales de NO-DO ha contribuido a que este hecho pase casi inadvertido.

La mayor parte de los autores consideran la producción de documentales de NO-DO como un conjunto homogéneo de películas, con las mismas características. Sin embargo, durante los años sesenta, se realizaron en NO-DO algunos documentales vanguardistas, que contrastaban mucho con el resto de la producción del ente oficial.

Los antecedentes de estos documentales se pueden remontar al documental experimental *Visión fantástica*, realizado por Eugene Deslaw y producido por NO-DO en 1957. Se trata de un documental experimental en “negavisión”, en el que se obtienen efectos fotográficos especiales de una serie de imágenes de archivo, logrando más o menos visibilidad según las propiedades o el grado de solarización de la imagen.

Este tipo de películas experimental no se volvería a hacer en NO-DO hasta finales de los sesenta cuando, en 1967, se terminó *Cristalizaciones*, realizado por Luis Figuerola Ferreti y José López Clemente. La propuesta de este documental es mostrar cómo la realidad y la abstracción pueden llegar a fundirse en la forma, luz y color de algunas cristalizaciones minerales. Según cuenta López Clemente, el rodaje contó con la colaboración técnica de Christian Anwander y obtuvo en Roma un Diploma de Honor en la II Reseña Europea del Film Didáctico-Cultural en 1968 (López Clemente, 1996, 145). Poco después, NO-DO produjo *Capricho* (1968), dirigido esta vez por el propio Anwander con guión de López Clemente. La película se sirve de varios efectos fotográficos para representar el paso de las estaciones en la naturaleza. Se conserva un relato del propio López Clemente, en el que se atribuye la autoría del cortometraje (López Clemente, 1996: 147). Este documental recibió la Placa de Plata del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y el premio en el II Festival de Phom Pehm, Camboya, en 1969.

La producción del documental experimental *Visión fantástica*, abrió la puerta a la posibilidad de rodar en NO-DO, documentales más innova-

dores y vanguardistas. El primero corrió a cargo de un joven realizador, Javier Aguirre, que después seguiría su propia trayectoria.

*Tiempo Dos* (1960), fue la primera película de Javier Aguirre y ofrecía un original contrapunto de imagen y sonido. Se presentó al Festival de San Sebastián y, en opinión de la crítica, “es difícil reflejar con tan escasos elementos toda la medida del drama existencial de la inadaptación al mundo, todo el drama desprendido de la frustración social del hombre. (...) Pero Aguirre ha sorteado el escollo de manera eficaz”<sup>21</sup>.

Este cortometraje se enmarca en el contexto, ya destacado, del abandono del realismo social que se produjo en la producción documental europea de esos años, en busca de un mayor compromiso por parte del autor. A través de fórmulas vanguardistas tiene como objetivo la transmisión de un mensaje de forma expresa. Respecto a otros documentales experimentales y vanguardistas, destaca por proponer innovaciones, principalmente, narrativas.

## ***Tiempo Dos* (1960)**

Javier Aguirre, tras estudiar sólo dos años en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), se dio a conocer en 1960 con el documental *Tiempo dos*, producido por NO-DO y significativamente dedicado “a mis amigos y compañeros del I.I.E.C”.

Su consagración definitiva le vendrá al año siguiente, 1961, al obtener la Concha de Oro del Festival de San Sebastián por el cortometraje documental *Espacio dos*, una visión doble de la ciudad de Cádiz –desde el aire y desde tierra- la una con banda sonora de música flamenca; la otra con música electrónica compuesta por Luis de Pablo. A comienzos de los sesenta, Javier Aguirre se siente más atraído por la experimentación del lenguaje cinematográfico que por la investigación de la realidad social.

Tras estos primeros éxitos –entre los que conviene señalar otro documental caleidoscópico: *Vizcaya, cuatro-* se lanza a dirigir, por encargo, el largometraje documental *España insólita* (1964), que fue declarado de Interés Especial. Contó con un alto presupuesto de 5 mil-

---

<sup>21</sup> Javier Sagastizabal, “Un documentalista español: Javier Aguirre”, *Film Ideal*, nº 96, p. 307.

lones de pesetas y llegó a recaudar 8 millones. Finalmente, en 1967 dirigió un largometraje musical de éxito, lo que le llevó al ámbito de la ficción. Sin embargo, siguió realizando algunos documentales como *Los cuatro elementos*, encargado por TVE para emitir dentro del Festival de Eurovisión que se celebraba en Madrid.<sup>22</sup>

Entre 1968 y 1975, Aguirre combina los trabajos de cine experimental con los largometrajes comerciales. En esos años, dirigió películas como *Una Vez al Año ser Hippy no Hace Daño* (1968), *Los que Tocan el Piano* (1968), *Pierna Creciente, Falda Menguante* (1970), *El Gran Amor del Conde Drácula* (1972), *El Insólito Embarazo de los Martínez* (1974), *Vida Íntima de un Seductor Cínico* (1975). Por eso, no resulta extraño que el documental que dirigió para NO-DO en 1972, *Costa del Sol Malagueña* fuera de naturaleza completamente comercial. A la vez, siguió realizando cortometrajes experimentales como *Espectro Siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios)* (1969), *Vau Seis* (1970), *Impulsos Ópticos en Progresión Geométrica (Realización II)* (1970), *Múltiples, Número Indeterminado* (1970), *Temporalidad Interna* (1970), *UTS Cero Realización I* (1970), *Fluctuaciones Entrópicas* (1971), *Tautólogos Plus X* (1974), *Vibraciones Oscilatorias* (1975), *Continuum 1* (1975) y *Exosmosis* (1975).

Durante los primeros años de la democracia, Aguirre se dedicó a dirigir largometrajes de ficción de carácter muy comercial. Unos respondían al fenómeno que se vino a denominar “el destape”, con títulos como *Vida Íntima de un Seductor Cínico* (1975), *La Iniciación en el Amor* (1976), *Esposa de Día, Amante de Noche* (1977), *Acto de Posesión* (1977) y *Los pecados de Mamá* (1980). Durante la década de los ochenta obtuvo éxito de público con una serie de películas protagonizadas por un grupo musical infantil, llamado Parchís: *La Guerra de los Niños* (1980), *La Segunda Guerra de los Niños* (1981), *Las Locuras de Parchís* (1982), *Parchís Entra en Acción* (1983).

Sin embargo, en los últimos años Aguirre ha vuelto a cultivar el cine experimental. Sus títulos más significativos son: *Zero/Infinito* (2002), *Voz* (2000) y *Dispersión de la Luz* (2006).

*Tiempo dos* es un cortometraje de diez minutos, en blanco y negro, con guión del propio Aguirre y fotografía de Ángel Gómez Matesanz y

---

<sup>22</sup> Susana Blázquez, “El género documental (2)”, *Cinevideo20*, nº 20, Septiembre-Octubre de 1985, p. 49.

José Luis Urquía Fernández. El documental muestra planos del Zarauz invernal y solitario, mientras la banda sonora transmite los cálidos sonidos del verano. Se trata de un experimento sobre las virtudes del montaje, a través del contraste entre el sonido y la imagen.

Una de las primeras novedades del documental consiste en que la voz del narrador no se identifica tanto con la realidad pre-cinematográfica dada, sino que representa la mente del autor del documental. Este importante cambio de perspectiva había comenzado en algunos documentales de NO-DO, producidos a finales de los años cincuenta, como *Los Cántaros de Platero* (1958) y *Monte Umbe* (1959).

Entre los documentales producidos por NO-DO en este periodo, solamente *Tiempo Dos* (1960) se podría clasificar entre los realizados con una modalidad de representación reflexiva. Esta modalidad, según Nichols (1997, 93) hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. Parte de una actitud más desconfiada hacia la posibilidad de representar la realidad mediante la filmación cinematográfica y, por eso, intenta ofrecer una percepción distorsionada que despierte la atención del espectador y amplíe su receptividad.

En este sentido, las imágenes que ofrece *Tiempo Dos*, de un lugar de vacaciones en pleno invierno solitario, quedan reforzadas al escuchar el sonido ambiente grabado en esos mismos sitios durante el bullicioso verano. A la vez, se pone de manifiesto que sólo las imágenes del invierno no podrían transmitir el mismo mensaje de la influencia del tiempo en un mismo espacio. Este tipo de estrategias de quebrantamiento de una convención aceptada, al romper la correspondencia entre las imágenes y la banda sonora, caracteriza a los documentales reflexivos que “introducen fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal” (Nichols, 1997, 108).

## **La Evolución de los Documentales Vanguardistas en No-Do**

La tendencia vanguardista que comenzó este documental se prolongó en los primeros años de la década de los sesenta. En 1961, Ernesto Gi-

ménez Caballero realizó “Paraguay corazón de América”. Este polémico y polifacético personaje está considerado como uno de los pioneros del documental vanguardista español. Su obra cinematográfica es todavía poco conocida, a pesar de las interesantes aportaciones que se han publicado.<sup>23</sup> La importancia de los documentales que Giménez Caballero realizó para NO-DO aconseja su tratamiento monográfico en un futuro trabajo.

Josep María Font y Jorge Feliú escribieron y dirigieron, en 1963, el documental vanguardista titulado *Castillos de Segovia (llanto por el hombre masa)*. Ambos cineastas, como Javier Aguirre, habían pasado por la Escuela Oficial de Cinematografía y pretendían infundir aires nuevos en el documentalismo español. Venían de haber estrenado en el Festival de Valladolid su cortometraje *Cristo fusilado* (1961) sobre las pinturas de José María Sert, que fue calificado de “un nuevo camino para el documental”<sup>24</sup>.

Esta incipiente línea vanguardista se vio interrumpida, en primer lugar, por la crisis que la producción de NO-DO sufrió en 1966. Una serie de factores, principalmente económicos, provocaron que ese año no se produjera un solo documental. La reanudación fue posible gracias al impulso de los nuevos encargos de la Dirección General de Turismo.

En principio, la demanda de documentales turísticos no favorecía la producción de películas vanguardistas. Sin embargo, en 1969 NO-DO produjo dos documentales claramente vanguardistas: *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)*, de Lluís Revenga y *Máquina + Hombre = Comunicación*, de Alberto Schommer. A estos cortometrajes vanguardistas habría que añadir los innovadores documentales *La Balada de los Cuatro Jinetes* (1969) de Antonio Mercero y *Vida en los Teleclubs* (1969) de Alfonso Ungría.

Tanto *Máquina + Hombre = Comunicación* como *Vida en los Teleclubs* encontraron dificultades por parte de las autoridades cinematográficas franquistas, cuya descripción escapa al objeto de este artículo. Estas dificultades contribuyeron a que la producción de documentales

<sup>23</sup> Manuel Palacio, “El documental de vanguardia”, en Josep Maria Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coord.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga, Málaga, 2001.

<sup>24</sup> J.F. de Lasa, “Un camino nuevo para el documental”, *Cinestudio*, nº 1, Mayo de 1961, pp. 12 y 19.

vanguardistas no se consolidara durante los años setenta. Sí se advierte su influencia en los documentales con mayores pretensiones artísticas. Pero, en la última década de actividad de NO-DO, su producción se focalizó en los documentales turísticos y de propaganda institucional.

## Conclusión

La producción de cine documental de NO-DO fue la más importante, en términos cuantitativos, de España durante el franquismo. La entidad oficial produjo más de quinientos documentales durante sus casi cuarenta años de actividad. Esta producción respondía a los criterios dominantes de la cinematografía oficial del franquismo. Sin embargo, no se puede considerar como un conjunto homogéneo. Una muestra de la heterogeneidad de los documentales producidos es la presencia de una serie de documentales vanguardistas.

La realización de documentales vanguardistas en NO-DO fue el resultado de la asimilación de las nuevas corrientes que surgieron en el panorama del cine documental internacional. Estas corrientes, críticas con el realismo, adoptaron nuevas modalidades de representación y abrieron el campo del documental.

Esta producción se desarrolló, por otra parte, en el marco de la apertura de la política cinematográfica realizada por García Escudero en los años sesenta, durante su segundo mandato como Director General de la Cinematografía. Gracias a esas reformas el cine de cortometraje y documental recibió mayor apoyo estatal. Como resultado, se facilitó la realización de algunos documentales más vanguardistas.

Los documentales vanguardistas de NO-DO fueron posibles, también, por la apertura de la entidad oficial a los nuevos realizadores, jóvenes en su mayor parte, provenientes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (más tarde convertido en Escuela Oficial de Cinematografía).

El primer documental vanguardista de NO-DO, titulado *Tiempo Dos*, se produce en 1960. Se trata de un cortometraje en blanco y negro dirigido por Javier Aguirre, quien seguiría después una interesante trayectoria cinematográfica. Aguirre propone una reflexión sobre el montaje, contraponiendo las imágenes con la banda sonora. El documental tuvo

una buena acogida entre la crítica especializada y abrió las puertas a nuevos ensayos vanguardistas, realizados durante la década de los sesenta. La crisis económica de la producción documental de NO-DO y su posterior crisis institucional durante el tardofranquismo, impidieron la prolongación de esta tendencia vanguardista.

La existencia de un pequeño, pero significativo, grupo de documentales vanguardistas realizados en NO-DO invita a repensar los tópicos sobre su producción de cine documental. Es una manifestación de la necesidad de investigar en profundidad este importante fondo filmográfico documental.

## **Referencias bibliográficas**

Libros:

BARNOUW, Eric, *El documental: historia y estilo*, Barcelona: Gedisa, 1996.

BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España: The Avant-garde Film In Spain, 1925-1981*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

ELLIS, Jack C. y McLane, Betsy, *A new history of documentary film*, Continuum, New York 2005.

GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Madrid: Rialp, 1960.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio, *Creando la Realidad. El cine informativo 1895-1945*, Barcelona: Ariel, 1999.

PUYAL, *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1939)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Paidós, 2004.

VV.AA., "50 años de la Escuela de Cine", *Cuadernos de la Filmoteca Española*, nº 4, Madrid, 1999.

Capítulos de libros:

BLANCO Lucio, "La Escuela Oficial de Cine", en VV.AA., *Historia del cortometraje español*, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "La otra cara del NO-DO", en VV.AA., *Historia del cortometraje español*, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

PALACIO, Manuel, "El documental de vanguardia", en Josep Maria Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coord.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga, Málaga, 2001.

TORRES, Augusto M. "1967-1975", en VV.AA., *Cine Español 1896-1988*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

Artículos de revista:

A.F., "Documento, autenticidad", *Espectáculo*, nº 132, Febrero de 1959.

ANÓNIMO, "Entrevista con el Director General de Cinematografía y Teatro", *Film Ideal*, nº 110, 15-XII-1962, p. 710.

ANÓNIMO, "II Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino", *Espectáculo*, nº 145, Marzo de 1960, p. 27.

BLÁZQUEZ, Susana, "El género documental (2)", *Cinevideo20*, nº 20, Septiembre-Octubre de 1985, p. 49.



COBOS, Juan, "Bilbao 1961: un festival serio con buenos documentales", *Film Ideal*, nº 82, 15-X-1961, p.10.

FAJES, Pedro, "Festival de Tours", *Nuestro Cine*, nº 60, 1967, pp. 14-15.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, "El documental como forma expresiva", *Film Ideal*, nº 83, 1-XII-1961, pp. 16-18.

GÓMEZ MESA, Luis, "Cortometrajes", *Cinespaña*, nº 1, Mayo de 1959, p. 10.

PARELLADA, Juan, "Cine documental y realismo social", *Espectáculo*, nº 163-164, Septiembre-Octubre de 1961, p. 34.

LASA, J.F. de, "Un camino nuevo para el documental", *Cinestudio*, nº 1, Mayo de 1961, pp. 12 y 19.

LOPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental", *Espectáculo*, nº 118, Junio-Julio de 1957.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental", *Espectáculo*, nº 117, Mayo de 1957.0

SAGASTIZABAL, Javier, "Un documentalista español: Javier Aguirre", *Film Ideal*, nº 96, p. 307.

SERRANO, Carlos, "V Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino", *Film Ideal*, nº 107, 1-XI-1962, p. 621.

## **Filmografía Citada de Javier Aguirre:**

*Tiempo Dos* (1960).

*Vizcaya, Cuatro* (1964).

*España Insólita* (1964).

*Una Vez al Año ser Hippy no Hace Daño* (1968).

*Los que Tocan el Piano* (1968).

*Espectro Siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios) (1969).*

*Pierna Creciente, Falda Menguante (1970).*

*Múltiples, Número Indeterminado (1970).*

*Temporalidad Interna (1970).*

*UTS Cero. Realización I (1970).*

*Vau Seis (1970).*

*Impulsos Ópticos en Progresión Geométrica (Realización II) (1970).*

*Fluctuaciones Entrópicas (1971).*

*El Gran Amor del Conde Drácula (1972).*

*Costa del Sol Malagueña (1972).*

*El Insólito Embarazo de los Martínez (1974).*

*Vida Íntima de un Seductor Cínico (1975).*

*Tautólogos Plus X (1974).*

*Vibraciones Oscilatorias (1975).*

*Continuum 1 (1975).*

*Exosmosis (1975).*

*La Iniciación en el Amor (1976).*

*Acto de Posesión (1977).*

*Esposa de día, Amante de Noche (1977).*

*Los Pecados de Mamá (1980).*

*La Guerra de los Niños (1980).*

*La Segunda Guerra de los Niños (1981).*

*Las Locuras de Parchís* (1982).

*Parchís Entra en Acción* (1983).

*Voz* (2000).

*Zero/Infinito* (2002).

*Dispersión de la Luz* (2006).

### **Otra Filmografía Citada:**

*Visión Fantástica* (1957), de Eugene Deslaw

*Los Cántaros de Platero* (1958), de E. Alfonso

*Monte Umbe* (1959), de Joaquín Hualde

*Fuego en Castilla* (1960), de José Val del Omar

*De Barro* (1961), de José Val del Omar

*Paraguay, Corazón de América* (1961), de Ernesto Giménez Caballero

*Cristo Fusilado* (1961), de Josep María Font y Jorge Feliú.

*Castillos de Segovia (llanto por el hombre masa)* (1963), de Josep María Font y Jorge Feliú.

*Cristalizaciones* (1967), de Luis Figuerola Ferreti y José López Clemente.

*Capricho* (1968), de Christian Anwander y José López Clemente.

*Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* (1969), de Lluís Revença.

*Máquina + Hombre = Comunicación* (1969), de Alberto Schommer.

*La Balada de los Cuatro Jinetes* (1969), de Antonio Mercero.

*Vida en los Teleclubs* (1969), de Alfonso Ungría.

## **Ficha Técnica**

### *Tiempo Dos*

Año de producción: 1960

Dirección: Javier Aguirre

Duración: 10 minutos (285 metros)

Imagen: 35 mm. Negativo de imagen B/N. Negativo de sonido internacional. Positivo COMOPT

Fotografía: Angel Gómez Matesanz. José Luis Urquía Fernández

Guión: Javier Aguirre

Montaje: Otilia Ramos Ruiz

Sonido: Juan Justo Ruiz

Producción: NO-DO

# The Cinematographic Representation of the City of Porto (as seen by the author in six films)

Paula Mota Santos

*Universidade Fernando Pessoa, CEAA-Centro de Estudos de Antropologia Aplicada*

pmsantos@ufp.pt

**Resumo:** Partindo de uma abordagem antropológica à cultura material, este artigo considera a produção fílmica e o consumo como parte de sistemas de representação e analisa seis filmes portugueses do séc.XX e respectivas representações da cidade do Porto. Colocando a ênfase naquilo que é filmado e como é filmado, destacam-se os temas principais encontrados nessas produções da imagem da cidade e discute-se o papel do filme na construção de uma memória colectiva.

Palavras-chaves: Filme, Porto, identidade social, narrativa, sistemas de representação, produções culturais.

**Resumen:** A partir de una aproximación antropológica a la cultura material, este artículo considera la producción de películas y el consumo como parte de sistemas de representación y analiza la imagen de la ciudad de Porto según seis películas portuguesas del siglo XX. Mirando qué se ha grabado y cómo se ha grabado se destacan los temas principales encontrados en esas producciones de la imagen de la ciudad y se discute el papel de la película en la construcción de una memoria colectiva.

Palabras clave: Película, Porto, identidad social, narrativa, sistemas de representación, producciones culturales.

**Abstract:** Departing from a material cultural studies anthropology, the paper takes film production and consumption as part of representational systems, analysing the city image of Porto as represented in six Portuguese films of the 20<sup>th</sup> century. Looking at what is filmed and how it is filmed, it highlights the main themes found in this city image production and discusses the role of film in the construction of a collective memory.

Keywords: Film, Porto, social identity, narrative, representational systems, cultural productions.

**Résumé:** A travers l'analyse de six films portugais du XX<sup>e</sup> siècle qui s'attachent à la ville de Porto, et en s'appuyant sur une approche anthropologique de la culture matérielle, cet article considère la production filmique et sa réception comme une partie des systèmes de représentation. En mettant l'accent sur

le choix des éléments filmés et sur la manière de les filmer, on interroge les principaux sujets retenus dans ces images de la ville et on discute le rôle du film dans la construction d'une mémoire collective.

Mots-clés: Film, Porto, identité sociale, narration, systèmes de représentation, productions culturels.

Most nomads claim to 'own' their migration path ..., but in practice they only lay claim to seasonal grazing rights. Time and space are thus dissolved around each other: a month and a stretch of road are synonymous.

Bruce Chatwin, *The Songlines*

I shall, magnanimous Kublai, uselessly try to describe to you the high-bastion city of Zaira. I could tell you how many steps the streets have, what shape do the porticos' arches have, how many blades of zinc cover the roofs; but I know that it would be the same as not telling you anything. It is not of this that the city is made of, but of the relationship between the measures of its space and the events from its past.

Italo Calvino, *Invisible Cities*<sup>1</sup>

## The City as Lived Space

**A**lthough the name of a city may remain constant, its physical and emotional structure constantly evolves. In a city's materiality lie buried its memories, a vehicle for the past to be carried forward to the lived present and the desired future.

This paper is part of a wider ethnographic work<sup>2</sup> that dealt with the issues of social identity and belonging in relation to a specific materiality: the city of Porto. According to Tilley, material culture studies aim to

<sup>1</sup>Unless otherwise stated, all the translations are the author's.

<sup>2</sup>PhD in Anthropology, University College London – UK; research supported by FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Programa Praxis XXI.

explore in a systematic manner the linkage between the constitution of social reality and material-culture production and use (Tilley, 1990: vii). However, the generality of materiality must be complemented by a strategy that looks to the specificity of material domains and the way form itself is employed to become the fabric of cultural worlds (Miller, 1998:6). In the research undertaken this stance is seen as objectified in the concept of a 'sense of place' taken as a *cultural process* (activities, practices and imaginations) through which places are rendered meaningful and multidimensional, i.e., the complex ways in which places anchor lives in social formations (Feld and Basso, 1996: 7).

An ethnography is always a narrative of a lived world. Through examining discursive and nondiscursive modes of expression through which everyday and poetically heightened senses of place are locally articulated, the research aimed at understanding how place connects with social imagination and practice, to memory and desire, to dwelling and movement. The narratives studied were constituted by cultural works (literary, filmic and professional historians' productions) and by experiences of lived place, translated by biographical narratives (local inhabitants') and by photographs (local inhabitants' and tourism related subjects'). All these assume the quality of materiality not only because they have a material objectification, but also because they were taken as 'text' (Ricoeur, 1976; 1978; Laclau and Mouffe, 1985) and as such are critically analysed in order to examine how they rhetorically construct an unquestioned city image; and as with all narratives of lived worlds, issues of *representation* and *voice* are an integral part of the text's construction and interpretation (Clifford and Marcus, 1986).

As with all other forms of art, film does not document: it transfigures. Film diversifies viewpoints while it emancipates the human gaze from the limits of its embodiment, constituting an orthopaedic mobility that multiplies our forms of perception.<sup>3</sup> The film's quality of immediacy – a result of the optical illusion created by the mechanical and chemical processes involved – together with its popularity in today's highly image-mediated late-modernity, constitutes it as a privileged materiality for the production of a social memory. The films analysed (table 1) appeared in two contexts with very different audiences: the *Popular Portuguese*

---

<sup>3</sup> Dziga Vertov's *The Man with a Movie Camera* (1929) clearly states such project for film as an art form.

*Flicks* festival, part of the St John's city festivities program in year 2000; and the *Odyssey of Images* Film Festival, part of Porto-European Capital of Culture 2001 program. This paper will only present the analysis of the first group of films.<sup>4</sup>

**Table 1:** Films analysed

The choice of the films to be analysed relates to the specific period during which the research took place, which coincided with a moment in the city's life in which the specificity of Porto was strongly highlighted and actively constructed by different social groups related to the city. During this period occurred both the 1998 national referendum on regional autonomy and the city's role as European Capital of Culture in 2001. It is not unreasonable to argue for a relationship between these two events and the efforts to demarcate the city's character.

## Once Upon a Time in Porto...

The narrative in all the films is linear. A story is told from beginning to end without any complications, any 'detours'. Time progresses in a linear, chronological fashion, as do the story lines. In most of the fiction films [*Aniki-Bóbó* (1942), *The Seamstress from Sé* (1958), *The Little Bird from Ribeira* (1960), *Jaime* (1999)] one finds a generically similar configuration: 1) introduction to the setting; 2) presentation of the characters; 3) emergence of the conflict/drama; 4) conflict/drama's consequences; 5) final resolution of the conflict/drama through a redeeming event (conveying some moral/cautionary tale).<sup>5</sup>

<sup>4</sup>It should be noted that the films which formed part of the 2000 city festivities were shown in open air venues - such as squares, gardens, etc - while the Porto 2001 Film Festival, with its strong emphasis on documentary films, was screened in one of the city council film theatres. From this we have also two very differentiated viewing/consumption/audience contexts for each of the two groups of films.

<sup>5</sup>This is certainly the case for the fictional films from the first half of the twentieth century [*Aniki-Bóbó* (1942), *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960)]. *Jaime* (1999) does not supply us with the final element here listed. It should also be noted that the earlier films fall within a period considered as the most active in terms of the *Estado Novo* ideological activity (Torgal 2000, p. 72), producing a series of Comedy films (*Comédias à Portuguesa*) that functioned as a machine



Table 1

\* Films commissioned by Porto 2001 – European Capital of Culture

FILM		YEAR	DIRECTOR
Douro, Faina Fluvial Douro, River Toil	short	1931	Manoel Oliveira
Aniki-Bóbó Aniki-Bóbó	Feature length	1942	Manoel Oliveira
O Pintor e a Cidade The Painter and the City	short	1956	Manoel Oliveira
A Costureirinha da Sé The Seamstress from Sé	Feature length	1958	Manuel Guimarães
O Passarinho da Ri- beira The Little Bird from Ribeira	Feature length	1960	Augusto Fraga
Jaime Jaime	Feature length	1999	A-P Vasconcelos
Corpo e meio* In Between;	short	2001	Sandro Aguilar
Canção Distante* Distant Song	short	2001	Pedro Serrazina
Acordar* Waking up	short	2001	T Guedes & F Serra
As Sereias* The Mermaids	short	2001	Paulo Rocha

Contrary to the representations produced by novelists and chroniclers that were also analysed,<sup>6</sup> the time of the films is the present, i. e., that of the time of filming. This is the case for all of the films considered, either fiction [*Aniki-Bóbo* (1942), *The Seamstress from Sé* (1958), *The Little Bird from Ribeira* (1960) and *Jaime* (1999)] or documentary [*Douro, River Toil* (1931) and *The Painter and the City* (1956)], be it short or feature-length. And the time that elapses in the films is always short: from a day [*Douro, River Toil* (1931)] up to a few weeks, perhaps months [*Jaime* (1999)].

Although the setting of the action is always urban, in the early examples [*Aniki-Bóbo* (1942), *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960)] the urban environment depicted is one in which traditional values rule. In this urban world take place the daily minor dramas of mostly working class lives, reproducing the myth of a 'wholesome rural': the 'village' in the city is objectified in these films in the neighbourhood with its small-scale social networks of family and neighbours.<sup>7</sup> The stories are tales of working class urban folk, of small circumscribed worlds in which 'good people live happily', a world similar to the one depicted in Pacheco's<sup>8</sup> chronicles (Santos 2005). It is a world in which even if there are misunderstandings, fights or grievances,<sup>9</sup> everything

---

of well-humored dreams for consumption by low/middle class urban dwellers of the time (Torgal, 2000, p. 194).

<sup>6</sup> Agustina Bessa-Luís, (1957), *A Muralha*, Lisboa: Guimarães Editora; Agustina Bessa-Luís, (1996), *Memórias Laurentinas*, Lisboa: Guimarães Editora; Mário Cláudio, (1990), *A Quinta das Virtudes*, Lisboa: Quetzal Editores. Mário Cláudio, (2000), *A Cidade no Bolso*, Porto: Campo das Letras; Júlio Dinis, (1993), *Uma Família Inglesa – Cenas da vida do Porto*, [1868], Porto: Porto Editora; António Rebordão Navarro, (1995), *A Parábola do Passeio Alegre*, Porto: Campo das Letras; António Rebordão Navarro, (1996), *A Praça de Liége*, Porto: Bertrand Editora; António Rebordão Navarro, (1998), *Amêndoas, Doces, Venenos*, Porto: Campo das Letras; Helder Pacheco, (1997), *Intimidades Portuenses*, Porto: Edições Afrontamento; Helder Pacheco, (2001), *Porto: Lugares Dentro de Nós*, Porto: Edições Afrontamento. See Paula J da Mota Santos, *Porto's Historic Centre and the Materiality of Belonging*, London: PhD thesis in Anthropology, University College London – UK, 2005.

<sup>7</sup> The rural quality of the urban world of old Porto depicted in these films is made explicit in *The Little Bird from Ribeira* (1960) where the main character's mother travels up the river to her village.

<sup>8</sup> Helder Pacheco, (1997), *Intimidades Portuenses*, Porto: Edições Afrontamento; (2001), *Porto: Lugares Dentro de Nós*, Porto: Edições Afrontamento.

<sup>9</sup> These are always sources of humour, and never tense and anxiety-laden moments.

always turns out well (Torgal, 2000: 24). The ruling social morality is one of honest poverty, class conciliation, patriotic values, the punishment of immorality and the rewarding of virtue.<sup>10</sup>

In most of the films Porto is portrayed as a place of intimacy since the plots of most of the films centres on a family unit.<sup>11</sup> In *Aniki-Bóbó* (1942), *The Seamstress from Sé* (1958), *The Little Bird from Ribeira* (1960) and *Jaime* (1999) the family is one of the main *loci* of the plot's vicissitudes, with the other being labour. Life is divided between these two *locales* – home and work – with an occasional focus on leisure. However, the film that most distinctively portrays Porto as a *locus* of labour is *Douro, River Toil* (1931). Conceived as a *city symphony* it centres its gaze on the old part by portraying the riverside quay activity when it was a bustling centre of commercial activity. As Costa states, 'All the enormous strength of *Douro, River Toil* lies in that reality collected live, with no disguises, [a reality] in which the modern poetry of iron and steel, (...) the joy and the misery of man – companion of the beast in the struggle for daily bread – are all given to us in a truly grandiose fashion through a working day on the banks of the Douro' (Costa, 1978: 66). Of the films under analysis, only in *Douro, River Toil* (1931) and *The Little Bird from Ribeira* (1960) are domestic and labour spaces geographically coincident since the old Porto by the river portrayed in these two films is both living and working space.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> According to Luís Torgal this indirect or contextual *Estado Novo*-promoted ideology is firmly established in Portuguese cinema, namely in the 1930s and 1940s, and is found well into the 1950s (Torgal, 2000, p. 71).

<sup>11</sup> Oliveira's 1942 *Aniki-Bóbó* it is not the family as such that is portrayed, but the world of a group of children. The family context is lateral to the action, but it is nevertheless assumed (and occasionally filmed, as in Carlinhos and Teresinha's homes), since these children are not street-kids. They have homes and families, though the camera concentrates its gaze on the time these children spend outside the home (school and street), when they are more masters of their own time and actions. Also Vasconcelos' 1999 film *Jaime*, although also centres its gaze on small middle class urban dwellers, it doesn't present urban folks in such a happy context: if in the early films the main theme is of a 'good-over-evil' tussle, with a romantic interest complementing the main line of the scripts, the main themes in *Jaime* are child labour and dysfunctional families.

<sup>12</sup> In *The Little Bird from Ribeira* this is so at least for two of the main characters, the working class Micas and Madalena. The location of the homes of the wealthier characters is not made explicit.

In the other films, *The Seamstress from Sé* (1958) and *Jaime* (1999), these social spaces are polarized, with old Porto being depicted mainly as the *locus* for family and residential sociabilities, so that in order to work the characters move out of the old part. In these two films, while the *loci* of residential sociabilities are the narrow traditional houses of old Porto where people frequently stand in the doorway or at the window, vantage-points from which neighbourhood life can not only be observed but also participated in,<sup>13</sup> the *locus* of working life is outside this urban set.<sup>14</sup> To the streets of small and individualised houses decorated with well-maintained flower-pots the camera opposes the modern bustling city with its wide avenues, soaring multi-storey buildings (where windows and balconies lie empty and anonymous in their repeated architectural similarity) and the civic centre's gardened public spaces embellished by statues that look down indifferently on passing pedestrians. This dichotomy is clear in *The Seamstress from Sé* (1958) in which the main female character lives her life between her home (in old Porto) and her work on a dressmaker's *atelier* in a modern block of flats. The camera focuses only on her arrivals and departures from both *locales*: we know that she has moved from one place to the other and we see how spatially different in urban terms the two are, but we are never shown the actual displacement from one to the other. We are never told whether the two places are close or distant from one another (does she walk to work? Does she have to take public transport?), and are left ignorant of what city lies between the two.

This form of presentation creates a dichotomy, a polarization of spaces (home/domesticity vs work/labour) that is accentuated by the visual information conveyed in the film on the urban characteristics of the two settings. The streets and house in old Porto in the former and the modernist high-rise building part of modern Porto in the latter. This dichotomy can be perceived in architectural/urban terms and also in material culture terms. A clear case is *The Little Bird from Ribeira* (1960) that shows us the interior of old Porto homes as 'traditional' (simply decorated and

<sup>13</sup> See for instance the sewing of the Seamstress Pageant' dress by the leading female character in *The Seamstress from Sé* (1958) on the balcony of her home and the use of windows in *Aniki-Bóbó* (1942).

<sup>14</sup> Exceptions are some self-employed characters such as the barber in *The Seamstress from Sé* (1958) or the shop owner in *Aniki-Bóbó* (1942).

with popular 'themes': flower curtains, ironing board, small dining table, canary's cage, etc) mirroring the 'traditional' Porto of its inhabitants (the 'wholesome rural'), while the interior of the circles where the wealthier or 'modern' characters evolve (the liner's cabins and bar; the hotel room and lounge) mirrors the metropolitan modernity of the 1960s (furniture with modernist lines, big paintings on the walls, bright colours, etc).

The clothes worn by the characters also contribute to this dichotomy. The 'local' characters, specially the female, are always depicted wearing traditional clothing, evoking a rural world: knee-length voluminous skirts, plain or flowery buttoned up shirts and headscarves. Remarkable in its use of clothing as marker of different places/social worlds is *The Little Bird from Ribeira* (1960), namely a scene in which the two girls from the old part visit the wealthy father of one of them in a downtown hotel. Their 'rural' headscarves and long black shawls over their shoulders contrast starkly with the male characters' slick suits and ties and with the modernist interior of the hotel lounge. Later, as the plot progresses and shifts beyond the old part, and the girls get closer to the father in question, they are depicted wearing up-to date modern dresses, coats, high heel shoes and handbags.

## **Which Porto? – The cartography of the city filmed**

In all of the films the city filmed is old Porto. Although we glimpse other areas of metropolitan Porto, or we hear occasional references by the characters to other specific areas of the city, the Porto on which the camera concentrates is mainly old Porto. This area is usually the place where the main characters live, and because the storylines are always centred in a family unit, the old part therefore assumes a fundamental role in the narrative. But how is Porto filmed? A common feature to most of the films is the special care taken in the framing of some scenes in a way that a *vista* is achieved, either before or after the camera's focusing on the characters' action.<sup>15</sup> *The Little Bird from Ribeira* (1960)

---

<sup>15</sup> The 'pictorial motifs' most frequently aestheticized in the films are the river, the old part of Porto by the Ribeira area and *D Luís* iron bridge. All of these are also main themes in contemporary illustrated postcards (Santos, 2005).

opens with a sequence of aerial views of Porto. Our eyes are led through the city, seeing it in a way that we rarely do: from the sky. From time to time the camera focuses on particular landmarks (Clérigos tower, D Luís bridge, the old part, the city hall building, etc.), allowing the viewer to identify what might otherwise be an unrecognisable city.<sup>16</sup> The film begins then with a wide view of Porto to later move to its heart, the very core of this metropolitan centre: the last section filmed from above is of the river bank area of Ribeira in the old part. Next we find ourselves in Ribeira but at ground level, looking up from across the river to the metallic arch of the D Luís bridge. Then the camera moves down and along the bridge to finally settle on a group of barges docked along the bank, from which a line of young women is unloading coal onto a truck. It will be in this world, in this little corner of Porto that the action will unfold.

The aesthetic care taken in the depicting of the city is clearest in *The Seamstress from Sé* (1958). Throughout the film we are entertained by 'illustrated postcards' of the city: the monumental façade of the cathedral, the S Francisco church, the river and its bridge, etc. The young laundresses' journey in the truck is a remarkable example of a sequence that has no other purpose than as a pretext for displaying several 'iconic' Porto landmarks. Batalha and D João I Squares, the civic centre, Clérigos street and its baroque tower, these are all spaces through which the truck travels, loaded with cheerful girls sitting on huge bundles of washing, waving to endlessly moving pedestrians. The ride has really no strict relation to the plot and one might wonder why it is there. The interesting aspect of this sequence is the way the camera frames the streets through which the joyful truck drives: either at the beginning or the end of a particular city-setting the camera moves to a general plan in which we witness the grandeur and aesthetic quality of that particular Porto place.

In *Aniki-Bóbbó* (1942) the protagonists are a group of primary school children who live, study and play in old Porto. If in *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960) two 'Portos' are displayed (with different architectural/urban spaces, different speed of movement – by car vs. on foot – different people and moralities), in *Aniki-Bóbbó* (1942) we rarely glimpse any part of Porto other than its old part. And does Oliveira film old Porto in *Aniki-Bóbbó* (1942)? Most of

---

<sup>16</sup> Unrecognisable due to the rarity of such a view point for the normal human eye.

the scenes are filmed in wide-open spaces by the riverbank using long shots.<sup>17</sup> However, what is interesting is that these shots are almost all filmed on the Gaia, the south side of the Douro and not on Porto's side, the north side. The camera therefore sets the action on Gaia but against the background of old Porto – the scenic and trademark picturesque hill slopes of the old part form the backdrop to the action: we are in Gaia, but we only see Porto, thus we are in Porto.

Apart from this scenic concern – that is also found in a few scenes in *Jaime* (1999) –, the old Porto filmed in *Aniki-Bóbo* (1942) is of calm streets without motorized traffic, a feature shared with *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960). The streets are rarely driven through and mostly walked through. This space is one of quietness in which loud city noises are absent. It is a place of nostalgia where there is room for street singers and musicians. Not only does the quietness of old Porto streets allow for this form of making a living, it also allows for the easy pace that makes it possible for people to gather around a group of street musicians and pause in their daily routines to listen to the songs [*Aniki-Bóbo* (1942); *The Seamstress from Sé* (1958)].<sup>18</sup> The same way as with regard to the novels and chronicles analysed (Santos, 2005), the Porto depicted, which is mainly old Porto, is a place of intimacy. This intimacy of old Porto's public spaces is also clearly stated through the frequent images of women and children at windows, not only looking down from their domestic roost at what is taking place out/down in the street, but also partaking in it by interacting with the actors and the drama unravelling in the street.

Very rarely in *Aniki-Bóbo* (1942), does the camera enter the streets of old Porto, a feature shared with *The Little Bird from Ribeira* (1960). Oliveira's camera gazes mostly at well-lit open-air spaces, with a visual wideness reaching out to the river and /or to large sections of open sky. To the luminosity of the set<sup>19</sup> is added, in *Aniki-Bóbo* (1942), summer

<sup>17</sup> A feature shared with *The Little Bird from Ribeira* (1960).

<sup>18</sup> To note that one of the characters in *The Seamstress from Sé* (1958) seems to have two occupations: as a truck driver and as a street singer/musician. However we only find him playing the accordion and singing in old Porto streets; whenever we find him in 'modern' Porto is as the truck driver.

<sup>19</sup> All films depict a consistently sunny Porto, except in the final scene of *Jaime* (1999).

warmth, shown not only by the characters clothing,<sup>20</sup> but especially by the children's swims in the river. The narrow streets of old Porto are only shown from the outside looking in: the characters either enter or exit from these urban units whose interiors fade into darkness. The interior of old Porto streets is an unknown space; if depicted it is from a higher vantage point, as for instance from the windows of the characters' houses. The only time when this interior is clearly pictured is precisely in one of the most tension-laden moments. Carlinhos, the main character, has already committed the unthinkable: he has stolen the doll and his conscience is heavy. It is night time. The narrow streets are dimly lit and the walls are painted with long shadows. The children are going to play 'cops and robbers'. Eduardo, the leader of the group, lines the others up against the wall in order to select those that shall play the 'cops' and those that shall play the 'robbers'. As Eduardo goes through the nursery rhyme *Aniki-Bóbó*, Carlinhos ends up being a robber. 'I don't want to be a robber!' he shouts. As the game goes on, the children stampede through the narrow cobbled streets. Carlinhos runs, trying to escape both the 'cops' and his conscience. The camera frequently uses tilted shots to depict a dark, labyrinthine space full with terror and fear through which the children run vertiginously, pursued by their long shadows cast on the walls: this is a dark inner place that mirrors the character's state of mind.<sup>21</sup>

In *Jaime* (1999), the narrow streets of old Porto are also not frequently depicted. The family does live in old Porto, but only twice are we allowed to see the wider setting of the characters' home. This is at *Co-deçal* steps, actually one of the widest streets in old Porto, and perhaps one of the most picturesque, located not too far from a more modern part of the city. The same way as for Oliveira, for Vasconcelos the inner space of old Porto is a place of darkness, both literally and metaphorically. The only time in *Jaime* (1999) when the camera does clearly picture the inner streets of old Porto is when the main character, Jaime, a fourteen year

---

<sup>20</sup> Shorts and shirts for the boys, and a light summer dress for the girl.

<sup>21</sup> The other only time when an inner space of old Porto streets is pictured in *Aniki-Bóbó* (1942), is when the children gather, again at night time, to talk about Eduardo's accident. The talk is about death and related fears. The cinematographic technique (tilted shots and long shadows) used by Oliveira in these scenes, as well as in the inner Barredo scenes in *Douro, River Toil* (1931), is seen by some authors as closely related to Expressionist aesthetics (Andrade, 2001, p. 47).



old kid, is asking a bar worker, a young adult male with bleached hair, black trousers and T-shirt, if he cannot get him some sort of job, like helping with the washing up in the bar or something. The dialogue/action is set in a broad section of an inner street in Barredo. The walls have graffiti and the paint on the wooden doors is flaking. The young male tells him 'no way'. The boss would not risk having an underage kid working for him. As he gets his arm around Jaime's shoulders, he suggests him that if in fact he needs some money, he 'should do the mother fucking film he told him about. Besides they don't really care about the age thing and pay really well.' Jaime tells him to fuck off as he runs up the steep Barredo steps.

If in *Aniki-Bóbo* (1942), and *Jaime* (1999), the inner streets of old Porto are the set of, if not real, at least potential doom, the old Porto streets in *The Seamstress from Sé* (1958) are a place of wholesome normality. Essentially only one street is depicted, that on which the main characters live: two families in the same house – one occupying the ground floor and the other living on the floor above.<sup>22</sup> This film is intent on picturing a specific type of Porto. From the opening scenes while the theme song is heard, we are shown a sequence of shots, of different *vistas*, tantamount to perfectly framed 'city illustrated postcards'. The river, the iron bridge, the rooftops, the Grilos' church façade, the Ribeira street market, etc. . . we find it all there. 'That is Porto!', a perception underlined by the song's lyrics.<sup>23</sup> The representation of a traditional and picturesque Porto<sup>24</sup> is so strong in this film's visual narrative that the real connection between the spaces being filmed is frequently obliterated and created anew. A viewer knowledgeable of Porto's geography and attentive to

---

<sup>22</sup> It must be noted that the street used for the film set is really not an inner street as such. It is a street located on the 'periphery' of the core of Sé's quarter (*Bairro da Sé*). It has houses only on one side, the other being constituted by the slope on the top of which is the Cathedral (*Sé*).

<sup>23</sup> The images parallel the song lyrics, whose refrain goes '*That colourful little corner [seen] from my window, that sweet little corner from where I cast my sight gazing over my Porto's rooftops. I can see the river, the mountain, the bridge, our land/home; I can see Sé, our altar*'.

<sup>24</sup> This intent is also clearly noticeable in the filming of two street markets: the one in Ribeira by the riverbank and the one in Escura Street. The latter is filmed close up, and so depicts a bustling, frantic space; most of the shots centre on vendors and their produce (eggs, live poultry), giving an image of a rural market.

the spatial routes depicted in the film would be surprised to find spatial discontinuities, i. e., geographical impossibilities depicted in it.<sup>25</sup>

As already stated, the Porto depicted in the films here analysed is mainly old Porto with occasional and marginal references to other areas, but even these sometimes are only audio references and not visual ones. *The Seamstress from Sé* (1958) includes an audio reference to a drive to *Foz*, footage part of a FC Porto match at the *Antas* stadium, and a scene set in the grounds of *Palácio Cristal*. Although *The Little Bird from Ribeira* (1960) broadens its spatial scope to the Leixões harbour and Porto's airport, these are detours required by the plot in order for the characters to catch a transatlantic liner and a plane, and their connection to Porto, the city, is never made visually clear.<sup>26</sup> The city filmed is still essentially the old part. In *The Seamstress from Sé* (1958) two spaces that not from the old part are shown frequently: the civic centre and the outside of the modern building that houses the seamstress's *atelier*. Both places are related to the characters' work.

According to Seixas (1999: 142), Porto reached its demographic peak in the 1950s. The 1960s witness both the beginning of a decrease in Porto's demographics and the increase of its metropolitan area. It should be noted that three of the feature length films date from the 1940s, 1950s and 1960s. However, in all of them it is Seixas' 'traditional' city that is portrayed, with the majority of what actually constituted Porto at the time excluded from the world (re) presented by the filmmakers. This 'forgetting' (Forty and Kuchler, 2001) by film production and imagery of an already metropolitan agglomeration, as Porto was in the 1950s and 1960s, is an important element in the production of a specific Porto's image and character then and today: one that is evoked as 'tra-

<sup>25</sup> This is the case when two of the main male characters are driving into the Infante Square. The sequence starts with the car moving from the west side (Alfândega Nova Street) towards the Infante area. In the next shot sequence, the car is entering the Ribeira tunnel making, not a western but a eastern approach to the Infante area. Since the camera views the city through the car's windscreen, the purpose seems to be the production of an aesthetic effect of awe as the screen moves from complete darkness to a ever widening vista of the old houses and the square at the end of the tunnel crossing.

<sup>26</sup> This particular film brings in another theme in this Porto depiction: its role as a exit point to Portuguese migrants to Brazil. One of the main characters is one such migrant returning to Portugal after having succeeded in making a fortune in Brazil.

ditional', almost pre-modern and objectified in the city's old part working class world.<sup>27</sup>

## **What Porto? – The social world of the city filmed**

With the exception of *The Painter and the City* (1956), which centres its gaze on the work of the painter António Cruz,<sup>28</sup> all the films under analysis have Porto's working class inhabitants as main characters. This is not to say that upper-middle or upper class characters are absent from the universes depicted, but that they are never central to the narrative [although some of these characters play important roles in the narrative's outcome, as in *The Seamstress from Sé* (1958), *The Little Bird from Ribeira* (1960) and *Jaime* (1999)]. This is the complete opposite to what takes place in the novels analysed (Santos 2005). In the early films [*Aniki-Bóbó* (1942), *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960)], the focus on this social world results from the contemporary context of Portuguese film production, in which the worlds depicted in film tended to mirror the world of their viewers: the urban working or low middle classes (Torgal, 2000: 196). The protagonists of these films – small-shop owners and employees, domestic servants, self-employed professionals, civil servants – are also the cinema-going audience. Other social groups of the urban world of the time – industrial proletariat, criminals or beggars – are not depicted in these early films (Torgal, 2000: 198/199).<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> The only film that in a way broadens the gaze over the realities part of the Porto it films, thus filming a wider topography of the city, is *Jaime* (1999). Nevertheless, it also participates in the re-production of a Porto image based on a specific pictorial representation and in a specific social world as will be discussed below.

<sup>28</sup> But can artistic production be labelled 'work'?.

<sup>29</sup> There is a criminal in *The Seamstress from Sé* (1958), but he is never depicted as such: he is a burglar who presents himself as an upper class character and disappears after the robbery. Also, Barata, one of the characters in *The Little Bird from Ribeira* (1960), dedicates his time to the selling of smuggled goods, but he is always presented in a cheerful manner, as a small time crook who tries to make ends meet through his ingenious ability to deceive the police.

The only film with a broader social spectrum is *Jaime* (1999). Jaime, the main character, is a child from a low-middle class background. The parents are separated. His father is unemployed, his mother works as a supermarket cashier and Jaime tries to earn some money by working nights at whatever is available. He is hoping to be able to buy a motorbike for his father in order to substitute the one that was stolen. By solving this Jaime hopes to solve his father unemployment situation and ultimately, his parents' separation.<sup>30</sup> Every day his mother leaves the two small daughters with a 'dry nurse' – a woman who, as the film immediately shows, carries out abortions in a backroom, freeing working class women from yet another burden. The world portrayed in *Jaime* (1999) is one in which the characters seem to be on the borders of human self-esteem, where a step to one side might bring moral and/or physical degradation.<sup>31</sup> The children have to fend for themselves in adult worlds whose misery and need for survival forces them to have adult lives, working after school hours – or even skipping school altogether –, having to fend for themselves in a brutal world in which their illegal situation leaves them at the mercy of unscrupulous employers and often violent adult co-workers. The Porto here depicted does go beyond the old part. The supermarket in which Jaime's mother works is in a shopping mall in the upper west area of the city and the sequences filmed when Jaime goes to meet her there display a modern, metropolitan Porto: heavy traffic and shop windows brightly illuminated with colourful neon with recognizable brand names. The supermarket itself is also a symbol of modern consumer society with rows of disciplined products and staff in uniform. Jaime's various work places are also part of a metropolitan Porto: the industrial bakers, the golf course and the construction site. The sequences filmed in the latter are set in the eastern outskirts of Porto showing the skyline of a metropolitan city in the background. This and the sheer scale of the construction site, clearly show that the action is set in a metropolitan centre.

---

<sup>30</sup> A script line that can be seen as reminiscent of De Sica's *The Bicycle Thief* (1948).

<sup>31</sup> This perspective is corroborated by the illegal abortion practitioner and her weakened clients, the suggestion to enter in a porn film, the drug addict, the suicide of the unemployed father, and obviously the child-labour situation, one that will lead to the death of one of the teenagers.

But how are the social worlds depicted in these films? As already stated these worlds always centre on the family. In *Jaime* (1999) the family background is clearly fraught with difficulties, and even both *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960) refer to an awkward family situation. The main character in *The Seamstress from Sé* (1958) lives with who we assume are her parents. But we are later made aware that this is not the case since she addresses them as *Padrinho* (godfather) and *Madrinha* (godmother). In fact, she was left as a baby on their doorstep, and the couple took her in and brought her up as their own. A shadow hangs over the complete happiness of the young woman, since she doesn't know who her father was, and thus has no name (surname).<sup>32</sup> A similar shadow due to illegitimacy is also cast over the main character in *The Little Bird from Ribeira* (1960), whose strong willed mother was left to fend for herself with a child in her arms by a 'no good man'. Nevertheless these difficulties are not complete barriers to both films' characters' moral stature. The element of social disgrace was not brought about by their moral wrongdoings but by the wrongdoings of others (who funnily enough are all male), and therefore their moral stature and value as role-models are not only untouched but actually strengthened. Within an adverse context these young women are able to construct a respectable life path.

If in the early examples [*The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960)] the family is a place of happiness (if not always harmonious), the same cannot be said of *Jaime* (1999). This difference can also be noticed in the portrayal of the materiality of the characters' homes interiors. In *Aniki-Bóbó* (1942), *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960) the interiors filmed are harmonious: neatly divided spaces clearly segregating domestic functions. The living room is an example of domesticity with the centrality of the dining table around which the family gathers around for the meals. *Jaime's* house doesn't depict such a 'harmoniously segregated' domestic space. Apart from the mother's bedroom, the sombre open space that makes up the rest of the home is one in which the distribution of

---

<sup>32</sup>Since the female character was not officially an orphan, but an abandoned child (and thus most probably the fruit of an illegitimate relation), the couple who took her in could not adopt her and give her their surname: Portuguese law required the consent of the biological parents for adoption of abandoned children.

the furniture creates divisions: a kitchen, sleeping areas, etc. This cluttered space proportions feelings of warmth but also of tension as when the main character hears his mother having sexual intercourse with her partner, and when the latter sieves through Jaime's belongings to find and steal his hard-earned money.<sup>33</sup> The way the family is portrayed in these films constructs an old Porto that can be seen as a place of transgression of dominant sexual moral rules, or to what is assumed to be so: illegitimacy [*The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960)], living-in abusive lover [*Jaime* (1999)], abortion [*Jaime* (1999)], the suggestion of sexual/emotional [*The Seamstress from Sé* (1958), *The Little Bird from Ribeira* (1960) and *Jaime* (1999)], and financial exploitation [*Jaime* (1999)] of both the female and children characters – the protagonists – by a dominant male/adult-Other.

Interesting to note is the strategy the films use to construct a 'local authenticity' value. Apart from a 'visual' strategy, by which several well-known Porto places are filmed or frame the action, there is an 'audio' strategy. In the early films the main characters usually have no Porto accent – except the children featured in *Aniki-Bóbó* (1942), who were actually Porto children and not child-actors. The strategy implies the use of local people as extras, who were given a few lines. These lines are spoken by working class people who had very strong Porto accents and so lend a trace of authenticity, of 'local colour', to the film.<sup>34</sup> In *Jaime* (1999), the Porto accent is made present in the main character and his schoolmate, both local children who got their first acting experience in the film, but absent in Jaime's mother, father and other supporting characters, who are professional actors. A further 'local colour' strategy is the frequent use of swear words by the two children and some of the other characters, a strategy which is also found in *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960). The clear presence of

<sup>33</sup>This same closeness in space can be read in the scene depicting Jaime's mate's bedroom where bunk beds signal a heavily shared bedroom where a brother shooting drugs seems to go almost unnoticed. This 'present day feel' to the scene is also given by the playing of *Tetris* by one of the characters and the mention of his *Nike* trainers. The bedroom walls are lined with FC Porto, *Dragon Ball* and sports car posters.

<sup>34</sup> See scenes during the 'Cop and Robbers' game in *Aniki-Bóbó* (1942), the local female vendor and the posting of the wallpaper notice in *The Seamstress from Sé* (1958), the women in the fight-on-the-square scene in *The Little Bird from Ribeira* (1960) and the restaurant owner/manager in *Distant Song* (2001).

the Porto accent and of swear words in the discourses uttered by the people from the old part, is the cinematographic objectification of characteristics nationally taken as stereotypical of true Portoans. Very distinctive in this construction of a forthright and unabashed Porto inhabitant is Micas in *The Little Bird from Ribeira* (1960). She is a strong-willed woman who brought up her child alone, described as 'a thirty devils woman!' by male characters, and who is able to face the unjust male dominated world on an equal footing. Truly representative of this forceful spirit of Porto's people as embodied by the working class Micas is the quarrel scene set in the Ribeira sq between her and her wealthier landlord. With a speech full of slang and punctuated by a boisterous body language, she responds to an unjust statement by the landlord about her daughter's and her own moral fibre, commenting with humour and innuendo on the landlord's sister behaviour. The ever-increasing local working-class crowd enjoys the humour, roaring with laughter at innuendo after innuendo. Finally the landlord responds angrily with an insult; Micas grabs hold of her clog and the dispute of wits is set to become physical. A policeman arrives, but Micas also defies him, and ends up taken to the local station amidst a boisterous crowd. The camera then moves to a tilted distant shot of the characters (whose vicissitudes we had been following at ground level) slowly moving into a long shot of the crowded square below where the scene has degenerated into a generalised pitch battle.

## **Old Porto as the resilient subaltern**

Of the films here under analysis *Aniki-Bóbó* (1942), *The Little Bird from Ribeira* (1960) and *Jaime* (1999), display as a trace characteristic of the Porto inhabitant the forcefulness of character, translated into the frequent use of swear words and the ability to make ends meet in adverse conditions and lead a rightful life, even if this achieved through unorthodox means. Barata and Micas in *The Little Bird from Ribeira* (1960), the children in *Aniki-Bóbó* (1942) and the young teenagers in *Jaime* (1999) are representative of this valued ingenuity and ability to out-think, out-manoeuvre and outsmart the official and legal constraints set by the dominant system. This portrayal is close to Certau's time/space-bound differentiation between 'strategies' and 'tactics' (Certeau, 1984: 29/42).

However, the representation of old Porto's social world in these films goes beyond Certeau's approach in as much as it holds a moral judgement. If the social world depicted can be said to be one of a powerful subaltern, who is resilient and able to develop and deploy resistance and survival strategies, it does so while holding an unblemished moral stature, not so much in spite of, but because of its circumstances.

The gendering of the subaltern in this cinematographic representation should also be noted. If the subaltern-Other is cartographically located in old Porto (which is a poor area, a working-class area of the city) it is also mainly objectified through the female-body and the child-body. The heroes of these filmed worlds, who eventually overcome the difficulties encountered throughout the action, are always either female [*The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960)], or children [*Aniki-Bóbó* (1942) and *Jaime* (1999)], two body-identities that are a frequent objectification of the subaltern condition by dominant groups, mostly visible in and known from colonial and post-colonial representational (con)texts (Mascia-Lees and Black 2000:85-89). Also, by objectifying the subaltern-Other through the female and the child body, hegemonic systems of representation produce a discourse of infantilisation of difference, thus symbolically depriving the Other of the attributes of responsibility (Hall, 1997b: 262) while reinforcing the hegemonic subject's control over it. It is therefore possible to argue that the filmic embodiment of the subaltern-Other analysed here reinforces this same status as attributed to old Porto by the writers' systematic depiction of this place as the *locale* of mainly working-class lives, along with the values and the lifestyles attributed to this group by the dominant bourgeois culture while gaining something that was lacking in the novels: a centrality that stems from old Porto being the area where the action takes place (while in the novels this area of the city is peripheral to the action).

The bourgeois world portrayed by both writers and novelists (Santos, 2005) is probably related to the writers' own social background. However, the centring of 'heroic' working class lives by the cinematographic gaze – whose directors are also from a middle class and sometimes even bourgeois background – requires a more complex explanation. Both the medium and the respective audiences are relevant to this difference between the representational forms of novels and films (differently gendered and shifting in focus from bourgeois to working class). The



production costs for a film are much higher than for a book, thus making films a complex process of negotiation that is closely related to estimated box office success. *The Seamstress from Sé* (1958) and *The Little Bird from Ribeira* (1960) not only portray a 'Porto spirit' in a more stereotypical manner but are also the closest to the ideological function of the 1930s and 1940s comedy films, a fact that might help to explain the focus on small urban working class worlds. Oliveira's *Aniki-Bóbó* (1942), – which was not well received by the Portuguese critics of the time: it was felt to display a 'poverty' image of Portugal – was made after the unexpected success of *Douro, River Toil* (1931) and rode on the opportunities opened by it, while *Jaime* (1999) is the work of a reputed director who is usually able to combine proficient filmmaking with box office success. Since both Oliveira and Vasconcelos are more complex directors than Guimarães or Fraga, a complete understanding of the significance of the latter two films would require a fuller consideration of their directors' career (in particular that of Oliveira, who developed a close relationship with the novelist Bessa-Luís and her bourgeois worlds in some of his later films). However this paper does not aim at such a depth of analysis of film production, which would be a research topic in its own right. With regard to the filmic cultural representation of Porto, it is argued that the filmic representational system shares in a pattern in the way old Porto is culturally produced in other domains as the space/time of the subaltern-Other. Nevertheless, in relation to the differences to be found with the other representational media, it is tentatively argued that to the former are most certainly related the specificities of film as a medium, namely in terms of production and audience demands and targeting.

## **Systems of Cultural Representation and Film**

Culture is about shared meanings, and language (in its broadest sense) is the privileged medium through which we make sense of things, the medium through which meaning is produced and exchanged. Culture is not a set of things: it is a set of practices because cultural meanings are not 'in the head'; cultural meanings organize and regulate social practices and thus have practical consequences. Through cultural practices, the participants in a culture give meaning to people, objects and events

(Hall, 1997a). The analysis here presented of the films should not be read within a 'ways of seeing' theory or approach such as the cultural reception theories that were initiated in the 70s and 80s – such as Berger (1972) and Rosen (1986) – to then be criticised in the 90s – in works such as for instance Mayne (1993) and Clover (1992).<sup>35</sup> As already stated in the beginning of this paper, the analysis presented here is part of a wider study that dealt with issues of place and belonging through the generality of materiality complemented by a strategy that looked at the specificity of material domains and the way form itself was employed to become the fabric of cultural worlds (Miller, 1998).

Social identity is here taken in the sense of 'identification', a concept that evokes the processual open-ended and continuously negotiated character of social identity. To this processual character of social identity relates the concept of 'narrative' as used by Heidegger (1977) and also by Ricoeur (1976; 1978). The usefulness of the latter concept stems also from its 'performativity'. The notion of performativity was introduced and developed by Judith Butler in her work on sex and gender (1990, 1993, 1997), in which gendered identity was understood as performative, i.e. as having no ontological status apart from the various citational processes that constitute its reality. Performances become more meaningful and more authoritative as they are repeated "[P]erformativity ... is not a singular act, for it is always reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act-like status... it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition" (Butler, 1993:12). This analysis shows the sense of place of old Porto and its ascribed social identity as a narrative constructed through performance, the latter possible to encompass a wide range of realities from the production and consumption of cultural productions on old Porto – namely film – , to lived practices of the place and the way the latter is narrated both discursively and iconographically by specific social groups (Santos 2005).

The quality of film as representational system is unquestionable, but these films here in analysis are particularly interesting in as much as Porto appears rarely with such centrality within Portuguese cinemato-

---

<sup>35</sup>For a review of reception theory impact in anthropology and ethnographic filmmaking, see Jay Ruby, *Picturing Culture – Explorations of Film & Anthropology*, Chicago & London: Chicago University Press, 2000, p. 181-193.

graphic production.<sup>36</sup> This infrequent presence in film productions and the popularity of the films under consideration, allied to their frequent exhibition within Porto-related film events, makes them a particularly powerful vehicle for the construction of present day Porto through their value as objectification of the city's memory.<sup>37</sup> Carruthers in her book on Medieval memory states the following: "Merely running one's eyes over the written pages is not reading at all, for the writing must be transferred into memory, from graphemes on parchment or papyrus or paper to images written in one's brain by emotion and sense." (Carruthers, 1992: 10) Emotion and sense is precisely what art aims at producing in its audience, and film does so in a terribly clear manner, as even the early accounts of viewers' reaction to the moving train images exhibited by the Lumière brothers in their cinemas (Barnow 1993: 8) so clearly shows. And where a form of cultural production is valued for its social functions, as film is on today's western society, those works provide the source of a group's memory. To the construction of a public memory one must relate authority and authorship and composition, the latter being the activity that links the first two. Again, according to Carruthers, "The memory bits culled from works read or digested [or from life as filmed] are ruminated into a composition - that is basically what an 'author' does with 'authorities'." (Carruthers, 1992: 189). According to Featherstone (1995) all social groups have agents that act as producers of culture, constituting important forces in the construction of a sense of a distinctive, orthodox, collective self. The cultural production of a 'true *tripeiro*',<sup>38</sup> of the

---

<sup>36</sup>For an extensive analysis of the role of Porto in Portuguese cinematographic production see Sérgio Andrade, *O Porto na História do Cinema*, Porto: Porto Editora/Porto Capital Europeia-2001, 2001.

<sup>37</sup>In this looped context one might wonder of how much of A-P Vasconcelos' film *Jaime* is not a rendering of homage to Oliveira's *Aniki-Bóbo*: both located in old Porto, both with a young boy as main character - Jaime and Carlinhos; both boys struggling with and overcoming their own faults, and particularly, both main characters have a best friend who acts as a funny counterpoint to their more sombre personality: Ulisses in *Jaime* and Batatinhas in *Aniki-Bóbo* - and both Ulisses and Batatinhas use a head cover (a cap in Ulisses and a beret in Batatinhas) and both struggle with oversized foot wear...

<sup>38</sup>The name given to Porto inhabitants, meaning 'tripe people'. This naming of Porto's inhabitants results from a specific episode in the history of Porto: during the Portuguese maritime expeditions of the fifteenth century the town supplied the ships heading to the African coast with all the food it had, leaving Porto's inhabitants with

true spirit of the city of Porto, can be traced through the work of a variety of cultural producers, past and present, ranging from painters to architects, poets and novelists, professional historians and journalists, photographers, musicians and, as showed in this paper, filmmakers.

Approaching film as a cultural production that participates of wider systems of social representation renders obsolete the traditional division between film-fiction and film-documentary and this is why this analysis encompasses both genres. Film-fiction and film-documentary are both gazes over a reality and a result of the filmmaker's options and possibilities. As a social scientist who also films, my concern is never of objectivity as such, but of finding the right way (the rhetoric of the image) to portray the social world the way I perceive it to be. Photography, it is said, it is not an unified practice, but a medium utterly diverse in its functions (Evans and Hall, 1999: 2). The same can be said of film. In western thought 'seeing' has always been closely associated with 'knowing' (Arendt cit in Urry, 1999: 36), a stance that bears both on photography and on film. The approach followed here in the analysis of the films presented considers that the significations of social or class values in systems of visual representation do not merely derive reflectively from the real, being instead but one aspect of a specific politics of representation and knowledge.

"The entire significance of the idea of a politics of representation is that it refuses to regard cultural practices as merely reflective of, and subservient to, other political struggles taking place in the non-textual. The politics of representation are much occupied with questions of alignment and identification, with points of view, and perspectives." (Watney, 1986: 187)

Thus, representation is a practice here taken as closely linked to both identity and knowledge, being an essential part of the process through which meaning is produced and exchanged through the use of materialities that stand for or represent things. The films analysed produce a specific sense of the city of Porto, one that identifies this city as a *working city* (the main characters are always working class - exception for *The Painter and the City* (1956) -; it is a city where we find *traditional values and lives* (it is the working class world of the old part that is

---

nothing else to eat but the intestines of the animals that supplied the salted beef for those ships. Tripe is a typical dish of Porto.

centralized in the cinematographic narratives; the old part by the river banks is also most clearly the central motif of António Cruz' watercolours depicted in *The Painter and the City*; this old part working class world is frequently cinematographically represented as 'the rural in the city' and rarely portrayed as a social class within a wide metropolitan centre that resides in other parts of the city, such as for instance, social housing estates); it is also a *city where there resides an unbashful and heroic subaltern* (the main characters are always embodied by a subaltern identity: not only working class, but also either female or children; the main characters have also an heroic quality in the way that they are able to overcome the life-difficulties that fate throws at them being frequently unafraid of answering back to higher authority (the police, the landlord, the shopkeeper, etc) when they feel righteousness is on their side. These same features can be identified for instance in the historians' discourse (Santos, 2004) which is one of the main sources for both the popular educated discourse on the city.<sup>39</sup> In the cinematographic representation of Porto, the materiality of the old part in as much as an urban area, as a *topos* and as a social fabric, as a lived world, acts as the synecdoche of the city, one that finds its epitome in the so frequently evoked city's motto: *Antiga, Mui Nobre, Leal e Sempre Invicta* (Old, very noble, loyal and never defeated), or '*a invicta*' for short, thus bringing to the light and to the camera eye values such as freedom, work, and righteousness. However, as in all narratives, it does so by leaving in the shade and thus out of camera, many other sides to the city that speak of quite diverse worlds from the ones portrayed so far by the cinematic eye.

---

<sup>39</sup>For a full analysis of the historians' discourse on the city see Paula Mota Santos (2004), "A cidade do Porto e o ser-se 'tripeiro' como produção cultural", in Anthony Barker,(ed), *The Power and Persistence of Stereotyping*, Aveiro: Dept. de Línguas e Culturas, 2000, p. 127-141.

## Bibliographical references

- ANDRADE, S., *O Porto na História do Cinema*, Porto: Porto Editora-Porto Capital Europeia da Cultura/2001, 2001.
- BARNOW, E., (1993), *Documentary – a history of non fictional film* (1974), revised edition, Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BERGER, J., *Ways of Seeing*, New York:Penguin 1972.
- BESSA-LUÍS, A., *A Muralha*, Lisboa: Guimarães Editora, 1957.
- Memórias Laurentinas*, Lisboa: Guimarães Editora, 1996.
- BUTLER, J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge, 1990.
- Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York and London: Routledge, 1993.
- Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York and London: Routledge, 1997.
- CARRUTHERS, M., *The Book of Memory - A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- CLÁUDIO, M., *A Quinta das Virtudes*, Lisboa: Quetzal Editores, 1990.
- A Cidade no Bolso*, Porto: Campo das Letras, 2000.
- CLIFFORD, J. and MARCUS, G. E., (ed), *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- CLOVER, C. J., *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1992.
- COSTA, Alves, *Breve história do cinema português – 1896 -1962*, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- EVANS, J. and HALL, S., (ed), *Visual Culture: the reader*, London: Sage Publications, 1999.

FELD, S. and, BASSO, K., (ed), *Senses of Place*, Santa Fé – NM, SAR Press, 1996.

FEATHERSTONE, M, *Undoing Culture - Globalization, Postmodernism and Identity*, London: Sage Publications, 1995.

FORTY, A., and KÜCHLER, S., (ed), *The Art of Forgetting*, Oxford: Berg, 2001.

HALL, S., 'The work of Representation', in, S Hall, (ed), *Representation - Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, 1997a, pp15-63.

'The Spectacle of the 'Other' ', in, S Hall,(ed), *Representation - Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, 1997b, pp223-90.

HEIDEGGER, M., *Basic Writings from 'Being and time' (1927) to 'The task of thinking' (1964)*, (ed by D F Krell), London: Routledge and Keagan Paul, 1977.

LACLAU, E., and MOUFFE, C., *Hegemony and Socialist Strategy*, London: Verso, 1985.

MASCIA-LEES, F., and BLACK N. J., *Gender and Anthropology*, Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 2000.

MAYNE, J., *Cinema and Spectorship*, London; New York,: Routledge, 1993.

MILLER, D., (ed), *Material Cultures – why some things matter*, London: UCL Press, 1998.

NAVARRO, A. R., *A Parábola do Passeio Alegre*, Porto: Campo das Letras, 1995.

*A praça de Liége*, Porto: Bertrand Editora, 1996

*Amêndoas, Doces, Venenos*, Porto: Campo das Letras, 1998.

PACHECO, H., *Intimidades Portuenses*, Porto: Edições Afrontamento, 1997.

*Porto: Lugares Dentro de Nós*, Porto: Edições Afrontamento, 2001.

RICOEUR, P., *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian Press, 1976.

*The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language*, (1975), London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

ROSEN, P., (ed), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press, 1986.

RUBY, J., *Picturing Culture – Explorations of Film & Anthropology*, Chicago & London: Chicago University Press, 2000.

SANTOS, P Mota, “A cidade do Porto e o ser-se ‘tripeiro’ como produção cultural”, in Anthony Barker,(ed), *The Power and Persistence of Stereotyping*, Aveiro:Dep de Línguas e Culturas, 2000, pp.127-141.

SANTOS, P J da Mota, *Porto’s Historic Centre and the Materiality of Belonging*, London: PhD thesis in Anthropology, University College London – UK, 2005.

SEIXAS, P. C., *Paradigmas sócio-espaciais e políticas da diferença – ilhas e novos condomínios: uma interpretação dialógica da cidade do Porto*: PhD thesis in Social Anthropology – Santiago de Compostela University, Spain, 1999.

TILLEY, C., (ed), *Reading Material Culture*, Oxford: Basil Blackwell, 1990.

TORGAL, L. Reis, (ed), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Círculo de Leitores, 2000.

URRY, J., ‘Sensing Leisure Places’ in Crouch, D, (ed), *Leisure-Tourism Geographies – Practices and Geographical Knowledge*, London: Routledge, 1999, pp34-45.

WATNEY, S., ‘On the institution of photography’, in P Holland, et al, (ed), *Photography – politics: two*, London: Photography Workshop-Comedia, 1986.



## **Filmography**

*The Man with the Movie Camera*, (1929), by Dziga Vertov.

*Douro, Faina Fluvial/Douro, River Toil* (1931), by Manoel Oliveira.

*Aniki-Bóbó/Aniki-Bóbó* (1942), by Manoel Oliveira.

*Laddri di Biciclette /Bicycle Thiefs* (1948), by Vittorio de Sica.

*O Pintor e a Cidade/The Painter and the City* (1956), by Manoel Oliveira.

*A Costureirinha da Sé/The Seamstress from Sé* (1958), by Manuel Guimarães.

*O Passarinho da Ribeira/The Little Bird from Ribeira* (1960), by Augusto Fraga.

*Jaime/Jaime* (1999), by A-P Vasconcelos.

*Corpo e meio/In Between* (2001), by Sandro Aguilar.

*Canção distante/Distant Song* (2001), by Pedro Serrazina.

*Acordar/Waking up* (2001) by T Guedes & F Serra.

*As Sereias/The Mermaids* (2001), by Paulo Rocha.

## *Documentários e ficções: discurso e ideologia em Justiça e Ônibus 174*

Felipe Muanis

*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / PUC-Rio*

muanis@mac.com

**Resumo:** O artigo em questão trata da relação entre acontecimento e discurso cinematográfico documental, analisando dois filmes. Partindo do princípio que o cinema documentário caracteriza-se pela preocupação de proximidade com a realidade, o texto questiona como se constrói tal representação, a partir da análise do discurso, no pensamento de Paul Ricoeur e Patrick Charaudeau, e das questões de ideologia e espaço social.

Palavras-chaves: Acontecimento, ideologia, ficção, realidade, espaço social.

**Resumen:** Analizando dos películas este artículo se ocupa de la relación entre el acontecimiento y el discurso cinematográfico documental. Se asume que el cine documental es caracterizado por la preocupación de la proximidad con la realidad, este artículo discute cómo se construye tal representación usando el análisis del discurso, en el pensamiento de Paul Ricoeur y de Patrick Charaudeau, y las cuestiones de la ideología y del espacio social.

Palabras clave: Acontecimiento, ideología, ficción, realidad, espacio social.

**Abstract:** Analyzing two films this article deals with the relation between event and documentary cinematographic discourse. Assuming that documentary cinema is characterized by the concern of proximity with the reality, this article discusses how such representation is constructed using the analysis of the discourse, in the thought of Paul Ricoeur and Patrick Charaudeau, and the questions of ideology and social space.

Keywords: Event, ideology, fiction, reality, social space.

**Résumé:** Analysant deux films, cet article traite de la relation entre l'événement et le discours cinématographique documentaire. Supposant que le cinéma documentaire est caractérisé par la préoccupation de la proximité avec la réalité, cet article discute comment une telle représentation est construite en utilisant l'analyse du discours, dans la lignée de Paul Ricoeur et de Patrick Charaudeau, et les questions de l'idéologie et de l'espace social.

Mots-clés: Événement, idéologie, fiction, réalité, espace social.

“Epimênides era um cretense que dizia: ‘Todo cretense mente’. Estava Epimênides dizendo a verdade?”.

As coisas significam, mas apenas se as tornamos compreensíveis.

Bill Nichols

## Introdução

**P**retende-se trabalhar, neste artigo, a relação entre acontecimento e discurso cinematográfico documental, tendo como objeto os filmes *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha. Em comum com o pensamento teórico em questão e com os autores aqui citados, o cinema documentário caracteriza-se pela preocupação com a representação da realidade.

Um ponto inicial seriam as proposições de Paul Ricoeur, presentes na discussão de Patrick Charaudeau. As premissas Ricoeur, com a sua ênfase no relato como forma de imprimir sentido ao mundo, exemplificam-se no *cinema-verdade* de Jean Rouch e seus “descendentes”, como os brasileiros João Moreira Salles e Eduardo Coutinho. No cerne das questões levantadas pelos documentaristas, em suas aproximações por metodologias diversas, existe uma questão primordial: entender como se produzem os discursos. A escolha, por parte do documentarista, de uma metodologia implica a escolha de uma linguagem específica de produção que vai vincular o discurso a uma visão de mundo, ou a uma ideologia – no sentido de consciência social, conforme Bakhtin – o que será o foco deste artigo.

Se as marcas dessa linguagem não se revelam, esconde-se a ideologia? Esconde-se o contexto e o espaço mais amplo de compreensão de sentido que envolve tanto realizador quanto filme? Será que a estratégia de menor intervenção possível do cineasta é sempre efetiva para garantir uma veracidade ou, ao menos, maior autenticidade ao relato? Que sentidos assumem no discurso cinematográfico as diferentes estratégias de intervenção e não intervenção?

O filme *Justiça*, por exemplo, utiliza claramente estratégias discursivas, como se verá à frente, para garantir mais autenticidade ao relato. No entanto as relações com a câmera se revelam artificiais causando

estranhamento ao espectador. Ao fingir que a câmera não existe, os personagens que conduzem a sua narrativa aproximam o filme do discurso ficcional. Por outro lado, em *Ônibus 174*, a estratégia utilizada de entrecruzamento de discursos de natureza diversa, não tem a pretensão de apresentar o acontecimento em estado bruto para o espectador. Em ambos os filmes pode-se observar níveis diferentes de usos e relações entre discursos, que serão tratados mais a frente. Será, portanto, à partir dos dois documentários brasileiros supra-mencionados, como objetos, que se estabelecerão as relações com as discussões sobre análise do discurso.

## Justiça e seus diálogos

Pouco visto e pouco comentado, o filme *Justiça* (2004), dirigido por Maria Augusta Ramos, apresenta possibilidades generosas para a discussão das questões caras ao documentário e como as estratégias escolhidas para a sua realização são determinantes para a sua comunicação com o espectador. O filme mostra os bastidores de várias instâncias do sistema penal brasileiro, no Rio de Janeiro. Faz de réus, juízes, defensores e desembargadores, personagens que conduzem os olhos do espectador no mundo fechado do sistema jurídico. Mas não é apenas pelo tema que o filme se destaca. As escolhas da diretora, na forma do filme, é que fazem com que seja necessário uma reflexão sobre as possibilidades discursivas do documentário.

Maria Augusta Ramos não movimenta a câmera<sup>1</sup>, não utiliza efeito de *zoom*, ou qualquer tipo de trilha sonora, off ou locução. A câmera de seu filme se aproxima muito à uma câmera de vigilância, já que ela fica presente durante todo o transcorrer da ação e é, aparentemente, ignorada pelos personagens por ela filmados. É bem verdade contudo, que há diferenças. Uma câmera de vigilância na maioria das vezes é pequena e está integrada à paisagem e aos ambientes pelos quais as pessoas transitam. Com isso o dispositivo realmente pode ser – e não sempre, veja o caso do Big Brother - ignorado ou esquecido por parte das pessoas que defrontam sua objetiva. A câmera do filme *Justiça* não

---

<sup>1</sup> Na realidade, a diretora usa apenas um movimento de câmera em todo o filme, e em um único plano, uma panorâmica.

é discreta, nem pequena, muito menos se mimetiza com o ambiente, podendo ser esquecida. Esta já é uma diferença fundamental entre câmera, percepção da câmera por parte de quem é filmado e imagem.

As escolhas de Maria Augusta, muito bem defendidas e teorizadas pela autora, são coerentes do momento em que ela percebe que está, com isso, construindo uma estética e imprimindo o seu olhar. Mas apesar dessa consciência, ainda assim seu discernimento traz consigo, junto ao filme, algumas contradições:

No momento que eu olho para uma realidade eu passo a reconstruí-la então meu olhar é uma reconstrução e ele envolve uma interpretação e esse olhar se traduz também na forma em que eu filmo. Então, porque... Nas escolhas formais: por que uma câmera fixa e não uma câmera que se movimenta, por que não usar música. Então essas escolhas estéticas são extremamente importantes. Na verdade escolhas estéticas também são escolhas políticas, uma escolha de enquadramento também é uma escolha política. Por que escolher... Por que filmar o réu da mesma maneira que a juiz? Para, justamente, impedir esse maniqueísmo porque para mim eles são iguais naquele momento, eles não são diferentes. Como eu vou filmar é muito importante, é o que define o filme meu de uma outra pessoa. É a minha visão do que eu estou retratando. Eu não sei o que vai acontecer nas cenas, muitas delas eu não tinha a menor idéia do que ia acontecer, mas eu sabia como eu ia filmar. E coisas incríveis aconteceram mas para mim elas funcionam também porque elas fazem parte de uma forma, de uma estrutura formal, de uma consistência formal que reforça (*sic*) características, que faz com que revela questões dessa realidade, que traz à tona características dessa realidade, então eu acho que essas escolhas formais são importantes, então existe um trabalho enorme de... cinematográfico, de trabalhar a cinematografia, de pensar em como o público vai perceber aquilo que está sendo filmado. No caso de, por exemplo, por que não usar uma câmera em movimento e uma câmera que se movimenta, e sim uma câmera fixa? Porque eu não quero que esse movimento de câmera influencie a percepção que o público tem do que está sendo filmado Esse movimento não me interessa. Eu quero, por exemplo, um movimento de um personagem à outro não me interessa. Eu quero estar, eu quero ver

gestos, feições, palavras, eu quero tentar captar o máximo aquilo que tá sendo filmado.<sup>2</sup>

Seria interessante, contudo, repensar sua opção estética à luz do que escreveu Cristina Teixeira Vieira de Melo no artigo *O documentário como gênero audiovisual*, apresentado na Intercom de 2002<sup>3</sup>:

Vale ressaltar ainda que, o mero registro de imagens e sons do mundo não reflete por si só o valor do gênero documentário. Exige-se uma intervenção, um posicionamento autoral do documentarista no modo como as imagens e sons se sucedem. “O documentário não é um filme vazado de qualquer implicação. Ele sempre se posicionou como um gênero em que o essencial é estimular uma reflexão sobre o mundo” (Penafria, 1999:76). Para tal, exige-se que o tema abordado seja visto a partir de determinado *ponto de vista*, que irá se refletir na *maneira* que o documentarista apresenta os fatos. O efeito de sentido final, portanto, é resultado não simplesmente *do que se diz*, mas essencialmente de *como se apresenta o tema*. É justamente nesta relação entre *conteúdo* e *forma (o que e como)* que reside o caráter autoral do documentário, marca que elegemos como característica fundamental do gênero. (Melo, 2002: 6, 12).

A diretora, pertinentemente, estabelece uma questão inerente ao documentário e à construção de discursos, anterior às questões mais comuns de qual forma de documentário, ou que estratégia, tenderia mais ao real. Para Paul Ricoeur, qualquer ato de fala, por menor que seja, constitui-se em um discurso, pois é a interpretação da realidade por parte de um sujeito mediador que, no ato da elaboração da fala, a investe fenomenologicamente de toda a sua experiência, vivência e concepção de mundo. Com o cinema, portanto, não é diferente. Ao selecionar o enquadramento na filmagem e os planos na filmagem que serão utilizadas na montagem, o cineasta faz um recorte da sua compreensão de mundo, impondo-a, mesmo que não perceba, ao discurso fílmico que constitui. Maria Augusta entende claramente isso, mas ao mesmo tempo, cria um problema inevitável: ao não usar um movimento de câmera para não influenciar a percepção que o público tem do que

---

<sup>2</sup> Declaração retirada dos depoimentos da diretora contidas no DVD do filme *Justiça*, distribuição VideoFilmes.

<sup>3</sup> Congresso Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, realizado em Salvador, Bahia, no ano de 2002.

está sendo filmado, ela faz uma escolha discursiva e, ainda assim, continua influenciando a percepção do público, só que de outra forma. Por exemplo, Maria Augusta defende que sua câmera não é invisível, típica do cinema observativo, porque os personagens sabem que estão sendo filmados. Tal consciência de nada adianta se a diretora estabelece uma relação dos personagens com a câmera – de não olharem para ela ou se relacionarem com ela de forma alguma – que traduz para o público uma invisibilidade de câmera. Essas opções formais acabam por esconder mais da realidade do que mostrá-la, porque seus personagens, ao saberem que estão sendo filmados, modificam seu agir em pequenas ou grandes atitudes que os distanciariam do seu comportamento habitual. Assim, o acontecimento filmado agrega diferenças quanto ao mesmo acontecimento se este não fosse mediado por uma câmera. Por esse motivo que a suposta invisibilidade da câmera torna essa diferença menos evidente para o espectador, apesar dela continuar existindo. Não há fidedignidade com o que viria a ser o acontecimento, mas somente com o encontro dos personagens com a câmera. Mas se a estética da diretora oculta a câmera, então essa relação se torna incoerente: sugere uma realidade que não se explicita e uma outra realidade que de fato não acontece. Essa camuflagem da câmera é desnecessária nos documentários, conforme escreveu Cristina Vieira Teixeira de Melo:

Ao contrário do que ocorre com os gêneros jornalísticos, a parcialidade é bem vinda no documentário. Por isso afirmamos que o documentário não é um gênero propriamente jornalístico. Enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir as informações, no documentário predomina um efeito de subjetividade, evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história. Este gênero é fortemente marcado pelo “olhar” do diretor sobre seu objeto. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é concedido ao repórter sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia. (...)

O documentário é, portanto, uma obra pessoal, mais do que isso, documentário é um gênero essencialmente autoral, sendo absolutamente necessário e esperado que o diretor exerça o seu ponto de vista sobre a história que narra. É impossível ao documentarista apagar-se.

A subjetividade e a ideologia estão fortemente presentes na narrativa do documentário, oferecendo representações em forma de texto verbal, sons e imagens. (Melo, 2002: 6, 7).

O movimento de câmera influencia em dois sentidos diferentes: no sentido diegético, de corroborar com o espírito do filme onde se escolhe uma linguagem que se reforce sua idéia e seu sentido; e no anti-diegético que permita a percepção da câmera e um distanciamento entre espectador e o que está sendo mostrado. Em ambos os casos se influencia a percepção do público, porque há o enquadramento, a montagem. Não chamar a atenção para a câmera foi uma proposta seguida tão fielmente que a levou de um *não chamar atenção* a um caráter de total invisibilidade para o espectador, aproximando da diegese ficcional. Poderia não movimentar a câmera e, ainda assim, não torná-la invisível, que é o grande problema. A não-interação das pessoas com a câmera, aliada à montagem, facilita o surgimento de uma narrativa dramática, desenvolvendo personagens, criando envolvimento com o espectador. A não movimentação da câmera e o envolvimento e intimidade da diretora, e de suas propostas, com seus personagens, criam uma atmosfera favorável ao direcionamento suas ações, havendo uma construção de realidade que não se torna explícita no filme. De fato, a própria diretora admitiu em palestra<sup>4</sup> que algumas situações do filme foram encenadas. A forma seca e espartana do filme transmite uma sensação de *real* pela linguagem, ampliada pelo filme ser rotulado como documentário, que o transforma em um aparente registro do real. Com isso se cria uma dificuldade de discernimento no público, do que viria a ser real e do que é ficcional. Como fica em terceira pessoa, assume um aspecto imperativo, por mais que não pareça ser o intuito da diretora.

A linguagem severamente asséptica do filme de Maria Augusta, contradiz, na prática, seu intuito de expôr para o público que o filme é um ponto de vista, que é explícita em sua escolha. Essa contradição fica patente quando ela evidencia a linguagem documental a que se filia, o documentário reflexivo:

A minha abordagem do documentário é influenciada pelo cinema reflexivo. Eu não tenho uma tese e vou fazer um filme para provar essa tese ou procuro situações para provar essa tese. É... o processo de re-

---

<sup>4</sup> Realizada para os alunos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro no ano de 2006.



alização de um filme é um processo de busca. Eu busco compreender, entender melhor uma situação, uma realidade que me incomoda, que me provoca, que me inspira, que são personagens que me inspiram, então eu vou, resolvo realizar um filme. Uma característica importante do cinema reflexivo é levar o público a tirar suas próprias conclusões né, é refletir sobre essa realidade. A repensar, a questionar, questionar situações, questionar conceitos que ele tenha previamente né; ou estereótipos que ele tenha de como essa realidade funciona, no caso como a justiça penal funciona. É importante pra mim e é importante no filme ir além dos estereótipos que se tem da justiça. Ir além dessa visão maniqueísta, do bom e do mau. Então nem o juiz é bom ou mau, nem o réu é bom ou mau, eles tem que ser pensados dentro de um contexto social, de contexto histórico. A justiça não é monolítica, você tem juízes progressistas e juízes conservadores, então eu acho importante que olhar para isso tudo e pensar esse universo que é um universo complexo. A minha intenção não é culpar ninguém. Eu não acho que a culpa seja de ninguém, na verdade o sistema judiciário é um sistema também, a sociedade escolhe a justiça que quer ter, então o filme não quer culpar, ele quer levar a uma reflexão.<sup>5</sup>

É justamente esse o problema. O filme, ao manter uma distância aséptica adentra o espaço social dos sujeitos de fala - advogados, réus e juízes – mas não leva o espectador a conhecer as regras que regem o desempenho desses personagens. Apesar de Maria Augusta falar que “eles têm que ser pensados dentro de um contexto social e histórico”, o filme não passa isso, não dá essa oportunidade de aprofundamento ao espectador. Isso interfere na compreensão do público e faz com que os espectadores tenham visões estereotipadas e maniqueístas de personagens, ao contrário do que a diretora pretendia. Tal situação se mostra patente nos comentários indignados da platéia sobre a postura da defensora pública, a qual julgam agir de má fé, mas que é interpretada corretamente por advogados que, por fazerem parte e terem legibilidade deste espaço social, compreendem seus códigos e os interpretam corretamente. Talvez caiba a oportuna definição de cinema reflexivo de Manuela Penafria:

Segundo Jay Ruby (Rosenthal, 1988: pp.64-77) o conceito de reflexividade assenta no seguinte esquema: Produtor – Processo – Produto.

---

<sup>5</sup> *Idem.*

Deste modo é possível alargar as manifestações reflexivas a toda a produção fílmica (ficção, documentário, etc.), assim como a outras formas de expressão (pintura, teatro, etc). No entanto, o que aqui interessa é discutir essas manifestações no filme documentário. Na sua maior parte, os autores de um filme apresentam apenas o último momento do esquema citado e não os dois primeiros. Acusações de subjectividade, narcisismo e aumento de complexidade e confusão do produto são razões que levam à apresentação do último, escondendo os dois primeiros. Mas a reflexividade supõe um conhecimento dessas três entidades; supõe, também, que esta é a condição base para uma compreensão crítica do produto. Ser reflexivo é estruturar um produto de modo que produtor, processo e produto sejam um todo coerente. (. . .)

É importante que um filme seja reflexivo pois isso implica que, deliberadamente, se revelam as razões que levaram o filme a formular determinadas questões de determinado modo, procurar respostas de determinado modo e apresentá-las de determinado modo. Isto vai de encontro ao reconhecimento geral de que os filmes resultam de uma construção e imposição, pelos seus autores, de um determinado significado. Assim há que manifestar e assumir o que está por de trás do filme. (Penafria, 1999: 69).

Ora, a opção estética escolhida por Maria Augusta oculta o produtor e o processo, transformando o produto através de sua câmara, que torna-se diegética. Ao ocultar sua gramática de produção e ao tender a uma forma asséptica, ela cria dois problemas na construção do seu discurso: impede a compreensão do espaço social que o filme representa e que o espectador perceba a ideologia por trás do sujeito do discurso. É importante que o espectador tenha acesso ao sujeito de fala: a realizadora, seus personagens e os espaços públicos no qual ambos estão inseridos. A importância do espaço público é abordada por Charaudeau:

A estruturação do espaço social depende da instância fornecedora de informação que é obrigada a construir seu propósito gerenciando a visibilidade pública dos acontecimentos de que trata. Essa instância não pode ignorar que existe “uma verdadeira dialética entre a descrição inicial do acontecimento e as reações que tal descrição suscita”, porque a instância de recepção à qual se dirige detém a qualidade de “ator participando da vida pública”. A instância midiática deve então proceder

a uma repartição do espaço público em categorias, o que deveria permitir a tais atores reconhecer essas categorias e a reagir diante delas. São essas categorias - e não os fatos em si mesmos – que são apresentadas para serem consumidas. Tais categorias concernem, por um lado, ao modo de repartição do mundo social em espaços de ação e de representação que designaremos “domínios de atividade”, por outro lado, concerne à “natureza dos atores” que dela participam, adquirindo, assim, o direito de acesso às mídias. (Charaudeau, 2006: 143).

Ao não tornar aparente o espaço público de seus personagens e seus lugares de fala, Maria Augusta acaba por ocultar o seu próprio, obtendo efeito contrário ao que a metodologia reflexiva de documentário propõe. Poderia se dizer, no entanto, que , ainda assim, cada experiência de comunicação é válida por ser distinta entre os produtores de fala e recepção, onde haveria não um canal unilateral de informação, mas uma co-produção de sentido entre as partes. Ainda assim, por ocultar as gramáticas de produção, analisando o filme, percebe-se que ela mistura ficção e documentário, a autora esconde sua ideologia e oculta o lugar social em que ele se encontra. Para os documentaristas reflexivos não há problema misturar real com ficção. O problema é, segundo a mesma Penafria, não revelar o processo, não se assumir na prática como uma construção, como uma visão de mundo. O que supõe dizer que o processo reflexivo ideal seria metalinguístico, do qual Maria Augusta Ramos passa longe.

No entanto, mudando de foco, ao analisar o filme tomando como ponto de partida o próprio discurso jurídico, vê-se o quanto ele é revelador. Em uma parte do filme, o juiz desiste de uma pergunta da defensora para a tia de um acusado por julgar que ela não compreende ou não pode articular a resposta para a pergunta formulada. São experiências de vida diferentes, espaços públicos diferentes, que conferem compreensão e atos de fala diferentes? E como todas essas falas se sobrepõem ou complementam em uma narrativa jurídica, a saber, em um processo? Nos depoimentos observamos interpretações distintas do acontecimento bruto: o fato é o crime. O primeiro discurso é apresentado pelo policial, nos autos do inquérito. O segundo discurso sempre contrapõe o primeiro e é o fato como “visto” pelo réu depoente. O terceiro é o do juiz, que faz perguntas induzidas pela sua experiência, por saber que o depoente tende a enganar ou a mentir para livrar-se

de culpabilidade. O juiz, conseqüentemente, já faz perguntas com uma visada em seu discurso: chegar à verdade através de contradições do réu. O que vai para o processo, portanto, está longe de ser a realidade, de ser fidedigna ao acontecimento bruto, mas a interseção de discursos motivados por interesses específicos de cada sujeito de fala, o que se comprova pelas versões divergentes dos depoimentos.

A cineasta, apesar de tratar o encontro daquelas pessoas no tribunal como o fato, também está criando o seu discurso pela escolha de uma gramática, escondendo suas formas de produção. Com isso, o espectador do filme talvez não perceba que o acontecimento documental ao qual se deve atribuir a verdade é o encontro da cineasta com seus personagens – como faz o *cinema-verité* -, e não a realidade do crime explanado que por ser mediado por vários discursos, torna-se impossível de conferir sua veracidade. Como o espectador não participa do micro-espaço social da lei, ele tende à interpretações equivocadas do que viria a ser esse espaço social. Dessa forma, o espectador pode, perigosamente, reagir contrariamente à sua própria forma de pensar. Tal incoerência se daria pelo fato do espectador não ter sido apresentado devidamente à ideologia, não só da realizadora, mas a que permeia o tecido social do meio jurídico. E, dessa maneira, não perceber como esse tecido social interfere nos discursos dos diferentes sujeitos implicados na ação que se desenvolve no filme.

Posteriormente, esses discursos divergentes ainda serão analisados pela promotora, pela defensora e pelo juiz, que darão parecer sobre o fato – o crime – que ficou lá atrás. A possibilidade de se chegar à verdade absoluta do fato (não pelo documentário mas pela júiza) é muito pequena porque basicamente o que se analisa são as mediações do fato através dos discursos de todos os personagens envolvidos no percurso<sup>6</sup>. Tal e qual o filme, é difícil de perceber a verdade, não há segurança para se chegar ao acontecimento bruto. É sempre um discurso do acontecimento, proferido pelo sujeito que, carregado de subjetividade, o interpreta à luz de sua experiência.

Pela lógica da análise do discurso, portanto, a possibilidade de se chegar à verdade no percurso de um julgamento penal é muito pequena.

---

<sup>6</sup> Os réus ainda assinam o depoimento, que foi dito em voz alta pelo juiz, muitas vezes sem ler. Nada impede que o que esteja no papel seja outra coisa.

O espaço jurídico se limita a ser um confronto de discursos sobre uma pretensa verdade, já muito distante do fato em questão. O réu é condenado ou absolvido não por se chegar a verdade de sua culpabilidade, mas sim por um determinado discurso, que apoiado em outros discursos, se sobrepõe aos demais e estabelece uma comunicação com os ouvintes que tem poder de decisão. Possibilitando, assim, que eles, ao identificar o discurso, atuem como co-produtores de sentido e cheguem ao veredito final. Esses ouvintes são o júri que julga o condenado no tribunal, da mesma forma que a platéia do filme faz no cinema. A diferença é que um julgamento é didático porque se utiliza de uma fala técnica porém explicativa, para o júri tenha compreensão. No filme o júri-platéia entra em determinadas conversas reservadas através da câmera, que sem a devida fala técnica compromete o seu discernimento e o seu julgar.

## **174 e seus discursos**

A relação do espaço público com os meios midiáticos pode ser melhor observada nos diferentes níveis narrativos que o documentário *Ônibus 174*, de José Padilha (2001), retrata. Ao contrário de *Justiça*, *Ônibus 174* deixa bem claras as suas marcas de produção, relacionando-as, em seus diferentes níveis narrativos, com a busca de espaços públicos. O filme trata não apenas do sequestro do ônibus 174, na tarde de 12 de junho de 2000 no Rio de Janeiro, por Sandro do Nascimento, mas de desvendar a personalidade e a história de seu sequestrador. As imagens que constituem o filme, portanto, têm temporalidades e caracteres diferentes. Vêm da transmissão televisiva feita pelas Redes Globo, Record e Bandeirantes, que acompanharam ao vivo, durante as quatro horas, cada uma a seu modo, a progressão do seqüestro. A elas também se somam imagens das câmeras de tráfego da CET-Rio. Essas são as imagens do acontecimento bruto, do sequestro do ônibus. O diretor contou também com imagens posteriores, produzidas por sua equipe: entrevistas com personagens presentes no acontecimento em questão, pessoas que conheceram Sandro e personagens especialistas que avaliam os problemas sociais implicados no acontecimento. Também fez uso de imagens de arquivo, privadas, com imagens antigas de

Sandro ainda menor, em atividades na rua e de belas tomadas aéreas por sobre o Rio de Janeiro. Misturando esse material, Padilha cria um filme forte em que mistura alta carga dramática proveniente do acontecimento bruto, somado aos depoimentos, à música crescente, ao silêncio eventual, aos offs; construindo uma narrativa dramatúrgica consistente. Tais estratégias parecem se adequar ao *relato reconstituído*, explicitado por Patrick Charaudeau:

O caso da *narrativa reconstituída* corresponde às reportagens da imprensa e a certas reportagens de televisão difundidas *a posteriori* com comentário não simultâneo. Espera-se, aqui, que o meganarrador, liberado das restrições da simultaneidade, empreenda um trabalho de montagem, roteirização, numa posição semelhante à do narrador de uma narrativa de ficção. Contudo, uma vez mais, é pressionado pelo dever de credibilidade que o obriga a “colar” no acontecimento bruto. Com isso, ele se encontra numa posição ambígua que faz com que , quaisquer que sejam as variantes da narrativa, ele deva:

- introduzir uma *abertura* (...) mais ou menos dramatizante, de diferentes maneiras. (...).
- Tentar *reconstituir* os fatos segundo um princípio de coerência que corresponda a uma lógica de encadeamento mais próxima da experiência ingênua, por ser esta a mais facilmente apreendida por todos: a cronologia. Depois de apresentar o resultado como ponto final de uma série de fatos ainda desconhecidos, procede-se uma volta ao passado para descrever o encadeamento desses fatos a partir de um momento que se considera o começo. (...) Depois apresenta-se o momento em que o drama se desencadeia (...); segue-se então uma acumulação de fatos com qualificativos dramatizantes (...); para chegar enfim ao ponto de conclusão que retoma o resultado trazido pela abertura (...). Quando o fato não se presta a uma cronologização, é a narrativa que o constrói inteiramente, inserindo-o numa perspectiva cronológica. (...).
- Desenvolver um *comentário explicativo* inserido na reconstituição (...) ou após a reconstituição (...), para tentar explicar, como na narrativa simultânea, o porquê e o como dos fatos, recuperando o desenrolar dos acontecimentos, ou desvendando as intenções dos responsáveis por esses fatos. (...).

- Enfim, o meganarrador deve *fechar* a narrativa. Não se trata necessariamente de fechamento do próprio fato, mas do fechamento de sua narrativa, embora as duas possam coincidir. Com efeito, o fechamento dificilmente é apresentado como o fim do acontecimento, porque o discurso de informação midiática se sustenta num processo evenemencial em perpétua reativação. (Charaudeau, 2006: 159,160).

Todas as características citadas por Charaudeau podem ser encontradas nesse documentário. De início, o que pode parecer apenas um virtuosismo formal, com a bela tomada aérea do Rio de Janeiro se revela um bem marcado elemento da estrutura narrativa. A tomada aérea começa pelo mar, passa rapidamente pela praia até encontrar a enorme favela da Rocinha, passa pela Gávea, Jardim Botânico, refazendo o percurso do ônibus em contraponto com depoimentos em off de entrevistados de meninos de rua, depoimentos de pessoas que conhecem Sandro, depoimentos de policiais presentes no local do sequestro, efeitos sonoros de sirenes, constituindo camadas de informação. Ao chegar no ponto do seqüestro, a câmera passa a se constituir pelas imagens de TV e pelas câmeras de vigilância da CET-Rio que marcam os horários em que se desenrola o acontecimento.

A câmera aérea, que inicia o filme, poderia parecer apenas uma alusão poética à importância dos percursos dada por Certeau, mas ela vai além e constrói, durante o filme o espaço social que Sandro ocupa, para que se entenda o personagem e o acontecimento do qual ele é o agente. Sandro é o elemento desestabilizante que gera o acontecimento e ele se constitui através de seu espaço público. Um dos elementos que Charaudeau define como importante para a constituição do relato reconstituído, ou seja, que “depois de apresentar o resultado como ponto final de uma série de fatos ainda desconhecidos, procede-se uma volta ao passado para descrever o encadeamento desses fatos a partir de um momento que se considera o começo” (Charaudeau, 2006: 159,160), é justamente o que Padilha faz com suas tomadas aéreas: um caminho, uma investigação rumo ao passado para reconstituir o espaço social de Sandro e seus percursos. O recurso da tomada aérea é usada pelo diretor toda vez que se penetra mais no passado do personagem, buscando entender os diversos momentos da vida do sequestrador. Como passagens de bloco que representam ritos de passagem na vida de Sandro,

as tomadas aéreas vão adentrando a cidade. Começa pela Zona Sul do Rio, lugar de apelo midiático onde se desenvolveu toda a ação do ônibus. A câmera sobrevoa Copacabana onde Sandro cheirava cola. Segue para a Igreja da Candelária, local do massacre de meninos de rua em que Sandro foi um dos sobreviventes. Mais distante, mostra a Favela de Nova Holanda, onde morou. Como escreveu João Moreira Salles, a violência tem que acontecer na Zona Sul do Rio para existir de fato para a imprensa carioca. Só assim ela aparece e ganha contornos, deixa de ser estatística. O personagem de Sandro passa a ter visibilidade quando faz o percurso para a Zona Sul do Rio, onde começa a configurar uma ameaça à ordem estabelecida da classe-média, provocando acontecimentos que são passíveis de se transformarem em acontecimentos midiáticos - como foi o episódio do massacre na Candelária e o evento do ônibus 174. Com isso adquire a possibilidade de reverter seu caráter anônimo para ganhar visibilidade, como reafirma Luís Eduardo Soares no filme:

Ali, o Sandro nos despertou a todos nós em todas as salas de vista, ele impôs a sua visibilidade, ele era personagem de uma outra narrativa, ele redefiniu de alguma maneira o relato social, o relato que dava a ele sempre a posição subalterna, de repente é convertido numa narrativa na qual ele é o protagonista. (...) Esse menino com essa arma pode produzir em nós, num outro qualquer, um sentimento, que é o sentimento do medo. Um sentimento negativo, mas um sentimento. Através do qual ele recupera a visibilidade, reconquista presença, reafirma a sua existência social e a sua existência humana. Há um processo aí de auto-constituição, uma estética da auto-invenção que se dá pela mediação da violência, da arma, de modo perverso, uma espécie de pacto faustico em que o menino troca o seu futuro, a sua vida, a sua alma, por assim dizer, por esse momento efêmero, fugaz de glória, a pequena glória de ser reconhecido, de ter algum valor, de poder prezar sua auto-estima. Esse é o momento crucial, é o momento matricial da nossa problemática toda, se nós não compreendermos a profundidade, a complexidade desse momento, nós não saberemos como agir.<sup>7</sup>

Luís Eduardo é o especialista, um ator social que detém o critério de notoriedade, o analista que tenta reconstituir as gramáticas de pro-

---

<sup>7</sup> Declaração retirada dos depoimentos contidos no DVD do filme *Ônibus 174*, distribuição Paris Filmes, LK-TEL Vídeo.



dução para esclarecer o que é ideológico nos discursos. Sua fala é corroborada fenomenologicamente, pela declaração de um conhecido de Sandro, não identificado, ambos habitando o mesmo espaço público mas sendo atores sociais diferentes: “A sociedade que enxerga a gente com outro rosto porque se eles *enxergar* a gente com o rosto que *eles mesmo bota a imagem* na gente a gente não vai a lugar nenhum.”<sup>8</sup> Ambos os discursos, de quem vive ou quem analisa o espaço social (sendo que ambos fazem o mesmo de visadas diferentes e complementares), são os comentários explicativos inseridos na reconstituição, conforme elaborou Charaudeau. O documentário de Padilha, portanto, marcado pela tensão entre invisibilidade e visibilidade, tenta resgatar o espaço público dos meninos de rua investigando seu passado, para entender Sandro e com isso dar uma visada fenomenológica ao acontecimento.

Mas é importante ressaltar como se reativa perpetuamente o processo evenemencial. O documentário parte de um acontecimento midiático para construir o seu discurso hermenêutico. É sobre as imagens de TV que José Padilha começa a estabelecer e ampliar o espaço público, de investigar seus percursos e mostrar o tecido social que, junto com ele, propiciaram o acontecimento bruto. É através do documentário de Padilha que os espectadores que acompanharam todo o sequestro pela televisão no dia doze de junho, conseguem ter uma compreensão maior do espaço social de Sandro, o que no dia da transmissão ao vivo não se conseguiu. Para Esther Hamburger, “o Sandro que apareceu na TV contrasta com o Sandro que o filme reconstitui. A cobertura no calor da hora explorou o evento sem contextualizá-lo” (Hamburger, 2005: 205).

Para a televisão, o acontecimento é o acontecimento bruto. Sua capacidade de investigação parece ser menor porque o que interessa a ela é o acontecimento midiático, ao vivo. O espaço público a que ela se refere e se preocupa em elaborar, é o espaço do próprio sequestro e seus arredores, seus reflexos, suas ações paralelas, mas que poderia e deveria ser mais amplo:

Trata-se pois, uma vez mais, da interação que se instaura entre as práticas sociais efetivas de uma comunidade e as representações que esta constrói para si mesma. Assim se opera um certo recorte do mundo social que, para cada comunidade, reúne os conhecimentos e as cren-

---

<sup>8</sup> *Idem.*

ças sobre esse mundo e que as mídias se encarregam de tornar visível através de uma apresentação estruturante. (Charaudeau, 2006: 143).

O público, conseqüentemente, passa a ter uma visão muito limitada do espaço público de Sandro. Mais uma vez, se o discurso é uma co-produção de sentido entre sujeito de fala e intérprete, o sujeito do documentário analisado estabeleceu formas muito mais complexas, e completas, para ampliar a latitude da compreensão do espaço público e da ideologia e possibilitar uma participação mais ampla do intérprete na co-produção de sentido. As estruturas discursivas de fala e de interpretação passam a ter, portanto, esse caráter repetitivo do acontecimento, que sempre pode ser reelaborado, redimensionado e reinterpretado. Mais do que isso, algumas dessas estruturas podem revelar ainda estruturas de mediações ocultas, as quais podem começar a ser identificadas. E é nesse sentido que o documentário de José Padilha revela um discurso oculto, ainda anterior ao discurso televisivo, que é o discurso narrado pelo próprio Sandro do Nascimento. E tal discurso feito com maestria já que

O texto das mensagens do seqüestrador é particularmente significativo. Sandro se refere à repertórios que ele possui em comum com o universo de telespectadores do Brasil inteiro, que supostamente assistia à cobertura ao vivo: o filme americano de ontem na TV. Em contraste com a ficção cinematográfica que a TV mostrara na véspera, o protagonista desse *reality show* define a sua ação como “pra valer”. Aqui não haveria lugar para a ficção. (Hamburger, 2005: 204, 205).

Mas de fato houve lugar para a ficção: Sandro reconstrói, a maneira dele, um espaço de mediação e cria seu próprio discurso. Apesar de não parecer intencional, a frase da mulher que passou a tratá-lo como uma mãe parece ser um prenúncio do acontecimento: “Ele falava que eu ainda ia ver ele na televisão fazendo sucesso, entendeu. Eu falei pra ele: Meu filho, eu espero *que eu quero ver* você fazendo sucesso e *você também vendo*. Aí ele: A senhora vai ver mas *se eu não ver* a senhora vai ver.”<sup>9</sup>. Sandro então constrói sua própria narrativa, sua própria ficção: encarna o personagem de um sequestrador, alguém violento que teria até mesmo um pacto com o diabo, segundo seus capturados que insistiam em seu caráter violento. No entanto, as pessoas que o conheceram negam, através de seus depoimentos, que ele seria capaz

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

de matar alguém, o que acabou se confirmando por suas atitudes<sup>10</sup>. Mas Sandro fez com que acreditassem que ele havia matado uma inocente. Construiu-se, portanto, como personagem, agente e paciente de um *filme* que ele mesmo dirigia e, para isso, contou com o apoio dos seus captados, como se vê pelo depoimento da menina que colaborou em forjar seu próprio assassinio:

“No último segundo assim ele falou, com a arma na minha cabeça, ele falou... eu não vou atirar pra matá-la, mas eu vou atirar e eu quero que todo mundo grite, e foi até na hora que deu pra ouvir na hora que abriu as janelas, que foi a Geísa que abriu, deu pra ouvir todo mundo gritando inclusive eu estava gritando muito né. Aí foi uma encenação né? Não deixou de ser uma encenação.”<sup>11</sup>

Sandro age como um cineasta, dirige os atores através de uma cumplicidade violenta, participa da filmagem, se dirige para as câmeras e ao mesmo tempo cria uma narrativa ficcional estabelecendo *turning points* dramáticos típicos da ficção: revela que estava na Candelária no momento da chacina e simula o assassinato da moça. Nesses momentos ele joga com a expectativa de sua platéia, as pessoas na rua (e consequentemente para as pessoas em casa que acompanham o acontecimento midiático), constituindo, ele próprio, a visibilidade que ele gostaria de ter. Sandro opera bem com a expectativa do público. O ônibus, retangular, com suas janelas formando um grande retângulo, alegoricamente transformam-se na janela que é a tela de um cinema. Dentro do ônibus está o set de filmagem, lugar onde se estabelecem as estratégias e a gramática de produção, coabitando com a narrativa que ele constrói, que dirige e comanda, conforme os três depoimentos seguintes da estudante Luana, uma das sequestradas:

“Ele pediu pra gente chorar, ele pedia pra gente tornar a coisa mais dramática é, do que poderia parecer, né? Porque, tinha uma relação de diálogo lá mas ele não queria transparecer, deixar transparecer isso pra quem tava vendo”

---

<sup>10</sup> É importante lembrar que Sandro forjou o assassinato de uma das meninas e que o primeiro tiro dado em Geisa foi desferido pelo policial, em seguida por Sandro, quando já estavam em cima dele.

<sup>11</sup> Declaração retirada dos depoimentos contidos no DVD do filme *Ônibus 174*, distribuição Paris Filmes, LK-TEL Vídeo.

Sandro, como o bom realizador de ficção, apaga as marcas anti-diegéticas – aqui representadas pelo seu diálogo reservado com as pessoas do ônibus, a quem pede para construir uma encenação - e esconde essas marcas de produção de seu público, de sua platéia. Aproveita-se da distância sagrada entre tela e platéia, bem como entre produção e produto. Os espectadores, câmeras, policiais e curiosos, portanto, viam a narrativa construída por Sandro mas não conseguiam, à distância que ele impunha, ver a produção que se desenrolava concomitante. Só quem enxergava essas marcas é quem vivia esse espaço ambíguo mas que, ainda assim, não conseguiam discernir que espaço estava ocupando:

“Eu não tava acreditando muito, sabe, que ele ia atirar. Aí, quando eu realmente acreditei, quando aquela fronteira entre fingimento e verdade é, foi perdida assim pra mim, e eu realmente acreditei que ele pudesse me matar ali, e aí eu me amparei e debrucei em cima dele e segurei o braço dele, e fui segurando e amparei e pedi para ele para não me matar, de verdade assim, pedi, acreditando que ele fosse me matar. E aí ele ficou irritado e falou: “Cala boca se não eu vou te matar mesmo!” Aí eu olhei pra ele e falei assim: “Ué, mas você não quer que eu finja?!”. Aí ele olhou pra mim, acho que ele deve ter se dado conta de que realmente tinha uma coisa dupla, uma coisa ambígua no que ele tava fazendo. Ou ele queria que a gente bem fingisse ou queria que, ou realmente ele ia matar. E aí de repente pareceu que ele se sentiu mal com aquilo, mal com o fato de eu estar buscando consolo nele mesmo, nele que queria me matar, ou que tava encenando me matar. Não sabia se ele tava realmente fingindo. (...)”<sup>12</sup>

Do lado de fora, o público vê a narrativa dirigida por Sandro, não o que de fato ocorre, não a gramática de produção do Sandro. Também não vê o seu contexto, sua realidade que é o que imprime sentido à sua narrativa, à sua ideologia. O público de Sandro se ilude tanto quanto o público de Maria Augusta Ramos em *Justiça*, com aquele discurso construído, mas que só seus realizadores sabem o que nele é ficção ou realidade. Ambos os espectadores supõem que os personagens são reais o tempo todo, que não são “atores” que representam à pedido de um diretor – mas não é de fato o que acontece. Só se saberá ao certo o que é real ou não, se alguém desvenda esse processo, seja

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*

porque esteve presente nele, seja porque, como analista, reconheceu e identificou as marcas de produção escondidas pelo seu realizador:

“Tudo o que as pessoas tem que ver lá fora é o maior desespero possível para que ele conseguisse de repente o que ele tava querendo. Existia, naturalmente, um diálogo paralelo, quer dizer, uma coisa paralela, o que tava acontecendo pras câmeras e pras pessoas do lado de fora, e o que tava acontecendo lá dentro. Só que quem tinha o controle disso era ele. A qualquer momento ele podia trocar isso e podia mudar isso.”<sup>13</sup>

Esses mundos paralelos e independentes que aproximam a mediação criada por Sandro da mediação do cinema, criam reações semelhantes em ambas as platéias traduzidas pelos comentários do público. A incompreensão e inconformidade da platéia com a realidade apresentada na narrativa é exteriorizada. No documentário se ouvem falas de passantes que acompanhavam o acontecimento: “A polícia não faz nada!” ou “é agora!” se referindo ao momento certo para ele ser alvejado no ônibus ou ainda os gritos de “lincha, lincha!”. Guardadas as devidas proporções, o mesmo acontecia com a platéia do filme *Justiça*, que fazia comentários indignados no cinema, em função do que acontecia na tela ou de que os personagens faziam, por não entenderem o contexto que justifica suas ações. O mesmo se passa com o *documentário ficcional feito por Sandro*. As pessoas faziam uma leitura da realidade a qual elas não tinham todos os mecanismos de entendimento, o que as leva a conclusões que se afastam da possibilidade de análises mais amplas, muitas vezes se configurando perigosas e incertas.

Quando, ao fim do seqüestro, as câmeras entram finalmente dentro do ônibus, se revela o set, parte da gramática de produção. O suposto filme de Sandro perde o seu narrador, o filme transforma-se simultaneamente em *making-of*. Quando se adentra em seu set ambivalente, o ônibus, descobre-se que a menina supostamente assassinada, está viva. Talvez o último *turning-point* que Sandro planejou, para poder encerrar seu filme, com o mesmo forte teor dramático criado por ele desde o início: “Pessoal que tava ali, tava querendo ver um espetáculo, e o espetáculo dizia o seguinte, que o final é a morte do bandido. Isso é uma coisa comum na nossa sociedade.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

É como se o próprio Sandro dirigisse sua própria ficção, que passou a lhe conferir visibilidade, no registro do que poderia ser um *documental ao vivo*. Levando a situação ao paroxismo, o ato final foi a morte do próprio autor da narrativa e uma nova tomada aérea, acompanhando o ônibus indo embora, já vazio, termina seu relato.

A narrativa do Sandro narrador está dentro do ônibus, acontecendo no espaço público da rua. A narrativa da TV, transforma o evento na rua em acontecimento midiático, seu espaço de recepção é a transmissão em rede. A narrativa do filme *Ônibus 174* transforma a narrativa da TV em acontecimento. Por investigar o personagem Sandro, essa narrativa se desdobra no espaço da cidade do Rio de Janeiro, estabelecendo os percursos do jovem Sandro e ampliando o espaço público do acontecimento, criando maiores relações entre o acontecimento e seu tecido social, decodificando-o. As duas narrativas midiáticas são desdobramentos ampliados da narrativa formulada por Sandro do Nascimento. Na verdade, uma narrativa se encontra dentro da outra, a menor se transforma no acontecimento da maior, e, sucessivamente, vai se ampliando o espaço de percepção do acontecimento bruto primeiro.

Mas a estratégia do Sandro narrador se aproxima bastante da de Maria Augusta Ramos em *Justiça* ao apagar e esconder as marcas de produção, no que se refere principalmente à *direção de atores*, criando uma forma diegética com características ficcionais. Assim ambos sugerem uma leitura ao espectador que o afasta, ou até o impede, de alcançar o fato em questão; por não ser explicada, aprofundada determinadas questões. A partir de Paul Ricoeur, todas essas similaridades mostram a impossibilidade de imprimir realidade nos discursos – expõem a limitação das representações -, e de que optar simplesmente por estratégias formais, de caráter semiótico, para prover uma comunicação bem-sucedida com o espectador pode não apenas não ser eficiente como gerar problemas graves de compreensão. Não é possível evitar um caráter hermenêutico na aproximação com o objeto, com o acontecimento, pois é ele que fenomenologicamente se liga ao tecido social para construir um sentido mais amplo e rico ao discurso. Talvez, como o analista que revela os ardis presente na ideologia, que desconstrói as gramáticas de produção, o ideal seria a construção ou a análise de discursos, seja eles quais forem - e no caso cinematográficos – de

forma semiótica e hermenêutica, que se complementariam e possibilitariam uma mais acurada ou talvez mais abrangente visão de mundo.

### **Referências bibliográficas**

CHARAUDEAU, Patrick, *Discurso das Mídias*, São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, *Dicionário de análise do discurso*, São Paulo: Contexto, 2004.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de, *O documentário como gênero audiovisual*, (mimeo.), Salvador: Intercom, 2002.

HAMBURGER, Esther, "Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*" in Maria Dora Mourão e Amir Labaki, *O cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MUANIS, Felipe, "Justiça aos olhos de quem? Linguagem dos filmes de cárcere" in *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, nº 10, Jan./Jun., 2005.

NETTO, Modesto Carone, *Metáfora e montagem*, São Paulo: Perspectiva, 1974.

NICHOLS, Bill, *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela, *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*, Lisboa: Cosmos, 1999.

RICOEUR, Paul, "Entre herméneutique et sémiotique" in A. J. Greimas, *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges: Pulim, 1990.

### **Filmografia**

*Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos.

*Ônibus 174* (2002), de João Jardim.

# La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental

Aida Vallejo Vallejo

*Universidad Autónoma de Madrid*

aida\_vallejo@yahoo.es

**Resumo:** A representação realista do documentário é distinta da da ficção. Ambos utilizam a mesma linguagem cinematográfica, mas os seus códigos lêem-se de modo distinto. Porquê? Analisaremos esta questão estabelecendo as chaves de leitura do documentário e explorando a construção da sua linguagem. Através da análise de fragmentos de documentários contemporâneos, revisitaremos distintas formas de representação no documentário (cinema directo, cinema reflexivo, reconstruções,...) para verificar a sua relação com a estética realista.

Palavras-chaves: Documentário contemporâneo, realismo, reconstruções, cinema directo, cinema reflexivo.

**Resumen:** La representación realista en el documental es distinta a la de la ficción. Ambos utilizan el mismo lenguaje cinematográfico, pero sus códigos se leen de distinta manera, ¿por qué? Analizaremos esta cuestión estableciendo las claves de lectura del cine documental y explorando la construcción de su lenguaje. A través del análisis de fragmentos de documentales contemporâneos, revisaremos distintas formas de representación en el documental (Cine Directo, cine reflexivo, reconstrucciones,...) para ver su relación con la estética realista.

Palabras clave: Documental contemporâneo, realismo, reconstrucciones, cine directo, cine reflexivo.

**Abstract:** The realistic representation of documentary is distinct from fiction. Both use the same cinematographic language, but its codes are read in distinct way. Why? We will analyze this question establishing the keys of reading for documentary and exploring the construction of its language. Through the analysis of fragments of contemporary documentaries, we will revisit distinct forms of representation on documentary (direct cinema, reflexive cinema, reconstructions...) to verify its relation with the realistic aesthetic .

Keywords: Contemporary documentary, realism, reconstructions, direct cinema, reflexive cinema.

**Résumé:** La représentation réaliste du documentaire est distincte de celle de la fiction. Les deux utilisent le même langage cinématographique, mais



leurs codes se lisent de manière distincte. Pourquoi? Nous examinerons cette question en établissant les clés de lecture du documentaire et en explorant la construction de sa langue. À travers l'analyse de fragments de documentaires contemporains, nous revisiterons des formes distinctes de représentation dans le documentaire (cinéma direct, cinéma réflexif, reconstructions...) pour vérifier sa relation avec l'esthétique réaliste.

Mots-clés: Documentaire contemporain, réalisme, reconstruction, cinéma direct, cinéma réflexive.

**U**Na joven cuelga la ropa en un balcón del barrio El Raval de Barcelona. El contraplano muestra un chico que trabaja en una obra frente a ella. La mira. Ella disimula mirando hacia otro lado. Él insiste. Ella sonríe y le mira desafiándole “¿Qué?” le pregunta. “Nada”, responde el chico riendo.

La controvertida secuencia del flirteo de la pareja en el filme *En Construcción* (Jose Luis Guerín, 2001) no tiene nada de particular. Una conversación normal que sigue los códigos de la edición plano-contraplano y que cualquier espectador sabe interpretar. Pero hay una cuestión a tener en cuenta: el filme es un documental. Ahora los códigos de lectura cambian. El espectador se pregunta desde dónde y cómo está rodada, la situación íntima se torna pública por la presencia del equipo de rodaje y la mirada de la chica no se dirige a los ojos del chico sino al objetivo de la cámara.

Hay un detalle que hace cuestionar los códigos de representación del filme: su estatus de cine documental. Como vemos, los procesos de recepción de este cine predisponen al espectador para una lectura de los códigos cinematográficos confrontándolos con su experiencia de lo real. Estos procesos difieren de la lectura de la imagen de ficción, donde el espectador se limita a buscar una coherencia interna. Por ese motivo la estética realista derivada de esos códigos varía en ambos tipos de cine.

A continuación exploraremos estos códigos de representación realista en el documental, planteando en primer lugar el *Pacto de Veracidad* como proceso de mediación que condiciona la recepción del documental y su lectura. Posteriormente hablaremos de los diferentes pasos en la creación del relato documental que convierte una historia real en una representación audiovisual, viendo los elementos discursivos que influyen

en las formas de representación realista. Finalmente ahondaremos en las limitaciones de la representación de la realidad en el documental y los códigos estéticos y narrativos que utiliza para su construcción, haciendo hincapié en aquellos que son exclusivos de este género.

## **Códigos de lectura: *El pacto de veracidad***

A la hora de abordar la definición del documental muchos teóricos han explorado sus diferentes dimensiones: la naturaleza misma del texto, la categorización de la industria o la recepción del espectador.<sup>1</sup> Es evidente que estos elementos participan en la construcción del concepto *documental*, pero es difícil delimitar en qué medida lo hace cada uno. Planteamos aquí el *pacto de veracidad* como elemento distintivo del cine documental frente al cine de ficción. Este concepto pone en relación esas tres dimensiones (las características del filme, su clasificación como género “documental” por la industria, y su recepción). El *pacto de veracidad* consiste en una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto fílmico y está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica.

La característica que distingue al documental de otro tipo de cine es la forma de lectura del texto fílmico, la asignación de significados a sus significantes. Tal y como afirma Branigan “ver un filme como noticia, como opuesto a la ficción, lleva al espectador a proceder de distinta manera a la hora de tomar decisiones sobre la asignación de un referente”.<sup>2</sup> Es decir, al margen de las estructuras internas y el estilo del filme, la aceptación de la etiqueta “documental” hace que la recepción

---

<sup>1</sup> Son las tres dimensiones planteadas por Nichols para buscar la definición del documental: la institución, los textos, y el dispositivo espectral. Bill Nichols, *La Representación de la Realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*, Ed. Paidós: Barcelona, 1997, pp.42-62.

<sup>2</sup> Cit. en Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.19.

(NOTAS: 1. Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco;

2. todos los textos en inglés y francés están traducidos por la autora.)

del espectador sea distinta que si se tratara de un filme de ficción. Es lo que Roger Odin denomina la *lectura documentalizante*.<sup>3</sup>

En el caso de la ficción nos encontramos con un *pacto de verosimilitud*. El espectador del filme de ficción finge para sí mismo creer que el mundo de la diégesis es real para poder ser “absorbido” por el relato que sobre ese mundo se le cuenta. En su profunda exploración de la recepción cinematográfica desde el psicoanálisis Metz ahonda en el pacto de lectura entre el espectador y el filme de ficción: “Damos por supuesto que el público no se engaña acerca de la ilusión diegética y que ‘sabe’ que la pantalla no presenta nada más que una ficción. Y no obstante, reviste la mayor importancia, para el buen desarrollo del espectáculo, el hecho de que esta simulación obtenga un respeto escrupuloso (en cuyo defecto la película de ficción merecerá que la califiquen de ‘mal hecha’), y de que todo entre en juego con objeto de que resulte eficaz el engaño y tenga aspecto convincente (tocamos aquí el problema de verosimilitud). Cualquier espectador exclamaría que él ‘no se lo cree’, pero todo sucede como si no obstante hubiera alguien a quien engañar, alguien que de verdad *se lo creyera*”.<sup>4</sup>

Vemos que esa aceptación del *pacto de verosimilitud* de la ficción permite al espectador “entrar” en ese mundo imaginario, suspendiendo los mecanismos de crítica sobre la relación de ese mundo posible con la realidad. Por el contrario, el pacto de credibilidad del documental funciona de manera diametralmente opuesta. Al ver un documental el espectador no trata de “fingir que cree la historia” sino que le asigna un valor de realidad a lo que ocurre ante la cámara.

La clave principal para establecer el *pacto de veracidad* en el documental es su indización, que actúa como mediadora entre el filme y el espectador. Este punto de partida le da al espectador unas pautas de lectura que le hacen asignar un referente real al discurso y no un referente verosímil como hacía con la ficción. Tal y como apunta Noël Carroll: “catalogar un filme como ficción o no-ficción nos indica la declaración que el propio filme hace sobre a qué se va a referir, es decir, al

<sup>3</sup> “Film Documentaire, lecture documentarisante” en *Cinéma et Réalités*, J.C. Lyant y Roger Odin (comps.), Cierrec: Universidad de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-278.

<sup>4</sup> Christian Metz, *El Significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós, 2001, p.84.

mundo histórico o a segmentos de mundos posibles; una catalogación nos indica el tipo de respuestas y expectativas que justificadamente podemos esperar del film”.<sup>5</sup> Para el autor la característica principal que define a un documental no es la cuestión de estilo o estética del realismo en su representación de la realidad, sino la etiqueta que le es asignada por la industria.

Por su parte, Plantinga afirma que “la distinción (aunque borrosa) entre un filme de ficción y uno de no-ficción no depende de una relación particular entre la imagen y los escena profílmica (ya que incluso las imágenes de animación pueden ser imágenes de no-ficción), sino en una especie de contrato social, un acuerdo implícito, no declarado entre el/los productor(es) del texto y la comunidad discursiva de ver el filme como una *no-ficción*”.<sup>6</sup> Este contrato social implica una lectura, y por lo tanto una presencia del espectador. Y es precisamente en la posición activa de este espectador documental donde encontramos el papel de la recepción en la delimitación de concepto *documental*.

A partir de aquí el espectador hace una lectura de las afirmaciones del filme asignándoles “valor de verdad”. La contrastación del texto con su percepción de la realidad y sus conocimientos sobre ésta va a condicionar que esta lectura se mantenga o no. Esta negociación del pacto, y su posible ruptura, dependen de una serie de elementos que han sufrido una evolución histórica, y que tienen que ver por un lado con las convenciones formales del texto (reconstrucciones, uso de imágenes de ficción para ilustrar, imágenes-metáfora) y por otro con lo que el espectador/a considere que es “aceptable” como representación de la realidad.

De aquí surgen los conflictos sobre la representación documental que planean sobre el discurso teórico desde sus inicios: la reconstrucción (uso de actores), la actuación de los propios actores sociales<sup>7</sup> para la cámara (como ocurre en *La Noche del Golpe de Estado (La Nuit du Coup d'État (Lisbonne, Avril 1974)*. Ginette Lavigne, 2001), la presencia o no de la instancia narrativa (el director que aparece en el filme, como es el caso de Agnès Vardà en *Los Espigadores y la Espigadora*

<sup>5</sup> Noël Carroll, “From real to reel: Entangled in Nonfiction Film” en *Theorizing the Moving Image* Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.238.

<sup>6</sup> Carl Plantinga, *Op.cit.* p.40.

<sup>7</sup> Término propuesto para diferenciar el personaje de ficción de la persona retratada en el documental. En Bill Nichols, *La Representación de la Realidad. Op.cit.* p.76.

(*Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Vardà, 2000), la inclusión de elementos ajenos a la realidad profílmica (*voice over*, elementos gráficos: rótulos, mapas, títulos...), etc. En la negociación entre espectador y texto radica la aceptación del calificativo *documental* para un determinado filme.

Como el espectador de cine documental no puede olvidar que observa un universo real, no puede dejar de ser consciente de la presencia de la cámara. En el mundo imaginario construido por la ficción si no aparecen en la diégesis, las cámaras no existen, en cambio en la historia que construye el documental, las cámaras existen al margen de que aparezcan o no. De ahí la defensa de Nichols<sup>8</sup> del modo reflexivo del documental que reconoce sus propios mecanismos de construcción o las críticas de muchos autores al cine observacional por la ocultación de dichos mecanismos.

De esta imposibilidad del abandono del espectador para adentrarse en la historia del filme surge también la lectura de los códigos cinematográficos de forma diferente a cuando se está viendo una ficción, con lo que estos códigos adquieren nuevos significados.

## Historia real, discurso documental

A continuación veremos el proceso de codificación de los elementos de construcción del discurso documental. Ahondaremos en las distintas fases para la elaboración del discurso, desde el hecho real que se produce en el mundo histórico, hasta la visualización del relato audiovisual por parte del espectador, partiendo de la base teórica para las teorías estructuralistas de análisis del relato: la división entre *historia* y *discurso*.

Los conceptos *historia* y *discurso* atienden a dos cuestiones básicas a las que nos enfrentamos a la hora de analizar un relato: qué se

---

<sup>8</sup> Nichols propone en *La Representación de la Realidad (Op.Cit.)* cuatro modalidades del documental: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Añadiendo después el modo performativo en su obra *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, y un sexto modo: el poético en *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001. El autor plantea dichos modos como una evolución, considerando los modos que reconocen la presencia del dispositivo fílmico como más avanzados.

dice y cómo se dice. Es la eterna dicotomía entre forma y fondo. Seymour Chatman profundiza en la definición de ambos conceptos, añadiendo que la *historia* está dividida en sucesos (que son las acciones o acontecimientos) y existentes (que son los personajes y escenarios) y el *discurso* son los medios de expresión a través de los cuales se comunican los acontecimientos.<sup>9</sup> Bordwell, parte de la recepción para examinar los mismos conceptos. Según el autor, la *historia* (*syuzhet*) sería la construcción imaginaria de la cadena cronológica de los hechos relatados en función de las causas y efectos de los acontecimientos, y el argumento (*plot*) la organización real y representación de la historia en la película.<sup>10</sup> La evolución de la teoría narrativa ha llevado a la sustitución del concepto *historia* por el de *diégesis* que fue propuesto por Souriau, quien lo definía como “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción”.<sup>11</sup> La historia es lo que comúnmente se denomina *mundo diégético*, y muchos de los términos narrativos que se utilizan en la teoría cinematográfica (música extradiegética, narrador metadiegético...) se refieren a su relación con la *historia* o *fábula*.

En el documental, además de la *historia* y el *discurso* entran en juego otras dimensiones del proceso de creación del relato (como, por ejemplo, la realidad del rodaje). Cuando hablamos de ficción estas dimensiones no tienen gran importancia desde el análisis del discurso. Sin embargo, en el documental tienen una importancia crucial para el análisis textual ya que al interpretar el filme como documental, el espectador se pregunta dónde estaba la cámara, quién estaba detrás de ella, etc.

A continuación veremos los niveles (o las distintas fases) del relato documental desde la realidad que se quiere captar, hasta la proyección final del filme. Analizaremos la relación de estas fases con los conceptos de *historia* y *discurso* para explorar el difuso límite entre ambos cuando hablamos de documental. Proponemos las siguientes fases:

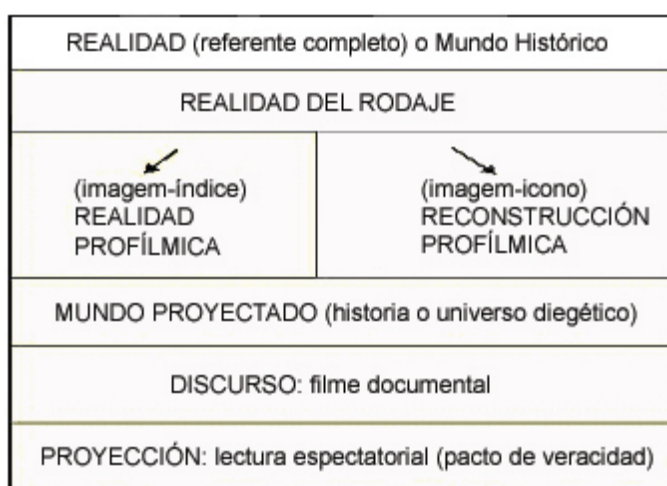
---

<sup>9</sup>Seymour B. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.

<sup>10</sup>David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, Wiscconsin: Ed.Methuen (University of Wiscconsin Press), 1985, pp.49-57.

<sup>11</sup>Cit. en André Gaudreault y François Jost, *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Ed.Paidós, 1995, p.43.

la realidad (o mundo histórico), la realidad del rodaje, lo profílmico (ya sea realidad o reconstrucción), el mundo proyectado (que equivaldría a la *historia* o *universo diegético*), el *discurso* (el filme documental) y la proyección (lectura espectral basada en el *pacto de veracidad*). A través de micro-análisis de fragmentos de algunos filmes documentales contemporáneos veremos la importancia de este proceso de construcción de los códigos del documental en relación con las distintas tendencias y estéticas de sus discursos como el cine directo o el documental performativo.



## 0.1 La realidad (el referente completo)

La realidad (lo que los teóricos anglosajones llaman *actual world*, también denominado *mundo histórico*) es un referente que puede inspirar tanto historias imaginarias, realistas como reales. En el documental inspira historias *reales*. Esa realidad es un mundo completo, no como el mundo imaginario de la ficción que es incompleto. Noël Carroll indica que la ficción, al contrario que el documental, muestra un mundo incompleto y por eso no podemos juzgarlo como evidencia de la realidad.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Noël Carroll, Art.cit., p.238.

En el documental los personajes y los lugares existen antes, durante y después del relato, y lo más importante es que existen al margen de que el filme se ruede o no. En la ficción ocurre lo contrario: los personajes existen solamente en ese mundo imaginario.

En *O Prisioneiro da Grade de Ferro. Auto-retratos* (Paulo Sacramento, 2004) vemos a los prisioneros de lo que fue la cárcel de Carandiru. Hablan, recuerdan, trabajan, cantan, sueñan... Pero lo que vemos es una imagen, un reflejo. La realidad va más allá del filme, y tiene muchas más dimensiones que no pueden llevarse a la pantalla. Sólo fragmentos se nos muestran mientras lo prohibido, lo innombrable no puede ser captado por el objetivo. Vemos las fotos forenses de los presos asesinados a cuchilladas, pero el hecho mismo, se escapa a la representación. La realidad a la que se hace referencia en el documental, siempre va a ser más compleja, más amplia que su representación en el filme.

La construcción del documental se basa en la selección de una parte de la realidad. Esta selección va a conformar el mundo proyectado que a su vez va a construir el discurso. El documental va del todo a la parte, al contrario que la ficción, que crea de la imaginación un relato. El documental no se basa en la creación, sino en la selección de fragmentos de lo real.

## **0.2 La realidad del rodaje**

Al margen de la realidad que se pretende comunicar a través del discurso, la imagen siempre va a capturarse en un momento de rodaje. Es aquí donde la realización elige qué elementos de la realidad van a formar parte de esa historia construida. Como afirma Colleyn: "En la imagen filmada, no hay de real más que dos cosas: lo que nosotros hemos querido incluir y lo que se encuentra allí a pesar de nosotros. El cámara, siempre necesariamente subjetivo, aparta de la realidad aquello que no le interesa y aquello que no le llama la atención. En la imagen en movimiento que nos ofrece, se pueden descubrir los indicios que han escapado a su atención, pero aquello que haya excluido de su selección



está irremediabilmente perdido".<sup>13</sup> Muchas veces una parte de la realidad del rodaje (la que revela la presencia de un equipo de filmación) se excluye en la selección y es precisamente en este paso donde se deciden cuestiones que van a influir el estilo del filme (ya sea observacional, performativo, reflexivo, etc.)

La cuestión, que no es tanto estética sino ética, es plantear cuál es la relación entre la *realidad* que se quiere documentar y la *realidad del rodaje*. El problema que surge aquí es que muchas veces se pretende documentar algo que realmente no está sucediendo. No se trata de que lo que ocurre ante la cámara no sea real, que siempre lo es (al margen de las actuaciones) sino de que el discurso que se quiere crear documenta una realidad previa (o ajena) a la presencia de la cámara.

En el documental etnográfico tiende a construirse un relato ajeno a la realidad del rodaje. *La Historia del Camello que Lloro (Die Geschichte von Winenden Kamel*. Luigi Farloni y Byanbarusen Davaa, 2003) muestra la vida tradicional de una familia nómada de mongoles siguiendo el estilo del cine observacional. Mientras el rodaje supondría una novedad con la presencia de un equipo de rodaje extranjero en la vida de la familia, el filme muestra la rutina de la vida aislada de un grupo de nómadas en la soledad de la estepa. El equipo de rodaje y su presencia quedan fuera de la historia contada. No es que se trate de un engaño, sino que es una consecuencia inevitable de los procesos de codificación del cine documental. Lo que se selecciona pasa a conformar la historia, y lo que no se graba pasa a desaparecer de la historia contada (aunque en la realidad del rodaje estuviera bien presente).

En definitiva, vemos que la *realidad del rodaje* tiene un importante papel en la estructuración del filme documental, ya que la idea del momento de grabación va a estar en la mente del espectador a la hora de su visionado a causa del *pacto de veracidad*. En la ficción el espectador piensa en la historia que se cuenta y el rodaje de esta historia como dos cuestiones inconexas, pero en el documental la lectura e interpretación de la historia pasa por una interrelación de ambas.

---

<sup>13</sup> Jean-Paul Colleyn, *Le Regard Documentaire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993, pp.66-67.

### 0.3 Realidad profílmica vs Reconstrucción profílmica

Otro término que entra en juego en la construcción del documental es la *realidad profílmica*. Se trata de la materialización audiovisual a partir de la realidad del rodaje. Va a formar la historia concreta y fragmentada que plantea el discurso. Es la imagen impresa en el negativo (o transformada en miles de píxeles) y que es una representación del mundo de la historia a través de la captura mecánica de la imagen en movimiento y del sonido.

Ya hemos planteado anteriormente que un documental no puede documentar a través de la imagen nada más que lo que ocurre delante de la cámara, reconociendo o no su presencia y la del equipo que hay detrás. El problema (que ha llevado a numerosos debates teóricos sobre la reflexividad en el cine documental) se centra en si ese rodaje va a formar parte del mundo proyectado o no. En el punto anterior hablábamos de la situación real en sí misma, y ahora hablamos de una imagen, un objeto que representa en dos dimensiones un fragmento de esa realidad vivida en el rodaje.

Por otro lado no olvidemos que el sonido, a diferencia de la imagen, no queda encuadrado o delimitado de la misma manera, y no ofrece la distinción de delante/detrás de la cámara. Lo *profílmico* en cuanto al audio es aquello que queda seleccionado e impreso en la banda de sonido.

### El fuera de campo

El fuera de campo a pesar de ser parte de la realidad, no puede ser captado en imagen. Sin embargo varios elementos de la realidad profílmica pueden dar indicios al espectador sobre ese fuera de campo de modo que lo que la cámara no graba pueda formar parte del mundo proyectado (aunque no se vea en el film, el espectador lo construye en su imaginario como parte de esa historia).

La información sobre ese fuera de campo muchas veces proviene de la información sonora, o del comportamiento de los personajes ante la cámara, sobre todo cuando se dirigen expresamente a ella. En *Être*

*et Avoir* (Nicholas Philibert, 2002) durante la mayoría del filme se utiliza el estilo observacional, lo que supone que la presencia de la cámara no forma parte de la *historia* o el *mundo proyectado*. La *realidad profílmica* se limita al mundo de la escuela. Sin embargo hay una secuencia donde la presencia del cámara se hace evidente a través del fuera de campo y así se crea un nuevo personaje dentro de la historia o mundo proyectado que encarna la presencia del dispositivo de grabación. En el momento en que la niña recurre al cámara para que le ayude a hacer la fotocopia, intuimos por la respuesta de la niña el fuera de campo donde el cámara se niega a ayudarla y ella vuelve a actuar como ni no hubiera un adulto delante. Después el niño dirigiéndose directamente a la cámara dice: "lo voy a intentar". En ambos casos la *realidad profílmica* delata la presencia del dispositivo fílmico, a pesar de que no aparezca ni en la banda de imagen ni en la banda de sonido. Sabemos de su presencia por la reacción de los niños.

Es interesante por lo tanto ver cómo muchas veces la *realidad profílmica* construye su propio discurso al margen de las premisas establecidas por el equipo de realización. Al contrario que la ficción, el documental construye su propio mundo proyectado por sí mismo sin ser totalmente dependiente de sus aturores/as.

Sin embargo en este mismo filme, se da otra secuencia donde también intuimos el dispositivo fílmico. Se trata de la entrevista al profesor que se realiza rompiendo las bases estéticas del cine observacional que prevalecen durante todo el documental. En este caso se realiza una entrevista donde el profesor habla al fuera de campo y no aparecen las preguntas del entrevistador. Aquí la presencia del dispositivo fílmico entra en la *historia* también a través del fuera de campo (el profesor le habla a alguien detrás de la cámara) pero en este caso el realizador utiliza esa estética de forma voluntaria y no la rechaza como hacía en el caso anterior.

## La reconstrucción profílmica

Cuando hablamos de *reconstrucción profílmica*, nos referimos también a una realidad profílmica (estaba ante la cámara cuando se grabó), pero se trata de una dramatización. En este caso la lectura del espectador

se realiza en clave de ficción, porque es consciente de que se trata de una reconstrucción.

El elemento específico del documental es la *realidad profílmica* constituida por una imagen-índice.<sup>14</sup> Esta imagen-índice implica que hay una relación directa entre la realidad y la imagen que la representa. Sin embargo un documental puede basar todo su discurso en la reconstrucción. Aquí la imagen es icónica, representa su referente real, pero no hay una relación directa en esa representación. En el caso de la reconstrucción toda la información audiovisual se lee en clave de ficción (el espectador no piensa en dónde está el realizador o cómo actúa el cámara, sino que se centra en el universo profílmico).

En *La Odisea de la Especie* (Jacques Malaterre, Javier G.Salanova, 2003) asistimos en todo momento a una *reconstrucción profílmica* de la evolución de la especie humana (y no a la *realidad profílmica*). Se mantiene el pacto de veracidad por el estatuto del filme y su categorización en el mercado, pero los elementos puramente lingüísticos se leen en clave de ficción. El espectador no piensa que había una cámara grabando a los hombres primitivos sino que sabe que es una reconstrucción; sin embargo da por “verídica” o “real” la historia que se le cuenta.

## 0.4 El Mundo proyectado (la historia documental)

Cuando hablamos del término *historia* tal y como lo concibe Chatman, si lo aplicamos al relato documental vemos cómo el concepto abordaría ya no una serie de acontecimientos imaginarios, sino la realidad en sí misma. Los acontecimientos y las personas cuyas imágenes se van a tomar para crear el discurso de la realidad conforman aquí lo que denominamos *historia*. El resultado final, es decir el filme documental, sería lo que denominamos *discurso*.

Plantinga habla de los conceptos propuestos por Chatman y cómo él los aplica al estudio del cine de no-ficción: “Uso el término ‘discurso’ para referirme a la organización abstracta de materiales fílmicos (el

---

<sup>14</sup>Para un estudio profundo sobre el signo y los conceptos de índice e icono ver Charles Peirce, *Écrits sur le Signe*, Paris: Seuil, 1978.

cómo). El mundo proyectado de un filme es el qué; en el caso de la no-ficción, el mundo proyectado es un modelo del mundo real.”(. . .) “El mundo proyectado es más amplio que la 'historia' de Seymour Chatman. Como la historia, consiste en los eventos, situaciones y personajes del 'mundo' presentado más sus múltiples atributos que el discurso del film les atribuye de forma explícita o implícita. Ya que no podemos limitar el discurso de no-ficción a la mera presentación de historias, el mundo proyectado es aquí el término apropiado”.<sup>15</sup>

Hay que tener en cuenta que hablamos de *proyectado* en la pantalla. No hablamos de producción (qué se ha grabado o cómo) sino de qué se ha visto. Es una perspectiva espectral. El mundo proyectado va a ser la idea que se hace el espectador de esa realidad representada por el filme.

La *historia* en el documental es el fragmento de la realidad del mundo que nos rodea filtrado por la mirada de los autores/as. También se le llama universo diegético. Es lo que Nichols llama *el mundo* (histórico) en vez de *un mundo* (posible) de la ficción.<sup>16</sup> Este mundo construido puede remitir a una realidad previa a la filmación (donde no existen las cámaras) pero también puede ser una realidad provocada por su propia presencia. Un documental puede mostrar una *historia* donde no existen las cámaras ni se está realizando una filmación (como pretende muchas veces hacer el cine observacional), pero también puede construir ese mundo que se proyecta en la pantalla como parte de un proceso de filmación (como hace el cine reflexivo).

Plantinga clasifica la *selección* como una de las formas de manipulación discursiva del *mundo proyectado* en el cine de no-ficción.<sup>17</sup> El mundo proyectado (o la historia del documental) viene dado entre otras cuestiones por la selección de situaciones, personas y lugares que van a formar parte de ese universo diegético al que accede el espectador. De toda la realidad, los realizadores/as deciden qué universo desean mostrar. Aquí aparece una cuestión importante a tener en cuenta a la hora de acercarse a la dimensión ética a la que hacen referencia varios autores. La subjetividad del discurso documental no sólo está como

<sup>15</sup> Carl Plantinga, *Op.Cit.*, pp.84-85.

<sup>16</sup> Bill Nichols, *La Representación de la Realidad. Op.Cit.* p.152.

<sup>17</sup> Carl Plantinga, *Op.Cit.* pp.83-100.

apuntan muchos en la forma de construir la autoridad epistémica del discurso sino en la propia selección de elementos de esa realidad.

*Checkpoint* (Yoav Shamir, 2003) y *Ruta 181 (Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel)*, Michel Khleifi y Eyal Sivan, 2004) son dos filmes documentales que retratan la situación Palestino-Israelí. Cada película elige un mundo proyectado diferente a través del cual comunicar dicha situación. En primer lugar vemos cómo el filme *Checkpoint* elige los puntos de control militar y las personas (en la mayoría de casos militares israelíes y civiles palestinos) que se encuentran en ellos para mostrar esta realidad. Sin embargo *Ruta 181* retrata esa misma realidad a través de un viaje por carretera. La historia se nos muestra a través de la selección de otros escenarios y personajes además de los puntos de control: vemos a la gente en distintos contextos sociales, ya sea hablando en las plazas de los pueblos, trabajando en campos de olivos, siendo retenidos en las comisarías o celebrando su boda. Como vemos, el mundo proyectado se refiere a los personajes, situaciones y lugares de esa realidad que los documentalistas seleccionan para crear un discurso.

Proponemos utilizar el término propuesto por Plantinga: *el mundo proyectado* para introducir esta noción intermedia entre el discurso y la realidad. Este mundo siempre es algo *ficticio* en la medida en que a pesar de basarse en la realidad, es una interpretación mental de esa realidad basada en la selección. Es la imagen mental que el espectador se va a construir sobre determinado tema a partir del discurso del film. Sin embargo esto no convierte al filme en una ficción, pero la historia que construye siempre va a ser imaginaria. Según qué filme veamos podemos pensar que el conflicto Palestino-Israelí se basa simplemente una militarización de los pasos de comunicación al ver *Checkpoint*, o si vemos *Ruta 181* podemos crear ese *mundo proyectado* como algo mucho más amplio y complejo que abarca todas las dimensiones de la vida de los habitantes de la región.

## **El relato dentro del mundo proyectado**

Además del este mundo proyectado que se construye en un primer nivel, existe un segundo nivel: otra historia que aparece dentro del relato.

El filme *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) consigue resaltar la fuerza de ambos niveles. Al no recurrir a la imagen de archivo muestra la historia de los protagonistas del Holocausto judío en tiempo presente. Sin embargo los micro-relatos de cada uno de ellos nos llevan a un segundo nivel del discurso donde aparece otro *mundo proyectado* (que esta vez no vemos, sino que evocamos al oír las declaraciones de sus protagonistas) y que está en el pasado. El *mundo proyectado de primer nivel* es la historia de los supervivientes en la actualidad que vemos en la imagen, y el *mundo proyectado de segundo nivel* es aquel de las historias del pasado que nos relatan y que no podemos ver.

En resumen, al hablar de documental vamos a tomar el término *mundo proyectado* para denominar la *historia*. El concepto abarcaría esa parte de la realidad que el equipo de realización documental decide seleccionar para contar su relato. Ésta está constituida por los personajes (actores sociales), lugares y situaciones que muestra el documental explícitamente, más aquellos a los que hace referencia de forma implícita. Al margen del orden de los acontecimientos que muestre el filme (utilizando flash-backs, flash-forwards, elipsis...) en el *mundo proyectado* los acontecimientos suceden en el orden lógico que han sucedido en la realidad.

## 0.5 Discurso (el filme documental)

El discurso en el documental al igual que en la ficción reorganiza la historia (el *mundo proyectado*) y utiliza distintos recursos narrativos para mantener el interés, provocar intriga o crear otros efectos en el espectador.

Cuando hablamos de *discurso* en el documental, nos referimos al filme en sí, el relato en su materialidad. Éste relato está formado por la reorganización de la realidad profílmica (y/o la reconstrucción profílmica) y elementos extradieгéticos añadidos por los autores/as (voz en off, música, intertítulos, etc.) Así como el concepto de *historia* es diferente en la ficción y el documental, el concepto de *discurso* es el mismo en ambos y además se rige con las mismas normas gramaticales y narrativas. Otra cuestión es qué cómo se lean esos códigos por parte del espectador.

El filme *O Prisioneiro da Grade da Ferro. Auto-retratos* (Paulo Sacramento, 2004) comienza con la imagen del derrumbamiento de la cárcel Carandiru en Brasil pero al revés, es decir, a través de un truco de imagen vemos cómo “se reconstruye” y a posteriori nos muestra cómo era la vida en su interior antes de ser derribada. Como vemos en la realidad del rodaje lógicamente el orden es inverso. El mundo proyectado también iría en orden cronológico (ya que es la idea mental que el espectador se hace de cómo ocurrieron los hechos), pero el discurso puede jugar con las cuestiones narrativas (en este caso con el tiempo, mostrando un flash-back).

## 0.6 Proyección (la lectura espectral)

Un último nivel a tener en cuenta a la hora de analizar el documental es el momento de la proyección. Siempre estamos en un tiempo y en un lugar determinado, y como el referente del documental es la realidad, y ésta es cambiante, la realidad del espectador a la hora de interpretar cambia (posee más información que el narrador o se sitúa en un tiempo posterior).

A diferencia de la ficción la ruptura del placer narrativo del pacto de veracidad, saca al espectador del mundo proyectado y por lo tanto aparecen nuevos espacios temporales y espaciales. La lectura de un relato documental sobre un hecho histórico no tiene la misma interpretación en el momento que se produce que cincuenta años después. De hecho el documental del montaje basa gran parte de su valor en esta recontextualización de los hechos en la lectura del presente.

## Paradojas del realismo documental

Una vez visto el proceso de construcción de sus códigos, podemos ahondar en los problemas y sobre todo en las paradojas que surgen a la hora de representar la realidad en el documental, ya que curiosamente a causa de la mediación del *pacto de veracidad* los códigos cinematográficos irrealizan el mundo representado por este género.



## Cine Directo vs Documental Performativo

Los detractores del Cine Directo han criticado muchas veces la falsedad de la proclamada “no intervención” del realizador en la realidad que filma. La representación de la realidad de forma no mediada se planteaba como un imposible. Estas críticas tienen que ver directamente con ese *mundo proyectado* que se desprende del discurso.

La base de la crítica al Cine Directo radica precisamente en la disociación entre realidad y discurso a través del mundo proyectado. Es decir: La realidad (al margen de ser convertida en relato documental o no) es previa al propio relato (al contra que en el caso de la ficción), y por lo tanto es la inspiración para el documentalista; la intención de éste es comunicar dicha realidad. Ante este planteamiento surge la cuestión del dispositivo fílmico: para capturar una imagen o un sonido es necesaria la utilización de una serie de aparatos mecánicos que siempre van a condicionar esa realidad. Pero la presencia de dichos aparatos altera esa realidad y por lo tanto no puede ser capturada.

Por lo tanto el documentalista se enfrenta a lo que es la base de toda la discusión sobre la posibilidad de la representación de la realidad: la única realidad posible donde capturar imágenes es aquella condicionada por la presencia de la cámara. Esta obviedad es sin embargo la raíz de muchos de los debates teóricos y éticos sobre el documental. El problema es que si hubiera una relación directa y coherente entre realidad, mundo proyectado y discurso documental, todos los filmes documentales presentarían la propia filmación y la presencia del equipo de realización como parte de ese mundo proyectado. Cuando Nichols defiende el documental participativo respecto al expositivo u observacional, se refiere precisamente a esta cuestión. Para el autor es más “sincero” que haya una relación directa entre realidad, mundo proyectado y discurso, a que se intente representar una realidad ajena al dispositivo fílmico.<sup>18</sup>

Sin embargo el hecho de que en el Cine Directo no haya analogía entre la realidad de la filmación y el discurso, no implica que una realidad previa no pueda ser representada, sino simplemente que quedan excluidos el proceso e implicaciones de la filmación (situaciones, perso-

---

<sup>18</sup> Ver Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Op.Cit. y *Introduction to Documentary*, Op.Cit.

najes y acontecimientos que tengan que ver con el rodaje) del mundo proyectado con el que se va a construir el discurso.

El problema surge cuando dentro del discurso se rompe el mecanismo interno del mundo proyectado. Entonces el pacto de veracidad del espectador se rompe, y por lo tanto la intencionalidad comunicativa del film deja de funcionar. Un ejemplo se da en el filme *El Sol del Membrillo* (Victor Erice, 1992). En una secuencia del filme vemos una conversación privada entre el pintor protagonista y su colega, al igual que el resto del filme se sigue un estilo observacional, donde no aparece el equipo de rodaje. Sin embargo, el discurso por un error estético nos muestra el micrófono en el margen inferior y evidencia que la realidad no es la de una conversación privada.

Por lo tanto cuando un espectador ve un documental en estilo cine directo no es que piense que no hay cámaras, sino que las cámaras no forman parte de esa historia que le están contando (es decir de ese mundo proyectado). Sin embargo la intrusión de una cámara, micrófono o similar en alguna secuencia puede romper ese pacto de veracidad y sacar al espectador del mundo proyectado. No se trata de que la situación proyectada por el discurso se corresponda con la situación de filmación o no, sino de que la historia (ya sea ficticia o real) siempre ha de tener una coherencia interna.

En otras secuencias de *El sol del membrillo* el discurso nos muestra al pintor en soledad mirando los membrillos. En este caso aunque la realidad del momento de filmación y el *mundo proyectado* no se corresponden, ningún elemento profílmico revela la relación con esa *realidad del rodaje*, por lo que la historia mantiene su coherencia interna a través del discurso, al contrario de lo que ocurre en el caso anterior.

Sin embargo hay otros casos en que el dispositivo fílmico reconoce la entidad enunciativa dentro de ese mundo proyectado. Aquí la aparición del micrófono no sería una incoherencia, dependiendo de qué historia se quiera construir. En *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) el mundo proyectado es la historia de la realizadora en la búsqueda de su identidad y del pasado de sus padres a través de la filmación de un documental, por eso la presencia de micrófonos y cámaras es perfectamente coherente con la historia.

Como hemos visto, en el documental auto-reflexivo y participativo hay una relación directa entre realidad y mundo proyectado, y en el Cine

Directo una construcción de un mundo proyectado previo (o ajeno) al rodaje. De todas maneras el hecho de que se dé esta relación directa no implica que los estilos de documental que introducen una reflexión sobre el propio dispositivo fílmico ofrezcan una representación directa y objetiva de la realidad, ya que precisamente el paso de esa realidad al mundo proyectado pasa por una necesaria selección de personajes, lugares, acontecimientos y puntos de vista estén o no entre ellos los del equipo de rodaje.

De aquí deducimos una importante consecuencia para la representación (ir)realista en el documental: la gran paradoja es que se elija una forma de representación u otra, el documental siempre tiende a irrealizar la historia que cuenta. Por un lado si no aparece el dispositivo fílmico (lo que hace más fluida la narración y construye una estética *realista* al estilo de la ficción) la representación de la realidad está sesgada y de algún modo “no es sincera” porque esconde una parte crucial que condiciona esa realidad: el equipo de rodaje. Y por otro lado si aparece el dispositivo fílmico, las cámaras o el equipo de rodaje, la historia se ve mediada y no tenemos acceso directo a esa realidad desde la identificación de nuestra mirada con la mirada de la cámara.

Sin embargo, nos encontramos con un caso en que se evita esta mediación de la historia narrada, no porque no haya cámaras, sino porque la historia que se muestra con ellas es la historia propia, la autobiografía de quien graba, la historia familiar. Muchos documentales de compilación recuperan imágenes familiares o personales, lo que permite un acercamiento que a pesar de estar mediado por una cámara no está mediado por un equipo de rodaje. Esto implica que la persona que está tras la cámara forma parte de ese universo que se muestra, de ese *mundo proyectado*. La serie *Hungría Privada* (Peter Forgács, 1988-2002) construida a través de imágenes de video privado muestra ese acceso “más directo” a la realidad de una forma observacional, pero sin renunciar a reconocer al dispositivo de grabación.

## **La incertidumbre del mundo proyectado**

En algunos casos la incertidumbre de la representación documental pasa por la imposibilidad de acceder a esa realidad que se quiere al-

canzar. Los documentales que intentan esclarecer la verdad sobre un hecho que haya ocurrido en el pasado construyen varias historias posibles, en vez de una sola. Es decir el espectador se enfrenta a varios *mundos proyectados* posibles.

Lo interesante del documental es que muchas veces explora un hecho pasado y como tal, en la realidad sólo quedan sus huellas que si-empre son distintas en función de la subjetividad de la memoria de cada individuo. El esclarecimiento de la verdad sobre un hecho a través de los relatos de sus testigos es la base de muchos documentales contemporáneos como *De Nens* (Joaquim Jordà, 2004) donde un hombre acusado de pederastia se enfrenta a un juicio, o *Sacrificio. ¿Quién Traicionó al Che Guevara?* (*Sacrificio. Who Betrayed Che Guevara?*) (Eric Gandini y Tarik Saleh, 2001). El documental, por la propia esencia de su apelación a la realidad (sobre todo si se refiere a una realidad pasada) es un discurso en el que la historia a la que se hace referencia puede ramificarse en numerosas historias y versiones. Sin embargo la decisión de mostrar un solo mundo proyectado concreto e inequívoco o varias posibilidades es una opción que toman los autores/as del filme a la hora de construirlo.

## La reconstrucción

Otro de los debates a tener en cuenta cuando hablamos de la representación de lo real en el documental es la reconstrucción. Este recurso se utiliza por la imposibilidad de captar la imagen en presente en el momento que ocurre y la voluntad de que el discurso la muestre como si una cámara la hubiera captado en el momento en que se producía. La mayoría de veces la imagen reconstruida no muestra la presencia del dispositivo fílmico o el equipo de rodaje ya que en el mundo proyectado que se quiere construir no había una cámara y precisamente por eso es necesario realizar una reconstrucción.

Pero hay otra paradoja muy interesante a la hora de hablar de la estética realista en el documental: por pura convención, así como en la ficción los eventos mostrados son más realistas cuanto más indicativa sea la imagen, cuando un documental usa una reconstrucción tiende

a buscar la máxima iconicidad posible. Es decir, la imagen del evento reconstruido tiende a ser simbólica, alegórica.

El asesinato de Trotsky en el filme *Asaltar los Cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996) es un claro ejemplo de este uso de la reconstrucción. Vemos una sombra en la pared, la silueta de lo que parece un piolet. Intuimos el golpe. La imagen no pretende representar fielmente cómo sucedió sino remitirnos a la idea misma de forma evocativa.

Una reconstrucción que sigue los códigos del realismo de la ficción pone alerta al espectador, que sabe que no es la imagen tomada en el momento que ocurrió, sabe que es una imitación. Por eso en muchas ocasiones las reconstrucciones se construyen de forma que sean evocativas, no que sean realistas. No se tiene que parecer a la realidad, sino a su significado.

## **El todo por la parte. El mundo proyectado y la hiperrealidad**

Por último, vemos que el documental es una forma de acceso a universos reales, pero necesariamente fragmentados, seleccionados y reorganizados. La selección del mundo proyectado elegido hace que nuestra experiencia de un hecho (por ejemplo el conflicto palestino-israelí) se limite a los acontecimientos, lugares y personajes que muestra el mundo proyectado por el documental, o los medios en general.

En la sociedad mediatizada entran en nuestra cotidianeidad (y en la realidad que vivimos) hechos que nos llegan solamente a través del relato, y a los que no accedemos a través de la experiencia sensible. Es lo que Baudrillard denominaba la *hiperrealidad*.<sup>19</sup> Vivimos en una sociedad donde cada día en mayor medida accedemos al mundo a través de los discursos y no de la experiencia. ¿Qué papel tiene el documental en este discurso de lo real? Se trata de uno de tantos relatos que nos relacionan con el mundo histórico y nos llevan a su comprensión e interpretación.

---

<sup>19</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

El problema está en la propia naturaleza de la construcción y lectura de estos relatos de lo real. Existe una indefectible tendencia de los espectadores/as a extrapolar la situación concreta al todo. De hecho muchas veces los espectadores/as tácitamente dan por hecho que el universo seleccionado por los el equipo de realización es una muestra representativa y significativa de lo que ocurre en un lugar y olvida que se trata de una selección y de un individuo (o grupo de individuos) o un acontecimiento concretos y únicos.

El *mundo proyectado* siempre es fragmentario, y aunque la realidad que percibimos a través de la experiencia sensible también lo es, el documental es un discurso elaborado por alguien ajeno a nuestra conciencia. Por este motivo, la peligrosa sensación de acceso a la realidad del documental, no exime su completa construcción e interpretación previa a través del filtro del relato de otro individuo, y la consiguiente subjetividad que tan de cabeza trae a los teóricos del documental.

## Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris Galillée, 1981.
- BORDWELL, David, *Narration in Fiction Film*, Winsconsin: Ed.Methuen (Uni of Winsconsin Press), 1985.
- CARROLL, Noël, "From real to reel: Entangled in Nonfiction Film" en *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CHATMAN, Seymour Benjamín, *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- COLLEYN, Jean-Paul, *Le Regard Documentaire*, París: Editions du centre Pompidou, 1993.
- GAUDREAUULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Ed.Paidós, 1995 (ed.original en francés, 1990).

- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós Barcelona 1997. (ed. original en inglés: *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries. Questions of meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- METZ, Christian, *El significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine*, Barcelona: Paidós 2001.
- ODIN, Roger "Film Documentaire, lecture documentaristante" en *Cinéma et réalités*, J.C. LYANT y Roger ODIN (comps.) Cierrec: Universidad de Sint-Étienne, 1984.
- PIERCE, Charles, *Écrits sur le Signe*, París: Seuil (col. L'ordre philosophique), 1978.
- PLANTINGA, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

## **Filmografía citada**

- Asaltar los Cielos* (1996), de José Luis López Linares y Javier Ríoyo.
- Checkpoint* (2003), de Yoav Shamir.
- De Nens* (2004), de Joaquim Jordà.
- El Sol del Membrillo* (1992), de Victor Erice.
- En Construcción* (2001), de Jose Luis Guerín.
- Être et Avoir* (2002), de Nicholas Philibert.

- Hungría Privada* (1988-2002), de Peter Forgács.
- La Historia del Camello que Lloró* (*Die Geschichte von weinenden Kamelen*, 2003), de Luigi Farloni y Byanbarusen Davaa.
- La Noche del Golpe de Estado* (*La Nuit du Coup d'État* (Lisbonne, Avril 1974). 2001), de Ginette Lavigne.
- La Odisea de la Especie* (*L'Odyssée de l'Espèce*, 2003) de Jacques Malaterre, Javier G.Salanova.
- Los Espigadores y la Espigadora* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000), de Agnès Vardà.
- Los Rubios* (2003), de Albertina Carri.
- O Prisioneiro da Grade de Ferro. Auto-retratos* (2004), de Paulo Sacramento.
- Ruta 181* (*Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel* (2004), de Michel Khleifi y Eyal Sivan.
- Sacrificio. ¿Quién Traicionó al Che Guevara?* (*Sacrificio. Who Betrayed Che Guevara?* (2001), de Eric Gandini y Tarik Saleh.
- Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.



# Documentary realism, sampling theory and Peircean Semiotics: electronic audiovisual signs (analog or digital) as indexes of reality

Hélio Godoy

*Federal University of Mato Grosso do Sul*

hgodoy@uol.com.br

**Resumo:** Este artigo trata do Realismo Documentário colocando o enfoque no fenómeno físico da transducção que ocorre nos sistemas audiovisuais analógicos e digitais que será aqui analisado à luz da *Teoria da Amostragem* enquadrado na *Teoria da Informação* de Shannon e Weaver. Transducção é um processo pelo qual um tipo de energia é transformado em outro, ou pelo qual a informação é transcodificada. Sob a abordagem de um Realismo Documentário não poderá ser reivindicado que os signos dos meios audiovisuais, pelas suas características conduzem a uma ruptura com a realidade. Pelo contrário, o documentário digital baseado em tecnologia digital é ainda um índice da realidade.

Palavras-chaves: Realismo documentário, transducção, índice.

**Resumen:** Este artículo trata del realismo documental, centrándose en lo fenómeno físico de la transducción que ocurre en sistemas audio-visuales análogos y digitales, adjunto analizados en la luz de la *Teoría de la Muestraje*, enmarcado por la *Teoría de la información* de Shannon y Weaver. Transducción es un proceso por el cual un tipo de energía es transformado en otro, o por el cual la información es transcodificada. Dentro del alcance del Realismo Documental, no puede ser demandado que los signos de los medios audiovisuales, debido a sus características digitales técnicas conducen a una ruptura con realidad. Al contrario, el documental digital, basado en la tecnología digital sigue siendo un índice de la realidad.

Palabras clave: Realismo documental, transducción, index.

**Abstract:** This paper addresses *Documentary Realism*, focusing on the physical phenomena of *transduction* that take place in analog and digital audiovisual systems, herein analyzed in the light of the *Sampling Theory*, within the framework of Shannon and Weaver's *Information Theory*. Transduction is a process by which one type of energy is transformed into another, or by which information is transcoded. Within the scope of *Documentary Realism*, it cannot be claimed that electronic audiovisual signs, because of their technical digital

features lead to a rupture with reality. Rather, the digital documentary, based on electronic digital cinematography, is still an index of reality.

Keywords: Documentary realism, transduction, index.

**Résumé:** Cet article traite du Réalisme Documentaire en relation avec le phénomène physique de la transduction qui se manifeste dans les systèmes audiovisuels analogiques et digitaux qui seront ici analysés à la lumière de la *Teorie de l'Échantillonnage*, partie de la *Teorie de l'information* de Shannon et Weaver. La transduction est un processus par lequel un type d'énergie est transformé dans un autre, ou par lequel les informations sont transcodées. En se plaçant du point de vue du Réalisme Documentaire, on ne peut pas soutenir que les signes des moyens audiovisuels, en raison de leur origine digitale, conduisent à une rupture avec la réalité. Au contraire, le documentaire digital, basé sur la cinématographie électronique digitale, est encore un indice de la réalité.

Mots-clés: Réalisme Documentaire, transcodage, indice.

**A**s a follow-up to the research conducted since "*Documentary, Realism and Semiosis*" (Godoy-de-Souza, 1999) presented a thesis at the Ph.D. Program on Communication and Semiotics at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - in which epistemological conditions in support of a New Documentary Realism was deepened - it is now necessary to bring to light some aspects of the research that have not been shown to the scientific community.

In previous communications ("*Paradigm to the Basis of a Realistic Theory on Documentary*", presented at 8th Compós and "*Marey and the visibility of the invisible*", presented at IV SOCINE and at XXIV INTERCOM), aspects from the Umwelt Theory of Jacob von Uexküll (Uexküll, 1992) and from the Reality Theory of Charles Sanders Peirce (Vieira - 1994; Ibri, 1992 and 1994) were introduced as theoretical support to the reaffirmation of Documentary Realism and as a criticism to the Nominalism<sup>1</sup> of certain authors that doubt the capacity of a reality representation of the Documentary.

---

<sup>1</sup> "Under all kinds of Nominalism there are some presuppositions: the reason organizes things that are by its own no-organizable, or at the contemporaneous form: a language represents and subdues the object to their semantic and syntax rules." (Ibri 1994:26)

The Documentary must be affirmed in its function of **Indexical Sign**, as a connection between reality and the **Subjective Universe**, the Umwelt. According to Jacob von Uexküll, Umwelt must be understood as a Reality representation developed in any animal species intellect. Umwelt is a kind of “cinematographic screen bubble”, a map of reality, that is carried by animals as a form of reality reference coherent with objects and phenomena that exist in the real world. Therefore, what humanity naively takes as reality is only a mental representation.

The Reality Theory of Charles Sanders Peirce points out a complexity of the reality concept, as he proposes a Reality composed by 3 categories named: **Firstness**, **Secondness** and **Thirdness**, respectively. According to this philosopher, Secondness is the category that best fits into our conception of existing things. It is into Secondness that things come to existence, where they oppose to one another and that, by contrast, they exist by themselves. Thirdness is a category of the *eidōs* – **the world of the ideas**, which occurs into thoughts (universe thoughts), generically, where the universe laws settle, and that has its origin in habit additions. The conception of universe itself as an expression of a bigger and absolute mind points out the complexity of the Reality concept which involves a Documentary issue.

This article proposes a deepened criticism to the latent Nominalism on positions of authors such as Arlindo Machado, Bill Nichols, Brian Winston and Edmond Couchot (Machado, 1993 and 1997; Winston, 1995 and 1996; Nichols, 1991; Couchot, 1993). These authors, in higher or lower level, doubted the evidence of audiovisual electronic signs. There are statements that the analog electronic systems, because of their image physical characteristics, began a disbelief process of the world revelation through audiovisual systems. Others insist that, with the appearance of digital image and sound and its infinite manipulative capacity, all connection with reality would completely disappear.

As an example, in case of an analog video, Arlindo Machado states that the fugacity of image produced by the electron sheaf scanning into the TV picture tube breaks with the real representation. In Machado's words:

“The reality issue is not put in the video universe as it is put in other significant systems based on technical image . It is even possible that this issue is not put, or that it does not even become known. Having

or not a material reference in the so-called objective world is a dilemma which is meaningless to the electronic image, because what it shows never remains intact, entire, immediately recognizable as a mirror reflection." (Machado, 1993: 52).

In case of invalidation of the digital images as world's indices, the argument used points out the fact that the numerical organization of this image does not have any reference in reality. Then we can quote, also as an example, the following statement of Bill Nichols:

"Digital sampling techniques, whereby an image is constituted by digital bits that are subject to infinite modification, renders this argument for the unique, indexical nature of the photographic image obsolete. The image becomes a series of bits, a pattern of yes/no choices registered within a computer's memory. A modified version of that pattern will be in no sense derivative from the 'original': it becomes, instead, a new original." (Nichols, 1991: 268).

The author eventually states that his studies of representation of reality would be limited to non-digital images. (Nichols, 1991: 05).

There is a basic mistake in these statements because there is no possibility of denial of the indexical characteristic of analog electronic audiovisual or digital signs from their physical-technological characteristics. Exactly the opposite, a detailed analysis makes us understand these indexical signs much more by their likenesses with the traditional photographic indexical signs (photochemistry) than by their differences. To do so, it is enough to consider the definition of **Indexical Sign** in C.S. Peirce (Nöth, 1990) and some technical issues based on **Sampling Theory** developed by Shannon and Nyquist (Wilson, 1983; Mathias & Peterson, 1985; Pohlmann, 1990).

According to Peirce, a sign is an index when it "is physically connected with its object", what "involves the existence of the object as an individual entity". It is also said that the terms **signal, index and symptoms** can be considered synonyms. (Nöth, 1990). In Peirce's words:

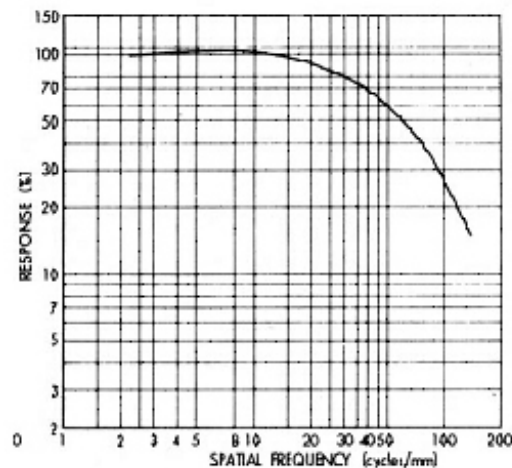
"A photograph, for example, not only excites an image, has an appearance, but, owing to its optical connection with the object, is evidence that that appearance corresponds to a reality. (CP 4:447)"

According to the Sampling Theory, it is possible to recover a continuous signal from a sample collection of original signals, obtained in a certain period of time. That is, the phenomena that are presented in

Reality as endless continuities can be recovered in all their extension by using , as a starting point, a finite collection of discrete samples of that continuity. For that, the samples have to be made in a quantity sufficient for the information contained in the original signal to be recovered later. Thus, according to the Sampling Theory, there should exist at least two samples for each signal cycle so that it may be recovered later. It is through the Sampling method that Science has made assertions about reality; that the image has been produced on photographic emulsion and on CCDs of video cameras; and also that the transformation of analog into digital signals has been carried out. Moreover, it is also through the Sampling process that the senses are able to coherently organize information about the environment and contribute to the construction of Umwelt.

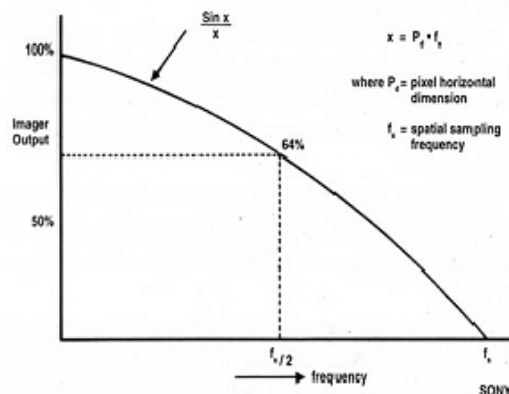
There are millions of cells in the human eye that are sensible to light, called cones and rods, distributed on the retinal surface. When these cells receive light, they emit nervous impulses that are transmitted to the brain. All the infinity of lights that fall on the retinal surface is represented by a finite sample of nervous impulses sent to the brain. Moreover, the eye is not static when it focuses a scene, it moves scanning the space and producing samples that will be compiled by the brain. This is an illustration of the Sampling Theory among living beings.

Figure 01  
Transfer modulation curve (Wilson, 1983)



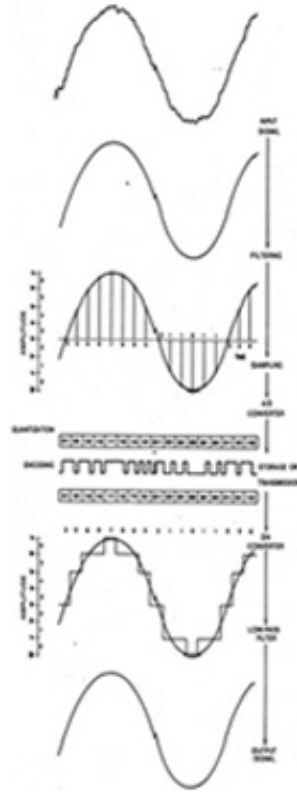
In the case of a photographic film, the image is formed through two-dimension spatial sampling of the luminous incidences at the back-ground of the dark camera, performed by silver salt crystals. Post-developed, each metallic silver grain represents a sample of incident light at the photographic emulsion. Through a **Transfer Modulation Curve (Figure 01)**, traditionally used on photography, it is possible to observe the incidence of the Sampling Theory. This kind of curve expresses the capacity of an emulsion to represent a picture of vertical bars in which there is a width and length reduction between the bars, that is, a picture that has a great variation of space frequency of light intensity during a horizontal scanning of this picture. The curve data are given by a Microdensitometer, a kind of photometer that, when supplies a fine luminous shaft to the exposed film, develops a measurement of the emulsion response capacity to each variation of luminous intensity of the picture that was photographed. It is an analysis of the two-dimension space resolution capacity of the film (Wilson, 1983). This curve represents a sampling function that can be expressed by the formula  $\sin x/x$  (sine of  $x$  divided by  $x$ ). According to the Sampling Theory, this sampling function can be found in the frequency domain. Therefore, it is possible to conclude that the Sampling Theory is also present in the representational process of the photographic system of the photochemistry type.

Figure 02  
CCD response curve (Thorpe, 1994)



The space sampling theme also occurs in the video, since in the Coupled Charge Devices, the CCDs of the electronic cameras, there

Figure 03  
Analog-digital-analog conversion (Pohlmann, 1990)



are hundreds of thousand of photoelectric cells called PIXELS, distributed on the surface of the photo sensitive CCD. However, beyond the space sampled function, there will also be a transformation of the electronic responses of each PIXEL in a time variation of charges into the electric current produced at the exit of the apparatus. That means that what, in the photographic film, was an exclusively spatial sampling is, in the case of the CCD, also changed into a timing sampling. The variation of electric charge in each PIXEL must be transformed into an electric current whose frequency will be able to respond to the sampling of luminous intensity made on each photoelectric cell that composes the device. The curve that represents the response capacity of a CCD to a picture with vertical bars (**Figure 02**) has the same formula "sine.x/x" of the Transfer Modulation Curve of a photographic film (Mathias & Pet-

terson, 1985; Thrope, 1994). By logic correspondence, it certifies the incidence of the Sampling Theory into the electronic image processing.

As for the digital audiovisual systems, the alternate electric current of the out poles of a CCD, or of a microphone capsule, should be transformed or transduced into an electric current of yes/no type, containing a binary number sequence that will represent timing samples of continuous values of amplitude of the original analog electric current (Pohlmann, 1990). The electronic system for the digitalization of the analog signal, an **Analog-to-Digital Converter**, is only a type of transducer that will play two main roles: a **Sampling** and a **Quantization**. **Sampling** is done through a sampling frequency and plays the role of defining a certain number of samples necessary to recover the analog signal. This frequency, according to the Sampling Theory, must be at least twice higher than the highest band frequency of the analog signal. The digital audio systems have sampling frequencies of about 40,000 Hertz (or 40,000 samples per second), because the audible sound bandwidth is located between 20 and 20,000 Hertz (or 20,000 cycles per second). **Quantization** is the determination of the amplitude values of each sample, expressed by the binary numbers.

As an example, let us consider a digitalizing system made by binary numbers of 8 bits, that are composed by binary words containing 8 possible combinations of “zeros” and “ones”. A quantization system of amplitude values based on numbers of 8 bits will be able to represent only 256 different values in a band of continuous values contained between the highest and the lowest amplitude of the analog signal. Therefore, quantization performs a kind of sampling in the amplitude value field. Thus, an analog-to-digital converter produces sequences of binary words that represent the analog signal provided at the system entrance. This sequence of binary numbers will be available for any logic manipulations before being re-converted to its original analog form, so that it can be, once again, perceived by our biological sensors. The return to the analog forms is obtained because of an electronic device, called **Digital-to-Analog Converter**, located at the exit of the electronic system, that does exactly the opposite that the Analog-to-Digital Converter did at the entrance. All these operations (**Figure 03**) are performed through the electronic contacts processed by logical electronic circuits regimented by **Operators** of the **Boolean Algebra**(Pohlmann, 1990).



None of the stages lose the physical contact, what effectively connects the sign and its object. Besides, it configures clearly a **Semiosis** process where the sign can be transformed into another sign generating complex meaning processes. This way, even the signal digitalized from an analog signal remains connected in some way to an individual entity, an **existing object** into the real world.

To Peirce, there is an **Objective Logic** that rules the mental operations in the universe. According to Ivo Assad Ibri, it is a conception "... according to which the Universe contains a logical process of its own and, for this reason, is Real independently of the idiosyncrasies of human thoughts." (Ibri, 1992: 119).

Thus, it must be considered, as an effect of this Objective Logic, that if there is an incidence of the Sampling Theory in the photochemistry process of image formation, and if this process is undeniably indexical, the incidence of the Sampling Theory in digital and analog electronic process is a testimony to its indexical ability. This makes ineffective the nominalist statements of the authors mentioned at the beginning of this article.

As a conclusion, a Philosophic Realism is reaffirmed as source of thoughts that should support reasoning face to the issues put nowadays into the documentary field. It is also reaffirmed that the issues about the manipulative possibilities of the digital audiovisual signal cannot be used as definitive evidence of the loss of reference with the real world. These issues, important in themselves, should be transferred to a debate of Ethical, Political or Ideological order and never again be used as speculations about the denial of the Epistemological statute of the Audiovisual Systems.

## **Bibliographical references**

COUCHOT, Edmond, "Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração" in André Parente (org.), *Imagem Máquina, a Era das Tecnologias do Virtual*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

- GODOY-DE-SOUZA, Hélio Augusto, *Documentário, Realidade e Semiose, os Sistemas Audiovisuais como Fontes de Conhecimento*, Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade de São Paulo, 1999.
- GODOY, H, *Documentário, Realidade e Semiose, os Sistemas Audiovisuais como Fontes de Conhecimento*, São Paulo: Annablume / FAPESP, 2002.
- IBRI, Ivo Assad, *Kosmos Noëtós, a Arquitetura Metafísica de Charles S. Peirce*, São Paulo: Perspectiva / Holon, 1992.
- IBRI, Ivo Assad. *Kosmos Poiétikós, Criação e Descoberta na Filosofia de Charles S. Peirce*. Tese de Doutorado, Depto. de Filosofia - USP, 1994.
- MACHADO, Arlindo, *A Arte do Vídeo*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- MACHADO, Arlindo, *A Ilusão Especular, Introdução à Fotografia*, São Paulo: Braziliense, 1984.
- MACHADO, Arlindo, *Máquina e Imaginário*, São Paulo: EDUSP, 1993.
- MATHIAS, Harry & PATTERSON, Richard, *Electronic Cinematography, Achieving Photographic Control over the Video Image*, Belmont: Wadsworth, 1985.
- NICHOLS, Bill, *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*. Indiana, Indiana University Press, 1991.
- POHLMANN, Ken C., *Principles of Digital Audio*, 2<sup>a</sup> ed. Indiana, SAMS, 1990.
- THORPE, L. J. a Brief History of the CCD in *American Cinematographer Video Manual*, Hollywood, ASC Press, 1994.
- UEXKÜLL, Jacob von, "A stroll through the worlds of animals and men: A picture book of invisible worlds" in *Semiotica* 89-4, 1992.
- UEXKÜLL, Thure von, "Introduction: The sign theory of Jacob von Uexküll" in *Semiotica* 89-4, 1992.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque, *Semiótica, Sistemas e Sinais*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC/SP, 1994.

WILSON, Anton, *Cinema Workshop*, 4<sup>a</sup> ed. Hollywood. A.S.C. Holding Corp, 1983.

WINSTON, Brian, *Claiming the Real, the Documentary Film Revisited*, Londres, BFI Publishing, 1995.

WINSTON, Brian, *Technologies of Seeing, Photography, Cinematography and Television*, Londres, BFI Publishing, 1996.



## **ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES**

- Análisis y crítica de películas | Analysis and film review | Analyse et critique de films

## Rockumentary: em busca do equilíbrio

Luís Nogueira

*Universidade da Beira Interior*

### *Sympathy for the Devil*

Realização: Jean-Luc Godard

Duração: 100 minutos. UK, 1968

Produção: Cupid Production

### *No Direction Home*

Realização: Martin Scorsese

Duração: 208 minutos. UK/USA/Japan, 2005

Produção: Box TV

### *I'm Your Man*

Realização: Lian Lunson

Duração: 98 minutos. USA, 2005

Produção: Con Artists Productions

### *Movimentos Perpétuos*

Realização: Edgar Pêra

Duração: 69 minutos. Portugal, 2006

Produção: Corda Seca

Se a relação entre música e cinema existe desde o início deste nas mais diversas modalidades, nos anos mais recentes tem-se assistido à proliferação de um género que comumente se designa por *rockumentary* e que não é mais, na generalidade dos casos, do que a aplicação da estilística e dos propósitos do documentário ao tema vasto da música, sobretudo na sua dimensão mais popular – do *rock* ao *pop*, da electrónica aos *blues*. A cadência deste tipo de produções é cada vez maior e merece, por isso, alguma reflexão crítica e analítica.

Partindo da análise de quatro filmes que, de forma mais ou menos explícita, se podem incluir neste género, propomos algumas considera-

ções críticas quer acerca destas obras quer do género na sua globalidade. *Sympathy for the Devil*, de Jean-Luc Godard, *No Direction Home*, de Martin Scorsese, *I'm Your Man*, de Lian Lunson e *Movimentos Perpétuos*, de Edgar Pêra, são obras que, pela sua diversidade estilística e conceptual, nos permitirão tomar em consideração a flexibilidade e amplitude que este género pode comportar.

### **Caleidoscópico**

O *rockumentary* presta-se, como qualquer obra, às mais diversas abordagens conceptuais, aos mais variados ângulos de análise. Estamos em crer, aliás, que é a escolha da tipologia da abordagem um dos momentos criativos fulcrais na produção de um filme deste género. O autor confronta-se necessariamente com uma série de assuntos que deve ponderar e que determinarão seguramente as escolhas formais e temáticas que efectuará. Um caleidoscópico de aspectos e tópicos – que, por norma, se implicam mutuamente – será necessariamente tido em conta e condicionará toda a estratégia criativa e comunicativa da obra. Como hierarquizá-los será seguramente uma das tarefas fundamentais do autor.

Quando se trata de um filme sobre uma personalidade marcante do mundo da música (como sucede em três dos filmes aqui analisados, Bob Dylan, Leonard Cohen e Carlos Paredes), pelo menos três aspectos se revelam, de algum modo, imperativos. Por um lado, a biografia. É ela que, em muitos casos, permite criar uma espécie de linha narrativa que torna a obra mais inteligível. Que a biografia seja vista essencialmente como um percurso, não impede contudo que a mesma permita, em certos casos, excursos mais circunstanciais ou mais significativos.

Extremamente relacionado com a biografia surge-nos um outro tópico, o retrato. O retrato permite-nos no fundo transformar a personalidade numa espécie de personagem, desvendar as suas mais diversas peculiaridades, caracterizar as suas distintas facetas. A ideia de retrato permite-nos, no fundo, explorar o potencial de identificação narrativa do espectador com o filme.

Na nossa perspectiva, retrato e biografia ganham o seu sentido mais pleno se servirem ou explanarem o terceiro tópico que, em nosso entender, se afigura como decisivo: o processo criativo ou a obra do re-

tratado. De algum modo, quase poderíamos dizer que se a biografia permite contextualizar política e historicamente a existência do autor em questão, o retrato permite articular psicológica e socialmente a sua caracterização e o processo criativo permite enquadrar artística e culturalmente a sua produção.

Estes três elementos revelam-se fundamentais para compreender a figura na sua multiplicidade e abrangência: o percurso artístico, da sua eclosão à sua cessação, as inspirações herdadas e a influência legada, o posicionamento cultural ou político. Porque um autor não existe isolado, todos estes elementos de contextualização são fundamentais para compreender a génese e a descendência da sua obra, as suas implicações sociais e as suas singularidades discursivas.

Esta gestão caleidoscópica revela-se, assim, o momento inaugural da abordagem de um determinado tema. Selecção, hierarquização e combinação revelam-se, portanto, os procedimentos indispensáveis nesta fase preliminar de definição estratégica da perspectiva de análise.

## **Recursos**

A este momento inaugural de definição e de eleição dos temas e das perspectivas com que aqueles serão abordados podemos fazer suceder um outro que se remete para os recursos estilísticos a utilizar. Neste aspecto, os filmes aqui analisados revelam-se, devido à sua diversidade, pertinentemente ilustrativos das modalidades díspares a que podem dar origem.

Assim, podemos propor a constituição de dois pares de algum modo contrapostos: de um lado, as obras de Jean-Luc Godard e de Edgar Pêra, onde impera o arrojo e a experimentação formal; do outro, os filmes de Lian Lunson e de Martin Scorsese, que revelam uma nítida obediência às premissas convencionais deste tipo de obras.

O trabalho de Lian Lunson está longe, sob os mais diversos aspectos, de ombrear com a relevância cultural e a riqueza artística da obra de Leonard Cohen. Extremamente superficial na contextualização biográfica ou criativa da obra do músico canadiano, limita-se a intercalar algum material de contextualização histórica (essencialmente fotografias do próprio Cohen), filmagens de um concerto de homenagem, depoi-



mentos – elogiosos, mas sumários –, de diversos convidados (de Bono e The Edge, da banda U2, de Nick Cave ou de Rufus Wainwright, por exemplo) e testemunhos do próprio *songwriter*. Parece ser um daqueles casos em que o desequilíbrio entre o tema e o seu tratamento é notório.

Se tomado como termo de comparação o filme *No Direction Home*, esta constatação conduz necessariamente a uma dupla questão: não mereceria a figura de Leonard Cohen um realizador talentoso do calibre de Scorsese? Ou seja: não continua por fazer um retrato acertado e profundo do músico canadiano? O visionamento de *No Direction Home* dá a estas questões uma resposta cabal. Laborando artisticamente dentro dos moldes convencionais anteriormente referidos, o trabalho de Scorsese é, porém, a diversos níveis exemplar: os depoimentos do próprio Dylan e os testemunhos de diversos elementos da sua *entourage*, são devidamente contextualizados por uma notável pesquisa histórica que nos apresenta actuações e intervenções do próprio Dylan, desde o dealbar da carreira até à sua interrupção na segunda metade da década de 60 devido a um acidente de motocicleta, para além de vastas imagens do cenário sócio-político que envolveu esta fase da carreira do artista. Ao longo de quase quatro horas, a obra, a pessoa e a época de Dylan são retratadas e examinadas com uma apreciável justeza e minúcia.

Sem o fulgor – quase diríamos enciclopédico – de *No Direction Home*, mas com um apreciável investimento numa estilística peculiar, encontramos o filme *Movimentos Perpétuos* com que Edgar Pêra presta tributo ao guitarrista Carlos Paredes. Naquilo que o autor designa por dezassete ‘movimentos’, Pêra percorre os mais diversos tópicos da vida e obra de Paredes: as influências, a relação com as cidades, o empenho político, a humildade e o talento. Se a estrutura do discurso não se afasta manifestamente das convenções do documentário, intercalando depoimentos de amigos, colaboradores e analistas com considerações do próprio Paredes acerca do seu ofício, ao nível estilístico encontramos, contudo, uma abordagem extremamente peculiar e devedora do imaginário próprio do realizador. Se o *rockumentary*, como o documentário em geral, se pode prestar à experimentação, este é um ilustre exemplo de como tal pode acontecer meritoriamente. O nítido investimento nos valores plásticos da imagem (com a simulação cromática e tonal do ‘filme antigo’), o elaborado design sonoro (que coabita

com o virtuosismo musical do guitarrista) e a ousadia das soluções de montagem propostas (que procuram a cada passo a adequação dos ritmos e das tonalidades acústicos e visuais) conjugam-se para nos dar uma obra extremamente singular. Que muitos dos dispositivos estilísticos encontrados sejam devedores da tradição do filme experimental que desde os anos 20 têm procurado expandir as possibilidades da linguagem cinematográfica e ocupar um lugar de vanguarda na cultura visual não deve depreciar a sofisticação e a irreverência da obra.

Se o filme de Edgar Pêra parece exorbitar dos cânones do documentário para se colocar a par das propostas de maior risco e experimentação, *Sympathy for the Devil* conduz essa desestruturação ou mesmo iconoclastia a um extremo, obrigando-nos mesmo a questionar a sua inclusão no género *rockumentary* – que, sendo o filme de 1968, à altura ainda não se tinha instituído. Se o incluímos entre o grupo de obras analisado é, precisamente, porque na sua absoluta particularidade se trata de uma obra que exemplifica, talvez melhor que qualquer outra, a ideia de extrema experimentação no âmbito dos filmes sobre música – ainda que, como referimos, se possa questionar se se trata realmente de um filme sobre música. Tratando-se de um filme que regista as sessões de gravação da música homónima pelos Rolling Stones, *Sympathy for the Devil* é bem mais que isso – ou, melhor, algo substancialmente diferente: é um filme sobre a cultura e a contracultura do final dos anos 60, é um filme sobre a estranheza discursiva, sobre a linguagem cinematográfica, sobre símbolos e sobre imagens, sobre política e, mais que tudo, sobre o próprio autor (que, aliás, aparece em dois *cameos* já perto do final do filme).

Da estranheza do filme de Godard ao experimentalismo da obra de Pêra, da superficialidade ilustrativa de *I'm Your Man* à ambição quase épica de *No Direction Home*, podemos constatar que uma pluralidade de abordagens se oferece ao género do *rockumentary*. E que essa pluralidade de abordagens é a consequência de uma série de tensões criativas que a seguir analisamos.

## Tensões

Identificamos três tensões fundamentais. Em primeiro lugar, uma tensão entre o geral e o pormenor. Em segundo lugar, a tensão entre o

tema e o estilo. Em terceiro lugar, a tensão entre a melomania e a cinefilia.

A tensão entre generalidade e pormenor tem a ver essencialmente com a gestão da escala e da perspectiva. Nunca se podendo mostrar ou dizer tudo, importa sempre saber o que se vai mostrar ou dizer. Enquadramento e coerência, envolvimento e ousadia são premissas fundamentais de qualquer obra. Sem um enquadramento adequado não só a coerência pode ser colocada em risco (como sucede na obra de Godard, e daí as dificuldades que impõe à partilha ou mesmo à decifração) como a intimidade pode ser obliterada (como sucede no filme de Lunson, que nunca nos conduz ao universo de Cohen como seria desejável). A envolvimento pode ser, por seu lado, sempre hipotecada pelo desejo de experimentação (como sucede no filme de Pêra, onde as acrobacias e convulsões estilísticas parecem impedir um intenso afecto com a música de Paredes). A ousadia, por seu lado, é talvez a mais difícil e arriscada das características de uma criação, ainda que nenhuma obra de relevo maior a possa dispensar (a haver algum reparo de maior gravidade acerca de *No Direction Home*, é sem dúvida no aprisionamento talvez excessivo às convenções que ele pode radicar). Com esta tensão entre o geral e o pormenor ligam-se as duas outras tensões referidas, as quais, aliás, se entrecruzam.

A crítica do *rockumentary* como, aliás, do documentário em geral, passa quase sempre, ao nível da estética e da teleologia de uma obra, por esta tensão entre tema e estilo, procure-se de modo mais deliberado a veracidade factual ou a interpretação discursiva. Esta tensão encontra correspondência no que respeita ao *rockumentary* entre as posições perceptiva e afectiva do melómano e do cinéfilo. Queremos com isto dizer que é para a busca de um equilíbrio entre esta dupla dimensão crítica (o tema e o estilo, de um lado, a música e o cinema, do outro) que todo o *rockumentary*, parece-nos, deve apontar. Que esse equilíbrio seja difícil de alcançar, já que ele deve mediar duas estratégias hermenêuticas (nem sempre conciliáveis teleologicamente) acerca do mesmo tema, eis o que se revela inegável. Que um melómano e um cinéfilo exprimam opiniões divergentes acerca de uma mesma obra é o que não nos deve espantar. Ainda assim, estamos em crer que um *rockumentary* deve ser sempre entendido como um filme sobre música. E é na medida em que se trata de um objecto fílmico que ele deve ser avaliado.

---

Onde a proposta de inovadoras soluções cinematográficas cessam, a valia artística de um filme começa desde logo a padecer. Que o *rockumentary*, em nossa opinião, não tenha ainda produzido uma consensual obra-prima revela bem o trabalho de desanuviamento das tensões enunciadas que está por fazer, mas igualmente as possibilidades que se oferecem. Os quatro filmes analisados podem servir, parece-nos, de balizas ou pistas formais das promessas que se encontram por cumprir.

## *Roma, a cidade aberta*

Francisco Merino

*Universidade da Beira Interior*

Título: *Roma, Cidade Aberta/Roma, Città Aperta*

Duração: 100 minutos

Itália, 1945

Realização: Roberto Rossellini

Actores: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero

Argumento: Sergio Amidei e Federico Fellini

Música: Renzo Rossellini

Fotografia: Ubaldo Arata

Por vezes, o espaço, o tempo e a História parecem conspirar para que uma determinada corrente artística ou ideológica saia da obscuridade e brilhe com todo o seu fulgor. O espaço é a Itália, um dos grandes vértices criativos da Europa, o tempo é a segunda metade dos anos 40, e a História é a da II Grande Guerra, que transformara o continente hegemónico do mundo numa pilha disforme de escombros. A corrente cinematográfica a sair deste cenário negro seria o Neo-Realismo e teria nas décadas seguintes um enorme impacto cultural e político. Não seria apenas a Europa a erigir o Neo-Realismo à categoria dos principais modelos cinematográficos, mas também o terceiro mundo, que encontrou no tom e no estilo deste género uma forma privilegiada de exprimir os conflitos sociais e políticos que o dilaceravam. Mas se a generalidade dos países europeus também tinha vivido intensamente o conflito e padecia precisamente dos mesmos problemas, porque surgiu o Neo-Realismo em Itália? Ao contrário do que acontecera na Alemanha, Mussolini não se suicidara num *bunker*. O ditador fascista morrera às mãos dos seus próprios compatriotas, os *partigiani*, pendurado num gancho de carne e abandonado por quase todos. A oposição interna, quase inexistente na Alemanha, foi sempre uma das principais preocupações de Mussolini – aliás, os próprios Aliados foram saudados enquanto libertadores, embora a Itália fosse inegavelmente um dos

grandes perdedores da guerra. Eram estas condicionantes que davam à partida uma inegável estatura moral aos jovens cineastas italianos, que a Alemanha só poderia reclamar já nos anos 60. A Itália, apesar de ter sido atravessada por uma frente de guerra, estava bem menos destruída que a Alemanha, onde poucos edifícios restavam intocáveis, e não tinha visto toda a sua população transformada numa massa gigantesca de refugiados em trânsito. Assim sendo, e embora a orgulhosa cinematografia italiana tivesse assistido impávida à destruição dos seus imponentes estúdios, a verdade é que muito do equipamento e dos celebrados técnicos italianos estavam ainda disponíveis, tal como o seu vasto manancial de actores. Os neo-realistas dariam emprego a estes actores e fariam actores dos muitos desempregados que deambulavam pelas cidades. Pouco ou nada lhes interessavam os grandes estúdios – aliás, dificilmente encontrariam melhor cenário do que o que tinham à sua frente. A realidade tinha-se tornado infinitamente mais interessante que as gigantescas epopeias históricas que ciclicamente enxameavam o cinema italiano, e era ela que impelia os cineastas. Quando não havia projectores utilizava-se a luz natural e o que mais houvesse à mão. Se não era possível fechar as ruas, utilizavam-se os transeuntes como figurantes. Só havia uma regra: não parar de filmar!

Se tivermos que escolher o filme fundador do Neo-Realismo italiano, o que é sempre algo falacioso e discutível, a escolha tende a cair em *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini. O jovem realizador, que vinha de uma família com grandes ligações ao mundo do cinema, tinha dado os primeiros passos na realização em filmes apoiados pelo governo fascista, mas, mal caiu o regime, tornou-se no maior apóstolo do género que então começava a despontar, o cinema do real. Foi um dos principais pioneiros do estilo e estética do Neo-Realismo, defendendo o recurso a actores não profissionais e recusando sempre artificialismos ou qualquer excesso de composição, investindo antes no realismo e na crueza das suas imagens. Rossellini começou a trabalhar em *Roma, Cidade Aberta* imediatamente após o exército americano ter empurrado os nazis para o norte de Itália, ainda a guerra não tinha sequer um fim à vista.

O filme tem todos os ingredientes que fariam a escola no Neo-Realismo: a relação umbilical com a realidade e a vida social; a preocupação extrema com o realismo, que vai ao ponto de se rejeitarem

as noções clássicas de enquadramento (especialmente quando a “estética” ameaça prevalecer sobre o real); uma mensagem política inequívoca e amplamente relacionada com a miséria humana (o que teria um amplo impacto no terceiro mundo); uma Itália profundamente devastada e miserável, com seus edifícios em cacos e as suas gentes em filas de racionamento, como cenário de eleição. A grande preocupação de Rossellini parece ser ilibar o Povo italiano dos crimes de Mussolini, o que aliás seria um tema recorrente nos primeiros anos da sua carreira. O cenário é o duro cotidiano romano, emoldurado pela fome e pela repressão, ao ponto de Roma parecer mais a Paris ocupada que a capital dos principais aliados europeus da Alemanha. Os protagonistas são os *partigiani* da resistência, tanto os combatentes como aqueles os que os apoiam e protegem. No meio de todos eles há uma figura que se destaca, Pina, magistralmente desempenhada por Anna Magnani, uma das poucas atrizes profissionais do elenco, e que se tornaria na encarnação por excelência da mulher romana. O poder de uma figura em carne e osso, sem o recurso a artificialismos ou maneirismos interpretativos, fez com que muitos se identificassem com ela, em particular as mulheres italianas que viam pela primeira vez as suas vidas e atribuições retratadas em celulóide. Anna Magnani tornou-se, aliás, num dos mais queridos símbolos de Roma e numa evidência incontornável do peso e importância que o cinema pode atingir. Nos anos seguintes o Neo-Realismo espalhar-se-ia pelo mundo, transformando realizadores como Rossellini ou De Sica em autênticas estrelas, e fazendo escola em países tão distantes como a Índia e o Brasil. O estilo “guerrilheiro” dos Neo-Realistas, bem como a sua habilidade para trabalharem com meios técnicos extremamente reduzidos, é ainda hoje uma referência incontornável para todos os cineastas com muito para dizer e muito pouco com que o fazer.

## Um certo sorriso e a urgência do olhar

Frederico Lopes

*Universidade da Beira Interior*

Título: *Yi-Yi*

Realização e Argumento: Edward Yang

Duração: 173 minutos. Japão, 2000

Produção: Shinya Kawai e Naoko Tsukeda

Música: Kai-Li Peng

Fotografia: Wei-han Yang

Edward Yang sustenta no filme *Yi Yi*, pela prática inteligente da imagem, um dos poderes reconhecidos ao cinema: ensinar a ver melhor. Será em tom irónico que esta afirmação é posta na boca de um personagem neurótico que dá pelo apelido de Baleia? Poderemos ver no pormenor desta escolha uma confissão de Yang, reconhecendo que, hoje, é preciso ser doente para se ser autor de cinema fazendo filmes - caminho que, pelos vistos, só a paciência oriental parece ainda percorrer com algum sucesso?!...

Seja como for, o que é que *Yi Yi* nos pode ensinar a ver melhor? A realidade da vida no seu quotidiano? Certamente. Já que a realidade de que aqui se fala é "tudo contra o que esbarramos no caminho para a morte, portanto, aquilo que nos interessa". Então, Yang encoraja-nos, em vida e enquanto é tempo, a olhar calmamente a morte nos olhos, porque com ela vamos esbarrar a qualquer momento.

É minha opinião que um dos pontos de vista de Yang em *Yi Yi* é particularmente "monstrativo" do encontro inevitável da vida com a morte. De facto, em diferentes ocasiões, e com diferentes encenações, ocorre este encontro em vários segmentos do filme. O de maior ressonância, até porque várias vezes repetido, ocorre nos planos das visitas dos familiares à avó acamada, no seu quarto, em estado de coma. Estado que, rigorosamente, ainda não é mas, ao mesmo tempo, já é morte. Que melhor imagem poderia ser fabricada para antever este encontro e nos encorajar à reflexão? Nestas visitas é a imagem da morte, como



a pensamos sem dela ver imagens, que Yang constrói e mantém sempre presente com a ajuda do espectador, a quem ela é sugerida pelo enquadramento escolhido, deixando os limites do quadro contaminados de sentido. O rosto da avó, espelho da "morte natural", que não vemos, passa a ser a imagem da morte - a morte em abstracto, mas em potência. É este rosto construído em fora de campo que confronta todos os membros da família, cada um por sua vez. Na duração destes longos planos gémeos (em que apenas muda a personagem que vem falar), Yang recria um espaço e um tempo simplesmente fascinantes em que é atribuído à palavra o poder e o dever de regatear, disputar e resgatar a vida à morte. Estes planos apontam, como norma, para a possibilidade do contracampo que lhe asseguraria a continuidade (mostrando o rosto da avó para quem as personagens falam).

A recusa consciente desta norma de montagem reforça o carácter de incomunicabilidade, patente nos monólogos das personagens que, assim, são forçadas a olhar para dentro de si. Olham-se na sua impotência de comunicar a vida e é dramático descobrir que não se tem nada para dizer. Nestes planos, Yang reforçou a posição central do espectador, já que a personagem que fala é colocada a um dos cantos da imagem e o seu olhar percorre o campo na diagonal na direcção do rosto da avó, em fora de campo. Assim, o nosso olhar completa uma triangulação que nos compromete e nos obriga, também, a olhar para dentro de nós. Porque o contracampo não nos devolve o rosto da avó, é o nosso olhar que é compelido a encontrar respostas, a julgar os argumentos da vida - como num juízo final. Ficamos sem saber de que lado nos olham a vida e a morte, estupefactos com a descoberta do vazio dum quotidiano, que poderia ser o nosso, que, por mais que se exprima, não dá nada como matéria de expressão verbal. Da maneira irónica como Yang pensa a comunicação (social), experimenta-se ainda a utilização profilática de um elemento social estranho à instituição familiar, uma enfermeira lendo as notícias dum jornal. Perante tal cenário, quem é que precisa, afinal, de acordar?!

Porém, neste caos, a imagem continua eloquente. Escolhendo o fora de campo, Yang confirma que a imagem pode ser muito mais do que o visível na superfície do ecrã. Continuando a pôr em prática esta opção estratégica, Yang vai promover novos e esclarecedores encontros entre o par de opostos - vida e morte, os verdadeiros protagonistas da histó-

ria. A imagem da morte é convocada no longo plano em que a criança descalça as sapatilhas e se atira para a piscina. O plano mantém-se fixo, a criança desaparece do nosso campo de visão e o ruído ampliado diz-nos que a criança se debate na água, prestes a afogar-se. Ficamos suspensos, como a imagem do plano fixo, tensos e ansiosos queremos ver mais e o que vemos é o que cremos: a morte absurda duma criança. É a imagem da morte que se impõe naquele plano fixo e nos interpela no paroxismo do horror. É o que queremos ver? Mudança de plano. Neste e nos planos seguintes não se confirmam nem se desmentem as nossas crenças. Angustiados, com elas nos ficamos até ao momento em que vemos a criança, toda encharcada, entrar em casa. Um sorriso de alívio liberta-nos do cenário duma morte inútil e sem sentido, que não queríamos mas que ajudámos a construir.

A imagem da morte é, de novo, sabiamente convocada quando o tio da criança regressa a casa, onde fica sozinho e inconsolável, após a desastrosa festa do baptizado do filho. Longo plano fixo do interior do apartamento. Não se vê ninguém até entrar a esposa - resmungando primeiro, gritando depois pelo marido que se fechara na casa de banho. Mantém-se o plano com entradas e saídas de campo da esposa, correndo e gritando desesperada. O som fala-nos da água que corre na banheira, das corridas da mulher que diz cheirar-lhe a gaz, das pancadas que ela desfere para arrombar a porta da casa de banho. Deste longo plano fixo o que vemos, ainda e sempre, é aquilo que a materialidade das imagens insiste em não exhibir: a imagem da morte, por suicídio neste caso. Nisso somos levados a crer e nisso cremos. Mas, nesta situação, há uma mudança para novo plano fixo e razante que deixa ver o corpo do homem, caído de costas, no chão da casa de banho. Confirma-se a nossa crença. À frente dos olhos temos o corpo da vítima. Desta vez não há margens para dúvidas... ou será que o ventre se mexeu?!... Mudança de plano e, logo depois, vemos que, afinal, o homem não morreu, está sentado no sofá e, chorando no seu ombro, a mulher pede-lhe mil desculpas... Tudo fôra apenas um lamentável acidente. Distendemo-nos e rimos. Rimos, tranquilizados, porque não queríamos aquela morte estúpida mas que ajudámos ainda a construir.

A imagem da morte é de novo convocada, mas agora através da televisão. Pela obscenidade congénita das imagens e do comentário da televisão, que nos informa que o Baleia espancou brutalmente, num

ajuste de contas e até à morte, o professor de inglês da sua namorada porque com ela e com a mãe dela se envolvera sexualmente. O curto plano de conjunto dá pouca importância ao aparelho de televisão, reforçando-se o comentário do apresentador em voz off com que somos confrontados. Mudança de plano recriando uma imagem televisiva feita com câmara móvel, simulando uma reportagem de TV que mostra o local do crime ainda com marcas de sangue. Em fundido, sobrepondo-se e correspondendo ao local do crime, é inserido um cenário virtual de um videogame em que se reconstitui o espancamento entre esguichos de sangue e guinchos ou grunhidos do tipo dos jogos *street fighter* ou *mortal combat*. *Fade* para negro. Rimos à gargalhada. Mas rimos de quê, afinal? Rimos da morte? Rimos da televisão e do videogame?... Nesta situação, ao contrário das anteriores, não fomos convidados a participar na criação dum cenário de morte. Estamos inocentes, nem tivemos tempo para querer aquele final para o professor de inglês. Até custa a crer. Não está certo, mas rimos. Contudo, a nossa gargalhada incrimina-nos, como sádicos, se não atirmos as culpas para cima doutro monstro. Em concreto, rimos por causa da encenação desta morte. A morte televisual. Depois de o ter feito em relação à imprensa, Yang convida-nos, agora, a ajustar contas com a televisão. A nossa gargalhada é uma inequívoca tomada de posição. Um manifesto contra a desumanização das imagens visuais da televisão, dispositivo que, pela sua natureza, é inimigo da Imagem. Tudo estaria bem, não fôra, de facto, tratar-se aqui de uma outra morte, a morte simbólica da Imagem e do Cinema, brutalmente massacrados pelos grandes cetáceos que respondem pelos apelidos de televisão e realidade virtual. Neste caso, não está certo e não há motivos para rir, pois o nosso riso não devolverá a vida ao que a prática televisiva boçalmente vai matando.

Por fim, a imagem da morte é convocada para uma reconciliação natural e espontânea com a vida. Nem podia ser de outro modo. De facto, o que seria da morte se não houvesse vida? Plano fixo do interior do apartamento. Com surpresa, através de um sobreenquadramento conseguido pela porta entreaberta do quarto, vemos a avó de pé e esperando a neta. É por este quadro dentro do quadro, entrando por esta nesga, por esta pequena abertura, que Yang nos propõe a construção de uma última imagem: a do amor. Imagem que germina numa fissura mágica do tempo, com gestos simples e objectos banais que, de re-

pende, ficam prenes desse fluído maravilhoso que dá sentido à vida, à morte e a este grande filme. Com um sorriso no olhar...

## **LEITURAS**

- Lecturas | Readings | Comptes Rendus

## Um outro forte

Miguel Serpa Pereira

*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)*

Consuelo Lins, *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004

ISSN 8571107696

Na tradição dos livros que abordam autores cinematográficos, *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*, de Consuelo Lins, professora da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), faz a um só tempo o percurso do cineasta e a análise das suas obras principais. Essa mistura de biografia cinematográfica e pensamento estético, presente no trabalho de Consuelo, acaba por produzir um diálogo criativo com o cineasta, com os seus filmes e com o leitor. Neste sentido, é um trabalho de pesquisa original, pois além da composição de um quadro de referências teóricas orientadoras, produz também um pensamento original sobre a obra, tendo por base conversas com o cineasta e observações pessoais, uma vez que Consuelo participou da produção de alguns dos filmes de Coutinho. Assim, o resultado da pesquisa vai muito além do tradicional rigor acadêmico que, muitas vezes, pode tornar a escrita hermética. Neste caso, a facilidade e a clareza dos conceitos são uma qualidade inerente ao texto de Consuelo que flui de um modo agradável e coerente.

À exceção de dois capítulos – o primeiro, *A Escola da Televisão*, e o quarto, *Anos de Transição* – todos os demais estão centrados sobre a análise de sete filmes de Eduardo Coutinho: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Santa Marta*, *Duas Semanas no Morro* (1987), *Boca de Lixo* (1992), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002) e *Peões: Adeus à Classe Operária* (2004). Além desses filmes, que merecem uma espécie de teorização sobre o ofício do documentarista e suas formulações estéticas, Consuelo também destaca outros. Da produção televisiva, se fixa em *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), realizado para o programa Globo Repórter, da TV Globo. Já

dos que fez como convidado, três filmes são analisados: *O Fio da Memória* (1991), *Volta Redonda*, *Memorial da Greve* (1992) e *Os Romeiros do Padre Cícero* (1994). Só que para estas obras a autora dedica pouco espaço, principalmente para *O Fio da Memória*, considerado “maldito na trajetória do diretor”. Essa opção é, de certo modo, apressada, embora legítima, em relação ao objetivo central do livro que é pesquisar a teoria documental presente nas obras de Eduardo Coutinho, assim como a sua originalidade e pensamento. Não há dúvida que *Fio da Memória* é um filme sobre um tema que, certamente, não interessava tanto assim ao diretor, por se tratar do centenário da Abolição. Não queria pegar carona nas comemorações do episódio, uma vez que essa questão da Abolição é algo ainda muito impreciso e cheio de contradições e por isso facilmente apropriado por grupos políticos relacionados ao tema. Assim, mesmo que Coutinho não tenha uma avaliação positiva dessa experiência, à pesquisadora convinha indagar mais sobre essa produção que se apresenta de modo singular na obra do autor e produziu inúmeras descobertas metodológicas na produção de seus documentários futuros como, aliás, Consuelo reconhece no seu livro. Esse descarte rápido de *O Fio da Memória* não está à altura da importância do livro da Consuelo Lins. Ao contrário do que diz João Moreira Salles no prefácio ao livro, os filmes de Coutinho seguem, sim, princípios presentes em seus filmes anteriores. Não para formar uma cartilha de procedimentos, mas para dar continuidade a experimentações que vão sendo melhoradas e aperfeiçoadas. Isso nada tem a ver com o que João chama de “princípio da incerteza”, ou que o cinema de Coutinho está sob “risco constante de se desmanchar”. Trata-se talvez de uma retórica do prefaciador para salientar o vigor da experiência do cineasta que está sempre inovando suas práticas. Na verdade, a própria Consuelo Lins traça essas linhas de pesquisa do cinema de Coutinho e mostra que elas se aperfeiçoam ao longo de sua trajetória. Algumas são descartadas e outras seguidas quase como se fossem uma descoberta válida e oportuna para a sua gramática. A negação da entrevista, por exemplo, substituída pelo termo “conversação”, é algo que está presente em todos os filmes do cineasta. O fato de ter uma conotação diferenciada não quer dizer que não exista. São perguntas ou propostas de um diálogo, não para apurar informações, como se faz no jornalismo, mas para suscitar estados de espírito, e, de certo modo, “confissões”. É uma escuta mais livre e

espaçosa. Por isso, sua recusa em filmar com película. Prefere o vídeo ou o digital por permitirem um tempo maior de filmagem, sem que se precise interromper a conversação.

Consuelo elabora, neste seu livro, o percurso reflexivo de Eduardo Coutinho no ofício de documentarista, segundo, é óbvio, a particular ótica e concepção intelectual de análise da autora. O compromisso com a obra estudada não é revelar o lado oculto de seus filmes, mas os processos pelos quais passou o cineasta para realizá-los. É dentro desse “vivido” que a autora busca explicitar o sentido dos filmes e da experimentação do cineasta. Um desses sentidos, sublinhado também por João Moreira Salles, em seu primoroso prefácio ao livro, é realizar seus documentários “com os outros e não sobre os outros”. Essa máxima faz muita diferença quando se pensa na tradição do cinema documentário mundial, extremamente influenciado pelo jornalismo televisivo e pelas práticas do cinema direto e mesmo do chamado cinema-verdade. Não se trata de pensar o ambiente e o outro como intocáveis, quase sagrados para uma câmera, evitando que sejam alterados, em sua verdade intrínseca, pela intervenção de um dispositivo e de uma equipe de filmagem. Ao contrário, Coutinho explicita as negociações para a realização das filmagens, mesmo as financeiras. Faz perguntas e responde a indagações de seus personagens. Enfim, é um participante ativo do processo, preservando, no entanto, algumas propostas de sua metodologia, como, por exemplo, não ter contato prévio à filmagem com seus personagens.

Na introdução do livro, Consuelo faz uma espécie de levantamento de alguns pressupostos teórico-metodológicos do cinema documentário de Eduardo Coutinho. Parte de uma definição de cinema como produção, isto é, “trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão”. Significa dizer que o cineasta não se aproxima do processo de trabalho de forma idealista, mas concreta e objetivamente. Não se trata, portanto, de um cinema ungido pela aura de uma arte de poucos e iluminados, mas, antes, de um processo que toma forma dentro de um esquema concreto de recusa a “idéias prontas”, roteiros prévios, enfim, um planejamento meticuloso e controlador. Prefere o fluxo, o devir. Na verdade, sua arte é minimalista. Não está preocupado com as grandes histórias ou os grandes temas. Seus personagens, como diz João Moreira Salles “são apenas indivíduos”. O singular, enquanto um ser frágil. Não represen-



tam categorias gerais. Na expressão da autora, Coutinho imprime “aos filmes uma espécie de imanência radical, em que ética e estética se articulam de modo inextricável”.

Já a sua montagem é um “exercício de eliminação”. Depois de tanto filmar, naturalmente se impõe esse tipo de procedimento para achar o melhor rendimento das histórias narradas por seus personagens. Nesse momento, não existem negociações, mas escolhas narrativas. Ficam aquelas personagens que melhor se expressam. Aquelas cuja lógica faz sentido para o realizador. As que têm um “didatismo” expressivo, embora Consuelo, assim como Coutinho e João Moreira Salles abominem esse termo. Essa é uma questão que sempre vem à tona quando se fala de cinema documentário. Na maioria das vezes, o didático é sinônimo de impositivo e enfadonho. No caso, ele está nas falas e nas histórias dos personagens. É natural a essas falas. São, geralmente, de uma lógica meridiana, associadas a estados emocionais fortes e precisos. Portanto, o didático está no sujeito, na sua cultura. Não pode se desprender dele. Não é um texto *over*. É totalmente diegético. Faz parte da ação dramática, daquela história narrada. Assim, querendo ou não, o cinema de Coutinho tem também o seu quinhão didático. De um modo particular, é certo, mas didático como qualquer processo de transmissão de idéias de uns para outros. Na escuta ou na fala, a expressão humana contém um certo didatismo para que se estabeleça a compreensão e até mesmo a emoção.

Mas o que importa no livro de Consuelo não é essa discussão sobre o didático no documentário, talvez mais aplicável a outro tipo de produção, mas as suas primorosas análises fílmicas, especialmente a de *Cabra Marcado para Morrer* que inaugura, na expressão da autora, “um novo modo de fazer documentário”. Não apenas reconstitui o processo do primeiro filme, como encontra fundamentos teóricos para sustentar a proposta dessa nova concepção de narrar histórias que valem a pena ser contadas. Foi essa experiência única que jogou Coutinho num circuito novo do cinema documentário mundial. Também aqui a materialidade de sua expressão tornou-se tão poderosa que foi reconhecida como inseparável da imagem de sua grande heroína, dona Elizabeth Teixeira. É como se *Cabra Marcado* fosse o início de uma auto-reflexão neste campo de uma nova forma do cinema documentário. Na verdade, o filme tem dois personagens centrais, dona Elizabeth e o próprio Cou-

tinho e é todo ele construído na primeira pessoa. Os procedimentos ali utilizados, da presença da equipe de filmagem às ambigüidades inerentes às situações tomadas pela câmera e ao fato fundamental do fazer *com* e não *sobre*, foram aprofundados nas produções seguintes. Os seus instrumentos expressivos ganharam novas contribuições geradas pela liberdade criativa que Coutinho conquistou depois da consagração de *Cabra Marcado*. Com isso, criou uma singularidade inquestionável e um estilo muito particular de pensar o cinema documentário. Seus filmes seguintes carregam essa marca do novo e ao mesmo tempo do próprio. Quer dizer, é o mesmo em constante movimento de risco. E o extraordinário mérito do livro de Consuelo Lins é nos mostrar essa dinâmica do pensamento do cineasta. Seus pressupostos e desejos, suas negações e afirmações, suas incertezas e inseguranças, suas escolhas estéticas e éticas, enfim, seu modo particular de ser documentarista, correndo todos os riscos desse ofício.

Além de *Cabra Marcado*, que carrega o peso de ser o primeiro filme a trilhar um novo caminho nesse campo cinematográfico, Consuelo dá também bastante espaço, aliás o maior do livro - 30 páginas - a *Edifício Master*, de 2002, o segundo grande sucesso da sua carreira. Neste filme, o princípio da locação única, um dos procedimentos habituais do cineasta, se radicaliza, pois é todo realizado com moradores de um único edifício de Copacabana. Consuelo descreve este projeto com enorme riqueza de detalhes, pois ela mesma não apenas participou da produção do filme como foi quem o sugeriu ao diretor. O filme não pretende fazer outra coisa senão contar boas histórias dos outros, ou dito mais *à la* Coutinho, histórias que valem a pena serem narradas. Sempre sob grande risco, pela enorme fragilidade dessas histórias, como apontou João Moreira Salles, no prefácio do livro. Mas, Consuelo levanta questões relacionadas ao público e ao privado, à ausência de uma comunidade, à idéia do ver e ser visto, ao sentido do riso e à presença da mídia, enfim, ao conceito de polifonia que parece responder ao verdadeiro sentido do filme.

*Santo Forte*, *Babilônia 2000* e *Peões* são também analisados por Consuelo com o mesmo rigor que os dois que ocupam um lugar especial no livro. Como, também, os vídeos *Santa Marta*, *Duas Semanas no Morro* e *Boca de Lixo* são espaços de busca de novas formas de narrar. Nessas pesquisas cinematográficas, a autora ressalta a importância da

maior flexibilidade que o documentarista adquiriu ao utilizar tecnologias mais leves e com maior capacidade de gravação.

Na realidade, o livro de Consuelo Lins aponta para algo não definitivo, não verdadeiro, não dogmático, como são os filmes de Eduardo Coutinho. Propõe ao seu leitor um honesto e livre ponto de vista sobre um cineasta original, fundamentado numa sólida cultura do cinema documentário mundial. Consuelo escreveu um livro exemplar e realizou uma pesquisa rigorosa para nos narrar uma história que vale a pena ser contada.

## Cinema escrito

Luís Miguel Oliveira

*Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema*

João Mário Grilo, *O Homem Imaginado*, Lisboa: Livros Horizonte, 2006  
ISSN 9789722414272

João Mário Grilo, *O Cinema da Não-ilusão*, Lisboa: Livros Horizonte,  
2006, ISSN 9789722414166

No panorama altamente deficitário da edição de cinema especializada que é o português, há algo de heróico no facto de um autor publicar, ao mesmo tempo, dois livros. Foi o que fez João Mário Grilo, que publicou simultaneamente “O Cinema da Não Ilusão – Histórias para o Cinema Português” e “O Homem Imaginado – Cinema, Acção, Pensamento”, enquadrados na colecção “Horizonte de Cinema” da Livros Horizonte, uma colecção que tem um passado honorabilíssimo mas que se encontrava, havia anos, em modo desactivado.

Ambos os títulos compilam textos que João Mário Grilo foi escrevendo e publicando ao longo dos últimos vinte anos, e que se encontravam dispersos por edições de vários tipos – revistas, catálogos, enciclopédias. Independentemente de se poderem detectar diálogos e relações entre os dois livros, qualquer deles tem uma identidade própria e uma linha temática autónoma. Numa “Nota Liminar” incluída em “O Homem Imaginado” encontramos algo que não custa transpôr para o conjunto dos dois livros, como definição de um projecto e de uma intenção: “Este livro (...) é um livro político. Escrito em nome de todos nós, cine-filhos: dos que confiámos ao cinema o melhor das nossas crenças e emoções para dele recebermos, na sala escura, um modo prático de as colocar na vida. É uma dívida imensa que este livro procura, parcialmente, pagar” (p.10).

Em “O Cinema da Não-ilusão”, dedicado ao cinema português, a dimensão política, et pour cause, é mais saliente. João Mário Grilo coloca-se, e coloca a sua visão do cinema português, sob a égide de Manoel de Oliveira. A capa é ilustrada com uma imagem de “Acto da

Primavera”, para Grilo “talvez o filme mais importante da minha vida, o acto da minha própria primavera cinematográfica” (p. 127); e o realizador do “Acto” assina um interessantíssimo parágrafo, onde expõe resumidamente uma hipótese de topologia do cinema português a partir da ideia de “não-ilusão”, que não deve, avisa Oliveira, ser confundida com “a tentativa jamais conseguida do cinema-verdade” (p.7). Pelos textos do livro, que conciliam um carácter historicista com uma dimensão (ou uma interpretação) politicamente reivindicativa, o conceito de “não-ilusão” ganha um duplo sentido. Tanto alude a um vínculo com o real, e com um real específico mais do que com um real teórico e absoluto, que a partir do matricial “Acto da Primavera” (embora haja antecedentes) se assume como característica fundamental do moderno cinema português (do *Belarmino* à *Juventude em Marcha*, dizemos nós), como, a um nível mais metafórico e mais activo politicamente, à própria condição do cinema português: um cinema que não esconde o que é e de onde é, nem em que circunstâncias é feito, um cinema que recusa a ilusão de tentar passar por outro cinema. É neste sentido que ganha importância a questão da “dissidência”, que cruza o livro em mais do que um ponto (p. 33: “a cinematografia portuguesa (...) optou por desenvolver uma estratégia de combate pela afirmação da sua dissidência em relação ao modelo americano de colonização imaginária do planeta”), e que chega, em discurso directo, na transcrição duma conversa entre Grilo, João Botelho e Pedro Costa, precisamente intitulada “Elogio da Dissidência” – interessantíssima conversa onde transparecem, de maneira quase didáctica, as razões de uma “resistência” onde a obstinação solitária casa com a amargura de um combate homérico pela preservação de uma identidade que um país inteiro quer dissolver. “Roubando-nos os olhos, o Império rouba-nos a alma, pondo no lugar das nossas vacilantes utopias uma colecção esfarrapada de imaginários de importação” (p.35). Para além dos textos de história e de política do cinema português o volume integra uma entrevista concedida por Manoel de Oliveira a Grilo, e outra do próprio autor a Aníbal Tavares.

Tematicamente diverso, teórica e conceptualmente mais denso e exigente, até pelo contexto originário de vários dos seus textos (a universidade), “O Homem Imaginado” funda, logo a partir do título, um diálogo com alguns livros seminais na história da reflexão teórica e filosófica sobre cinema, concretamente o “Homem Imaginário” de Edgar Morin e

o “Homem Ordinário” de Jean-Louis Schefer. Resumidamente, trata-se de estudar e pensar o cinema a partir do espectador criado por ele, do “homem imaginado” pelo dispositivo cinematográfico, partindo da certeza de que o homem que viu os primeiros Lumières e os primeiros Méliès já não era “como os seus pais” (p.14). Os pequenos ensaios de Grilo nada têm, contudo, de sociológico, e estão muito mais próximos de Schefer, de Jean-Pierre Oudart ou de Jacques Aumont do que da perspectiva mais estritamente sociológica de Morin. É sobretudo a questão da percepção que lhe interessa (p.37: o cinema como “simples mas extremamente eficaz máquina de perceber”), em moldes limpidamente definidos: “a tensão cinematográfica é ainda hoje largamente herdeira desta fractura entre a cultura e a fisiologia, entre o cinema concebido como filmagem de argumentos, de histórias (...), e o cinema como atrator neurofisiológico, como pura criação cinemática, que se manifesta na produção de um tempo e de um movimento próprios e na sua recíproca agitação” (p.15). Embora o livro tenha outro lugar para ensaios de âmbito mais propriamente historicista, é esta vertente “fisiológica” que alimenta textos como “As Imagens de Morel”, antevisão do mundo digital (e curiosamente, datando de 1986, o texto mais antigo), ou “Um Presente Interminável”, fascinante ensaio sobre a “supressão” das elipses no “Zapruder film” (o filme amador que registou o assassinio de Kennedy) tal como foi operada por Oliver Stone em “JFK”.

Noutro registo, quase mais “confessional”, deve-se destacar o belíssimo “Pequeno Abecedário para Uso do Cinema”, versão portuguesa de um texto publicado (em francês) na Trafic. De A a Z, é um pequeno repositório de convicções, dúvidas, afeições, aversões, ideias, dívidas e devoções, em alguns casos sinteticamente transformadas em aforismos. “No mundo da Comunicação e do Audiovisual o cinema é o equivalente a uma disciplina de Religião e Moral” (p.47). Ou, o que vai dar quase ao mesmo: “Si vous ne croyez pas au cinéma... allez vous faire foutre” (p. 55, em francês no texto). Se acredita no cinema, leia estes livros.

[Texto publicado originalmente no suplemento *Mil Folhas* do jornal Público, em Dezembro de 2006.]

## DISSERTAÇÕES E TESES

- Tesis | Theses | Thèses

# Cuestiones narratológicas en el documental contemporáneo

Aida Vallejo Vallejo

Doctorado en Historia del Cine. Trabajo de investigación para la obtención del D.E.A. (Suficiencia investigadora).

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras.

**Resumen:** El trabajo de investigación “Cuestiones narratológicas en el documental contemporáneo” plantea una revisión del análisis narrativo del texto cinematográfico, buscando las especificidades en su aplicación al discurso documental.

La investigación parte de una revisión teórica sobre el concepto de documental y las teorías sobre su análisis (Análisis de la retórica de Carl Plantinga, sub-géneros de Bill Nichols y aproximaciones narrativas de Jean Paul Colleyn, William Guynn y Guy Gauthier) reivindicando la narratividad del discurso documental.

A partir de ahí se hace un análisis pormenorizado de diez áreas diferentes de la teoría narrativa: Historia y Discurso / Mostración y Enunciación / Dispositivo Narrativo y Espectatorial / Punto de Vista / Construcción del Espacio / Construcción del Tiempo / Código Hermenéutico (causa-consecuencia) / Estructura Clásica (planteamiento-nudo-desenlace) / Construcción de Personajes / Figuras Retóricas.

En cada una de estas áreas partimos de una revisión del origen de dicha área narrativa en los estudios literarios, para después profundizar en su aplicación a los estudios cinematográficos, y buscamos sus especificidades en su aplicación al discurso documental. En cada una de las áreas se recurre a largometrajes documentales contemporáneos para ilustrar las formas de construcción narrativa en el documental. Entre otros aparecen micro-análisis de *Balseros*; *Être et Avoir*; *Compadre*, *Ilha das Flores*; *La Noche del Golpe de Estado*; *Les Glaneurs et la Gla-*



*neuse; Roger and Me; Zelig; Los Rubios; Capturing the Friedmans; O Prisioneiro da Grade de Ferro. Auto-retratos o En Construcción.*

Por último se establecen las conclusiones sobre los puntos clave donde los códigos narrativos funcionan de distinta manera en el cine documental y de ficción, y se plantea un modelo de análisis del discurso documental no sólo en su aspecto estético/estructural sino también enfocado al análisis de identidades representadas en el film (discursos de género, nación, etnia, clase, etc. . .).

Descriptores: documental contemporáneo, narrativa, análisis estructural, cine documental, análisis de identidades.

Año: Marzo de 2007.

Director: Maria Luisa Ortega Gálvez.

# Características comunicacionais do documentarismo na Internet: estudo de caso site Porta Curtas

Denis Porto Renó

Dissertação de Mestrado.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

Universidade Metodista de São Paulo - Umesp.

**Resumo:** O projeto de pesquisa “Características comunicacionais do documentarismo na Internet: estudo de caso site Porta Curtas” apresenta as características encontradas na exibição de documentários na Internet com as atuais tecnologias disponíveis. Tal gênero audiovisual migrou para a Internet junto a outros gêneros audiovisuais, como o telejornalismo, a telenovela e os filmes de ficção, todos com características específicas. Foi definido como *corpus* do trabalho o site Porta Curtas, especializado em produção audiovisual e que disponibiliza aos usuários da Internet diversas produções documentais e ficcionais gratuitamente. Espera-se, a partir deste trabalho, que adota a metodologia estudo de caso do site Porta Curtas, especializado em exibição de vídeos dos gêneros ficção e documentário, provocar novos estudos no sentido de possibilitar um maior desenvolvimento de estudos sobre a produção de documentários para as novas tecnologias que estão cada vez mais presentes no cotidiano dos processos comunicacionais, possibilitadas pelos efeitos da convergência tecnológica, assim como oferecer à comunidade científica detalhes analíticos sobre o objeto da pesquisa.

Palavras-chave: Documentário, Novas tecnologias, convergência tecnológica, Internet, comunicação.

Ano: 2006.

Orientador: Sebastião Carlos de Moraes Squirra.

# Territórios contemporâneos do documentário (o cinema documental em Portugal de 1996 à actualidade)

João António de Oliveira Gonçalves Rapazote

Dissertação de Mestrado.

Antropologia do Espaço.

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Antropologia.

**Resumo:** Nesta dissertação estabelecem-se as relações entre a Antropologia e o Cinema através do questionamento do conceito de Lugar, quando, como espaço de produção e produto daquele que o habita, se revela outro lugar ou mesmo o lugar do outro e quando, como cenário “real” do documentário, é tratado e representado até à “ficção”.

Aborda-se a problemática da validade da produção de conhecimento antropológico com base na imagem, contrapondo o seu paradigma realista ao paradigma reflexivo e analisando, por essa via, as transformações verificadas naquilo que se entende por Filme Etnográfico e as suas interacções com o documentário.

Reflecte-se sobre a origem do movimento internacional do documentário e as sucessivas dicotomias que se foram instalando no seu percurso, dos modos de representação expositivos aos reflexivos, incluindo o inevitável confronto com a ficção.

Percorre-se a história breve e turbulenta do documentário em Portugal, das suas lacunas, dos seus altos e baixos, das suas contingências e ironias decorrentes de um posicionamento periférico em relação ao movimento internacional do género.

Constrói-se uma “Base de Dados dos Filmes Realizados entre 1996 e 2002”, suporte desta dissertação, com o levantamento de 423 filmes finalizados nesse período, bem como das suas principais características técnicas.

Expõe-se um possível retrato das práticas do documentário registadas nesse período, com especial incidência nas características temáticas, de financiamento e da duração dos filmes.

Escrutina-se um novo momento no documentário feito em Portugal, partindo dos seus protagonistas (produtores, editores, operadores de câmara, técnicos de som e realizadores), dos relacionamentos que estabelecem entre si, bem como das particularidades e contextos das obras que o constituem, assim delineando os territórios contemporâneos que dão origem e sedimentam a concretização de um Documentário Criativo.

Palavras-chave: História do Documentário, Filme Etnográfico, Antropologia Visual, Lugares, Não-Lugares, Heterotopias, Territórios de Ecloração, Territórios de Afirmação, Territórios de Consolidação.

Ano: 2007.

Orientadores: Filomena Silvano, Catarina Alves Costa.

# Polifonias do documentário: linguagens sonoras e plasticidades documentais (1930-1940)

José Alberto Ribeiro de Campos Martins Pinto

Dissertação de Mestrado.

Mestrado em Cultura e Comunicação - Documentário.

Universidade do Porto, Faculdade de Letras da Curso de Jornalismo e Ciências da Comunicação.

**Resumo:** Procurarei nesta breve apresentação, enunciar as temáticas, as opções e os desenvolvimentos conclusivos que resultam do estudo consubstanciado na Tese por mim elaborada, como fruto do interesse e da necessidade que senti de aprofundar conhecimentos acerca da diversidade de utilizações do som no documentário e das suas potencialidades expressivas, aqui circunscritas às duas primeiras décadas do sonoro, as correspondentes aos anos 30 e 40.

Um aprofundamento inicialmente centrado no desenvolvimento pré-sonoro e sonorizado do cinema, o correspondente ao Capítulo I, essencial para determinar as necessidades técnicas e a evolução dos métodos e estilos de representação próprios do cinema sonorizado - o apresentador e os intertítulos, os actores e a sua dobragem das falas, o acompanhamento musical, instrumental e do coro, o das gravações fonográficas fieis a si próprias - aos quais acresce o contributo artístico fundamental das vanguardas europeias e das suas experimentações sonoras e sonoro-visuais - as do som-ruído, do ruído musical, dos sons-palavras, da autonomia composicional do ruído e dos automatismos mecânico-musicais - todos eles contributos fundamentais para alargar os horizontes de criação e integração cinematográfica do musical e sonoro-musical no desenvolvimento de novas e mais arrojadas sonoplastias documentais, depois de iniciado, com o advento do cinema sonoro, o debate acerca da importância do sincronismo da fala, do papel da música e do ruído, do valor contrapontístico do som.

Da necessidade de situar e caracterizar historicamente o Documentário resultou o Capítulo II, identificativo dos documentaristas, dos movimentos e dos filmes mais representativos dos anos 30 e 40, proporcionador de uma aproximação ao naturalismo antropológico de Robert Flaherty, ao documentarismo social enumerado por Jean Vigo, ao documentarismo social-educativo e social-propagandístico promovido por John Grierson e Pare Lorentz, e partilhado, no seu conjunto, pelo Movimento Documentarista Britânico e pelo Movimento Documentarista Norte-Americano, cujas origens, as deste último, remetem para o mesmo militantismo político que motivou Joris Ivens e Dziga Vertov ou, de forma ideologicamente mais subtil, Leni Riefensthal.

Tratam-se de modalidades documentais que evidenciavam, independentemente da informação contida no texto ou das qualidades poéticas deste, um acentuado recurso ao narrador, e permitiam a introdução de novas abordagens musicais e sonoro-musicais que tanto assumiam relacionamentos de sincronismo e continuidade como contrapontísticos e fragmentados, entre si e com as imagens e as suas narrativas visuais.

Capítulos I e II que abarcam o Cinema Português e o paralelismo evolutivo das suas trajetórias desde Aurélio da Paz dos Reis, passando pelos desenvolvimentos do cinema documental, sobretudo, o dos anos 20 e início dos 30, período áureo de experimentações que se diluíram no imediatismo populista e comercial que resultou das directrizes de um regime político pouco permeável a críticas e a documentarismos sociais.

Voz, música e ruído que surgem, agora no Capítulo III deste estudo, integrados como elementos sonoros estruturantes que - tendo em conta o seu valor próprio e o que resulta do seu registo e da sua capacidade de construir, enquadrados numa banda sonora, um discurso autónomo - se tornou necessário identificar segundo conceitos de relacionamento diegéticos e não-diegéticos que resultam dos contextos narrativos em que são utilizados e do seu relacionamento de visibilidade.

Vozes, sons e músicas que vagueiam pelo ecrã, assumindo o carácter acusmático que resulta da conjugação entre a importância estrutural do narrador e o vococentrismo próprio do cinema, proporcionando leituras libertas de continuidades e de sincronismos que permaneciam, maioritariamente, ausentes no momento da rodagem, potenciando uma criação sonora concebida, sobretudo, em estúdio e na mesa de montagem, e potencialmente aberta a recontextualizações e manipulações.

Uma complexidade sonora do documentário que tanto afirma - no tom, timbre e ritmo da palavra vocalizada - o ponto de vista do produtor-patrocinador, como mantém um discurso assíncrono e reflexivo com as imagens, mais próprio de um supra-narrador fílmico; que mantém a importância estrutural da música na organização rítmica das imagens e no diálogo composicional com as vozes e os sons ambientes, expressando, dialogando, comentando o visual, tanto de forma síncrona como descontínua; que procura no ruído, como sons ambiente, a validação síncrona do realismo retratado nos acontecimentos descritos pelas imagens, a ele recorrendo, igualmente, de modo a subverter o seu próprio sentido imediato e o das imagens, recontextualizando os seus referenciais.

Ano: 2007.

Orientador: Carlos Miguel de Sá e Melo Ferreira.

# Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949 - 1959

Marcos de Souza Mendes

Tese de doutorado.  
Universidade Estadual de Campinas.  
Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

**Resumo:** Esta pesquisa estuda o trabalho conjunto realizado pelo fotógrafo e cineasta Heinz Forthmann (1915-1978), brasileiro por opção, e pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997) na Seção de Estudos, SE, do SPI. Criada em 1942 pelo indigenista Cândido Mariano da Silva Rondon, a SE tinha entre seus objetivos pesquisar e documentar em fotografia, cinema e gravação sonora, a vida, os ritos e as manifestações culturais dos povos indígenas do Brasil. As diretrizes de documentação etnográfica, criadas inicialmente por Harald Schultz, foram desenvolvidas, a partir de 1949, por Darcy Ribeiro, que buscou a integração entre pesquisas etnológicas, lingüísticas e a realização cinematográfica. Este ciclo de trabalho se estendeu até 1959, e gerou importantes filmes documentários que hoje se encontram dispersos, fragmentados ou perdidos, entre os quais: *Os Índios Urubus*, 1950; *Funeral Bororo*, 1953; *Txukahamãe*, 1955, e *Jawari*, 1957. É a memória desses filmes, o conhecimento de sua arte e método de realização etnográfica que este trabalho procura recuperar.

Palavras-chave: Documentário, documentário etnográfico, Heinz Forthmann, Darcy Ribeiro, Harald Shultz.

Ano: 2006.  
Orientador: Fernão Pessoa Ramos.



# A ciranda do pertencimento em *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl

Gabriela Fiorin Rigotti

Dissertação de Mestrado.

Universidade Estadual de Campinas.

Programa de Pós-Graduação em Educação.

**Resumo:** Esta é uma proposta de investigação sobre a construção de uma narrativa cinematográfica em consagração ao nacionalismo no filme *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl. Nesta busca, procura-se compreender a construção de imagens alegóricas que, inferidas pelo produto fílmico e legitimadas pelos valores e anseios do III Reich, serviriam para corroborar suas aspirações pela raça pura e pelo nacionalismo como sentimento de pertencimento à nação? aludindo e ajudando a construir uma persistente estética de filmagem. O objetivo central desta pesquisa, portanto, é o estudo da forma estética deste filme e de sua persistência na memória contemporânea, buscando-se entender os ideais políticos intrínsecos ao III Reich e, para além dele, aos regimes totalitários.

Palavras-chave: Cinema, Educação, Recursos audiovisuais, Nazismo, Documentário.

Ano: 2006.

Orientador: Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.

# As múltiplas vozes da *Caravana Farkas* e a crise do “modelo sociológico”

Clara Leonel Ramos

Dissertação de Mestrado.

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

**Resumo:** *Caravana Farkas* é um conjunto de 20 documentários produzidos por Thomas Farkas entre 1964 e 1969. Este trabalho analisa verticalmente três destes filmes: *Viva Cariri* (1970), de Geraldo Sarno; *De Raízes e Rezas, Entre Outros* (1972), de Sergio Muniz e *Frei Damião: Trombeta dos Aflitos, Martelo dos Hereges* (1970), de Paulo Gil Soares -, buscando situá-los em relação à tradição documentária brasileira que os antecede e ao documentário brasileiro da década de 70. As análises partem de sugestões imanentes aos filmes, em detrimento do contexto de produção; têm como foco as relações entre som e imagem internas aos filmes; e se apoiam em ferramentas teóricas ligadas especificamente ao filme documentário, como a categoria de voz do texto e os variados modos documentários. A partir do trabalho de análise, esse corpus pode ser caracterizado como de transição. Apesar de estarem ainda ligados às raízes do documentário expositivo brasileiro de cunho sociológico e ao paradigma da “voz do dono”, os filmes apontam para procedimentos que se tornarão mais comuns na produção brasileira posterior, na qual a busca da “voz do outro” ganha consistência.

Palavras-chave: documentário brasileiro, *Caravana Farkas*, modelo sociológico, voz do texto, cultura popular.

Ano: 2007.

Orientador: Henri Arraes Gervaiseau.

# Um olhar sobre o outro: a perspectiva sobre outras culturas na obra de Robert Flaherty

Joana Montero Ortiz

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Federal de Pernambuco.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

**Resumo:** Este trabalho procura compreender como as obras de Flaherty elaboram um olhar sobre as populações nativas representadas em seus filmes. Através de uma análise da composição das imagens e dos recursos narrativos utilizados pelas obras, procuramos desvendar a perspectiva específica do autor sobre a alteridade e o modo como ela é por ele representada. Com efeito, os filmes de Flaherty organizam uma noção geral de cultura, subjacente e não revelada, que orienta sua descrição. Para desenvolver esse trabalho, foram escolhidas as duas primeiras obras de sua filmografia: *Nanook of the North* (1922), e *Moana: a Romance of the Golden Age* (1926). Ao trazer alguns conceitos e referências do campo da Antropologia para a análise fílmica, espero contribuir para enriquecer significativamente o debate que há muito já vem sendo realizado sobre as obras deste conhecido diretor.

Palavras-chave: Robert Flaherty, documentário, cultura, antropologia, cinema.

Ano: 2007.  
Orientador: Henri Arraes Gervaiseau.

# Frederick Wiseman - ruptura e transformações no cinema documentário

Fernando Weller

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Federal Fluminense.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

**Resumo:** A presente dissertação investiga as transformações ocorridas no domínio do cinema documentário, especialmente a partir da década de 60, com a emergência dos chamados Cinema Direto e Cinema Verdade. Tomamos como exemplo a obra do cineasta norte-americano Frederick Wiseman e seu papel central no processo de abalo da ordem documental hegemônica, consolidada no período da guerra. Analisamos de forma mais detida o filme *Titicut Follies* (1967), destacando os seus aspectos narrativos, dramáticos, seu caráter crítico das relações de poder na instituição filmada.

Palavras-chave: Cinema, Documentário, Wiseman.

Ano: 2007.  
Orientador: Hilda Machado.

# Realidade lacrimosa, diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática

Mariana Baltar

Tese de Doutorado.  
Universidade Federal Fluminense.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

**Resumo:** Esta tese analisa os procedimentos e implicações do diálogo entre o domínio do documentário e a imaginação melodramática, notadamente no contexto do documentário brasileiro contemporâneo, buscando analisar como tal diálogo acaba por lidar com diversas questões centrais para a contemporaneidade as quais dizem respeito, sobretudo, a um processo de imbricamento das esferas públicas e privadas, em direção a um cenário de hipertrofia da vida privada. Para tanto, as análises buscaram dar conta de dois campos em que tal diálogo se processa de maneira mais pertinente: a memória e a intimidade, esferas onde se percebe a presença da imaginação melodramática no cotejo com a ingerência na esfera do privado a partir da centralidade da dimensão do personagem e de suas performances nos documentários, estabelecendo assim, uma relação pautada no engajamento afetivo.

Palavras-chave: documentário, melodrama, documentário Brasileiro.

Ano: 2007.  
Orientador: João Luiz Vieira.

# O sentido da política nos documentários de Eduardo Coutinho

Simone Almeida Jubert

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Federal de Pernambuco.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

**Resumo:** Eduardo Coutinho é um dos mais importantes documentaristas brasileiros. Seus filmes - entre eles, *Cabra Marcado para Morrer*, *Edifício Master* e *o Fim e o Princípio* - são considerados por ele mesmo como um encontro, uma conversa, entre quem registra e quem é registrado. Neste trabalho, iremos estudar como a forma que Coutinho aborda seus personagens, fazendo-os falarem de suas próprias vidas, procurando não censurar o que é dito, e fazer perguntas que buscam serem esvaziadas de juízos de valor, possibilita que seus entrevistados encenem seus próprios papéis e agenciem suas identidades. Os diversos depoimentos coletados nos documentários apoiados nesse fazer documental peculiar do diretor nos aproximam do sentido de política proposto por Hannah Arendt. Os personagens que participam de seus filmes atuam para as câmeras, trazendo à tona o herói que há em cada um. O presente estudo pretende fazer uma análise dos registros audiovisuais do documentarista aliada à discussão sobre política, liberdade e a atuação que esses documentários levantam e nos possibilitam a reflexão sobre o sentido da política e a capacidade do audiovisual dar concretude a esse conceito filosófico.

Palavras-chave: documentário, Eduardo Coutinho, ideologia.

Ano: 2006.

Orientador: Cristina Teixeira Vieira de Melo.

## **ENTREVISTA**

- Entrevista | Interviews | Entretiens

## Entrevista a Abi Feijó

Índia Mara Martins

Porto, 16 de Julho de 2007.

Índia Mara Martins: Qual é a sua formação e como é que você começou na animação?

Abi Feijó: Eu estudei Artes Gráficas e Design na Escola de Belas Artes do Porto. Em animação os meus estudos começaram aqui bem perto, no Festival Cinanima [Festival Internacional de Cinema de Animação, Espinho, Portugal]. Eu fui ver e lá descobri que a animação podia ser algo artístico... a arte da animação. Paralelamente a isto não havia ninguém a fazer animação em Portugal nessa altura. Eu vi aí uma possibilidade interessante para explorar.

I.M.M.: Além do Cinanima, onde é que você encontrou referências de animação? Quem são os animadores que o inspiram e influenciam o seu trabalho?

A.F.: Em grande parte foram os filmes que encontrei no Cinanima. Principalmente no primeiro festival (1977) quando assisti aos filmes: *A Rua*, de Carolin Leaf, *O Paisagista*, de Jacques Drouin e *O Castelo de Areia*, de Co Hoedman. Estes três filmes, que mostram abordagens diferentes da animação, com um lado mais artístico do que comercial, são até hoje as minhas referências (risos).

I.M.M.: Como é que você define a arte da animação?

A.F.: (Coça a cabeça e ri) A arte da animação...Ah

I.M.M. Pode ser com várias palavras, uma só fica difícil.

A.F.: Para mim antes de tudo (...) É uma arte multidisciplinar que envolve praticamente todas as outras artes, mas depois tem algo particular, que é a manipulação do tempo, imagem por imagem, de recriação do movimento, é algo específico da animação, que faz a diferença de outras formas de arte.

I.M.M.: Eu percebi pelos seus filmes que você gosta de experimentar técnicas e recursos. Como é que você define a técnica para cada ani-



mação? O que vem primeiro: o argumento ou a técnica? Quais são as técnicas que você gosta mais de utilizar?

A.F.: Há várias questões aí. Por um lado esta experimentação de várias técnicas parece-me ser... é-me sedutor. Por outro lado, cada projecto demora tanto tempo para fazer que ao fim de um projecto dá vontade de mudar alguma coisa (risos) e não dá para fazer sempre a mesma coisa. Estas duas questões são fundamentais. Por outro lado, eu gosto, sobretudo, de animar técnicas debaixo da câmara. Portanto, animar diretamente debaixo da câmara é onde me sinto mais à vontade.

I.M.M.: Criação em tempo real.

A.F.: Tempo real entre aspas.

I.M.M.: Tempo real no sentido de que a criação se dá naquele instante, como acontece na animação com areia.

A.F.: Neste aspecto as técnicas debaixo da câmara são as minhas favoritas. Os filmes que fui fazendo fui mudando de técnica um pouco por isso. Em alguns foi a técnica que ditou a história, em outros foi a história que ditou a técnica.

Por exemplo, no meu primeiro filme - que fiz no Canadá - *Oh que Calma*, eu estava a fazer um estágio no Office National du Film du Canada, sob orientação de Pierre Hébert, e havia uma oficina em que cada pessoa experimenta a sua própria técnica, o seu próprio percurso artístico. E eu quis fazer esta experiência. Experimentar as várias técnicas, sobretudo as que fossem simples, porque eu sabia que quando voltasse a Portugal não tinha condições para trabalhar. (...) Daí que este meu primeiro filme foi uma experimentação com diversas técnicas, todas muito simples que eu poderia refazer quando estivesse em Portugal. (...) No fundo este primeiro filme acabou por servir de mote para todo um trabalho de animação - hoje uma técnica, amanhã outra.

Quando eu fiz *Os Salteadores*, em que tive primeiro a história - o meu pai tinha-me dado um livro com uma compilação de contos portugueses no qual havia um conto do Jorge de Sena - eu gostei muito do conto e comecei a fazer uma adaptação, um *storyboard*. E durante os desenhos que eu ia fazendo graficamente fui gostando daquelas imagens. Depois comecei a achar que aqueles desenhos serviam aquela história. De maneira que foi durante o processo do *storyboard* que a técnica surgiu naturalmente. Por outro lado, quando fiz *O Clandestino* já foi o contrário. Se em *Os Salteadores* a técnica surgiu durante o pro-

cesso de realização, em *O Clandestino*, a equipe era tão grande que já não tinha tempo de trabalhar pessoalmente. Sei que fiz um desenho de cada parte pelo menos, mas há outras que não fiz mais do que um desenho, todos os outros foram feitos pela equipe (risos). Isso quer dizer que ao dirigirmos uma equipe temos pouco tempo para animar. Eu a seguir quis fazer filmes com uma equipe menor, em que tivesse uma abordagem mais presente.

A seguir fiz o *Fado Lusitano* e foi um bocado o tema que sugeriu a técnica porque foi uma encomenda, um desafio do John Halas para fazer um auto-retrato de Portugal, como os portugueses se sentem. Ele queria fazer uma série, uma coleção de filme sobre os, na altura, 15 países europeus. Cada um faria o seu auto-retrato. Infelizmente o John Halas morreu durante a produção do filme, a produção sofreu um bocado com isso. Mas felizmente tivemos os apoios necessários que permitiram acabar o filme. Uma das coisas que ele me deu foi um *storyboard* feito pelo Batchelor, já um velhinho, mas com muito humor, um humor britânico. Como era para uma coleção tinha que ver as características e encontrar semelhanças, mas do ponto de vista português: qual é o humor português, as nossas referências sobre a história e a arte, como nos posicionamos. E foi assim que surgiu o *Fado Lusitano*. Portanto, com referência à arte e a coisas concretas, o recorte era uma técnica que permitia e garantia estes aspectos visuais. Aí apostamos na técnica de recortes, em função também desta pretensão de recriar objetos artísticos, mapas, quadros, que faziam parte da nossa história.

Quando estive a fazer *O Clandestino*, foi o contrário, eu queria fazer um filme em areia. A areia tinha sido uma das técnicas que havia usado no *Oh que Calma*, em 2 ou 3 planos, tinha gostado muito e queria fazer um filme em areia. Quando comecei a pensar no filme já pensava que este era um filme para se fazer em areia, esta é a principal razão. Mas também se pode arranjar algumas justificações para isso: era um cargueiro ferrugento e a textura da areia poderia dar a ferrugem do cargueiro.

I.M.M.: Qual é o filme mais importante para você?

A.F.: Eu acho que não posso deixar de me referir a *Os Salteadores*, porque marcou uma enorme diferença. Antes e depois de *Os Salteadores* foi tudo diferente (risos). *Os Salteadores* foi aquele projecto que eu quis fazer. Quando eu estava a fazer o *storyboard* fiz da maneira como

achava que devia ser feito. É um filme que eu gostaria de fazer. Levei seis meses para fazer o *storyboard*, porque trabalhava nas horas vagas. Depois fiquei cinco anos com o filme na gaveta, porque não achava financiamento para fazê-lo. Então decidi fazer um plano do filme, não tinha financiamento então ía fazendo nos meus tempos livres: primeiro trabalhei duas horas, depois quatro, no final de semana trabalhei oito e fui anotando quanto tempo levava para fazer cada plano. Cheguei ao final do plano e vi a duração da elaboração do plano em relação ao filme e cheguei à conclusão que precisava de 20 anos para fazer o filme se eu fizesse daquela maneira. Pensei não, 20 anos não pode ser (risos). Não pode ser 20 anos para fazer um filmezinho, nem vale a pena começar. Mas na altura não havia o ICAM [Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia], não havia apoios para animação, a RTP [televisão pública portuguesa] fechou as portas, a [Fundação Calouste] Gulbenkian não quis saber de nada. Não consegui nada. Dois anos depois vi que havia um concurso de projectos no Festival de Annecy e pensei já que tenho o projecto feito vou mandar para lá. E ganhei o prémio. Ah que fantástico!! Agora vou poder fazer o filme. Voltei à televisão, ao IPC [Instituto Português do Cinema], à Gulbenkian e nada. Tive que esperar mais dois anos ou três para que Portugal entrasse na Comunidade Europeia. Na Comunidade Europeia as políticas para o desenvolvimento da animação começaram a fazer-se sentir em Portugal. O que fez com que o diretor do IPC mudasse, esteve lá o senhor doutor Salgado Mattos durante 15 anos, cuja política era que as curtas-metragens não é preciso apoiar, que elas sempre surgem. Durante 15 anos não houve apoio nenhum à animação. Mas a partir desse momento, da entrada na União Europeia começou a haver apoio para o cinema de animação. Então pensei, agora é a altura de meteres o teu projecto e eu apresentei o projecto e foi um dos primeiros a ser apoiado. Isso permitiu-nos criar pela primeira vez uma estrutura profissional. A Filmógrafo existia desde 1987 e funcionava em termos amadores. As pessoas trabalhavam nas horas vagas, trabalhavam por amor à camisola. Só *Os Salteadores* nos permitiu criar uma estrutura em que as pessoas tinham trabalho.

I.M.M.: Quantos animadores trabalharam em *Os Salteadores*?

A.B.: Trabalhou muita gente, quando vir o filme verá a lista do genérico. (risos) Mas basicamente havia um grupo no Porto e um grupo em Lisboa. Na altura, eu trabalhei com o Zepe, que coordenou um grupo

de 2 ou 3 animadores em Lisboa, onde estavam o José Miguel Ribeiro e a Graça Gomes, eu trabalhei aqui no Porto com a Regina [Pessoa], por exemplo. Ela chegou um dia no Estúdio a pedir-me trabalho e começou na animação naquele momento com *Os Salteadores*. O problema na altura foi que precisamos efetivamente de uma equipe importante, mas não havia escolas. Os animadores com os quais trabalhámos eram pessoas, sobretudo, da Escola de Belas Artes, Design, mas nenhum tinha formação. Isso de certa forma nota-se no filme, porque há muitas desigualdades durante o filme todo. Para melhorar as coisas tentei dividir o trabalho de forma a haver algumas coerências. Por exemplo: os personagens principais - cada um era animado por uma pessoa - se num plano houvesse três personagens, havia três animadores a trabalhar neste plano, porque cada um animava exclusivamente a sua personagem. Na parte das pinturas também, como era lápis era muito sensível e revela as diferentes texturas dependendo do traço de cada um, acabou por ter uma grande diferenciação conforme as pessoas que estavam a trabalhar. Mas o que aconteceu é que na diversidade é que se criou a unidade. (risos) Como cada plano era feito por uma pessoa diferente, criou-se uma unidade dentro da diversidade. (risos)

I.M.M.: Portanto, este é o filme mais marcante da sua carreira?

A.F.: Este filme marcou por estas questões todas, porque foi aquele que permitiu a profissionalização do estúdio, o início do apoio do Estado para o cinema de animação a partir de 1991, que depois foi crescendo até 1999, cada vez havia mais dinheiro para a animação. Isto permitiu consolidar uma geração de animadores, depois o facto de *Os Salteadores* ter sido bem recebido, quer nacionalmente, quer internacionalmente, tivemos cerca de 14 prémios e menções honrosas, o que na altura era substancial e marcou bastante a diferença. Fez com que também o Instituto de Cinema visse que valia a pena apoiar a animação. Isso foi o que o permitiu o desenvolvimento e a implantação do Filmógrafo como estúdio no Porto e em Portugal, ele serviu um bocado como referência para uma nova geração de certa forma.

I.M.M.: Assim como o Cinanima, o Filmógrafo foi fundamental na formação de vários animadores portugueses importantes. Fale um pouco sobre os sonhos que alimentaram este estúdio desde o início da sua criação em 1997.

A.F.: Eu estive no primeiro Cinanima e logo a seguir comecei a fazer minhas primeiras experiências com animação. Peguei uma câmara super oito com um amigo e comecei a fazer umas animações para tentar perceber como aquilo funcionava. No II Cinanima houve uma Oficina de Animação orientada pelo professor Gaston Roch e por um grupo francês, Le Colodium Humide, e foi aí que tive a minha primeira abordagem pedagógica acerca da animação. No III Cinanima houve outro workshop, no IV Cinanima já eu estava a realizar os workshops do Cinanima. Mas depois a partir daí toda a direção do Cinanima mudou e eu também mudei, e foi uma nova equipe que geriu o Cinanima desde então. Aí fazia pequenas coisas, só mais tarde tive a oportunidade de fazer o estágio no Canadá e fiz o *Oh que Calma*, o meu primeiro filme, que estava completo, sonorizado, que tinha uma cópia síncrona do filme. O filme foi selecionado em Annecy, em Varna e eu fiquei todo contente. Fiz o primeiro filme no Canadá, depois voltei para o Porto e tentei juntar um grupo de amigos que tinham feito o workshop do Cinanima, das Belas Artes, e as pessoas que aqui no Porto tinham algum interesse pelo cinema da animação. Deste grupo surgiu a Filmógrafo, como uma maneira de tentar criar condições para poder trabalhar com animação aqui em Portugal. O primeiro filme que fizemos foi *A Noite Saiu à Rua*, que surgiu antes da Filmógrafo efetivamente. Foi ele que deu origem ao Filmógrafo. *A Noite saiu à Rua* surgiu também como uma encomenda de um partido político, o MDP/CDE, que era o partido que antes de 25 Abril de 1974 representava um bocado a oposição ao regime salazarista e que depois do 25 de Abril perdeu a expressão porque no fundo se diluiu dentro do Partido Comunista português. (...) Mas este partido estava conotado com a resistência ao salazarismo e pediram-nos para fazer uma vinheta para a campanha eleitoral. E nós tivemos a idéia de pegar nas caricaturas portuguesas dos anos de Salazar de João Abel Manta, um grande caricaturista português que fez um livro precisamente sobre as caricaturas dos anos de Salazar,<sup>1</sup> que é um bocado panorâmico sobre a oposição eu acho. *A Noite saiu à Rua* é uma grande panorâmica sobre o regime. Nos fizemos mesmo uma panorâmica, construímos um cenário que tinha 60 a 80 cms de altura e de largura tinha nove metros e meio. E em cada fotograma havia uma panorâmica e usávamos três

<sup>1</sup> *Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*, João Abel Manta, Prefácio de Mário Dionísio, 144 pp a cores, Outubro 1998, Campo das Letras.

milímetros do cenário e era tudo em recorte. Neste segmento deste filme criamos a estrutura legal da Filmógrafo. E este filme acaba por aparecer como o primeiro filme da Filmógrafo.

I.M.M.: Quanto tempo levou para o filme ser concluído?

A.F.: Até que não levou muito tempo, acho que começámos em Fevereiro ou Março e em Novembro estávamos a apresentá-lo no Cinanima. Foi um grupo de umas sete ou oito pessoas a fazer os recortes, adaptamos os cenários. Depois foram uns dois meses para filmar as coisas todas. Depois a parte de pós-produção, tivemos a cópia mesmo em cima do Cinanima. (risos)

I.M.M.: 8 - O formato final das animações da Produtora de vocês é em 35mm, o que geralmente aumenta o custo de pós-produção e das cópias. Vocês pensam utilizar vídeo digital em algum momento?

A.F.: Quando eu comecei, o *Oh que Calma* foi feito em 1984/1985, o digital era impensável. Mesmo no estágio no Canadá fiz em 16mm, em *A Noite Saiu à Rua* continuamos a trabalhar com 16mm que era o que nós tínhamos. Quando tivemos a oportunidade de fazer *Os Salteadores* comprámos o equipamento em 35mm do Servais Tiago, que era um dos pioneiros da animação portuguesa, que se reformou nessa altura. Portanto, nós comprámos equipamentos que ele usou a sua vida inteira. Ainda temos aqui a moviola [Hall da Casa de Animação] e uma câmara que se parece com a câmara usada por Dziga Vertov em *O Homem da Câmara de Filmar*, de 1929. Portanto, um equipamento antigo que continua a funcionar hoje. Foi neste equipamento que filmámos *Os Salteadores*, *O Gato e a Lua*, *A Noite Saiu à Rua*, o *Fado Lusitano* e *O Clandestino* também. Essas técnicas debaixo da câmara foram feitas com as imagens em 35mm, no caso do *Fado Lusitano* e de *A Noite Saiu à Rua* tínhamos o 35mm e uma câmara de vídeo ao lado em que gravávamos imagem por imagem em vídeo, por outro lado fizemos algumas encomendas para a televisão, nas quais usámos o formato vídeo como referência, pois tínhamos que entregar em vídeo e não valia a pena fazer em película para depois passar para vídeo, aumentava os custos de produção. Mas tarde, na Filmógrafo, a Marina da Estela Graça fez um filme chamado *Interstícios*, que já foi feito no computador. O filme foi feito inicialmente em desenhos de esferográfica que ela ia digitalizando e no computador usava o 3D Studio Max. Ela construiu todo o filme dentro do computador e depois fez uma exportação para 35mm. Os

custos de fazer a passagem do digital para o 35 mm são importantes, mas também é importante termos a cópia em 35mm, porque muitos festivais exigem apresentações de filmes em 35mm. Hoje menos, mas na altura [2001] era importante apresentar o filme em 35mm. Mesmo hoje nos grandes festivais dá-se mais importância aos filmes apresentados em 35mm.

I.M.M.: *Interstícios* foi um dos primeiros filmes de animação a trabalhar com técnicas digitais em Portugal?

A.F.: Eu penso que foi o primeiro filme feito inteiramente no computador em Portugal, mas não tenho certeza. Depois, o caso da Regina [Pessoa], o *História Trágica com Final Feliz*. O processo é um misto do processo tradicional de animação, em que os desenhos são feitos em papel, depois são passados por fotocópia para um papel especial, e em seguida são digitalizados e é feita uma *composite* dentro do computador. O filme não passou pelo formato de 35mm a não ser no final. Depois que todos os ficheiros haviam sido tratados foram exportados para a película, mais uma vez é a importância de ter cópias síncronas em 35mm para uma boa presença nos festivais. Mais que isso, também para ter uma vida comercial em sala, uma distribuição em salas também implica cópias 35mm. Em Portugal já começam a ter algumas salas digitais, mas é mais exceção do que regra. Embora as curtas-metragens sejam muito difíceis de se meter dentro do mercado de cinema, nós conseguimos isso para os filmes principais da Filmógrafo. Quase todos saíram em sala: *Fado Lusitano*, *A Noite Saiu à Rua* e agora *História Trágica com Final Feliz* tiveram uma estreia comercial em sala, por isso era importante ter cópias em 35mm.

I.M.M.: Você acha que a introdução do digital estimulou a produção de animação? Houve um aumento do número de pessoas que trabalham com animação em Portugal nos últimos anos?

A.F.: Muito. Hoje em dia a concretização do processo aos meios de produção, passa pelo digital, obviamente. E o número de produções que se faz hoje em dia é exponencial (risos), digamos a evolução que tem tido. Qualquer pessoa hoje em dia com um computador em casa e uma mini-dv faz um filme de animação, não precisa de muito mais do que isso. Portanto, quase metade da população pode ter possibilidade de fazer. Pode não ter conhecimento nem vontade, mas a capacidade técnica existe. Efetivamente nota-se pelos Festivais - o Festival da Galiza

que tem sua segunda edição - na primeira edição tiveram 500 curtas-metragens inscritos e na segunda, um ano depois, tiveram 1.600. É só ver os festivais, o número de filmes enviados são exponenciais.

I.M.M.: Por outro lado, temos observado um processo interessante: algumas escolas de animação estão a retomar os processos artesanais e a privilegiar o ensino do pensamento da animação, das técnicas de movimento e estrutura narrativa. A utilização de *softwares* fica para o final do curso, como mais uma ferramenta. Na sua opinião qual é a formação ideal para o animador?

A.F.: Eu concordo com essa tendência. Eu também sou da velha guarda. Eu acho que são os princípios básicos da animação que fazem a qualidade da animação. A técnica são as ferramentas, o computador, o *software* é como a tinta ou marionete que existia anteriormente. Portanto, se uma pessoa se deixar deslumbrar apenas pela tecnologia não vai a lado nenhum. Há 4 e 5 anos no Festival de Annecy fui assistir a uma Master Class de Richard Williams, que é o animador responsável pela animação do filme *Who Framed Roger Rabbit* (Brasil: Uma Cilada para Roger Rabbit; Portugal: Quem tramou Roger Rabbit?, 1988) e é um animador que vem da tradição clássica, que trabalhou na Disney e em todos os grandes estúdios europeus e americanos e é efetivamente um excelente animador. Ele fez uma master class de três dias em Annecy para profissionais na animação. Na sala estavam 200 pessoas e ele falou da base da animação, dos princípios básicos, da onde está a expressividade da animação. Foram três dias somente sobre isso. Depois o que ele fez acabou por recolher num livro que se chama *The Animator's Survival Kit*,<sup>2</sup> que é um excelente livro sobre animação, onde ele reagrupa todos os princípios básicos que são a base da animação, onde está a expressividade. E estes são os princípios que depois se aplicam a qualquer tecnologia, qualquer ferramenta que uma pessoa utilize. Quer seja em desenho, quer seja em computador, 3D etc. O movimento rege-se por determinados princípios e a compreensão destes princípios é que forma um animador. Além disso, uma tendência que se vê hoje nos grandes estúdios é que quando eles necessitam de pessoa para trabalhar procuram animadores e não pessoas que saibam traba-

---

<sup>2</sup>Williams, Richard, *The Animator's Survival Kit: A Manual of Methods, Principles and Formulas for Classical, Computer, Games, Stop Motion and Internet Animators*, Paperback, 2002.



lhar com *softwares*, porque formar um animador é uma tarefa de anos. Formar alguém num *software* é uma tarefa de dias. É preciso conhecer os princípios porque os *softwares* estão sempre a mudar: hoje é um e amanhã são outros. São ferramentas que trazem basicamente os mesmos conceitos, com formas um pouco diferentes. Daí que acho fundamental que as escolas vejam os princípios básicos. É esta a formação básica que se pode dar aos alunos e que lhes vai permitir resolver qualquer problema. As ferramentas não substituem a cabeça. (risos) Pois mesmo em termos de complexidade das questões, efetivamente tudo depende do que nos queremos fazer. Por exemplo, se eu pegar um papel e um lápis e dar a miúdo de 8 anos ele faz ali alguns desenhos num instante. Se pegar o mesmo lápis e papel e der a um Leonardo Da Vinci ele faria um outro desenho, que não tomará o mesmo tempo, nem terá as mesmas preocupações, nem o mesmo número de detalhes. A técnica é rigorosamente a mesma: um papel e um lápis. Os resultados e o tempo de duração para fazer as coisas são completamente diferentes.

I.M.M.: Tenho observado a presença da animação em vários outros gêneros; na publicidade (há bastante tempo), no documentário, no *videoclip*, nas instalações, na arte eletrónica. Como é que você entende estes híbridos?

A.F.: Eu acho que existe dentro da arte moderna hoje uma tendência em ultrapassar as fronteiras. Hoje é moderno quebrar fronteiras. Portanto, há muitas experiências, algumas extremamente interessantes de tentar não confinar os filmes ou o trabalho, ou uma técnica, ou uma situação. Daí que estas transversalidades de uma área para outra funcionem de formas muito diversificadas. No caso da animação, a pessoa com quem eu fiz estágio no Office National du Film du Canadá, o Pierre Hébert, tem um trabalho fantástico sobre isso. Depois que se reformou procurou precisamente tentar quebrar, ir para além das fronteiras do cinema de animação. Ele queixava-se que os seus filmes, desenhados directamente na película, enquanto teve a sua vida profissional davam-lhe muita satisfação, mas que os filmes ficavam na gaveta, que não saiam dali, tinha dificuldade em encontrar um público. E já a dança e a música funcionavam para grandes audiências. Então começou a fazer colaborações: da animação com a dança, com músicos fez a banda sonora dos seus filmes ao vivo. E depois de todo esse processo evoluiu para uma performance, na qual ele fazia um filme de animação diante

de uma audiência. Era absolutamente fantástico ver um filme criar forma na frente dos olhos, como ele ia fazendo, depois de todas as sofisticacões que ele conseguiu: ter um filme abstrato, um filme figurativo, um filme narrativo, tudo ao mesmo tempo. Para mim é o melhor exemplo.

I.M.M.: Você já ouviu falar na expressão “documentário animado”?

A.F.: Já.

I.M.M.: O John Canemaker acha que a animação é uma das melhores formas para revelar o universo afetivo e subjetivo. Existem várias propostas de utilizar a animação como uma forma de expressão do interveniente que se revela no documentário. Como é que você vê isso? Já pensou em fazer algo assim?

A.F.: Não, nunca pensei em fazer nada assim. Mas já vi alguns trabalhos, alguns são mais interessantes que outros. De certa forma, a minha experiência mais próxima disso tem a ver com as Oficinas com crianças que eu tenho feito. Às vezes como complemento a este trabalho fazemos um pequeno documentário para mostrar como o trabalho ocorreu, embora esteja muito diferente desta abordagem que está a falar. Mas nós temos um projecto chamado *Operação Água*,<sup>3</sup>

que surgiu precisamente com o trabalho de um amigo meu, o Jean Luc Slock, que é belga e que fez um trabalho muito interessante em África, numa aldeia perdida, num sítio onde nem havia eletricidade. Para trabalhar teve de levar um gerador atrás. E nesta aldeia as pessoas bebiam água de um lago, mas todo lixo era enviado para o lago. E, obviamente, como bebiam água poluída tinham todos os problemas de saúde: gastroenterite etc, etc. Portanto, ele fez um trabalho de saúde pública através dos miúdos. Os miúdos fizeram um filme de animação sobre os problemas da água e eles fizeram um documentário sobre os problemas da água e sobre a feitura do filme. Depois com este documentário fizeram uma série de exposições públicas de sensibilização naquela aldeia e nas outras em volta. Porque tinham um meio de comunicação privilegiado. Os miúdos locais fizeram o filme, portanto a relação afetiva estabeleceu-se e a mensagem dos cuidados com a água foi mais facilmente passada. A partir deste filme estamos a tentar fazer outros também sobre os problemas da água, que infelizmente há muitos.

<sup>3</sup>Projecto completo no site <http://www.ciclopefilmes.com/abi-feijo/textos-escritos-por-abi/projecto-operacao-agua>.

E sempre que possível procuramos fazer um pequeno documentário à volta que enquadra e sustenta estas situações.

I.M.M.: De certa forma a animação estabelece um elo afetivo e viabiliza a comunicação.

A.F.: E é um bom motivo para as pessoas pensarem e refletirem sobre o seu problema.

I.M.M.: Em relação ao filme *Os Salteadores*, você já disse que é um dos filmes marcantes na sua carreira. Num artigo do Jorge de Campos ele estabelece uma relação entre o filme e a questão documental, pois apesar do filme se basear num conto, ele valoriza o fato do filme abordar uma situação que aconteceu.

A.F.: O Jorge Campos vem da área do documentário, ele vai puxar a brasa para a sua sardinha. (risos) O Jorge Campos, por outro lado, é um amigo da família. Os pais dele eram muito amigos dos meus pais e eu conhecia o Jorge Campos desde a minha infância. Por outro lado, efetivamente *Os Salteadores* é um conto, mas é baseado em factos reais. O Jorge de Sena escreveu este conto, penso eu, de uma forma um pouco autobiográfica. Juntou vários elementos do que aconteceu em Portugal em determinada época e fez um exemplo juntando todos. Historicamente não é correcto, mas em termos de um conto, de uma ficção faz todo sentido. Simboliza o que aconteceu, uma situação vivida... Portanto, neste aspecto o lado documental pode fazer algum sentido.

I.M.M.: Nas entrevistas realizadas por Ilda Castro em 2001 com vários animadores e produtores de animação, temos um panorama muito ruim das condições de produção, distribuição e exibição da animação em Portugal. Qual é a situação da organização da animação em 2007.

A.F.: Catastrófica. (riso e ar desolado) O que acontece em Portugal é o seguinte: indústria não há e é difícil quebrar este ciclo vicioso. Os apoios que têm vindo para animação têm sido, sobretudo, para curtas. Numa tentativa de apoiar as curtas e criar uma pequena infraestrutura que se possa ir desenvolvendo e que permita posteriormente criar uma indústria. No entanto, na Europa existe o Fórum Cartoon que é precisamente para a indústria da animação, para ajudar a encontrar financiamentos. Acontece que desde 1990 quando foi fundado o Fórum Cartoon nenhuma televisão deu apoio a algum projecto português até hoje. Portanto, todos os projectos portugueses na área mais industrializada não são verdadeiras séries: temos séries de cinco episódios

de 8 minutos, ou de 8 episódios de 5 minutos. Ou seja, não é uma série propriamente dita. Às vezes há umas séries de 50 episódios de 1 minuto e mesmo estes projectos nunca tiveram apoio suficiente da televisão. O que quer dizer que é muito complicado para a indústria portuguesa. Mesmo havendo o apoio do ICAM para as séries, mas é um apoio à produção, se este apoio não encontra eco nas televisões portuguesas é impossível encontrar parceiros internacionais. O mercado das séries é um mercado internacional, não é um mercado nacional, daí a importância do Fórum Cartoon. Mas para uma pessoa conseguir ter acesso ao mercado internacional tem que passar por apoios nacionais e estes apoios nacionais têm sido impossíveis de encontrar. Nenhuma das televisões portuguesas têm um departamento de animação. Têm o departamento infantil, mas não têm o departamento de animação. E não tem havido um interlocutor junto às televisões com capacidade de decisão. As coisas dentro das televisões andam sem que ninguém se responsabilize por elas. Ninguém vai tomar nenhuma decisão efetiva sobre isso. Este é o grande problema que a indústria da animação tem em Portugal. E vai ser cada vez mais difícil, porque cada vez as regras europeias para se ter acesso aos apoios financeiros que existem para estas séries em termos europeus exigem mais capacidade, mais currículo. E Portugal praticamente perdeu o barco, vai ser muito difícil inverter esta situação. Isto é agravado com uma situação em que até muito recentemente não havia escolas de animação em Portugal. Não havendo escolas de formação específica profissional para este setor, mesmo que uma empresa queira abrir um estúdio depara-se com falta de mão de obra especializada. O que dificulta ainda mais esta situação. Neste momento, começaram a abrir as primeiras escolas. Mas há aquela situação não há indústria porque não há escola, não há escola porque não há indústria e ficasse neste ciclo vicioso. Neste momento temos umas seis escolas que já abriram ou estão na calha de abrir novos cursos. Isto dará pessoas com um mínimo de formação no mercado o que permitirá criar alguma indústria no futuro, esperemos. Mas vamos ver como isto evolui porque as coisas não são lineares.

I.M.M.: Fale um pouco sobre a Cartoon Portugal. Qual é a situação neste momento?

A.F.: Cartoon Portugal é um assunto interessante. É assim, no final dos anos 80, início dos anos 90, eu estava a tentar a fazer a ASIFA

Portugal, que é a Associação Internacional de Filmes de Animação. Já tínhamos os Estatutos, na reunião para quase aprovar os Estatutos da ASIFA Portugal, surgiu o Programa Media na Comunidade Europeia e a Cartoon Europeia promoveu um Fundo para a existência da Cartoon Portugal. Toda a gente cheirou dinheiro (cheira no ar) e vamos todos para a Cartoon Portugal e criou-se a Cartoon Portugal. E ASIFA desapareceu. Nos primeiros anos até funcionou bem, organizámos inclusive um Fórum Cartoon nos Açores, portanto isto foi o culminar da Cartoon Portugal. Havia uma pequena direcção, que tinha alguma dinâmica e fez algumas situações, criou esta expectativa da situação, toda a gente viu ali as potencialidades de acesso à Europa e toda a gente se inscreveu na Cartoon Portugal. O problema foi que depois desta primeira parte de alguma tranquilidade e unanimidade no fazer das coisas começaram a surgir as lutas pelo poder no pior sentido da palavra. E houve umas eleições absolutamente terríveis em que se dilaceraram todas as poucas relações que existiam entre os animadores portugueses e a Cartoon que buscava ser um factor de união tornou-se um factor de discórdia e houve problemas dentro do próprio sector da animação. A direcção que acabou por ser eleita acabou por tentar estar de um lado e do outro, e depois não funcionou nem para um lado nem para o outro. Depois daquela eleição, em que a Cartoon chegou a ter 80 sócios, morreu, deixou de funcionar. Até que o Paulo Cambraia foi eleito presidente da associação e começou a ver que dos 80 sócios havia cinco que tinham pago as cotas e os outros não queriam saber de nada. Ninguém queria saber de coisa nenhuma e ele tentava fazer as coisas e ninguém respondia. Mas isso não funciona assim, então acabou por dissolver-se e morrer de morte natural, não sem antes ranger os dentes.

I.M.M.: E atualmente qual é a representação de vocês? A Associação de Produtores de Animação foi criada?

A.F.: Neste momento há duas ou três associações em Portugal: há a Casa da Animação, que é uma associação cultural, que também já tem 80 sócios ou mais, muitos deles não pagam as cotas, também é verdade, mas os principais dirigentes da animação portuguesa são sócios da casa. O que nos dá a entender que a associação mais representativa da animação portuguesa hoje é a Casa da Animação. Que tem a vantagem de ter este edifício maravilhoso, tem esta sede, tem um funcionamento regular, o que é uma coisa fundamental para o funciona-

mento de qualquer associação. Neste momento discute-se também a hipótese da Casa da Animação se tornar ou não o representante português na ASIFA, o que seria uma possibilidade. E eventualmente fazer a sua representação na Cartoon Europa, mas acho que não, esta parte é assegurada pela Associação de Produtores, uma outra associação que agrupa os principais produtores de animação portugueses, e que tem funcionado, às vezes melhor, às vezes pior. Mas funciona.

I.M.M.: A verdade é que num mercado pequeno muitas vezes produtor e realizador são a mesma pessoa.

A.F.: Às vezes acontece. Mas são, sobretudo, os produtores que não são realizadores, que fazem parte desta associação. Soube da existência de uma Associação de Técnicos de Animação. Eu tentei-me inscrever e eles recusaram-me, disseram que não poderia ser sócio por ser produtor. Portanto, são duas Associações, e esta terceira que não sei se ainda existe.

I.M.M. Quais são as perspectivas para a animação portuguesa? Como é que você entende o futuro da animação em Portugal?

A.F.: Bem, em Portugal neste momento há dois ou três, talvez quatro pessoas que têm qualidade no fazer animação, que fazem produtos de nível internacional. E que têm tido reconhecimento internacional importante. Há muitas outras pessoas que estão a fazer filmes à sombra do êxito dos outros. Alguns porque não conseguem fazer melhor e outros porque não querem fazer melhor. Mas de qualquer modo há alguns grupos de excelência e há uma zona, um bocado mais indefinida e amorfa, de produção, mas que é necessária que exista para que possa surgir alguém, que depois vença este marasmo de certa forma. Há agora umas novas regras para o cinema em Portugal não sei que resultados vão ter. Nomeadamente em relação à parte industrial, criar um fundo de investimentos para o cinema. Para as curtas-metragens não é minimamente interessante, mas para as séries pode ser que faça a diferença, que possa permitir que a indústria portuguesa encontre a sua viabilização. Estou um bocado céptico. Conhecendo os produtores que eu conheço e as criações que eles têm tido, as propostas, não sei se eles estão verdadeiramente interessados em fazer uma indústria a sério em Portugal. Pode ser que, entretanto, com as pessoas que estão a sair das escolas que isto mude, que haja pessoas que efetivamente assumam o

carácter verdadeiramente industrial e económico da questão, mas neste momento, não estou a ver quem o possa fazer.

I.M.M.: Você acha que existe alguma possibilidade de se manter uma estrutura de animação autoral sem ter que ir por esta via da industrialização?

A.F.: Para eu fazer os filmes que fiz tanto como realizador ou produtor eu cheguei à conclusão que eu não recebo para fazer animação, eu pago... Se eu fechei a Filmógrafo foi devido a dificuldades financeiras importantes. Quando fechei a Filmógrafo tive que pagar as minhas dívidas e fazendo as conta vi que o salário que tinha recebido foi todo para pagar as dívidas. Portanto, efectivamente eu não recebi. (risos) Mesmo agora com o filme *História Trágica com Final Feliz*, isto representou um investimento pessoal para além dos apoios institucionais que uma pessoa tem. E neste caso foi uma co-produção com a França e com o Canadá, que foi fantástico, ter tido esta oportunidade de ter uma equipe internacional a trabalhar neste projecto e com acesso a financiamentos internacionais também. O que é certo é que pessoalmente foi um investimento muito grande. E eu para conseguir aguentar o barco tenho que fazer uma produção de cada vez. Tenho que ganhar a minha vida de outra maneira para investir aqui. Portanto, mesmo filmes de excelente qualidade, no caso *História Trágica com Final Feliz* - o filme português mais premiado desde sempre - em termos financeiros ainda não recuperei o investimento. Já não estou a dizer recuperar os subsídios, estou a dizer recuperar os investimentos pessoais feitos no próprio filme. Portanto, para uma pessoa ter uma atitude destas, para fazer produções destas tem que estar disposta a fazer este investimento pessoal. Mas só faz um hoje, outro daqui a cinco anos, para entretanto poder pagar as dívidas.

I.M.M.: Se houvesse um maior apoio do Estado seria diferente?

A.F.: Existem os apoios do governo e neste caso Portugal é até um país que não se pode queixar em relação ao resto da Europa. Existem hoje apoios governamentais para as curtas-metragens, como raramente se encontra lá fora. Portanto, é mais fácil hoje montar financeiramente uma curta-metragem em Portugal do que no resto da Europa. Por outro lado, é quase impossível montar financeiramente uma série. O que é estranho, porque lá fora, uma série é o que tem mais facilidades. Aqui é impossível arranjar financiamento para séries. Agora, são orçamentos

para produções medianas, o apoio que o ICAM me deu para este filme, que foi o máximo que poderia dar para este tipo de filme, representou no orçamento total do filme cerca de 15

I.M.M.: O restante você tem que conseguir com outras instituições ou entrar com seu próprio dinheiro?

A.F.: Neste caso foi uma co-produção com a França e o Canadá, com participações importantes francesas e canadianas e uma participação pessoal minha.

I.M.M.: O problema é que você não tem como recuperar isto se não há um sistema de distribuição.

A.F.: O problema das curtas-metragens é que não têm mercado, quer seja nacional ou internacional. O mercado das curtas-metragens é extremamente limitado. Em Portugal nós temos a sorte de ter um programa de televisão que passa curtas-metragens, que é o *Onda Curta*. Na Europa toda há quatro ou cinco televisões que passam curtas-metragens. Este filme [*História Trágica com Final Feliz*] faz parte de 12 compilações de DVD, foi vendido para oito estações de televisão... Oito estações de televisão é ridículo. Quantas estações há no mundo? Se conseguir contrato em oito, oito não é nada mal. Mas as televisões pagam ninharias, 0,50 centavos por minuto. Portanto, neste caso o filme recebeu mais retorno em termos de prémios em festivais do que em venda. Mas isso é uma coisa impossível de se esperar, você não pode fazer um filme a pensar que vai receber prémios. Os prémios são recompensas pelo trabalho bem feito...mas, são tão subjectivos. (risos)

I.M.M.: Infelizmente, não pagam as contas. Pelo que percebi suas expectativas não são muito positivas?

A.F.: Minha expectativa é moderadamente óptima. Se eu conseguir continuar a obter apoios internacionais, as co-produções internacionais, com os apoios nacionais e um pequeno esforço pessoal eu espero poder continuar a fazer animação.

I.M.M.: Para você a animação é uma necessidade vital?

A.F.: É o que eu gosto de fazer. Não sei fazer mais nada. (risos)

I.M.M.: Obrigada pela entrevista.