

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem
Especialização em Cinema e Audiovisual
2010/2011



“Falso documentário: montar entre ficção e facto”

Nuno Teixeira de Castilho

Professor Orientador: Prof. Doutor Carlos Sena Caires
Professor Co-Orientador: Mestre Carlos Ruiz Carmona

Junho de 2011
Porto

Dedicatória

*Dedico esta tese, como também todo o meu percurso académico, à minha
mãe.*

Agradecimentos

Prof. Doutor Carlos Sena Caíres, por toda a disponibilidade, pragmatismo e atenção no acompanhamento da escrita desta dissertação.

Patrícia Brásia, por tudo.

Resumo

A presente dissertação, “Falso documentário: montar entre ficção e facto”, pretende reflectir sobre a montagem neste subgénero cinematográfico, a partir da análise e desconstrução da montagem de várias obras denominadas falsos documentários, como também, dos respectivos géneros que de certa maneira formam este híbrido audiovisual, a ficção e o documentário, situando-os ainda na sua aproximação à representação do real.

Deseja-se clarificar os mecanismos de montagem que permitem revelar os objectivos narrativos e formais inerentes ao falso documentário, assim como explorar o seu contributo para uma melhor reflexão sobre as preconcepções, códigos e convenções intimamente ligadas ao documentário. Para isto, servimo-nos não apenas de uma pesquisa teórica, mas também de uma aplicação empírica, traduzida na criação de um projecto prático, “Artur”, um falso documentário sobre um realizador português, aparentemente desconhecido pelo público em geral.

Abstract

“Mock-documentary: editing between fiction and fact” is a thesis that aims an approach to the editing process in this cinematic subgenera, through the editing analysis and deconstruction of some “Mock-documentary” films and the genres that in some way, belong to this audiovisual hybrid - fiction and documentary. This last two genres will be defined also through their approach to the representation of the real.

We intend to make clear what kind of editing processes reveal the formal and narrative goals of the “Mock-documentary” films and also explore their contribution to a reflexion about the codes and conventions that are established in the documentary style. We base our research not only in a theoretical way, but also through the criation of a project named “Artur”, a “Mock-documentary” about an unknown portuguese filmmaker.

Índice de Conteúdos

Lista De Figuras e Tabelas	1
1 Introdução	4
1.1 Apresentação da proposta de trabalho	4
1.2 Estudos e desenvolvimento do projecto final.....	6
2 O enquadramento da dissertação.....	9
2.1 Objectivos	9
2.2 Desenvolvimento da questão central da dissertação.....	10
2.3 Pesquisa efectuada.....	12
3 Investigação teórica sobre a problemática da montagem no falso documentário	14
3.1 Introdução	14
3.1.1 A problemática da representação da realidade cinematográfica	15
3.1.2 Origens da representação da realidade cinematográfica.....	18
3.1.3 Breve história da montagem cinematográfica	23
3.2 O documentário e a ficção cinematográfica	26
3.2.1 O documentário e o facto	27
3.2.1.1 A construção de ficção na narrativa documental – “Belarmino”, <i>Roger and Me</i> e <i>Triumph des Willens</i>	31
3.2.2 A ficção como recriação de uma realidade.....	37
3.2.2.1 A construção de um falso facto na narrativa ficcional – <i>Milk</i> , “Profissão: Repórter” e <i>Forrest Gump</i>	40
3.3 Desmontando <i>Chronique d’un été</i> e <i>Psycho</i>	47
3.3.1 Montar para mostrar o real	47
3.3.2 Montar para iludir o real.....	55
3.4 Problemáticas da montagem entre ficção e facto.....	61
3.4.1 O falso documentário	63
3.4.2 Montando uma nova realidade – Facto com ficção	67
3.4.3 Falso documentário vs <i>hoax</i>	76
3.5 Conclusões	80
4 Aplicação prática no projecto final “Artur”	82
4.1 O falso documentário “Artur”	82
4.1.1 A temática	83
4.1.2 O argumento	83

4.1.3	Os objectivos	84
4.1.4	A equipa de trabalho.....	85
4.2	Investigação formal, a relação estética entre tipologias de imagem.....	85
4.2.1	As imagens de arquivo.....	86
4.2.2	Os oráculos.....	87
4.3	Desmontando “Artur”.....	89
4.3.1	A evolução da construção de uma narrativa	92
4.3.2	A versão final: a criação de uma narrativa documental	106
4.4	Conclusões	111
5	Conclusões e perspectivas de trabalho futuro.....	116
5.1	A aplicação de códigos e convenções associados ao registo documental..	118
5.1.1	Montagem por contraste e montagem por evidência	118
5.1.2	A construção lógica e sequencial de acontecimentos.....	119
5.2	Perspectivas futuras.....	120
	Referências e bibliografia	121
	Anexos e apêndices	124

Lista de Figuras e Tabelas

Figura 1 - Edward Muybridge, *Cricket, batting; drive*. Um primeiro exercício de fotografia sobre a possibilidade de movimento através da justaposição de imagens. (p. 23).

Figura 2 - *La sortie des usines Lumière*, 1895 de Auguste e Lois Lumière (esquerda) e *The Kiss*, 1896, de Thomas Alva Edison (direita). Exemplos dos primeiros filmes da arte cinematográfica onde a montagem ainda não existia. (p. 24).

Figura 3 - Imagens de "Belarmino", 1964, de Fernando Lopes. Podemos ver, através da justaposição destas imagens o objectivo de Fernando Lopes em criar uma discussão fictícia. (p. 33).

Figura 4 - Imagens de *Roger and Me*, 1989, de Michael Moore. Podemos ver nestas imagens a inserção do plano ficcionado (a segunda imagem) no interior da narrativa documental. (p. 35).

Figura 5 - Imagens de *Victory of Faith* (em cima), 1933 e *Triumph des Willens* (em baixo), 1934, de Leni Riefenstahl. É clara a desorganização das tropas nazis em *Victory of Faith* e percebe-se também que nem todos os planos estavam ainda bem estudados nesta obra, em comparação à obra que se lhe segue, *Triumph des Willens*. (p. 37).

Figura 6 - Imagens de *Milk*, 2008, de Gus Van Sant. A inserção das imagens factuais no interior da narrativa ficcional de *Milk*, permitem credibilizar e situar a personagem principal numa época específica e desejada. (p. 42).

Figura 7 - Imagens de "Profissão: Repórter", 1975, de Michelangelo Antonioni. Através destas imagens percebemos como as filmagens de arquivo são incluídas na narrativa ficcional desta obra. (p. 43).

Figura 8 - Imagens de *Forrest Gump*, 1994, de Robert Zemeckis. A manipulação das próprias imagens factuais, inserindo um elemento da ficção desta obra, a personagem principal, interagindo com o presidente dos estados unidos, John F. Kennedy. (p. 45).

Figura 9 - Imagens de *Milk* (primeira), "Profissão: Reportér" (segunda) e *Forrest Gump* (terceira). A inserção de imagens televisivas no interior das narrativas ficcionais. Apenas a segunda imagem foi construída para que se iluda a representação de um noticiário televisivo. A primeira e segunda imagem pertencem a filmagens de arquivo televisivas. (p. 46).

Figura 10 - Imagens de *Chronique d'un été*, 1961, de Jean Rouch e Edgar Morin. As imagens apresentam uma reflexão por parte dos realizadores e dos intervenientes sobre o próprio filme. A última imagem pertence à cena onde os realizadores apresentam a obra aos intervenientes do mesmo. (p. 51).

Figura 11 - Imagens de *Chronique d'un été*, 1961, de Jean Rouch e Edgar Morin. Esta sequência de imagens pertence a uma das cenas iniciais do filme onde os realizadores iniciam a sua primeira entrevista com Marceline. A resposta às suas perguntas é ilustrada com imagens que evidenciam o que é dito, assim como a resposta ao desafio proposto pelos realizadores não é revelada, antes é substituída pela própria acção proposta. (p. 52).

Figura 12 - Imagens de *Chronique d'un été*, 1961, de Jean Rouch e Edgar Morin. A inserção de factos, como é o caso da inclusão na narrativa desta obra de capas de jornais que se liga à discussão tida pelos intervenientes anteriormente e posteriormente à sua inclusão. (p. 53).

Figura 13 - Imagens de *Psycho*, 1960, de Alfred Hitchcock. As duas imagens de cima apresentam um exemplo de corte em continuidade de acção, enquanto as duas imagens de baixo servem para representar a utilização da escala de planos no decorrer da narrativa para, na primeira imagem,

por exemplo, situar o espectador em relação à acção das personagens no espaço e, na segunda imagem, criar um sentimento de tensão associado às emoções da personagem. (p. 57).

Figura 14 - Imagens de *Psycho*, 1960, de Alfred Hitchcock. Esta sequência de imagens, por associação de dois planos diferentes, permite a criação de *suspense*, pois o espectador liga-se aos sentimentos da personagem que, por momentos, fica apreensivo sobre se o carro afundará ou não. (p. 59).

Figura 15 - Imagens de *Psycho*, 1960, de Alfred Hitchcock. A famosa cena do chuveiro apresenta, numa duração bastante reduzida, aproximadamente um plano por segundo, com diferentes escalas e enquadramentos, tudo para criar emoções na audiência. (p. 60).

Figura 16 - Imagens de *Man Bites Dog*, 1992, de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde. A montagem por contraste: som, conteúdo e ritmo de montagem. (p. 69).

Figura 17 - Imagens de *Bob Roberts*, 1992, de Tim Robbins. A montagem por evidência: apresentar uma parte visual para aquilo que está a ser dito pelos intervenientes, ajudando a comprovar a mesma situação. (p. 71).

Figura 18 - Imagens de *Man Bites Dog*, 1992, de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde. Podemos assistir nesta obra à gradual participação dos realizadores do documentário na acção do filme, inclusive na ajuda a alguns crimes realizados por Ben, a personagem principal. (p. 73).

Figura 19 - Imagens de *Zelig*, 1983, de Woody Allen. Nesta obra podemos assistir à inserção de entrevistas a personalidades verdadeiras e ficcionadas, embora o conteúdo seja nas duas situações falso. Na primeira imagem, entrevista realizada a Susan Sontag e na segunda imagem, uma entrevista realizada à psiquiatra que trata Zelig e com quem acaba por se casar. (p. 74).

Figura 20 - Imagens de *Zelig*, 1983, de Woody Allen. A construção de filmagens de arquivo ficcionadas e a justaposição destas com imagens de arquivo verdadeiras. A primeira é uma imagem de arquivo verdadeira e a segunda uma imagem de arquivo ficcionada. (p. 75).

Figura 21 - Imagens de *Bob Roberts*, 1992, de Tim Robbins. Os créditos iniciais do filme declaram a mesma como documentário e condicionam a percepção do público que terá uma leitura sobre a mesma como teria sobre um documentário, ou seja, uma predisposição a aceitar a representação do real apresentado como verdadeiro. (p. 76).

Figura 22 - Imagens de estudo de possíveis imagens de arquivo requisitadas a entidades audiovisuais nacionais e internacionais. (p. 87).

Figura 23 - Exemplos da investigação formal para a construção de oráculos em “Artur”. Em cima, à esquerda, uma entrevista televisiva de 1978 e à direita, um noticiário televisivo de 1978. Em baixo, à esquerda, uma reportagem televisiva de 1980 e, por fim, à direita, uma reportagem televisiva da década de 90. (p. 88).

Figura 24 - Exemplos da investigação formal para a construção de créditos cinematográficos em “Artur”. Em cima, à esquerda, imagem de “Os Verdes Anos” (1962), de Paulo Rocha e à direita, imagem de *Vivre sa Vie* (1962), de Jean-Luc Godard. Em baixo, à esquerda, imagem de *L’eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni e, por fim, à direita, *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick. (p. 89).

Figura 25 - Imagens representativas da sala de montagem. A organização da informação disponível através da montagem no placar de todas as cenas presentes no filme, apresentadas sob a forma de uma imagem e colocadas de uma forma sequencial segundo o argumento. Da autoria e cedidas por Tiago Carvalho. (p. 93).

Figura 26 - Imagens representativas da 1ª versão de “Artur”. (p. 96).

Figura 27 - A introdução da narrativa de “Artur” numa 2ª versão. A inclusão de entrevistas. (p. 97).

Figura 28 - Aplicação prática em “Artur” da edição por evidência descrita por Bill Nichols. (p. 98).

Figura 29 - Construção de oráculos correspondentes a época retratada em determinada imagem de arquivo. (p. 99).

Figura 30 - A inserção de imagens de arquivo que comprovam e evidenciam os efeitos da separação e da relação entre Fábila Edite e Artur Ramadas nas suas vidas. (p. 100).

Figure 31 - Aplicação prática em “Artur” da montagem por contraste. (p. 101).

Figura 32 - Imagens da última cena de “Artur”. (p. 102).

Figura 33 - A construção de uma narrativa apoiada em depoimentos, imagens de arquivo e filmes de Artur Ramadas, após a abolição do narrador. (p. 104).

Figura 34 - Imagens de uma solução para a cena final de “Artur”, onde os dois momentos, *showreel* e a cena de Artur Ramadas numa sala de cinema são misturadas numa só. (p. 105).

Figura 35 - Imagens representativas da versão final de “Artur”. (p. 106).

Figura 36 - Evolução da construção do oráculo pertencente ao documentário “Artur”. As imagens da esquerda pertencem à primeira versão do projecto e as da direita, à versão final. (p. 109).

Figure 37 - A versão final dos oráculos e gráficos representativos da época retratada nas imagens de arquivo. (p. 109).

Figure 38 - A criação do crédito cinematográfico para a primeira obra de Artur Ramadas, “Pai”. Gráfico construído com o apoio de Tiago Carvalho. (p. 110).

Tabela 1 - Tabela das diferentes tipologias de imagens presentes em “Artur”. (p. 91)

Tabela 2 - Tabela informativa das definições finais do projecto “Artur”. (p. 92)

1 Introdução

1.1 Apresentação da proposta de trabalho

A presente dissertação pretende abordar a problemática da montagem no falso documentário. Trata-se de um subgénero audiovisual que constrói a sua narrativa através do diálogo entre elementos de ficção e alguns pressupostos intimamente ligados ao documentário. É este mesmo diálogo entre elementos aparentemente opostos que analisaremos nesta dissertação, utilizando a problemática da montagem como meio para atingir esse fim.

Comprovaremos, ao longo desta dissertação, que é na manipulação de factos que está enraizada a base do falso documentário e que esses factos, de uma forma geral, são a base para a construção de um documentário (i.e.: factos históricos, científicos, sociológicos, culturais, desportivos, etc.). O facto está intimamente ligado à realidade. David Hume, por exemplo, considera que um facto se concretiza na existência de um objecto. É, por isso, tido como algo concreto, cientificamente provado. Numa definição vulgar, a realidade é aquilo que existe ou é. A realidade foi amplamente estudada pelo ramo filosófico, mas, na generalidade, os autores desta área, definem-na em “oposição ao nada, à aparência ou à ilusão”¹. Percebemos então a sua íntima ligação com a ficção, pois esta é por norma associada ao que é “imaginado ou fabricado pelo espírito, não tendo correspondência com a realidade”².

¹ “Enciclopédia luso-brasileira de cultura”, Editorial Verbo, Lisboa.

² Ibidem.

De que forma são estes termos, a ficção, a realidade e o facto, aplicados no cinema? Porque se faz, por norma, a ligação entre documentário e facto? Que diferenças existem entre a montagem de filme de ficção e de documentário? Como são utilizados os elementos intimamente ligados à ficção e ao documentário pelo falso documentário? Como funciona a justaposição de momentos ficcionados com momentos característicos do documentário? Como fazemos crer que um filme ficção é documentário e de que forma a montagem é utilizada para esse objectivo?

São questões às quais tentaremos dar resposta ao longo da presente dissertação.

Também, tendo como caso de estudo o falso documentário “Artur”, perceberemos, através de um diálogo entre a teoria e a prática, de que forma este subgénero tira partido da justaposição de momentos ficcionados e não-ficcionados. Este mesmo conteúdo narrativo que, embora ficcional, porque o objecto retratado é ficção, deve passar como verdadeiro e credível.

A dissertação reflectirá ainda sobre a construção de factos em ficção e a construção de ficção em documentário. Sabemos que algumas obras cinematográficas pretendem utilizar a forma documental para enquadrarem historicamente o objecto retratado, como é o caso do falso documentário de 1995 *Forgotten Silver* de Peter Jackson. Outras, utilizar a manipulação da imagem para credibilizar o objecto retratado. A utilização destas técnicas pode ser tão tentadora para alguns documentaristas, na sua procura para provar certa hipótese, que chegam, em algumas situações, a utilizá-las em obras que os próprios designam de documentário e que desvirtuam as preconcepções do público sobre este género, como é o caso do filme de Michael Moore, *Roger and Me*, de 1989³. Alguns filmes de ficção utilizam, igualmente, estas estratégias no desenvolvimento da sua narrativa, como são o caso *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) ou *Underground* (Emir Kusturica, 1995).

O falso documentário tem sido alvo de várias análises (i.e.: Garry D. Rhodes, John Springer, Jane Roscoe, Craigh Hight) parecendo estar estabelecido

³ O plano em que o microfone de Michael Moore é supostamente desligado durante uma conferência da General Motors, foi realizado num outro espaço e incluído junto às imagens de registo desse evento.

como um subgénero que tem evoluído tanto na sua forma como no seu conteúdo. A sua pretensão em desafiar os pressupostos do documentário, deixa em aberto a possibilidade de reflexão sobre este último. Esta dissertação pretende, como tal, utilizar estas análises para atingir o objectivo a que se propõe, ou seja, discutir a problemática da montagem no falso documentário.

1.2 Estudos e desenvolvimento do projecto final

Este capítulo apresentará, numa visão geral, o projecto prático em que se apoiará a dissertação, assim como tornará claro qual o cargo que desenvolveremos neste projecto e como se processará a relação entre a investigação teórica e a prática desenvolvida.

O projecto final a ser produzido no 2º ano de Mestrado em Cinema e Audiovisual, denominado “Artur”⁴, é um falso documentário sobre um realizador português, Artur Ramadas. Trata-se de uma obra a ser desenvolvida pelos alunos do mesmo mestrado onde, cada um dos elementos da equipa será responsável por um cargo específico. Assim, a equipa é constituída por um realizador e argumentista, Flávio Pires, dois produtores, Mafalda Castelo-Branco e Fernando Ribeiro, um director de fotografia, Tiago Carvalho e, finalmente, por dois editores, Nuno Almeida e Nuno Castilho. Devido à complexidade deste projecto, foi decidido que as áreas de produção e edição deveriam ser constituídas por equipas de dois alunos a fim de tornar eficaz e produtivo as tarefas inerentes a essas mesmas áreas.

Como referido em cima, a edição será a área que desenvolveremos no projecto final. Numa fase de pré-produção espera-se o desenvolvimento de uma pesquisa teórica, estética e formal sobre o falso documentário, assim como alguns testes práticos sobre os formatos digitais a utilizar. Ainda nesta fase, existirá uma pesquisa sobre a estética dos oráculos televisivos, como também a sua utilização em documentários, pois consideramos um aspecto fundamental na criação de uma imagem credível no projecto final. Finalmente, numa fase de pós-produção, a montagem do projecto e, findada esta, a criação de gráficos a serem inseridos na imagem, como por exemplo, oráculos.

⁴ “Artur” foi um dos nove projectos seleccionados no novo protocolo do ICA realizado com as escolas portuguesas de cinema.

O falso documentário “Artur”, como já referido, é uma viagem pelo trabalho e vida de Artur Ramadas, um desconhecido realizador português. Esta viagem é feita através de entrevistas a supostos críticos de cinema, realizadores nacionais e internacionais, familiares, amigos e conhecidos do realizador, assim como através da visualização de excertos de alguns dos seus filmes.

A obra de Artur Ramadas reflecte o seu estado emocional ao longo da sua vida e os seus filmes estão longe de serem convencionais. Cenas de violação, masturbação, de morte, auto-flagelação são apenas alguns pontos que caracterizam a sua obra e, por consequência, o seu estado de espírito em certos momentos da sua vida. A sua ligação com o mundo cinematográfico é também ela conturbada, com relações instáveis com alguns reconhecidos realizadores como por exemplo, Ingmar Bergman ou Manoel de Oliveira. Por fim, trata-se de uma personagem controversa, esquecida, traumatizada e instável e isso reflecte-se na sua obra.

O desenvolvimento deste projecto centra-se essencialmente no cumprir de um objectivo: a criação de falsos factos. Para que um falso documentário tenha sucesso, é necessário que utilize, de uma forma credível, os códigos e convenções inerentes ao documentário. Mesmo que “Artur” utilize filmagens de arquivo, ou seja, elementos não ficcionados, é necessário que esses sejam utilizados para credibilizar os momentos de ficção. Serão também ficcionados neste projecto filmagens amadoras e entrevistas. Todos os anteriores formatos terão de ser situados temporalmente e espacialmente para que sejam transmitidos como supostos factos. Os únicos momentos que serão assumidos como ficção, são os excertos dos filmes de Artur Ramadas.

É esperado neste projecto que a investigação teórica e a prática estejam relacionadas. Assim, considera-se essencial que numa primeira abordagem ao projecto se analise a teoria existente sobre o falso documentário. Perceber, portanto, a que nos referimos quando falamos de falso documentário e quais as características que o definem como tal. Entender, para além disto, que técnicas são usadas para a criação deste subgénero televisivo e cinematográfico, e com que intuito são utilizadas. A investigação teórica evoluirá de seguida para elementos mais técnicos da montagem como, por exemplo, perceber que parâmetros estão ou

não estabelecidos para a montagem em documentário e em ficção. Esta investigação teórica servirá para apoiar todas as decisões a serem tomadas na montagem do projecto prático. Numa visão mais alargada, serve também para delinear o campo de acção de todo o projecto. É neste diálogo entre prática e teoria que se desenvolverá a dissertação, assim como o projecto final “Artur”.

Por fim, espera-se que o projecto final se inclua na definição de falso documentário e que o seu objectivo, a criação de falsos factos, seja alcançado. Espera-se ainda atingir uma montagem coerente com os pressupostos do falso documentário e que a utilização de mecanismos de montagem sejam coerentes e eficazes na criação de uma narrativa e forma que pretende aludir aos códigos e convenções do documentário.

2 O enquadramento da dissertação

O seguinte capítulo pretende apresentar de uma forma desenvolvida a temática em questão, assim como, clarificar, na presente dissertação, como se procederá a relação entre o desenvolvimento teórico e a implementação prática.

2.1 Objectivos

Pretende-se dar respostas à problemática relacionada com a montagem cinematográfica entre ficção e facto. Esta é uma temática que nos interessa enquanto estudantes de cinema, por duas razões: em primeiro lugar, o *mock-documentary*⁵ é um subgénero cinematográfico que desafia alguns pressupostos ligados ao género de documentário. Em segundo lugar, embora sendo um subgénero que se encontra enraizado nos inícios do cinema, é, nas últimas décadas, alvo de um crescente número de críticas e análises, reflexo de um crescente interesse na construção e criação de falsos documentários. Consideramos, assim, que a criação de falsos documentários poderá levar à desmistificação e discussão sobre os pressupostos do documentário e isso será importante para a evolução da arte cinematográfica. Será através da análise teórica e empírica da montagem que conseguiremos aprofundar o estudo da montagem entre facto e ficção, para, a partir daí, posicionarmo-nos sobre quais os objectivos do falso documentário na recriação formal e narrativa de certas preconcepções intimamente ligadas ao documentário.

⁵ O termo *mock-documentary* é definido na língua portuguesa como falso documentário.

2.2 Desenvolvimento da questão central da dissertação

A problemática da montagem no falso documentário relaciona-se directamente com a difícil separação e caracterização das concepções existentes, no cinema, de ficção e de documentário. Desde os primórdios desta sétima arte que parece haver uma tendência para a separação destes dois géneros, ou seja, o filme de ficção e o filme que faz uso de vários tipos de factos (i.e. factos históricos, científicos, sociológicos, culturais, desportivos, etc.) para a construção da sua narrativa, o documentário. Mas a separação rígida e prolongada entre os dois géneros é algo que parece estar longe de ser concretizado com sucesso, como podemos comprovar com a existência de inúmeras referências cinematográficas que reproduzem, numa só obra, elementos intimamente ligados ao documentário e à ficção.

Ao longo da história do cinema e, com mais frequência na actualidade, estes híbridos, que podem ser denominadas como docudramas ou falsos documentários - conforme apresentem uma forma ficcional e um conteúdo documental ou uma forma documental e um conteúdo ficcional respectivamente - têm crescido em número e complexidade no que diz respeito à criação narrativa entre ficção e facto⁶. A escolha do falso documentário como subgénero central no desenvolvimento da presente dissertação, relaciona-se directamente com o posicionamento dos dois subgéneros, docudramas e falsos documentários, relativamente à reflexão sobre os pressupostos intimamente ligados ao documentário e sobre a sua ligação com a recriação da realidade: o docudrama pretende estar ligado a uma representação muito estrita da realidade e dos acontecimentos reais, os factos, embora utilizando a forma ficcional. Mas esta estrita ligação com a realidade, sem manipulação de factos, não coloca o docudrama como crítico dos pressupostos utilizados pelo documentário. Este utiliza-os como centro da sua narrativa: utiliza os factos e não os distorce. Por outro lado, o falso documentário pretende pôr em causa os pressupostos do documentário e a sua ligação com a representação da realidade, utilizando a sátira ou a crítica como ferramentas de construção narrativa. Existe a

⁶ Ver: SPRINGER, John Parris, RHODES, Gary Don, *Docufictions: Essays On The Intersection Of Documentary And Fictional Filmmaking*, McFarland and Company Inc. Publishers, 2006.

manipulação de factos e criação de falsos factos para construir uma história fictícia que tenta passar como real, utilizando a forma documental e todos os pressupostos a esta ligada.

Assim, a actualidade deste subgénero e a sua ligação com a problemática da representação da realidade cinematográfica é primordial e fundamental para a criação da questão central da presente dissertação, ou seja, a problematização da montagem no falso documentário.

Por outro lado, consideramos a montagem como o processo fundamental para a construção deste tipo de obra, o falso documentário, porque, em primeiro lugar, é nesta fase da criação cinematográfica que se concretiza a justaposição dos vários elementos de ficção e de documentário até ai construídos e, segundo, porque é neste momento que muitos dos problemas sobre os pressupostos do documentário e a sua posição relativamente à representação da realidade cinematográfica, são postos em causa, permitindo, assim, uma reflexão sobre o género documental.

Para colocar em prática os resultados teóricos investigados ao longo desta dissertação, consideramos fundamental a realização de um projecto prático, o falso documentário “Artur”. Trata-se de uma obra que, utilizando a forma documental, pretende satirizar um aspecto cultural, o cinema e, em específico, criticar a sobrevalorização do trabalho do artista português, neste caso, através da retrospectiva da vida e da obra do realizador Artur Ramadas.

O objectivo desta ligação entre teoria e prática será a de criar um fundamento teórico para a parte empírica do projecto e comprovar, através da prática, as respostas obtidas relativamente à questão central da dissertação. Como tal, será necessário, ao nível teórico, compreender e analisar quais os objectivos e técnicas utilizadas na montagem do falso documentário, para que as possamos comprovar posteriormente na parte prática do projecto.

No terceiro capítulo da presente dissertação estará todo o desenvolvimento teórico, que servirá de apoio e ponto de partida para a comprovação da questão central da dissertação na parte prática do projecto. O desenvolvimento do projecto prático e a sua ligação com a parte teórica será analisada em pormenor no quarto capítulo desta dissertação.

2.3 Pesquisa efectuada

Para a concretização desta dissertação teremos em conta três tipos de abordagem metodológica de investigação: primeiro, através de uma análise e pesquisa teórica, segundo, no levantamento e comparação de obras cinematográficas que comprovem a questão central levantada na presente dissertação e, terceiro, através de um estudo empírico que resulta na montagem do projecto cinematográfico “Artur”.

No que diz respeito à investigação teórica, esta será apoiada por bibliografia apropriada a cada parte do desenvolvimento da dissertação. Como tal, consideramos necessário esclarecer e debater, numa primeira fase, os termos ficção, facto e realidade. Perceberemos ainda a ligação destes termos com a narrativa cinematográfica. Nesta primeira fase consideramos fundamental a análise de, por exemplo, “O que é o cinema?” de André Bazin⁷. Numa segunda fase, utilizaremos bibliografia relacionada com a teoria do documentário, como por exemplo, *Introduction to Documentary* de Bill Nichols⁸. Para analisar e reflectir sobre os problemas ligados à representação da realidade e as formas de documentário que apresentam uma ligação mais forte com essa representação da realidade, utilizaremos, entre outras, a obra de Mohammad Ali Issari, *What is cinema verité?*⁹. Numa terceira fase, bibliografia relativa ao falso documentário, às suas várias aproximações ao subgénero e os seus objectivos teóricos. Aqui, obras como *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* de Craigh Hight e Jane Roscoe¹⁰ e *Docufictions: Essays On The Intersection Of Documentary And Fictional Filmmaking* de Gary Don Rhodes e John Parris Springer¹¹ são consideradas como fundamentais para a abordagem desta terceira fase. Por fim, numa quarta fase, pesquisa sobre a evolução da montagem na história do cinema, as diferenças na montagem em documentário e ficção e o estudo de algumas técnicas de montagem utilizadas no falso documentário. “Técnicas de edição para Cinema e Vídeo – História, Teoria e Prática” de Ken

⁷ BAZIN, André, *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, 1992.

⁸ NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

⁹ ISSARI, Mohammad Ali, *What is cinema verite?*, Scarecrow Press, 1979.

¹⁰ HIGHT, Craigh, ROSCOE, Jane, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

¹¹ SPRINGER, John Parris, RHODES, Gary Don, *Docufictions: Essays On The Intersection Of Documentary And Fictional Filmmaking*, McFarland and Company Inc. Publishers, 2006.

Dancyger¹² e “Num Piscar de Olhos” de Walter Murch¹³ são algumas das obras referenciadas para a análise da montagem na presente dissertação.

A investigação efectuada para a dissertação utiliza ainda a análise e comparação de algumas obras cinematográficas que usam, seja imagens ficcionadas em narrativas de documentário ou usem a manipulação de imagens factuais em narrativas de ficção. Para cada um dos casos anteriores, será analisado um conjunto de obras com o intuito de perceber de que forma estas técnicas são utilizadas e com que objectivo. Para isso, ter-se-á em conta o objectivo do realizador, a análise e comparação de cenas específicas e o impacto destas narrativas no público.

Por fim, o último ponto da pesquisa vai de encontro à implementação no projecto prático “Artur” de alguns conceitos teóricos analisados. Como abordado anteriormente, este projecto terá como objectivo a construção de uma narrativa ficcional, utilizando a forma documental. Como tal, é necessário criar uma estética intimamente ligada ao documentário em filmagens com conteúdo ficcionado. Para além disso será necessário a criação de uma verosimilhança nos filmes de Artur Ramadas, ficcionados no presente mas que se deseja que sejam transmitidos como filmes de época, desde os anos 60 até a actualidade. Isto será concretizado ao longo de toda a produção do projecto, pelas várias áreas de trabalho e, conseqüentemente, fará parte também dos objectivos a serem concretizados na montagem. A pesquisa a ser efectuada será relacionada com o estudo da estética gráfica, em específico, créditos utilizados em ficção em meados dos anos 60, a pesquisa sobre alguns elementos que se liguem directamente com o documentário, como por exemplo, o estudo da estética de oráculos e, por fim, o estudo técnico e teórico sobre criação de uma forma e narrativa documental.

¹² DANCYGER, Ken, *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História, Teoria e Prática*, Elsevier Editora, 2007.

¹³ MURCH, Walter, *Num Piscar de Olhos*, Jorge Zahar Editor Lda., 2004.

3 Investigação teórica sobre a problemática da montagem no falso documentário

3.1 Introdução

É objectivo deste capítulo analisar os elementos que consideramos principais e relevantes para identificar o contexto histórico onde se insere a questão central da presente dissertação, ou seja, a problemática da montagem no falso documentário. Para este efeito focamo-nos nas questões intimamente ligadas à representação da realidade cinematográfica no documentário, na ficção e no falso documentário, para que possamos perceber de que forma a montagem afecta os diferentes tipos de representação do real, conotados com os anteriores géneros e subgénero cinematográfico.

A estrutura deste capítulo três, então, trata de, num primeiro ponto introdutório, abordar e apontar os problemas intimamente relacionados com a representação do real no cinema, assim como apresentar uma breve reflexão sobre a evolução da linguagem da montagem cinematográfica. Num segundo ponto consideramos importante realizar uma análise sobre as componentes que poderão levar a uma definição global do que é um filme de documentário e um filme de ficção e perceber desde aí, num estudo de comparação entre obras do mesmo género, as consequências da intersecção de diferentes tipos de narrativas, documentais ou ficcionais, no que diz respeito à sua interpretação sobre a representação do real. De seguida consideramos importante definir o que podemos classificar como um tipo de montagem intimamente ligada às obras documentais e a obras ficcionais, utilizando, para isso, a análise de dois filmes

que se enquadram dentro desses géneros. Por fim, as questões ligadas com o falso documentário e a problemática relacionada com a montagem neste subgénero e o consequente reflexo deste na identificação do tipo de representação do real realizado pelo falso documentário.

Toda esta análise e reflexão, que será desenvolvida com maior detalhe nos seguintes sub-capítulos, terá como objectivo a comprovação no projecto prático “Artur”. Este passo da presente dissertação será melhor aprofundado no capítulo quatro.

No sub-capítulo seguinte analisaremos de que forma surge a questão sobre a problemática da representação do real nos géneros cinematográficos ficção e documentário.

3.1.1 A problemática da representação da realidade cinematográfica

Propomos aqui reflectir, analisar e debater os pressupostos intimamente ligados à representação da realidade na arte cinematográfica. A representação é definida, relativamente a uma imagem, como aquela que representa um objecto, um acontecimento ou uma temática¹⁴. É, como tal, uma reprodução de algo ligado ao real. A discussão em volta da análise de uma obra artística no que diz respeito à sua representação do real deve-se, em geral, a dois pontos: se se trata de uma reprodução verdadeira de alguns elementos do real ou se se trata de apenas uma reprodução verosímil desse mesmo real¹⁵.

Já em Platão esta questão parece estar presente. Ao discutir a busca do conhecimento na sua obra “A República”¹⁶, Platão apresenta uma experiência sobre a prisão de alguns homens dentro de uma caverna. Estes homens são obrigados a olhar para uma parede, sem a possibilidade de se moverem. Por detrás de si, homens carregam vários objectos e, através de uma fogueira colocada dentro da caverna, as sombras dos objectos que estão a ser carregados são projectadas na parede que está em frente dos homens agrilhoados. Estas sombras não são mais do que uma representação dos objectos referências, ou seja,

¹⁴ <http://www.infopedia.pt/pesquisa.jsp?qsFiltro=0&qsExpr=representa%E7%E3o>.

¹⁵ Verdade – algo real, autêntico, que não é fingido. Verosímil – algo que é provável de ser verdadeiro, que é credível. Aproveitamos o uso destes dois termos na discussão da problemática da representação da realidade cinematográfica, pois trataremos de explicar que as duas conotações, verdadeiro ou verosímil, encaixam na definição do tipo de tratamento do real proposto pelos géneros documentário e ficção, respectivamente.

¹⁶ PLATÃO, *A República*, Guimarães, Guimarães Editores, 2010.

dos objectos originais, reais. Este exemplo serve também para alertar para a problemática sobre a audiência poder ou querer ver as imagens como a própria realidade que vivenciam, descartando a própria realidade da imagem, diferente, portanto, do real. Citando Platão, este explica que: “É, portanto, indubitável – afirmei – que aos olhos destes prisioneiros a realidade não seria mais do que as sombras dos objectos.”¹⁷.

Sobre a problemática da perda do referente na representação do real numa imagem, chamamos à discussão dois autores, Jean Baudrillard e Martine Joly. No final dos anos 80, em “Simulacros e Simulação”, Jean Baudrillard evocava quatro fases da imagem em que cada uma representa uma ordem de simulacro¹⁸. O autor considera que estamos perante uma era de simulações, onde a imagem já não apresenta qualquer relação com o real. O referente não existe. O que existe e é tomado como verdadeiro é a imagem simulada. Isto levará a uma hiper-realidade, uma consequência das repetidas simulações da realidade. Esta teoria está enraizada na constante e imparável reprodução de imagens, onde se torna difícil, se não impossível, detectar o referente original representado nas imagens e, como tal, para Jean Baudrillard a questão se uma imagem é real ou falsa deixa de fazer sentido exactamente porque deixamos de o poder comparar com o referente original. Encontramos também esta preocupação do hiper-real em Martine Joly, quando a mesma reflecte sobre o desejo da audiência perante a imagem, sobretudo a televisiva. Ela afirma que: “A função anunciada e esperada da imagem mediática já não é assim imitar (função icónica), nem mesmo fazer-se passar (função semiótica) pelo mundo, mas Ser o próprio mundo, sempre, em toda a parte.”¹⁹. Podemos assim verificar que a problemática da representação do real na imagem é actual e que nos aponta para uma impossibilidade de distinção entre o que é verdadeiro ou falso numa imagem.

No cinema, uma arte enraizada na imagem e no movimento de imagens, esta problemática está, obviamente, presente. A possibilidade de animação de imagens permite ao cinema representar uma realidade muito mais aproximada com o real que se propõe representar. Devemos considerar que embora possam existir casos onde essa representação do real seja verdadeira em certos

¹⁷ Ver em: PLATÃO, *A República*, Guimarães, Guimarães Editores, 2010.

¹⁸ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and Simulations*, University of Michigan Press, 1995.

¹⁹ Ver em: JOLY, Martine, *A Imagem e a Sua Representação*, Portugal, Edições 70, 2002, p. 196.

elementos, sabemos que nenhuma arte é capaz de reproduzir de uma forma fiel a espacialidade e a temporalidade da realidade colocada à sua frente. Sabemos também que esta é uma preconcepção que tem servido de base para a criação artística, como acontece, por exemplo, nos filmes *Sleep* e *Empire* de Andy Warhol²⁰. Como podemos testemunhar ambos têm uma duração limitada relativamente à duração temporal infinita do real e o enquadramento, a escolha do nosso olhar, é também ele condicionado comparado com o infinito número de possibilidades de escolha. Aliás, o próprio artista considera as referidas obras como “anti-cinema”, o que nos leva a considerar que, para Andy Warhol, o objectivo da criação cinematográfica não será a tentativa de alcançar uma fiel representação do real, proeza que, como vimos, parece ser inalcançável. Como tal, devemos, na presente dissertação, focar o nosso interesse nos objectivos e consequências das escolhas tomadas relativamente à representação da realidade cinematográfica.

O cinema, de uma forma geral, é dividido em dois grandes géneros: o documentário e a ficção. Esta divisão é fundamentada por diversos factores que são partilhadas por obras que constituem estes dois géneros: por exemplo, a abordagem ao tema ou objecto retratado (como mostrar), o nível de complexidade da trama narrativa e os pressupostos cinematográficos que desejam atingir (como contar) e, aquilo que nos interessa especialmente na presente dissertação, a sua relação com a representação de uma realidade. Como teremos oportunidade de aprofundar mais à frente, no documentário existe uma ligação mais directa com o real representado, com o uso, por exemplo, de técnicas que ao longo da história do cinema e da televisão tornaram-se preconcepções de uma representação mais verdadeira do real: o narrador que fala directamente com o espectador, os especialistas, as temáticas intimamente ligadas com algum ramo da sociedade e por fim, a utilização de factos na sua estrutura narrativa. Já na ficção, esta ligação com o real é tida como ilusória, ou seja, nas obras de ficção pretende-se uma representação mais verosímil da realidade. No entanto, essa realidade reconhecível pela audiência, está por vezes presente na obra, através da construção da simulação dessa mesma realidade. O essencial no filme de ficção visa que todos os elementos que constituem a realidade apresentada, a realidade

²⁰ *Sleep* de 1963, é um filme experimental de 321 minutos num plano único de um homem a dormir. *Empire* (1964) consiste também unicamente de um plano fixo em câmara lenta do Empire State Building, durante aproximadamente nove horas.

do filme de ficção, sejam coerentes entre si e coerentes com o objecto ou temática abordada.

Não poderemos deixar de debater que, como já foi referido anteriormente, nenhuma arte é capaz de mostrar de uma forma fiel o real. O que consideramos aqui são os tipos de representações deste real, se são mais ou menos fiéis com o real representado. Por exemplo, no cinema, questões relacionadas com o enquadramento ou a temporalidade da acção deitam por terra qualquer noção de uma representação fidedigna do real. Elementos da gramática cinematográfica, como a cenografia, a iluminação, o som ou a montagem afastam também as obras cinematográficas de uma impossível representação verdadeira do real. O que teremos em conta no desenrolar da presente dissertação será o tratamento dos elementos audiovisuais que são jogados no filme documentário e na ficção para que sejam atingidos os seus objectivos relativamente à sua intenção na representação do real.

Analisaremos de seguida as origens dos dispositivos de que se alimenta o cinema e de que forma estes mesmos elementos tratam a representação do real.

3.1.2 Origens da representação da realidade cinematográfica

“Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz à semelhança dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelos exemplos das artes consagradas.”²¹ Pelas palavras de André Bazin percebemos e aceitamos que o cinema não é uma arte que se realiza exclusivamente pelas suas próprias regras, mas antes, que se aproxima invariavelmente de especificidades pertencentes a dispositivos artísticos anteriores ao seu aparecimento. Consideramos que a sétima arte, o cinema, apresenta aproximações, por exemplo, à fotografia, ao teatro ou à literatura. Defendemos aqui que a problemática da representação da realidade cinematográfica está, também ela, presente nas raízes da sua construção, ou seja, no diálogo e na absorção de certas especificidades das artes referidas. Ou seja, o facto do cinema, nos seus dois grandes géneros, o documentário e a ficção, poder apresentar uma relação mais verdadeira ou verosímil com o real, em grande medida, está relacionada com a problemática da representação do real nos dispositivos que formam a sua

²¹ BAZIN, André, “Por Um Cinema Impuro”, *O que é o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, p.94.

identidade enquanto arte, o teatro, a literatura e a fotografia e o estudo do movimento.

A aproximação do cinema ao teatro é realizada através do seu lado mais cénico e dramaturgico. A primeira relação que estabelecemos é com os estúdios de cinema. O aparecimento destes estúdios, que permitiam a construção de vários cenários no seu interior, o controlo da iluminação e, posteriormente, do som, foi uma das primeiras evoluções da produção cinematográfica²². Os cenários servem, numa primeira instância, como um elemento que influencia a própria narrativa onde se insere. No teatro os cenários permitem uma certa versatilidade, se a peça em questão necessitar de vários locais, vários espaços. É, no fim de contas, a construção de um local em cima de outro, o palco. A limitação do teatro em relação ao cinema, e que foi superada por este, deve-se em parte à sua impossibilidade de mudança do local real, ou seja, da mudança física do palco. Os cenários podem mudar numa peça de teatro, mas o local real de acção, o palco, é imóvel. Para além disto sabemos que a duração real de uma peça teatral é, invariavelmente igual à duração total da peça: as personagens e os cenários podem representar diferentes épocas durante a acção da peça, mas essa mudança ocorre durante o tempo real, ou seja, o tempo não é modificado, o que se pode iludir é o tempo da narrativa. O mais parecido relativamente à aproximação de teatro por uma arte imagética são os programas televisivos em directo: um espaço fixo, real, que através dos cenários nos transportam para uma representação mais real ou imaginativa, onde o tempo real é igual ao tempo de acção do programa. Neste exemplo, apercebemo-nos de outra limitação do teatro, absorvida e superada pelo cinema: o ponto de vista.

No teatro, em geral, existe uma espécie de quarta parede entre o público e a acção a decorrer no palco. Esta aceitação de uma quarta parede, tanto por parte do público como pelos próprios actores, serve para que a audiência se sinta espectador e não participante, garantindo-lhes assim que os actores não têm noção da sua presença, tornando o espectáculo teatral numa espécie de *voyeurismo*. No teatro, o ponto de vista do espectador é fixo: “O nosso olhar pode vagar livremente pela a acção a decorrer no palco, mas o nosso corpo fica fixo.

²² Considerado pelos historiadores como o primeiro estúdio americano de cinema, *Black Maria*, foi construído em 1893.

Assistimos a tudo a partir de um ponto e um ângulo fixo.”²³ Este quase aprisionamento do espectador serve, na opinião de Richard Howells, para criar a ilusão da realidade vivenciada pelo mesmo e por isso, adverte o autor que, nem todo o teatro se rege por estas regras e aqueles que não o fazem, aquelas peças teatrais que quebram a quarta parede e permitem a deambulação do público pelo espaço do teatro ou a invasão dos actores ao espaço da audiência, quebram essa ilusão do real, justamente porque procuram uma representação verosímil do real e não verdadeira. Na generalidade das obras cinematográficas encontramos também a construção da quarta parede. A posição do espectador é, em alguns casos, a posição da câmara. Se um actor olha para a câmara está a olhar directamente para nós o que implica a quebra da presença da quarta parede, podendo o espectador se aperceber que está perante uma realidade cinematográfica, que está a assistir a um filme e que, de certa forma, o compromisso que inconscientemente aceitou sobre a verosimilhança do que lhe está a ser apresentado, é quebrado também. O filme de ficção, ao querer iludir uma realidade, não pode permitir ao espectador que este se aperceba que por detrás do seu ponto de vista, da posição da câmara, esteja uma equipa a fabricar a realidade que lhe está a ser apresentada. No teatro acontece exactamente a mesma coisa: os bastidores são cobertos pelos cenários para que nenhum elemento do real se apodere da realidade a ser apresentada.

No documentário, por outro lado, estas regras apresentadas em cima podem ser quebradas, pois o interesse não é iludir uma realidade mas, pelo contrário, apresentar uma representação mais verdadeira do real e se nessa apresentação, por exemplo, aparecer no enquadramento o reflexo da câmara e do seu operador ou até o entrevistador, o espectador recebe a informação que, supostamente, estará perante uma situação real em que nada foi manipulado para representar a realidade a que assiste. O que permite, por fim, ao cinema apresentar uma representação do real superior ao do teatro é que a visão do espectador, o enquadramento da câmara, não é obrigatoriamente fixo: ele mexe-se, percorre o espaço, vê de longe ou um pormenor. Isto traz consigo uma grande diferença em relação ao teatro que é o facto de o espectador se sentir um espectador activo na acção e não passivo, que possa experienciar da acção e não apenas assistir. Como Richard Howells explica referindo-se a uma obra sobre o

²³ Tradução livre de: “*Our eyes are free to roam around the set as we wish, but our bodies stay put. We view everthing from a fixed point and a fixed angle*”, in HOWELLS, Richard, *Visual Culture*, Polity, 2003, p. 172.

atropelamento de uma pessoa, que utiliza o plano de ponto de vista, o plano mais aproximado com a visão humana e, como tal, ligado a uma representação mais verdadeira do real natural: *This is a film, after all, about how it feels to be run over, not about what it is like to observe someone else suffering the same experience*²⁴.

Os planos fixos e únicos, em muito, aproximações do cinema à experiência teatral, estão presentes desde as primeiras experiências cinematográficas. A acção era pobre e a narrativa resumia-se a algo que só poderia acontecer dentro do enquadramento escolhido. Como tal percebeu-se que o cinema precisava de contar histórias, entusiasmar o público, que rapidamente perdeu o seu interesse neste tipo de obras cinematográficas. As primeiras evoluções técnicas no cinema, como por exemplo, o aumento do comprimento da película, que se reflecte num aumento da duração de gravação, o transporte mais facilitado da câmara ou o aparecimento da montagem, começaram a afastar o cinema de uma mera apresentação do que se passava à sua frente, para se tornar uma ferramenta ao serviço da criação de narrativas estruturadas e/ou de entretenimento. A influência da literatura no cinema aparece cedo, como por exemplo, na adaptação de David Wark Griffith, em 1915, da obra de Thomas Dixon's, *The Clansman*, para a criação do filme *The Birth of a Nation*. A adaptação de obras literárias para a criação de obras cinematográficas continua a ser uma opção bastante utilizada. No entanto, dentro da própria história cinematográfica criaram-se, por exemplo, movimentos que recusavam as adaptações literárias, como é o caso da nova vaga francesa dos anos 60. Como tal, as adaptações literárias, embora fortemente presentes na criação artística cinematográfica, nunca tiveram uma aceitação consistente dentro dos profissionais da sétima arte. Mas consideramos que não se pode negar que o cinema, na sua essência, apresente aproximações à literatura, especialmente no que diz respeito ao seu lado narrativo. Ao ler um texto, o leitor consegue-se colocar no universo escrito pelo autor. Por exemplo, em romances, através da construção narrativa, o escritor permite ao leitor que este faça parte da acção. Consegue-o colocar em qualquer ponto da acção, fazê-lo imaginar o espaço, para que o leitor possa, mentalmente, representar as personagens apresentadas e a sua acção dentro de um espaço.

²⁴ HOWELLS, Richard, *Visual Culture*, Polity, 2003, p. 178.

O cinema ao absorver da literatura as estruturas narrativas, ou seja, a forma como a história é contada, constrói uma realidade que deve permitir ao espectador compreender e aceitar como verdadeiro ou verosímil os elementos que dela fazem parte. A grande superação do cinema na sua aproximação à literatura será, portanto, o facto de oferecer ao espectador o imaginário que este teria de construir mentalmente quando em contacto com a representação literária. O espectador não precisa mais de imaginar e construir ele próprio a acção da narrativa, pois esta está visível à sua frente e ele aceita-o tal como aceitava se lesse a mesma obra.

*Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire*²⁵. A fotografia, como afirma Susan Sontag, não é apenas uma interpretação do real, como considera ser a literatura ou a pintura, mas uma realidade bastante próxima do referente que capta. Pela primeira vez na história da humanidade, a fotografia trouxe a possibilidade, consideramos ilusória, de podermos ter nas nossas mãos um pedaço do real, uma memória, o que foi. É nos oferecido uma noção clara e correcta da definição e da profundidade dos objectos apresentados pela imagem fotográfica. Isto permite que, ao olhar para uma fotografia, se experiencie de uma forma bastante credível a representação de uma realidade que, tal como acabaria por acontecer no cinema, poderá ser mais verdadeira ou mais verosímil, ou seja, uma possibilidade para a ilusão de uma representação verdadeira do real, se o autor assim o desejar. Esta problemática da representação da realidade fotográfica estará, obviamente, presente no cinema pois este é tido, numa fórmula básica, como a justaposição de fotografias a uma determinada velocidade, criando a ilusão de movimento²⁶.

²⁵ SONTAG, Susan, *On Photography*, Londres, Penguin Books, 2002, p. 4.

²⁶ Eadweard Muybridge foi um fotógrafo britânico que realizou uma série de experiências envolvendo a fotografia e o estudo do movimento humano e animal. As suas experiências podem ser comparadas à divisão de um segundo de uma obra cinematográfica nas suas consequentes imagens inseridas nessa duração.

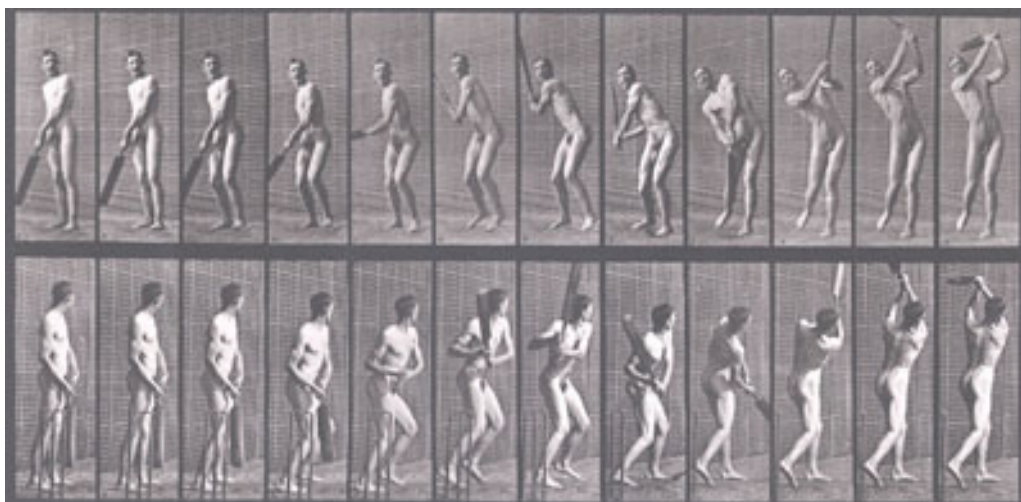


Figura 1 - Edward Muybridge, *Cricket, batting: drive*. Um primeiro exercício de fotografia sobre a possibilidade de movimento através da justaposição de imagens.

Mas o que permite ao cinema se superar à fotografia na representação de um real natural é exactamente esta ilusão de movimento, que consideramos tornar o cinema na arte que mais se aproxima do real que representa, porque, para além de apresentar certas especificidades inerentes à sua essência discutidas acima, a possibilidade de animação de imagens juntamente com o consequente efeito do passar do tempo, cria uma ligação fundamental com o real natural e isso permite uma evolução no que diz respeito à ilusão da representação cinematográfica desse mesmo real.

3.1.3 Breve história da montagem cinematográfica

“A criação de um sentido que as imagens não contêm objectivamente e que provém apenas da sua relação.”²⁷ É com esta afirmação que André Bazin define a montagem, aludindo à sua matéria prima, o plano. Sem a descoberta desta técnica, a montagem, a construção da narrativa cinematográfica limitar-se-ia a uma perspectiva, a uma ideia ou a um sentimento.

A montagem cinematográfica não aparece conjuntamente com o nascimento do cinema. Os primeiros filmes, devido ao reduzido tamanho da película, que apenas permitia uma curta duração de captação de imagens, eram construídos num plano único, onde a história ou a temática apresentada tinha, nessa curta duração, um início, meio e fim. Podemos assistir a isso nos primeiros filmes produzidos pelos irmãos Auguste e Lois Lumière, como *La sortie des*

²⁷ BAZIN, André, *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, 1992, p. 73.

usines Lumière de 1895 ou *The Kiss* produzido pela companhia de Thomas Alva Edison em 1896.



Figura 2 - *La sortie des usines Lumière*, 1895 de Auguste e Lois Lumière (esquerda) e *The Kiss*, 1896, de Thomas Alva Edison (direita). Exemplos dos primeiros filmes da arte cinematográfica onde a montagem ainda não existia.

Só após algumas inovações tecnológicas e ideológicas é que a montagem ou a teorização da montagem como elemento fundamental na criação cinematográfica se desenvolve. Isto acontece gradualmente e apoiado na criação e pensamento de alguns pioneiros que viram na montagem a oportunidade de fazer evoluir a linguagem cinematográfica. Falaremos aqui, de uma forma breve, de alguns desses mesmos pioneiros no sentido de abordar de que forma fizeram avançar o pensamento e a prática da utilização da montagem na construção narrativa de uma obra cinematográfica: Edwin Stanton Porter, David Wark Griffith, Lev Kuleshov e Sergei Eisenstein, entre outras referências.

Edwin Porter foi o responsável pela realização de obras como *Life of an American Fireman* ou *The Great Train Robbery*, ambos de 1903, caracterizados por apresentarem a construção narrativa através de diferentes planos. Com estes filmes, Porter estabelece um dos princípios fundamentais da montagem, a utilização do plano como a matéria prima na construção narrativa. Contudo, em comparação com obras anteriores, o plano continuava a servir para a apresentação de uma acção, de um momento da narrativa, sendo esta apresentada quase sempre de uma perspectiva geral. O corte acontecia, portanto, quando findava essa mesma acção e nada mais se passava no enquadramento de relevância para a narração da história e, como tal, a montagem servia apenas para organizar as acções de uma forma sequencial.

Em 1915 D.W. Griffith produziu *The Birth of a Nation*, obra clássica do cinema norte-americano e de extrema importância para o desenvolvimento da utilização da montagem, até aí pouco explorada desde as obras de Porter. A utilização da montagem serviu para este realizador como ferramenta para a criação de uma narrativa com momentos dramáticos. Os planos utilizados e a sua organização era planeada com esse mesmo intuito. Como tal, Griffith supera a simples utilização do plano geral para contar um momento narrativo, dividindo esse mesmo momento, uma determinada acção, em planos de diferentes escalas para intensificar ou moderar a intensidade dramática da mesma. O corte, então, poderia ser realizado durante uma determinada acção, sem necessariamente significar que a acção tivesse terminado, simplesmente mostrando outra perspectiva, outra escala de plano da mesma acção sequencial. Griffith explora ainda nesta obra a montagem paralela, ou seja, a justaposição de sequências de planos de duas acções que decorrem num mesmo espaço de tempo.

Por inspiração ou rejeição das inovações experimentadas por Griffith na montagem cinematográfica, alguns cineastas soviéticos dos inícios até ao final da década de 20, levaram mais adiante a teorização e prática da montagem na narrativa cinematográfica. Lev Kuleshov realizou uma experiência²⁸ que, pela sua importância e simplicidade, é citada por inúmeros críticos ou escritores cinematográficos, assim como realizadores, como por exemplo, por Alfred Hitchcock²⁹, no intuito de abordarem o efeito da justaposição de imagens numa obra cinematográfica. O efeito desta experiência na audiência foi de enorme importância para a compreensão do poder de criação de emoções no público através da justaposição de diferentes imagens. Em conjunto com Vsevolod Illarionovich Pudovkin, outro cineasta soviético com quem trabalhou em conjunto nestas experiências, viram na montagem a ferramenta de eleição para a criação de uma diferente realidade cinematográfica, conseguida através da organização dos pedaços de imagens que, em si, não são mais do que a captação do real.

Também nesta época, Sergei Eisenstein apresenta de uma forma consistente, ainda não alcançado até essa altura, uma possível teorização sobre a

²⁸ Lev Kuleshov alternou uma imagem de um actor a olhar para fora do enquadramento com diferentes imagens: um prato de sopa, um caixão, uma criança a brincar, etc. A imagem do actor era sempre a mesma, enquanto as que lhe seguiam eram diferentes. O efeito na audiência foi de espanto com a versatilidade dramática do actor perante as diferentes imagens que lhe eram justapostas.

²⁹ Durante uma entrevista televisiva realizada em 1964 por Alfred Hitchcock a Fletcher Markle, denominada *Telescope: A Talk with Hitchcock*, o realizador explica o efeito Kuleshov (o resultado da experiência de Lev Kuleshov) através de uma semelhante experiência onde o mesmo participa.

montagem. Para Eisenstein existem 5 formas de montagem: métrica, relacionada com a relação de proporção entre a dimensão dos planos justapostos; rítmica, relacionada com o movimento, o ritmo dentro do plano que impele o movimento de imagem para imagem; tonal, ligada à construção de um determinado estado de espírito emocional, conseguido através da justaposição de planos que se liguem através dessa mesma emocionalidade; sobretonal, uma espécie de analogia musical, uma composição através de planos que em si apresentem determinados estímulos e, finalmente, intelectual, que se relaciona com a justaposição de planos com o intuito de atingir uma referência intelectual que pode ou não estar presente no plano em si, utilizando, por exemplo, planos simbólicos.

As práticas e teorias desenvolvidas por estes pioneiros foram aplicadas e de certa forma desenvolvidas em inúmeras obras cinematográficas, por diversos realizadores até aos dias de hoje, mas, no entanto, a súpula da definição e utilização da montagem continua a estar bem presente, consideramos nós, na afirmação de André Bazin existente no início deste sub-capítulo.

3.2 O documentário e a ficção cinematográfica

Neste capítulo iremos analisar e debater as principais características que permitem possíveis definições sobre os dois géneros mais explorados na arte cinematográfica, o documentário e a ficção. Consideramos importante, então, uma análise de uma amostra do pensamento crítico sobre os elementos que distinguem um género de outro, tanto a nível formal, como também a nível de conteúdo. Depois de delimitado o campo de acção da ficção e do documentário e, conseqüentemente, definido a fronteira entre os dois, consideramos necessário analisar algumas obras que acolhem em si certas características, certos elementos predefinidos como pertencentes a um género diferente daquele que o define. Assim, analisaremos documentários que apresentam em parte da sua constituição elementos apontados como pertencentes a uma construção cinematográfica ficcional e vice-versa. Este tipo de análise serve, por fim, o intuito de justificar este tipo de construção híbrida em relação com a percepção do espectador relativamente à posição dos mesmos na representação do real como sendo algo verdadeiro ou verosímil. Do resultado desta análise comprovar-se-á que este tipo de mistura de diferentes tipologias de forma e conteúdo, em obras designadas de ficção ou documentário, nada terá haver com os pressupostos objectivos do falso documentário, que em si mesmo combina também diferentes

características, intimamente ligadas com a ficção e o documentário, subgénero alvo de análise no capítulo 3.4. da presente dissertação.

3.2.1 O documentário e o facto

Apresentamos neste sub-capítulo os principais pressupostos e os movimentos dentro do documentário que mais influenciam a ligação deste género cinematográfico com uma representação verdadeira do real. Não pretendemos de forma alguma tentar definir o termo documentário pois, como veremos através das intervenções de alguns autores e realizadores, esse mesmo termo parece conter em si um grande leque de definições. No entanto, consideramos que o elemento que é em grande medida responsável pelos pressupostos do documentário como uma forma de representação verdadeira do real, o facto, é um factor que está presente, de uma forma constante, na criação da narrativa deste género. Utilizaremos a voz de alguns autores e realizadores que de certa forma contribuíram para a criação de perspectivas sobre o documentário e os seus pressupostos. Através deles teremos uma ideia geral sobre que linhas se rege o pensamento e a criação de um documentário, desde algumas análises até aos princípios de certas vanguardas cinematográficas do documentário. Estes autores e realizadores são Michael Renov, Bill Nichols, John Grierson e Jean Rouch.

Michael Renov define o documentário através do que considera ser as quatro tendências fundamentais: gravar, revelar ou preservar; persuadir ou promover; analisar ou interrogar; expressar. São quatro tendências que, segundo o mesmo, não são as únicas tendências do documentário e uma obra deste género não tem obrigatoriamente presente na sua narrativa, uma única tendência, como pode ainda incluir características de algumas ou das quatro simultaneamente. Para além disto, o autor considera que cada uma destas tendências são caracterizadas como modalidades do desejo. Os desejos são o motivo da construção narrativa do documentário. Assim, na modalidade gravar, revelar ou preservar o desejo será o de imitar o real, a criação de uma realidade cinematográfica que permitirá: *cheat death, stop time, restore loss*.³⁰ Na modalidade de persuadir ou promover, as obras que partilham esta tendência colocam o enfoque, o desejo, na função retórica, ou seja, no poder de argumentação. Na terceira modalidade, analisar ou interrogar, está presente o

³⁰ RENOV, Michael, *Theorizing Documentary*, Routledge, 1993, p. 25.

desejo de revelação, de construção de significado e reflexão, encorajando uma resposta activa por parte do público. Por fim, a tendência, expressar, está ligada à função estética, levantando-nos à problemática sobre a representação do real e a criação de beleza. Todos estes fundamentos são importantes no sentido em que nos apresenta uma forma diferente de abordar a análise do documentário e os seus pressupostos.

Convocamos Bill Nichols para este sub-capítulo no intuito de abordarmos os principais códigos inerentes à construção narrativa de um documentário, presentes no seu livro *Introduction to Documentary*. O documentário representa o real de três formas: oferecendo-nos uma representação ou uma semelhança do real que nos revela uma certa familiaridade que reconhecemos (*This quality alone often provides a basis for belief: we see what was there before the camera: it must be true.*³¹, embora reforce que uma imagem não pode mostrar tudo aquilo que queremos saber sobre o que aconteceu e porque as imagens podem ser alteradas antes e após o facto, através de meios convencionais ou digitais.); os documentários defendem ou representam os interesses de outros (os realizadores muitas vezes tomam a voz para os interesses de outros); o documentário coloca-nos o assunto através da interpretação de evidências (eles criam um argumento). A partir daqui Bill Nichols cria a base para citar alguns códigos intimamente ligados ao documentário e que lhe permite esta ligação mais verdadeira com o real. Estas são: o uso da *Voice-of-God* (a narração explicativa presente em muitos documentários), entrevistas, gravação sonora no local, interrupção de uma cena para imagens que ilustrem, afirmem ou contradigam o argumento em cena e a utilização de actores sociais. Em termos de construção narrativa temos, por norma, uma organização lógica da informação apresentada por meio de uma resolução de um problema.

Um dos problemas com que Bill Nichols se confronta, e de interesse para nós, é a necessária construção criativa de realidades que o público reconhece e que é fundamental para o desejo de verdade e de autenticidade do documentário, evocando para isso a definição de John Grierson sobre o documentário como o tratamento criativo da realidade. John Grierson foi o primeiro a catalogar o género não ficcional como documentário em 1926. Este realizador é também

³¹ NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001, p. 3.

apontando como o responsável pelo movimento documentarista britânico dos anos 30. Influenciado e inspirado pelo trabalho do realizador Robert Flaherty, imortalizado na história cinematográfica pela criação de obras tais como *Nanook of the North* (1922) ou *Moana: A Romance of the Golden Age* (1926) e consequentemente como um dos pais do documentário, Grierson num ensaio que escreve nos inícios dos anos 30, declara aquilo que o próprio considera os princípios do documentário. Analisando a obra de Flaherty, Grierson afirma que o documentarista terá que dominar e ser íntimo do seu sujeito e que, ao fazê-lo, terá de tomar uma posição entre descrição ou drama: *You photograph the natural life, but you also, by your juxtaposition of detail, create an interpretation of it.*³² Falando do documentário realista, através do exemplo da sinfonia de Walter Ruttmann, realizador alemão de elevado reconhecimento na construção musical através das imagens, “Berlim: Sinfonia de uma Cidade” (1927), Grierson chama a atenção para o facto de que um documentário realista não deverá ser apenas baseado na beleza das imagens, mas que possibilite também a criação de significado: *realist documentary, with its streets and cities and slums and markets and exchanges and factories, has given itself the job of making poetry where no poet has gone before it, and where no ends, sufficient for the purposes of art, are easily observed.*³³

O documentário tomou a sua proporção elevada de ligação com a noção de verdade nos inícios dos anos 60. No entanto a evolução deste pressuposto do documentário até a um estatuto de não retorno, de uma ligação aproximada com a verdade, começou a ser construído pela obra de Dziga Vertov um revolucionário e teórico da ex-União Soviética dos anos 20. Nos seus manifestos desta época é possível encontrar um desejo de substituir o filme de ficção, considerado como uma arte burguesa, pelo que o mesmo considera como sendo um cinema de factos: *made up of documentary footage of real people in real situations, if possible filmed unawares.*³⁴ Juntamente com isto, a apologia pela libertação da câmara de filmar das limitações do olho humano, criaram um impacto em Jean Rouch e os seus contemporâneos, levando à criação de um movimento considerado de tributo a Vertov e às suas teorias, denominado *cinéma-vérité*. O termo aparece difundido pela primeira vez, através dos media, associado à obra de Rouch, *Chronique d'un*

³² COUSINS, Mark, MACDONALD, Kevin, *Imagining Reality*, Faber and Faber, 2005, p. 99.

³³ *Idem.*, p. 102.

³⁴ *Idem.*, p. 51.

Eté (1961). Foi um movimento que teve o seu impacto nos Estados Unidos, onde os principais nomes foram Robert Drew e Frederick Wiseman, denominado aí como *Direct Cinema*. A aparição destes movimentos está também ele ligado às inovações tecnológicas tais como a criação de câmaras de filmar mais leves e do gravador de áudio de cassetes que permitia a gravação síncrona com a imagem. Com estes novos equipamentos era possível uma maior liberdade de movimentos de câmara e conseqüentemente um maior número de experiências. A principal reivindicação deste movimento era a de apresentar a verdade, de que um cinema puro era aquele que era fundado na observação, na gravação e na apresentação do real sem manipulações. Foram movimentos que deram origem a um elevado número de obras que se auto-abrangiam no termo *cinéma-vérité*, e, como tal, levou a uma reflexão global sobre a problemática da representação verdadeira do real na criação cinematográfica. Para Jean Rouch: *Cinéma-vérité means that we wanted to eliminate fiction and get closer to real life. We know that we must only pose the problem of truth, to arouse questions in the spectator.*³⁵

Consideramos que a preconcepção de que o documentário estará ligado com uma representação mais verdadeira do real está presente naquilo que consideramos ser o facto. O facto está intimamente ligada com o real: é aquilo que é real, o que aconteceu ou que com grande certeza acontecerá; é tido como algo concreto, científico³⁶. O documentário explora os factos para a sua construção narrativa, utilizando factos históricos, científicos, sociológicos, culturais, desportivos, etc. É através deles que valida os seus pressupostos narrativos como verdadeiros e, conseqüentemente, efectiva o seu poder de retórica, característica intrínseca do género documental: convencer o público da veracidade do que apresenta. A grande problemática que se encontra ao longo da história do documentário está enraizada na possibilidade de manipulação dos factos apresentados, tal como abordado por Bill Nichols. Essas manipulações, quando acontecem, podem ser por vezes imperceptíveis ou escondidas e então passarão para o público como verdadeiras, ou podem ser assumidamente expostas, criando uma espécie de alerta no público para a possibilidade de falseamento do conteúdo que lhe é apresentado, tanto no documentário como em jornais televisivos ou reportagens.

³⁵ ISSARI, Mohammad Ali, PAUL, Doris A., *What is cinema verite?*, Scarecrow Press, 1979, p. 11.

³⁶ Ver: "Enciclopédia luso-brasileira de cultura", Editorial Verbo, Lisboa e <http://www.infopedia.pt/>.

As primeiras analisaremos no seguinte sub-capítulo onde a manipulação de factos não é assumido e é concebido com o intuito de servir o ponto de vista do realizador. O segundo tipo de manipulações, são aquelas que consideramos como centrais às obras de falso documentário e que também poderão estar presentes em ficção, mas com diferentes objectivos, como veremos no sub-capítulo 3.1.3.1..

3.2.1.1 A construção de ficção na narrativa documental – “Belarmino”, *Roger and Me* e *Triumph des Willens*

Pretendemos neste sub-capítulo analisar três exemplos de documentários que, na nossa opinião, acabam por manipular a própria narrativa e pressupostos documentais, sem, no entanto, perder a sua essência de filme documental. Falamos aqui então de uma construção intencional de ficção, ou seja, de propositadamente utilizarem uma estética ou técnicas associadas à construção de filmes de ficção, para transmitirem um aspecto da narrativa a ser explorada.

“Belarmino” é um documentário realizado por Fernando Lopes em 1964 sobre o pugilista nacional Belarmino Fragoso. Considerado como uma das obras referência do Novo Cinema português³⁷, juntamente com outras obras como por exemplo “Os Verdes Anos” (1963) de Paulo Rocha, “Belarmino” direcciona-se para o dia-a-dia deste pugilista, tentando mostrar, sob a forma de observação, as motivações e o perfil deste homem que, como o mesmo afirma, foi um homem com relativo sucesso no mundo do desporto mas que acaba por não ter qualquer tipo de repercussão social ou monetária da sua carreira. O outro lado deste documentário e o que nos interessa especialmente aqui são as entrevistas realizadas às personagens que aparecem no filme. Estas foram realizadas, não pelo próprio realizador, mas por Armando Baptista-Bastos, um escritor e jornalista português. A um certo momento do filme, o entrevistador em *voz-off* pergunta a Belarmino o que acha do seu treinador. Durante cerca de quatro minutos assistimos a uma discussão entre o pugilista e o seu treinador, com o entrevistador, sempre em *voz-off*, a interromper a suposta discussão e a mediar a mesma. Descrito assim poderíamos cair no erro de julgar que se trata de uma discussão que aconteceu no mesmo espaço e que, de facto, os dois intervenientes estavam colocados no mesmo local. Isso não acontece. A *voz-off* inicia esta

³⁷ Vanguarda cinematográfica que despoletou em Portugal na década de 60, inspirada nas vertentes realistas cinematográficas, tais como a Nova Vaga francesa ou o Neo-Realismo italiano.

sequência com uma pergunta a Belarmino sobre a sua relação com o seu treinador Albano. A resposta do pugilista ronda a questão da usurpação do seu corpo e do seu talento a todo o custo em nome do dinheiro. No meio da resposta de Belarmino, um corte para o treinador que sorridentemente acena com a cabeça enquanto em *voz-off* Belarmino continua a sua resposta. É importante referir aqui que Belarmino encontra-se enquadrado na imagem á direita, olhando directamente para a câmara. Albano, por outro lado, está enquadrado à esquerda da imagem e olha para o lado direito da imagem. Como tal, quando as duas imagens são justapostas parece dar a entender que os dois intervenientes se encontram no mesmo local e que o que nos é apresentado são as reacções de um às afirmações e convicções de outro. Quando a palavra é dada a Albano, que dá a sua visão sobre o que Belarmino acabara de dizer, o plano de Albano é justaposto com o do pugilista que agora já não está a olhar para a câmara, mas sim para o lado esquerdo da imagem e o plano é um pouco mais apertado, como se estivesse olhando para o seu treinador enquanto este fala. Esta sequência desenrola-se neste jogo ficcionado de uma discussão realizada no mesmo local, com a aparência da utilização de duas câmaras que apresentam tanto as reacções como os comentários dos dois intervenientes. Outro exemplo de como esta sequência é realizada para nos fazer acreditar que se trata de um diálogo realizado no mesmo local é a utilização de uma mesma palavra para fazer o corte entre os dois planos, o de Belarmino e do Albano, quando o primeiro fala sobre o facto de ter sido vendido por Albano e, inteligentemente, o plano de Belarmino é cortado para Albano que inicia com o mesmo negando a afirmação colocada por Belarmino. Com alguma destreza, Fernando Lopes consegue através da montagem criar uma discussão ficcional, ou seja, que nunca aconteceu, ou melhor, que nunca aconteceu diante da câmara, para conseguir mostrar a relação difícil entre Belarmino e o treinador Albano.



Figura 3 - Imagens de "Belarmino", 1964, de Fernando Lopes. Podemos ver, através da justaposição destas imagens o objectivo de Fernando Lopes em criar uma discussão fictícia.

Outro exemplo que gostaríamos de explorar sobre a questão da construção ficcional em documentário está presente no filme de Michael Moore, *Roger and Me* de 1989. Por muitas vezes foi este realizador alvo de críticas sobre a veracidade de certos elementos narrativos presentes nos seus filmes. O exemplo que analisamos aqui está inserido dentro de um filme também ele polémico: segundo a revista *Premier*, num artigo publicado em Maio de 1990, denominado *Look who talked: "Roger and Me": The lost episode*, o realizador teria filmado uma entrevista com Roger Smith, o presidente da *General Motors* e que Michael Moore nega ter existido. Essa mesma entrevista não aparece em *Roger and Me*, mas existe uma cena onde Michael Moore tenta entrevistar Roger Smith numa reunião da *General Motors*³⁸. Este facto é explorado no filme *Manufacturing Dissent* (2007) quando afirmam os intervenientes do mesmo que uma cena do filme teria sido ficcionado: foi rodada uma cena onde Michael Moore se dirige a um microfone que é alegadamente desligado e por isso não consegue fazer o seu discurso. Em *Roger and Me*, esta cena aparece quando é apresentado o final de uma reunião da *General Motors* onde é permitido ao público fazer questões. É

³⁸ Ver: <http://www.premiere.com/Feature/Look-Who-Talked-Roger-and-Me-The-Lost-Episode/Look-Who-Talked-Roger-and-Me-The-Lost-Episode2>

aqui que é apresentado em *voz-off* a intenção de Michael Moore em intervir. No momento a seguir aparece o mesmo a tentar fazer uma questão para um microfone que parece desligado. Não conseguindo falar, a reunião termina. Este é um dos pontos, o pressuposto que nunca conseguiu falar com o presidente, que Michael Moore utiliza para criticar a atitude do presidente da *General Motors* por ter abandonado e deixado a cidade *Flint*, povoada por desempregados, o que levou a uma degradação da própria cidade.

Portanto, esta cena que é incluída no filme e que não é indicada como sendo dramatizada, serve o propósito de encaminhar a narrativa para o objectivo pretendido: nunca foi dada uma oportunidade por parte de Roger Smith de ser entrevistado pelo realizador. Aliás, a montagem toma uma grande importância para tornar este elemento de ficção parte e encoberto na narrativa documental, pois logo após esse plano ficcionado aparece Roger Smith a satirizar com alguém. Esta situação é ainda reforçada com um suposto plano único, o que leva a uma ideia de que o acontecimento ocorreu conforme é apresentado, sem cortes. No entanto, a escuridão de certas partes desta sequência deixam na dúvida a possibilidade de corte. A justaposição de imagens leva o espectador a considerar que o presidente da *General Motors* fala de Michael Moore, quando poderia estar a falar de qualquer outra pessoa. Assim, Michael Moore poderá ter retirado a entrevista realizada e utiliza a montagem de uma imagem ficcional numa narrativa factual para reforçar o seu ponto de vista.

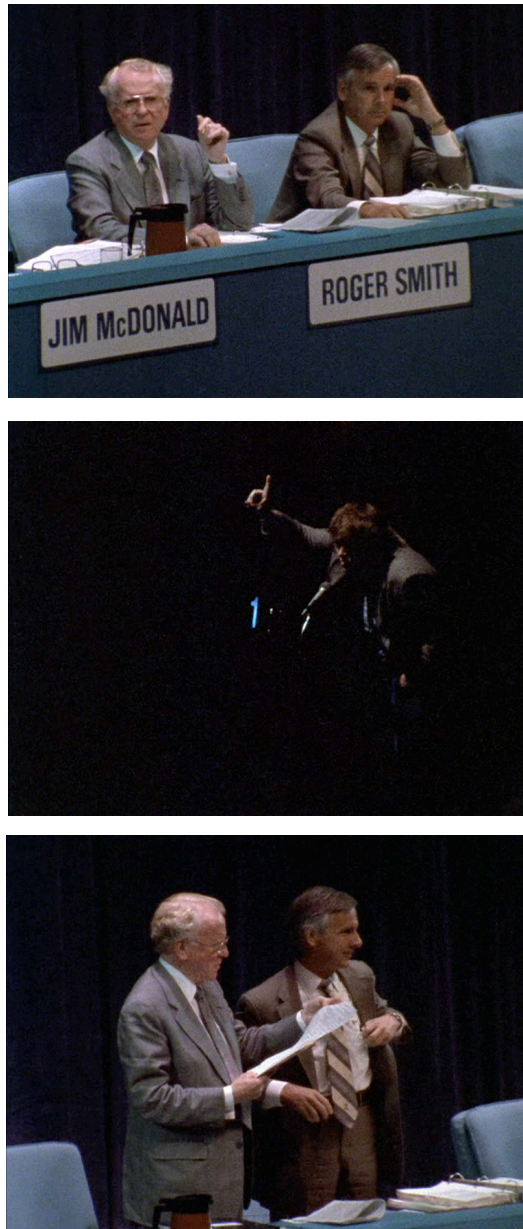


Figura 4 - Imagens de *Roger and Me*, 1989, de Michael Moore. Podemos ver nestas imagens a inserção do plano ficcionado (a segunda imagem) no interior da narrativa documental.

O último exemplo que tratamos neste sub-capítulo encontrámo-lo na construção narrativa de Leni Riefenstahl em *Triumph des Willens*, de 1935. Aqui a construção de ficção aparece não pela recriação de imagens ficcionais ou pela criação de uma narrativa ficcional, mas antes pelo controle do objecto, do tema do filme em questão. Este documentário retrata um congresso do partido Nazi entre 4 e 10 de Setembro de 1934. O trabalho desta realizadora está envolvido numa questão central sobre a procura da imagem bela no tratamento dos seus assuntos.

É visível nesta obra a enorme preocupação de Leni Riefenstahl em conseguir cobrir o evento de diferentes perspectivas, algumas delas inovadoras na altura: câmaras em carris, colocadas em valas para conseguir planos contrapicados das tropas, uma câmara colocada habilidosamente no mastro de uma das bandeiras presentes no local ou a câmara que consegue fazer uma rotação em torno de Adolf Hitler no discurso que faz perante a juventude hitleriana. O objectivo, esclarece Leni Riefenstahl: *Lo más importante era que los motivos fueran grabados no desde una perspectiva estática, sino con el mayor movimiento posible*³⁹. A acrescentar a isto, os 5 meses de montagem que teve disponível para editar um número elevado de metros de película derivados da totalidade de câmaras dispostas no evento. O aperfeiçoamento da obra na montagem de uma grande variedade de imagens em tão pouco tempo, parecem ter levado também aqui a realizadora a um afastamento objectivo da obra, como a mesma parece afirmar: *Me desconecté totalmente del mundo exterior y me concentré únicamente en el trabajo en la cabina de montaje*⁴⁰.

O que nos interessa no entanto, é que esta obra teve um antecedente que foi considerado como perdido durante muito tempo. Falamos de *Victory of Faith* (1934), um documentário também sobre o congresso nazi em Nuremberga, um ano antes. Existe uma clara diferença entre o poder das imagens presentes em *Triumph des Willens* e as presentes em *Victory of Faith*, no que diz respeito à demonstração do poder, organização e número do exército nazi. Isto leva-nos a considerar que a força das imagens do exército nazi presentes em *Triumph des Willens* e que de certa forma levaram a que a realizadora fosse acusada de propagandista do partido nazi, é algo que foi previamente planeado e testado, tendo como modelo de exercício a obra *Victory of Faith*, que por alguma razão desconhecida ficou perdida durante várias décadas. Assim sendo, encontramos aqui a construção de ficção no sentido em que o assunto apresentado foi modificado e treinado, neste caso as tropas nazis, levando a uma contradição dos pressupostos do documentário: uma representação verdadeira do real. A procura pela beleza do enquadramento e a melhor organização das tropas nazis do que acontecia na obra *Victory of Faith* que, conseqüentemente, levaria a uma melhor apresentação do exército alemão como uma força militar de excelente organização e de grande número, leva a que *Triumph des Willens* utilize a encenação, a

³⁹ RIEFENSTAHL, Leni, *Memoiren*, Köln: Taschen, 2000.

⁴⁰ Ibidem.

coreografia das tropas, um elemento cinematográfico associado às obras de ficção, e como tal apresente uma aproximação ficcional na sua narrativa documental.



Figura 5 - Imagens de *Victory of Faith* (em cima), 1933 e *Triumph des Willens* (em baixo), 1934, de Leni Riefenstahl. É clara a desorganização das tropas nazis em *Victory of Faith* e percebe-se também que nem todos os planos estavam ainda bem estudados nesta obra, em comparação à obra que se lhe segue, *Triumph des Willens*.

3.2.2 A ficção como recriação de uma realidade

“Tanto pelo conteúdo plástico da imagem como pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de processos para impor ao espectador a sua interpretação do acontecimento representado.”⁴¹

Nesta afirmação André Bazin resume o que considera ser os elementos base de uma linguagem cinematográfica. Tanto pelo conteúdo inerente à imagem cinematográfica ou pela construção narrativa dessas mesmas imagens, através da montagem, constrói-se um filme. Assim, podemos afirmar que um filme é constituído por dois elementos basilares e que se influenciam mutuamente: a forma e o conteúdo. A forma é o elemento responsável pela apresentação do tema

⁴¹ BAZIN, André, *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, 1992, p. 74

da obra cinematográfica. O conteúdo é o tema, o objecto central da obra. Existem obras que privilegiam um ou outro, mas ambos estão sempre presentes. Serão os arsenais, citando Bazin, os vários elementos que o cinema dispõe para albergar, dar forma ao tema central de uma obra, que abordaremos neste sub-capítulo. O conteúdo de uma obra cinematográfica é demasiado disperso para poder haver uma análise proveitosa ao nosso tema e consideramos também que o conteúdo de uma obra não influencia em grande medida a sua ligação com uma representação mais verdadeira ou verosímil do real, pois o que diferenciará, no final, uma obra de documentário de uma de ficção será a utilização e manipulação dos elementos que o cinema tem a sua disposição. Concordamos por isso com a afirmação de José Luis Guérin quando afirma: *Yo creo que existen muchos cineastas que trabajando en la ficción han arrojado muchísima más luz sobre la realidad que muchos documentalistas*⁴².

Dentro do que são consideradas obras de ficção existem aquelas que se querem aproximar de uma recriação mais verosímil do real, como por exemplo as obras criadas no movimento italiano neo-realista dos anos 40 ou da nova vaga francesa dos anos 60. Outras que nos remetem para um universo imaginário, uma realidade afastada da experienciada pelo espectador, como se pode assistir, por exemplo, nas obras de George Méliès ou no expressionismo alemão dos anos 20. Propomo-nos aqui explorar duas dessas ferramentas que fazem parte da prática cinematográfica e que podem ser utilizadas para a recriação de uma realidade, uma representação verosímil do real: o espaço e o som. Deixaremos a exploração de outros elementos preponderantes, tais como a montagem ou a utilização de certos enquadramentos, para o capítulo 3.3.2. “Montar para iludir o real”. Os seguintes elementos servem para definir a forma da obra cinematográfica e a utilização e manipulação desses mesmos elementos servirá a construção de uma realidade ficcional.

Na elaboração de uma obra deste género ter-se-á em conta, por exemplo, o local onde se desenrola a acção, o assunto ficcional. O espaço da acção pode, a nosso ver, ser o local natural ou ser recriado e manipulado através da construção de um cenário. A utilização de cenários serve para a criação, a reprodução de um espaço real ou imaginado onde existe a possibilidade de controlo sobre os

⁴² FERNÁNDEZ, Cristóbal, MOLINA, Abián, Conversación com JLG, *Cebeza Borradora*, nº3, Madrid, 2006.

elementos que lhe correspondem. No entanto a utilização de cenários reais, naturais em obras de ficção é também recorrente. Esta utilização, de cenários naturais em obras de ficção, serve para aproximar a realidade cinematográfica ao real representado, levando a audiência a identificar-se com os elementos presentes na obra ficcional. De resto, este é o objectivo, por norma, central de uma obra de ficção, ou seja, a representação verosímil do real. Mas esta utilização de locais reais por obras de ficção, diferencia-se dos locais naturais utilizados em norma pelo documentário, no sentido em que o tema retratado, o objecto da obra de ficção pode não, também por norma, pertencer ao cenário apresentado. Uma personagem ficcional poderá ser apresentada num cenário realista sem por isso a obra se tornar documental. Podemos notar que, no entanto, uma obra de ficção poderá utilizar actores sociais, reais, em locais naturais e que correspondem ao cenário da sua acção narrativa, como acontece em *Entre Les Murs* (2008). Esta obra de Laurent Cantet é uma recriação de um evento factual e utiliza os mesmos cenários e personagens envolvidas nesse evento. O que poderia ser uma obra de documentário deixa de o ser pois existe a recriação, a dramatização desses mesmos factos de uma forma controlada, de uma forma encenada.

Outro exemplo de elementos ao dispor do cinema que é explorado e manipulado pelas obras de ficção para a representação verosímil do real é o som. Por norma uma obra de ficção que quer recriar uma realidade verosímil apresentará sons objectivos, sons diegéticos, portanto. Ou seja, apresentará uma sonoridade que poderá estar dentro ou fora do enquadramento mas que representa uma fidelidade com o ambiente retratado. No entanto a utilização de sons não diegéticos ou mesmo meta diegéticos são característicos dos filmes de ficção por permitirem um afastamento da realidade apresentada sem no entanto deixarem de ser verosímeis na sua representação. São sons que são subjectivos, que não fazem parte necessariamente do ambiente representado e que, no caso dos sons meta diegéticos, fazem parte do imaginário proporcionado pela ficção cinematográfica e com o objectivo de uma recriação que remeterá o espectador para um universo imaginário, diferente da sua realidade⁴³.

Todos os elementos ao dispor do cinema, como os cenários, a encenação, o som, a iluminação, a montagem ou mesmo a utilização de certos enquadramentos

⁴³ Ver: BARBOSA, Álvaro, *O som em ficção cinematográfica*, Universidade Católica Portuguesa, 2001.

podem ser utilizados para uma representação verdadeira ou verosímil do real. O que pretendemos aqui explicar é de que forma a manipulação e a utilização de certas características dessas ferramentas influencia a criação de uma obra de ficção e que a distingue de uma obra de documentário. Consideramos por isso, que é na possibilidade de controlo desses mesmos elementos e associado a esse controlo, um objectivo, um ponto de vista, que estará enraizada a criação de uma forma ficcional e que, como tal, se diferenciará de uma forma documental, no que diz respeito às representações do real.

No entanto, existem obras de ficção que, para atingir um grau elevado de verosimilitude na sua representação do real, utilizam códigos e convenções de obras documentais, ou melhor, de narrativas que se propõem a apresentar uma representação verdadeira do real. Será sobre este assunto que nos debruçaremos no seguinte capítulo, utilizando a análise de três obras de ficção. É importante a análise deste distúrbio de uma narrativa ficcional pois trata-se de um elemento precursor de obras que juntam em si mesmo, elementos do filme de ficção e do filme de documentário. Estas inserções não têm por objectivo, no entanto, confundir o público ou satirizar com os pressupostos do documentário, tal como acontece no falso documentário.

3.2.2.1 A construção de um falso facto na narrativa ficcional – *Milk*, “Profissão: Repórter” e *Forrest Gump*

Serão aqui analisadas três obras que apresentam na sua narrativa ficcional, elementos factuais, mas que, no entanto, corrompem a factualidade dessas imagens, por ligarem-na a elementos ficcionais, neste caso, às temáticas das obras abordadas.

Em *Milk* (2008) de Gus Van Sant, é recriado a vida de Harvey Milk, o primeiro homem assumidamente homossexual a conseguir um cargo político. Como qualquer filme biográfico, como é o caso desta obra, tentar-se-á apresentar a vida de uma personalidade baseando-se em alguns tipos de factos. Essa pesquisa histórica e social tanto da personalidade como da época que se tenta representar é fundamental para a apresentação verosímil e reconhecível das mesmas. O uso de imagens de arquivo neste filme serviram, não apenas para serem incluídos na narrativa ficcional, como é o caso das imagens de Anita Jane Bryant, a declarada opositora aos direitos dos homossexuais, como também

serviram como exemplo para a recriação da época e dos principais locais onde se desenrola a acção. Como explica o realizador: *As a creator you want to be able to play with it and not be overburdened by the historical accuracy. But at the same time, you want to stay true to Milk. In some cases, it was easier since we had actual footage, so what we shot was what was exactly what happened.*⁴⁴. O famoso bairro *The Castro*, onde decorre a maior parte da acção, foi parcialmente reconstruído para ser legítimo com o local original na década de 70. O que nos parece interessante em *Milk* é o facto de certas filmagens de arquivo aparecem como sendo resultado da acção da personagem principal. Numa cena específica esta personagem fotografa as ruas e as pessoas do bairro *The Castro*. Depois de um plano frontal da personagem a fotografar justapõe-se imagens de arquivo, que no início aparecem como fotografias de arquivo para se revelarem logo a seguir como filmagens de arquivo. Consideramos então que, as imagens factuais são utilizadas aqui para representar uma certa época e para inserir a personagem principal nessa mesma época, credibilizando a verosimilhança da personagem ficcional através das imagens factuais, imagens que representam uma representação verdadeira do real. Nunca vemos o que a personagem fotografa e por isso somos como que obrigados a aceitar que o que ele fotografa é o que nos é apresentado de seguida e, como tal, situa a personagem principal no contexto dessas mesmas imagens. Mas ao realizar esta justaposição de imagens factuais e filmagens ficcionais, Gus Van Sant cria um falso facto pois liga uma, as imagens de arquivo, como consequência da acção da personagem principal, situação que na realidade não é verdadeira. É importante referir que, no entanto, esta situação não pretende enganar o público sobre um possível ficcionar das imagens apresentadas uma vez associadas à personagem principal, pois estas, após por breves instantes aparecerem como fotografias, movimentam-se, levando a aceitação geral que tal filmagem não poderia decorrer da acção da personagem principal.

⁴⁴ http://www.thepianistmovie.com/article/mighty_real_gus_van_sant_on_milk.



Figura 6 - Imagens de *Milk*, 2008, de Gus Van Sant. A inserção das imagens factuais no interior da narrativa ficcional de *Milk*, permitem credibilizar e situar a personagem principal numa época específica e desejada.

Situação semelhante pode-se encontrar em “Profissão: Repórter”, de Michelangelo Antonioni. Esta obra de 1975 narra a história de David Locke, um repórter que troca a sua identidade pela de um contrabandista de armas, levando-o, através de uma série de situações, à sua morte. Durante a narrativa do filme somos convidados a assistir ao documentário político que a personagem principal realizou em África, através da apresentação dos excertos desse mesmo documentário na sala de montagem onde estaria a ser editado o mesmo. Existem quatro momentos onde existe estas inserções de um filme dentro da narrativa ficcional de “Profissão: Repórter”. No entanto, apenas uma delas não é ficcionada, ou seja, três dos excertos que nos são apresentados são ficcionados. O uso da forma documental nestas imagens, surge com o propósito de credibilizar a obra realizada pela personagem principal. Mas o que consideramos ser a criação de um falso facto neste filme, é a existência de uma filmagem de arquivo, não ficcionada, e que é apresentada como sendo parte das gravações da personagem principal.



Figura 7 - Imagens de "Profissão: Repórter", 1975, de Michelangelo Antonioni. Através destas imagens percebemos como as filmagens de arquivo são incluídas na narrativa ficcional desta obra.

Nada avisa o espectador para este acontecimento e, inserido juntamente com as outras imagens ficcionadas, por comparação, o mesmo aceita como algo pertencente a narrativa desta obra de ficção e conseqüentemente como pertencente ao suposto documentário criado pela personagem principal. Numa entrevista realizada por Ned Rifkin, Antonioni admite que a sequência em questão é uma filmagem de arquivo que, no entanto, o realizador não quis revelar a origem: "*Antonioni would not reveal where or when,*" saying he had sworn *secrecy to get the film*⁴⁵. Esta inserção de uma filmagem factual no interior de uma narrativa ficcional, com o intuito de proporcionar verosimilhança à personagem principal, está ligada a alguns elementos narrativos do falso documentário. No entanto, a sátira ou crítica aos pressupostos do documentário não parece estar presente, podendo então ser considerada como uma crítica directa à facilidade inerente ao cinema em conseguir combinar imagens factuais e ficcionais sem que, para isso, a audiência se aperceba da origem das mesmas, como sendo documentais ou dramatizadas, por exemplo. É um dos problemas que aprofundaremos mais à frente quando abordarmos a questão das obras consideradas como *hoax*.

⁴⁵ <http://m-antonioni.narod.ru/turner.html#anchor7>.

Por fim, *Forrest Gump*, um clássico do cinema de ficção americano realizado por Robert Zemeckis em 1994, que será aqui analisado face à utilização e manipulação de imagens factuais na sua narrativa. *Forrest Gump* é a história da vida de um homem que através de diversas peripécias acaba envolvido em alguns dos momentos mais marcantes da história norte-americana do século XX. A personagem deste filme de ficção é apresentada, assim, juntamente com alguns elementos caracterizadores desses momentos históricos. Ao contrário do que é visível nos exemplos anteriormente apresentados, onde as imagens factuais eram apenas inseridas na narrativa ficcional, enquadrando assim as personagens num ambiente ou época desejados, em *Forrest Gump* a personagem principal é embutida nas filmagens de arquivo, havendo, portanto, uma manipulação na factualidade dessas mesmas imagens. Em vários momentos podemos assistir a esta manipulação das imagens de arquivo, onde a personagem fictícia se encontra no mesmo espaço de certas personalidades. É o que acontece, por exemplo, na cena em que a personagem principal, após ter sido seleccionado para a *All-American Football Team*, uma selecção dos melhores jogadores de futebol americano, é lhe dado a oportunidade de conhecer o presidente dos Estados Unidos da América. Aqui é nos apresentado, em primeiro lugar, a filmagem de arquivo manipulada onde vemos a personagem principal, juntamente com os restantes jogadores, a ouvir o presidente; depois, voltamos à narrativa ficcional para de seguida nos ser apresentada, novamente, a personagem principal em interacção directa com o presidente, aqui considerado como o elemento factual. Trata-se de uma manipulação bem conseguida no que diz respeito à verosimilhança da acção, o que se traduz numa credibilização da personagem ficcional face à audiência. Novamente consideramos que esta manipulação das imagens factuais, tal como acontece com as obras analisadas anteriormente, não pretende satirizar ou criticar a possibilidade de ficcionar as narrativas factuais, como também não parece querer enganar o público sobre a veracidade do que apresenta. Assim, consideramos que, o grande objectivo deste tipo de manipulação, é criar mais um elemento narrativo que credibilize a verosimilhança dos momentos históricos recriados nesta obra.

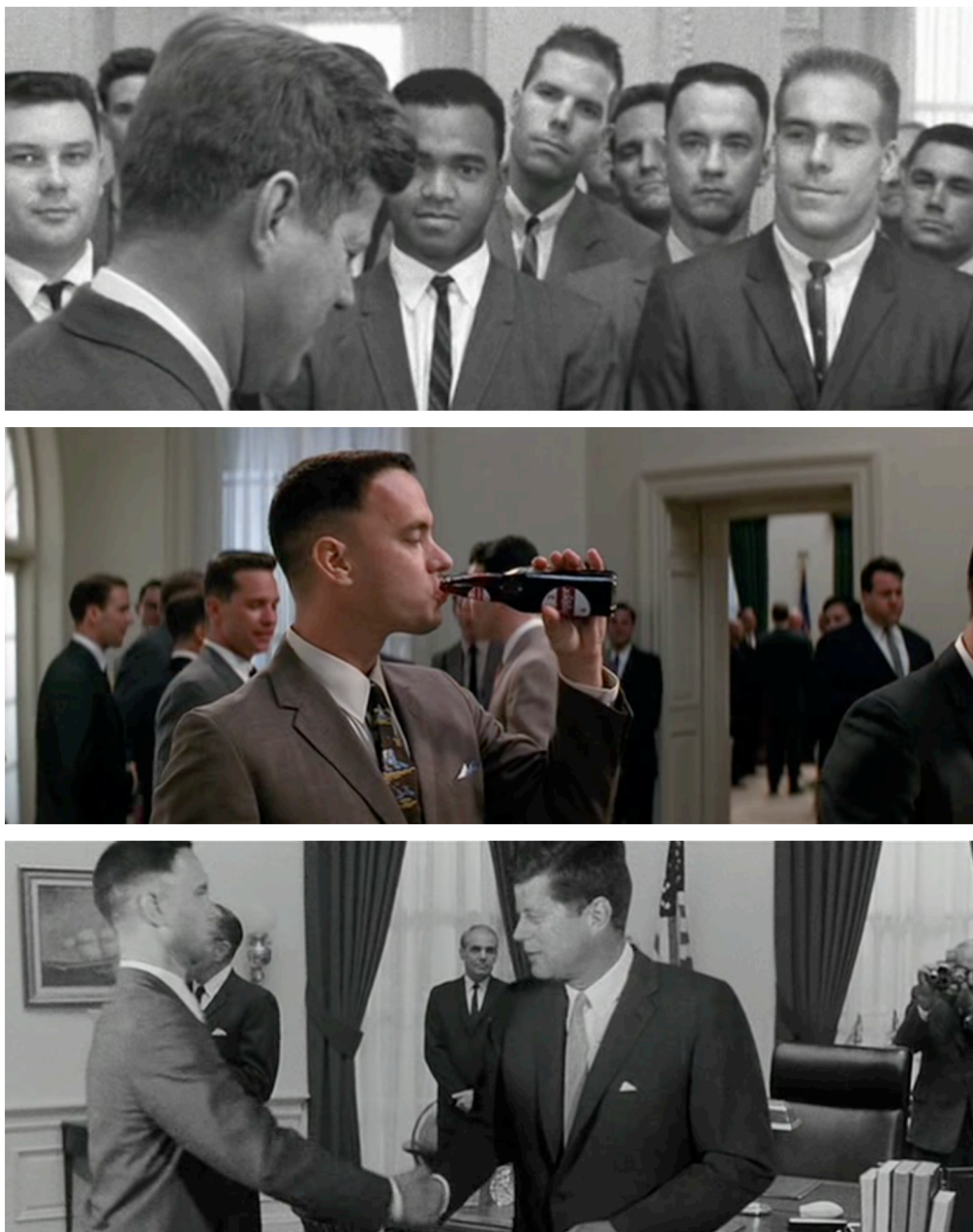


Figura 8 - Imagens de *Forrest Gump*, 1994, de Robert Zemeckis. A manipulação das próprias imagens factuais, inserindo um elemento da ficção desta obra, a personagem principal, interagindo com o presidente dos estados unidos, John F. Kennedy.

De referir ainda que todos estas obras analisadas aqui utilizam, através de imagens de arquivo ou da encenação, partes de programas noticiosos televisivos. Isto acontece pois os programas televisivos, especialmente os jornais televisivos têm uma ligação com o público como entidades de verdade, que trazem a verdade e, como tal, a partir desta preconcepção, as anteriores obras de ficção desejam credibilizar a sua narrativa verosímil.



Figura 9 - Imagens de *Milk* (primeira), "Profissão: Reportér" (segunda) e *Forrest Gump* (terceira). A inserção de imagens televisivas no interior das narrativas ficcionais. Apenas a segunda imagem foi construída para que se iluda a representação de um noticiário televisivo. A primeira e segunda imagem pertencem a filmagens de arquivo televisivas.

3.3 Desmontando *Chronique d'un été* e *Psycho*

O que nos interessará nos seguintes sub-capítulos é analisar a montagem no documentário e na ficção e perceber de que forma a montagem poderá influenciar a representação do real. Para isso escolhemos duas obras: *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin e *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock. A escolha do documentário francês está enraizada no facto de ser a primeira obra representativa de um movimento de documentário realista, *cinéma vérité* e, portanto, importante para o tema desta dissertação, pois possibilitará uma análise sobre em que sentido a montagem ajudou este filme a apresentar uma representação verdadeira do real, pois esses são os objectivos desta vanguarda, juntamente, obviamente, com a generalidade dos documentários cinematográficos, como foi discutido anteriormente. Para termos uma possível comparação entre os dois géneros, ficção e documentário, utilizando duas obras cinematográficas, e por ser difícil estabelecer um padrão de ligação, escolhemos *Psycho* por ser sensivelmente do mesmo ano de produção de *Chronique d'un été* e por considerarmos que Alfred Hitchcock foi um realizador que utilizou a montagem como elemento primordial na construção narrativa das suas obras. Como tal, também *Psycho* nos ajudará a perceber em que medida a montagem influencia a representação verosímil do real. É, por isso, de enorme importância a análise das duas obras no que se refere às técnicas de montagem utilizadas para o tratamento da representação da realidade, para que consigamos apresentar algumas das possibilidades inerentes à montagem em documentário e em ficção.

3.3.1 Montar para mostrar o real

Em 1961, Jean Rouch e Edgar Morin apresentam a sua obra *Chronique d'un été*. Trata-se de um documentário sobre a vida parisiense durante o verão de 1960, preenchida por entrevistas realizadas a diferentes indivíduos onde os dois realizadores tentam, como é explicado durante o filme, captar uma conversa espontânea à volta de uma mesa, tentando também perceber o que faz esses mesmos indivíduos felizes. Seguimos e entramos gradualmente na rotina pessoal de alguns dos intervenientes e, os próprios, no final do filme, são colocados na posição de júri sobre o resultado final do mesmo, que lhes é apresentado numa sala de cinema. Como já foi referenciado anteriormente, é a partir desta obra que o termo *cinéma vérité* aparece pela primeira vez referenciado a um filme e, como

tal, trata-se de uma obra central no aparecimento desta vanguarda cinematográfica. O que nos interessa explorar neste sub-capítulo é de que forma a montagem no documentário pode ajudar este género a apresentar uma representação verdadeira do real, utilizando para isso, a análise da montagem nesta obra.

A duração total do que foi captado por Rouch e Morin foi de consideravelmente 21 horas. A versão comercial apresenta sensivelmente 1 hora. Como tal, percebemos que a montagem deste filme foi algo extremamente desafiante no sentido em que o produto final poderá ter perdido muito da essência do que estava presente na totalidade das imagens capturadas. Não só a essência, mas como se percebe pelo pensamento de Rouch, a edição deste filme acaba por contrariar os objectivos da vanguarda onde se enquadra:

He rests his theory on the premise that when one piece of film (a fact) is joined to another piece of film (another fact), a third phenomenon is produced – contrary to the aim of cinéma vérité, which is to present the unadulterated truth. For this reason Rouch believes that the entire 21-hour rushes of Chronique d'un Été should have been show because the edit version lost the whole concept he was after⁴⁶.

A tarefa de delinear um padrão técnico de montagem nos dois géneros, seja em documentário ou em ficção, não parece ser uma tarefa fácil, bastando para isso constatar que não existe, até ao momento, uma bibliografia específica de montagem em documentário ou em ficção. O que temos à nossa disposição são antes pensamentos teóricos sobre os efeitos, na audiência, da organização dos planos e algumas regras basilares do cinema que implicam um efeito na montagem cinematográfica, como, por exemplo, a regra dos 30º graus ou a regra dos 180º graus. Convém, no entanto, considerar que nenhuma destas regras é obrigatoriamente cumprida por todos os cineastas ou montadores, visto que, da quebra das mesmas, existirá um resultado diferente que poderá ser útil aos interesses de determinada narrativa. Consideramos então pertinente, antes de

⁴⁶ ISSARI, Mohammad Ali, PAUL, Doris A., *What is cinema verite?*, Scarecrow Press, 1979, p. 75.

avancarmos para uma análise da montagem em *Chronique d'un été*, que exploremos alguns pensamentos sobre a montagem em documentário.

Bill Nichols na sua obra *Introduction to Documentary*⁴⁷ apresenta uma reflexão sobre o que considera ser os mecanismos de montagem mais aplicados no documentário. Para o autor, o corte para permitir a continuidade de acção é uma técnica que não é essencial num filme documentário, pois considera que esta é utilizada para fazer o corte invisível o que trará, segundo o mesmo, mais utilidade num filme de ficção. Considera também que a montagem em documentário deverá servir o interesse de demonstrar as ligações existentes entre as imagens constituintes de um documentário e que, normalmente, estas demonstrações resultam das ligações históricas entre imagens. Num documentário a audiência deve estar familiarizada com as imagens que visualiza, porque representam de uma forma verdadeira o real natural. Isto implica que a audiência não estranhe este tipo de corte que, por vezes, pode ser entre imagens de diferentes formatos ou conteúdos mas que apresentam uma ligação entre si e que da sua justaposição a audiência pode apreender uma nova informação. Por norma um documentário apresentará uma diversidade de cenas e planos na representação de uma determinada temática, pelo que a montagem tenderá, segundo Bill Nichols, a ser mais uma organização retórica, lógica e argumentativa da informação recolhida. Isto culminará numa apresentação convincente e clara dos elementos temáticos de uma determinada obra documental. Outro ponto abordado pelo autor e que consideramos importante, é o que o mesmo designa como edição por evidência. Trata-se de uma edição que tem por objectivo ilustrar, evidenciar o que está a ser dito ou tratado em determinado momento da narrativa. Novamente, as imagens poderão ser muito diferentes, tanto em termos de forma como de conteúdo, mas este tipo de justaposição de imagens funcionará como um único argumento, suportando, amplificando ou servindo de ligação com o que é dito ou abordado anteriormente como posteriormente. Resumindo esta breve consideração sobre algumas das especificidades da montagem no documentário, Bill Nichols afirma que: *We tend to assess the organization of a documentary in terms of the persuasiveness or*

⁴⁷ NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

*convincingness of its fabrications rather than the plausibility or fascination of its fabrications*⁴⁸.

Para os autores de *What is Cinéma Vérité*, Mohammad Ali Issari e Doris A. Paul, a montagem nas obras consideradas *cinéma vérité* vão de encontro aos problemas encontrados por Jean Rouch na montagem de *Chronique d'un été*. Declaram, por isso, que a tarefa de editar deve ser em grande medida controlada pelo *cameraman*, no sentido em que é no local que o mesmo deve decidir agilmente o que captar, ou seja, o que é relevante apresentar da experiência vivenciada no momento. Assim, para que o espectador experiencie a espontaneidade e, segundo os defensores desta vanguarda, experiencie a verdade do momento captado, a montagem deve manter-se respeitosa com o evento, com a sua continuidade, com as personagens e a atmosfera. É dada a preferência por planos sequência em vez de planos curtos, pois cria uma ligação directa com a realidade experienciada pelo espectador. Consideram ainda os autores desta obra que o uso de um narrador que explica a narrativa deve ser abolido e o mesmo deve ser apenas utilizado para clarificar alguma situação que não é perceptível pelas imagens. Assim, será necessário neste tipo de obras, que uma estrutura da narrativa seja previamente planeada para que a mesma não se deixe ficar apenas por um exercício visual.

Em *Chronique d'un été* consideramos que a montagem é uma ferramenta utilizada para a construção de uma representação verdadeira do real. Analisemos, então, de que forma isto acontece.

Em documentário, mais do que em ficção, uma das situações que é recorrentemente utilizada para criar uma ligação directa com o real representado é a utilização de um momento da narrativa onde o espectador é de certa forma alertado para o facto de estar perante uma obra cinematográfica. Nesta obra isso acontece em duas situações: logo no início do filme quando em *voz-off* é nos dito que se trata de uma obra que não apresenta actores, mas antes evidencia a experiência de homens e mulheres numa nova experiência de cinema verdade e, a segunda situação, numa cena onde Jean Rouch e Edgar Morin estão em volta de uma mesa com alguns dos entrevistados até ao momento. Aqui, Rouch aparece a comentar sobre o que o filme tinha tentado alcançar até esse momento: uma visão

⁴⁸ Idem., p. 30.

do universo pessoal dos entrevistados. Assim, nestes dois momentos presentes durante a narrativa, o espectador é informado de que está perante uma realidade cinematográfica que tenta reproduzir de forma verdadeira o real, sem tentar convencê-lo do contrário.



Figura 10 – Imagens de *Chronique d'un été*, 1961, de Jean Rouch e Edgar Morin. As imagens apresentam uma reflexão por parte dos realizadores e dos intervenientes sobre o próprio filme. A última imagem pertence à cena onde os realizadores apresentam a obra aos intervenientes do mesmo.

Uma outra característica apresentada na montagem deste documentário que impulsiona o mesmo para uma representação verdadeira do real é a montagem das entrevistas realizadas ser em muito semelhante à de uma entrevista televisiva: um plano conjunto dos intervenientes, o entrevistador e o/s entrevistado/s e planos médios ou aproximados dos mesmos. A montagem das entrevistas nesta obra baseia-se então na organização desses planos, e a utilização dos mesmos dependerá da dramaturgia requerida em cada cena. O documentário tem uma ligação directa com o jornalismo televisivo, no sentido em que este meio de comunicação se desenvolve no objectivo da apresentação da verdade. Não é estranho, portanto, que as entrevistas presentes neste

documentário, como em muitos outros, tenham esse tipo de padrão de montagem televisivo de entrevistas.



Figura 11 - Imagens de *Chronique d'un été*, 1961, de Jean Rouch e Edgar Morin. Esta sequência de imagens pertence a uma das cenas iniciais do filme onde os realizadores iniciam a sua primeira entrevista com Marceline. A resposta às suas perguntas é ilustrada com imagens que evidenciam o que é dito, assim como a resposta ao desafio proposto pelos realizadores não é revelada, antes é substituída pela própria acção proposta.

Como é referido por Bill Nichols, a montagem no documentário serve o propósito de apresentar o que muitas vezes não é dito, a troca da palavra pela imagem. Isso acontece em *Chronique d'un été* quando, por exemplo, Jean Rouch pergunta a Marceline, uma das entrevistadas, se sabe o que vai fazer quando acorda de manhã. Antes de Marceline responder, já a cena mudou e seguimos Marceline a passear na rua de manhã. Rouch, em *voz-off*, pergunta a Marceline se estava disposta a perguntar a pessoas na rua se as mesmas eram felizes. Não nos é dada a resposta de Marceline. Antes é nos mostrado Marceline a realizar o desafio nas ruas de Paris. A imagem apresenta uma ligação muito mais directa com o objecto retratado do que a linguagem poderá ter. A utilização de *voz-off* nesta obra serve, como foi descrito em cima sobre os objectivos e utilização desta técnica nos documentários denominados de *cinéma vérité*, para clarificar algum

dado que não pode ser transmitido pelas imagens. Portanto, não se trata de um narrador que explica a acção, antes pontua a mesma com dados que as imagens não conseguem transmitir ao espectador. De qualquer das formas, é uma técnica utilizada em vários documentários e como tal ajuda a criar uma ligação directa com o espectador, sendo considerado como mais um elemento de apresentação de um real verdadeiro, como foi explicado em 3.1.2.. Existe uma sequência de imagens neste documentário onde são inseridas fotografias de capas de jornal. Encontramos esta sequência entre duas cenas de discussões em volta de uma mesa, com a presença de alguns entrevistados, Jean Rouch e Edgar Morin. As capas de jornal reflectem a discussão tida anteriormente como também servem como prelúdio da discussão que a segue. A inclusão de momentos factuais na narrativa documental é mais um mecanismo de ligação com uma representação verdadeira do real. A presença de notícias sobre um certo acontecimento permite situar o espectador num determinado momento histórico ou local, ajudando, neste caso, a contextualizar o mesmo sobre a discussão que antecede e segue esta inserção.



Figura 12 - Imagens de *Chronique d'un été*, 1961, de Jean Rouch e Edgar Morin. A inserção de factos, como é o caso da inclusão na narrativa desta obra de capas de jornais que se liga à discussão tida pelos intervenientes anteriormente e posteriormente à sua inclusão.

Consideramos que estes são os momentos chave, proporcionados pela montagem, para que a obra concretize os seus objectivos enquanto obra de documentário no sentido da sua representação do real. No entanto, nesta mesma obra, apercebemo-nos de momentos que parecem ligar o tipo de montagem com o encontrado, por norma, em filmes de ficção, ou seja, uma montagem para iludir uma realidade. Falamos de uma cena onde, após termos seguido parte da rotina

de um dos entrevistados, Angelo, nos encontramos a assistir a uma espécie de treino que o mesmo realiza no final do seu dia. Esta sequência é realizada através do corte em continuidade da acção, ou seja, na passagem de um plano para outro, a acção é contínua. Consideramos que este tipo de montagem não é característico de uma obra que pretende a representação verdadeira do real pois a continuidade da acção, dividida em planos, não é um elemento essencial para a narrativa de obras de documentário. O que julgamos ser importante nesta obra é a organização de informação a ser transmitida e não propriamente a continuidade da acção capturada. Para além disto, o facto de serem utilizados vários planos para cobrir esta simples acção parece despropositado para os objectivos de tal documentário. Outro exemplo desta irregularidade de tipo de montagem apresentada em *Chronique d'un été* está presente quando passamos para uma cena de uma festa, onde nos é apresentado planos gerais da mesma, planos aproximados dos músicos e vários planos apertados de pessoas a dançar. Esta cena é, em seguida, justaposta a um plano de Edgar Morin a fechar uma janela enquanto a música da cena anterior diminui ao mesmo tempo da acção de Morin e termina quando este fecha totalmente a janela. Portanto, o som da música presente na cena da festa prolonga-se para o plano de Morin a fechar a janela, tornando-se, como já foi analisado anteriormente, num som não diegético, ou seja, um som subjectivo, que não faz parte da cena. Trata-se portanto de uma quebra clara com os pressupostos deste movimento de apresentar a verdade dos acontecimentos tratados.

Conseguimos, no entanto, justificar estas mudanças no tipo de montagem presente nesta obra com o facto de a montagem ser uma ferramenta primordial para qualquer tipo de obra cinematográfica, seja ela ficção ou documentário, e, como tal, as possibilidades que a mesma dispõe podem ser utilizadas livremente nos dois géneros. O que modifica são antes os objectivos da sua utilização e o efeito que provoca na audiência. Consideramos assim que estes dois exemplos de montagem encontrada em *Chronique d'un été* e que podem ser encontrados mais regularmente num filme de ficção, têm o objectivo de criar momentos de emoção na audiência.

Este tipo de objectivos é, como defendemos, preponderante para o filme de ficção, mais do que para o filme que quer representar de uma forma verdadeira o real, como é o caso do documentário. Veremos no sub-capítulo seguinte de que forma a montagem serve para criar esses momentos de emoção, permitindo uma

aproximação à representação verosímil do real na obra *Psycho*, de Alfred Hitchcock.

3.3.2 Montar para iludir o real

Consideramos que Alfred Hitchcock contribuiu tanto para a evolução e experimentação da montagem como elemento de construção narrativa cinematográfica, como alguns dos seus antecessores, tais como Griffith ou Eisenstein. Analisaremos neste sub-capítulo, a sua obra *Psycho* (1960) que consideramos como um excelente exemplo para clarificar de que forma a montagem pode ser utilizada para a criação de um universo ficcional e que, ao mesmo tempo, tenha um impacto tão pessoal e verdadeiro na audiência, criando assim o seu desejo de uma representação verosímil do real. Julgamos que a base para que isto aconteça está na evocação de emoções no público. Como o próprio realizador afirma referindo-se a esta obra, tudo é realizado com o intuito de criar emoções na audiência. Afirmamos que isto só é possível de ser atingido se o filme se aproximar, ainda que ficcionalmente, da forma como a audiência experiencia pessoalmente certos eventos. Daí o interesse do realizador na forma em como foi construída e apresentada a narrativa e a sua preferência pela forma em desfavor do conteúdo:

*My main satisfaction is that the film had an effect on the audiences, and i consider that very important. I don't care about the subject matter; i don't care about the acting; but i do care about the pieces of film and the photography and the sound track and all of the techincal ingredients that made the audience scream. I feel it's tremendously satisfying for us to be able to use the cinematic art to achive something of a mass emotion. And with Psycho we most definitely achived this.*⁴⁹

Psycho é uma obra baseada em acontecimentos reais descritos numa obra literária de Robert Bloch com o mesmo nome. Trata-se da história de um assassino em série que encarna o papel da sua mãe para cometer os crimes. Baseado no *suspense*, como é característica de toda a obra de Hitchcock, o filme começa a sua narrativa não pelo o assassino, mas antes pela primeira vítima de

⁴⁹ TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, Simon & Schuster, 1985, pp. 282 – 283.

Psycho. O público é assim encaminhado pela narrativa em diferentes direcções até ao momento final, quando é revelado o verdadeiro assassino. Esta ideia de encaminhar o público para um objectivo desejado, de não permitir a descoberta do assassino, foi até aplicada fora da sala de cinema, onde era proibida a entrada após o início do filme. Houve também um apelo do próprio realizador, reproduzida por vários meios de comunicação, para que quem fosse ver o filme não revelasse os segredos da obra a quem ainda não tivesse assistido. Portanto, podemos perceber que sem essa base de *suspense* o filme falharia no seu objectivo de direccionar o público para um fim desejado, como também não teria tanto sucesso na criação de emoções na audiência. Na abertura do filme somos guiados até ao primeiro local onde se inicia a acção, um quarto de hotel onde estão presentes a primeira vítima, Marion Crane e o seu amante, Sam Loomis em parcial nudez, algo que nunca antes tinha sido representado em filme, tal como aparece em *Psycho*. Durante essa tentativa de plano sequência entre a cidade de Phoenix até ao quarto de hotel, é nos dada a informação de onde se situa a acção, a cidade, o ano e a hora. Segundo Hitchcock, isto foi realizado com o intuito de criar um sentimento voyeurista na audiência e uma preocupação em ligar o público à história a ser desenrolada: *I think that nowadays you have to show them (as personagens) the way they themselves (o público) behave most of the time.*⁵⁰ Consideramos que isto ajuda a proporcionar desde logo uma ligação entre o que nos é mostrado e a posição da audiência dentro da história, como observadores. A partir daqui nada leva a esta quebra de contrato com o espectador, ou seja, ao contrário do que acontece em *Chronique d'un été*, todos os elementos que estão presentes dentro do enquadramento relacionam-se na sua própria realidade, que o público reconhece como verosímil, pois reconhece, por exemplo, os acontecimentos, os ambientes ou os sentimentos. Resumindo, tudo o que pertence ao universo técnico cinematográfico está escondido, tal como acontece no teatro, como tivemos oportunidade de analisar em pontos anteriores. Assim, o público está agora pronto a deixar-se guiar e emocionar pela forma como a história será contada.

A montagem, consideramos, é preponderante para a representação verosímil da realidade cinematográfica de *Psycho*, segundo as características que analisamos de seguida. Dentro de algumas cenas do filme, o corte de plano para o plano que lhe segue é realizado para que se iluda a continuidade da acção. Isto

⁵⁰ TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, Simon & Schuster, 1985, p. 268.

acontece quando se quer concentrar a atenção do espectador no conteúdo narrativo da cena e não, como veremos de seguida, nas associações de imagens que não têm ligação de continuidade de acção entre si, mas que são justapostas para criar outro tipo de emoções. Nestes casos, a emoção está presente na organização da escala de planos utilizada. Podemos ver isso logo na primeira cena do filme onde Marion Crane e Sam Loomis estão num quarto de hotel. Toda a sua acção é apresentada de uma forma contínua, muito embora existam vários planos que cobrem essa mesma acção. Um plano mais aproximado de uma personagem servirá, neste caso, para assinalar algum momento de maior tensão, enquanto um plano mais aberto servirá para ajudar o espectador a situar as personagens no espaço. O corte em continuidade de acção permite ainda uma ligação mais forte com o objectivo desejado pelas obras de ficção no que diz respeito à representação da realidade. Embora o conteúdo apresentado seja ficcional, a apresentação de um tempo natural de acção, ou seja, o tempo que a acção dessa cena demora, não é muito afastado daquele que o público possa associar a essa mesma acção e isto é objectivado pelo corte em continuidade, permitindo, assim, uma ligação com uma representação verosímil do real, portanto, reconhecível pelo espectador.



Figura 13 – Imagens de *Psycho*, 1960, de Alfred Hitchcock. As duas imagens de cima apresentam um exemplo de corte em continuidade de acção, enquanto as duas imagens de baixo servem para representar a utilização da escala de planos no decorrer da narrativa para, na primeira imagem, por exemplo, situar o espectador em relação à acção das personagens no espaço e, na segunda imagem, criar um sentimento de tensão associado às emoções da personagem.

Outra utilização da montagem nesta obra que visa reforçar o estatuto verosímil da representação do real, no sentido em que cria uma ligação com esse mesmo real através da evocação, neste caso, de emoções junto da audiência, podemos assistir nos momentos onde através da justaposição de duas imagens com conteúdos diferentes se cria um terceiro significado. Encontramos vários exemplos destes momentos durante a narrativa, como por exemplo, a cena onde Marion se confronta com um envelope de dinheiro que lhe foi responsabilizado e que decide, ou ainda, quando o assassino, Norman Bates, se livra do carro de Marion num lago. Em ambos os casos conseguimos distinguir duas imagens: a da personagem na sua acção e a do objecto, o envelope ou o carro. Esta segunda imagem é tida, na maior parte das vezes, como o ponto de vista da personagem e, como tal, a audiência por momentos toma a posição da personagem. Em ambos os exemplos o objectivo da repetição da justaposição das duas imagens é criar *suspense*, portanto, evocar emoções na audiência: no primeiro caso, o público questiona-se se Marion roubará ou não o dinheiro e, no segundo caso, enquanto Norman Bates olha para o carro a afundar e este pára por momentos, a audiência responde emocionalmente como o assassino, esperando saber se o carro irá ou não afundar-se. Também em outros momentos do filme a montagem é realizada neste sentido, ou seja, um plano da personagem a olhar em certa direcção e um plano do que supostamente está a ver. Tudo isto permite afastar o público de uma posição de mero observador, catapultando-o para o meio da acção, oferecendo-lhe um papel activo. Este efeito, permitido em grande medida pela montagem, difere em grande escala do filme documental, que privilegia uma posição do espectador como observador. Consideramos que no filme de ficção, este necessita que a audiência se sinta parte da narrativa, que se ligue com esta, ajudando à aceitação de uma representação verosímil do real.



Figura 14 - Imagens de *Psycho*, 1960, de Alfred Hitchcock. Esta sequência de imagens, por associação de dois planos diferentes, permite a criação de *suspense*, pois o espectador liga-se aos sentimentos da personagem que, por momentos, fica apreensivo sobre se o carro afundará ou não.

Se por vezes a montagem sequencial da acção e a sua conseqüente ligação com um movimento e tempo real permite ao espectador encarar aquilo que está a ser representado como verosímil, é verdade também que a quebra deste tipo de montagem, na famosa cena do assassinato no chuveiro, prova que a criação de emoção no espectador é suficiente para que este reconheça e se identifique com a realidade representada, mesmo que a acção tenha uma duração não natural. Como o próprio realizador afirma: *It was rather exciting to use the camera to deceive the audience*⁵¹.

⁵¹ TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, Simon & Schuster, 1985, p. 277.

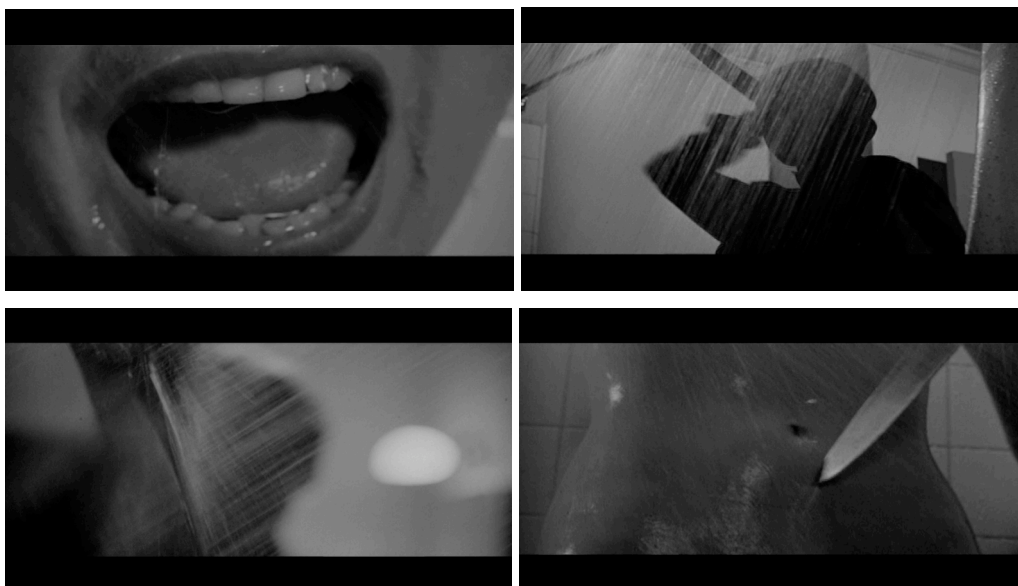


Figura 15 - Imagens de *Psycho*, 1960, de Alfred Hitchcock. A famosa cena do chuveiro apresenta, numa duração bastante reduzida, aproximadamente um plano por segundo, com diferentes escalas e enquadramentos, tudo para criar emoções na audiência.

Nesta cena, o assassinato dura 25 segundos e apresenta 27 planos da mesma acção⁵². Os diversos planos, que vão desde planos pormenores da faca, partes do corpo de Marion ou o assassino visto em contra luz, permitem à audiência, mais uma vez, experienciar a acção na pele de Marion. Outro mecanismo importante proporcionado pela montagem é a questão do ritmo dos cortes entre planos. É mais visível nesta cena em particular, no entanto está presente durante o filme que, para proporcionar um certo tipo de emoção no espectador, se utilize diferentes ritmos: um ritmo de corte mais lento ou mais rápido. Neste caso em específico, como podemos perceber pelo número de planos numa duração tão reduzida, o ritmo é acelerado, em comparação com o ritmo de corte que o antecede e segue esta sequência de imagens, para criar um certo distúrbio na percepção do espectador. Isto levará a sentir-se desconfortável com essa situação, ligando, assim, o sentimento do espectador com o sentimento que se tenta representar nesta cena em específico, conduzindo, novamente, a uma ligação por parte da audiência com a representação verosímil apresentada.

Foi nossa intenção neste capítulo sobre a montagem nos dois géneros, ficção e documentário, perceber de que forma a montagem é uma ferramenta

⁵² DANCYGER, Ken, *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História, Teoria e Prática*, Elsevier Editora, 2007, p. 109.

indispensável para ajudar os mesmos nos seus objectivos de representação do real e analisar de que forma isso acontece nas duas obras analisadas. Isto ajudar-nos-á a entender melhor os mecanismos utilizados na montagem do falso documentário, pois, neste subgénero, a narrativa factual e a narrativa ficcional poderão se interligar. Perceberemos no seguinte capítulo como é que a montagem é utilizada no falso documentário para ajudar a cumprir com os seus objectivos, tendo como base esta análise feita sobre a montagem em documentário e em ficção.

3.4 Problemáticas da montagem entre ficção e facto

A apresentação da representação da realidade nos dois géneros cinematográficos, ficção e documentário, é feita através de certos códigos que permitem ao público perceber e afirmar relativamente a uma obra cinematográfica: “isto é verdadeiro” ou “isto é falso”. Regra geral, um documentário é tido como uma obra que apresentará uma visão correcta da verdade, porque se baseia em factos e a ficção é uma obra que apresentará uma representação falaciosa da realidade, porque tem controlo sobre o real capturado. Podemos considerar isto verdadeiro se dentro da narrativa de cada um dos géneros não houver a inserção de imagens que possam levar o espectador a associá-las a um género contrário daquele que o acolhe. Este tipo de inserções, esta mistura entre imagens ou códigos intimamente ligadas a narrativas factuais e ficcionais, contribui para uma distorção na percepção e concepções do espectador sobre a representação da realidade no documentário ou na ficção. Consideramos que este tipo de distorções estão presentes, por exemplo, nas criações cinematográficas denominadas falsos documentários. Chamamos à nossa análise, sobre a problemática da representação da realidade, os falsos documentários, para de seguida percebemos de que forma a montagem influenciará essa mesma problemática.

Um falso documentário é um subgénero cinematográfico que apresenta um conteúdo imagético maioritariamente ficcionado, apresentado sobre uma forma que estará intimamente ligada à forma documental cinematográfica. O falso documentário terá por objectivo criticar ou satirizar os pressupostos intimamente ligados ao documentário e, ao fazê-lo, ao combinar ficção com facto, coloca, consideramos nós, em debate as noções do documentário como um

verdadeiro reproduzidor do real. Por norma, um falso documentário deixa claro as suas intenções de satirizar o objecto que retrata, ou então, os próprios códigos do documentário. Como tal, o público, em geral, não terá dificuldade em assimilar um falso documentário como uma obra de ficção. No entanto, a contribuição do falso documentário para o alerta colocado na audiência sobre a possibilidade do documentário ficcionar ou manipular o que representa é de enorme importância para a problemática da representação da realidade cinematográfica. Aprofundaremos os pressupostos e mecanismos do falso documentário no sub-capítulo seguinte.

Discutimos anteriormente até que ponto a montagem pode ser importante para ajudar os géneros ficção e documentário no seu objectivo por uma representação verosímil ou verdadeira do real, respectivamente. Em semelhança com o que acontece em obras ficcionais que utilizam elementos factuais, como abordado em 3.2.2.1., alguns falsos documentários utilizarão esta estratégia para comprometer as suas personagens fictícias, que se querem como verdadeiras em relação a um determinado momento factual. A diferença, parece-nos a nós, está nos objectivos desta utilização por parte dos falsos documentários, no sentido em que aplicam tal inserção com o intuito de comprovar a facilidade com que a manipulação de factos pode ser conseguida. A facilidade com que o facto se pode tornar ficção é o que torna os falsos documentários obras de enorme importância para a discussão e análise sobre a posição do documentário relativamente à sua representação do real, como sendo uma representação verdadeira. Estas obras baseiam-se na impossibilidade primária, discutida nos primeiros capítulos, de uma obra cinematográfica ser uma representação fiel e factual com o real que captura. Portanto, uma obra cinematográfica, como de resto, todas as obras artísticas, apresenta uma representação própria, uma realidade própria, neste caso, uma realidade cinematográfica. O que se estabelece, no entanto, com os géneros ficção e documentário é a sua possibilidade de aproximação ao real capturado e à sua representação ser mais verdadeira ou verosímil.

O grande problema, a nosso ver, que se impõe e que é revelado e avisado pelo falso documentário é o facto de este colocar no espectador a dúvida sobre a valorização da realidade que apresenta como sendo verdadeira ou verosímil. Por alertar para os problemas inerentes aos pressupostos de uma representação verdadeira, por parte do documentário, o falso documentário tem de tornar claro

para o público as suas intenções. Veremos nos sub-capítulos seguintes que existem duas formas de apresentar este debate ao público: o falso documentário, que permite uma reflexão aberta, onde o público é capaz de distinguir a ficção do facto e os *hoax* que não deixam pistas sobre essa distinção e, como tal, provocam dúvidas sobre as suas aproximações à representação do real.

3.4.1 O falso documentário

Propomo-nos a realizar um levantamento sobre quais os objectivos do falso documentário e que diferenças existem entre algumas obras. Para isso analisaremos alguma da bibliografia existente sobre esta temática, nomeadamente *F is For Phony, Fake Documentary and Truth's Undoing* e *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. A enorme quantidade de híbridos construídos através do diálogo entre uma narrativa factual e uma narrativa fictícia torna difícil a sua categorização e isso é comprovado pelos vários subgéneros criados para tentar definir estes híbridos: falso documentário, *docudrama* ou *mock-documentary/mockumentary*. Todas as anteriores categorizações trazem consigo um número de códigos que são partilhados por algumas criações cinematográficas que jogam entre elementos factuais e ficcionais. Tentaremos perceber, portanto, quais os códigos que definem uma obra denominada de falso documentário.

Em *F is For Phony, Fake Documentary and Truth's Undoing* de Alexandra Juhasz e Jesse Lerner, existe uma série de ensaios de vários autores, incluindo os mencionados, sobre a problemática do falso documentário. Para os autores do livro, este tipo de obra cinematográfica é definido como um filme de ficção que, por várias aproximações ao estilo documental, como por exemplo a cópia, a sátira ou a imitação, cria uma experiência documental definida pela sua antítese. Acreditam que o objectivo do falso documentário será o de criar um estado de alerta na audiência sobre os códigos, preconceções e processos dos filmes de documentário. Por outras palavras, deve expor, criticar ou satirizar, a preconceção do documentário como um verdadeiro reproduzidor do real.

Utilizando a sátira sobre o estilo documental, o falso documentário imita ao mesmo tempo que critica. Como exemplo disso temos a escolha por as personagens ou temas de importância relativa ou até inexistente ou por exageradamente apresentarem a câmara e os criadores da obra como elementos

narrativos da mesma. Este tipo de utilização dos códigos e convenções do documentário, afirmam os autores, serve também para criticar uma tendência de uma realidade televisiva, onde as personagens apresentadas sobre a forma documental não apresentam em si uma importância histórica, social ou científica. Dentro da própria criação televisiva, existem também séries que utilizam o mesmo tipo de crítica existente no falso documentário, como é o caso das séries *The Office* ou *Modern Family*. Séries televisivas de teor cómico sobre personagens fictícias caracterizadas pela sua aparente normalidade.

Os autores do livro também realçam a importância dos falsos documentários como criadores, nos seus espectadores, de um pensamento crítico sobre o documentário. Consideram que por a audiência, na maioria das vezes, conseguir identificar o falso documentário como sendo, pelo menos em parte, ficção, que isto irá alterar e afectar a recepção por parte da audiência, pois os dois sistemas, ficção e documentário, e as suas projecções, alteram-se mutuamente. Jesse Lerner acredita que perante o seu filme *Ruins*, a audiência: *is compelled to view the film critically, and to skeptically consider the authenticity of the images and information being presented*.⁵³

Também para os autores de *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Jane Roscoe e Craigh Hight⁵⁴, dentro das obras cinematográficas que consideram como híbridos entre facto e ficção, aquelas que mais colocam em causa os pressupostos e as intenções do documentário como um verdadeiro reproduzidor do real, são os falsos documentários. Para os autores, a palavra que melhor define este tipo de obra é *mock-documentary*, porque por um lado sugere a cópia de uma forma pré-existente, o documentário, num esforço para reconstruir essa mesma forma com que o público se sente identificado e, por outro lado, direcciona-a para o objectivo de paródia, sátira perante o género documental, atingido pela recriação dos códigos e convenções do documentário.

Situando o *mock-documentary* entre a forma documental, que é considerada como sendo criada com o intuito de apresentar um argumento racional e objectivo sobre o mundo histórico-social de forma a educar ou a entreter, e entre a forma ficcional, que terá o objectivo de construir uma

⁵³ JUHASZ, Alexandra Juhasz, LERNER, Jesse, *F Is For Phony: Fake Documentary And Truth'S Undoing*, University of Minnesota Press, 2006, p. 10.

⁵⁴ HIGHT, Craigh, ROSCOE, Jane, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

narrativa dramática, focada em personagens e acontecimentos ficcionais sobre o propósito de entretenimento, o *mock-documentary* é visto pelos autores como a intenção de apresentar uma narrativa ficcional apontando para a paródia ou crítica de um aspecto cultural ou do género documental. É um subgénero que se apropria dos códigos e convenções do documentário e rege-se pelas expectativas e preconcepções inerentes ao discurso factual. Estes pressupostos ligados ao documentário e que muitas vezes são explorados pelos *mock-documentary* são, por exemplo, a ligação do documentário ao discurso científico, no sentido em que existe uma expectativa, levada a cabo pela fotografia e a sua ligação directa com o objecto retratado, sobre a apresentação de factos através da câmara de filmar. Esta pode ser utilizada para captar o mundo natural e ao fazê-lo, documentá-lo correctamente. A ligação da imagem com o facto cria no público uma expectativa de verdade. Esta preconcepção leva a audiência a aceitar que a câmara não mente, tal como acontece com a fotografia: se ela existe então o objecto que apresenta tem de ser encontrado no mundo real. Existe portanto uma aceitação de que o olho da câmara é neutro e que o que vemos é apenas o material que foi recolhido e é agora apresentado à audiência. Os autores continuam esta discussão referindo que esta aceitação do documentário como um elemento de verdade é ainda mais explorada pelo jornalismo televisivo e a sua ligação a uma credibilização através da sua suposta objectividade. A audiência, por isso, aceita livremente o conteúdo e acredita nos seus criadores, como anunciadores de uma verdade livre de subjectividade.

A importância desta obra, no nosso entender, advém também da apresentação do que os autores consideram ser os três níveis dentro do *mock-documentary*: paródia, crítica e desconstrução. No primeiro nível, paródia, a intenção do realizador será a de parodiar um aspecto da cultura popular, através de uma simples apropriação da forma documental. A audiência neste tipo de obras, segundo os autores, revelará um sentido de apreciação pela paródia do aspecto cultural e terá uma espécie de nostalgia sobre as formas tradicionais de documentário. Uma obra que é identificada neste primeiro nível é, por exemplo, *Zelig* (1983), de Woody Allen. As intenções dos criadores de *mock-documentary* conotados com o segundo nível, crítica, como é exemplo a obra *Bob Roberts* (1992), de Tim Robbins, são as de utilizar a forma documental para criar uma paródia ou sátira de um aspecto da cultura popular. Existe neste tipo de obras uma tensão entre uma explícita crítica às práticas do documentário, mas, ao

mesmo tempo, uma aceitação implícita dos seus códigos e convenções. Por fim, o terceiro nível, a desconstrução, onde existe a intenção do realizador em, ao criticar um aspecto cultural, examinar, subverter e desconstruir o discurso factual e a sua ligação com os códigos e convenções do documentário. É considerado como a apropriação hostil da forma documental, onde é esperado que o espectador reflita sobre a problemática do discurso factual e os códigos e convenções a si associados. Um exemplo deste tipo de *mock-documentary* é *Man Bites Dog* (1992), de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde.

Pretendemos com esta síntese das duas obras abordadas em cima, criar uma aproximação à definição do falso documentário e os seus campos de acção. Tal como a própria definição de documentário é algo que parece longe de estar alcançado com sucesso e coerência, por consequência, o estudo e a teorização sobre o falso documentário apenas nos cede códigos e convenções que aparecem ligadas a um conjunto de obras cinematográficas. Para além destas duas obras, existem outros textos/obras que tentam, de certa forma, separar e identificar diferentes híbridos. Uma obra que nos parece resumir bem esta questão de categorização é *Docufictions: Essays On The Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* de Gary Don Rhodes e John Parris Springer. Os autores desta obra clarificam desta forma os diferentes tipos de conjugação entre forma e conteúdo: uma obra cinematográfica que tenha uma forma e conteúdo documental é definido como documentário; uma obra que apresente uma forma documental mas um conteúdo ficcional é definido como *mockumentary*; uma forma ficcional com um conteúdo documental é um *docudrama* e finalmente uma forma ficcional associado a um conteúdo ficcional é uma obra de ficção⁵⁵.

Tendo em conta todo o levantamento que fizemos até a este momento, resta-nos esclarecer então o que entendemos ser um falso documentário: uma obra de conteúdo ficcional que utiliza os códigos e convenções da forma e narrativa documental para criticar, através do uso da sátira ou da paródia, um determinado assunto cultural, histórico ou social. Na maioria dos casos, estas obras pretendem, de uma forma assumida ou como consequência da sua criação, criar um alerta no público sobre a preconcepção que têm sobre o documentário como uma representação verdadeira do real, pois comprovam que a utilização

⁵⁵ SPRINGER, John Parris, RHODES, Gary Don, *Docufictions: Essays On The Intersection Of Documentary And Fictional Filmmaking*, McFarland and Company Inc. Publishers, 2006, p.4.

deste género para abordar determinado assunto pode ter tanto ou mais controlo e poder de manipulação sobre o objecto retratado do que uma obra de ficção, tida como sendo uma representação verosímil do real, como discutido anteriormente.

Pretendemos no seguinte sub-capítulo explorar de que forma a montagem poderá ajudar na construção deste tipo de obras e de que forma são utilizados e explorados os códigos da forma documental.

3.4.2 Montando uma nova realidade – Facto com ficção

É objectivo deste sub-capítulo a análise crítica da montagem nos híbridos constituídos por um conteúdo ficcional e uma forma documental denominados falsos documentários. Perceberemos de que forma a montagem é utilizada como mais uma ferramenta ao serviço dos objectivos deste subgénero cinematográfico. Como tivemos oportunidade de esclarecer anteriormente, o falso documentário (re)utiliza códigos e padrões da narrativa factual para narrar um acontecimento ficcional. Assim, aqui iremos perceber como essa (re)criação da forma documental é realizada pela montagem, tendo em conta os conceitos e padrões discutidos anteriormente sobre a montagem em documentário, no sub-capítulo 3.3.1.. As obras alvo de análise serão *Zelig* (1983), de Woody Allen, *Bob Roberts* (1992), de Tim Robbins e *Man Bites Dog* (1992), de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde por corresponderem, respectivamente, aos diferentes níveis de falsos documentários definidos por Jane Roscoe e Craigh Hight em *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, paródia, crítica e desconstrução, como analisado anteriormente.

A montagem nestes três falsos documentários é semelhante, no sentido em que todos utilizam certos elementos conotados, de uma forma geral, com a montagem em documentário. Por exemplo, todos apresentam os acontecimentos retratados de uma forma aparentemente cronológica, como acontece em alguns documentários, especialmente aqueles conotados com uma representação mais realista. Pretendemos, então, fazer um levantamento de algumas das abordagens oferecidas pela montagem na construção narrativa destas obras, exemplificando através de alguns momentos das referidas obras.

A utilização do plano de sequência em depreciação da apresentação de um acontecimento através de vários planos, parece ser um recurso se se quiser transmitir, para o público, como um momento mais verdadeiro. Como tivemos

oportunidade de discutir anteriormente, no plano de sequência o tempo da acção não é alterado, ou seja, o tempo que demora esse mesmo plano é o mesmo que demora a acção representada⁵⁶. O uso do plano de sequência num documentário serve então para reforçar a sua ligação com uma representação verdadeira do real capturado. Como obras que pretendem imitar a forma documental, não é de estranhar que este tipo de planos seja utilizado na narrativa de um falso documentário. Em *Bob Roberts*, por exemplo, uma obra que retrata a campanha política de um candidato e músico norte americano com o mesmo nome, o plano sequência é usado numa cena para esclarecer o público sobre a veracidade ou não de um determinado incidente da narrativa. Bob Roberts é supostamente ferido com um tiro que o torna paraplégico antes do final da campanha. Todo este aparato acaba por lhe dar uma maior preponderância nos meios de comunicação, o que acaba por ditar a sua vitória nas eleições. Uma série de acontecimentos e depoimentos seguem-se e põem em causa a sua doença. O plano sequência surge na cena onde Bob Roberts aparece pela primeira vez em público, tocando uma música da sua autoria. O mesmo plano, que demora cerca de três minutos, mostra-nos, perto do final, os pés de Bob, que por breves momentos se mexem. O plano de sequência aqui tem por objectivo esclarecer, verificar perante a audiência, o esquema preparado por Bob Roberts para ganhar a eleição. Encontramos outro exemplo em *Man Bites Dog*. Na primeira cena do filme, o assassino em série Ben, protagonista deste filme, comete o seu primeiro crime ao assassinar uma mulher por asfixiamento numa cabine de um comboio. Esta cena é realizada num plano sequência que cobre toda a acção. Mais uma vez, a utilização deste plano torna a acção mais verdadeira, pois a ausência de corte permite que o espectador visualize esta cena na sua totalidade, sem haver, supostamente, uma manipulação da acção ou do tempo da mesma.

Outro exemplo de tipo de montagem utilizado em falsos documentários para mimetizar uma forma documental é o que consideramos como sendo uma montagem por contraste. Este tipo de montagem baseia-se na justaposição de dois momentos opostos, seja através do conteúdo ou da forma que definem essas mesmas imagens, para a criação de um sentido narrativo desejado. Como o

⁵⁶ Ao reflectir sobre o plano de sequência e a sua ligação com uma representação mais fidedigna do real, Edgar Morin diz: “Embora não possa escapar aos efeitos de montagem é o mais completo, contem os outros, é o único que corresponde a um observador que se move no espaço e que, sem pestanejar, segue qualquer coisa: uma personagem ou uma ideia.” in MORIN, Edgar, *Chronique d'un film*, publicado in *Chronique d'un été*, Inter Spectacles, Paris, 1962, p.41.

documentário, por norma, não segue uma linha narrativa previamente definida, esta é construída através de certas justaposições, permitidas pela montagem, para criar um sentido narrativo, mesmo que as imagens não apresentem uma ligação directa com a que antecede e a que segue. Este tipo de justaposição cria um terceiro sentido que não está necessariamente presente nas imagens que a constituem, como foi analisado por Lev Kuleshov e discutido no sub-capítulo 3.1.3..



Figura 16 – Imagens de *Man Bites Dog*, 1992, de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde. A montagem por contraste: som, conteúdo e ritmo de montagem.

Numa cena de *Man Bites Dog* este tipo de montagem é utilizado, no nosso entender, em três sentidos. Após aquilo a que Ben designa como a sua rotina matinal, o assassinato de um carteiro, o protagonista aparece vestido com o traje do carteiro junto a uma linha ferroviária. Nesse espaço duas crianças correm com uma pistola de brincar e, por momentos, Ben interage com os mesmos. Toda esta cena apresenta um ritmo calmo, com planos de duração longa e poucos cortes. No final da cena uma das crianças aponta a arma de brincar a Ben e a esta imagem é justaposto uma série de imagens de alguns dos assassinatos realizados pela personagem principal. Este momento apresenta agora um ritmo de corte

acelerado, com vários planos de curta duração. Este é então um dos três sentidos da montagem por contraste presentes neste momento, o contraste de ritmo de corte.

Outro sentido podemos-lo encontrar no conteúdo das próprias imagens. São nos apresentadas imagens de duas crianças a disparar uma pistola de brincar, onde não existe um verdadeiro disparo, nem consequências do mesmo. Todo este momento é retratado como inocente, sem consequências, pois da acção das crianças, nada resulta. Justaposto a isto encontramos uma série de imagens de verdadeiros tiros disparados por pistolas supostamente reais, onde da acção da personagem principal resultam mortes. É portanto também uma montagem entre o que podemos entender como o falso e o verdadeiro, o a brincar e o a sério. Por fim, o último sentido encontramos na construção sonora. Enquanto no momento das crianças o som é preenchido pela atmosfera sonora do amplo espaço onde se encontram, já na série de imagens dos assassinatos de Ben, o som é preenchido maioritariamente pelos disparos. Este tipo de montagem é utilizado, então, para fazer avançar a narrativa de uma forma dinâmica, permitindo ao mesmo tempo apresentar, de uma forma sintetizada, neste caso, o conjunto de assassinatos realizados por Ben, comprovando a sua personagem como um assassino em série.



Figura 17 – Imagens de *Bob Roberts*, 1992, de Tim Robbins. A montagem por evidência: apresentar uma parte visual para aquilo que está a ser dito pelos intervenientes, ajudando a comprovar a mesma situação.

Em *Bob Roberts* podemos encontrar aquilo que Bill Nichols designa como montagem por evidência⁵⁷. O uso deste tipo de montagem está ligado a uma certa tendência do documentário que, para comprovar algum elemento narrativo, utiliza, por exemplo, peritos nessa mesma matéria ou imagens que provem aquilo que está em causa. Isto ajuda a declarar a narrativa documental como uma narrativa factual, ou seja, baseado em factos. Mas, como é visível em qualquer falso documentário, esses mesmos factos podem ser manipulados para um fim desejado e isso é visível numa cena de *Bob Roberts*. Trata-se de uma entrevista televisiva onde Bob é questionado sobre as suas raízes. O mesmo responde dizendo que nasceu no seio de uma família de classe média-alta e termina com um desafio aos telespectadores para serem os próprios a fazerem um julgamento, se desejarem, sobre a sua infância. A este plano, onde aparece Bob numa televisão de pré-visualização no próprio estúdio onde está a ser gravado a entrevista, é justaposta uma entrevista da sua professora de infância que diz que Bob era um estudante modelo e logo depois aparece uma fotografia de Bob em

⁵⁷ NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

criança. Esta justaposição de imagens, esta montagem por evidência e neste caso específico, também ilustração do que está a ser dito, condiciona a opinião do espectador sobre a infância da personagem principal, pois ao pedido que Bob faz, obtemos uma resposta. A inserção de uma imagem de Bob em criança, é também visto como uma prova factual da existência desta personagem. O problema é que esta fotografia não é nada mais do que uma imagem de Tim Robbins, o actor e realizador desta obra, mas quando associado a uma narrativa que tenta passar-se como factual, a imagem torna-se parte da realidade reproduzida por *Bob Roberts* e como tal, mais um suposto facto a ser utilizado ao serviço da narrativa do filme.

Em *Zelig* existe a exploração de outra característica inerente ao documentário, em geral, e impulsionado pela montagem. Falamos aqui da utilização de um narrador, uma *Voice-Of-God*, como definido por Bill Nichols e abordado anteriormente⁵⁸. Ao contrário do que acontece nas duas outras obras analisadas aqui, *Zelig* quase não apresenta diálogos e, como tal, as imagens são acompanhadas por um narrador, uma *voz-off* que guia o espectador pela a análise das mesmas. Por muitas vezes são as próprias imagens que comprovam aquilo que está a ser narrado, novamente ajudando à construção de uma narrativa factual e alicerçada na retórica, como acontece, por norma, na construção de documentários⁵⁹. Por outro lado, em *Bob Roberts*, o narrador é uma personagem que faz parte da acção e fala directamente para a câmara, ou seja, para o espectador. Esta é uma utilização do narrador com um impacto maior na narrativa pois o próprio faz parte da acção e deixa de ser um mero orientador para o espectador. Apresenta também um maior impacto no que diz respeito à tentativa de recriação de uma obra com características documentais, pois o facto de o narrador falar directamente para o espectador cria uma associação no com o mundo jornalístico televisivo, caracterizado, como vimos anteriormente, com a imparcialidade e a apresentação de uma verdade baseada em factos. É interessante observar que, no entanto, este narrador e a própria câmara em *Bob Roberts* são muitas vezes guiados pelos intervenientes da narrativa para momentos onde Bob é bem visto, afastando-os de situações que possam estragar a

⁵⁸ NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

⁵⁹ Woody Allen ao falar sobre a construção de *Zelig* declara o seu posicionamento sobre o que queria fazer com esta obra: *I never gave in to the temptation to do anything that couldn't happen in a documentary. I didn't want something for the sake of the story that could not have been in a newsreel or real documentary.* in LAX, Eric, *Conversations with Woody Allen*, Alfred A. Knopf, Nova York, 2009, p. 353.

boa imagem e credibilização do mesmo. Este tipo de crítica à subjectividade do documentário, no sentido em que existem situações em que o objecto retratado ou as condições de produção do próprio documentário apresentam poder sobre o próprio documentarista, como por exemplo, o financiamento deste tipo de obras que possam trazer algum tipo de controlo sobre o conteúdo da mesma, é satirizado em *Man Bites Dog*. Nesta obra, onde de resto não existe narrador, são os próprios documentaristas que gradualmente vão sendo controlados pelo assassino em série Ben, que lhes oferece dinheiro para a produção do documentário que estão a realizar. Isto traduz-se numa manipulação dos objectivos e da imparcialidade dos criadores desta obra que vão participando activamente na acção da narrativa, fazendo parte efectivamente numa série de crimes, terminando com a morte dos mesmos, juntamente com Ben.



Figura 18 – Imagens de *Man Bites Dog*, 1992, de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde. Podemos assistir nesta obra à gradual participação dos realizadores do documentário na acção do filme, inclusive na ajuda a alguns crimes realizados por Ben, a personagem principal.

A inserção de entrevistas nas narrativas de alguns falsos documentários é outra das formas de aproximar estas obras às formas documentais. As entrevistas servem como testemunhos de algum momento narrativo da temática retratada, como também para dirigirem a narrativa para um determinado ponto desejado.



Figura 19 – Imagens de *Zelig*, 1983, de Woody Allen. Nesta obra podemos assistir à inserção de entrevistas a personagens verdadeiras e ficcionadas, embora o conteúdo seja nas duas situações falso. Na primeira imagem, entrevista realizada a Susan Sontag e na segunda imagem, uma entrevista realizada à psiquiatra que trata Zelig e com quem acaba por se casar.

Ao contrário do que se espera que aconteça, de uma forma geral, no documentário, as entrevistas no falso documentário não apresentam um conteúdo verdadeiro sobre o objecto que se retrata. Ou seja, por este ser um objecto ficcionado, o conteúdo das entrevistas é também ele ficcionado, direccionado e controlado para um determinado objectivo que pode servir para credibilizar o objecto retratado ou para fazer avançar a narrativa para um determinado ponto. Em *Zelig* existe a inserção de entrevistas a indivíduos reais, ou seja, que o público identifica como fazendo parte da sua realidade e entrevistas ficcionadas, neste caso, realizadas às próprias personagens do filme. No entanto, em ambos os casos, os entrevistados tomam a posição de actores pois o que dizem é ficcionado. Nesta obra os dois tipos de entrevistados vão aparecendo para confirmarem ou desmentirem certo elemento da narrativa, mas no entanto o uso das entrevistas verdadeiras no início do filme serve para iludir o público sobre a veracidade do objecto retratado, este que ainda não recolheu as informações necessárias para se aperceber da sátira realizada. Como indivíduos que reconhecem da sua realidade, é difícil para o público aceitar aquilo que os próprios dizem sobre Zelig como sendo mentira.

Ainda neste falso documentário é explorado outro mecanismo de recriação da forma documental. Falamos da inserção de notícias ou imagens de arquivo, ou seja, outro tipo de elementos factuais que servem o propósito de fortalecer algum momento narrativo. Neste caso, como de resto acontece em muitos falsos documentários, estas notícias ou imagens de arquivo têm de ser ficcionadas, ou seja, construídas para corresponder ao objecto retratado. Estamos portanto

perante a construção de falsos factos ou a manipulação de factos. Em *Zelig* existem dois tipos de utilização deste mecanismo: a construção de filmagens de arquivo ou notícias ficcionadas ou a inserção de filmagens de arquivo verdadeiras no meio de uma narrativa ficcional.

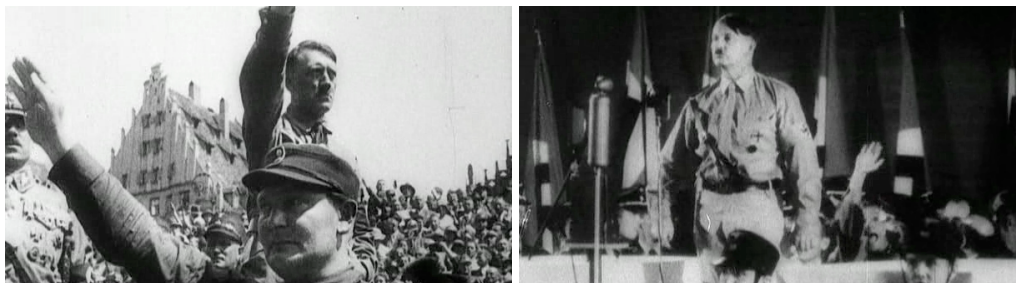


Figura 20 – Imagens de *Zelig*, 1983, de Woody Allen. A construção de filmagens de arquivo ficcionadas e a justaposição destas com imagens de arquivo verdadeiras. A primeira é uma imagem de arquivo verdadeira e a segunda uma imagem de arquivo ficcionada.

A justaposição das imagens de arquivo verdadeiras na cena em que *Zelig* está presente numa reunião do partido Nazi alemão, com imagens ficcionadas dessa mesma reunião, servem para, mais uma vez, confundir o público sobre a veracidade ou não da narrativa apresentada. Esta, parece-nos, é mais uma crítica proporcionada pelo falso documentário à aceitação do público sobre a veracidade de conteúdo quando confrontado com imagens documentais, como é o caso das imagens históricas, amplamente reproduzidas e difundidas como, por exemplo, as filmagens de arquivo do partido Nazi alemão da década de 30.

Por fim, analisamos a inserção de oráculos na imagem como mais um elemento que ajuda a recriar a própria falsidade da obra que pretende simular a forma documental, como é o caso do falso documentário. Um oráculo é um sinal gráfico inserido na imagem numa fase de pós-produção, com a intenção de informar o espectador sobre, por exemplo, de que tipo de imagem se trata, em que local se passa, em que época ou identificar uma determinada pessoa. É muito comum a inserção de oráculos num documentário, como também é bastante visível em reportagens televisivas, pois este tipo de obras necessita, por vezes, de clarificar algum elemento da narrativa visual que não é claro por si só. Em *Bob Roberts*, por exemplo, a inserção de sinais gráficos, como os créditos iniciais, servem como mais um elemento de ilusão sobre a veracidade do que representa perante a audiência. Ao apresentar a obra como pertencente a Terry Manchester,

o narrador do filme, e ao classificar a mesma como documentário, condiciona a percepção do público sobre o género a que assiste e direcciona o mesmo para uma posição de aceitação sobre o conteúdo que, de seguida, lhe irá apresentar.

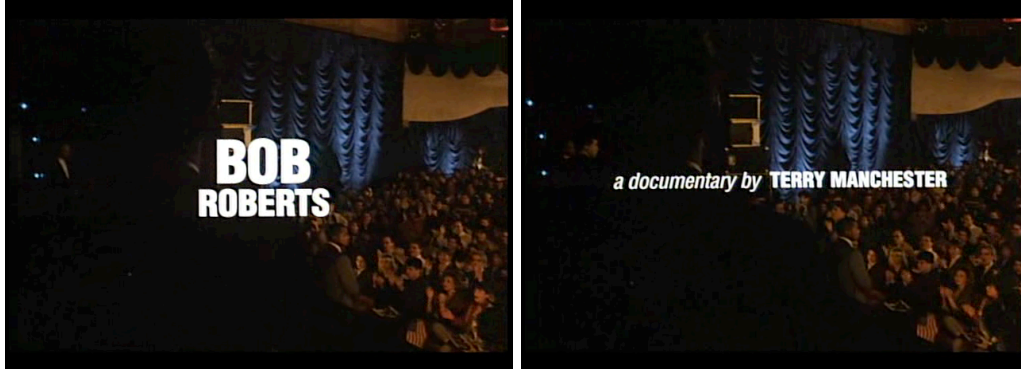


Figura 21 – Imagens de *Bob Roberts*, 1992, de Tim Robbins. Os créditos iniciais do filme declaram a mesma como documentário e condicionam a percepção do público que terá uma leitura sobre a mesma como teria sobre um documentário, ou seja, uma predisposição a aceitar a representação do real apresentado como verdadeiro.

3.4.3 Falso documentário vs *hoax*

Consideramos no final desta análise que o papel da audiência e a sua consideração sobre a representação da realidade cinematográfica como algo mais verdadeiro ou verosímil é essencial, no sentido em que é a ele que deve, no final, ser dirigido a obra cinematográfica. Acreditamos também que a existência de híbridos, como é o caso do falso documentário, deve-se essencialmente à sua posição enquanto revelador das possibilidades de manipulação de factos e de que isso afecta, invariavelmente, a leitura por parte da audiência perante uma obra documental.

O falso documentário não tem por intenção iludir os seus objectivos relativamente à representação do real. É uma obra ficcional que satiriza, ironiza ou critica alguns pressupostos intimamente ligados com o documentário. Por norma, uma obra deste subgénero cinematográfico, de uma forma ou de outra, acaba por revelar o seu conteúdo ficcional ao longo da narrativa. Seja, por exemplo, pelo o exagero na interpretação dos actores ou pela impossibilidade de veracidade de certos elementos apresentados como factos, um falso documentário acaba por deixar claro à audiência a falsidade de, pelo menos, parte do seu conteúdo. Isto acontece pois o objectivo deste tipo de obras não é confundir o

público sobre o conteúdo apresentado, mas antes criticar a posição do documentário como um fiel e verdadeiro representador do real e, ao fazê-lo, colocará o alerta no público para que este tenha um espírito crítico aquando da visualização de um documentário, para que não aceite, sem objecções, a realidade visualizada como sendo uma representação fiel e verdadeira do real. Se é verdade, no entanto, que por vezes o público acredita no conteúdo apresentado por um falso documentário, isso terá a ver, defendemos nós, não com a própria obra em si, mas pelos elementos exteriores que influenciam a visualização da mesma, como aprofundaremos mais a frente. Se o público percebe a falsidade do conteúdo e fica revoltado por considerar que foi enganado, isto só prova, mais uma vez, que o papel do falso documentário é demonstrar a facilidade com que se constrói e se manipula factos e que, para este efeito, a montagem toma um papel fundamental no sentido em que cria sentidos e cria narrativas ou argumentos lógicos na justaposição de elementos, de imagens, que por si só têm um significado diferente do que quando associados a outra imagem.

We expect real people, places and events, rather than fictional characters and issues. To a certain extent we expect a specific type of representation, one that will give us access to new knowledges or ways of understanding the social world. In this way we assume we will be given access to facts and evidence⁶⁰.

Percebemos nesta citação anterior que o que o público espera, perante uma obra documental, é poder contar com uma veracidade de factos e uma representação do real que possam reconhecer e classificar como familiar. Quando o público é confrontado com uma obra denominada como falso documentário, se nada o alertar para o facto de se tratar de uma obra de ficção, poderá levar a uma sensação de revolta com os criadores da mesma obra, pois esperará ver nessa mesma obra factos e não ficção. Bill Nichols explica-nos o porquê de isto acontecer:

⁶⁰ HIGHT, Craigh, ROSCOE, Jane, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 21.

*When we assume that a sound or image bears an indexical relationship to its source, this assumption carries more weight in a film we take to be a documentary than in a film we take to be a fiction. It is for this reason that we may feel cheated when we learn that a work we thought was nonfiction proves to be a fiction after all.*⁶¹

No entanto acreditamos que isso não terá a ver com a própria obra em si mas pelo condicionamento de certo tipo de visualização da mesma obra. Por exemplo, a primeira exibição pública de *Forgotten Silver*, de Peter Jackson, realizou-se em 1995 na *Television New Zeland* e foi apresentado como um documentário que fecharia um ciclo de séries dramáticas na programação da televisão. O conteúdo ficcionado do filme foi mantido secreto. O facto de não ter existido uma clara distinção entre o que nesse dia era conteúdo baseado numa narrativa factual e conteúdo baseado numa narrativa ficcional, levou a que muitos espectadores ficassem revoltados, como também existiu relatos de uma minoria da audiência que acreditou que se tratava de um verdadeiro documentário. Assim, mesmo que a própria obra deixe várias pistas sobre a sua falsidade, o público acaba por ser condicionado pelos factores exteriores à obra que influenciam a sua visualização, neste caso, pela propositada falta de advertência, por parte do canal televisivo, sobre o conteúdo falso da obra de *Forgotten Silver*⁶².

Este tipo de reacções por parte do público é extremamente mais complicada nos híbridos denominados *hoax*⁶³. *Hoax* é uma expressão que serve para identificar qualquer objecto artístico que, se baseando na representação, fabrica propositadamente uma mentira, a defende e a apresenta como verdadeira.⁶⁴ Como tivemos oportunidade de defender, isto não deverá acontecer

⁶¹ NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001, p. 38.

⁶² Ver: HIGHT, Craigh, ROSCOE, Jane, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 144 – 150.

⁶³ *A trick in wich someone deliberately tells people that someting bad is going to happen or that someting is true when it is not.* Definição de *hoax* em *Macmillan English Dictionary for advanced Learners*, Bloomsbury Publishing Plc, 2002.

⁶⁴ Um exemplo de obra cinematográfica classificada dentro desta designação é *A Message from the Stone Age*, 1983, de John Nance, sobre um povo isolado do resto da sociedade. Este vídeo apresentado como documentário veio mais tarde a ser revelado como apresentando um conteúdo falso, pois tal povo nunca existiu. Ver: JUHASZ, Alexandra Juhasz, LERNER, Jesse, *F Is For*

com um falso documentário, pois este deve sempre deixar claro a sua falsidade e deve ser apresentado como ficcional. Se assim não for, torna-se num *hoax* e o público não reflectirá sobre as preconcepções do documentário como um verdadeiro reproduzidor do real, mas antes, deixará-se-à levar pela mentira que lhe foi dirigida.

O caso mais famoso da criação de um *hoax* encontrámo-la na rádio. Falamos da dramatização radiofónica realizada por Orson Welles de “A guerra dos Mundos” (1898), de Herbert George Wells. Foi transmitida em 1938 pela CBS, na série radiofónica denominado *The Mercury Theater on the Air's*. A maior parte da audiência que presenciou esta emissão acreditou que o mundo estaria a ser invadido por extraterrestres. Em nenhum momento durante a emissão foi declarado o facto de se tratar de uma dramatização. Como tal, encaixa na descrição de um *hoax*, porque teve a intenção de ser apresentado como verdadeiro. Já muitas recriações desta emissão foram realizadas, mas nenhuma delas teve o mesmo impacto do que a original. Outro exemplo mais recente da criação de um *hoax*, também em rádio, foi realizado em 1994 em Portugal, pela emissora TSF. No dia dos namorados desse ano, a TSF dramatizou o poema “A invenção do amor” do poeta cabo-verdiano Daniel Filipe. Tal como aconteceu com a dramatização de “A guerra dos Mundos”, nada alertou o público para o facto de se tratar de uma narrativa ficcional. Assim, aproveitando-se de uma forma jornalística concretizada numa encenação de várias reportagens e intervenções de pessoas em directo de vários locais do país, o público ficou por momentos condicionado a dar a mesma credibilidade que se habituou a dar a uma emissão jornalística, portanto, uma narrativa factual.

Como podemos perceber o objectivo de tais criações não é a de alertar para a possibilidade de falseamento de certas obras artísticas intimamente ligadas a uma linguagem factual, mas antes, propositadamente assumir uma mentira, mascarar-la e apresentá-la como verdadeira. Em ambos os casos, os autores aproveitaram-se das preconcepções do público sobre a ligação da narrativa jornalística com uma narrativa factual.

Considerando o que foi analisado anteriormente, acreditamos que uma criação artística que tem por intuito misturar facto com ficção, seja como acontece com o falso documentário onde o objectivo não é esconder a sua falsidade, seja nas

Phony: Fake Documentary And Truth'S Undoing, University of Minnesota Press, 2006, pp. 20 – 21.

obras designadas por *hoax* onde não é fácil uma dissociação entre o que é verdadeiro e o que é falso, deverão deixar no público, mesmo assim, uma base para a reflexão sobre todos os meios de comunicação que se baseiam em factos para a construção do seu conteúdo, da sua narrativa e da facilidade com que esses mesmos factos são falseados ou manipulados. Acreditamos ainda que este papel de alerta estará mais presente e com mais impacto num falso documentário, porque deixa claro a sua posição relativamente à crítica realizada ao documentário enquanto um verdadeiro reproduzidor do real.

Propomos, em espécie de metáfora e de resumo deste capítulo 3, que o público se coloque na posição do Capuchinho Vermelho perante o Lobo Mau disfarçado de avó: necessitamos de questionar uma obra artística relativamente ao seu conteúdo e à sua forma e nunca aceitar livremente os seus elementos como verdadeiros, mesmo que na sua aparência, no seu formato, estejamos habituados a acreditar.

3.5 Conclusões

O objectivo do capítulo 3 na estrutura da presente dissertação baseia-se, essencialmente, na contextualização e análise do que consideramos ser os conhecimentos pertinentes sobre os diferentes tipos de construção entre conteúdo e forma em obras cinematográficas designadas de ficção ou documentário, como também sobre as suas aproximações às possíveis representações do real. Das suas próprias realidades, estes dois géneros comunicam à audiência os seus objectivos relativamente a essas representações do real, podendo estas serem mais verosímeis, como é o caso da ficção, ou mais verdadeiras, como é o caso do documentário. Isto parece ser claro nestes dois géneros cinematográficos, mas torna-se difuso em híbridos que usam um conteúdo factual com uma forma ficcional ou vice-versa. O falso documentário parece apontar para uma representação verdadeira do real, mas acaba por se revelar numa representação verosímil, devido ao seu conteúdo ficcional. Isto é visível também pela recepção da audiência que, na sua maioria, reconhece e desvenda os falsos factos presentes neste tipo de obras.

A interacção entre facto e ficção numa mesma obra pode ser explorada em diversos caminhos, no que diz respeito, por exemplo, à possível ocultação dos seus elementos como sendo facto ou ficção, sendo que podemos verificar o extremo

deste tipo de ocultação em obras cinematográficas designadas de *hoax*. Foi nosso objectivo perceber, portanto, de que forma a montagem, a etapa de produção que formata e justapõe, por fim, as imagens factuais e ficcionais, como também desenvolve e constrói uma narrativa e forma baseada nos códigos e convenções do documentário, contribuirá para os objectivos destes híbridos. Por fim, para tentar dar resposta à problemática sobre a montagem entre facto e ficção, não só consideramos essencial um aprofundamento do conhecimento existente sobre o falso documentário e uma análise sobre a construção formal e narrativa deste tipo de obras, como também consideramos pertinente a análise e desconstrução da montagem nos dois subgéneros que, em geral, tratam esses dois elementos individualmente, o documentário e a ficção.

No seguinte capítulo estabeleceremos uma ligação entre todo o conteúdo aprofundado anteriormente e a sua aplicação num projecto prático, através da reflexão sobre o desenvolvimento da montagem efectuada em “Artur”.

4 Aplicação prática no projecto final “Artur”

É objectivo deste capítulo analisar de que forma foi resolvida a problemática central desta dissertação, a montagem no falso documentário, através do projecto prático “Artur”. Pretende-se determinar de que forma a problemática exposta na presente dissertação se liga e foi resolvida através da execução neste projecto prático. Assim, consideramos essencial descrever os passos efectuados no processo de montagem, efectuando a essencial ligação com a análise e pesquisa teórica realizada no capítulo 3 desta dissertação. Serão então analisadas as resoluções ao problema de se construir uma forma documental e, em certa medida, à tentativa de se transmitir como factual um conteúdo falso, neste caso, através da criação de falsos factos, utilizando para esse efeito elementos ficcionados. De seguida estruturaremos os principais elementos a ter em conta na análise do desenvolvimento e criação do projecto prático.

4.1 O falso documentário “Artur”

“Artur” é um falso documentário sobre a vida e obra de um desconhecido realizador português, Artur Ramadas. É um projecto que faz uso de entrevistas a personalidades como também a elementos da sua equipa técnica e a actores. Utiliza imagens de arquivo para apresentar alguns dos momentos do seu trabalho como também da sua vida pessoal. Excertos das suas criações cinematográficas são apresentados, como também as respectivas análises, traduzidas em depoimentos de profissionais, como por exemplo, nas áreas da iconografia, história ou psiquiatria. É com estes elementos que “Artur” apresenta a sua ligação a um discurso e forma documental e constrói uma narrativa

baseada na apresentação lógica e sequencial da informação disponível sobre a temática abordada.

4.1.1 A temática

“Artur” pretende ser uma sátira sobre o cinema português e a preconcepção do mesmo como sendo maioritariamente direccionado para um público intelectual. Para isso explora e recria a vida do realizador Artur Ramadas. A sua personagem está envolvida numa série de situações características e únicas. Como exemplo, a sua ligação à igreja satânica. Dos seus ensinamentos, Artur Ramadas rege a sua forma de pensar e de, conseqüentemente, criar os seus filmes. O desejo de criação e, por vezes, o absurdo do conteúdo das suas obras parecem aparecer desconectadas de uma preocupação com o interesse dos espectadores. É portanto um realizador que cria para si e não para os outros, resultando no seu aparente desconhecimento por parte do público em geral.

4.1.2 O argumento

Concentra-se, neste falso documentário, a história de uma carreira atribulada de um único homem, Artur Ramadas. Um realizador que começa a trabalhar nos anos 60 e que se presume continuar em actividade nos dias de hoje. Um homem de convicções fortes, com ideologias radicais, como é a sua associação à igreja satânica, movimento que acabou por influenciar toda a sua criação cinematográfica. Um homem que, quem o conhece, descreve-o como culto, sombrio e ambicioso. Com relativo sucesso, começa a trabalhar fora de Portugal e ganha notoriedade em certos países europeus. Ao realizar o seu filme “A Voz da Torre” apaixonou-se pela actriz principal, Fábila Edite, com quem acaba por casar. A relação não dura muito tempo e a separação, inevitável, acaba por influenciar o seu estado emocional e, conseqüentemente, os seus filmes. Estes, agora cada vez mais sombrios, com cenas que retratam a auto-flagelação, o hermafroditismo ou a pedofilia, acabam por afastar definitivamente o seu trabalho do relativo sucesso atingido anteriormente. Através dos depoimentos de amigos, alguns elementos presentes nas equipas técnicas dos seus filmes e personalidades que tiveram contacto consigo ou com a sua obra, pretende-se em “Artur” um revisitar e revelar

dos momentos que fizeram de Artur Ramadas uma personagem única no panorama do cinema português (VER ANEXO B).

4.1.3 Os objectivos

Este projecto tem como objectivo a elaboração de uma forma documental que apresentará um conteúdo ficcionado. Ou seja, deseja a criação de falsos factos através de uma representação cinematográfica. A aproximação ao cinema documental é então feito através das preconcepções sobre o mesmo relativamente a questões formais e narrativas. Utilizará este mecanismo para credibilizar o assunto tratado, neste caso, a vida e obra de um realizador português desconhecido, através, por exemplo, de entrevistas ficcionadas realizadas a personalidades de determinadas áreas sociais e a personagens que fizeram parte da sua vida ou que participaram nas suas obras cinematográficas.

Nada nesta obra é factual. Tudo é ficcionado. Ao contrário do que acontece em alguns falsos documentários, especialmente aqueles que fazem uso de imagens factuais, como por exemplo, filmagens de arquivo, todo o conteúdo imagético em “Artur” é ficcionado (vid. Em *Zelig* existem dois tipos de utilização deste mecanismo: a construção de filmagens de arquivo ou notícias ficcionadas ou a inserção de filmagens de arquivo verdadeiras no meio de uma narrativa ficcional. A justaposição das imagens de arquivo verdadeiras na cena em que *Zelig* está presente numa reunião do partido Nazi alemão, com imagens ficcionadas dessa mesma reunião, servem para, mais uma vez, confundir o público sobre a veracidade ou não da narrativa apresentada. Esta, parece-nos, é mais uma crítica proporcionada pelo falso documentário à aceitação do público sobre a veracidade de conteúdo quando confrontado com imagens documentais, como é o caso das imagens históricas, amplamente reproduzidas e difundidas, como, por exemplo, as filmagens de arquivo do partido Nazi alemão da década de 30., cap. 3.4.2., pp. 79-80). Mesmo as entrevistas que são realizadas a personalidades que a audiência reconhece da sua realidade quotidiana, o seu conteúdo, ou seja, o que dizem, é ficcionado. O reconhecimento por parte da audiência relativamente a uma possível obra factual, obra documental, será, então, através do tratamento da forma e narrativa do filme, que simula certas preconcepções sobre o documentário.

4.1.4 A equipa de trabalho

O grupo de trabalho responsável pela concretização de “Artur” é a seguinte: realizador e argumentista, Flávio Pires, produtores, Mafalda Castelo-Branco e Fernando Ribeiro, director de fotografia, Tiago Carvalho e editores, Nuno Almeida e Nuno Castilho. Como tal, toda a reflexão neste capítulo sobre o processo de montagem de “Artur” é resultado do trabalho dos dois editores. A envolvente das tarefas que envolve esta fase de produção foi então repartida pelos dois elementos da equipa de pós-produção de uma forma equalitária, sem que em algum momento um dos elementos tivesse o controlo absoluto de determinada tarefa (VER APÊNDICE C). Todos os momentos de decisão foram analisados e discutidos pelos dois editores, juntamente com a opinião do realizador e, semanalmente, pela crítica dos restantes elementos do grupo e do co-orientador da presente dissertação, o Prof. Carlos Ruíz Carmona.

No sub-capítulo seguinte será descrito os passos efectuados na pré-produção de “Artur” no que diz respeito à investigação formal a ser aplicada na montagem do mesmo.

4.2 Investigação formal, a relação estética entre tipologias de imagem

Antes de avançarmos com a reflexão sobre o processo de edição em “Artur”, desenvolvido na fase de pós-produção, consideramos essencial descrever a pesquisa teórica e formal desenvolvida sobre algumas questões que influenciariam o trabalho de pré-produção. A pesquisa teórica foi descrita e analisada anteriormente, no capítulo 3, pelo que nos focamos agora na investigação formal realizada para o projecto prático na área de montagem.

Desde cedo nos apercebemos da necessidade de criar uma imagem credível para o falso documentário “Artur”, ou seja, que os elementos formais do projecto se deveriam adaptar, num nível global, a uma correspondência com algumas preconcepções intimamente ligadas ao documentário. Este tipo de investigação formal foi realizado numa fase de pré-produção, tendo como referência o argumento do projecto e objectivou-se em dois caminhos: a escolha e os contactos para a obtenção de filmagens de arquivo de entidades nacionais e estrangeiras e uma pesquisa sobre a tipografia e estética de oráculos e créditos cinematográficos em determinadas épocas.

4.2.1 As imagens de arquivo

Para que pudéssemos efectuar um projecto prático que, de uma forma eficaz, desse respostas à problemática levantada na presente dissertação, sobre a montagem entre ficção e facto, resolvemos proceder à obtenção de imagens documentais de arquivos televisivos e de institutos relacionados com o cinema, uma vez que a totalidade de imagens que esperávamos obter do processo de rodagens de “Artur” seriam ficcionadas. Isto iria permitir, numa fase de pós-produção, incluir esses momentos factuais no seio de uma narrativa ficcional e, destas justaposições, poderíamos comprovar alguns dos pontos levantados anteriormente.

Contactamos, como tal, a nível nacional, o arquivo de imagens da Rádio e Televisão de Portugal⁶⁵ que prontamente aceitou ceder as imagens que desejávamos. Estas foram escolhidas depois de analisado a narrativa presente no argumento, de onde foram seleccionados vários momentos que poderiam beneficiar da presença destas filmagens de arquivo. Como exemplo, foram pedidas imagens da cidade de Portalegre nos anos 50 e do Porto nos anos 60 até à década de 90 com o intuito de contextualizar, no caso das primeiras, o local de nascimento de Artur Ramadas ou, no caso das últimas, situar o local onde o mesmo trabalhou e viveu durante grande parte da sua vida. Para reforçar uma cena em específico onde é tratado a tentativa de suicídio do realizador, foi também pedido imagens de arquivo de um exterior de um hospital em 1980. No entanto, questões relacionadas com os direitos de exibição cedidos pela RTP e pelo elevado orçamento derivado das mudanças do contrato que iriam de encontro às necessidades do projecto, levaram a que o processo de aquisição destas imagens fosse cancelado. Também por questões de orçamento, o contacto efectuado a uma instituição francesa denominada *Institut National de l'audiovisuel* (INA)⁶⁶, para a obtenção de imagens do seu arquivo, não teve qualquer sucesso. A esta instituição⁶⁷ foi pedido filmagens de arquivo de exteriores de universidades de Paris na década de 80. Isto foi realizado com o intuito de contextualizar uma cena do guião que retrata uma conferência efectuada por Artur Ramadas numa universidade parisiense. Foram também efectuados outros contactos com diversas entidades, entre elas alemãs e norte-

⁶⁵ O contacto com o Arquivo RTP foi realizado a Filomena Fernandes, Chefe do Gabinete de Apoio à Administração.

⁶⁶ <http://www.inamedia.pro.com>.

⁶⁷ O contacto com o INA foi realizado a Viviane Lefevre, Directora de Marketing e Vendas.

americanas, mas também estas sem sucesso. Como tal, este processo de obtenção de imagens de arquivo ficou sem efeito e, assim, o projecto apenas pôde contar com elementos ficcionados para a montagem do mesmo (VER ANEXO C).



Figura 22 – Imagens de estudo de possíveis imagens de arquivo requisitadas a entidades audiovisuais nacionais e internacionais.

4.2.2 Os oráculos

Outro ponto considerado relevante na investigação formal foi a pesquisa gráfica efectuada para se conseguir obter uma referência estética da utilização destes gráficos em determinadas situações. Falamos de oráculos e de créditos cinematográficos de épocas exploradas na narrativa de “Artur”.

Os oráculos são elementos gráficos que são muitas vezes inseridos em obras audiovisuais, mais exploradas, por exemplo, nas imagens de programas ou reportagens televisivas. Servem o objectivo de informar o espectador sobre quem ou o que está a ser apresentado na imagem, ou seja, identificar um entrevistado, situar a imagem numa determinada data ou local. Também em alguns documentários a utilização dos oráculos é imprescindível, no sentido em que é mais um elemento que ajudará o espectador a contextualizar-se do objecto retratado pelo filme, tendo em conta os inúmeros tipos de imagens justapostos numa só obra documental e que podem, por si só, não transmitir a informação necessária para o espectador. Tendo isto em conta, consideramos interessante explorar este elemento na construção de uma imagem factual no projecto prático. Depois de realizado um levantamento do tipo de imagens que iríamos obter, através do argumento, chegamos à conclusão que as mesmas se dividem da seguinte forma: entrevistas realizadas pela equipa do documentário “Artur”, entrevistas de arquivo televisivo, filmagens de arquivo da vida e obra do realizador e, por fim, as obras cinematográficas de Artur Ramadas. A

investigação formal de oráculos realizada, foi direccionada, essencialmente, para serem aplicadas nas filmagens de arquivo ficcionadas, especificamente em duas cenas onde se representa um programa e uma entrevista televisiva. Queríamos que os oráculos correspondessem à época retratada nas imagens e por isso foi efectuado um levantamento de alguns exemplos de oráculos televisivos das épocas retratadas nessas imagens. Os restantes oráculos presentes no filme pertencem ao documentário “Artur” e, como tal, reflectem uma certa contemporaneidade que, conseqüentemente, contrastará com os restantes oráculos, ajudando à separação entre o que são imagens actuais e de arquivo.

Numa das cenas para a qual foi direccionado esta investigação, é retratado um programa de televisão em 1980 onde, como convidado, está presente Artur Ramadas. Esta cena em específico não está presente no argumento, mas foi planeada em fase de pré-produção, pois o grupo considerou-a importante para o desenrolar da narrativa. A outra cena retrata uma entrevista, que poderia fazer parte de uma reportagem televisiva, realizada a Fábia Edite, a mulher com quem Artur se casou. Esta teria ocorrido no ano de 1978. De seguida apresentamos alguns exemplos da investigação efectuada para estas duas cenas.



Figura 23 – Exemplos da investigação formal para a construção de oráculos em “Artur”. Em cima, à esquerda, uma entrevista televisiva de 1978 e à direita, um noticiário televisivo de 1978. Em baixo, à esquerda, uma reportagem televisiva de 1980 e, por fim, à direita, uma reportagem televisiva da década de 90.

Por fim, efectuamos também uma pesquisa formal para a recriação dos créditos finais cinematográficos para um dos filmes de Artur Ramadas, “Pai”, de 1962. A pesquisa centrou-se em algumas das obras marcantes desse ano, a nível nacional e internacional, no que diz respeito à formatação dos gráficos inseridos na imagem que designam o nome da obra e/ou o realizador ou produtor da mesma (VER APÊNDICE A).



Figura 24 – Exemplos da investigação formal para a construção de créditos cinematográficos em “Artur”. Em cima, à esquerda, imagem de “Os Verdes Anos” (1962), de Paulo Rocha e à direita, imagem de *Vivre sa Vie* (1962), de Jean-Luc Godard. Em baixo, à esquerda, imagem de *L’eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni e, por fim, à direita, *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick.

4.3 Desmontando “Artur”

Analisaremos, então, neste capítulo, o processo de montagem realizado no projecto prático “Artur” e a conseqüente ligação com a envolvente teórica reflectida no capítulo 3. É objectivo desta análise a construção de uma possível resolução prática que se insira na problemática que tem vindo a ser explorada na presente dissertação, ou seja, a montagem entre facto e ficção no falso documentário.

Iniciaremos por descrever, de uma forma resumida, alguns problemas derivados do trabalho desenvolvido numa fase de pré-produção, como também

reflectir sobre algumas questões técnicas inerentes ao processo de edição e que influenciaram e fazem parte da tentativa de recriação de uma forma documental. Avançaremos depois, então, para uma avaliação da evolução do processo de montagem como um elemento fundamental na criação de uma narrativa e forma documental, estabelecendo, para tal, uma ponte entre certos elementos reflectidos e analisados anteriormente no capítulo 3. Aqui, realizaremos uma passagem pelas diversas versões construídas do projecto “Artur”, para que possamos, por fim, analisar a versão final do mesmo.

Numa fase de pré-produção foi definido, por parte do director de fotografia, Tiago Carvalho e do realizador Flávio Pires, a utilização de diferentes mecanismos de gravação. Esta decisão derivou da necessidade de criar uma imagem credível para os diversos momentos presentes no argumento de “Artur”. Assim, com a utilização de diversos mecanismos de gravação, esperava-se a obtenção de uma qualidade e tipologia de imagem representativa de uma determinada época.

No final do processo de rodagem contávamos, então, com 4 diferentes tipologias de imagens. Por uma ordem decrescente de qualidade de imagem, o resultado final foi o seguinte: o primeiro tipo de imagem, que possuí, portanto, uma alta qualidade, foi reservado para os filmes de Artur Ramadas, para a última cena do filme, onde o realizador está presente numa sala de cinema a assistir à sua própria obra a ser projectada e para as imagens de arquivo dos seus dois primeiros filmes, “Pai” e “Costa do Mal”. Num segundo tipo de imagens, estão incluídas todas as entrevistas realizadas às personalidades presentes no projecto, à equipa técnica do realizador e a alguns actores. O programa de televisão, a entrevista televisiva à Fábica Edite, a cena do auditório de Paris e o casamento entre Artur Ramadas e Fábica Edite estão incluídas num terceiro tipo de imagens. Por fim, com uma qualidade inferior que todas as anteriores, estão as imagens de arquivo de alguns dos filmes do realizador e algumas imagens que nos permitem assistir a alguns momentos privados de Artur Ramadas.

TIPOLOGIAS	FORMATO	FRAME SIZE	PIXEL ASPECT	ASPECT RATIO
1	h.264	1920 x 1080	<i>Square</i>	16:9
2	HDV	1440 x 1080	<i>Upper (odd)</i>	16:9
3	DV-PAL	720 x 576	<i>Lower (even)</i>	4:3
4	h.264	480 x 360	<i>Square</i>	4:3

Tabela 1 – Tabela das diferentes tipologias de imagens presentes em “Artur”.

O problema que surge na fase de pós-produção, reflexo da diversidade de qualidades e formatos de imagem obtidos durante a rodagem de “Artur”, prende-se principalmente com o facto de termos de fazer uma escolha sobre qual a qualidade final do filme, que influenciará todas as imagens que o mesmo acolhe. De uma forma geral, numa produção cinematográfica, a tipologia e a qualidade de imagem que está disponível numa fase de pós-produção é semelhante na totalidade de imagens recolhidas durante as rodagens. Como tal, se for esse o desejo, a qualidade final do filme não se distanciará em grande medida da presente nas imagens capturadas. É possível, no entanto, reduzir essa qualidade ou modificar o formato e outras características da imagem em bruto para se obter um resultado que vá ao encontro dos objectivos pretendidos em determinada obra. Este tipo de controlo da imagem é também, por norma, característico de uma obra cinematográfica de ficção, porque, neste caso, a totalidade das imagens disponíveis numa fase de pós-produção, advêm de um processo de rodagens que pertence a essa mesma obra cinematográfica. Num documentário, pelo facto de poder ser necessário recorrer a imagens que não pertencem a esse mesmo projecto, como por exemplo, imagens de arquivo televisivas ou cinematográficas, a qualidade e o formato de imagens pode variar. Assim, o processo de montagem de “Artur” assemelha-se mais a um processo que poderíamos encontrar na montagem de um documentário do que num filme de ficção.

Para que pudéssemos, então, apresentar um produto final que contasse com esta diversidade de tipologias de imagem, sem que se perdesse, em grande medida, a qualidade de algumas, decidiu-se estabelecer um meio termo, no que diz respeito à qualidade final do projecto, entre as diferentes tipologias de imagens. Assim, algumas imagens deixam de poder potenciar a totalidade da sua

qualidade, enquanto outras adaptam-se a uma qualidade superior à sua, sem, no entanto, perderem demasiada definição (VER APÊNDICE D).

TIPOLOGIAS	FORMATO	FRAME SIZE	PIXEL ASPECT	ASPECT RATIO
2	HDV	1440 x 1080	<i>Upper (odd)</i>	16:9

Tabela 2 – Tabela informativa das definições finais do projecto “Artur”.

4.3.1 A evolução da construção de uma narrativa

Pretendemos agora efectuar uma análise sobre a evolução do processo de montagem em “Artur”. Teremos em conta as diferentes versões apresentadas ao longo desse processo, estabelecendo, sempre que necessário, uma ligação com a investigação desenvolvida no capítulo 3 da presente dissertação. Com isto justificaremos, também, algumas das tomadas de decisões realizadas, dando soluções, portanto, para a problemática da presente dissertação, sobre a montagem entre facto e ficção. Esta análise centra-se em alguns momentos que consideramos fundamentais para a evolução da montagem de “Artur”, como por exemplo, a criação de uma narrativa documental, os diferentes tipos de corte, a utilização das entrevistas, a criação de distinção entre facto e ficção ou a criação de oráculos e gráficos a serem aplicados em determinadas imagens.

Depois de um processo de identificação de todas as imagens capturadas durante o processo de rodagem, que no total têm uma duração aproximada de 8 horas, e após uma visualização das mesmas, em conjunto com o realizador, com o intuito de selecção das melhores tomadas em cada cena, avançamos para a primeira etapa da montagem que designamos como *rough cut*⁶⁸.

⁶⁸ Definição de *rough cut*: *the first stage of editing in wich all the pieces are put in the correct order*. In, <http://www.mediadictionary.com>.

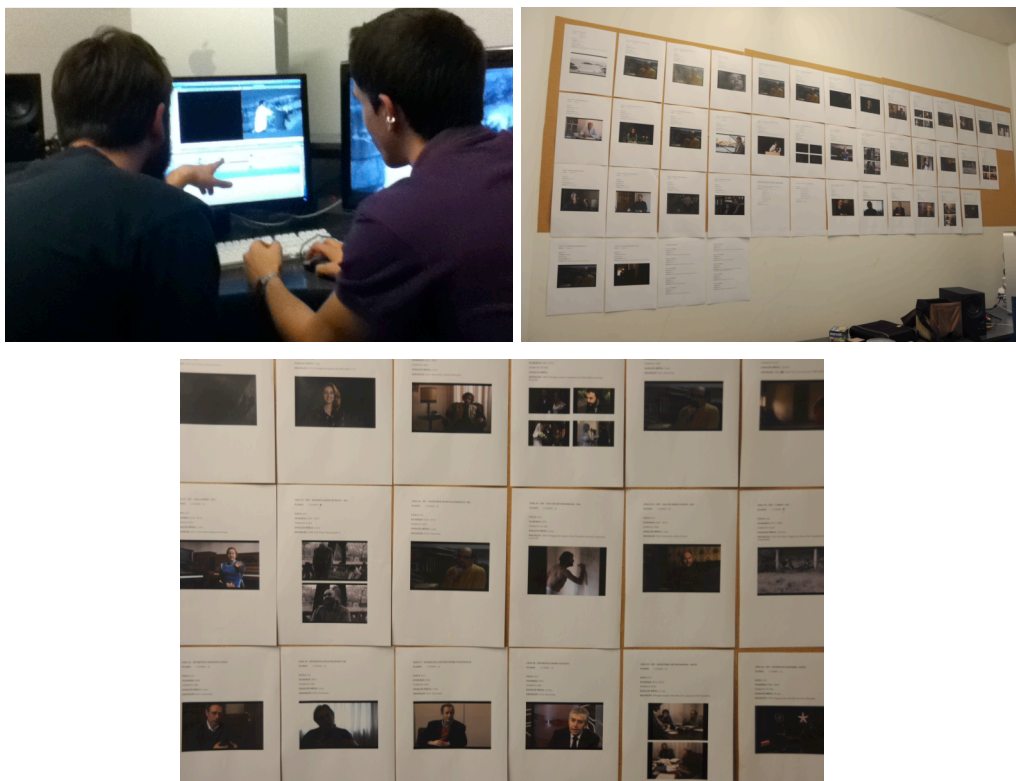


Figura 25 – Imagens representativas da sala de montagem. A organização da informação disponível através da montagem no placar de todas as cenas presentes no filme, apresentadas sob a forma de uma imagem e colocadas de uma forma sequencial segundo o argumento. Da autoria e cedidas por Tiago Carvalho. (VER APÊNDICE B)

Nesta etapa foram justapostas o resultado da selecção das melhores tomadas, ou seja, os melhores planos de cada cena, de acordo com a sequência narrativa presente no argumento. Não houve um cuidado específico com o corte nem com o ritmo da narrativa. O principal objectivo foi perceber quais as cenas que funcionavam, se resultava a sua posição na narrativa proposta pelo argumento e, por fim, definir se seria este o caminho certo para a construção de uma narrativa que aludisse a uma forma documental. A principal conclusão a que chegamos após a análise deste *rough cut* é que era claro uma certa falta de sequência lógica entre os vários momentos da narrativa construída. Como tivemos oportunidade de aprofundar anteriormente, um documentário, de uma forma geral, deve ser claro na apresentação dos factos, da informação relacionada com o objecto retratado e, por norma, deve apresentá-los de uma forma lógica e sequencial de acontecimentos, apoiada num discurso retórico que sustentará essa mesma representação. Neste *rough cut* de “Artur”, isto não acontece pois, determinados aspectos da vida e obra de Artur Ramadas não foram devidamente

contemplados numa fase de pré-produção e, conseqüentemente, de rodagens. Como exemplo, a ligação do realizador a uma religião satânica e a consequência de tal acção na sua obra ou a sua tentativa de suicídio após o divórcio com Fábila Edite não ficaram claramente explicados e justificados, se tivermos em conta outros momentos da narrativa, como por exemplo, a sua relação com Fábila Edite. Este problema levou a que tivéssemos de repensar a apresentação de certos momentos presentes na narrativa apresentada pelo argumento, de forma a que os mesmos não ficassem mal contextualizados e que permitissem, ao mesmo tempo, fazer avançar a narrativa de uma forma sequencial e lógica de acontecimentos.

A etapa seguinte foi então a criação de uma 1ª versão do projecto final que, de certa forma, desse resposta aos problemas encontrados no *rough cut* e fizesse aproximar o projecto de uma forma documental.

Um dos primeiros avanços realizados nesta 1ª versão foi a inclusão de entrevistas a personalidades que permitiram a construção de ligações entre certos momentos da narrativa. Este tipo de ligações fez com que a narrativa começasse a possuir uma lógica e sequencial apresentação de acontecimentos. Portanto, estas entrevistas, serviram essencialmente para cobrir lacunas não previstas no argumento e que, como tal, não foram resolvidas durante as rodagens. As entrevistas a personalidades do cinema, da iconografia ou até da psiquiatria foram utilizadas como depoimentos sobre certos momentos da vida ou obra do realizador Artur Ramadas. Para além destas entrevistas serem úteis para fazer avançar a narrativa, servem ao mesmo tempo para a criação de uma certa credibilidade do assunto tratado. Isso acontece por se tratarem de indivíduos que são reconhecidos pelo público como pertencentes à sua realidade quotidiana, reconhecimento que permite ainda uma clara distinção entre o que em “Artur” são imagens do passado e do presente, imagens de arquivo e imagens do próprio documentário e, por fim, uma possível aproximação ao que poderá ser mais facilmente detectado como ficção e o que mais se aproxima do lado factual da narrativa.

Ainda nesta 1ª versão, a apresentação dos vários momentos da narrativa foi suportado, também, pela utilização de um narrador, Matias Modesto. Este é apresentado sob a forma de uma entrevista e considerado como um historiador de cinema português. Fala tanto da obra, como da vida pessoal de Artur Ramadas, sendo caracterizado como um profundo apaixonado pelo trabalho deste

realizador. A utilização de um narrador é mais um elemento que contribui para a tarefa da construção de uma obra que explora certos elementos intimamente ligados com obras cinematográficas documentais. Como vimos no capítulo 3, a utilização de um narrador é um elemento, por vezes, explorado para a construção narrativa de um documentário com o intuito de veicular a informação para um objectivo desejado. É este narrador que muitas vezes faz a ligação entre os vários momentos de uma narrativa factual, ajudando na construção de uma apresentação sequencial e lógica de acontecimentos. É com este intuito que o narrador, Matias Modesto, é inserido, nesta fase da narrativa de “Artur”, para permitir, através da sua intervenção, uma apresentação sequencial e, por vezes, cronológica dos momentos chave da vida e obra de Artur Ramadas. Assim, nesta 1ª versão, o enfoque dentro do universo do objecto retratado, recaiu sobre o crescendo da loucura mental do realizador ao longo da sua carreira. Isto foi suportado e verificado por algumas imagens de arquivo de Artur Ramadas, entrevistas a personalidades, através das suas obras cinematográficas e principalmente apoiado nos depoimentos de Matias Modesto que cadenciavam cada inserção de imagens representativas de momentos da vida e obra do realizador.

A exploração e construção de oráculos pertencentes ao que é considerado como sendo do próprio documentário sobre Artur Ramadas, começou a ser desenvolvido nesta versão. Queria-se algo que se identificasse com um tipo de gráfico actual e que, de certa forma, se apreende-se como um elemento colocado por cima das imagens, principalmente daquelas que são consideradas de arquivo, para que a distinção entre as imagens do próprio documentário e as de arquivo, fosse também apoiada pela colocação dos oráculos. Os oráculos pertencentes às próprias imagens de arquivo apenas foram desenvolvidas nas versões seguintes de “Artur” e exploraremos melhor essas construções, portanto, quando analisarmos essas mesmas versões.



Figura 26 – Imagens representativas da 1ª versão de “Artur”.

Numa 2ª versão de “Artur”, optou-se por criar uma coerência entre a totalidade dos momentos presentes na narrativa. Para esse objectivo foi necessário a eliminação de certas cenas, como por exemplo, de grande parte dos filmes do realizador, para que houvesse um equilíbrio entre toda a tipologia de imagens que tínhamos à nossa disposição, ou seja, entre entrevistas, filmes de Artur Ramadas e imagens de arquivo.

A construção da narrativa nesta 2ª versão inicia com a apresentação do primeiro filme de Artur Ramadas, “Pai”, seguido de depoimentos retirados de entrevistas que servem para revelar certas características da vida e da obra do realizador. Estes depoimentos pertencem a personalidades, como é o caso do realizador António-Pedro Vasconcelos e a estrangeiros, especificamente uma professora japonesa de cinema europeu e um realizador finlandês, que representam personagens fictícias. Embora todos tenham um discurso fictício, pois falam de uma personagem também ela fictícia, o facto de os dois estrangeiros aparecerem justapostos à intervenção de António-Pedro Vasconcelos, um realizador português de renome internacional, acaba por contagiar positivamente, consideramos, a credibilidade dos seus discursos. Este tipo de inserção de depoimentos sobre o assunto retratado no início da narrativa, especialmente no caso de documentários, é importante no sentido em que permite ao espectador situar-se sobre o que o mesmo irá tratar e é um indicador prévio de certas importantes sobre a temática abordada. Por se tratar de um elemento que com facilidade encontramos em documentários, não é, portanto, estranho que o

encontremos também em obras consideradas como falsos documentários, como é o caso de *Zelig* de Woody Allen, obra que foi analisada no sub-capítulo 3.4.2.. Aqui, também, a introdução da narrativa contém depoimentos de personalidades que, ao mesmo tempo que credibilizam o objecto retratado, possibilitam a caracterização introdutória de certas características inerentes à personagem principal Zelig. Em “Artur” este tipo de introdução na narrativa é utilizado com o intuito de credibilizar a existência de Artur Ramadas, apresentá-lo como uma personagem misteriosa, com o objectivo claro de prender o espectador para o resto da narrativa e, também, afirmá-lo como um indivíduo conhecido, não só em Portugal, como também em outras partes do mundo, ajudando, portanto, a situar a sua importância e a justificar a existência de tal documentário sobre um realizador aparentemente desconhecido.



Figura 27 – A introdução da narrativa de “Artur” numa 2ª versão. A inclusão de entrevistas.

O uso de depoimentos, nesta 2ª versão, resultantes de entrevistas realizadas pela equipa do documentário “Artur”, foi ainda explorada noutra sentido, no que diz respeito à utilização da imagem de arquivo para evidenciar o que é dito em determinado depoimento. Como vimos anteriormente no sub-capítulo 3.3.1., Montar para mostrar o real, um mecanismo de edição utilizado, em norma, pelos documentários, é o que Bill Nichols esclarece como sendo uma edição por evidência (vid. Trata-se de uma edição que tem por objectivo ilustrar, evidenciar o que está a ser dito ou tratado em determinado momento da narrativa. Novamente, as imagens poderão ser muito diferentes, tanto em termos de forma como de conteúdo, mas este tipo de justaposição de imagens funcionará como um único argumento, suportando, amplificando ou servindo de ligação com o que é dito ou abordado anteriormente como posteriormente., cap. 3.3.1., p. 54.). Como exemplo da utilização deste mecanismo de edição nesta 2ª versão de “Artur”, temos uma cena onde um actor que trabalhou com Artur Ramadas,

Mário Pontes, fala como é trabalhar com o realizador e como os seus métodos motivam os actores a fazer determinada tarefa, neste caso referindo-se a excerto de “Decrepitude I”, um filme de Artur Ramadas, onde está representado uma cena de violação a uma criança. O que Mário Pontes vai dizendo sobre os referidos métodos é evidenciado por imagens de arquivo do local de rodagens de “Decrepitude I”, onde Artur Ramadas está aparentemente a motivar o actor com agressões físicas. Isto faz com que exista, não só um avanço na narrativa, pois permite cortar de um excerto de um filme, para uma entrevista e finalmente para uma imagem de arquivo, como também funciona como uma referência visual para a audiência daquilo que é afirmado sobre o realizador.



Figura 28 – Aplicação prática em “Artur” da edição por evidência descrita por Bill Nichols.

Foi possível ainda nesta versão explorar a construção de oráculos das próprias imagens de arquivo. Um dos primeiros testes foram realizados sobre as imagens de arquivos de televisão onde se pode encontrar entrevistas realizadas a Artur Ramadas e a Fábria Edite. Um dos principais objectivos a cumprir nestas inserções de gráficos foi que correspondessem a uma estética da época retratada nas imagens de arquivo que as acolhe.



Figura 29 – Construção de oráculos correspondentes a época retratada em determinada imagem de arquivo.

O avanço da construção da narrativa de “Artur”, através do processo de montagem, direccionou-se, numa 3ª versão do projecto, para o aperfeiçoar da apresentação de uma narrativa lógica e sequencial de acontecimentos. Um dos pontos com mais informação disponível, fruto do trabalho de rodagens, foi a sequência das cenas que retratam a ligação entre Artur Ramadas e Fábía Edite. É um momento do percurso deste realizador que influencia a sua criação artística, assim como a sua estabilidade mental e emocional. É, portanto, um momento que consideramos como um ponto de viragem no desenvolvimento da narrativa, importante para contextualizar a parte final da mesma. Se na versão anterior tínhamos dedicado a nossa atenção principalmente à introdução da narrativa, nesta versão dedicamos mais tempo à construção desta sequência de cenas que servem de ponto de viragem na narrativa e encaminham a mesma para um final desejado.

Nesta sequência de cenas, o que está retratado é o apresentar da personagem Fábía Edite, o relacionamento entre a actriz e Artur Ramadas e a influência da separação no estado emocional de ambos. Assim, inserimos um excerto de uma obra do realizador, “A Voz da Torre”, onde, pela primeira vez, Fábía Edite aparece como actriz. Segue-se uma entrevista de televisão onde Fábía se apresenta feliz e apaixonada por Artur Ramadas. A este momento segue-se o depoimento do director de fotografia do realizador, Samuel Sebastião, que fala sobre como o conheceu pela primeira vez no seu casamento. Aqui foi também utilizado a edição por evidência, quando durante o depoimento

assistimos a excertos das filmagens realizadas por Samuel Sebastião durante o casamento. Após este momento, através do narrador Matias Modesto, é-nos dito que o relacionamento entre a actriz e o realizador começou a piorar até ao momento em que a separação é inevitável e ambos sofrem com essa ruptura. A consequência desta separação é-nos dada através de imagens de arquivo onde ambos aparecem com estados emocionais alterados. Neste momento a narrativa segue a vida de Artur Ramadas e são apresentadas obras e relações que o mesmo estabeleceu após a separação e que, de certa forma, são reflexo do relacionamento e afastamento que teve com Fábía Edite.



Figura 30 – A inserção de imagens de arquivo que comprovam e evidenciam os efeitos da separação e da relação entre Fábía Edite e Artur Ramadas nas suas vidas.

Foi ainda neste momento de desenvolvimento da narrativa que exploramos outro tipo de montagem que consideramos ser característico da montagem em documentários e que foi abordado anteriormente no sub-capítulo 3.4.2., Montando uma nova realidade – Facto com ficção, aquando da análise do falso documentário *Man Bites Dog*. Falamos da montagem por contraste (vid. Este tipo de montagem baseia-se na justaposição de dois momentos opostos, seja através do conteúdo ou da forma que definem essas mesmas imagens, para a criação de um sentido narrativo desejado. cap. 3.4.2., p. 74.).

Em “Artur”, este tipo de montagem foi aplicado na justaposição de duas imagens: o excerto do filme “A Voz da Torre”, onde contracena pela primeira vez Fábía Edite e a entrevista televisiva realizada à actriz. Consideramos que é uma montagem por contraste pelos seguintes sentidos: pelo conteúdo, pela tipologia de imagem e pelo som. Relativamente ao conteúdo, o corte entre estas duas imagens impõe o contraste no sentido em que, no excerto do filme, Fábía Edite encontra-se assustada e num estado de desespero e na imagem de arquivo televisiva, a actriz encontra-se sorridente e aparentemente feliz. No que diz respeito à tipologia de imagens, o contraste aparece pelo facto de uma das imagens ser um excerto de

um filme e por isso, como foi explicado anteriormente, com uma qualidade e definição de imagem superior à imagem que se lhe segue, a da entrevista de televisão, imagem esta que tenta apresentar uma determinada estética da época representada. Por fim, o contraste entre os dois sons presentes em cada uma das imagens é notável, tendo em conta que no excerto do filme, Fábria Edite está a gritar e na imagem que se segue apresenta um tom de voz calmo e entusiasmado.



Figure 31 - Aplicação prática em “Artur” da montagem por contraste.

Consideramos que este tipo de montagem ajudará à distinção, dentro da própria obra que se quer passar como documental, entre o que são as imagens que são fruto de uma produção de ficção e aquelas que são assumidas como imagens factuais. Neste caso, o excerto do filme de Artur Ramadas é apresentado como um filme de ficção e o depoimento de Fábria Edite é assumido como uma imagem de uma entrevista televisiva, que apresenta ligações com um discurso factual. Isto é importante, mais uma vez, para ajudar o espectador a distinguir as várias tipologias de imagens que lhe são apresentadas e a sua ligação com algo que é ficcional e algo que é factual.

Só na altura da construção da 4ª versão de “Artur” é que nos foi possível inserir a cena final, segundo o descrito no argumento, na narrativa até aí já construída. Isto aconteceu pela necessidade da edição dos excertos dos filmes de Artur Ramadas e que a sua apresentação plástica estivesse finalizada para poder corresponder às necessidades de rodagem da última cena onde Artur Ramadas se encontra num cinema a assistir às suas obras. Esta cena tem como objectivo dar a possibilidade de encerramento da narrativa, onde Artur Ramadas, em conjunto com a audiência, reflecte sobre o sentido da sua obra. Segundo o argumento existiria um *showreel* de imagens de arquivo representativas de momentos chaves da obra e vida de Artur Ramadas, acompanhadas por depoimentos em *voz-off* dos vários intervenientes da narrativa que a antecede, seguindo-se, então,

a cena final que também apresentaria a *voz-off* de Artur Ramadas que depõe sobre a sua obra. Numa fase de edição foi escolhido a substituição dos depoimentos que acompanhavam as imagens até ao final da narrativa, por uma composição sonora.



Figura 32 – Imagens da última cena de “Artur”.

A inclusão do *showreel* e da cena final permitiram que a narrativa do projecto tivesse uma conclusão. Conclusão essa, como veremos, não foi de todo fácil de resolver, mas onde todas as versões ofereceram uma possibilidade para um possível final. Nesta versão o objectivo era seguir o que estava descrito no argumento inicial, onde a referência cinematográfica, tanto para a fase de rodagens, como para o momento da montagem, seria o final de *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore, onde Salvatore, a personagem principal, visiona uma série de imagens de beijos em obras cinematográficas. Como é visível, ao contrário do que aconteceu na montagem da narrativa que antecede esta parte, aqui há um claro assumir da construção de ficção. Já não nos encontramos perante um documentário, mas sim numa representação ficcional. Como já foi reflectido anteriormente, este tipo de revelação da ficção dentro de um falso documentário é algo que o permite distanciar de um possível *hoax*, condição imprescindível, consideramos nós, para que possam resultar os seus objectivos de alertar o público para a fácil e, muitas vezes, escondida forma de manipular e falsear factos. De uma forma literal, “Artur” apresenta, nesta cena final, esse momento em que se revela como um falso documentário, onde aqui, até a

qualidade e definição da imagem é semelhante à representação das obras cinematográficas de ficção de Artur Ramadas, obras a que acaba por assistir no final do filme.

Após termos a totalidade das imagens que necessitaríamos para a construção total da narrativa neste projecto, consideramos essencial reavaliar tudo o que tinha sido construído, montado, portanto, anteriormente.

O primeiro passo que consideramos essencial, nas versões 5^a e 6^a do projecto, foi a redução do papel do narrador, Matias Modesto, na narrativa até ser completamente retirado do filme. O problema com que nos deparamos foi a sua falta de credibilidade junto de outros depoimentos, fruto do seu discurso exageradamente dramático e ficcionado. De resto, este tipo de registo onde é demasiado evidente o teor ficcional de determinado depoimento ou imagem foi razão suficiente para eliminarmos, em anteriores versões, certos momentos da narrativa que estavam presentes no argumento mas que em fase de rodagens acabaram por não resultar no objectivo de construção, manipulação de momentos factuais. Como exemplo e pelas mesmas razões utilizadas para a eliminação da narrativa de Matias Modesto, foi igualmente retirado o depoimento do argumentista de “Trevas”, António Benigno e o médico que tratou de Artur Ramadas aquando da sua tentativa de suicídio após a separação de Fábria Edite. Tudo isto foi realizado com o intuito de preservar ao máximo a ideia de uma construção narrativa e forma que se assemelhasse a um documentário, deixando-se revelar como falso, pelo menos de uma forma directa, na última cena do filme.

A construção da narrativa, nestas versões, encaminhou-se, então, para uma apresentação dos momentos que retratavam a vida e obra de Artur Ramadas, utilizando apenas depoimentos de especialistas, conhecidos, parte da sua equipa técnica e de actores que trabalharam com o realizador, como também através da sua obra e de imagens de arquivo que evidenciassem o que em certo momento estava a ser dito. No entanto, algumas das imagens de arquivo deixaram este papel de ilustração para se tornarem depoimentos visuais onde se poderia aceder, por exemplo, ao método de trabalho de criação de Artur Ramadas. Com a eliminação de Matias Modesto, o texto que guiava o espectador através dos vários momentos da narrativa teve que ser substituído por outros depoimentos e, como já referido, por filmagens de arquivo onde Artur Ramadas discursa, como é o caso da entrevista de televisão, a reunião de pré-produção de “Trevas” e a conferência

numa universidade de Paris. Com o papel do narrador abolido em “Artur”, é o próprio texto da personagem Artur Ramadas que utilizamos para veicular grande parte da informação no desenvolvimento da narrativa. Mas é, sem dúvida, os depoimentos das entrevistas que foram inseridos que mais fazem avançar a narrativa e mais informação disponibilizam sobre a vida e obra de Artur Ramadas.



Figura 33 – A construção de uma narrativa apoiada em depoimentos, imagens de arquivo e filmes de Artur Ramadas, após a abolição do narrador.

Ainda nestas versões foram desenvolvidas novas soluções para o final de “Artur”. Uma dessas soluções foi a junção dos dois momentos finais num só, o *showreel* e a cena de Artur Ramadas no cinema. Era intuito desta junção criar a ideia que o realizador estaria, ao mesmo tempo que visualiza os seus filmes, a recordar momentos que vivenciou aquando da realização dos mesmos e que passam para a audiência através das imagens de arquivo. Continuamos, portanto, perante uma cena que se deixa evidenciar como ficção, onde os pensamentos e recordações do realizador são representados sobre a forma de imagens.



Figura 34 – Imagens de uma solução para a cena final de “Artur”, onde os dois momentos, *showreel* e a cena de Artur Ramadas numa sala de cinema são misturadas numa só.

Por esta altura já a narrativa que vinha a ser construída através de várias versões desenvolvidas nesta fase de montagem, chegava a um equilíbrio e a uma coerência desejada, mas, no entanto, ficaram por resolver algumas problemáticas. Foi então preciso, numa 7ª versão, avaliar os principais momentos que não iriam de encontro ao equilíbrio e coerência atingidos em diversos outros momentos.

As alterações realizadas foram direccionadas principalmente para a eliminação de certas imagens e testemunhos que não acrescentavam informação pertinente à narrativa. Assim, por exemplo, após a separação de Fábria Edite e Artur Ramadas, quando anteriormente apresentávamos vários testemunhos sobre os métodos de trabalho de Artur Ramadas, nesta versão consideramos que estes não traziam algo de novo à narrativa e que, por isso, apenas a utilização do depoimento de Mário Pontes serviria para passar a informação necessária, para além da já incluída reunião de pré-produção de “Trevas” que, melhor que um testemunho, é uma visão da metodologia de trabalho deste realizador. Em vez destes momentos que foram retirados, decidimos incluir um testemunho de uma outra personalidade, o escritor José Luís Peixoto, que serviu de passagem entre o ponto da narrativa onde são apresentados alguns dos elementos da equipa técnica e actores, como é o caso de Rebeca Fernanda, compositora e Mário Pontes, actor, e a sequência de depoimentos final que tem por objectivo apresentar várias opiniões sobre o que estas personalidades consideram ser as características mais relevantes e únicas do realizador.

Mas a grande problemática que continuava a persistir, encontramos-la na cena final de “Artur”. O objectivo desta cena seria a de apresentar o realizador na actualidade, assistindo às suas obras cinematográficas com um ar de satisfação e orgulho no seu trabalho. Era também desejado que houvesse um momento em

que, através das imagens de arquivo representativas da sua vida e obra, se fizesse um resumo de momentos importantes da sua carreira até a actualidade. Em todas as versões que foram realizadas anteriormente e em que tínhamos à nossa disposição as imagens da cena final para editar, nunca houve um consenso entre o realizador, a equipa de montagem e os restantes elementos sobre qual a melhor forma de este objectivo ser transmitido. Houve, nesta versão, uma tentativa para solucionar este problema, mas que, no final, acabou por não resolver a questão, que só viria a ser desenvolvida na versão final. A solução, para esta 7ª versão, foi direccionar a construção do *showreel* para a apresentação de imagens de arquivo que apenas mostrassem Artur Ramadas. A selecção das mesmas e a sua montagem tiveram por objectivo apresentar imagens que reflectissem sobre um homem à procura da perfeição, do perfeito lugar, da perfeita actuação e, ao mesmo tempo, os seus métodos para atingir esses objectivos e a sua frustração perante algo que não consegue atingir. Esta sequência de imagens aparecem no seguimento do visionamento, por parte de Artur Ramadas, do seu primeiro filme “Pai”. O filme inicia portanto esta cena final de “Artur” a que se segue a primeira imagem do realizador no cinema a assistir à sua obra. Depois do *showreel* de imagens de arquivo de Artur Ramadas, voltamos à sala de cinema onde, num *close-up*, assistimos à reacção do realizador ao assistir à projecção. É assim desejado que seja o público a ponderar sobre qual o sentimento de Artur Ramadas ao reflectir sobre a sua vida e obra.

4.3.2 A versão final: a criação de uma narrativa documental



Figura 35 – Imagens representativas da versão final de “Artur”.

Pretendemos neste sub-capítulo uma análise à montagem da versão final do projecto prático “Artur”. Teremos em conta as anteriores versões e de que forma esta versão resolveu anteriores problemas. Abordaremos também, por fim, os resultados obtidos na construção dos gráficos presentes nas imagens.

Em anteriores versões as grandes problemáticas recaíram na necessidade de criação de uma narrativa coerente em termos de apresentação lógica e sequencial de acontecimentos, como também em termos de credibilidade e, como é óbvio na construção deste tipo de obras, na apologia por imagens que apresentem afirmações que se ligam a um discurso factual.

Uma das mudanças ocorridas nesta versão final em relação às anteriores foi a eliminação de um depoimento introdutório sobre Artur Ramadas, proferido por uma professora japonesa de cinema europeu. Isto acontece, porque, só obtivemos a tradução literal do depoimento da mesma nesta fase da montagem. O conjunto dos três depoimentos introdutórios foi assim reduzido a dois, porque consideramos que o que a personagem acrescentava, agora, na apresentação de características sobre o realizador, era desnecessário para a caracterização do mesmo. As restantes alterações nesta versão ocorreram na conclusão da narrativa. Falamos da abdicção do *showreel* de imagens de arquivo, representativos da obra e vida de Artur Ramadas e que tinham o intuito de resumir os momentos chaves que caracterizam a sua personagem e, por fim, a simplificação da cena final onde Artur Ramadas se encontra numa sala de cinema a assistir à sua obra. Em ambas as alterações o objectivo foi o de simplificar a caracterização do realizador, evocando também a apresentação de um certo mistério em volta do mesmo. A apresentação de diferentes imagens em diferentes contextos na cena do *showreel*, por exemplo, acabava por revelar muita informação sobre a personagem, revelação que, por norma, é difícil de se obter quando se trata de abordar uma personagem que supostamente seria desconhecida. Assim, os momentos em que temos oportunidade de visualizar esse lado mais pessoal de Artur Ramadas foi preservado para o desenvolvimento da narrativa, onde esses mesmos momentos vão aparecendo pontualmente. Este foi também o motivo da simplificação da última cena, sendo agora constituída apenas por dois planos: a repetição do excerto do filme “Pai” e um *close-up* de Artur Ramadas sentado numa sala de cinema. Com esta alteração, a cena

apresentasse agora como uma possibilidade de imagem factual, como foi tentado resolver na totalidade das imagens que a antecedem, exceptuando, obviamente, os filmes do próprio realizador que devem ser lidos como ficção. Pretende-se que o espectador leia esta cena como um momento onde a equipa responsável pelo documentário “Artur” tem a oportunidade de mostrar ao realizador, na actualidade, a sua obra numa sala de cinema. Isto permite ainda criar uma ligação de contraste com as imagens anteriormente apresentadas, que retratam momentos passados de Artur Ramadas e a actualidade desta mesma cena, onde o realizador aparece com uma idade avançada, que ajudará na catalogação por parte da audiência das diferentes tipologias de imagens apresentadas. Consideramos que esta alteração acaba por deixar, na totalidade da narrativa, a ficção do conteúdo e forma das imagens mais escondido, menos literal, portanto, mas que, no entanto, isso não afecta a percepção da audiência relativamente ao facto de se tratar de uma obra ficcional, revelada no tom satírico e improvável da narrativa apresentada.

Outra problemática que surgiu na construção das anteriores versões relaciona-se com a construção dos oráculos e gráficos presentes nas imagens. Era necessário, como já referimos, que estes mesmos gráficos correspondessem à época representada em determinada imagem. Ao longo das várias versões foram desenvolvidos vários testes tendo em conta a pesquisa estética efectuada para esse fim, mas apenas na versão final se considerou que as mesmas se enquadravam dentro dos objectivos pretendidos. A principal acção destes mesmos gráficos na sua inclusão nas imagens, seria a de ajudar a separar as diferentes tipologias de imagens, ser, portanto, credível dentro do universo reproduzido em determinadas imagens e, por fim, guiar o público para a distinção que queríamos deixar claro entre o que considerávamos ser as imagens inerentes a uma narrativa factual, as entrevistas ou as imagens de arquivo e a uma narrativa ficcional, os filmes de Artur Ramadas. Com esta distinção, tentamos levar a audiência a visualizar certas imagens como ligadas a um determinado tipo de representação do real, diferente daquele que, de facto, é inerente a essas mesmas imagens. Foram então criados: oráculos do próprio documentário “Artur”, que cobrem todas as imagens apresentadas, situado e apresentado ao espectador o local, a época ou a personagem que fala em determinada imagem; os gráficos das imagens de arquivo, que correspondem à época aí retratada e que vão desde

oráculos a *logos* televisivos; por fim, a criação do crédito cinematográfico do primeiro filme de Artur Ramadas, “Pai”.

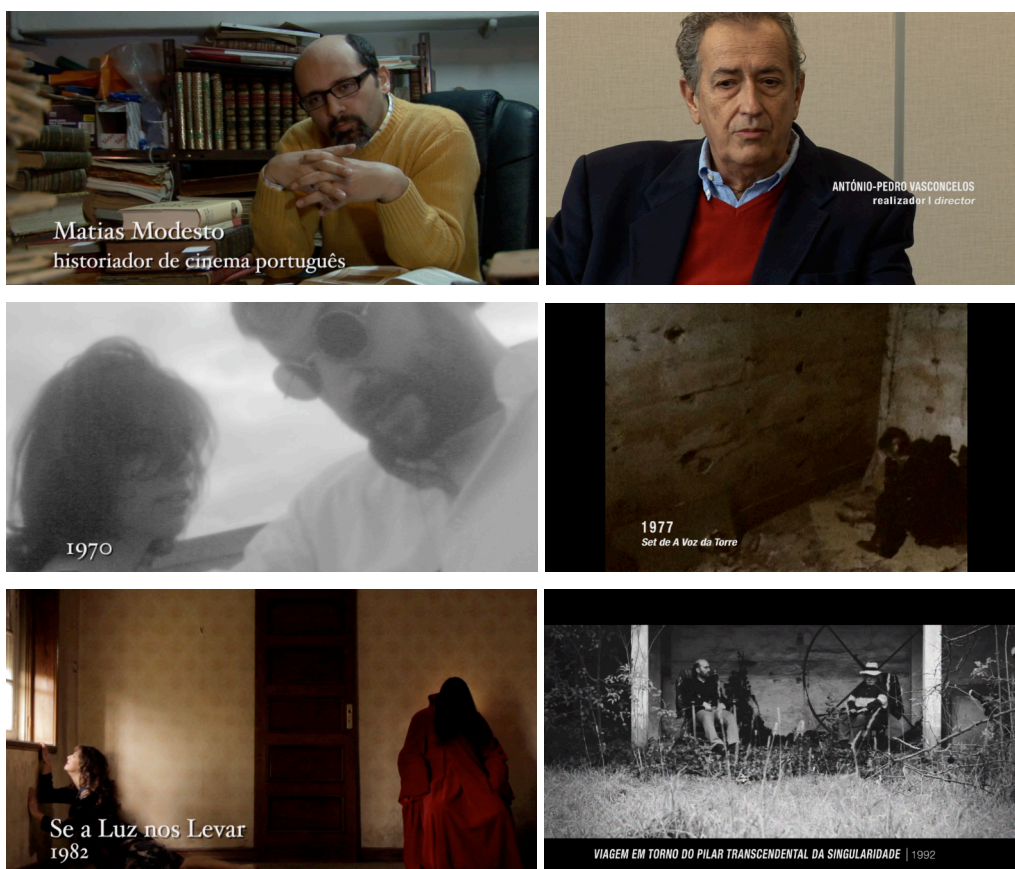


Figura 36 – Evolução da construção do oráculo pertencente ao documentário “Artur”. As imagens da esquerda pertencem à primeira versão do projecto e as da direita, à versão final.



Figure 37 – A versão final dos oráculos e gráficos representativos da época retratada nas imagens de arquivo.



Figure 38 – A criação do crédito cinematográfico para a primeira obra de Artur Ramadas, “Pai”. Gráfico construído com o apoio de Tiago Carvalho.

A montagem participa, por fim, na concretização da construção de uma narrativa e forma factual, através da utilização de técnicas por norma associadas a um tipo de montagem visível em documentários, como, por exemplo, na aplicação de cortes que ampliam o contraste entre imagens ou verificam o que é dito sobre determinado assunto e ainda na construção de uma narrativa apoiada num discurso sequencial e lógico de acontecimentos.

Ao longo das várias versões foi desejado que os contrastes e os diálogos entre as diferentes tipologias de imagens, entrevistas, imagens de arquivo e filmes, fossem claros. A criação dos oráculos e dos gráficos que foram inseridos nas imagens ajudam também à identificação, por parte do público, entre uma imagem e a sua correspondência a uma representação de determinada época. Isto é desejado para que a ficção existente em todas estas imagens se confundam com uma narrativa factual, sendo só assim possível uma construção narrativa que explore essas mesmas diferenças entre imagens ficcionais e factuais. A montagem alude a este objectivo através da aplicação de mecanismos de montagem, abordados na análise das anteriores versões do projecto, que a audiência reconhece como pertencentes a um tipo de narrativa associada a uma obra baseada num discurso factual. Como exemplo, a montagem da sequência de cenas que tratam a metodologia de trabalho de Artur Ramadas após a separação com Fábica Edite, é coerente e correspondente a um tipo de montagem documental,

onde, neste caso, o que é dito por uma personagem é evidenciado em imagens que precedem essa mesma afirmação.

A construção final de uma narrativa e forma documental em “Artur”, foi realizada com o intuito de criar um discurso retórico, ou seja, com a intenção de persuadir, através de um conteúdo totalmente fictício. Como tal, essa persuasão terá de ser visível na forma do projecto e afectar a recepção do público em relação ao conteúdo que é apresentado. Esta ilusão de um discurso verdadeiro não é, no entanto, um objectivo, mas antes o meio para atingir o desejado, que será o de deixar no público o alerta sobre a sua predisposição em relação ao modo como, por norma, aceita uma forma documental como representante de uma representação verdadeira do real.

Reflectiremos de seguida sobre de que forma foram estes objectivos concretizados e quais aqueles que não foram possíveis concretizar através da montagem do projecto “Artur”. Avançaremos também sobre qual a classificação deste falso documentário, como sendo crítico, satírico ou de desconstrução, segundo a classificação utilizada por Craigh Hight e Jane Roscoe no seu livro *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* para organizar as criações neste subgénero cinematográfico.

4.4 Conclusões

Neste capítulo pretendemos reflectir sobre os sucessos e os insucessos do projecto na fase da montagem, relativamente à aplicação prática de uma análise sobre as envolventes que afectam a problemática da presente dissertação, ou seja, a montagem entre facto e ficção num falso documentário.

Um dos primeiros pontos que nos parecem falhar na aplicação prática em “Artur” é a ausência de imagens factuais. Ao obter imagens provenientes dos arquivos televisivos nacionais e internacionais, a sua aplicação no interior da narrativa do projecto prático possibilitaria, consideramos nós, um melhor desenvolvimento para a exploração da montagem entre facto e ficção. Estas, inseridas numa narrativa que é ficcional, devido ao conteúdo das imagens que se apresenta em “Artur”, manteriam a sua característica factual, embora descontextualizadas do seu sentido original e elevariam a um nível superior a dificuldade de percepção por parte da audiência relativamente à distinção entre o

que na narrativa de “Artur” é tido como ficcional ou o que é tido como factual. Com isto, novamente, o projecto ganharia na busca pelo objectivo de deixar um alerta à audiência sobre a possibilidade de manipulação, por parte de uma obra considerada documental, do conteúdo factual que, por norma, está associado a este tipo de discurso cinematográfico. Por fim, estas imagens de arquivo factuais permitiriam, na fase da montagem, uma maior exploração na criação de uma narrativa que apresentasse, com melhor desenvolvimento e contextualização, os momentos que retratam a vida e obra do realizador Artur Ramadas.

Consideramos também que a aplicação prática em “Artur” da análise da envolvente da problemática sobre a montagem entre facto e ficção num falso documentário foi pouco sucedida no que diz respeito à dissimulação de algumas falhas de representação ou falhas relativas ao processo de rodagem que põem em causa este pacto com a tentativa da construção de uma narrativa documental, baseada em testemunhos e imagens que se querem credíveis, sustentando, portanto, a criação de uma personagem que também se quer passar como existente, verdadeira. Este insucesso, a nosso ver, tem haver com o desejo de se construir uma narrativa que apresente de uma forma lógica e sequencial os acontecimentos marcantes da vida e obra de Artur Ramadas. Se alguns dos momentos que consideramos que falham neste pacto com a ilusão de uma representação verdadeira do real fossem retirados da narrativa, como é o caso do testemunho da compositora de alguns dos filmes do realizador, Rebeca Fernanda ou do depoimento do actor de “Viagem em Torno do Pilar Transcendental da Singularidade”, Mário Pontes, a narrativa de “Artur” teria de sofrer um novo reajustamento na construção da vida e obra de Artur Ramadas, situação que, a nosso ver, seria desajustada visto que a quantidade de informação que tínhamos disponível não seria eficaz para essa mudança. Uma solução para este problema encontrámo-la no depoimento de Woody Allen, aquando da criação do seu falso documentário *Zelig*, sobre a diferença na naturalidade de interpretação entre actores profissionais e não profissionais e o resultado das suas interpretações numa narrativa que se quer verdadeira:

If i had a woman talking to you as Mia’s mother, no matter how great an actress she was – if she was Geraldine Page or Maggie Smith – they’re not real in a documentary style. Whereas if I just get my housekeeper and sit her down and tell her, “Just say she

was nice to work for and she paid you a lot of money and it was a great job,” and I cue her: “Was she terrific to work for?” (...) All of a sudden the whole thing is a real... it is real.⁶⁹

Consideramos que “Artur” é sucedido pela sua aplicação prática de certos códigos inerentes à montagem em documentário. A aplicação destas técnicas permitem aproximar o projecto de uma forma documental, o que influenciará a tentativa de apresentação da narrativa como factual. Por fim, este sucesso possibilita a criação de uma dicotomia entre o que o público poderá apreender como imagens que representam de uma forma verosímil ou de uma forma verdadeira o real, levando à percepção por parte do mesmo da facilidade de construção de uma forma documental para apresentação de informação ficcional.

Sucedida também, no que diz respeito ao trabalho de montagem em “Artur”, porque, dentro do próprio universo que constrói como verdadeiro, ou seja, o que é considerado como sendo o documentário sobre o realizador português Artur Ramadas, explora essa dicotomia entre um discurso factual, através das imagens de arquivo ou entrevistas e um discurso ficcional, através dos filmes do realizador, permitindo a exploração da questão central da presente dissertação a um outro nível, que se afasta da conseguida construção entre uma forma documental e um conteúdo ficcional. Para esse efeito foi necessário clarificar e separar estes momentos para o espectador, ou seja, as diferentes tipologias de imagens, através das referidas técnicas de montagem, por norma associados a um tipo de construção de narrativa documental. Esta separação, este contraste entre os dois tipos de momentos presentes em “Artur”, imagens queridas como factuais e imagens ficcionais, é essencial para o revelar das possibilidades de manipulação e ilusão na construção de qualquer estrutura narrativa cinematográfica, onde não escapam as obras consideradas como documentário. A separação das tipologias de imagens permite que, por uma relação de contraste, a audiência, por exemplo, ao identificar certo momento como representativo de um filme de Artur Ramadas, relacione os restantes momentos com um tipo de representação diferente e, como tal, associado a uma narrativa factual. A audiência reconhece esses momentos queridos como ficcionais, os filmes do realizador, e separa-os dos restantes momentos devido, entre outros elementos, como é o caso da informação presente

⁶⁹ LAX, Eric, *Conversations with Woody Allen: his films, the movies, and moviemaking*, Alfred A. Knopf, Nova York, 2009, p. 353.

nos oráculos, ao contraste entre o controlo dos elementos presentes nas imagens representativas desses mesmos filmes e um certo descontrolo visível nas imagens queridas como factuais, imagens de arquivo ou entrevistas. Como foi visto anteriormente, este controlo dos elementos dentro de uma imagem é característico de um tipo de obra que deseja uma representação verosímil do real, como é o caso dos filmes de ficção.

Tendo em conta toda a anterior reflexão e análise do processo de montagem de “Artur” e considerados os momentos de sucesso e insucesso do mesmo relativamente aos objectivos a que se pretendia responder, consideramos importante catalogar este projecto prático dentro do que os autores de *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Craigh Hight e Jane Roscoe consideram como sendo os três níveis existentes na construção de um falso documentário, paródia, crítica e desconstrução⁷⁰.

A construção narrativa de “Artur”, atingida na montagem, é uma paródia sobre um aspecto da cultura popular, mas no entanto, consideramos que não se trata de uma apropriação simples dos códigos e convenções intimamente ligadas com a prática documental. Existe a recriação desses códigos de uma forma planeada e estudada, resultando numa tentativa de levar esses mesmos códigos e convenções a uma auto-reflexão por parte da audiência. Como tal, este projecto não se encaixa no primeiro nível apontado por Craigh Hight e Jane Roscoe para a classificação dos diferentes tipos de falsos documentários. Consideramos ainda que “Artur” não é suficientemente forte, na construção da sua narrativa, para subverter e desconstruir o discurso factual, pois não possui uma posição hostil aos códigos e convenções da forma documental. Antes aceita esses códigos como preconcepções de uma narrativa factual e aplica-os de uma forma livre, embora

⁷⁰ No primeiro nível, paródia, a intenção do realizador será a de parodiar um aspecto da cultura popular, através de uma simples apropriação da forma documental. A audiência neste tipo de obras, segundo os autores, revelará um sentido de apreciação pela paródia do aspecto cultural e terá uma espécie de nostalgia sobre as formas tradicionais de documentário. Uma obra que é identificada neste primeiro nível é, por exemplo, *Zelig* (1983), de Woody Allen. As intenções dos criadores de *mock-documentary* conotados com o segundo nível, crítica, como é exemplo a obra *Bob Roberts* (1992), de Tim Robbins, são as de utilizar a forma documental para criar uma paródia ou sátira de um aspecto da cultura popular. Existe neste tipo de obras uma tensão entre uma explícita crítica às práticas do documentário, mas, ao mesmo tempo, uma aceitação implícita dos seus códigos e convenções. Por fim, o terceiro nível, a desconstrução, onde existe a intenção do realizador em, ao criticar um aspecto cultural, examinar, subverter e desconstruir o discurso factual e a sua ligação com os códigos e convenções do documentário. É considerado como a apropriação hostil da forma documental, onde é esperado que o espectador reflita sobre a problemática do discurso factual e os códigos e convenções a si associados. Um exemplo deste tipo de *mock-documentary* é *Man Bites Dog* (1992), de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde. (cap.3.4.1., pp.70-71).

com uma intenção de reflectir sobre os mesmos, mantendo o intuito de satirizar com um aspecto cultural, neste caso, a concepção de um artista que não liga a meios para atingir os seus fins, colocando sobre a audiência um papel bastante secundário. Assim, o nível que mais se enquadra com as características da narrativa de “Artur” é o segundo nível, crítico. Julgamos tratar-se, por fim, de uma paródia à criação artística cinematográfica portuguesa, baseada num preconceito sobre a aparente inexistente preocupação sobre os interesses e os desejos da audiência.

5 Conclusões e perspectivas de trabalho futuro

É objectivo deste capítulo final reflectir sobre as principais conclusões desenvolvidas e discutidas na presente dissertação, centradas na resolução da problemática sobre a montagem no falso documentário, montar entre facto e ficção.

Julgamos imprescindível, durante o desenvolvimento desta dissertação, circunscrever os limites e objectivos intimamente ligados ao falso documentário, utilizando, para isso, a análise e a desconstrução de certas preconcepções e mecanismos que, por norma, estão associados à forma e conteúdo dos dois géneros cinematográficos que são explorados na construção do falso documentário, a ficção e o documentário. Em ambos os casos, delimitamos e justificamos, também, os seus objectivos, no que diz respeito às suas aproximações à representação do real, existindo, de uma forma geral, uma associação entre a ficção e uma representação verosímil do real e entre o documentário e uma representação verdadeira do real. A este último tipo de representação, estabelecemos a ligação com o facto, significação de algo que pertence a uma realidade quotidiana, algo concreto e científico. A ligação entre o documentário e o facto permite considerá-lo, mais uma vez, como um género que pretenderá uma directa relação com o real que captura. É desta noção que se aproveitará o falso documentário para a manipulação de factos ou criação de falsos factos. Isto permitiu, então, localizar aquele que é o objectivo central, no nosso entender, presente em qualquer obra denominada de falso documentário. Servirão estas obras como um alerta para a audiência, em primeiro lugar, sobre a facilidade de manipulação e construção de factos em obras intimamente ligadas a

um discurso factual, quebrando assim a sua preconcepção enquanto obras que apresentam uma representação verdadeira do real e, em segundo lugar, sobre a sua aparente aceitação deste tipo de discurso, presente, por exemplo, em noticiários, reportagens ou documentários, como obras audiovisuais reprodutoras de uma realidade verdadeira. Para que o falso documentário atinja esse objectivo, é necessário que o seu conteúdo ficcional seja reconhecível em determinado momento da narrativa, pois só assim a audiência terá a possibilidade de reflectir sobre o alerta lançado por este tipo de obras, não se deixando, portanto, aproximar das obras denominadas *hoax*, que, ao contrário do falso documentário, deseja apenas que a sua mentira fabricada seja recebida, por parte da audiência, como verdadeira.

As conclusões que retiramos de todo o trabalho de pesquisa e análise teórica, desenvolvidas na presente dissertação, foram aplicadas de uma forma empírica, através do desenvolvimento de um projecto prático, “Artur”. O principal desafio deste projecto foi a criação e credibilização da personagem principal, Artur Ramadas, enquanto um realizador com algum reconhecimento nacional e internacional, mas desconhecido pelo público em geral. Consideramos que é sucedido no que diz respeito à recriação e imitação de certos parâmetros estéticos e formais das épocas reproduzidas. Toda a construção formal da imagem desejada para “Artur”, foi um ponto analisado e desconstruído durante grande parte do tempo disponível para o trabalho de pré-produção, o que ajudou ao sucesso do resultado final. Também a montagem é sucedida na aplicação prática de certos mecanismos de montagem associados, por norma, à construção cinematográfica de documentários, criando a desejada ligação com a forma documental, como é objectivo na construção de um falso documentário. Por outro lado, a construção de uma narrativa que se aproximasse de um discurso factual, ou seja, numa apresentação lógica e sequencial de acontecimentos, não foi um ponto bem desenvolvido e trabalhado numa fase de pré-produção. Não sendo devidamente explorada nesta fase, acaba, consideramos nós, por restringir de certa forma a fase de rodagens e, conseqüentemente, afectar a fase de montagem do projecto. Devido a problemas intimamente ligados à quebra da desejada credibilização e coerência da informação apresentada e à falta de elementos que ajudassem esse mesmo objectivo, como foi o caso da não obtenção de imagens de arquivos audiovisuais, acabaram por culminar, na fase de montagem, numa mudança de

estrutura narrativa apresentada pelo guião cinematográfico. Contudo, consideramos sucedido na sua tarefa de recriação de uma narrativa que apresenta a informação de uma forma lógica e sequencial de acontecimentos, mesmo privado de alguns elementos que não só proporcionariam uma adequada melhoria na dramaturgia e desenvolvimento de todos os momentos da narrativa, como também elevariam a um nível superior o diálogo entre a ficção e a forma documental presente no projecto. A superação destes insucessos permitiram, a nosso ver, uma melhor coerência entre forma e conteúdo do projecto prático e a ligação de “Artur” a uma desejada recriação dos códigos e convenções por norma associados a obras cinematográficas documentais.

5.1 A aplicação de códigos e convenções associados ao registo documental

Pretendemos aqui salientar as principais conclusões que consideramos serem as soluções a ter em conta na montagem de um falso documentário. De uma forma geral, concluímos que é função da área da montagem, neste tipo de obra cinematográfica, o falso documentário, a aplicação prática dos códigos e convenções, por norma, associados à montagem em documentário. Este são: a utilização de mecanismos de montagem e a construção de uma narrativa que apresente a sua informação de uma forma lógica e sequencial de acontecimentos.

5.1.1 Montagem por contraste e montagem por evidência

Consideramos que a montagem em falsos documentários deverá optar pela aplicação de mecanismos de montagem, por norma, associados à construção de documentários. Como exemplos, que tivemos oportunidade de aprofundar anteriormente, como também de explicar a sua utilização na montagem de “Artur”, temos a edição por evidência e por contraste. A edição por evidência servirá o propósito de ligar duas imagens por algum elemento que ilustre, evidencie determinado momento narrativo. A edição por contraste, por outro lado, permitirá a criação de um sentido narrativo desejado através da justaposição de dois momentos sem aparente ligação ou mesmo opostos. Estes dois mecanismos proporcionam ainda a possibilidade de diferenciação entre os elementos que se desejam passar como ficção e os elementos que se deseja transmitir como

factuais, acentuando ainda mais a recriação de uma forma associada a códigos e convenções intimamente ligadas com o discurso factual.

5.1.2 A construção lógica e sequencial de acontecimentos

Este ponto lida directamente com a ligação do documentário com um discurso factual, como sendo um discurso retórico e científico e com a formatação do mesmo no que diz respeito à clarificação e exposição da informação que dispõe sobre o objecto que poderá retratar. Consideramos que, de uma forma geral, o documentário tenderá por uma apresentação lógica e sequencial de acontecimentos que envolvem a temática ou objecto abordado. Isto é realizado com o intuito de facilitar a apreensão, por parte do espectador, da informação que, muitas vezes, neste género cinematográfico, não será, por si só, suficiente para abordar o que é pretendido. Como muitas vezes o resultado das imagens e testemunhos recolhidos ou reproduzidos num documentário é diversificado e, conseqüentemente, não apresentará aparentes ligações entre a informação disponível, é objectivo da montagem optar por uma apresentação simples, clara e lógica da informação e apresentá-la por uma ordem sequencial de acontecimentos. A montagem no falso documentário deverá reflectir isto. Ou seja, deverá, ao mesmo tempo, iludir esta amálgama de informação, mesmo que esta seja controlada, tal como acontece num filme de ficção, e ser o mais claro e lógico possível na apresentação do material recolhido. Consciente do reconhecimento por parte da audiência deste tipo de discurso como ligado a obras que representam de uma forma verdadeira o real, o montador de um falso documentário deverá também estar ciente que muitas vezes o que não está presente na imagem, o que não é dito por algum interveniente, poderá estar implícito na justaposição de duas imagens ou de dois testemunhos, e isto resultará numa desejada participação activa do espectador. Por isso, é importante a melhor recriação e simulação possível deste tipo de discurso factual.

Esta aproximação a uma forma reconhecível pela audiência como pertencente a uma obra que apresenta um discurso factual e, como tal, representará o real de uma forma verdadeira, consolidará, por fim, os objectivos inerentes à construção do falso documentário. Isto levará, no nosso entender, a uma exploração do diálogo entre a ficção, presente no conteúdo, e a tentativa de recriação de uma forma documental. A forma e construção de uma narrativa

factual afectam, invariavelmente, a leitura, por parte da audiência, do próprio conteúdo ficcional que alberga. No entanto, consideramos que esse distúrbio na leitura do conteúdo de uma obra denominada de falso documentário, não é suficiente para esconder o teor ficcional da mesma, servindo, portanto, os interesses e objectivos deste tipo de projecto.

5.2 Perspectivas futuras

Por fim, consideramos que o trabalho de pesquisa teórica e empírico desenvolvido na presente dissertação, assim como a própria temática abordada, poderá continuar a ser explorado no futuro. A criação cinematográfica não estabelece limites rígidos entre o que são consideradas as linguagens associadas a um discurso ficcional ou factual, bastando para isso constatar a enorme quantidade e diversidade de obras cinematográficas que, em si mesmas, fazem uso de códigos e convenções intimamente ligadas ao documentário e à ficção. Estes híbridos cinematográficos deverão, portanto, continuar a ser estudados e desconstruídos de forma a que se perceba os intuítos e repercussões no que diz respeito à utilização de diferentes linguagens numa mesma obra. Consideramos também que o estudo da aplicação de técnicas de montagem, usualmente utilizadas em obras ou de ficção ou de documentário, deve ser realizado, pois é também através da aplicação destas, que estes híbridos constroem e exploram esta dicotomia entre ficção e facto. O crescente número de obras que manipulam, recriam ou utilizam os códigos e convenções intimamente ligados a um discurso factual, continuarão a levantar questões que afectam invariavelmente a problemática da representação do real no meio audiovisual. Para que se possa dar respostas concretas a esta problemática e para que se possa perceber cada vez melhor, por exemplo, como deverá ser lido, por parte da audiência, uma obra que deseja uma representação verdadeira do real, que se aproxime, portanto, de um discurso factual, é essencial que este tipo de estudo, desenvolvido na presente dissertação, seja continuado.

Referências e bibliografia

Bibliografia

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Texto e Grafia, 2009
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and Simulations*, University of Michigan Press, 1995
- BARBOSA, Álvaro, *O som em ficção cinematográfica*, Universidade Católica Portuguesa, 2001
- BAZIN, André, *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, 1992
- BURCH, Noël, *Theory of Film Practice*, Princeton Univ Pr, 1981
- COUSINS, Mark, MACDONALD, Kevin, *Imagining Reality*, Faber and Faber, 2005
- DANCYGER, Ken, *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História, Teoria e Prática*, Elsevier Editora, 2007
- FERNÁNDEZ, Cristóbal, MOLINA, Abián, *Conversación com JLG, Cebeza Borradora*, nº3, Madrid, 2006
- HIGHT, Craigh, ROSCOE, Jane, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001
- HOWELLS, Richard, *Visual Culture*, Polity, 2003
- ISSARI, Mohammad Ali, *What is cinema verite?*, Scarecrow Press, 1979
- JOLY, Martine, *A Imagem e a Sua Representação*, Edições 70, 2002
- JUHASZ, Alexandra Juhasz, LERNER, Jesse, *F Is For Phony: Fake Documentary And Truth'S Undoing?*, University of Minnesota Press, 2006
- LAX, Eric, *Conversations with Woody Allen*, Alfred A. Knopf, Nova York, 2009
- MORIN, Edgar, *Chronique d'un film*, in *Chronique d'un été*, Inter Spectacles, Paris, 1962
- MURCH, Walter, *Num Piscar de Olhos*, Jorge Zahar Editor Lda., 2004
- NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001
- NICHOLS, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, 1992
- RENOV, Michael, *Subject Of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004
- RENOV, Michael, *Theorizing Documentary*, Routledge, 1993
- RIEFENSTAHL, Leni, *Memoiren*, Köln: Taschen, 2000

- SAUNDERS, Dave, *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Wallflower Press, 2007
- SCHIAVONE, Roberto, *Montar um filme*, Avanca, Cine-Clube de Avanca, 2003
- SONTAG, Susan, *On Photography*, Londres, Penguin Books, 2002
- SPRINGER, John Parris, RHODES, Gary Don, *Docufictions: Essays On The Intersection Of Documentary And Fictional Filmmaking*, McFarland and Company Inc. Publishers, 2006
- PLATÃO, *A República*, Guimarães, Guimarães Editores, 2010
- TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, Simon & Schuster, 1985
- TUDOR, Andrew, *Teorias do Cinema*, Edições 70, 2009
- Enciclopédia luso-brasileira de cultura*, Editorial Verbo, Lisboa
- Macmillan English Dictionary for advanced Learners*, Bloomsbury Publishing Plc, 2002

Referências na rede

- <http://m-antonioni.narod.ru>
- <http://www.mediaadictionary.com>
- <http://www.imdb.com>
- <http://www.inamediapro.com>
- <http://www.infopedia.pt>
- <http://www.premiere.com>
- <http://www.thepianistmovie.com>

Filmografia

- 1895, *La sortie des usines Lumière*, Auguste e Lois Lumière
- 1896, *The Kiss*, Thomas Edison
- 1903, *Life of an American Fireman*, Edwin Porter
- 1903, *The Great Train Robbery*, Edwin Porter
- 1915, *The Birth of a Nation*, David Griffith
- 1922, *Nanook of the North*, Robert Flaherty
- 1926, *Moana: A Romance of the Golden Age*, Robert Flaherty
- 1927, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann
- 1934, *Victory of Faith*, Leni Riefenstahl

- 1935, *Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl
- 1960, *Psycho*, Alfred Hitchcock
- 1961, *Chronique d'un Été*, Jean Rouch e Edgar Morin
- 1963, “Os Verdes Anos”, Paulo Rocha
- 1963, *Sleep*, Andy Warhol
- 1964, “Belarmino”, Fernando Lopes
- 1964, *Empire*, Andy Warhol
- 1975, *Professione: reporter*, Michelangelo Antonioni
- 1983, *Zelig*, Woody Allen
- 1988, *Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore
- 1989, *Roger and Me*, Michael Moore
- 1992, *Bob Roberts*, Tim Robbins
- 1992, *Man Bites Dog*, Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde
- 1994, *Forrest Gump*, Robert Zemeckis
- 1995, *Forgotten Silver*, Peter Jackson
- 1995, *Underground*, Emir Kusturica
- 2007, *Manufacturing Dissent*, Rick Caine e Debbie Melnyk
- 2008, *Entre Les Murs*, Laurent Cantet
- 2008, *Milk*, Gus Van Sant

Anexos e apêndices

(Os seguintes anexos e apêndices encontram-se em suporte digital na página seguinte)

ANEXO A – DVD com filme “Artur”.

ANEXO B – Argumento “Artur”.

ANEXO C – Folhas relativas ao contacto efectuado com a RTP e INA para a obtenção de imagens de arquivo.

APÊNDICE A – Pesquisa estética de oráculos e gráficos.

APÊNDICE B – Folhas de referência da totalidade de cenas rodadas.

APÊNDICE C – Regulamentação do trabalho de equipa em pós-produção.

APÊNDICE D – Folha de investigação sobre formatos e armazenamento de dados.