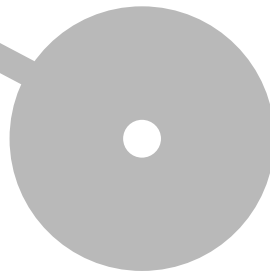




Estratégias Narrativas no
Documentário de Retrato:
Realização na longa-metragem
Agente de Mudança

Nuno Alexandre Fonseca de Sá Cardoso Pinto

09/2025



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Nuno Alexandre Fonseca de Sá Cardoso Pinto

Estratégias Narrativas no Documentário de Retrato:
Realização na longa-metragem *Agente de Mudança*

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia
Especialização em Cinema Documental e Experimental
Orientação: Prof. Doutor Filipe Martins

Vila do Conde, setembro de 2025

Nuno Alexandre Fonseca de Sá Cardoso Pinto

**Estratégias Narrativas no Documentário de Retrato:
Realização na longa-metragem *Agente de Mudança***

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia
Especialização em Cinema Documental e Experimental

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Marco Oliveira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor Filipe Martins

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor Nelson Araújo

Escola Superior Artística do Porto – Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

Vila do Conde, setembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Devemos escolher com sensatez aquilo em que investimos as nossas energias, porque a realidade é, de facto, aquilo que percebemos dela.

Um agradecimento profundo aos que acreditam em mim e fazem acontecer.

À minha família, grato por vos ter na minha vida todos os dias, pela presença constante e determinante, sobretudo nas fases mais delicadas e complexas. Por serem sinceros e me apoiarem nos meus objetivos, sonhos e ambições. Procuo sempre vos ver bem e que o amor, respeito e compreensão seja interminavelmente próspero.

Agradeço ao Sr. Mário por poder partilhar da sua sabedoria, experiências e ânimo inigualável. Por se ter disponibilizado desde o primeiro dia em que coloquei os pés no seu escritório, ainda num contexto um pouco diferente. Grato por proporcionar uma experiência tão memorável quanto a do desenvolvimento deste projeto prático – pelas histórias, aventuras, peripécias e todo um clima convidativo, bem como familiar, mas que não deixou de ser altamente produtivo. Notável a convicção com que defende o que acredita, admirável a determinação colocada nas suas ações, que falam mais alto do que tudo – movem vidas. Por ser um símbolo de esperança e um ser inspirador, levando consigo, para onde quer que vá, uma tremenda energia positiva, capaz de contagiar qualquer um.

Agradeço inclusive, a toda a equipa que trabalha com o Mário no Centro Comunitário Vermoim Sobreiro. Por me acolherem sempre tão bem, fazendo do Centro a minha casa também. Por contribuírem para um ambiente igualmente familiar e por me receberem sempre de sorriso na cara. Grato pela vossa forte presença no filme.

Não posso deixar de agradecer ao meu orientador Filipe Martins pelo apoio determinante, bem como por consolidar as minhas convicções e decisões relativas a este projeto. Pelas conversas enriquecedoras, observações, conselhos e críticas construtivas. Obrigado pelo acompanhamento sincero.

RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio investiga as estratégias narrativas utilizadas no cinema documental, com ênfase na construção da perspectiva e do sentido, nas implicações éticas da representação, bem como na recepção por parte do espectador. O estudo parte de uma metodologia qualitativa, recorrendo a obras e autores de relevância, com o intuito de compreender o documentário como género cinematográfico autónomo e multifacetado.

O problema central da pesquisa reside na tensão entre a intenção autoral e a expectativa de veracidade associada ao documentário, levantando questões éticas e estéticas sobre a forma como os eventos são retratados e interpretados. A relevância do tema manifesta-se tanto para a comunidade científica, por contribuir para a reflexão crítica sobre a linguagem documental, como para a sociedade em geral, ao tratar do papel do cinema como instrumento de representação e ferramenta de intervenção social. Procura-se compreender como as escolhas formais – como o enquadramento narrativo, o ponto de vista autoral e a organização da matéria fílmica – moldam a experiência documental, quer a partir da intencionalidade do realizador, quer na leitura ativa do público e nas suas expectativas associadas às convenções de género. A investigação dedica particular atenção ao documentário de retrato, abordando as implicações éticas e estéticas na representação do outro. A análise parte do princípio de que todo o gesto documental implica uma relação de poder e responsabilidade, exigindo uma consciência crítica por parte de quem filma e uma sensibilidade ética perante quem é filmado.

Em paralelo à pesquisa teórica, foi desenvolvido o documentário *Agente de Mudança* como projeto prático, servindo como campo de aplicação dos conceitos estudados, cuja construção seguiu princípios coerentes com os eixos de reflexão propostos, o que permitiu uma abordagem mais integrada entre teoria e experiência.

A pesquisa conclui que o documentário, ao conjugar escolhas narrativas conscientes e responsabilidade ética, pode transcender a simples observação da realidade, tornando-se uma forma de intervenção crítica e socialmente relevante. A reflexão sobre o papel e escolhas do realizador revela-se, assim, essencial para uma prática mais justa e consciente no campo do cinema documental.

Palavras chave: abordagem; perspectiva; interpretação; ética; retrato.

ABSTRACT

This work investigates the narrative strategies used in documentary filmmaking, with an emphasis on the construction of perspective and meaning, the ethical implications of representation, and viewer reception. The study uses a qualitative methodology, utilizing relevant works and authors, with the aim of understanding documentary as an autonomous and multifaceted film genre.

The central problem of the research lies in the tension between authorial intent and the expectation of veracity associated with documentary, raising ethical and aesthetic questions about how events are portrayed and interpreted. The topic is relevant both for the scientific community, as it contributes to critical reflection on documentary language, and for society in general, as it addresses the role of cinema as an instrument of representation and a tool for social intervention. The aim is to understand how formal choices—such as narrative framing, authorial point of view, and the organization of film material—shape the documentary experience, whether based on the director's intentionality or the audience's active interpretation and expectations associated with genre conventions. The research pays particular attention to portrait documentary, addressing the ethical and aesthetic implications of representing the other. The analysis is based on the principle that every documentary gesture implies a relationship of power and responsibility, requiring critical awareness on the part of the filmmaker and ethical sensitivity on the part of the film's subjects.

In parallel with the theoretical research, the documentary *Agente de Mudança* was developed as a practical project, serving as a field of application for the concepts studied, whose construction followed principles consistent with the proposed axes of reflection, allowing for a more integrated approach between theory and experience.

The research concludes that documentary, by combining conscious narrative choices and ethical responsibility, can transcend the simple observation of reality, becoming a form of critical and socially relevant intervention. Reflection on the role and choices of the director is thus essential for a fairer and more conscious practice in the field of documentary filmmaking.

Key words: approach; perspective; interpretation; ethics; portrait.

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| PARTE I – ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NO CINEMA DOCUMENTAL..... | 13 |
| 1 ABORDAGENS AO DOCUMENTÁRIO..... | 13 |
| 1.1 Enquadramento e fundamentos do documentário..... | 14 |
| 1.1.1 Categoria fílmica..... | 15 |
| 1.1.2 Géneros documentais..... | 16 |
| 1.1.3 Modos de documentário..... | 18 |
| 1.1.4 Estilo/tema..... | 21 |
| 1.1.5 Forma narrativa..... | 22 |
| 1.2 A expectativa associada às convenções estruturais e de género..... | 23 |
| 1.3 A perspetiva: entre a construção autoral e a interpretação do espectador..... | 26 |
| 1.3.1 Relação dialética entre abordagem narrativa e perspetiva autoral..... | 27 |
| 1.3.2 O espectador como leitor ativo..... | 29 |
| 2 A ABORDAGEM AO ATOR SOCIAL NO DOCUMENTÁRIO DE RETRATO..... | 31 |
| 2.1 O documentário de retrato: caracterização e estratégias de abordagem..... | 31 |
| 2.2 A ética na tomada de decisões estéticas no documentário de retrato..... | 35 |
| 2.2.1 A veracidade e a verossimilhança como conceitos éticos..... | 35 |
| 2.2.2 Considerações éticas no retrato social..... | 37 |
| 2.2.3 O modo observacional aplicado ao retrato social..... | 38 |
| 2.3 O protagonista como tema..... | 39 |
| 2.3.1 O background como lente interpretativa e estratégia narrativa..... | 40 |
| 2.3.2 O protagonista é o tema ou é parte de um?..... | 41 |
| PARTE II – AGENTE DE MUDANÇA..... | 44 |
| 3 PROJETO PRÁTICO: PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO..... | 44 |
| 3.1 Pesquisa: contexto social e objetivos..... | 45 |
| 3.1.1 Objetivos..... | 48 |
| 3.2 Rodagens: estratégias de captação..... | 49 |
| 3.2.1 Estratégias de captação ao abrigo da construção narrativa e pós-produção..... | 49 |
| 3.2.2 Cronologia dos eventos..... | 51 |
| 3.2.3 Decisões éticas perante a dignidade dos utentes..... | 53 |

| | |
|------------------------------------------------------------|----|
| 3.3 Montagem: linha narrativa..... | 55 |
| 3.3.1 Processo, fases e técnicas de montagem..... | 56 |
| 3.3.2 Produto final e arco narrativo..... | 62 |
| 4 EXTRA: COLABORAÇÃO NO PROJETO PRÁTICO <i>DOULA</i> | 64 |
| CONCLUSÃO..... | 66 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 68 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Exemplo do uso de plano contra plano no projeto prático <i>Agente de Mudança</i> | 50 |
| Figura 2 - Mário distribui refeições aos utentes..... | 51 |
| Figura 3 - Reunião com utentes e colegas sobre a realização da mais recente peça de teatro | 52 |
| Figura 4 - Cena em que Domingos é levado a conhecer a casa nova..... | 52 |
| Figura 5 - Mário e o Carlos, no exterior da clínica..... | 53 |
| Figura 6 - Ida à casa nova do Domingos | 53 |
| Figura 7 - Exemplo de um plano de detalhe..... | 54 |
| Figura 8 - Momento que demonstra o lado paternal do Mário..... | 54 |
| Figura 9 - Mário fala sobre a história do bairro do Sobreiro, bem como da sua conexão com o mesmo..... | 55 |
| Figura 10 - Relação de proximidade e familiaridade com a comunidade..... | 55 |
| Figura 11 - Organização do material visual e sonoro por dias, por ordem cronológica... | 56 |
| Figura 12 - Correção de cor | 57 |
| Figura 13 - Tratamento de áudio (níveis de diálogo)..... | 60 |
| Figura 14 - Tratamento de áudio (ajuste do <i>gain</i> e amplitude máxima) | 60 |
| Figura 15 - Conversa entre Anna (cliente) e Daria (doula), sobre os próximos passos da gravidez..... | 64 |
| Figura 16 - Depoimentos sobre experiências prévias com doulas..... | 65 |

INTRODUÇÃO

O presente ensaio, inserido na modalidade de projeto, propõe uma investigação teórica e prática sobre as estratégias narrativas no cinema documental, com especial enfoque na sua aplicação ao documentário de retrato. Através de uma análise crítica, procura-se compreender de que forma as escolhas narrativas influenciam a representação do real, articulando dimensões éticas, estéticas e discursivas na construção de significados. O documentário, enquanto forma cinematográfica marcada pela ambiguidade entre o registo do real e a mediação autoral, é aqui analisado tanto do ponto de vista da sua estrutura formal como do seu impacto na receção por parte do espectador.

A Parte I do trabalho propõe uma análise teórica abrangente sobre as abordagens ao documentário, contextualizando-o como categoria fílmica e explorando os diferentes géneros, modos e formas narrativas. Discute-se a expectativa criada pelas convenções estruturais, bem como o papel ativo do espectador na construção de sentido. A perspetiva autoral é analisada como elemento central na articulação entre intenção narrativa e receção, sendo a semiótica convocada para refletir sobre a produção de significado com base em pré-conceitos sociais e culturais.

A investigação inicia-se com o enquadramento do documentário enquanto categoria fílmica, abordando as suas especificidades em relação à ficção, sem desconsiderar as zonas de interseção entre ambos. Exploram-se os diferentes géneros documentais e os modos de representação propostos por autores como David Bordwell e Bill Nichols, identificando-se as suas características formais, objetivos comunicacionais e implicações éticas. São analisados os estilos e os temas mais recorrentes no documentário contemporâneo, bem como as estruturas narrativas que informam a organização interna dos filmes, considerando a articulação entre material real, discurso autoral e proposta estética. Reflete-se, ainda, sobre a forma como as convenções de género e estrutura criam expectativas junto do espectador, influenciando a sua leitura e interpretação da obra. Neste contexto, é analisada a relação dialética entre a abordagem narrativa do realizador e a construção de significado pelo público, que é compreendido como um leitor ativo, capaz de negociar sentidos a partir das pistas formais, temáticas e simbólicas oferecidas pelo filme. A perspetiva autoral é examinada enquanto dispositivo

estruturante da narrativa documental, sendo a sua presença mais ou menos visível consoante o modo adotado. Através de uma análise semiótica, são discutidos os mecanismos pelos quais o documentário constrói significados, frequentemente ancorados em pré-conceitos culturais, ideológicos e sociais, contribuindo para reforçar ou questionar determinados discursos hegemónicos sobre o real.

O segundo capítulo da primeira parte foca-se no documentário de retrato, aprofundando as suas estratégias de abordagem ao ator social e as implicações éticas envolvidas nas decisões estéticas. A investigação procura compreender como o realizador, ao construir esse retrato, estabelece uma relação de proximidade com o outro e que tipo de responsabilidade ética essa relação implica. A veracidade e a verossimilhança são apresentadas como pilares de uma ética da representação, especialmente no contexto de retratos sociais marcados pela vulnerabilidade dos intervenientes. A forma como o retratado é apresentado – seja por meio de entrevistas, observação direta ou montagem – influencia profundamente a sua imagem pública e a leitura que o espectador fará da sua identidade. Assim, discutir a verossimilhança implica questionar até que ponto as escolhas formais sustentam uma imagem que respeita a complexidade da pessoa retratada, evitando a simplificação, o estereótipo ou a exploração emocional.

A escolha do modo observacional é analisada como ferramenta para a construção de um olhar respeitador, reduzindo a intervenção direta do realizador e criando espaço para que o próprio retratado se revele no tempo e no ritmo das suas ações quotidianas. Esta opção formal é entendida, no trabalho, como uma tentativa de preservar a autenticidade das situações retratadas, reforçando o compromisso com a dignidade dos protagonistas e com uma representação menos mediada e mais ética da realidade social observada.

A Parte II – *Agente de Mudança* – descreve o desenvolvimento do projeto prático *Agente de Mudança* que incorpora os princípios teóricos anteriormente discutidos. Esta secção descreve as fases de pesquisa, rodagem e montagem, destacando as estratégias narrativas adotadas, as escolhas éticas feitas em campo e a cronologia dos eventos reais que influenciaram a construção narrativa. A montagem é apresentada como momento-chave para a definição da linha narrativa e da mensagem do filme.

O último ponto do trabalho tem como objetivo descrever a contribuição e o desempenho de funções em um outro projeto prático – *Doula* – nomeadamente nas áreas de direção de fotografia, direção de som, assim como na montagem e edição. Colaboração esta realizada em paralelo com o projeto prático *Agente de Mudança*.

Deste modo, o presente trabalho visa articular a componente teórica com a prática, compreendendo as metodologias por de trás da realização de um documentário, refletindo sobre o potencial do mesmo enquanto ferramenta de intervenção social, bem como de espaço de construção de sentido ético e estético. Em conclusão, é demonstrado que o cinema documental, e no caso o documentário de retrato, constitui um espaço privilegiado para a reflexão ética, estética e social. A análise teórica revela que a construção narrativa no documentário não é neutra, estando inevitavelmente ligada à perspectiva autoral e à responsabilidade na representação do outro. A prática documental desenvolvida reforça estas ideias, evidenciando que decisões morais conscientes – tanto na captação como na montagem – são determinantes para garantir a dignidade dos protagonistas e a autenticidade dos eventos.

PARTE I – ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NO CINEMA DOCUMENTAL

1 ABORDAGENS AO DOCUMENTÁRIO

O documentário configura-se como um dos gêneros de cinema mais significativos e influentes na representação e exploração da realidade. Contrariamente à ficção, que recorre à criação de narrativas e personagens fictícias, o documentário debruça-se diretamente em aspetos do mundo real – retrata eventos, pessoas ou situações, com o objetivo de, artisticamente e recorrendo a diferentes abordagens estilísticas, informar, educar, sensibilizar e ainda provocar reflexões críticas sobre um determinado tema. O uso de diferentes escolhas e técnicas de filmagem, edição e a própria interação com os protagonistas podem gerar diversas respostas emocionais e intelectuais, transformando um simples relato da realidade numa experiência única e subjetiva.

Afirmando a sua independência do estúdio (...) o documentário tem a sua razão de ser numa distinção estratégica. Coloca a função social do cinema no mercado. Pega em pessoas reais e problemas reais do mundo real e lida com eles. Valoriza a observação íntima e avalia o seu valor de acordo com a sua capacidade de captar a realidade em movimento, ‘sem interferência material, sem intermediários’: histórias de vida poderosas, infinitas situações autênticas. Não há repetições. O palco é, portanto, nada mais nada menos do que a própria vida. (Trinh, *When the Moon Waxes Red*, 1991, p. 33)

O documentário, enquanto prática cinematográfica e discursiva cujo foco recai nos eventos do mundo real, tem sido alvo de diversas tentativas de definição, categorização e sistematização ao longo da história do cinema. A complexidade da sua natureza, simultaneamente estética, ética¹ e epistemológica², torna difícil uma delimitação simples ou unívoca. Neste primeiro capítulo, procura-se estabelecer um enquadramento teórico do documentário, articulando a sua categorização como forma fílmica com as propostas de classificação dos chamados modos e gêneros documentais,

¹ A ética no cinema diz respeito a questões morais e comportamentais presentes no desenvolvimento cinematográfico. Envolve reflexões sobre a representação da realidade, a relação entre realizador e protagonistas, bem como o impacto da construção narrativa no espectador.

² No contexto do cinema, o termo "epistemológico" refere-se à forma como um filme aborda o conhecimento, a verdade e a percepção da realidade. Explora como os filmes investigam a natureza do conhecimento, bem como as pessoas o adquirem, como a verdade é construída e representada.

conforme delineado por autores como Bill Nichols, David Bordwell, Stella Bruzzi e Michael Renov. Pretende-se fornecer uma base teórica que permita compreender a pluralidade estética e funcional do documentário, bem como a forma como estas abordagens influenciam a construção narrativa e o posicionamento do espectador.

1.1 ENQUADRAMENTO E FUNDAMENTOS DO DOCUMENTÁRIO

Desde as primeiras experiências de Robert Flaherty, cujas obras como *Nanook of the North* (1922) inauguraram um modelo de representação etnográfica que combinava observação com encenação, até ao desenvolvimento do *cinéma vérité* e do *direct cinema*, o documentário tem oscilado entre diferentes regimes de visibilidade e estratégias de mediação do real. A distinção entre os modos expositivo, observacional, participativo, reflexivo, performativo e poético, conforme propostos por Nichols (2001), oferece uma tipologia funcional que permite compreender as diferentes abordagens formais e relacionais entre o realizador, o tema e o espectador. “Os modos de representação são formas básicas de organizar os textos em relação a determinadas características ou convenções recorrentes.” (1991, p. 32).

Paralelamente, teóricos como Carl Plantinga (1997) e Brian Winston (1995) problematizam a ideia de objetividade e veracidade associadas ao documentário, salientando o seu carácter construído e argumentativo. A relação entre a narrativa documental e o espectador, neste contexto, assume particular relevância, pois implica escolhas formais e discursivas que moldam a receção e a interpretação do filme. Como observa Renov, o documentário é simultaneamente uma forma de representação do mundo e uma prática de intervenção sobre ele, o que o posiciona num território híbrido entre o compromisso com o real e a inevitável mediação subjetiva.

Segundo Michael Renov e através do livro *Theorizing Documentary* (1993), o documentário não é apenas uma simples representação da realidade, mas sim uma intermediação entre ela e a subjetividade do realizador, já que a construção da narrativa envolve escolhas discursivas, estilísticas e ideológicas – “Todas as representações exigem uma série de escolhas autorais, nenhuma neutra, algumas das quais podem parecer mais ‘artísticas’ ou puramente expressivas do que outras.” (1993, p. 35). A construção narrativa é, portanto, uma tentativa de comunicar uma versão de um evento

ou fenómeno, filtrada pelas decisões e objetivos do realizador. Michel Foucault (1980), considera que a narrativa é um produto de um ponto de vista, e não existe uma narrativa sem uma posição interpretativa – por mais objetivo que um documentário tente ser, está sujeito à subjetividade de um ponto de vista específico. John Grierson (1976), pioneiro do cinema documental, já o descrevia como “uma representação criativa da realidade”.

O teórico de cinema David Bordwell acrescenta que “podemos considerar uma narrativa como uma cadeia de acontecimentos ligados por causa e efeito e que ocorrem no tempo e no espaço.” (2017, p. 73) Defende que a narrativa consiste num sistema lógico de causas e efeitos, centrado em protagonistas e objetivos, que se desenvolve segundo uma progressão temporal. Ainda assim, a sua teoria apoia-se numa lógica funcional, concluindo que qualquer narrativa, de qualquer filme, e de forma inevitável, assenta num conjunto de estratégias narrativas e estilísticas que não só oferecem uma voz distintiva ao filme como guiam a perceção e compreensão do espectador.

Ora, de modo a organizar e rotular a diversidade de abordagens existentes, enquadramentos e estilos no cinema, é sugerida uma hierarquia concetual, que começa por enquadrar todo o filme numa categoria fílmica, inserindo-se posteriormente num determinado género, modo ou estilo.

1.1.1 Categoria fílmica

Segundo Bordwell, “[uma] forma de agruparmos os filmes é com base em ideias sobre como foram feitos e que efeitos tentam alcançar.” (2017, p. 325). Deste modo o autor sugere serem distinguidas quatro categorias fílmicas – a ficção, o documentário – “[que] regista algum aspeto do mundo real. (...) distingue-se do filme de ficção porque presumimos que faz afirmações factuais. (...) Isto aconteceu realmente, e o que [está a ser contado] é verdade” – o filme experimental – que recorrendo sobretudo à edição e montagem disruptiva, “joga com a forma e as convenções cinematográficas de modo a desafiar as expectativas do público e a proporcionar experiências emocionalmente e intelectualmente invulgares” – e o filme de animação – que se baseia em “desenhos, modelos ou outros temas [que] são apresentados *frame a frame* para criar movimentos ilusórios.” (2017, p. 325)

1.1.2 Géneros documentais

David Bordwell, em *Film Art: An Introduction* (2017), não contempla propriamente o modo como se retrata o real, faz sim, uma análise e categorização estrutural da narrativa cinematográfica, distinguindo alguns dos principais formatos documentais a nível estrutural e formal. “Quando falamos de géneros cinematográficos, estamos a referir-nos a determinados tipos de filmes” (Bordwell, 2017, p. 327). O autor ao analisar como os filmes organizam a informação e guiam a perceção do espectador, defende a ideia de que os géneros são construções culturais e industriais, mas que se manifestam em estruturas formais, como temas, esquemas narrativos, estilos de montagem, etc. Segundo Bordwell, “pode-se também definir géneros através da iconografia convencional. A iconografia de um género consiste em imagens simbólicas recorrentes que transmitem significado de um filme para outro” (2017, p. 330). Através deste conjunto de fatores, é então proposto pelo autor que os filmes documentais se organizam segundo convenções genéricas, nomeando seis géneros principais, diferindo em temática, organização de conteúdo e foco narrativo.

Bordwell enuncia o filme de compilação, composto por material de arquivo/imagens pré-existentes, que são reorganizadas de modo a construir uma nova narrativa. Destaca-se pela montagem e pela capacidade de criar significados a partir da justaposição de imagens. Seguindo esta abordagem *The Atomic Café* (1982) consiste numa montagem satírica de filmes de propaganda dos Estados Unidos sobre a energia nuclear e a defesa civil.

O documentário de entrevista, cuja principal fonte narrativa são os testemunhos de indivíduos, tem o seu conteúdo apresentado e organizado em função do que é dito, tal e qual como em *The Thin Blue Line* (1988), de Errol Morris, que assenta num conjunto de entrevistas substanciais a várias personalidades que contribuem para a investigação de um caso criminal.

À semelhança do modo observacional, apresentado por Nichols, que será explorado no ponto seguinte, Bordwell reconhece o género de cinema direto, referindo-se a um tipo de filme que “caracteristicamente regista um evento em curso à medida que ele acontece, com interferência mínima do realizador” (2017, p. 353). Tem o intuito de representar os acontecimentos tal e qual como eles são de forma natural e o mais contínua possível, procurando enfatizar a espontaneidade e autenticidade. “Surgiu nas

décadas de 1950 e 1960, quando as câmaras e o equipamento de som portáteis se tornaram mais acessíveis e disponíveis, permitindo que filmes como *Primary* acompanhassem um acontecimento à medida que este se desenrolava.” (2017, p. 353)

Para o tipo de documentário cujo foco recai no mundo natural, a vida animal e o funcionamento dos ecossistemas, Bordwell categoriza-os como documentários de natureza, caracterizados também por procurarem ter uma abordagem que combina um caráter educativo com a apreciação estética da natureza. *March of the Penguins* (2005), narra a jornada anual dos pinguins-imperador na Antártida, que assim como diversos documentários e séries, como os da BBC, nomeadamente *Planet Earth*, se enquadra claramente como sendo do género de natureza.

Para os filmes que centram a narrativa em torno da exploração da vida de um protagonista, comunidade ou conjunto de pessoas, com o objetivo de oferecer uma visão íntima e profunda do(s) interveniente(s) retratado(s), Bordwell sugere o documentário de retrato. Exemplo notório é o filme *Crumb* (1994), de Terry Zwigoff, que explora um perfil íntimo do cartunista Robert Crumb.

Por fim, propõe o documentário sintético, que combina elementos de diferentes géneros, criando uma narrativa híbrida e experimental a nível formal que pode incluir ficção, animação e outros estilos – “Mesmo quando temos uma noção clara do que é um género específico, podemos encontrar filmes que se enquadram na categoria em diferentes graus” (Bordwell, 2017, p. 328).

Bordwell defende ainda que o género, ao associar-se e ao respeitar uma série de convenções características, é também um produto de experiências, combinações e inovações, sofrendo alterações ao longo do tempo, quer por adaptações a fatores sociais, avanços tecnológicos ou somente de estilo – “uma pressão importante sobre os géneros é a tecnologia” (2017, p. 331).

Como os realizadores brincam frequentemente com as convenções, os géneros mudam constantemente. Uma comédia dos anos 20 será provavelmente muito diferente de uma dos anos 60. Ao longo da história, as convenções de géneros e subgéneros são reformuladas e, ao misturar convenções de diferentes géneros, os realizadores criam novas possibilidades com uma frequência surpreendente. (Bordwell, *Film Art - An Introduction*, 2017, p. 331)

1.1.3 Modos de documentário

Os documentários procuram persuadir ou convencer: pela força do seu argumento ou ponto de vista e pelo apelo, ou poder, da sua voz. A voz do documentário é a forma específica como um argumento ou perspectiva é expresso. Tal como um enredo, um argumento pode ser apresentado de diferentes formas. (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 43)

A narrativa, não se resumindo apenas a um conjunto de acontecimentos encadeados, recorre a uma série de estratégias formais, estruturais e discursivas que são usadas para construir sentidos que orientam a forma como a realidade é representada e compreendida, moldando, dessa forma, a perceção do espectador perante o que é retratado. Assim, o teórico e crítico de cinema americano Bill Nichols, na sua obra *Introduction to Documentary* (2001), apresenta uma tipologia dos modos de representação no documentário, com o intuito de distinguir, categorizar e organizar as diferentes abordagens usadas para retratar eventos e contar uma história. Não são géneros no sentido tradicional, mas sim estratégias retóricas e estilísticas que organizam a relação entre o filme, o real e o espectador, pelo que Nichols sugere existirem seis modos distintos.

Cada modo possui exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: dão expressão exemplar às qualidades mais distintas desse modo. Não podem ser copiados, mas podem ser emulados, à medida que outros cineastas, com outras vozes, se propõem representar aspetos do mundo histórico a partir das suas próprias perspetivas distintas. (Nichols, 2001, p. 100)

Documentários cujo foco recai na exploração estética e subjetiva de temas e imagens, preocupando-se mais com a experiência sensorial e a expressão artística, do que com a narrativa clara, enquadram-se, segundo o autor, no chamado modo poético – “o modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (Nichols, 2001, p. 138). Associado mais a uma vertente experimental e menos focado com a transmissão factual, caracteriza-se por frequentemente utilizar técnicas de montagem não linear e explorar temas de forma abstrata. Como sugere Nichols, o modo poético “começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (2001, p. 138). *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio, explora o impacto do Homem na

natureza através de imagens viscerais e musicais, sendo facilmente enquadrado como um exemplo do modo poético.

O modo expositivo, possuindo caráter nitidamente educativo, visa apresentar um tema de forma objetiva, clara e sob uma estrutura lógica e expositiva – “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente” (Nichols, 2001, p. 143). O autor indica que “o modo expositivo se dirige ao espectador diretamente”, recorrendo geralmente a uma narração (*voice-over*), de tom autoritário ou didático. Este tipo de narração é também conhecido como “comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto)” (Nichols, 2001, p. 142), ou, no caso de o orador ser também visto, “voz da autoridade” – cujo foco recai em fornecer informações factuais e explicar os eventos ou tópicos apresentados. Exemplos deste tipo de abordagem são os documentários de natureza científica ou histórica, David Attenborough, nomeadamente, é visto como “voz da autoridade” nos documentários de vida selvagem onde participa.

Já o modo observacional evita narrações ou entrevistas e, caracterizando-se pela ausência da intervenção direta por parte do realizador, centra-se em registar a ação no seu contexto natural, permitindo desse modo, que os espectadores tirem as suas próprias conclusões.

Todas as formas de controlo que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmara e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece. (Nichols, 2001, p. 147)

Por outro lado, o modo participativo destaca-se pela ativa envolvência do realizador na narrativa, onde não apenas observa, como também participa na experiência, muitas vezes influenciando o curso dos próprios acontecimentos e podendo, com frequência, ser visto em cena ou a participar das situações retratadas. Nas palavras de Nichols “O realizador (...) torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o realizador guarda para si a câmara e, com ela, um certo nível de poder e controlo potenciais sobre os acontecimentos)” (2001, p. 154). No filme *Super Size Me* (2004), de Morgan Spurlock, é possível ver o próprio

constantemente presente durante o filme, submetendo-se a uma dieta exclusiva de fast food para ilustrar os efeitos no corpo humano.

“Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre realizador e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção” (Nichols, 2001, p. 162). O modo reflexivo preocupa-se em destacar o próprio processo de construção do documentário, explorando a sua subjetividade, a verdade e a objetividade da representação. Questiona as convenções e a relação entre o realizador, os protagonistas e a realidade a ser documentada. O foco recai não só no conteúdo do filme, mas também no modo como ele é feito e como os eventos são filmados e ou manipulados – “o modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona (...) de uma perspectiva formal, a reflexão desvia a nossa atenção para as nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si” (Nichols, 2001, p. 166). Filmes que discutem a ética do documentário e a manipulação das imagens, como os que exploram as limitações e as escolhas feitas durante a filmagem, assentam no modo reflexivo. *Man with a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov, é um exemplo clássico de um filme reflexivo, que explora precisamente os aspetos técnicos do cinema e a construção da realidade filmada.

Combinando elementos do documentário com a expressão artística e a interpretação subjetiva, o modo performativo dá ênfase à experiência emocional e à interpretação pessoal do realizador sobre o tema tratado, enfatizando “aspetos subjetivos de um discurso classicamente objetivo” (Nichols, 2001, p. 177). Tem como importante elemento a performance, seja através de encenações ou de uma abordagem mais dramática. *The Act of Killing* (2012), de Joshua Oppenheimer, aborda o contacto estabelecido por Joshua com os extermínios cometidos durante o genocídio na Indonésia, com o intuito de entender a mente dos perpetradores.

Estes modos não são mutuamente exclusivos e, muitas das vezes, um documentário combina elementos de vários modos para criar um estilo único. Nichols refere que “cada documentário tem a sua própria voz distinta” (2001, p. 99), podendo fazê-lo através da fusão de abordagens distintas.

1.1.4 Estilo/tema

O estilo não é meramente decorativo ou acidental, é estrutural, ideológico e comunicativo. Na obra *Film Art - An Introduction* (2017), de Bordwell, o mesmo define o estilo como “o uso sistemático das técnicas cinematográficas” – como a *mise-en-scène*³, cinematografia, montagem e som. O estilo serve a narrativa, mas também pode destacar-se por si mesmo, sendo defendido que todo o filme desenvolve um padrão estilístico, que é uma estrutura recorrente de escolhas formais. “O estilo é o uso padronizado de técnicas ao longo do filme, criando expectativas, ênfase e nuances expressivas (...) O estilo é o que cria o ‘*look and feeling*’ de um filme” (2017, p. 307).

Nichols defende que “o estilo e a estrutura não são simplesmente escolhas estéticas; determinam a postura ética do realizador em relação ao tema e ao público” (2001, p. 101). Por exemplo, o modo observacional tende a recorrer a técnicas como o uso de câmara na mão, como a ausência de narração e a cortes que procuram ser discretos, o que constrói um estilo que simula uma presença neutra e fiel aos acontecimentos retratados. Já o modo reflexivo revela os mecanismos de construção, fazendo-se adotar um estilo mais meta cinematográfico.

Já Stella Bruzzi, em *New Documentary* (2000), critica a noção de estilo como “capa” estética, onde defende que o estilo documental é um espaço de negociação e performance. Para Bruzzi, o estilo revela a relação entre realizador, sujeito e espectador – “O estilo no documentário não é uma camada estética acrescentada à realidade; é parte integrante da forma como o significado e a verdade são construídos” (2000, p. 45). O estilo não é uma escolha neutra, mas uma prática crítica e performativa que faz com que o documentário não seja propriamente “uma janela neutra ou ‘objetiva’ para o mundo”, referindo que “é uma construção, uma representação, moldada pelas escolhas do cineasta” (Bruzzi, 2000, p. 46). Documentários como os de Agnès Varda ou Werner Herzog exemplificam este estilo fortemente autoral, onde a forma é também uma tese.

André Bazin, teórico da revista *Cahiers du Cinéma*, argumenta que o estilo deveria permitir a expressão do real, sem interferência excessiva. Na sua obra *What is cinema?* (2004), Bazin valoriza o uso do plano-sequência, da profundidade de campo e

³ A *mise-en-scène*, termo de origem francesa que significa “colocar em cena”, refere-se ao conjunto de elementos visuais e sonoros que compõem uma cena cinematográfica. No cinema, a *mise-en-scène* abrange a composição, cenário, figurino, iluminação, atuação, movimentos de câmara e outros elementos que contribuem para a narrativa visual e a atmosfera da cena.

da ambiguidade espacial como formas de manter a complexidade do real. Bazin propõe um estilo “transparente” onde o realizador não impõe um significado, mas oferece uma experiência mais aberta do real.

Em contrapartida ao realismo de Bazin, Sergei Eisenstein vê o estilo como um instrumento ideológico e emocional – “a montagem é o cerne do cinema. O estilo é o produto da intenção ideológica materializada através da forma” (1977, p. 127). Na sua teoria da montagem intelectual, defende que a justaposição de imagens cria significados novos que transcendem o conteúdo individual de cada plano.

Pode-se considerar o estilo como uma assinatura visual, ou seja, atua como uma ferramenta a que o realizador se recorre, de forma a moldar narrativamente e esteticamente o documentário, conferindo-lhe uma estrutura e aspeto identitário que vá de encontro aos seus objetivos. Como refere Bill Nichols – “o estilo é a expressão tangível da voz do realizador – molda a forma como encontramos o real” (2001, p. 48). Enquanto que os géneros documentais dizem respeito ao tema e conteúdo, e os modos de documentário à relação com o real e ao posicionamento do realizador, o estilo centra-se sobretudo nas escolhas estéticas e formais – como se apresenta e sente o documentário, qual o tom rítmico e emocional?

1.1.5 Forma narrativa

A narrativa, entendida enquanto princípio organizador do discurso fílmico, manifesta-se no documentário de forma distinta da ficção tradicional, embora frequentemente incorra em procedimentos similares no que diz respeito à estruturação da informação e à orientação do espectador. Como salienta David Bordwell (2017), os documentários não seguem, necessariamente, uma linha narrativa causal típica da ficção, mas podem adotar formas específicas de organização que estruturam o conteúdo em função de propósitos expositivos, argumentativos ou descritivos. Entre estas formas, destacam-se a forma categórica e a forma retórica, que constituem duas estratégias fundamentais na organização discursiva do documentário.

A forma categórica organiza a informação com base em temas ou categorias, agrupando os elementos fílmicos de acordo com critérios de classificação que permitem abordar um tópico de maneira sistemática e didática. Exemplos paradigmáticos deste tipo de estrutura incluem *Powers of Ten* (1977), de Charles e Ray Eames, onde a organização espacial e científica da informação conduz o espectador através de escalas

de grandeza, revelando as diferentes dimensões do universo. Neste tipo de forma, a lógica interna do filme repousa sobre a completude e a coerência das categorias apresentadas, mais do que sobre a construção de um argumento persuasivo.

Em contraste, a forma retórica baseia-se na persuasão do espectador, estruturando o documentário como um argumento destinado a promover uma tese ou ponto de vista específico. “O objetivo deste tipo de filmes é persuadir o público a adotar uma opinião sobre o assunto e, talvez, a agir de acordo com essa opinião. (...) vai para além do tipo categórico, pois tenta apresentar um argumento explícito” (Bordwell, 2017, p. 362). Esta forma narrativa privilegia a construção discursiva em torno de um problema, muitas vezes de natureza social, política ou ética, com o objetivo de influenciar atitudes ou suscitar a ação. Utiliza estratégias discursivas fortes, como voz de autoridade, encadeamento lógico e imagens impactantes. Um exemplo notável desta abordagem é *An Inconvenient Truth* (2006), de Davis Guggenheim, que utiliza imagens de arquivo, gráficos e a performance discursiva de Albert Gore para construir um argumento sobre a urgência da crise climática. Nesta forma, os elementos formais, como a seleção do material de arquivo, o uso da narração e a montagem, são orientados para fortalecer a posição do autor e afetar emocional e racionalmente o público. Para além da retórica no documentário, Bordwell faz referência ao seu uso na área comercial, salientando que “a televisão bombardeia-nos com um dos usos mais generalizados da forma retórica no cinema: os anúncios publicitários, que tentam incitar os espectadores a comprar produtos ou a votar em candidatos.” (Bordwell, 2017, p. 362)

1.2 A EXPECTATIVA ASSOCIADA ÀS CONVENÇÕES ESTRUTURAIS E DE GÉNERO

Falar de expectativas pressupõe falar de todo um conjunto de fatores que as propiciam, sejam eles convenções cinematográficas associadas a um tipo de género, modo, estilo ou tema, sejam eles associações pessoais feitas pelo espectador com base em experiências de vida, valores culturais ou sociais.

Tendemos a ter expectativas quanto ao estilo. Se virmos duas personagens num plano geral, esperamos um corte para uma visão mais aproximada. Se o ator parecer prestes a sair do enquadramento, esperamos que a câmara faça uma panorâmica ou rastreie para manter a pessoa no plano. Se uma personagem fala, esperamos ouvir um som

diegético fiel à sua fonte. Tal como outros tipos de expectativas, as estilísticas derivam tanto da nossa experiência do mundo em geral, (...) como da nossa experiência com os filmes e outros media. O estilo específico do filme pode confirmar as nossas expectativas, modificá-las ou desafiá-las. (Bordwell, 2017, p. 306)

A classificação proposta por Nichols, que identifica os seis modos de documentário, fornece uma grelha teórica útil para compreender como diferentes formas de construção influenciam o espectador. Cada um destes modos convoca expectativas distintas, por exemplo, o modo expositivo, tradicionalmente associado ao documentário clássico (como nos filmes de John Grierson), tende a apresentar uma narração onisciente, estruturada logicamente, que educa ou informa. Neste caso, é esperado um discurso claro, objetivo e argumentativo. O espectador ajusta continuamente as suas expectativas com base nestes modos, reconhecendo, conscientemente ou não, os seus códigos formais e narrativos. O modo reflexivo, por exemplo, desconstrói essa relação de confiança, ao expor os próprios mecanismos de representação, levando o espectador a questionar o estatuto do documentário enquanto “espelho do real”.

À semelhança dos modos, o facto de um filme vir a público anunciando-se e auto categorizando-se como sendo do género X ou Z, cria no público, mesmo antes de poder assistir o filme, uma série de expectativas. Todo o filme, ao posicionar-se dentro de um género reconhecível, estabelece um contrato implícito com quem o vê – Bordwell escreve que os géneros “providenciam ao espectador um conjunto de convenções familiares” (2017, p. 330). Ao reconhecer essas convenções, seja o tom, a estrutura narrativa, a estética, ou mesmo o tipo de personagens presentes, o espectador – adjetivado por Bordwell como sendo um agente ativo – faz inferências e previsões sobre o que irá acontecer a seguir no filme, criando inconscientemente, um possível cenário narrativo que irá contemplar e abordar questões, ambientes e situações específicas.

Para o realizador, as convenções são os materiais com que se trabalha. Para o espectador, as convenções moldam as nossas expectativas sobre o que provavelmente veremos e ouviremos (...) as convenções de género centram-se frequentemente em padrões narrativos. Antecipamos uma investigação num filme de mistério; enredos de vingança são comuns nos westerns; um musical encontra formas de proporcionar situações de música e dança. (Bordwell, 2017, p. 329)

Ainda que estas palavras tenham sido originalmente aplicadas ao cinema de ficção, Bordwell referencia a experiência prévia do espectador como fator de peso, aspecto este sobretudo contemplado na teoria do “horizonte de expectativas”⁴ de Hans Jauss. O espectador, com base na sua experiência anterior com filmes semelhantes, cria uma expectativa interpretativa. Quando estas expectativas são cumpridas, gera-se uma sensação de reconhecimento e conforto, quando são subvertidas, há surpresa ou desconforto – o que pode ser deliberadamente usado para provocar reflexão crítica. O mesmo acontece com um filme que recorra a técnicas mais disruptivas e que quebre com os padrões cinematográficos, fugindo ao tradicional e ao *mainstream* – reforça a importância do conhecimento prévio e da literacia cinematográfica do público.

Bordwell observa que o género também informa a estratégia retórica do filme. Ao sabermos que um documentário é “retórico” (ou seja, que procura convencer-nos de algo), estamos já predispostos a procurar provas, argumentos, contra-argumentos e avaliamos o filme com base nesse paradigma – “Os espectadores ao verem um documentário retórico esperam encontrar um problema, um argumento e uma conclusão. As suas expectativas ajudam-nos a compreender a organização e o propósito do filme” (2017, p. 350). Desta maneira e, em qualquer caso, o género funciona como um guia heurístico, ou seja, uma ferramenta que reduz a incerteza e ajuda o cérebro a processar a narrativa mais rapidamente.

A montagem, por exemplo, pode criar associações visuais ou temporais que orientam a leitura, o uso de música ou efeitos sonoros pode intensificar emoções ou sugerir uma certa leitura ideológica dos factos. Estas ferramentas formais são muitas vezes utilizadas para gerar antecipação, tensão ou empatia. Quando conjugadas com estratégias narrativas como o uso de personagens centrais, arcos dramáticos ou *cliffhangers*⁵, tornam o documentário não só informativo, mas também emocionalmente envolvente.

⁴Desenvolvida por Hans-Robert Jauss – escritor e crítico literário alemão – a teoria do horizonte de expectativas analisa a relação entre o passado, presente e futuro na história, destacando como as experiências do passado moldam as expectativas para o futuro, e como essa relação varia ao longo do tempo.

⁵ *Cliffhangers* tratam-se de recursos narrativos em que uma história é interrompida abruptamente, deixando o público com uma sensação de suspense e incerteza sobre o desfecho. São geralmente usados para manter o público envolvido e interessado na história, seja em livros, filmes, séries ou outras formas de narrativa. Criam uma sensação de expectativa e urgência, fazendo com que o público queira saber o que irá acontecer a seguir.

É fundamental reconhecer que as expectativas não são apenas cognitivas, mas também afetivas. O espectador projeta-se nos protagonistas retratados, identifica-se com determinadas perspectivas e reage emocionalmente ao conteúdo, sendo esta relação particularmente evidente em documentários de cariz pessoal ou político, onde as histórias individuais ganham ressonância coletiva. Autores como Brian Winston alertam para o risco da manipulação emocional, especialmente quando o documentário se aproxima das estratégias da ficção. No entanto, também reconhecem o poder mobilizador da emoção no cinema documental, desde que esta esteja articulada com uma ética de representação responsável.

Sejam as expectativas com base em convenções de género ou de estilo associadas a certos tipos de filmes, seja com base em outros pontos de vista, associações ou experiências quotidianas da vida pessoal do espectador, é importante considerar, como refere Bordwell, que o público traz sempre consigo conhecimento prévio.

Conhecimento e experiência prévios – Ao assistir um filme representacional, recorremos a esquemas derivados das nossas interações com o mundo quotidiano, com outras obras de arte e com outros filmes. Com base nestes esquemas, fazemos suposições, criamos expectativas e confirmamos ou refutamos hipóteses. Tudo, desde o reconhecimento de objetos e a compreensão de diálogos até à compreensão da história geral do filme, utiliza conhecimento prévio. (Bordwell, 1985, pp. 32 – 33)

1.3 A PERSPETIVA: ENTRE A CONSTRUÇÃO AUTORAL E A INTERPRETAÇÃO DO ESPECTADOR

A perspetiva não é apenas uma posição física ou técnica de onde se filma, mas sim uma configuração discursiva e ideológica que resulta da forma como os eventos, protagonistas e espaços são narrativamente organizados. Esta perspetiva – entendida como um ponto de vista autoral sobre o mundo – é construída através da abordagem narrativa, isto é, do conjunto de escolhas e estratégias formais e discursivas que orientam o modo como o documentário se apresenta ao espectador. Tal como defende Bill Nichols, a abordagem narrativa não é um elemento neutro, mas sim um modo de enunciação que transmite valores, interpretações e intenções. Neste sentido, a perspetiva é o efeito dessa abordagem – não é apenas “tida”, é “posta em cena”.

David Bordwell (2017), distingue entre *story* (história) e *discourse* (discurso), apontando que o discurso, isto é, a forma como se conta, influencia diretamente a nossa percepção da narrativa e, conseqüentemente, a leitura da perspectiva subjacente. No contexto documental, esta ideia reforça que a perspectiva é sempre mediada formalmente – manifesta-se na montagem, na escolha do que mostrar ou omitir, no uso da *voice over*, na construção de entrevistas, na própria ordem dos eventos, nos enquadramentos, no ritmo e até no silêncio.

1.3.1 Relação dialética entre abordagem narrativa e perspectiva autoral

Antes de abordar a dimensão interpretativa, importa compreender os modos como a abordagem narrativa se articula com a perspectiva no documentário, evidenciando a sua relação dinâmica e interdependente.

Ora, ao criar-se um documentário, por norma o realizador ocupa previamente uma posição subjetiva e crítica perante uma dada realidade social, seja ela uma posição ética, política, ideológica ou emocional. Esta posição, traduzindo-se numa perspectiva autoral, serve como ponto de partida e princípio estruturante para a abordagem narrativa a ser delineada. Aqui, a abordagem narrativa torna-se praticamente um veículo da perspectiva, desempenhando um papel de concretizar formalmente e discursivamente, ou seja, atua como modo que constrói e comunica essa visão do mundo ao espectador. Contudo, a perspectiva pode ser lida, realçada ou sugerida, também através e como fruto da abordagem narrativa.

Não existe uma separação rígida, ou seja, a perspectiva não só pode ser um ponto de partida para orientar a escolha da abordagem narrativa, como também se torna numa consequência dela – é sobretudo à medida que a narrativa se constrói, em especial na montagem, que novas camadas de perspectiva emergem, algumas até contraditórias ou inesperadas. Autores como Bill Nichols sugerem que os modos de representação, anteriormente já analisados, carregam tendências de perspectiva, sendo que a escolha de um modo ou abordagem narrativa já implica uma orientação da perspectiva, ainda que implícita. Ao mesmo tempo, a intenção em salientar uma determinada perspectiva pode forçar o realizador a moldar ou hibridizar modos para melhor a expressar.

Trinh T. Minh-ha, uma das autoras mais relevantes no estudo da perspectiva no cinema documental, propõe uma reflexão crítica sobre o conceito de “verdade” no documentário, desafiando a ideia de que uma perspectiva objetiva ou neutra possa existir.

Segundo Trinh, todas as escolhas, como o enquadramento adotado num determinado acontecimento, a montagem, o som e o próprio ponto de vista, são decisões que carregam consigo uma interpretação subjetiva dos eventos. A perspetiva não é apenas a posição do realizador em relação ao objeto filmado, mas também a posição do espectador, que é moldada pela forma como o documentário é montado. Por exemplo, uma simples escolha de um plano fechado ou de um plano geral pode alterar profundamente a maneira como o espectador percebe a relação entre os indivíduos filmados e o espaço que os rodeia, ou até mesmo a sua relação com a narrativa. Nas palavras de Opstrup, que contempla que “O enquadramento e a posição da câmara determinarão o contexto [da] cena” (2024, p. 20), salienta as próprias escolhas técnicas, como o enquadramento da câmara, como fator que impacta diretamente a interpretação de uma cena.

Imagina que estou sentado na minha sala de estar com o meu filho e a minha filha. Viro-me para a minha filha e digo: ‘Não tenho palavras para expressar o orgulho que sinto por ser teu pai’. O enquadramento e a posição da câmara determinarão o subtexto desta cena: o quão orgulhoso estou da minha filha, o quanto as minhas palavras alegram a minha filha ou o quanto deixam o meu filho triste. (Opstrup, *The Uncertainty*, 2024, p. 20)

Por exemplo, um documentário que aborda um evento histórico pode optar por contar a história do ponto de vista de uma vítima, de um autor de “injustiça” ou de um espectador externo, sendo que cada uma destas perspetivas leva a uma interpretação diferente perante os mesmos factos. Num documentário sobre uma guerra, se houver um conjunto de planos com foco nos rostos dos civis afetados, a narrativa será emocionalmente carregada e o público provavelmente sentir-se-á empático com as vítimas. Por outro lado, se a abordagem for mais centrada nos líderes militares, a perceção do público sobre a responsabilidade e os objetivos da guerra pode mudar significativamente.

No fim do dia, a representação no documentário nunca acaba por ser neutra. A interdependência entre a abordagem narrativa e perspetiva não só constrói a forma do filme, como também orienta a experiência do espectador, levando a um quadro interpretativo da realidade que é simultaneamente subjetivo e informativo. A abordagem narrativa e a perspetiva apresentam-se, deste modo, como conceitos indissociáveis, uma

vez que a forma como a história é contada está inevitavelmente ligada ao ponto de vista que é adotado.

1.3.2 O espectador como leitor ativo

“A perspectiva vincula o espectador ao objeto; pressupõe um espaço cénico mensurável e regido por regras, organizado a partir do ponto de vista ótico de um espectador implícito” (Bordwell, 1985, p. 5). Apesar da perspectiva estar intrinsecamente ligada às escolhas do realizador, que possui o papel de sugerir o significado que é atribuído a um dado evento, através das suas decisões estilísticas, éticas e estruturais, o próprio espectador tem um papel ativo na interpretação. Bordwell sugere que o público não absorve informação passivamente, mas constrói a sua compreensão do filme com base no seu próprio conhecimento, experiências e expectativas – “o meu espectador é ativo; a sua experiência é despoletada pelo [con]texto [do filme], de acordo com protocolos intersubjetivos que podem variar” (1985, p. 30). Isto leva a que o mesmo evento, ainda que captado sob uma determinada perspectiva que tende a sugerir um tipo de interpretação, possa ser interpretado de inúmeras maneiras, consoante as associações que o espectador faz com base nas suas próprias crenças, ideais culturais, sociais e experiências de vida. Esta interpretação ativa, influenciada pelas escolhas do realizador e pela perspectiva individual do espectador, molda, em última análise, o significado da narrativa.

Segundo Nichols “a perspectiva é o que as decisões específicas tomadas sobre a seleção e a disposição dos sons e das imagens nos transmitem” (2001, p.48), apoiando a ideia de que o espectador tem não só um papel ativo, como também principal na determinação do significado, e que é ele o criador da perspectiva, com base nas suas experiências e associações – “O argumento opera a um nível tácito. Temos de inferir qual é, de facto, o ponto de vista do realizador. O efeito é menos ‘veja desta forma’ [e mais] ‘veja por si mesmo’” (2001, p. 48).

Hans Jauss, inventor da teoria da receção que, embora originalmente aplicada a um contexto literário e não cinematográfico, coloca o leitor, ou neste caso, o espectador, no centro da experiência, defendendo que o significado não é inerente ao “texto”, mas emerge da interação entre o mesmo e o “leitor”. A sua teoria, desenvolvida no final da década de 1960 e que pode ser legitimamente aplicada ao cinema, enfatiza o papel do

leitor na construção do significado de um texto, desviando o foco do autor ou do texto em si. Afirmo ainda que os leitores interpretam os textos com base no seu “horizonte de expectativas” individual (já aqui referenciado), moldado pelo seu conhecimento prévio, formação cultural e experiência literária, ou, neste caso, com filmes. Esta teoria destaca como o significado de um texto evolui ao longo do tempo e à medida que os horizontes de expectativas dos leitores se alteram – assim como os próprios géneros e convenções documentais sofrem alterações, adaptando-se segundo causas sociais e padrões de consumo atuais. Como refere Bordwell, “os realizadores moldam deliberadamente os seus filmes às preocupações ou gostos atuais. (...) À medida que as ansiedades do público mudam, os novos géneros refletirão preocupações mais atuais. (...) [é assumido] que os géneros refletem atitudes sociais, como se fossem um espelho” (2017, p. 336).

Contudo, a perspetiva não é apenas imposta pelo autor – é também lida, interpretada e, por vezes, resistida pelo espectador – defende Stuart Hall, na sua obra *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies* (1980). Na sua teoria da codificação/decodificação, os sentidos propostos por um texto audiovisual são sempre negociados pelo público. Se o documentário propõe uma visão e a perspetiva é construída pelo autor através da abordagem narrativa, ela é igualmente reconstruída pelo espectador, que interpreta os elementos fílmicos à luz dos seus próprios referenciais, códigos culturais, ideológicos e emocionais. Assim, entre a abordagem narrativa do realizador e a interpretação ativa do espectador, constrói-se um espaço dialógico onde a perspetiva do documentário se torna dinâmica – não uma verdade imposta, mas uma posição em disputa.

Toda esta dimensão interpretativa exige uma análise semiótica do processo de construção de sentido, o que nos leva à forma como os signos visuais, sonoros e narrativos são codificados e decodificados.

2 A ABORDAGEM AO ATOR SOCIAL NO DOCUMENTÁRIO DE RETRATO

O documentário de retrato é um gênero documental que tem como principal característica e foco narrativo a exploração profunda da vida, da personalidade e da trajetória de um indivíduo ou de um grupo de pessoas, com o objetivo de revelar aspectos íntimos e multifacetados do retratado. Procura debruçar-se na complexidade humana e oferece uma visão mais detalhada da vida pessoal, profissional e social do protagonista que, num documentário de retrato, deve ser alguém que, a nível da temática, seja relacionável e apresente motivações claras sobre aquilo que defende, faz e acredita. O documentário de retrato permite não só que o público se conecte de maneira única com o retratado, como procura promover uma reflexão sobre a própria natureza humana.

Há a extrema necessidade de o realizador estabelecer confiança com o retratado, de procurar investir tempo para conhecer um pouco sobre o que já fez, sobre a sua forma de vida, crenças, hábitos, e de que modo pode se relacionar ao máximo com os objetivos do filme. Havendo uma imagem clara sobre o retratado, as imprevisibilidades que poderão surgir na captação do seu dia a dia, tornam-se efetivamente mais previsíveis e parte do plano. Considerações éticas a par da captação e edição hábil dos eventos, são cruciais para criar posteriormente uma narrativa consistente e suficientemente envolvente, sem se afastar de um retrato fiel à realidade.

2.1 O DOCUMENTÁRIO DE RETRATO: CARACTERIZAÇÃO E ESTRATÉGIAS DE ABORDAGEM

O principal objetivo do documentário de retrato é mergulhar profundamente na vida do protagonista, seja ele uma figura pública, uma pessoa comum, um grupo ou comunidade, encarando-o como centro narrativo e dando ênfase à experiência subjetiva e nos aspectos pessoais da(s) sua(s) vida(s). Como sugere Stella Bruzzi, na sua obra *New Documentary: A Critical Introduction* – “O retrato no documentário procura muitas vezes tornar visível a vida interna de um protagonista, convidando o espectador a um encontro com uma pessoa, e não apenas com um representante” (2000, p. 26). Estando o foco em retratar o seu modo de vida e em compreender as suas ambições, história e ideais, o documentário de retrato não se limita apenas aos aspectos visíveis e tangíveis do

protagonista, procura essencialmente revelar e explorar as suas emoções, motivações, lutas e, muitas das vezes, as suas contradições.

De forma a ilustrar e enriquecer a história do protagonista, é comum o uso de imagens de arquivo, sejam elas fotografias, notas, diários, gravações e outros materiais pessoais que ajudam a contextualizar a vida do retratado. Estes recursos oferecem não só uma dimensão mais biográfica, como apresentam grande utilidade, especialmente quando há a ideia de transmitir a evolução de uma pessoa ao longo do tempo, bem como de evidenciar o que já foi vivenciado. Deste modo, há a premissa de compreender melhor o presente e como os eventos moldaram a personalidade do protagonista.

Em *Sister Helen*, por exemplo, um documentário de retrato sob um modo observacional cuja narrativa centraliza-se na apelidada Sister Helen e nos eventos que dão lugar ao seu redor, é possível perceber que a protagonista atua como condutora e aglutinadora dos acontecimentos, conferindo ao filme, um estilo deveras pessoal e identitário. O filme, inserindo-se num tópico de ordem social que retrata a intervenção numa comunidade, baseia-se no dia a dia de Helen, uma senhora que abriu uma casa particular para toxicod dependentes e alcoólicos em recuperação. A narrativa desenrola-se através de um olhar emotivo sobre o modo de vida de Helen, uma figura maternal e com forte ambição em ajudar os demais. É retratado o modo como funciona a casa, como são as relações pessoais com os utentes e ainda a realidade de alguns destes últimos, inclusive por meio de entrevistas.

Torna-se oportuno, ou em certos casos mesmo imprescindível, consultar e relatar, seja recorrendo a entrevistas ou não, a visão daqueles que rodeiam um protagonista, sejam eles utentes, no caso do exemplo suprarreferido, família, amigos, colegas de profissão ou especialistas relacionados com o tema em questão, com o intuito de fornecer uma visão mais abrangente sobre a pessoa ou o grupo retratado. Deste modo, o documentário de retrato não se cinge somente ao indivíduo em questão, mas pode e deve consultar o meio que o rodeia, seja através de pessoas, locais, contextos ou arquivos, a fim de traçar uma imagem devidamente estruturada e completa sobre a sua vida, o seu impacto no meio circundante e como este o percebe e convive com ele.

Para além do modo como os eventos são retratados, explorados e a que recursos se recorrem, o modo como a própria linha narrativa e a história se organiza, dita como o espectador vai conhecendo e interpretando o protagonista. Se a narrativa se constrói do

geral para o particular, ou se obedece a uma linha cronológica e se desenrola de forma linear, optando, por exemplo, por seguir o seu dia a dia, transmite uma ideia cronologicamente mais próxima do ritmo real rotineiro. Ou, se por outro lado, adota um estilo de compilação, onde a montagem segue uma linha temporal fragmentada – juntando momentos da vida do protagonista que deram lugar em épocas diferenciadas – organizando-os de modo crescente emotivo, são evocadas, com maior facilidade, sensações de retrospectiva com uma carga emocional mais explícita. Neste caso, é reforçada uma ideia clara de história de vida – muito já foi feito e vivido, diversas dificuldades já foram ultrapassadas, sendo que cada momento fez moldar o presente, fazendo o protagonista ser quem é.

Todas as pessoas, em certo ponto, identificam-se com um retrato pessoal, já que aborda uma dimensão altamente humana e intimista. No caso de ser retratado um protagonista que enfrenta e ultrapassa dúvidas, problemas e fragilidades pessoais, sendo algo transversal ao ser humano, o retrato tem a capacidade de atuar como um símbolo de superação, esforço e de conquista – algo que certamente faz o espectador se relacionar.

Ainda assim “até mesmo um retrato documental de uma pessoa que tenta ser muito preciso é moldado pelo realizador de muitas maneiras” (2017) – afirma a autora americana Dana Spiotta, que apela à subjetividade e visão do realizador. Neste contexto, o autor Mikael Opstrup afirma que de modo a ser feito um retrato mais fidedigno e que cubra devidamente as várias vertentes do protagonista, é imprescindível “passar tempo com [ele]” onde possa ser criada efetivamente uma relação próxima ou onde sejam exploradas as características mais identitárias e pessoais do retratado, com o objetivo de evitar a superficialidade e uma representação demasiado subjetiva. Como acrescenta Opstrup – “filmar e editar amostras de teste pode ser muito mais formativo para o filme do que escrever. E se escrever, a caracterização [do] protagonista pode dizer mais sobre o filme do que um guião” (2024, p. 11).

Dentro do género de retrato, é de considerar que existem variantes que podem ser adotadas, dependendo de quem é o protagonista, e claro, do tom e da intenção do realizador. De modo semelhante aos modos de documentário propostos por Nichols, que podem ser combinados num só filme, o documentário de retrato pode também combinar diferentes tipos de retrato. Desde o mais biográfico, onde é analisada e descrita

exaustivamente a vida do protagonista, como se vê sobretudo quando este é uma figura histórica ou conhecida, até ao mais observacional, deixando as ações rotineiras falarem por si e revelando o caráter e visão do retratado. Em alguns casos, esta observação pode ser complementada pelos seus depoimentos, não sob um ponto de vista biográfico, mas que revelam aspetos da sua psique, como a sua posição sobre um determinado tópico, as suas emoções, dilemas internos e impacto das suas escolhas e experiências – aspetos que conferem ao retrato uma natureza introspetiva e de cariz emocional e psicológico.

Como diz Opstrup na sua obra *The Uncertainty*, cujo foco recai na análise da construção de um documentário de retrato – “toda a gente tem uma vida interessante. Mas nem tudo é interessante para a câmara” (2024, p. 26). Todos têm uma vida válida e suficientemente pertinente que possa ser retratada, a forma como tal retrato é feito, por quem é feito, e qual a relação entre o realizador e o retratado, bem como os objetivos, ditam o interesse da história. Muitas das vezes acaba por ser o retrato de uma pessoa “comum” que mais facilmente cria empatia com os espectadores. Talvez por essa mesma razão de ser alguém “comum”, oferece uma visão mais humana e universal, fazendo com que o público se identifique com o que é retratado, contrariamente a um caso que se trate de, por exemplo, uma celebridade. Este tipo de retrato pode ser particularmente tocante, porque enfatiza a beleza da vida quotidiana e os pequenos momentos que compõem a experiência humana, mais comum a todos nós.

À parte do protagonista e da sua posição fulcral na narrativa, o próprio estilo visual tem, naturalmente, e como já antes verificado no primeiro capítulo, impacto na forma como a história é percecionada e como o espectador se identifica com ela. Do mesmo modo que o uso de planos mais longos, ou a adoção de uma abordagem de câmara na mão, cria uma sensação de proximidade e autenticidade entre o espectador e o protagonista, um estilo mais “*clean*” – mais controlado e caracterizado pelo uso recorrente de planos fixos, bem como de enquadramentos cuidadosamente planeados – faz resultar numa estética mais elegante e polida, mas que promove uma ideia de maior distanciamento. Tendo este exemplo técnico em consideração, devem ser compreendidas um conjunto de decisões que abonem a favor dos objetivos narrativos, neste caso, que permitam ser explorados aspetos intimamente ligados à visão e vida do retratado.

2.2 A ÉTICA NA TOMADA DE DECISÕES ESTÉTICAS NO DOCUMENTÁRIO DE RETRATO

“A beleza pode seduzir-nos à complacência. Mas, no documentário, a beleza deve servir a verdade” (Minh-ha, 1991, p. 54).

No contexto do documentário de retrato, as escolhas estéticas não são neutras nem puramente formais – são, inevitavelmente, decisões éticas. O conjunto de escolhas formais revelam uma posição do realizador face ao protagonista, refletindo valores, intenções e compromissos. A ética, neste domínio, não se limita à relação pessoal entre os dois, mas estende-se à esfera da representação – isto é, ao modo como o retratado é figurado perante o olhar público. Neste sentido, o documentário de retrato exige uma consciência aguda das implicações morais de cada gesto formal, desde escolhas técnicas, como o posicionamento da câmara até à estrutura narrativa do filme – como sugere Nichols “cada corte, cada plano, cada sinal (...) é um ato político e ético” (2001, p. 9). Deve, com isto, haver uma consciência constante da responsabilidade do olhar, cabendo ao realizador não apenas documentar com sensibilidade, mas também interrogar-se sobre o que escolhe mostrar, como o faz e em que contexto o exhibe.

Este subcapítulo propõe assim analisar de que forma a ética se inscreve nas decisões estéticas que moldam a construção do retrato documental, problematizando a aparente separação entre forma e responsabilidade.

2.2.1 A veracidade e a verossimilhança como conceitos éticos

Segundo o que Bill Nichols apelida de “contrato documental”, ao assistir a um documentário, seja ele de retrato ou não, o espectador assume que o que vê tem uma correspondência direta com o mundo real. Este contrato é distinto daquele que rege o cinema de ficção, onde existe uma suspensão voluntária da descrença (*suspension of disbelief*⁶ – Coleridge). No documentário, há uma ideia prévia de autenticidade, de fidelidade factual, mesmo quando o espectador está consciente de que qualquer

⁶ *Suspension of disbelief* ou suspensão da descrença é um termo cunhado em 1817 pelo poeta e filósofo estético Samuel Taylor Coleridge, que sugeriu que se um escritor pudesse infundir um “interesse humano e uma aparência de verdade” num conto fantástico, o leitor suspenderia o juízo sobre a implausibilidade da narrativa.

representação implica escolhas subjetivas. Este pacto de veracidade⁷ – associado a um tipo de realismo epistemológico⁸, no cinema – pode ser manipulado de forma ética ou estratégica, por exemplo, um documentário pode recorrer a encenações ou reconstituições, desde que estas sejam apresentadas de forma transparente. Caso contrário, corre-se o risco de trair a confiança do espectador, minando a credibilidade da obra – um princípio analisado por autores como Stella Bruzzi, que argumenta que a performatividade do documentário não anula a sua autenticidade, desde que haja uma consciência da encenação. Ainda assim, Nichols considera que “o direito do realizador a uma encenação (performance) é um ‘direito’ que, se for exercido, ameaça o sentido de autenticidade que envolve o ator social” (2001, p. 6).

Por exemplo, o realizador pede ao protagonista que repita um gesto espontâneo que já tinha feito antes, mas fora de câmara. A repetição é performativa (porque o gesto está a ser executado com consciência da câmara), mas parece natural e plausível – ou seja, verossímil. Aqui, a performance sustenta a verossimilhança⁹, (ideia que se enquadra, em contexto de cinema, no realismo mimético¹⁰) – o gesto é encenado, mas parece real. Neste caso e, contrariamente à ficção que assume a encenação, há, na grande maioria das vezes, o objetivo de a camuflar, com o intuito de parecer que se tratou de uma ação natural, espontânea ou original. Ao se tratar de uma reconstituição, ou repetição, de algo que efetivamente aconteceu no contexto original, não há visivelmente uma mudança contextual ou narrativa, ainda que a encenação procure ser vista como se tratando de uma ação espontânea. Não havendo uma intervenção abrupta que altere ou ponha em causa o curso natural das ações, há ainda uma preservação da questão ética.

⁷A veracidade significa a qualidade ou atributo do que é verdadeiro, ou seja, a conformidade com a verdade. Também se refere à capacidade de dizer a verdade e ao respeito constante por ela. Em resumo, a veracidade está ligada à honestidade e à exatidão.

⁸De entre os diferentes tipos de realismo no cinema, o realismo epistemológico relaciona-se com a ideia de veracidade. Busca uma relação entre a imagem cinematográfica e a realidade que seja fundamentalmente realista, tanto do ponto de vista ontológico (da natureza da realidade) quanto epistemológico (do conhecimento sobre ela).

⁹A verossimilhança refere-se aquilo que parece verdadeiro ou que tem aparência de verdade. No contexto da literatura e da arte, a verossimilhança diz respeito à coerência interna de uma obra, à sua capacidade de criar uma ilusão de realidade, mesmo que baseada em elementos fantásticos ou imaginários.

¹⁰Já o realismo mimético diz respeito à formalização e apuramento da verossimilhança, exemplo disso é o estilo naturalista na pintura. Não atribuí um sentido de falsidade a um produto ficcionado.

2.2.2 Considerações éticas no retrato social

O documentário de retrato, ao centrar-se na figura de um protagonista individual ou coletivo, convoca inevitavelmente um conjunto de questões éticas associadas à sua representação. Quando o retrato se inscreve no domínio do retrato social – isto é, quando os indivíduos filmados, seja o protagonista ou os intervenientes do meio que o rodeia, pertencem a contextos de vulnerabilidade, marginalização ou desigualdade social – essas questões adquirem uma particular acuidade.

A câmara não apenas regista, mas interpreta e traduz, mediando o olhar do espectador e, conseqüentemente, moldando o discurso sobre o retratado – o realizador tem o papel, como o dever, de obedecer a práticas deontológicas¹¹ durante este processo de captação e de construção do filme. Devem ser considerados princípios éticos, nomeadamente o respeito pela dignidade dos participantes, responsabilidades sociais, como o impacto que o documentário poderá ter nas pessoas retratadas, nas suas comunidades e no espectador, ou evitar distorcer e exagerar a condição desses intervenientes. Assim, como refere Michael Renov (2004), o documentário não se cinge em retratar o que está perante a câmara, é simultaneamente uma prática estética, política e ética.

A relação entre realizador e o protagonista, constitui um dos principais pontos de tensão neste processo, onde o acesso à intimidade, a recolha de testemunhos pessoais ou a observação de gestos quotidianos implicam sempre uma negociação de confiança e poder – como defende Bruzzi “o retrato documental é inevitavelmente uma negociação entre o protagonista e o realizador – uma relação sempre imbuída de questões éticas” (2000, p. 52). Ainda que o consentimento formal possa estar presente, há formas de consentimento mais subtis – como o consentimento tácito, contínuo ou circunstancial – que exigem do realizador uma escuta atenta e uma postura de respeito. Segundo Stella Bruzzi (2000), a presença da câmara nunca é neutra, ainda que se pretenda discreta, há sempre uma performance induzida pela observação.

Neste sentido, torna-se fundamental distinguir entre visibilidade e exposição, sendo que o ato de dar visibilidade a alguém pode reforçar a sua agência, permitindo-lhe

¹¹ A deontologia no contexto do cinema, refere-se ao conjunto de princípios éticos e deveres morais que orientam a conduta e as práticas dos profissionais da indústria cinematográfica. Isto inclui questões como a representação respeitosa da diversidade cultural e social, a proteção de crianças e adolescentes em produções audiovisuais, e a responsabilidade na criação e disseminação de conteúdo.

inscrever-se no espaço público. No entanto, quando essa visibilidade se transforma em exposição – sobretudo em momentos de fragilidade emocional ou social – pode tornar-se uma forma de exploração. Esta preocupação é partilhada por Trinh T. Minh-há (1991), que adverte para os riscos de “falar sobre” o outro em vez de “falar com” o outro, ou, idealmente, permitir que o outro fale por si – “fazer um filme sobre os ‘outros’ consiste em permitir-lhes, paternalisticamente, ‘falar por si’” (1991, p. 60).

2.2.3 O modo observacional aplicado ao retrato social

Como podemos ser mais objetivos? Captar melhor a essência? ‘Vê-los como se veem a si próprios?’ e ‘deixá-los falar por si?’

Entre as estratégias validadas que refletem tal anseio e estado de espírito estão: o plano-sequência, a câmara na mão, o som sincronizado (som autêntico) sobreposto a comentários omniscientes (a lógica da ciência humana), a lente grande angular e o anti-esteticismo (o natural versus o belo, ou o real/nativo versus o ficcional). Valorizar o plano-sequência como tentativa de eliminar as distorções é, de certa forma, dizer que a vida é um processo contínuo, sem ruturas, sem espaços em branco, sem apagões. Quanto mais longo, mais verdadeiro. (Trinh, *When the moon waxes red representation: gender and cultural politics*, 1991, p. 57)

Em muitos casos, o documentário de retrato adota um estilo observacional, o que significa que há o intuito de captar os eventos, nomeadamente o quotidiano do protagonista, sem interferir ou alterar o curso das ações, privilegiando a espontaneidade e a continuidade temporal. Esta abordagem pode resultar em momentos espontâneos e, por parte do espectador, percebidos como sendo mais autênticos, permitindo-o ver o retratado na sua essência, sem filtros ou encenações, estabelecendo um clima natural e reforçando a ideia de veracidade. No entanto, esta ilusão de transparência foi amplamente discutida por autores como Michael Renov, que sublinha que toda filmagem implica uma mediação, e que o simples ato de observar já constitui uma forma de construção narrativa.

Apesar disto, e em teoria, o modo observacional permite uma aproximação mais autêntica ao protagonista. Ao recorrer-se a esta abordagem por inteiro, há ausência de *voice over*, de entrevistas diretas ou de comentários autorais, o que explicita uma postura de escuta e de respeito pela autonomia do retratado. Como salienta Dave Saunders na sua análise ao cinema direto, na obra *Direct cinema - observational documentary and the politics of the sixties* (2007), filmes como *Salesman* (1969), dos irmãos Maysles,

revelam um esforço para deixar que os atores sociais “falem por si”, captando o fluxo da sua vida quotidiana com uma aparente neutralidade formal. Contudo, esta pretensa objetividade tem sido alvo de várias críticas, pelo facto da escolha do que filmar, do enquadramento, da duração das cenas e da montagem final se tratarem de decisões profundamente subjetivas, ainda que disfarçadas sob uma estética de invisibilidade. Assim, o modo observacional, ao recusar intervir explicitamente, pode também ocultar as suas próprias intenções e valores. Nichols alerta para este paradoxo, sublinhando que “a ausência de intervenção não é sinónimo de ausência de autoria” (2001, p. 6).

No contexto do retrato social, esta ausência de mediação levanta questões éticas adicionais, como por exemplo – a recusa em intervir pode ser interpretada como uma forma de distanciamento moral, sobretudo quando os intervenientes retratados enfrentam situações de sofrimento, exclusão ou conflito. Há, por vezes, um dilema entre respeitar a autonomia do retratado e assumir uma posição ética mais interventiva. Neste sentido, a observação pode ser tanto uma forma de respeito como uma forma de silêncio cúmplice.

Num retrato social, a escolha de uma abordagem que assente num estilo observacional, quando empregue com consciência crítica, apresenta-se não como estratégia de neutralidade, mas como gesto deliberado de contenção, que permite ao ator social/protagonista espaço para se revelar – sem que o realizador abdique da sua responsabilidade ética.

2.3 O PROTAGONISTA COMO TEMA

Ao contrário da ficção, onde a personagem principal pode ser construída a partir de uma tipologia simbólica ou de uma função narrativa, o protagonista do documentário de retrato é uma pessoa real, com uma identidade histórica concreta e com um background de vida que tem impacto direto na sua imagem como centro narrativo. A sua presença levanta questões fundamentais sobre a relação entre indivíduo e tema, biografia e discurso, singularidade e exemplaridade. O seu retrato tanto tem a capacidade de gerar empatia e conexão com o público, como tem a possibilidade de contextualizar, aprofundar ou refletir questões mais complexas e universais, através de um ponto de vista muito pessoal e identitário.

Antes de analisar a relação multifacetada que o protagonista tem com o tema, é importante realçar o papel do background de vida e o contexto em que o mesmo é apresentado ao espectador.

2.3.1 O background como lente interpretativa e estratégia narrativa

Muitas vezes, são os acontecimentos do passado do protagonista que nos fazem começar a filmar. (...) porque só podemos ler o presente se compreendermos como o passado o influenciou. (...) é uma das maiores conquistas quando se é capaz de identificar e filmar acontecimentos no presente de uma forma que nos diz algo sobre o passado. (Opstrup, 2024, p. 7)

Seja numa história, quando uma personagem nos é apresentada, seja no dia a dia quando se conhece alguém, o background desse mesmo indivíduo tem particular impacto na forma como é visto, percebido e esperado pelos demais. Já o contexto em que duas pessoas se conhecem tem igualmente influência na imagem que é feita do outro, de modo quase imediato e instintivo, muitas das vezes criada através de associações, experiências ou pré-conceitos sociais.

O passado e o contexto de vida do protagonista funcionam como uma lente através da qual o espectador entende as suas ações, emoções e identidade – “a informação contextual não é meramente suplementar; é constitutiva da forma como os espectadores constroem o significado em torno de um assunto” (Renov, 2004, p. 105). Ao conhecer o background do retratado, o espectador é convidado a ter empatia, a compreender os seus ideais ou até julgar com mais nuance. No documentário *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, a difícil história familiar do protagonista, bem como da sua mãe, molda profundamente a percepção do espectador. Sem este contexto – revelado através de arquivo íntimo, cartas e vídeos caseiros – o comportamento de Caouette poderia ser lido como errático. Com ele, torna-se comovente, trágico e poético.

A forma como o protagonista é apresentado, seja por meio de palavras ou notas biográficas, seja pela ausência das mesmas, focando-se em ações do quotidiano, seja até mesmo através da sugestão do contexto e local que o rodeia, sem recorrer à sua presença física, formula, no público, expectativas e percepções perante o carácter da personagem, que pode, ou não, durante o filme, ir de encontro às expectativas. Uma revelação gradual do background do ator social pode ser usada estrategicamente pelo realizador para

controlar a percepção do espectador, podendo o retratado inspirar uma ideia no início que no fim se comprova como sendo outra, à medida que o contexto se adensa. No filme *The Imposter* (2012), de Bart Layton, o protagonista inicialmente gera empatia – mas à medida que o seu passado é revelado, o público reposiciona a sua percepção – o background é parte de uma estrutura quase de *thriller*, onde o espectador é levado a reavaliar constantemente o que pensava já saber.

No entanto, no caso de o background ser apresentado de forma superficial ou sensacionalista, há o risco de reduzir o protagonista a um arquétipo ou estereótipo – o “marginal”, a “vítima”, o “herói” – empobrecendo a complexidade do retrato. Exemplo desta superficialidade são alguns documentários televisivos, como os do estilo *True Crime*, que caem num registo de apresentar o passado do protagonista apenas como explicação determinista para o comportamento, sem nuance ou espaço para contradições.

2.3.2 O protagonista é o tema ou é parte de um?

Segundo Stella Bruzzi, os documentários são “performances de factualidade” (2000, p. 159), isto é, representações que conjugam elementos do real com uma lógica narrativa e estética que transforma a realidade em discurso. No documentário de retrato, esta “performance” é encarnada pelo protagonista, que muitas vezes desempenha o duplo papel de retratado e mediador do tema. Assim, pode-se afirmar que o protagonista não é apenas um veículo de uma temática maior, mas também e muitas das vezes, o próprio objeto e motor da reflexão proposta pelo filme. Um exemplo paradigmático é o filme *Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clarke. A obra centra-se inteiramente na figura de Jason Holliday, que partilha memórias, opiniões e performances perante a câmara. Embora o tema aparente ser a vida de Jason, o filme ultrapassa a simples biografia, questionando as fronteiras entre representação e verdade, identidade e performance. Neste caso, o protagonista é simultaneamente tema e forma – a sua presença sustenta a totalidade do filme, mas os modos como a sua identidade se revela, ou se oculta, tornam-se o verdadeiro foco do discurso documental – “estes filmes colocam o foco no indivíduo e não na questão social. Na melhor das hipóteses, revelam uma por intermédio do outro” contempla Nichols (2001, p. 206).

Por outro lado, o protagonista pode servir como ponto de partida para um questionamento mais amplo de questões sociais e culturais, funcionando como uma

ponte entre o pessoal e o global, permitindo ao espectador aceder, implicitamente, a experiências universais a partir de um ponto de vista singular. Como sugere Nichols, “a profundidade psicológica das personagens [é o] objetivo; questões maiores estão implícitas” (2001, p. 208). O mesmo acrescenta que “o indivíduo não é retratado meramente como um sujeito autocontido, mas como um canal através do qual verdades sociais mais amplas são dramatizadas” (2001, p. 206). Neste caso, o retratado atua como um símbolo, exemplo paradigmático ou uma entrada pessoal para um tema maior, acabando este último, por ser abordado de forma mais acessível e emocionalmente ressoante. Ao ser proporcionada uma visão particular perante um determinado tema, o público pode ter acesso a “*insights*” que poderiam ser difíceis de captar através de uma abordagem puramente analítica, abstrata ou impessoal.

Através das experiências e testemunhos de um indivíduo entendido, é conferida uma força e autoridade narrativa inquestionáveis, permitindo que o público confie na relevância do que está a ser apresentado. O espectador é levado a perceber não apenas a teoria ou os dados subjacentes ao tema, mas também as vivências e os desafios de quem está diretamente ligado a ele. Este tipo de abordagem dá rosto, história e emoção ao que poderia ser apenas um conceito ou questão distante, proporcionando-lhe um carácter humanizado. O espectador, ao acompanhar a vida ou as opiniões de uma figura central, sente-se mais conectado ao tópico, tornando-se mais propenso a refletir sobre as implicações pessoais e sociais da questão a ser explorada.

Um retrato bem construído permite revelar a multiplicidade do ser humano, mostrando que uma pessoa não é unidimensional, mas sim composta por múltiplas facetas – esta pluralidade é essencial para evitar simplificações e estereótipos. Este fator favorece uma visão mais completa e multifacetada do tema, que abrange não apenas as grandes conquistas, mas também os momentos de dúvida, erro ou resistência, que muitas das vezes são igualmente formativos.

Outro exemplo ilustrativo é *The Fog of War* (2003), de Errol Morris, onde o ex-secretário de Estado americano Robert McNamara é o protagonista de uma longa reflexão sobre a guerra, a ética e a responsabilidade política. Embora o foco narrativo esteja sobre McNamara, o documentário vai, de forma evidente, muito além de um retrato individual, usando o seu testemunho como ponto de entrada para uma meditação

sobre o século XX e as problematizações da guerra. Neste sentido, o protagonista é um catalisador temático, permitindo ao filme articular uma rede complexa de ideias.

O documentário de retrato, portanto, raramente se esgota no sujeito retratado. Tal como observa Michael Renov, “a autobiografia no documentário não é apenas um espelho, mas um prisma” (2004, p. 95). O mesmo se aplica ao retrato – o protagonista pode ser visto como um prisma através do qual o realizador explora uma temática mais ampla – seja ela a identidade, a memória, ou causas sociais e políticas.

O protagonista oscila entre ser o centro absoluto da narrativa e ser o elo que liga o particular ao universal, podendo ser, ao mesmo tempo, o tema visível e o pretexto discursivo para a emergência de problemáticas mais vastas. Quando inserido e refletindo um tema maior, pode fulminar uma valorização do mesmo, conferindo-lhe não só uma voz pessoal, como apresenta a possibilidade de transparecer um espírito coletivo, abrangendo todos aqueles cuja vida vai de encontro ao tópico abordado. A tensão entre a singularidade do ator social e a generalização temática constitui, precisamente, um dos traços mais ricos e complexos do documentário de retrato.

PARTE II – AGENTE DE MUDANÇA

3 PROJETO PRÁTICO: PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO

A par do trabalho teórico, foi desenvolvido, como componente prática, uma longa metragem de carácter documental – *Agente de Mudança* – cujo tema procura refletir o impacto positivo do apoio social na comunidade, tema este abordado sob um retrato pessoal de quem pratica generosamente o exercício de caridade. O documentário, configurando-se como um documentário de retrato que assenta num modo observacional, pretende não só mostrar o que é feito, mas essencialmente focar em como é feito, por quem e com que estado de espírito. Tem como principal intuito valorizar, sob uma perspetiva mais humana e assentando num exemplo particular, aqueles que se prestam diariamente para acompanhar vidas, seguindo com a missão de marcar a diferença entre as comunidades mais vulneráveis.

O filme, centrando-se no dia a dia de um único protagonista, dá a conhecer de perto a realidade que se faz sentir neste meio, onde é abordado o lado não só de quem presta o apoio, como também é captado, em primeira mão, o contacto que é estabelecido com os utentes. Ao ser retratado o papel multifacetado do protagonista na comunidade e, conseqüentemente, o ambiente que orbita em seu redor, o espectador é convidado a estabelecer uma relação de proximidade com o meio apresentado. O documentário reserva também momentos de conversa que evidenciam o estado de espírito, motivações e crenças do protagonista, revelando a sua atitude proativa, assim como o modo como encara a área do apoio social e, sobretudo, a relação com os demais.

De carácter peculiar e com enorme entusiasmo em ajudar o próximo, o protagonista Mário Figueiredo é um dos mais antigos colaboradores da Santa Casa da Misericórdia da Maia ainda no ativo, desempenhando funções como coordenador do Centro Comunitário de Vermoim Sobreiro. Nas últimas décadas alavancou-se aos mais diversificados projetos em prol da comunidade pelo concelho maiato. Mário, ou Sr. Mário como é conhecido, sobressai como uma das figuras mais emblemáticas da cidade no campo da solidariedade social e, revelando clara paixão pelo que faz, carrega consigo uma história vasta, na qual mostra à vontade em partilhar, bem como um tremendo desejo de se alocar a novas iniciativas, o que o tornou numa escolha notável para

conduzir os propósitos documentais deste filme. Mesmo que o foco narrativo esteja na singularidade do Mário, há uma vontade pertinente de elevar o seu retrato a um nível simbólico e representativo da área social.

De forma a validar e homenagear o papel do Mário, o filme conta com uma cena final conduzida por testemunhos de pessoas suas conhecidas dos mais diversos estratos sociais, desde utentes, colegas de trabalho e amigos, até outros com cargos ligados à câmara municipal. “Quem é o Mário para ti?” – conduzindo os depoimentos, esta questão faz levantar reações calorosas que partilham, de forma breve, mas embebidas de forte carga emocional, algumas palavras que fazem revelar a convicta conexão e laço, estabelecido entre os intervenientes e o protagonista. Conjuntamente com os restantes momentos que dão lugar no filme, esta cena faz, mas de forma especial, evidenciar a relevância do legado e contributo do Mário para toda a comunidade.

3.1 PESQUISA: CONTEXTO SOCIAL E OBJETIVOS

Num contexto socioeconómico difícil que se vive no país, o papel de pessoas que se prestam ao apoio às comunidades locais, pessoas essas entre funcionários das Instituições Particulares de Solidariedade Social (IPSS), revela-se cada vez mais importante, tornando-se num tema atual e pertinente a ser exposto, de atuar como um despertar de consciência e de incentivo na ajuda ao próximo. Com o intuito de valorizar este tipo de trabalho e a vida de quem o faz – despoletado pelo facto de ter havido a oportunidade de conhecer quem o presta – surge então a ideia de criar este projeto. O mesmo explora, em especial sob a forma de retrato de uma figura pertinente e relevante para o tópico, o sentimento e paixão que se faz sentir naqueles que lutam por melhores condições de vida dos mais necessitados.

O processo de pesquisa e alinhamento das ideias, no entanto, iniciou-se de forma espontânea e ainda durante um trabalho prévio. Ao longo do ano 2024 tive a oportunidade de desenvolver um vídeo institucional para a comemoração dos 70 anos da Santa Casa da Misericórdia da Maia. O processo de captação de imagem envolveu uma visita a todas as respostas sociais da Misericórdia, distribuídas por todo o concelho. Nesta fase de filmagens tive o gosto de ter o Mário Figueiredo como “guia”, havendo, da sua

parte, uma preocupação em contextualizar e dar-me a conhecer o trabalho da instituição, partilhando a história de cada local que visitávamos.

É durante este processo que me deparo com a vincada determinação e paixão que o Mário possui no que faz, inspirando-me e conduzindo-me à ideia que dá origem ao trabalho prático que aqui descrevo pormenorizadamente. Todo o contacto estabelecido entre nós foi crucial para, neste projeto, haver mais facilidade em compreender o assunto a que me propus explorar – a vida do Mário, o que faz e como faz. Ao ter tido a oportunidade de obter um considerado nível de conhecimento da sua personalidade, histórico e visão, houve a capacidade de agilizar, desde a definição da ideia e dos objetivos do filme, bem como de todo o planeamento, até à própria captação e construção do filme da forma mais completa, íntima e autêntica.

Na introdução desta Parte II, foi nos contextualizado quem é o Mário, sabemos que é o coordenador do Centro Comunitário Vermoim Sobreiro, mas então o que é o centro comunitário e quais as funções desta resposta social? Ao ter trabalhado com o Mário para o vídeo institucional, tive a oportunidade de ter respondidas questões como esta, o que me fez iniciar este projeto já com uma robusta bagagem de conhecimento perante esta matéria.

O Centro Comunitário trabalha com a comunidade mais vulnerável do concelho e constitui a única resposta completa que existe. Nasceu em 2000, depois de dois projetos de luta contra a pobreza que decorreram consecutivamente entre 1990 e 2000. Tem como principais parceiros o município, que cedeu o espaço, e todo o conjunto de entidades que constituem a rede social da Maia. Estamos a falar de parceiros como a Segurança Social, todas as IPSS e algumas empresas. (Figueiredo, comunicação pessoal, 2019)

Achei pertinente usar este excerto de uma entrevista que o Mário (Figueiredo) deu às Notícias Maia, com foco no papel importante que o centro comunitário desempenha. Seguido desta resposta, é questionado quantos utentes o centro tem e quais as valências do mesmo, onde o Mário (comunicação pessoal, 2019) profere que são “cerca de 1200 utentes em todos os nossos serviços, divididos em quatro grandes áreas”, sendo elas a área das atividades ocupacionais, “que evita o isolamento dos seniores, fomenta comportamentos assertivos nas crianças e jovens e previne a criminalidade entre toxicodependentes e outros com comportamentos de risco”; a área do apoio à formação e empregabilidade “[onde são feitas] formações para pessoas desempregadas

de longa duração, (...) o objetivo é que (...) adquiram competências profissionais que lhes permitam abrir a porta do mercado de trabalho”; o apoio social, mais generalizado “[existindo] uma cantina social, um balneário e armários para os seus pertences”; e ainda a área da doação de alimentos “onde são apoiadas cerca de 900 pessoas”.

O Mário é visto como uma figura paternal por toda a comunidade (dito inclusive por parte de colegas de trabalho, no fim do filme) – esta foi uma ideia que tive a oportunidade de assistir muito rapidamente, ainda antes da realização do filme. Representando uma figura importante e valiosa na vida dos mais necessitados, o Mário tem uma dinâmica polivalente, pertinente de ser retratada. Ao ser o coordenador do centro comunitário, desempenha desde funções de cariz burocrático, gestão orçamental, parcerias, colaboradores, reuniões, entre outros, até ao próprio trabalho de terreno – lidar diretamente com os utentes e procurar dar-lhes respostas diárias. Um trabalho sério e extremamente digno, que o mesmo identifica como sendo gratificante quando cumpridas estas missões diárias, que é, para si, o mais valioso – fazer a diferença na vida das pessoas e saber que possam estar melhor, ainda que pouco que seja.

Tratando-se de um filme que visa retratar o Mário, combinando vertentes pessoais e profissionais que, segundo o mesmo, fundem-se, assumindo que não faz essa distinção, é fundamental a introdução destes conhecimentos relativos ao centro comunitário, pois é lá que grande parte da ação será/foi filmada, ou em seu torno.

Assim, tendo por base já alguns conhecimentos relativos ao modo de vida do Mário e do meio em que se insere, foi alargado, em pesquisa, o conhecimento teórico a nível temático mais universal. Conceitos como solidariedade social, questões socioeconómicas, IPSS e respostas sociais, representaram pertinência pelo facto de estarem associados ao meio em que o protagonista vive. Por outro lado, adquirir conhecimentos mais alargados relativos à própria área do cinema, representou uma necessidade inevitável, explorada essencialmente na escrita da componente teórica deste trabalho. Através da consulta de autores como Bill Nichols e David Bordwell, e da devida análise e compreensão das suas teorias, como os modos e géneros de documentário, foram clarificadas possíveis dúvidas e favorecidas ideias estruturais mais objetivas, com o intuito de servirem o mais adequadamente os propósitos do filme. Conjuntamente com Nichols e Bordwell, autores como Filipe Martins, Michael Renov, Stella Bruzzi, Dave Saunders ou Trinh T. Minh-ha, fizeram levantar questões perante a

perspetiva e a perceção aliada à construção narrativa, apelando para um sentido de responsabilidade na tomada de decisões, nomeadamente que promovessem uma relação eficaz entre escolhas estéticas com fatores éticos e morais.

3.1.1 Objetivos

Ora, desde o começo, foi estabelecida a premissa de elaborar um retrato que fizesse jus à imagem do Mário, ou pelo menos tal e qual a que tive oportunidade de conhecer. Ou seja, retratar o ambiente que se faz rodear onde quer que o Mário esteja – mesmo todos os dias havendo dificuldades desafiantes e entraves que exigem uma constante adaptação às situações imprevistas, trata-se de um ambiente que é envolvido por um espírito altamente familiar, de proximidade e que conta sempre com bom humor. O objetivo estabeleceu-se em desenvolver um retrato que capturasse esta essência, não só pelo meio de depoimentos, mas acima de tudo pela naturalidade das ações diárias, do contacto com os utentes, com os colegas de trabalho, o espírito de equipa e o sentido de responsabilidade perante a comunidade.

Foi definido de que o retrato deveria contemplar o dia a dia do Mário, assim como a sua visão, de forma a haver a possibilidade de o espectador acompanhar, intimamente e através de um clima de proximidade, o estado de espírito de alguém que verdadeiramente luta por condições melhores e faz por inovar o método de intervenção. Não encarando o que faz como somente um simples trabalho, o Mário encara-o como uma missão constante, cujo principal retorno não se resume em forma de pagamento monetário ou bens materiais, mas sim em ter o “dever cumprido” ao fim do dia, sabendo que fez a diferença na vida das pessoas. De forma a solidificar a ideia desta postura identitária do protagonista, foi anotada a necessidade de ser retratada a sua relação com as gentes do Jardins do Sobreiro, bairro maiato localizado junto do centro comunitário. Esta área, desde os anos 80, tem vindo a ser parte de diversas intervenções e iniciativas, a fim de melhorar as condições de vida dos seus moradores que, na sua grande maioria, conhecem e recordam com carinho a figura do Sr. Mário, sendo um potenciador de grandes e positivas mudanças para a vida dos mesmos. Não se cingindo apenas a ter ideias e a dar a cara quando as obras estão prontas, o Mário ainda faz, na atualidade, um constante acompanhamento destas necessidades coletivas, havendo deste modo, uma enorme relevância em também captar este pedaço da sua rotina.

3.2 RODAGENS: ESTRATÉGIAS DE CAPTAÇÃO

Tratando-se de um trabalho realizado inteiramente de modo autónomo, foi fundamental, sob um ponto de vista técnico, gerir o equipamento de modo a ser possível efetuar a captação, tanto de imagem como de som, de forma eficiente, ágil e simultânea. Para a imagem foi apenas usada uma câmara, tratando-se de uma SONY A7 III acompanhada pela lente Tamron 28-75mm. Já a respeito do som, foram usados dois meios de captação, um essencialmente para a voz e outro para o som ambiente. Para a captação deste último foi acoplado, à câmara, um microfone shotgun direcional, consistindo num Rode Videomicro II. Com o intuito de gravar a voz do Mário com maior precisão e clareza, foi usado um microfone de lapela, mais precisamente um Rode *Lavalier* GO, sendo o mesmo conectado ao transmissor e respetivo recetor Rode *Wireless* GO II.

3.2.1 Estratégias de captação ao abrigo da construção narrativa e pós-produção

Tendo tudo a postos e iniciando-se a fase de rodagens, foram tidos em conta uma série de fatores técnicos, desde posicionamentos de câmara, como a regra dos 180º graus, tipos de enquadramentos, como plano contra plano, planos de corte, entre outros. É crucial que o ato de filmar seja feito de forma consciente perante o trabalho de pós-produção, tendo em conta aspetos que o dinamizem e enriqueçam as possibilidades de montagem.

Ora, sendo o filme inteiramente desenvolvido de forma autónoma, desde o seu planeamento até à pós-produção, houve sempre, durante todo o processo de captação, quer de imagem quer de som, uma especial atenção ao trabalho de montagem, de modo a ter várias possibilidades na construção de cada cena. Os planos contra planos e os planos de detalhe, que funcionam muitas das vezes como planos de corte, apresentam extrema importância quer a nível de contexto narrativo, pelo facto de a enriquecerem informativamente, oferecendo detalhes e pontos de vista variados, como de construção da mesma, possibilitando mais variantes na estruturação da cena de forma dinâmica.

Por exemplo, num diálogo entre duas pessoas faz sentido ter um plano de cada um, seja enquanto o interveniente filmado fala ou somente ouve o outro falar. Planos de detalhe ou de conjunto/gerais são igualmente fundamentais, contextualizando o espaço.

Seja qual for o caso, uma maior diversidade de planos facilita, posteriormente, o trabalho de edição e fluidez de uma cena. Suponha-se que, nesta fase, é constatado que apenas a parte inicial e a final da conversa apresentam relevância narrativa – havendo o intuito de cortar todo o restante – o facto de haver um maior número de planos filmados resulta em uma alargada possibilidade de soluções de corte, o que se traduz num processo mais intuitivo. Neste caso, pode-se recorrer a um plano do interveniente que ouve o outro para efetuar um corte temporal, conjugando essa imagem com o som do plano que vem a seguir, por exemplo. Não só se economiza tempo de narrativa e centra-se no que é fundamental, como o mesmo pode ser feito de forma subtil, não interferindo abruptamente no contexto original, e sem que o espectador note que houve um salto temporal, isto claro, quando é esse o objetivo.



Figura 1 - Exemplo do uso de plano contra plano no projeto prático *Agente de Mudança*

Na prática, embora muitas das vezes o “significado” de cada acontecimento só seja inteiramente apurado, determinado ou mesmo conferido, na fase de montagem, é importante ter em mente, ainda no momento da captação, o potencial de uma ação, partindo do pressuposto que tudo possa ter interesse. As escolhas relativas ao tipo de enquadramento interferem na perspetiva dos acontecimentos, bem como os mesmos são comunicados. Na cena inicial em que o Mário serve refeições aos utentes, teve que ser decidido se o evento era filmado do lado de fora – onde o foco estaria na expressão do Mário, conferindo anonimato aos utentes – ou se pelo lado de dentro – recorrendo a um *over the shoulder* do Mário e revelando a identidade dos utentes, incluindo-os assumidamente na narrativa.

Na primeira opção, havendo clara tendência em todas as atenções serem centradas somente no Mário, haveria uma sensação dos utentes como um todo, não lhes sendo propriamente atribuída, ou realçada, uma identidade. No caso da segunda opção,

há um destaque nítido em quem recebe a comida, conferindo-lhes voz e protagonismo, o que não faz com que o Mário perca foco. O mesmo se deve pelo facto de ele já estar subentendido tematicamente na narrativa, havendo, por parte do espectador, conhecimento sobre quem ele é, estando do seu lado posicionalmente. A segunda escolha, tendo sido a adotada para o filme, garante maior dignidade aos utentes e revela aquele que é o ponto de vista do Mário, de dentro para fora, onde se assiste às expressões faciais dos utentes. Esta escolha, devido às características espaciais, também permitiu realizar planos close-up laterais da expressão do Mário, o que conferiu um lado mais íntimo e pessoal.

Ao ser filmado de um ponto de vista que permitiu retratar os utentes como pessoas que têm a sua identidade, que têm rosto, e não como um todo, apenas para servir os interesses narrativos gerais, como algo do género – “o Mário dá de comer a quem precisa” – há a possibilidade de proporcionar um ambiente mais familiar e coletivo. Deste modo é criado não só um retrato mais fidedigno da realidade ali vivida, por parte do Mário, como traz uma carga emotiva mais significativa para a história.



Figura 2 - Mário distribui refeições aos utentes

3.2.2 Cronologia dos eventos

Relativamente à cronologia dos eventos, dezembro deu lugar às primeiras filmagens, ainda que feitas sob uma ótica de teste e sem microfone próprio. No entanto, devido ao seu carácter e contexto pertinentes, algumas das imagens captadas foram incluídas no filme, nomeadamente a cena em que assistimos o Mário a levar o Carlos, um dos seus utentes, a uma consulta de reabilitação e desintoxicação.

Durante o mês de janeiro, e já com o devido equipamento técnico, foram feitas, bem como repetidas face a dezembro, as filmagens da entrega da comida ao sábado. Reuniões com foco na intervenção dos Jardins (bairro) do Sobreiro, juntamente com a

captação dos primeiros depoimentos dos colegas do Mário, foram também captadas. Fevereiro correspondeu à filmagem de planos extra para a cena do sábado, vem como à captação de mais uma reunião, desta vez com funcionários da câmara municipal da Maia. Centrada no futuro do centro comunitário e na abertura de estruturas oficiais, a fins de proporcionar estágios profissionais a residentes desempregados do bairro, o retrato desta reunião pretendeu abordar as questões atuais, de mudança e de investimento no bairro por parte do Mário e da sua equipa. Mais do que tratar de questões do dia a dia, é importante haver uma projeção no futuro, com o objetivo de ajudar no desenvolvimento da comunidade. Já março correspondeu a um mês fundamental, onde foram captados momentos diversificados, visando cobrir todo o espectro em que o Mário atua. Foram registadas atividades de tempos livres, por ele organizadas, ligadas ao teatro para um público mais velho. Foi efetuada a captação do tão importante depoimento pessoal do Mário, incidindo na sua relação e história com o bairro do Sobreiro, sendo consecutivamente, dada uma volta pelo mesmo a fim de registar a sua atual intervenção urbanística. Houve ainda, a captação do momento em que o Mário, assim como a técnica social do Domingos (utente) – Ana – acompanham e levam-no o à sua nova casa. Momentos extra de reunião foram também registados.



Figura 3 - Reunião com utentes e colegas sobre a realização da mais recente peça de teatro



Figura 4 - Cena em que Domingos é levado a conhecer a casa nova

Em abril, encontrando-se o filme relativamente avançado, deu-se lugar a mais depoimentos e à captação de planos extra, nomeadamente do bairro.

Durante o mês de maio e junho estabeleceu-se o objetivo de captar o lado mais íntimo, pessoal e familiar do Mário, a incluir numa fase final do filme. Em conversa, houve a oportunidade de perceber alguns dos seus passatempos, nomeadamente com a família – a ida à feira de Matosinhos, ao sábado de tarde com as filhas e esposa; jardinagem na sua horta pessoal, em casa; e idas ocasionais à praia de Vila Chã, em Vila do Conde, ou à

região de Murtosa, localizada no coração da Ria de Aveiro. Apesar de serem várias as opções, o processo não correu como esperado. Tanto a primeira hipótese – ida à feira em família – como a segunda – jardinagem na horta – foram adiadas múltiplas vezes devido a questões pessoais, profissionais e mesmo de disponibilidade familiar. Acabando por decorrer mais de um mês, estávamos já em junho, onde surgiu uma vaga para filmar este mesmo momento “longe do trabalho”, traduzindo-se na ida à praia de Vila Chã. Embora não fosse o cenário ideal inicialmente pensado para o filme, visto que esta ida à praia acabou por ser apenas com o Mário, e não em família, representou a única oportunidade para fechar a narrativa do documentário, na qual foi aproveitada para fazer parte da última cena do filme, juntamente com os depoimentos dos seus colegas.

3.2.3 Decisões éticas perante a dignidade dos utentes

Durante todo o processo de rodagens houve um contacto acentuado com questões éticas. Questões estas associadas ao contexto delicado em que os utentes vivem, onde a sua dignidade possa estar comprometida. Foram vivenciados alguns momentos onde a frustração, revolta, desamparo ou até mesmo vergonha, instauraram-se, revelados por utentes em situações vulneráveis ou de descontentamento, seja pela situação A ou B. Nestas situações, e em especial quando houve sinais notórios de desconforto por estarem a ser filmados, procedi à interrupção das mesmas.



Figura 5 - Mário e o Carlos, no exterior da clínica



Figura 6 - Ida à casa nova do Domingos

Um momento marcante deu lugar quando, na cena do filme em que o Carlos vai à consulta, o Mário entra na clínica para ser atendido. Juntamente com o Carlos, fiquei no exterior a aguardar breves minutos pelo regresso do Mário. Neste espaço de tempo, não foram feitas filmagens, apenas se estabeleceu um diálogo entre os dois, resultando numa abertura da parte do Carlos em falar da sua vida, do que já tinha passado e o que o tinha levado a ser atualmente sem abrigo. O clima tornou-se emocional, sobretudo porque o

Carlos sentiu-se ouvido, havendo um posicionamento de interesse e compreensão da minha parte. A conversa terminou quando lhe perguntei se queria um abraço, onde o mesmo aceitou. Logo de seguida o Mário retorna, deparando-se com o Carlos emocionado, perguntando-lhe, no seu tom habitual de brincadeira, se eu lhe tinha batido. Embora tenha reconhecido, no início da nossa conversa, e percebendo o seu rumo, que podia dar um momento espetacular e tocante para o filme, optei por simplesmente ouvir e ter uma conversa casual, permanecendo com a câmara ao pescoço, para baixo. Considero que a possibilidade de poder ter levantado a câmara poderia trair a sua confiança, especialmente num momento delicado, em que estávamos a sós. Se este momento tivesse sido partilhado entre o Carlos e o Mário, muito provavelmente já estaria a filmar. Não sendo o caso, achei que se tratasse de uma decisão ética, o que fez posteriormente consolidar a nossa relação, mesmo para filmagens futuras.

Há que dosear a ambição de registar tudo, com a ética, bem como perceber quando é que pode ou não ser oportuno, pelo menos neste caso que, se já estivesse a filmar, muito provavelmente o Carlos nem se mostraria tão aberto para “desabafar”. Eventualmente seria sentida uma barreira emocional entre nós, criada quer através da presença da câmara, quer pela ausência de contacto visual e de uma presença mais humana. Ou seja, há situações que podem mesmo ser impossíveis de retratar, sob determinadas condições, pois o ato de filmar pode inibir acontecimentos. Se a conversa fosse entre o Carlos e outra pessoa, seja quem fosse, que não eu, o caso seria diferente.

Ainda assim, e em situações onde não foram visíveis sinais claros de desconforto perante a câmara, foram captados momentos que se revelaram, posteriormente e sob uma observação mais atenta na pós-produção, ser delicados eticamente. Neste caso foram tomadas as devidas decisões sobre devê-los, ou não, incluir no filme, dependendo de fatores narrativos e de pertinência, como será explorado no próximo subcapítulo.



Figura 7 - Exemplo de um plano de detalhe



Figura 8 - Momento que demonstra o lado paternal do Mário



Figura 9 - Mário fala sobre a história do bairro do Sobreiro, bem como da sua conexão com o mesmo



Figura 10 - Relação de proximidade e familiaridade com a comunidade

3.3 MONTAGEM: LINHA NARRATIVA

O processo de análise das captações visuais e sonoras começou, desde logo, no momento em que as rodagens foram iniciadas. Testes de construção de cenas, tratamento de cor e de som, anotação de ideias futuras com base no material já filmado, foram tudo fatores que proporcionaram uma maior fluidez da pós-produção.

Tendo havido uma abordagem que visou desempenhar o trabalho de edição em paralelo com as rodagens, houve a possibilidade de ser feita uma avaliação sólida sobre os procedimentos tidos até então no terreno. Foi anotado o que deveria ser mantido em próximas filmagens, e de que forma isso contribuiria para a narrativa, o que deveria ser evitado ou melhorado, o que precisaria de ser reestruturado e o que necessitaria de um eventual acréscimo, como planos extra ou de corte. Este constante acompanhamento do material já captado possibilitou e resultou também em adaptações estruturais, ponderando o que a história poderia necessitar, para além dos objetivos já pré-estabelecidos – porque a verdade é, que um documentário nunca acaba por ser tal e qual as expectativas. No caso deste projeto, foi uma mais valia, tornando-o mais orgânico e dinâmico.

Na fase de pós-produção, foram respeitadas, à semelhança das rodagens, um conjunto de regras estruturais e técnicas base do cinema, como questões relativas ao entrelaçamento das cenas e numa consequente progressão organizada, que não desprovida de rumo, favorecendo sequências de planos que procurem não desvirtuar o contexto ou a ideia espacial do evento.

3.3.1 Processo, fases e técnicas de montagem

Iniciados os primeiros testes de montagem em dezembro, houve sempre a ambição de abordar, desde logo, o material já captado, de o analisar e de o construir seja em breves momentos ou já em cenas. Apesar da fase de pós-produção e montagem ter ocorrido em paralelo às rodagens, claro, com maior intensidade após a maioria das filmagens estarem realizadas, foi tido em conta um procedimento que se manteve consistente ao longo de todos os meses de edição, que passa a ser descrito de seguida.

Em todo e qualquer caso, assim que finalizadas as filmagens de um dia, conjunto deles ou de eventos relacionados entre si, foi constantemente feita, e em primeiro lugar, uma análise de todos os ficheiros de vídeo e áudio captados. Foi procedida a importação do material para o Adobe Premiere, organizando-os por dias em diferentes pastas, assim como no explorador de ficheiros do computador, de modo a proporcionar uma disposição coerente e cronológica do conteúdo captado.

Foram sincronizados todos os clips de vídeo com os áudios do microfone de lapela, colocado no Mário. O áudio ambiente, captado pelo outro microfone, acoplado à câmara, encontrava-se incluído nos vídeos originais, estando, obviamente, já sincronizado. Concluída a sincronização de todo o material, já organizado em diferentes sequências no mesmo projeto Premiere, cada uma correspondente a um dia de gravações, tinha, desta forma, os brutos devidamente apresentados e prontos para começar a fase de seleção e montagem.

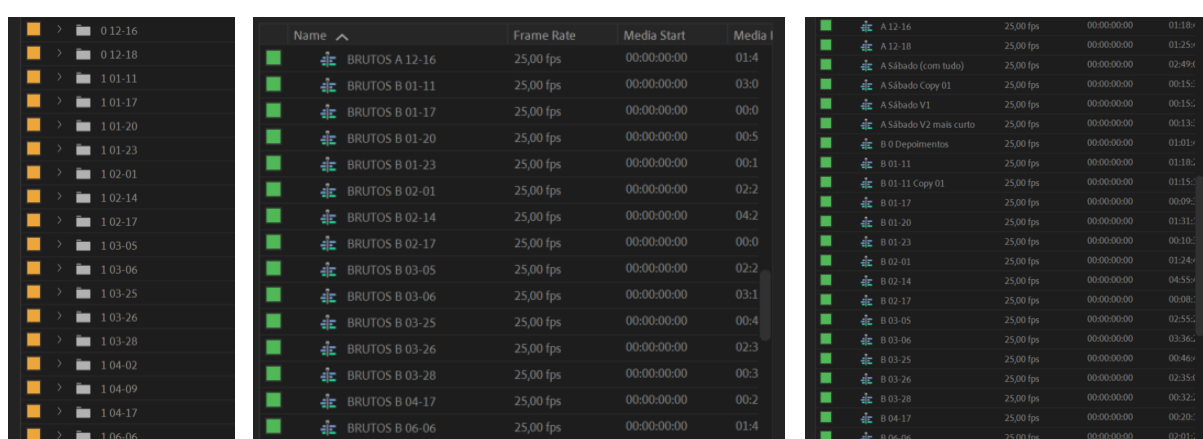


Figura 11 - Organização do material visual e sonoro por dias, por ordem cronológica

Foi dado início à análise dos brutos e procedida à “filtração” dos mesmos, descartando os momentos que, por razões técnicas ou narrativas, não correspondiam a material de interesse cinematográfico. Exemplo disso são os inícios e respetivos finais

das gravações, os momentos de reposicionamento de câmara, cuja filmagem apresenta um carácter inutilizável, ou instantes que não apresentem desde logo interesse narrativo. A *timeline* de cada dia tornou-se mais curta e, conseqüentemente, mais objetiva, sem lixo visual e de conteúdo.

De seguida, uma nova passagem pelo material já disposto em cada sequência foi efetuada, com vista a “filtrar” ainda mais o conteúdo. Nesta altura foi tomada a decisão de fazer um *colorgrading* a todos os clips de vídeo, não de forma muito rebuscada, mas sim de forma a perceber de que modo os *presets* usados durante as filmagens se comportavam, configurando um aspeto mais apresentável e esteticamente agradável. Este processo foi feito dentro do Premiere e recorrendo ao filtro de “Cor de Lumetri”, usando os parâmetros de exposição, contraste, saturação e os anéis de cores, que permitem regular os meios-tons, as sombras, bem como os realces.

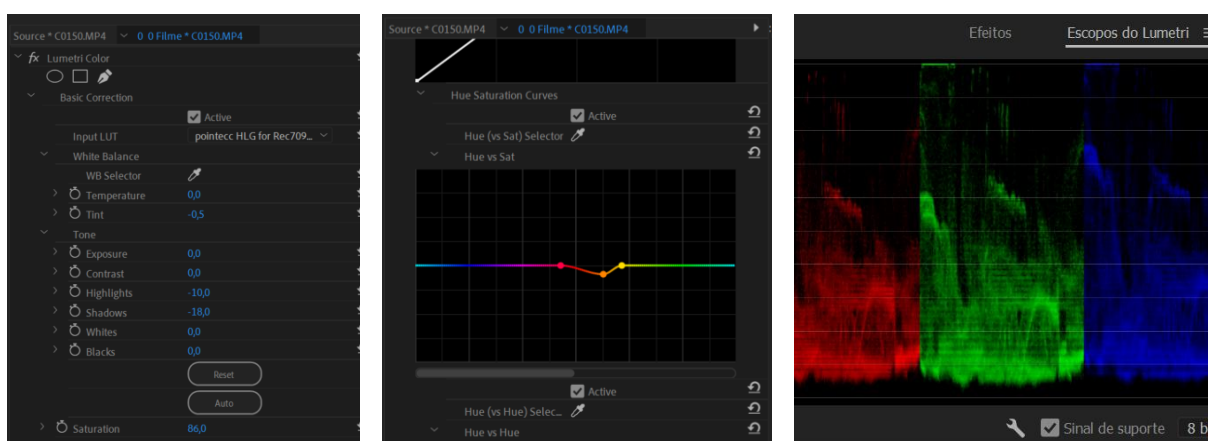


Figura 12 - Correção de cor

Nesta fase, já se iniciavam alguns testes de montagem de momentos particulares, sendo testada a conjugação de planos contra planos, com planos extra ou de detalhe, filmados já com o intuito de virem a servir como planos de corte. Assim que iniciada a montagem propriamente dita, adensando-se a complexidade e disposição dos materiais na *timeline*, foi optado por os distribuir de modo a respeitarem uma hierarquia, do conteúdo base e principal para os detalhes e complementos, quer visuais como de áudio. Na *layer 1* de imagem foram distribuídos os vídeos principais; já na *layer 1* de som, os respetivos áudios da câmara, captados pelo microfone a ela acoplado; na *layer 2* de imagem eventuais planos de corte ou de detalhe, complementando os da *layer 1*; na *layer 2* de som, os áudios do microfone de lapela, correspondentes sobretudo à voz do Mário;

nas *layers* 3 e 4, mais em concreto de som, foi organizado material adicional, de forma pontual e em momentos específicos que assim o requeriam.

Ao montar uma cena vem, como consequência, a criação de diferentes versões dos mesmos eventos, da mesma cena, mais ou menos longa, com mais um ou outro plano, ou com a substituição dos mesmos, bem como a sua troca de ordem. Foram, neste caso, exploradas diferentes possibilidades e procuradas serem criadas várias versões, que mais tarde poderiam e viriam mesmo a ser adaptadas consoante o que antecederia ou se sucederia no filme. Em determinados casos, como na cena pós introdução do filme – o sábado – foram criadas mais de 10 versões que, a nível contextual retratavam o mesmo, mas diferiam em detalhes técnicos, estéticos e, por sua vez, rítmicos a nível narrativo. Esta cena em particular nasceu de um momento de conversa, em específico entre o Mário e o Paulo, seu utente. Enquanto conversam, o Mário vai recolhendo a comida dos cestos e dos sacos, organizando-a e contabilizando-a. Este momento, pela sua casualidade e proximidade, satisfaz os propósitos narrativos, tanto contextuais, como éticos e estéticos, resultando num ponto de partida para a cena. A mesma foi-se construindo, ganhando princípio, meio e fim, com o aglomerar de restantes momentos pertinentes que revelassem a rotina do sábado, assim como as suas fases. A ideia e o processo foram semelhantes noutras cenas, havendo diferenças em mais ou menos aspetos, mas nasceram sobretudo de momentos “menores”, ou mais específicos, que juntos deram origem ao momento “maior” – à cena. Por sua vez o conjunto destas faz construir o filme, através de uma constante adaptação e comunicação entre elas, com o objetivo de melhor articular a narrativa, com causalidade, temporalidade e progressão.

Ao editar, o foco recai na construção de cenas individuais, mantendo apenas uma noção geral dos propósitos e estrutura global do filme. Há um espírito aberto para novas possibilidades e adaptações relativamente ao que foi originalmente proposto, conforme o que é captado, o que vai sendo descoberto na edição, e o que é redesenhado e estruturado. Ligações e transições de cena são trabalhados numa fase posterior.

Os momentos de entrevista com o Mário fogem um pouco à norma seguida na análise e construção das restantes cenas. O foco recai, especialmente num primeiro momento, com maior exclusividade no áudio – no discurso do Mário – na procura dos momentos e das palavras chave. Houve o objetivo de selecionar partes que não só apresentassem pertinência narrativa, servindo propósitos da mesma, como ao mesmo

tempo revelassem forte significado pessoal para o Mário, ou seja, que se tratassem de pontos importantes para ele. Depois de cortados, ainda de forma bastante abrangente, os excertos relevantes e com possibilidades de interesse narrativo, vieram ao de cima as questões estéticas da imagem. Se no momento X ou Z, onde são proferidas palavras importantes, não há um plano minimamente decente, seja por reajuste do enquadramento ou por outra questão técnica, então há a necessidade de cobrir, em termos de imagem, o instante referido. Planos de corte, já pensados no momento de rodagens, apresentam aqui o seu papel fundamental, não só para disfarçar cortes temporais ou do discurso, mas também para serem usados em momentos distintos onde haja a necessidade de encobrir falhas técnicas. Também há, e houve, casos em que se está diante de bons planos a níveis estéticos e técnicos, contudo retratam momentos que não são ricos para a história.

A cena final do filme, que contempla uma montagem estilo compilação dos depoimentos dos colegas, amigos e utentes do Mário, conjugados com diversos momentos do protagonista, fez-se surgir ainda de outro modo diferente. Semelhantemente aos depoimentos do Mário, foi privilegiado, nos depoimentos dos colegas e amigos, o áudio e o que foi dito. Foi feita uma seleção das partes mais pertinentes e que apresentavam maior potencial na transmissão da mensagem coletiva. A montagem e a ligação entre as mais de duas dezenas de depoimentos, surgiu com o intuito de, com um pouco de cada testemunho, formular uma frase ou uma ideia com progressão emotiva e pessoal. Os primeiros momentos abordam a relação de colega/profissional que os intervenientes têm com o Mário. Já de seguida, há uma progressão para o lado mais íntimo, onde são revelados laços de amizade, admiração e um estado de inspiração. Ao adicionar música de fundo, com o objetivo de conferir uma ambiência mais forte e emotiva, foram selecionados os diversos momentos onde o Mário se revela como protagonista. Pequenos ajustes foram feitos, a nível de sincronia entre imagens, palavras e música, de forma a dar o aspeto consistente pretendido à cena.

Todo o filme teve a sua abordagem de montagem com base na procura de momentos marcantes, ou momentos chave, que pudessem não só serem ricos contextualmente e agradáveis esteticamente, como respeitar uma certa dignidade dos participantes. Somente depois de selecionados momentos, foi tida em conta mais a fundo, a estética dos planos captados, efetuando-se uma busca pela qualidade técnica.

Preocupações com vista a economizar o tempo de filme foram também tidas em conta. Assim que criadas cenas com consistência e reunidos todos os momentos importantes já estruturados em blocos, foi possível começar a juntá-los e a trabalhar o filme como um todo, tentando perceber como as cenas se comunicavam e progrediam entre si. Ao ter um produto suficientemente satisfatório de cada cena, começaram a ser trabalhadas transições entre elas. A *timeline* do filme foi cada vez mais ganhando forma.

Já a pós-produção de som foi um processo que foi tido em conta durante a maioria da montagem, não se tendo resumido apenas a uma fase final. Foi um processo constante e aperfeiçoado à medida que a montagem também assim o era. No entanto, foi nesta fase em que me encontrava a montar o filme como um todo, e já não por cenas individuais, que o som foi aprimorado definitivamente. Comecei por regular o volume de todos os diálogos e momentos de depoimento, onde recorri não só ao seu ajuste no “ganho de áudio”, no Premiere, e à visualização da barra dos níveis de áudio (esquerda e direita), como também recorri ao auxílio do programa Youlean. Ao ser aberto no Premiere, permite ver mais detalhadamente os níveis de áudio, o que possibilitou perceber se se encontravam entre os níveis aconselhados de diálogo/voz.

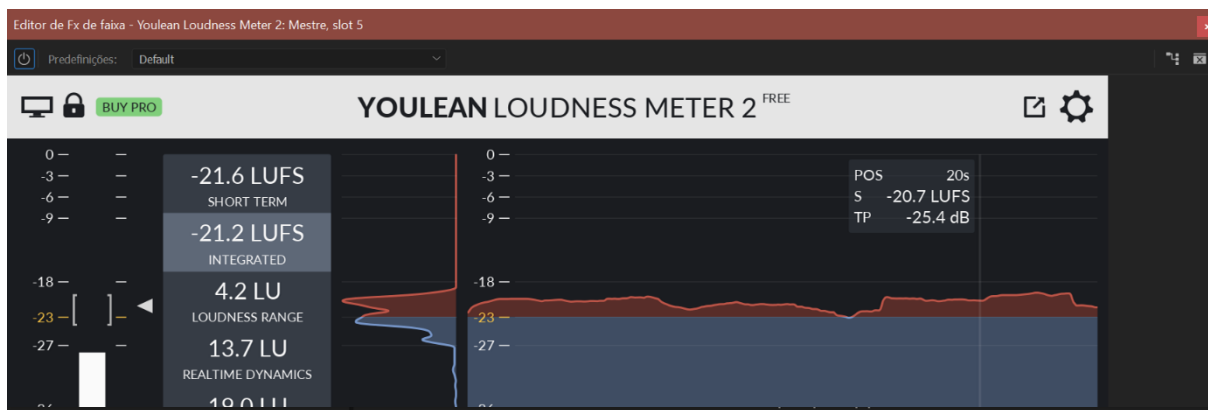


Figura 13 - Tratamento de áudio (níveis de diálogo)



Figura 14 - Tratamento de áudio (ajuste do *gain* e amplitude máxima)

O filme contou também com ocasiões que justificavam uma intervenção mais rigorosa, como foi o caso de momentos dentro do carro com o Mário, nomeadamente na cena em que ele leva o Carlos à consulta. Em casos como este, dentro do carro, foi feita uma considerável redução do ruído de fundo e conseqüentemente da sua frequência grave. Para este caso, recorri primeiramente à desvinculação/separação do áudio captado pelo microfone acoplado à câmara, consistindo no som ambiente, do áudio captado pelo de lapela, mais focado em captar a voz da Mário. Diminuí o *gain* do som do microfone acoplado, que dizendo respeito então ao som geral, incluía o ruído de baixa frequência que se fazia ouvir, especialmente quando o carro atravessava ruas em paralelo. Foi aplicado um filtro de “equalizador paramétrico”, definindo um limite de frequências, o que fez excluir as mais baixas. O áudio de fundo, não só mais baixo, ficou com uma cadência menos pesada, o que deu maior foco e clareza ao diálogo.

O ajuste de áudio das restantes cenas onde não se baseavam em conversas, depoimentos, ou em cenas ruidosas como as anteriormente descritas, foi feito de forma mais intuitiva, onde regulei os seus volumes consoante a ação e o que se pretendia salientar. Foi sempre tida em conta a subtilidade e leveza do áudio ao longo de todo o documentário, atentando ao tipo de transições, com vista a uniformizar a narrativa e atribuir uma ideia de continuidade, fluidez e sincronia. Apesar do filme conter apenas música na cena final, os cortes foram feitos sempre a par do áudio e vice-versa, como em conversas e depoimentos por exemplo, onde ambicionei fazer o corte da imagem sempre de acordo com as palavras proferidas, sílabas ou mesmo em momentos em que o protagonista mudava de entoação.

Por esta altura, tanto o tratamento de som como a edição e montagem do projeto, aproximavam-se de um registo mais sólido e finalizado, contando apenas com alguns ajustes de transições, de gestão do tempo de algumas cenas e, no geral, de um limar de arestas. De modo a encurtar ainda mais o filme, tornando-o mais dinâmico, foram analisados todos os aspetos, diálogos, transições e momentos mais extensos do documentário, de modo a perceber onde poderia ser economizado tempo. Foram retirados um ou outro plano, que pouco ou nada contribuía narrativamente, foram encurtados uma série de planos em questão de segundos e limaram-se momentos de conversa, especialmente na cena em que viajamos historicamente pelo Sobreiro com o Mário. Houve a premissa de tornar as cenas e os eventos mais fluídos, retirando

redundâncias. Desta forma foi possível reduzir cerca de 10 minutos, estabelecendo o filme nos 53 minutos de duração, mantendo o tópico abordado com o mesmo impacto, mas fazendo-o com um grau acrescido de objetividade e continuidade.

3.3.2 Produto final e arco narrativo

Finalizado o processo de construção, o filme *Agente de Mudança* acaba por ter a sua narrativa essencialmente assente numa progressão emotiva e pessoal. São gradualmente aprofundadas questões ideológicas, visões e sentimentos do protagonista em relação ao que faz e como encara o que faz, assim como o espírito da comunidade que o rodeia. Mesmo havendo o intercalar entre momentos mais vincados a nível emotivo com outros mais pacíficos – o que confere uma estrutura menos previsível e mais apelativa – o filme, de um modo geral, não deixa de explorar, de modo gradual, a visão do Mário ou aquilo que realmente faz e no qual acredita.

Foi definido como começo, após a introdução, o sábado, onde o Mário distribuí a comida aos seus utentes, pelo facto de se tratar do estereótipo associado ao trabalho de caridade e de apoio social – dar de comer a quem precisa. Contudo, ao longo do documentário o espectador é convidado a mergulhar na complexa realidade de trabalho do protagonista, podendo ser compreendido o seu papel multifacetado e o seu espírito altamente proativo para com a comunidade. Com isto, é demonstrado que o apoio social é muito mais do que “apenas” fornecer comida aos mais necessitados. Através desta decisão estrutural, há o objetivo de, inicialmente, satisfazer as expectativas do espectador ao evidenciar o lado “clássico” deste trabalho solidário, ou seja, a base contextual, aquilo que por norma já é pré-estabelecido quando se fala de caridade.

A progressão da história tem como fio condutor a premissa de evidenciar que a vida profissional e a vida pessoal do Mário é, ao fim do dia, a mesma, e que a ambição em ajudar os demais não passa simplesmente por ser uma tarefa laboral, mas sim uma missão e objetivo pessoal – aquilo que também o faz ser quem é. No fim do filme, através dos testemunhos de quem o rodeia, há quase como uma confirmação “oficial” do seu impacto positivo na comunidade, fruto do seu espírito resiliente e forte determinação em contribuir eficazmente na vida de cada um. Deste modo, e para o espectador, a figura do Mário progride desde um desconhecido, ou no máximo, de um coordenador de uma instituição de solidariedade social, até a uma figura notável que, não só já leva uma vasta

história, como prossegue com a mesma vontade, dedicação e ambição em atender às necessidades de todos.

Agente de Mudança traduz-se numa viagem na qual há a possibilidade de embarcar na realidade de quem diariamente se presta ao apoio social, levando a um reavaliar de questões e ideias superficiais pré-estabelecidos a ele associado. Através do retrato do Mário, descrito como uma figura exemplar e inigualável na área, é evidenciado o lado desta realidade que muitas das vezes não se vê, mas que toda a diferença faz – o caráter humano e a missão de todos os dias, pôr o outro em primeiro, por uma vida melhor.

4 EXTRA: COLABORAÇÃO NO PROJETO PRÁTICO DOULA

Paralelamente ao presente ensaio e ao projeto prático *Agente de Mudança*, inteiramente desenvolvido de modo autónomo, aceitei ainda desempenhar funções cruciais num outro trabalho prático, tratando-se do filme documental da colega de turma Aleksandra. O seu trabalho, intitulado de *Doula*, tem como foco mergulhar no trabalho das doulas – profissionais que prestam apoio físico, emocional e informativo a grávidas antes, durante e após o parto – bem como revelar a importância do seu papel, através da recolha de testemunhos de clientes e ex-clientes.

Este projeto foi desenvolvido apenas por nós os dois, onde a Aleksandra ocupou, evidentemente, o cargo de realizadora e ainda de produtora. Os cargos de direção de fotografia, direção de som e pós-produção/montagem, foram desempenhados por mim, onde todo o trabalho de captação de imagem e de som, bem como o respetivo tratamento e edição, ficaram à minha responsabilidade.

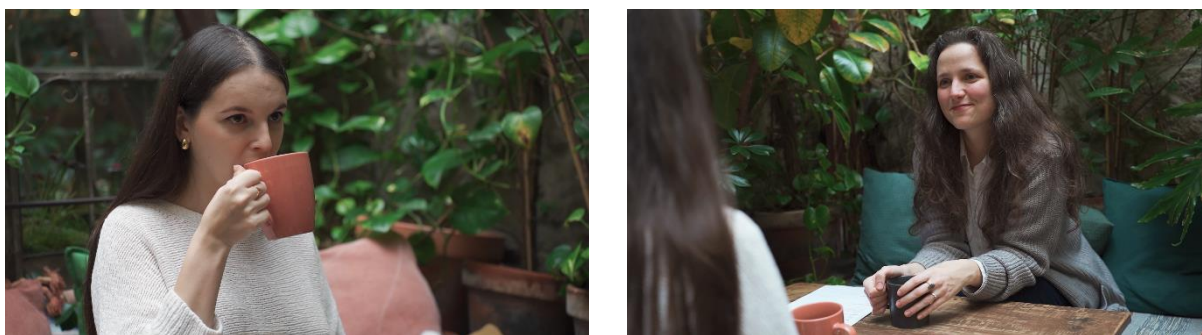


Figura 15 - Conversa entre Anna (cliente) e Daria (doula), sobre os próximos passos da gravidez

O maior desafio foi mesmo a barreira linguística, sendo que todos os intervenientes deste documentário falaram russo. Este fator fez com que, da minha parte, e perante a filmagem de diálogos, fosse exigida uma acrescida atenção a tudo o que pudessem ser indicadores que o interveniente A ou B iriam falar, como expressão facial, corporal ou mesmo o tom de voz – se estaria perante uma pergunta, uma resposta, o fim de uma frase, ou até momentos cómicos ou delicados. Ora, para uma boa captação é fundamental analisarmos o que está diante da câmara, de modo a perceber que tipo de enquadramento adotar, ou de modo a antecipar eventos, reações ou ações. Ainda assim, este desafio provocado pela barreira linguística foi ultrapassado, não só pela atenta leitura ao comportamento dos intervenientes, como pelo auxílio prestado através das

indicações da Aleksandra, que me foi guiando sobre o conteúdo que estava a ser debatido, ou o que eventualmente se poderia suceder, caso fosse possível prever.

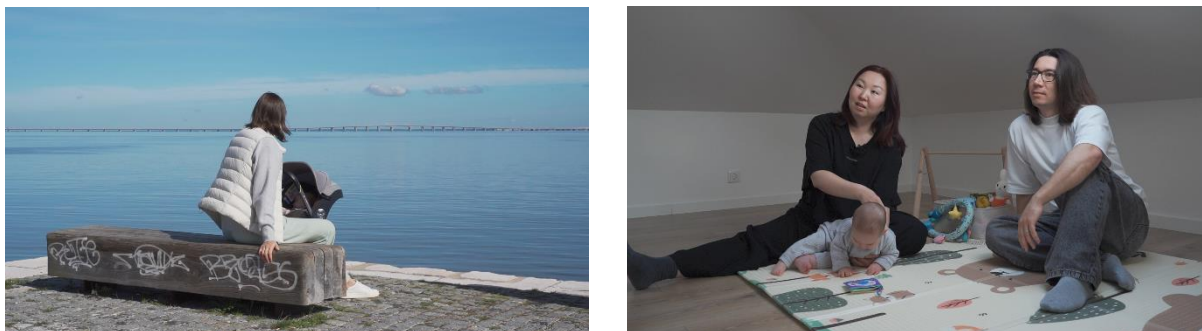


Figura 16 - Depoimentos sobre experiências prévias com doulas

Na fase de edição, e num primeiro momento de análise do material, a presença da Aleksandra foi imprescindível, no sentido de me traduzir e situar o conteúdo de cada momento. Da minha parte, e nesta fase, apenas uma análise estética e técnica poderia ser feita. Depois de selecionados os momentos oportunos, segundo a Aleksandra, e que se alinhassem com os objetivos narrativos do filme, foram escritas legendas em inglês, de modo a fornecer-me mais autonomia no tratamento e na montagem de cenas.

O restante processo de desenvolvimento deste segundo projeto ocorreu dentro dos parâmetros normais, recorrendo-se a práticas e métodos de organização semelhantes aos aplicados no projeto *Agente de Mudança*. A diferença mais notória na elaboração de *Doula* foi, para além da disparidade linguística, tratar-se naturalmente de um trabalho de grupo, exigindo-se uma constante comunicação e alinhamento dos objetivos do trabalho.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, foi possível investigar e compreender as múltiplas estratégias narrativas no cinema documental, com especial enfoque no documentário de retrato. A articulação entre a componente teórica e a prática permitiu não só aprofundar o conhecimento académico sobre a linguagem e os modos documentais, mas também aplicar de forma crítica e consciente esses princípios na realização do projeto *Agente de Mudança*. Esta simbiose revelou-se essencial para o desenvolvimento de um olhar autoral informado, eticamente comprometido e sensível ao contexto social retratado.

Na primeira parte do trabalho, procurou-se delinear um enquadramento conceitual do documentário enquanto categoria fílmica, género e modo cinematográfico. Analisou-se como diferentes estilos e formas narrativas influenciam não só a construção da obra, mas também a sua receção e interpretação por parte do espectador. Compreender a natureza dialética entre perspectiva autoral e leitura ativa do público permitiu, posteriormente, refletir sobre as próprias decisões tomadas durante o processo criativo do documentário. Esta consciência foi particularmente relevante na abordagem ao ator social, figura central no documentário de retrato, onde questões éticas, estéticas e narrativas se entrelaçam de forma inevitável.

A reflexão sobre a ética na tomada de decisões revelou-se uma das componentes mais relevantes desta investigação. No plano teórico, ficou clara a necessidade de garantir uma representação justa, digna e empática dos protagonistas, especialmente quando se trata de indivíduos em contextos de vulnerabilidade social. Esta premissa norteou a prática documental em *Agente de Mudança*, onde cada escolha de captação, montagem ou edição foi ponderada com base no potencial impacto sobre os intervenientes, e não apenas na eficácia narrativa. A preocupação com a veracidade e a verossimilhança não se traduziu numa busca pela objetividade absoluta – que se reconheceu desde cedo como um ideal inatingível – mas sim numa procura por honestidade representacional, mesmo dentro de uma construção narrativa inevitavelmente subjetiva. A tentativa de equilibrar a espontaneidade do modo observacional com a necessidade de uma estrutura narrativa coerente, exigiu uma constante negociação entre os acontecimentos da realidade e as exigências do discurso fílmico. Ao construir uma narrativa com ritmo, diversidade de momentos e com

progressão causal e emotiva, houve a premissa de respeitar os acontecimentos sem os manipular de forma sensacionalista. A montagem, neste sentido, desempenhou um papel crucial, sendo o ponto de convergência entre intenção autoral, ética do olhar e legibilidade do discurso.

Se, por um lado, o conhecimento teórico permitiu tomar decisões mais conscientes e fundamentadas durante a criação do documentário, por outro, a prática documental revelou as complexidades que muitas vezes escapam à abstração acadêmica. A presença no terreno, a interação com os protagonistas e a imprevisibilidade das situações reais, traduzem-se em elementos que exigem uma constante adaptação, sensibilidade e procura ativa por momentos relevantes. Esta experiência tornou evidente que o realizador é, acima de tudo, um mediador: entre o real e a sua representação, entre o vivido e o narrado, entre o olhar próprio e a dignidade do outro.

Conclui-se, assim, que a relação entre teoria e prática no cinema documental é não apenas complementar, mas mutuamente transformadora. O percurso desenvolvido neste trabalho demonstrou que o conhecimento crítico sobre os elementos e estilos documentais, as suas convenções e as implicações éticas da representação podem, e devem, servir como alicerce para uma prática documental mais consciente, mais responsável e mais significativa. *Agente de Mudança* não é apenas o resultado final de um processo académico e criativo, mas também um testemunho do compromisso com um cinema que observa, retrata vidas e, dentro das suas possibilidades, contribui para a reflexão, perpetuação de memórias e, quem sabe, mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguayo, A. J. (2019). *Documentary Resistance: Social Change and Participatory Media*. New York: Oxford University Press.
- Bazin, A. (2004). *What is cinema?*. California: University of California Press.
- Bernard, S. C. (2007). *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. Oxford: Focal Press.
- Bordwell, D. (1979). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. East Sussex: Psychology Press.
- Cezar, L. (2008). *Filme etnográfico por David MacDougall*. São Paulo: Cadernos de Campo.
- Dancyger, K. (2013). *The technique of film & video editing: history, theory, and practice*. New York & London: Focal Press.
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*. New York & London: Houghton Mifflin Harcourt.
- Foucault, M. (2001). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977*. New York: Pantheon Books.
- Greene, G. (1988). *The third man*. London: Faber and Faber
- Grierson, J. (1976). *First Principles of Documentary*. In R. Barsan (ed.), *Nonfiction Film Theory and Criticism* (pp. 19–30). New York: Dutton & Co., Inc.
- Grilo, J. M. (2008). *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Colibri: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Martins, F. (2023). *The Construction of Chance in Cinema: contingency figures*. In F. Martins (ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 59-95). Porto: FLUP.
- Martins, F. (2019). *Os Realismos Possíveis no Cinema. Do Naturalismo ao Realismo Estético*. Porto: FLUP.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Opstrup, M. (2021). *The Uncertainty: about developing character driven documentaries*. Amsterdam: I.D.F.A. Institute.
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*. Oxford: Focal Press.
- Rabinowitz, P. (1994). *They must be represented: the politics of documentary*. London: Verso
- Renov, M. (2021). *Theorizing Documentary*. East Sussex: Psychology Press.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saunders, D. (2007). *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London & New York: Wallflower Press.
- Sutton, D. (2009). *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*. Minneapolis: University of Minnesota Press.