



**ENCONTROS  
DECINEMA**

Conferência Internacional 2013



**ENCONTROS  
DECINEMA**  
CONFERÊNCIA INTERNACIONAL 2013

COORDENAÇÃO  
José da Silva Ribeiro  
Carlos Eduardo Viana

Capa: publiSITIO  
ISBN - 978-989-97504-4-9  
AO NORTE – ASSOCIAÇÃO DE PRODUÇÃO E ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL - 2013

# COMISSÃO CIENTÍFICA

**Ana Isabel Soares**, AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento  
**Anabela Moura**, Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Viana do Castelo  
**António Cardoso**, Escola Superior Agrária - Instituto Politécnico de Viana do Castelo  
**António da Costa Valente**, Universidade de Aveiro, Cineclub de Avanca  
**António Jácomo Ferreira**, Instituto de Dialética da Universidade Católica do Porto  
**Arlete dos Santos Pettry**, ECA / USP – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo  
**Bienvenido León**, Universidad de Navarra  
**Carlos Almeida**, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo  
**Carlos Mendes**, Escola Superior de Tecnologia e Gestão - Instituto Politécnico de Viana do Castelo  
**Casimiro Alberto Pinto**, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual  
**Célia Sousa Vieira**, ISMAI - CEL - CELLC  
**Cláudia Mogadouro**, Educomunicação, Núcleo de Comunicação e Educação (NCE-USP), ECA-USP  
**Deise Juliana Francisco**, UFAL - Universidade Federal de Alagoas  
**Fernanda Aguiar Martins**, UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
**Fouad Nejmeddine**, Instituto Piaget  
**João Moura Alves**, Escola Superior de Saúde - Instituto Politécnico de Viana do Castelo  
**Jorge Campos**, IPP – ESMAE  
**José da Silva Ribeiro**, Universidade Aberta, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual  
**Manuela Penafria**, Universidade da Beira Interior, LABCOM  
**Margarita Ledo Andión**, Universidade de Santiago de Compostela  
**Maria do Céu Marques**, Universidade Aberta, CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual  
**María Yáñez Anllo**, Universidade de Santiago de Compostela  
**Nelson Zagalo**, Universidade do Minho  
**Pedro Pereira**, Escola Superior de Saúde - Instituto Politécnico de Viana do Castelo  
**Pedro Sena Nunes**, ETIC e IPP – ESMAE  
**Rosane Vasconcelos Zanotti**, UFES-Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil), CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual  
**Sérgio Bairon**, ECA / USP – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo  
**Sílvia Aguiar Carneiro Martins**, AVAL - Laboratório Antropologia Visual em Alagoas, Universidade de Alagoas  
**Teresa Gonçalves**, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo

# COMISSÃO ORGANIZADORA

## AO NORTE

Carlos Eduardo Viana  
Rui Ramos

## CEMRI-LAV da Universidade Aberta

José da Silva Ribeiro  
Casimiro Pinto

## ESE-IPVC

Carlos Almeida  
Teresa Gonçalves

# ORGANIZAÇÃO

Associação AO NORTE, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta e Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

A Conferência Internacional de Cinema de Viana teve lugar na Escola Superior de Educação de Viana do Castelo, no dia 3 de maio de 2013, e ocorreu no âmbito dos XIII Encontros de Cinema de Viana



# APRESENTAÇÃO

## **Conferência de Cinema de Viana do Castelo 2013**

Os **cineclubes** e **associações culturais** locais têm, desde há décadas, contribuído de forma decisiva para a criação e formação de novos públicos do cinema e para a divulgação das obras cinematográficas. Entre estas instituições destaca-se em Viana do Castelo a **AO NORTE - Associação de Produção e Animação Audiovisual** com extenso programa de formação, divulgação e produção na área do cinema e do audiovisual.

Desde 2001 os **Encontros de Cinema** privilegiam a partilha de conhecimento entre estudantes e profissionais do meio cinematográfico e distingue com o Prémio Primeiro Olhar, documentários realizados por alunos das escolas de cinema, de audiovisuais ou cursos na área da comunicação, e participantes em cursos de documentarismo promovidos por outras entidades de Portugal e da Galiza. Apresenta também uma programação cinematográfica de qualidade ao longo de todo o ano numa região cada vez mais arredado do cinema e numa situação em que as empresas investem cada vez menos fora dos grandes centros urbanos. A **AO NORTE** tem uma produção regular de cinema documentário de matriz etnográfica e inúmeros workshops e oficinas de formação. Criou e gere o Lugar do Real, um portal na Internet dedicado à divulgação do documentário, dos filmes de escola e da fotografia documental. Nos últimos anos tem investido na reflexão sobre o cinema. Numa primeira fase nos encontros sobre Cinema na Escola e a partir de 2012 na organização da **Conferência Internacional de Cinema de Viana do Castelo**. Projeto desenvolvido com o **CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta**, a **Escola Superior de Educação de Viana do Castelo** e a participação de Universidades e Escolas Superiores de todo o país e do estrangeiro. No 2º Conferência destaca-se a presença de investigadores, professores e estudantes das Universidades de Santiago de Compostela, da Universidade da Beira Interior, da Universidade do Minho, da Universidade de S. Paulo, da Universidade Federal de Alagoas, Universidade Federal do Espírito Santo e de escolas secundárias e profissionais de todo o país.

Esta extensa atividade da **AO NORTE**, e de muitos outros cineclubes, torna-se particularmente relevante quando se divisam intenções de desenvolvimento de um Plano Nacional de Cinema (PNC), estabelecido na Lei do Cinema e do Audiovisual visando a promoção de «um programa de literacia para o cinema junto do público escolar para a divulgação de obras cinematográficas de importância histórica e, em particular, das longas-metragens, curtas-metragens, documentários e filmes de animação». Estamos certos de que pertence aos governos criar condições para o desenvolvimento do PNC. Ou, se utilizarmos a linguagem do Despacho n.º 15377/2013 que cria o Grupo de Projeto para

o Plano Nacional do Cinema, “estabelecer as orientações gerais do Plano Nacional de Cinema (PNC), colaborar com as entidades envolvidas na realização das ações a desenvolver, em particular com os estabelecimentos de ensino, e coordenar todos os procedimentos necessários à boa execução do PNC” que tem como objetivos; “Formar os públicos escolares de modo a garantir-lhes os instrumentos básicos de «leitura» e compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, despertando -lhes o prazer para o hábito de ver cinema ao longo da vida; Valorizar o cinema enquanto arte junto das escolas e da restante comunidade educativa”. Não é possível, em nosso entender, a concretização do Plano Nacional de Cinema (PNC) em todo o país sem o aproveitamento e potencialização da cultura cinematográfica criada no âmbito dos cineclubes – instituições internacionais quase centenárias (cineclubismo nasce nos anos de 1920) e responsáveis pela formação cinematográfica de grandes cineastas, dos públicos e pelo desenvolvimento da cultura cinematográfica. Parece-nos pois necessário que as atividades dos cineclubes e das associações culturais locais que integram o cinema nas suas atividades sejam ouvidas ou integradas no PNC pelo contributo que podem dar à formação de professores e à partilha de uma extensa experiência desenvolvida e solidificada ao longo de décadas.

Se necessária e de importância reconhecida a implementação, desenvolvimento e consolidação da cultura cinematográfica na escola não é menos importante a integração do cinema no curriculum escolar (da pré-primária ao Superior). Não defendemos a criação de uma disciplina autónoma no ensino básico mas a integração dos diversos saberes do cinema nas disciplinas curriculares, nomeadamente a escrita para os media, o cinema científico, a história no cinema, a narratologia, as mediações artística no cinema (corpo e a voz no trabalho com atores, o som, a fotografia, a iluminação, as tecnologias), a ligações entre o cinema, os jogos, os novos media, as instituições ligadas as cinema – cineclubes, film commissions, cinematecas, mercado de distribuição de cinema.

As **Conferências Internacionais de Cinema de Viana do Castelo**, como outras realizadas em Portugal – Encontros AIM, Conferência Internacional de Cinema de Avanca entre outros, constituem espaços de reflexão crítica e troca de experiências relevantes para o desenvolvimento sustentado das atividades de PNC e da relação do cinema com a escola. Por isso definimos e esperamos atingir os objetivos propostos pela “Conferência Internacional de Cinema de Viana como espaço de reflexão e de partilha de experiências visando a construção de uma comunidade internacional de interesses e de divulgação de projetos relacionados com quatro temáticas centrais do cinema – **Cinema e escola, Cinema e ciência, Documentário e Cinema, Cinema novas narrativas e novas tecnologias**. Procura-se assim: Promover o confronto de olhares entre estudos e experiências vividas em projetos que envolvam o cinema e as suas múltiplas formas de manifestação; Apreender o complexo processo de mudança na linguagem do cinema, nas tecnologias, na economia, nos objetos que aborda, nas histórias que conta, nos vários géneros que apresenta; Problematicar o tema da interculturalidade a partir do estudo e análise de obras cinematográficas; Refletir sobre as possibilidades educativas do cinema na escola a partir da sua apropriação / fruição, análise e produção em contextos de formação ou de animação (social, cultural e artística) ”.

A presente publicação surge das comunicações apresentadas na **2ª Conferência Internacional de Cinema de Viana** que, depois da seleção, revisão por pares e consequentes adaptações visa expandir a reflexões apresentadas em quatro partes, equivalentes às quatro temáticas abordadas na conferência: **Cinema na escola, Cinema científico, Cinema documentário, Cinema novas narrativas novas tecnologias**.

Totalizam a publicação 24 textos distribuídos pelos quatro capítulos.

A presente publicação tornou-se possível com o contributo dos autores, da comissão científica e o particular contributo de Casimiro Pinto, Rui Ramos e Carlos Coutinho Costa responsável pelo arranjo gráfico. Agradecemos pois autores que disponibilizaram e reformularam os textos, aos membros comissão científica que fizeram a revisão crítica aos colegas acima referidos que organizaram e fizeram as revisões necessárias à publicação. Esperamos pois que publicação contribua para que a conferência se solidifique e contribua para um diálogo profícuo entre investigadores e o público leitos que se expressão na mesma língua sobre a cultura cinematográfica.

**José da Silva Ribeiro**  
**Carlos Eduardo Viana**

Dezembro de 2013

# Index

## .01

### CINEMA NA ESCOLA

Cinema e escola: ver, sentir e fazer .....	11
<i>Cláudia de Almeida Mogadouro</i>	
CineSophia: o cinema como ferramenta pedagógico-didática no ensino da filosofia .....	20
<i>Cristina Janicas</i>	
Diversidade no Campo da Direção de Atores: Uma Estrutura da Prática da Atuação para a Orientação de Cineastas em Formação .....	29
<i>Rejane K. Arruda</i>	
Literatura e arte nos documentários pedagógicos de Eric Rohmer e Manuel Guimarães .....	33
<i>David Pinho Barros</i>	
A utopia de Winstanley na literatura e no Cinema .....	41
<i>Alice Guimarães</i>	
A produção de cinema em sala de aula emancipando sujeitos – experiências em arte e educação. ....	47
<i>Mara Rosana Leston Cezar</i>	
A motivação no processo ensino-aprendizagem. Mr. Holland's Opus um caso de sucesso .....	56
<i>Maria do Céu Marques</i>	
A Criação Audiovisual na Descoberta e Divulgação de Patrimónios – Uma Experiência de Cooperação....	62
<i>Maria Celeste Henriques de Carvalho de Almeida Cantante</i>	
Três problemas no ensino de roteiro audiovisual: análise de uma conjuntura.....	67
<i>Fabio Camarneiro</i>	
Clube das artes, clube da animação - Uma experiência lúdica de aprendizagem pelas artes.....	73
<i>Casimiro Pinto</i>	
<i>Domingos Júnior</i>	

## .02

### CINEMA CIENTÍFICO

"Kambô" sob a Lente Etnográfica. ....	79
<i>Sílvia Martins</i>	
O Capital de Karl Marx, Eisenstein, Ulisses e finalmente o filme de Alexander Kluge.....	88
<i>José da Silva Ribeiro</i>	
Do "Filme do Céu" à imagem em movimento, o cinema e a ciência dos processos.....	95
<i>Pedro Caldas</i>	
Telefone celular: ferramenta do cotidiano audiovisual .....	105
<i>Rosane Vasconcelos Zanotti</i>	

# .03

## DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

A cenarização de outros olhares no documentário contemporâneo.....	113
<i>Carla Daniela Rabelo Rodrigues</i>	
Nós a Guerra.....	121
<i>Catarina Laranjeiro</i>	
A dimensão emocional do documentário.....	128
<i>Manuela Penafria</i>	
Ventura: a personagem estratigráfica.....	134
<i>Edmundo Cordeiro</i>	

# .04

## CINEMA: NOVAS NARRATIVAS E NOVAS TECNOLOGIAS

Narrativas fílmicas em Videojogos?.....	141
<i>Arlete dos Santos Petry</i>	
A função do narrador como agenciador narrativo em ambientes tridimensionais imersivos.....	152
<i>Alexandre Vieira da Silva</i> <i>Luís Carlos Petry</i>	
O salto transmidiático dos super-heróis: HQ-Filme-Videojogo.....	162
<i>Thiago Costa</i> <i>Luís Carlos Petry</i>	
Jogar a realidade: jogos, tecnologias de representação e narrativas espaciais.....	170
<i>Casimiro Pinto</i>	
O Homem e a Técnica: Do Comboio dos Lumière à Paisagem Digital de Benning.....	181
<i>Francesco Giarrusso</i> <i>Luís Guilherme Jordão de Mendonça</i>	
Dos objetos virtuais aos machinimas.....	188
<i>Paula Justiça</i> <i>Isaura da Cunha Sepi</i>	

## A dimensão emocional do documentário.

MANUELA PENAFRIA

---

*Doutoramento pela Universidade da Beira Interior e investigadora do Labcom ([www.labcom.ubi.pt](http://www.labcom.ubi.pt)). Das suas publicações, destaca-se o livro on-line: *O paradigma do documentário: António Campos, cineasta*, editado pelos LivrosLabcom, 2009. É co-editora da Revista DOC On-line ([www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)).*

# A dimensão emocional do documentário.

Manuela Penafria

## RESUMO

No âmbito da mais recente teoria do cinema, a temática das emoções marca a atualidade. E o estudo sobre o documentário não se encontra alheado desta nova perspetiva. No presente texto pretendemos apresentar algumas considerações que dão conta precisamente da dimensão emocional do documentário, dimensão essa que envolve o realizador, os intervenientes e o espectador. Pretendemos, sobretudo, reforçar esta nova perspetiva a respeito de um filme cujo principal enfoque de discussão tem sido a sua aproximação, veracidade ou compromisso com a realidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário, emoção, interveniente, espectador, realizador.

## ABSTRACT

Within the latest cinema theory in which Cognitivism assumes special preponderance, the theme of emotions is becoming central. And the study on documentary does not exclude this new perspective. In this paper we intend to present some considerations to account for the emotional dimension of documentary film, concerning the director and the spectator. We intend to primarily strengthen this new perspective about a film whose main focus of discussion has been its approach, commitment or truthfulness towards reality.

**KEYWORDS:** documentary, emotion, character, spectator, director.

## 1. Sobre as emoções

As emoções são reações a algo exterior (por exemplo, outra pessoa ou um objeto) e possuem uma componente fisiológica, cognitiva e comportamental. Mesmo variando na sua intensidade, manifestam-se num período de tempo curto (os sentimentos, pelo contrário, são mais prolongados no tempo). As reações emocionais não são controladas com facilidade e manifestam-se por alterações do tom de voz, expressões faciais ou postura corporal, sendo que o rosto é a partir de onde, maioritariamente, obtemos informação a respeito das emoções do Outro. A componente fisiológica consiste precisamente nessa manifestação não controlada das alterações corporais. A componente cognitiva desempenha um papel indispensável no sentir emocional favorecendo uma maior ou menor intensidade emocional, consoante o conhecimento que se possui de alguém ou algo, num determinado contexto. Por exemplo, se não souber que a parede mesmo ao meu lado está prestes a ruir, não sinto medo; mas se tiver dúvidas quanto ao facto dela ruir o medo poderá ser mais facilmente controlado. Já a dimensão comportamental acrescenta à reação emocional um agir no sentido de, por exemplo, preservarmos a nossa integridade física. Sabermos à partida que alguém ou algo pode afetar essa integridade, faz com que tenhamos determinados comportamentos, como fugir ou afastarmo-nos.

Pelo facto das emoções possuírem um fundamento biológico é possível defender que existem emoções primárias e universais, nomeadamente: alegria, tristeza, surpresa, ira, repugnância e medo.<sup>1</sup> Entender que existem emoções universais é dizer que mesmo apesar de diferenças de ordem social ou cultural, situações similares provocam reações similares. Variações das emoções ocorrem por influência do meio envolvente, o que contribui para estimular ou controlar essas emoções. Manifestações de alegria podem ser mais facilmente aceites e estimuladas por determinada sociedade e menos toleradas por outra, podendo apenas ser admitido algum contentamento. O meio envolvente apresenta-se como um guia pois desempenha um papel fundamental no modo como as emoções são experimentadas e mesmo partilhadas. Por exemplo, o medo sentido por ratos pode ser estimulado; quando social e culturalmente reprimido ou desvalorizado esse medo pode manifestar-se apenas enquanto apreensão ou receio. O meio envolvente – ao ser um conjunto de crenças, atitudes, valores e comportamentos – exerce uma influência determinante no sentir e na partilha de emoções, no entanto, cada um de nós individualmente pode, também, estabelecer parâmetros para uma maior ou menor manifestação emocional, mesmo que essas manifestações não sejam aceites pelas normas sociais.

Sendo as emoções provocadas por estímulos exteriores e tendo em conta que assistir a um filme é participar de uma experiência (já cada visionamento é diferente do anterior; pois facilmente aspetos antes desvalorizados podem surgir como importantes no visionamento seguinte) estão, logo à partida, estabelecidas as condições para se considerar que a nossa relação com os filmes inclui uma dimensão emocional cuja importância pode bem ser exemplificada pelo seguinte: quando perante dois discursos sobre um mesmo filme, o leitor ou ouvinte se dá conta que, independentemente da maior ou menor pertinência dos argumentos apresentados, o filme em causa é amado por um e odiado pelo outro.

<sup>1</sup> Cf. Paul Ekman e Wallace V. Friesen (1971), "Constants across cultures in the face and emotion" in *Journal of Personality and Social Psychology*, nº17, pp. 124–129. Em 1872 no seu livro *The expression of the emotions in man and animals*, Charles Darwin defendeu que as emoções são biologicamente determinadas e universais.

## 2. Sobre o documentário (realizador, interveniente e espectador)

O documentário encontra-se particularmente associado à ideia de um “discurso sóbrio” (Nichols 1991). Ainda que esta sua dimensão não possa ser negada, pode ser complementada. Alinhar o documentário com emoções como o prazer ou dor é, desde logo, reafirmar uma rutura epistemológica, a de colocar de lado a tradicional separação entre razão e emoção. Por outro lado, ainda que Brian Winston, não mencione claramente a temática das emoções, no seu livro *Claiming the real – the documentary film revisited* (1995), manifestou e defendeu um abandono da tradição grier-soniana que associou fortemente o documentário a uma obrigação de representar a realidade e a um “discurso sério” e de “educação pública”. Em alternativa, Winston elogiou filmes como *The thin blue line* (1988), de Errol Morris pela sua estética próxima do *film noir* e filmes de pendor mais satírico como *Roger and Me* (1989), de Michael Moore. Estes dois aspetos, rutura epistemológica e um outro estatuto para o documentário, favorecem um estudo sobre as emoções transmitidas e provocadas no espectador ou sobre a relação emocional entre o realizador e os intervenientes.

A relação emocional do espectador pode ser estabelecida com o filme em si (por via do seu conteúdo e elementos formais), com os intervenientes e com o próprio realizador, em especial quando o mesmo surge em imagem. O estudo das emoções também contribui para que o documentário em si (enquanto género) seja entendido como o resultado do relacionamento entre o realizador e os intervenientes do filme. Nesse relacionamento, a simpatia ou a antipatia, o desprezo ou a admiração, a compaixão ou o sarcasmo, o entusiasmo ou a indiferença são emoções que mais podem expressar-se e manifestar-se.

Maioritariamente, o tom geral de um documentário depende precisamente da relação entre realizador e os intervenientes. O respeito pelos intervenientes, ou o seu contrário, a instrumentalização desses mesmos intervenientes têm as suas consequências no espectador. No primeiro caso, muito mais facilmente o espectador aceita e adere às posições, argumentos ou ideologia do realizador; no segundo caso, na instrumentalização, a reação mais imediata do espectador estará situada na rejeição. Neste último caso, Michael Moore pode servir como exemplo, a sua especulação a respeito do que o presidente Bush estaria a pensar quando soube do ataque às Torres quase no início do filme *Fahrenheit 911* (2004), facilmente coloca o espectador numa atitude de desaprovação e, conseqüentemente, as explicações de Moore a respeito do ataque terrorista podem muito bem amplificar essa desaprovação e o espectador entender que tudo não passa de um delírio do realizador (mesmo que não o seja). No que diz respeito à atuação do realizador e enquanto exemplo oposto, surge-nos o filme *Do ponto de vista de um vigilante* (1979), dos inícios da carreira de Krzysztof Kieslowski. É um documentário sobre Marian Osuch, segurança noturno de uma fábrica cuja atuação representa o regime comunista. O realizador deixa o vigilante falar e é o próprio que, a dado momento, revela já ter aceitado subornos. Kieslowski não precisou de especular, apenas deixar o seu interveniente falar. Podemos sempre argumentar que no caso do presidente dos EUA, admitir seja o que for não é opção. No entanto, talvez os indícios estivessem lá, mas Moore nem sequer isso permite. Moore constrói – e tem esse direito – a sua própria visão, mas o que já não é tão facilmente aceitável é não mostrar qualquer tipo de abertura para o mundo; para Moore, tudo e todos são forçados a encaixarem-se na sua visão.

No que diz respeito ao filme em si, nós, enquanto espectadores, nunca sabemos como um documentário vai terminar, assim, a antecipação e a surpresa podem bem constituir-se como as emoções que o realizador mais poderá trabalhar na construção do seu filme. A este respeito, podemos ainda apontar um procedimento que quase aparenta ser uma opção instituída para o desfecho de um documentário. Referimo-nos a filmes de carácter etnográfico que nos mostram pessoas a cantarem. Este tipo de final, independentemente da maior ou menor importância da canção ou do interveniente, não deixa de convocar, por parte do espectador, alguma nostalgia ou melancolia.

Por outro lado, levar o espectador a acreditar na falsidade dos acontecimentos apresentados em imagem depende também de uma componente emocional. Determinados procedimentos, como legendas a relatar factos, instalam no espectador confiança, ou seja, o espectador confia que está perante um documentário enquanto legítimo representante do mundo da vida. Em especial, a confiança é maior naquele espectador cuja relação com o documentário mais depende do seu desejo de conhecimento. No entanto, caso o espectador se sinta enganado, lança sobre o género uma desconfiança que atinge o desdém e esta sua relação irá certamente sobrepor-se a quaisquer outras emoções lançadas pelo documentário. Estamos aqui a referir-nos a situações onde a tentativa de engano é deliberada e não ao *mockumentary*. Este, logo à partida, posiciona-se num outro terreno de falsidade onde a ironia, o sarcasmo ou a hostilidade são devidamente construídas e trabalhadas e mesmo esperadas por parte do espectador. Se aqui nos referimos à confiança é para dizer que a aceitação e assimilação de conhecimento por parte do espectador depende muito da confiança que sente em relação ao documentário enquanto fonte fidedigna desse mesmo conhecimento, e este parece-nos ser um aspeto fundamental para ser tido em conta pelo realizador.

A confiança em algo ou em alguém é essencial para a aceitação e assimilação de conhecimento e a confiança de um espectador no documentário enquanto género, ou num determinado realizador e sua abordagem, constitui-se como garante da validade do conhecimento transmitido e contribui para que os filmes serem plenamente experimentados pelo espectador.

Mas a confiança não surge como emoção isolada, entendemos que se relaciona com outras emoções, nomeadamente a curiosidade. Cowie (1999) refere que, do ponto de vista do espectador, existe um desejo pela realidade enquanto conhecimento (o impulso científico de interrogar o visível associado ao cinematógrafo, logo que foi inventado, afirma esse desejo); mas, por outro lado, ocorre também o desejo pelo real enquanto imagem, enquanto espetáculo. E este desejo é gerador de ansiedade pois perante a imagem perguntamo-nos: é mesmo verdade? Cowie não chega a afirmar claramente que a curiosidade seja a emoção associada ao documentário enquanto género. Ora, o desejo de conhecer e de ver é, precisamente, a definição de curiosidade. O estudo das emoções dos géneros tem como ponto de partida a identificação da emoção que se associa a esse mesmo género, mesmo admitindo que todo e qualquer filme provoca no espectador emoções diversas, independentemente do género a que pertence. Ou seja, cada género é dominado por um determinado tipo de emoção (ou, eventualmente, um par de emoções). No caso do filme de terror, o medo; no melodrama, a pena (Cf. Carroll 1999). A emoção dominante e passível de ser associada ao documentário é a curiosidade, emoção esta inata e fundamental ao ser humano no seu relacionamento com o mundo da vida. Mas, esta emoção que move o espectador não nos parece afastada da confiança. A curiosidade implica uma aproximação ao documentário, mas a confiança alimentada e reforçada pelos procedimentos ditos documentais, como os testemunhos ou o plano-sequência) é fundamental. A confiança no documentário satisfaz a curiosidade. Nos casos menos problemáticos como, por exemplo, na explicação sobre como se produz, digamos, uma garrafa, a curiosidade é satisfeita pela confiança que o espectador concede ao documentário. Mas, a curiosidade pode tornar-se indiscrição sendo precisamente aqui, na indiscrição, que residem críticas a certos documentários, nomeadamente aqueles onde a curiosidade ultrapassa os limites social e eticamente aceitáveis.

Por outro lado, em situações onde o documentário alimentando ou pretendendo alimentar a curiosidade, não interfere nas situações que estão a ser filmadas (jogando-se aqui a incapacidade/impossibilidade de agir ou a não vontade de agir e apenas de filmar) a curiosidade passa para o nível da indiferença – algo que é, igualmente, criticável.

Como conclusão geral, entendemos que as críticas aos documentários estão intimamente relacionadas com as emoções que provocam no espectador. Quando a imagem interfere na esfera íntima do interveniente sem qualquer justificação plausível e se apresenta como mera indiscrição, instrumentalização ou indiferença para com os intervenientes surge, imediatamente, a oportunidade (e a legitimidade) de criticar um documentário.

A relação de curiosidade-confiança que o espectador estabelece com o documentário em si, assume efetiva e especial importância perante filmes concretos onde o espectador se confronta com os intervenientes e com o modo como o realizador lhe permite aceder a esses intervenientes. E perante filmes concretos as emoções não possuem um fluxo contínuo e uniforme, são variadas.

Em *Ruas da Amargura* (2007), de Rui Simões surge, a dado momento, uma senhora numa loja de roupa e depois numa ourivesaria. Antes destas imagens terminarem, começamos a ouvi-la falar sobre a sua vida. A seguir, já dentro de um carro que ela conduz, ficamos a saber da morte repentina do seu marido e que essa foi por essa razão que se ofereceu para trabalhar nos Médicos do Mundo. Um pouco depois, um dos intervenientes do filme que vive na rua é atendido por esta senhora para lhe ser feito tratamento a uma ferida. Assim, antes desse atendimento, o realizador permitiu-nos conhecer um pouco melhor esta senhora, sabemos das suas razões e da sua solidariedade genuína. 48 (2009), de Susana Sousa Dias é particularmente interessante no que diz respeito às emoções. São os rostos o principal meio pelo qual temos acesso às emoções do Outro e, neste filme, são precisamente os rostos que são apresentados em imagem. O relacionamento que o espectador estabelece com esses rostos e sua expressividade é ancorado nas vozes dos representados que discursam sobre as suas próprias fotografias. O testemunho e as memórias dessas pessoas, as pausas nos seus discursos, as diferentes entoações dadas a cada uma das palavras; tudo isto impregna o andamento do filme numa interdependência entre os factos apresentados e as emoções a eles associados. A repugnância, o ódio e a revolta são as emoções mais imediatamente identificáveis e que nos surgem associadas ao relato e à memória de acontecimentos de tortura física e psicológica vividas num regime fascista. Mas, também, o orgulho, uma emoção positiva. É o caso de uma fotografia de um homem que aos poucos é sobreposta por uma outra fotografia do mesmo homem mas onde a boca cerrada se destaca surge-nos uma voz masculina: “estive 18 anos na prisão... eles queriam muito... gostavam muito de ver a cara de sofrimento dos presos... de tortura... e eu ou arranjava uma expressão assim ... desprezível para eles ... ou fazia assim... mesmo que espancado e barbaramente torturado sempre de boca assim ...”

Estes dois documentários portugueses são um excelente exemplo onde podemos assentar a observação de Belinda Smail quando refere que nos documentários os intervenientes (“individuals”) são “posicionados na representação documental enquanto sujeitos entrincheirados em emoções” (2010: 3). No seu estudo sobre as emoções e documentário, Belinda Smail não incide propriamente sobre o espectador, mas sobretudo, sobre o modo como os intervenientes são representados. Uma das emoções que sobre a qual reflete e que aqui destacamos é a dor. Smail aponta que apresentar a dor como elemento integrante da identidade e subjetividade de grupos marginalizados favorece a manutenção da sua exclusão social; já no caso de, por exemplo, Rize (2005), de David LaChapelle, sobre

os bairros negros de Los Angeles onde novas formas de dança são uma alternativa aos gangs, Smaill encontra uma representação da dor dirigida a um futuro social transformado e alternativo.

“Entricheirados em emoções” é uma expressão feliz para nos referirmos ao modo como os intervenientes são representados pelo documentário mas, a consistência desta expressão depende da atuação do realizador. É o realizador que permite ou condiciona a possibilidade dos intervenientes se manifestarem. Tal atuação tem consequências sobre o espectador. Consideramos que o risco de banalização dos factos aumenta consideravelmente quando os mesmos chegam até espectador desprovidos de emoção.

### **3. Exercício teórico**

A partir dos modos de representação do “mundo histórico” identificados por Bill Nichols (2001), iremos tentar acrescentar-lhes as emoções que melhor se adequam a cada um desses modos. Ressalvamos que esses modos de representação não são representativos, a nosso ver, de uma evolução histórica do documentário e que muito dificilmente um documentário pode ser entendido como fazendo parte integrante de apenas um desses modos. No entanto, a sistematização apresentada por Nichols favorece este exercício teórico já que as dimensões de “discurso sóbrio” (ou de responsabilidade social) e emocional do documentário não se apresentam mutuamente exclusivas. E a própria sobriedade do discurso remete já para um fundamento emocional onde se podem incluir variações e contradições dessa mesma sobriedade. De qualquer modo, colocamos ainda mais uma ressalva: a nossa inclusão de emoções provocadas no espectador é meramente indicativa, pois o fluxo emocional de um determinado filme não é contínuo e, muito menos, uniforme. Para além disso, acrescentamos aqui mais uma questão importante que diz respeito à dimensão emocional. A emoção do Outro não me é indiferente, nesse sentido a emoção sentida e manifestada pelos intervenientes de um filme (e aliando aqui a confiança no género que nos mostra pessoas que têm uma existência fora da imagem), provoca no espectador emoções semelhantes. É claro que o modo como o Outro se encontra representado pode contribuir para exponenciar emoções ou desvalorizá-las e o espectador insurgir-se contra o filme em si (o modo como, por exemplo, os intervenientes são instrumentalizados na sua dor) e não contra a emoção experimentada pelo interveniente. Daqui decorre que, em grande medida, a emoção provocada no espectador pode não ser distante da sentida pelos intervenientes que se encontram “entrincheirados em emoções”. Isto não exclui, de modo nenhum que, por exemplo, a dor do Outro seja identificada pelo espectador e este sentir antipatia ou compaixão e não dor. Ou seja, o que pretendemos aqui ressaltar é que as emoções a seguir indicadas para cada um dos modos de representação apenas nos surgem como as mais adequadas porque as entendemos como um encontro as que os intervenientes experimentam e as provocadas no espectador.

#### **Modo Poético**

Tratam-se de filmes que apresentam impressões subjetivas, enfatizam tonalidades, modos de estar e experiências sensoriais. São compostos por imagens e sons onde imperam as associações estéticas. Há aqui uma aposta clara na fragmentação e na ambiguidade e encontram-se mais facilmente ligados a movimentos de experimentação da linguagem cinematográfica. Dadas as suas características, as emoções associadas e provocadas ligam-se ao prazer sensorial, à alegria, à surpresa ou mesmo à melancolia.

#### **Modo de exposição**

Este modo organiza os acontecimentos de modo mais argumentativo e retórico e dirige-se diretamente o espectador por norma através de um narrador que propõe um leitura desses acontecimentos. Esse narrador pode estar ausente da imagem ou aparecer enquanto autoridade, conhecedor e transmissor de conhecimento. Em geral, o discurso em *off* chega ao espectador através de uma voz masculina com um tom de grande credibilidade (uma espécie de comentador profissional). São filmes que se encontram associados à objetividade e omnisciência e a voz do narrador organiza as imagens dando-lhes sentido. E, ao contrário do modo poético, a montagem está ao serviço desse discurso e não das imagens. Se restringido nestas suas características, este modo é apropriado a emoções como admiração, esperança, fanatismo, resignação e orgulho.

#### **Modo de Observação**

O modo poético assim como o modo de exposição constroem padrões argumentativos. O primeiro mais pela imagem e o segundo mais pelo som. Na observação, impera o registo dos acontecimentos no seu decorrer sem qualquer interferência. Este registo implica não usar narrador, nem entrevistas, nem encenação, nem repetição de um gesto para a câmara, não usar intertítulos, e espera-se que os intervenientes esqueçam que estão a ser filmados. O espectador é aqui colocado no lugar de testemunha dos acontecimentos. Aqui a ideia principal é que a câmara capta o que aconteceria mesmo se a câmara não estivesse presente e é suposto os intervenientes serem filmados sem se darem conta disso. Nesse sentido, muito facilmente se instalam emoções como a simpatia, a pena, a vergonha, a

compaixão ou o nojo.

### **Modo Participativo**

Filmes onde o realizador é visível chegando mesmo a intervir numa determinada ação. A sua presença física ocorre com frequência e o grau de ausência/presença pode variar. Os documentários participativos têm como enfoque o relacionamento do realizador com os intervenientes. O maior interesse destes filmes é o registo da imprevisibilidade desse relacionamento. O realizador pode assumir o papel de provocador, mentor ou participante sendo a entrevista o procedimento mais comum. E as entrevistas podem ser assumir formas variadas: diálogos, monólogos, confissões, “entrevista mascarada”, testemunhos, interrogatório (sob o clássico modo de pergunta-resposta), etc. A eliminação da voz única do narrador a favor de uma multiplicidade de vozes é a aposta. Neste relacionamento mais assumido, a amizade, a alegria, mas também a ansiedade, o desabafo, o alívio, a tristeza, o pesar, a angústia ou mágoa percorrem, a nosso ver, este modo de representação.

### **Modo Reflexivo**

A reflexividade supõe que o espectador tenha acesso ao modo como o filme foi construído e que o mesmo é, efetivamente, uma construção. Problemáticas da própria representação são discutidas neste modo. Não será, de modo algum, obrigatório revelar todo o processo de produção inerente ao filme. O realizador deve ser suficientemente reflexivo para saber quais os aspetos mais relevantes a apresentar, no que diz respeito às suas escolhas e problematização dessas escolhas. Numa primeira observação, filmes que escolhem esta abordagem de modo deliberado favorecem a apreensão, a aceitação, o desconforto, a dúvida, o desapontamento ou a indecisão.

### **Modo Performativo**

São filmes que apresentam temas tradicionalmente tratados de um modo objetivo a partir da experiência pessoal dos intervenientes. Este é o único modo em que Nichols refere a representação do envolvimento emocional dos intervenientes, no sentido em que a experiência pessoal de determinados acontecimentos favorece o conhecimento e a compreensão desses mesmos acontecimentos. Trata-se de um modo que enfatiza as dimensões subjetivas e afetivas do nosso conhecimento a respeito do mundo. *Noite e nevoeiro* (1955), de Alain Resnais é um dos exemplos apontados por se tratar de um filme que é menos sobre a história (sobre os factos) e mais sobre a memória, sobre a vivência pessoal do acontecimento.

À partida, este será o modo onde mais facilmente encaixam as mais variadas emoções, no entanto, tendo em conta que tratámos aqui também das emoções provocadas no espectador, o espanto, a desilusão ou a hostilidade, serão aquelas a partir das quais se pode começar por caracterizar este modo de representação.

## **4. Conclusões**

O estudo da dimensão emocional do documentário implica, pelo menos, refletir sobre o modo como os intervenientes são representados, a relação que os mesmos estabeleceram com o realizador, os procedimentos e recursos cinematográficos e sua consequência emotiva, a relação do espectador com o filme em si e com os intervenientes ou mesmo com o realizador. Por outro lado, assumidamente, o documentário passa a ser não uma representação, mas uma ligação emocional com o mundo da vida, no sentido em que é pelas emoções que construímos, solidificamos ou assimilamos conhecimento e as emoções influenciam fortemente o nosso modo de agir. Já a nossa ligação ao documentário quando elogiado ou criticado, não deixa de ter por fundamento uma dimensão emocional. Enquanto espectadores, as emoções que consideramos positivas ou negativas fazem-nos, seguramente, elogiar ou criticar o que vemos no ecrã.

## **BIBLIOGRAFIA**

**CARROLL, Noël (1999)** “Film, emotion and genre” in Carl Plantinga (Ed.), *Passionate Views – Film, Cognition and Emotion*, The Johns Hopkins University Press, pp. 21-47.

**COWIE, Elisabeth (1999)**, “The spectacle of actuality” in Jane Gaines e Michael Renov (Eds.), *Collecting visible evidence*, University of Minnesota, pp. 19-45.

**NICHOLS, Bill (1991)**, *Representing reality – Issues and concepts in documentary*, Indiana University Press.

\_\_\_\_\_(2001), *Introduction to documentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

**SMAIL, Belinda (2010)**, *The documentary, Politics, Emotion, Culture*, Palgrave Macmillan.