

Adriano José Barbosa Baía Nazareth

DOCUMENTO. DOCUMENTÁRIO...

(O género a partir de uma ideia)

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação

Sob a orientação do:

Professor Doutor José Manuel Pereira Azevedo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2010

Agradecimentos

Uma dissertação de Mestrado é o resultado de um trabalho dedicado e na maioria do tempo, solitário. Mas não posso deixar de exprimir o meu profundo reconhecimento a todos aqueles que de uma forma significativa contribuíram nas diversas fases de investigação deste estudo.

De uma forma particular, quero deixar o meu mais profundo agradecimento ao Professor Doutor José Manuel Pereira Azevedo por ter aceitado o papel de orientador no desenvolvimento deste estudo. Apesar de, por motivos particulares, ter sido obrigado a interromper por uns anos este estudo, o Professor Doutor José Manuel Pereira Azevedo, sempre me incentivou a ultrapassar os obstáculos no sentido da concretização da tese. Uma orientação exigente que sempre se pautou por uma grande disponibilidade de tempo no acompanhamento das diversas fases do estudo.

Quero também agradecer o apoio do meu pai, que de uma forma lúcida e competente me transmitiu conselhos e informações úteis para a feitura deste estudo.

Finalmente quero agradecer a minha mulher que sempre me apoiou e ajudou de uma forma generosa e paciente, acompanhou-me nas diferentes fases para a concretização deste estudo.

<i>Prefácio</i>	1
Parte I	
A era da Reprodutabilidade técnica	13
1 – Os primórdios da cinematografia	
2 – Daguerreótipo - um novo olhar perante a imagem	
3 – Uma nova forma de expressão	
4 - Na era da Cronofotografia	
5 - Na era do Entretenimento	
Parte II	
Documentário. Procurar uma definição	36
1 - O Principio	
2 - Discursos de sobriedade	
3 - As consequências dos discursos de sobriedade	
4 - Porque não o consideram como igual?	
5 - O documentário antropológico	
6 - O Controlo	
7 - O argumento na representação do Mundo Histórico	
Parte III	
Um Modelo de Olhar	61
1 - Modalidade expositiva	
2 - Modalidade de observação	
3 - Modalidade interactiva	
4 - Modalidade de representação reflexiva	
Parte IV	
O género a partir de uma ideia – parte 1	83
1 - A organização dos Textos	
2 - Bowling for Columbine – um exemplo	
2.1 - A estrutura do guião	
2.2 - Guião completo com a montagem	
2.3 - Bowling for Columbine – uma reflexão	

Parte V

O género a partir de uma ideia – parte 2

(Um outro olhar)

117

1 - O Cinema Social e Político

1.1 - O cinema soviético da Revolução de Outubro – *O Couraçado Potemkin*

1.2 - O Neo-realismo

2 – *Elephant* – um exemplo

2.1 - A estrutura do Guião

2.2 - *Elephante* – uma reflexão

2.3 - *Elephante* – a Docuficção

Conclusão

Documento. Documentário...

(O género a partir de uma ideia).

155

1 - Documento. Documentário...

2 - O género a partir de uma ideia

2.1 - Mundo Histórico/Mundo Imaginário

2.2 – O espectador

Anexos

167

Bibliografia

218

Prefácio

Documento. Documentário... (O género a partir de uma ideia).

Esta frase é a génese da pesquisa que nos propomos desenvolver.

Ao longo destes anos como profissional de televisão e Autor/Realizador de géneros televisivos onde se inclui o documentário, bem como observador atento ao trabalho televisivo e cinematográfico realizado por outros, o Documentário tem sido aquele que mais nos tem fascinado. Um meio de comunicação audiovisual onde se conjuga de uma forma privilegiada o conhecimento com o entretenimento.

É evidente que, talvez por formação profissional, a nossa curiosidade se debruça mais na estrutura – relação forma/conteúdo – como base no desenvolvimento de uma ideia. Os pilares que suportam e fundamentam o resultado final, que é a obra cinematográfica e/ou televisiva.

Aqui, já nos surge a base da nossa investigação. **A questão da forma/conteúdo.**

Conteúdo: que caminhos a *Ideia* deve escolher para se desenvolver a sinopse? Será o do Entretenimento, Institucional, Formativo-Informativo, Didáctico?

Forma: da *Ideia*, qual a opção técnica e estética a ser escolhida? Pode ser desenvolvida na forma de uma Ficção, Investigação, Documentário, entre outros.

O que se torna importante: O *conteúdo*, como ponto de partida na construção do Documentário? Ou, a *forma* na sua ampla oferta técnica e estética que os dias de hoje nos oferecem?

Tendo em conta a definição de Forma e Conteúdo, pode-se afirmar que o *conteúdo* definido para um Documentário pode ser qualquer um. Mas o contrário também é legítimo.

Esta aparente ambiguidade permite desenvolver o potencial criativo de uma *Ideia*.

A amplitude de possibilidades em desenvolver uma ideia, torna bastante complexa a relação entre Forma e Conteúdo. Esta complexidade pode criar tensões, que ao não serem controladas poderão por em causa a qualidade final do objecto cinematográfico.

Na nossa investigação, o que nos propomos é dentro do objecto cinematográfico, procurar identificar os códigos de um género específico. O documentário.

Através de exemplos na cinematografia de cinema de documentário vamos tentar identificar as estratégias que um autor/realizador encetou no desenvolvimento do seu filme. Quais as etapas que teve de passar para atingir o resultado final.

As relações entre produção e realização; a decisão dos canais de distribuição e o seu poder de decisão no trabalho final; a relação (as fronteiras) entre Grande Reportagem e Documentário. São etapas que não devem ser esquecidas quando se desenvolve um filme com uma narrativa de não ficção.

As relações entre realizador e espectador. O que os separa. Por um lado temos as opções estéticas do realizador perante o Mundo

Histórico; por outro temos as expectativas do espectador perante a estética desenvolvida do Mundo Histórico pelo realizador.

Na relação Forma/Conteúdo foram-se desenvolvendo, ao longo da história, vários formatos de narrativa de Documentário.

Na essência, o DOCUMENTÁRIO é o resultado, é o formato definido, é a vontade de alguém em realizar uma obra videográfica ou cinematográfica aonde a visão pessoal do autor/realizador se procura legitimar com/no DOCUMENTO. Este, como objecto elaborado pelo homem, tem como fundamento servir de prova, testemunho, confirmação. Documento que legitima (ou procura legitimar) uma ideia. É com essa ideia como ponto de partida que o Autor/Realizador desenvolve o Guião, onde procura através duma Trama, Destrama e Retrama, prender (cativar) o receptor para quem a obra é potencialmente destinada.

Consideramos que a procura de legitimar uma determinada realidade, no suporte audiovisual, a realidade representada é o resultado da realidade vivida (aquela que é observada) e a interpretada (a de quem observa).

A realidade interpretada pelo autor de um documentário é uma realidade subjectiva, porque esta é pessoal e não é necessariamente a vivida. E mesmo que o fosse, a realidade vivida passa a ser a interpretada a partir do momento em que o sujeito utiliza as ferramentas necessárias para uma realidade representada chamada Documentário.

Isto não significa que as realidades interpretadas não revelem as qualidades das realidades vividas.

As realidades observadas em Documentários realizados por Dziga Vertov, Robert Flaherty, Manuel de Oliveira, Fred Wiseman, entre muitos outros, têm claramente a identidade de quem as revela (o

autor/observador). Mas no entanto não deixam de revelar as qualidades do mundo histórico (o observado/vivido) que haviam estado sempre ali.

Pois é essa subjectividade da realidade representada que nos leva a outra questão:

A relação entre estética e ética. Como se podem relacionar de forma a não distorcer as qualidades do mundo histórico que estão a ser reveladas. Muitos dos autores de narrativas não ficcionais, são acusados de não respeitarem a realidade observada em detrimento de uma estética narrativa definida por estes.

Uma outra questão que se levanta dentro da narrativa não ficcional é as diferenças entre Cinema Documental e Documentário Televisivo.

Se é um documentário para televisão pode estar sujeito a regras de formatação definidas pelo canal televisivo que comprou a ideia. Como exemplo, os documentários do canal Biografia, que para além dos temas definidos, que são sempre sobre figuras que dalguma forma são ou foram relevantes dentro do espaço histórico/social contextualizado, tem na sua forma/conteúdo um modelo muito bem definido que permite ao telespectador identificar o canal que esta a ver. Quer isto dizer que um tema/ideia desenvolvido para o canal Biografia, tem com certeza um formato distinto do canal Odisseia ou possivelmente do Historia.

As regras de audiência que não se aplicam por princípio ao cinema documental. O espaço dedicado a este ultimo, tem um publico próprio que se dirige a esse “espaço sagrado” com a vontade de comungar. Enquanto o espectador televisivo é invadido no seu “espaço sagrado”, podendo por isso não ter vontade de comungar.

Por vezes o realizador de documentário desenvolve a partir da Ideia que foi o ponto de partida de narrativa documental, caminhos no plano criativo que se traduz como resultado final uma obra cinematográfica ambígua no seu género. Ao seja, a obra de narrativa de não ficção confunde-se com uma estética narrativa tradicionalmente concebida para a ficção.

O que separa o género de ficção do documentário? Quais as características que identificam o documentário?

Estas são também questões que nos propomos a desenvolver na nossa investigação.

Assim a nossa investigação vai-se desenvolver na seguinte forma:

Numa primeira parte vai-se destacar através de uma ordem cronológica os momentos mais importantes da história da fotografia e dos primeiros passos da cinematografia.

A importância da descoberta da *caixa obscura* e mais tarde o desenvolvimento de um sistema óptico.

O desenvolvimento dos processos químicos que vão permitir fixar a imagem gravada pela luz.

“A vista a partir da janela de Le Gras” de Niepce, como o primeiro documento da representação do Mundo do Histórico sem a interpretação subjectiva do traço gráfico saído pela mão do artista plástico.

A evolução técnica do registo da imagem através da luz, a sua fixação e criada a possibilidade de permitir fazer-se o número de reproduções a partir de um único original, o homem adquire um novo olhar perante o Mundo Histórico e seus Actores Sociais. A representação gráfica deixa de ser um exclusivo do artista plástico. A fotografia passa definitivamente a pertencer ao dia a dia das pessoas.

Surgem os primeiros conceitos estéticos de uma nova linguagem que é a fotografia.

A fotografia tem a característica única de ser uma linguagem iconográfica de expressão simples, onde o significante é facilmente identificativo. Esta característica vai permitir que esta seja o meio ideal para acusar, fazer prova, testemunhar, com um maior impacto do que a palavra. Surge a fotografia documental.

Através da união entre a ciência e a estética, homens como Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey e Georges Demeny desenvolvem os primeiros passos da cinematografia.

Thomas Edison através do seu invento desenvolve com grande êxito comercial o fenómeno cinematográfico como conceito de entretenimento. O género cinematográfico na base do desenvolvimento de uma ideia como factor pensado por Edison para tornar o cinema como um espectáculo de entretenimento.

Numa segunda parte procura-se uma definição de Documentário.

Temas como: os discursos de sobriedade; o cinema documental antropológico como o mais legitimado detentor de um discurso de sobriedade; o controlo, como um dos factores primordiais no desenvolvimento de um discurso cinematográfico; a importância da estrutura de um argumento na base da representação do Mundo Histórico e os seus Actores Sociais.

Estes temas vão ser desenvolvidos através de exemplos de cinema de não ficção e de ficção sempre que for pertinente. De forma a encontrar caminhos que ajudem a esclarecer e definir as características do cinema documental.

Na terceira parte vamos abordar as estratégias que um realizador pode (e deve) escolher para construir um guião e definir os meios técnicos para a sua opção estética final.

As modalidades ⁽¹⁾ como formatos de concepção no plano estético no desenvolvimento de um Documentário vão ser desenvolvidas numa terceira parte.

Com esta abordagem se pretende duas coisas:

Um melhor entendimento e descodificação na estratégia que um realizador utilizou no desenvolvimento de uma ideia para o género documentário.

As modalidades podem ser ferramentas auxiliares no desenvolvimento dos textos para um filme documental, para quem pretende realizar um documentário.

Por fim numa quarta e quinta parte vai-se abordar a organização dos textos para dar forma a uma ideia.

A Ideia é a base, o mote de uma obra cinematográfica ou videográfica. Esta pode partir de algo observado, ouvido, sentido, cheirado ou lido. É a partir desta que surge a *Sinopse* - o que contar. São as primeiras linhas narrativas que passam a ser desenvolvidas através do Guião – como contar – onde se desenvolve a *Trama*, a *Destrama* e a *Retrama*. A partir do momento em que o *Guião* está completo, desenvolve-se a *Pré-Planificação* e o *Story-Board* para dar origem à *Planificação final* que se pode chamar *Guião técnico* porque é a passagem de uma narrativa literária para uma narrativa técnica com uma linguagem própria, conhecida como Linguagem audiovisual.

Na generalidade uma obra fílmica tem uma ordem sintética e cronologia que é: Ideia, Sinopse, Tratamento e Guião completo.

Numa perspectiva do cinema de documentário uma ideia tem um ponto de partida que pertence ao Mundo Histórico. A partir do ponto de partida, o realizador vai definir as suas estratégias para o desenvolvimento do guião.

Mas serão na mesma ordem sintética e cronológica de um guião de ficção?

O realizador quando parte de uma ideia para o desenvolvimento da relação forma / conteúdo, procura manter o controlo em todas as fases de produção como uma garantia de êxito na conclusão da obra cinematográfica.

Por princípio o total controlo só é possível no cinema de ficção porque o argumento depende do mundo imaginário. Mas, e se o ponto de partida tem origem do Mundo Histórico? Que estratégias o realizador deve incrementar?

Para compreender e descodificar as características, estratégias e possíveis diferenças no desenvolvimento de um guião de ficção de um de documentário, escolheu-se duas obras cinematográficas com o mesmo ponto de partida mas de géneros diferentes:

Bowling for Columbine (2002) de Michael Moore, premiado internacionalmente como género de documentário; e Elephant (2003) de Gus Van Sant, também premiado internacionalmente como género de docuficção (2).

Estas duas obras cinematográficas têm em comum o massacre no liceu de Columbine em Jefferson County, proximo de Littleton, Colorado, Estados Unidos da América. O massacre aconteceu em Abril de 1999, onde dois jovens estudantes mataram a tiro 13 pessoas e depois se suicidaram.

Esta tragédia teve um forte impacto nos *media* americanos e esse foi uma das motivações que levaram Michael Moore e Gus Van Sant a realizarem os seus filmes.

Estas duas obras cinematográficas têm as características que nos interessa analisar pelas seguintes razões:

- Ambas as obras fílmicas têm o mesmo ponto de partida.

- A obra cinematográfica *Bowling for Columbine* é reconhecido no género Documentário. Mas Michael Moore é acusado de realizar uma obra que é mais uma ficção do que um documentário ⁽³⁾.
- *Elephant* é uma obra de um género híbrido que se situa entre a ficção e o documentário. É uma obra cinematográfica com características de um cinema social e político, onde utiliza actores sociais num Mundo Imaginário desenvolvido a partir da tragédia no liceu de Columbine.

O método a ser aplicado na análise da forma/conteúdo das duas obras fílmicas vai ser a desplanificação. Através desta, vamos procurar descodificar os códigos que as identificam nos seus géneros.

Considerámos que as preocupações e as angústias que um autor/realizador tem ao desenvolver um Documentário, são de variadíssima ordem. Por esse motivo, esta pesquisa que nos propomos desenvolver e concretizar tem a ambição de se tornar um documento útil para aqueles que vivem a “angústia criativa” da realização de um documentário. Se esta meta não for atingida, pelo menos ficaremos com a certeza que esta pesquisa será mais uma experiência enriquecedora para as nossas ambições criativas como autor/realizador.

Nunca esquecendo que apesar de a Tese de Mestrado que nos propomos a desenvolver abordar a linguagem cinematográfica no seu sentido mais lato, vamos procurar ter sempre como objectivo final no desenvolvimento da investigação o tema da nossa tese: Documento. Documentário... (O género a partir de uma ideia).

Prefácio – Notas

1 – As modalidades de representação documental, são formas básicas de organizar textos em relação a certos atributos, características ou convenções recorrentes. Bill Nichols, La representación de la realidad – Cuestiones y conceptos sobre el documental.

2 – Docuficção (termo que se confunde com docudrama) é um neologismo que designa uma obra cinematográfica híbrida cujo o género se situa entre a ficção e o documentário. - <http://pt.wikipedia.org/wiki/Docufic%C3%A7%C3%A3o>

3 – Bowling for Columbine – Documentary or fiction? - <http://www.mooreexposed.com/bfc.html>

Parte I

A era da Reprodutibilidade técnica

Um Homem passa dez anos da sua vida a procurar um segredo industrial, uma máquina, uma descoberta qualquer, a ponto de se considerar senhor do assunto; segue-se-lhe outro rival que, se não pode prever tudo, lhe aperfeiçoa a invenção e, deste modo lhe tira das mãos.

H. de Balzac, *Les Illusions Perdues*

O aparelho fotográfico é por definição a ferramenta que transforma a energia luminosa em imagem, sendo esta fixada e estabilizada numa graduação de brancos e pretos ⁽¹⁾

1 – Os primórdios da cinematografia

A vontade de fixar uma imagem numa *camera obscura* já era conhecida pelo menos desde Leonardo da Vinci. Mas de facto o objectivo foi conseguido mais ao menos ao mesmo tempo por Niepce e Daguerre num esforço de dominar a técnica da fixação de uma imagem.

Mas muitos séculos passaram para se chegar ao Daguerreótipo.

As primeiras referências à *camera obscura* vêm do sec. IV antes de Cristo através de Aristóteles na observação de eclipses.

Roger Bacon volta a referenciar-se sobre a *camera obscura* no sec. XIII e mais tarde Leonardo Da Vinci desenvolve estudos sobre esta ⁽²⁾.

Mas é só em 1553 que Giovanni Battista Della Porta (conhecido por ser o antecessor da moderna fotografia) descreve de uma forma mais pormenorizada o conceito de *camera obscura*.

Na sua origem, era um quarto totalmente fechado com um buraco numa parede, que por efeito da refacção da luz através do buraco produzia uma imagem em posição invertida na parede frontal à do buraco de uma cena do exterior.

Em 1588, Della Porta incorpora um conjunto de lentes de forma a conseguir uma imagem mais definida. Tal era a paixão deste napolitano que já em 1589, ele desejava ver aparecer na sua camera obscura, *“caçadas, banquetes, exércitos inimigos, tão nítidos como se estivessem diante dos seus olhos”* (3).

Mas é só no sec. XVII com a introdução de um conjunto de lentes num tubo de aço e um espelho interior que possibilita a inversão da imagem projectada, que torna a *camera obscura* num aparelho portátil.

A partir desse momento a *camera* passa a ser um instrumento usado por mágicos e charlatões para criar “aparições”, mas ao mesmo tempo passa a ser usado por cientistas como Kepler, bem como por pintores como Canaletto entre outros.

É importante salientar que até esse momento a capacidade da reprodução de uma imagem observada estava ainda dependente do desenho decalcado sobre a imagem projectada.

A invenção da fotografia é muitas vezes descrita como o resultado da união da óptica (câmara escura) e a química (substâncias sensíveis à luz). Mas estas estiveram afastadas uma da outra durante muito tempo.

No sec. XIII, Albertus Magnus (4) observou que os sais de prata ficavam negros em contacto com a luz.

Em 1727, Shulz faz aparecer palavras através da técnica *stencil*. Para isso utiliza uma caixa de fundição que contém uma “massa”

embebida em nitrato de prata, onde coloca sobre esta uma chapa fina com as palavras recortadas. Através da luz projectada sobre a chapa, as palavras ficam gravadas a negro na “massa” embebida em nitrato de prata (5).

A partir desse momento vários químicos começam a desenvolver experiências no mesmo sentido.

Thomas Wedgwood consegue no início de 1800, copiar silhuetas projectadas num vidro em contacto com a luz. Sobre o vidro é colocado um papel embebido em nitrato de prata, onde surgem impressas quimicamente as silhuetas projectadas. Este é considerado um dos momentos mais decisivos da pré-fotografia.

Só que esta descoberta tem um grande obstáculo. A fixação da imagem.

O problema destes desenhos, é que só podiam ser mantidos intactos no escuro porque em contacto com a luz os sais de prata continuavam a escurecer até desaparecer o desenho.

Nicéphore Niépce inicia em 1816 as suas primeiras experiências com a luz. Juntamente com o seu irmão Claude Niépce, deixam Paris e partem para Londres na tentativa de arranjam mais apoios financeiros para as suas investigações. Sempre na procura em desenvolver novas técnicas que permitissem a reprodução da imagem, os dois irmãos encetaram várias experiências entre 1816 e 1828 para criarem uma “máquina” com um conceito próximo da Litografia (inventada em Munique por Senefelder em 1796). Só que em Fevereiro de 1828 Claude morre.

Em 1829 Nicéphore Niépce apresenta a Heliografia (desenho com a luz) com dois métodos diferentes.

Um dos métodos consiste na realização da cópia, que através da acção da luz, as imagens são gravadas ficando transparentes através de um verniz. O betume da Judeia é o intermediário foto sensível.

Com esta técnica são lançadas as primeiras bases para a fotogravura.

O outro método é através da *camera obscura*, que obtém imagens directas da “natureza” a preto e branco e com valores de tonalidade. Esta técnica consegue-se através da utilização de uma placa de estanho polida revestida com betume de Judeia. O betume de Judeia fica mais duro nas zonas que recebem mais luz tornando-se mais claro, enquanto as partes que não recebiam luz tornavam o betume mais mole que era retirado com petróleo branco para em seguida serem escurecidas com vapores de iodo a fim de aumentar o contraste (6).

Este foi o processo usado por Niépce naquela que é considerada a imagem reproduzida mais antiga do mundo conhecida como “*A vista a partir da janela de Le Gras*”. Esta imagem para ser conseguida teve uma exposição á luz de várias horas.



A vista a partir da janela de Le Grãs
Nicéphore Niépce

Mas o êxito desta invenção não é tão grande quanto Niépce esperava.

2 – Daguerreótipo - um novo olhar perante a imagem

É então que surge Louis Daguerre, pintor, artista cénico e director do Diorama de Paris que ao tomar conhecimento da invenção de Niépce vai procura-lo em 1829. Niépce fica fortemente impressionado com Daguerre, por este em conversa e observação da invenção ter detectado falhas na parte óptica do evento do cientista. Criaram então uma sociedade para o desenvolvimento do invento.

Começam então a desenvolver melhorias na técnica de utilização do betume de Judeia.

É importante salientar que um dos factores que limitavam o êxito da Heliografia era o tempo de exposição necessária para se conseguir uma imagem. Esta variava entre meia hora e várias horas de exposição. Daí a necessidade de inventarem materiais que reduzissem substancialmente o tempo de exposição.

Foi então que Daguerre descobre que ao utilizar vapores de iodo na folha de cobre revestida de prata, consegue obter resultados com uma exposição de três minutos. Esta chapa é posteriormente revelada com vapores de mercúrio e fixada numa solução de sal comum. Estava criado o *daguerreótipo*. Só que na mesma altura em que Daguerre faz esta descoberta, Niépce morre sem conhecer esta invenção. Como Niépce tinha um filho, Daguerre por uma questão de salvaguardar os direitos da sua invenção mantém esta em segredo até conseguir um novo contrato com Isidore Niépce em que este reconhece que o novo processo foi inventado pelo sócio do seu pai e que o nome do novo invento se passava a chamar *daguerreótipo*. Este foi dado a conhecer ao público em 1839 (7).



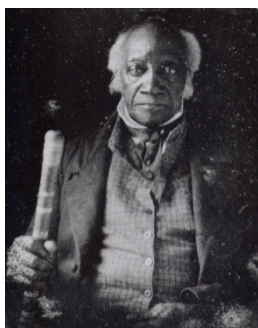
Máquina de Daguerre

Apesar de o daguerreótipo produzir positivos de alta qualidade, tinha limitações porque não podiam ser reproduzidos a não ser se voltassem a ser fotografados. O processo de revelação era seguro, apesar de ser indiscutível a sua complexa manipulação, exigindo um extremo cuidado na preparação. Mas isto não impediu que em poucos meses, esta invenção passa-se a estar acessível a toda a gente. Uma nova era se tinha iniciado.

É claro que o impacto da fotografia na sociedade despoletou reacções diversas. Na época um jornal alemão o “Leipziger Anzeiger” escrevia o seguinte, *“Querer fixar imagens efémeras é uma coisa não só impossível, como foi provado por uma investigação alemã bem fundamentada, mas também o próprio desejo de o querer fazer é uma blasfémia. O homem é criado à imagem de Deus e esta não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. Quando muito o artista divino pode ousar, entusiasmado por uma inspiração celestial, num momento da mais elevada bênção, sob o superior comando do seu génio, reproduzir traços divinos dos homens, sem a ajuda de qualquer máquina.”* ⁽⁸⁾ Mas esta crítica de uma concepção anti técnica da arte não teve grandes repercussões. Em exemplo contrário o físico Arago como defensor da descoberta de Daguerre, expõe no dia 3 de Julho de 1839 perante a Câmara de Deputados, as novas possibilidades que a invenção proporciona, uma ligação entre a fotografia e todos os aspectos da vivência humana. Numa visão abrangente Arago, defende as possibilidades da fotografia no domínio de novas técnicas da astrofísica à filologia, delegando á

insignificância de a fotografia poder ser um simples instrumento que substitui a pintura (9).

O daguerreótipo traz um novo olhar perante a imagem. A excelente nitidez das paisagens, os pormenores da fisionomia das pessoas fotografadas, devolvem ao observador uma nova consciência como a reacção de Dauthendey “Era o espanto perante a nitidez das pessoas, e pensava-se que as minúsculas faces das mesmas, que apareciam na fotografia, nos podiam olhar, tal a perplexidade que a nitidez e fidelidade à natureza, resultantes dos primeiros daguerreótipos, despertavam em cada um de nós.” (10)



O último escravo negro
Daguerreótipo, 1851



Retrato de Balzac
Daguerreótipo, 1842



A primeira operação com anestesia a éter
Daguerreótipo, 1847

Mas como já tinha sido referido, apesar de o daguerreótipo apresentar uma grande qualidade de imagem a nível de graduação (capacidade de garantir uma boa gama de cinzas) e de contraste (uma boa resposta de brancos e pretos), não permitia a cópia ou seja cada a imagem não podia ser reproduzida a não ser se voltasse a ser fotografada.

O Inglês William Henry Fox Talbot, especialista em línguas clássicas e em matemática, era socialmente muito bem colocado estado muito

próximo de pessoas ligadas à ciência, literatura, etc. Com esta proximidade conseguiu adquirir informação sobre a natureza do trabalho desenvolvido por Daguerre em 1839. É a partir desse momento que desenvolve experiências próximas das que tinham sido desenvolvidas por Daguerre (apesar de este guardar as suas descobertas enquanto não estavam patenteadas) e com isso acaba por descobrir o processo negativo/positivo. Como também aperfeiçoou o desenho fotogénico que já era possível desde 1834⁽¹¹⁾. Talbot vai chamar ao processo da fotografia negativo/positivo, *calótipo*. O papel utilizado para o negativo era tratado com nitrato de prata e iodeto de potássio, antes de imediatamente ser exposto era embebido em galo-nitrato-de-prata. Após a exposição o papel era revelado num banho de galo-nitrato-de-prata aquecendo o negativo até aparecer completamente a imagem latente em negativo. Para fazer a cópia/positivo utilizava papel embebido em sais de prata, a fim de receber a impressão positiva que fixava com sal comum. Estava criado o princípio da fotografia moderna que permite fazer-se o número de reproduções/positivo a partir de um único original/negativo. Esta era a grande vantagem em relação ao daguerreótipo. Só que o calótipo não tinha a qualidade de detalhe na imagem que o daguerreótipo conseguia atingir.

A partir deste momento as descobertas e o aperfeiçoamento das técnicas da fotografia avançam com uma velocidade vertiginosa.

3 – Uma nova forma de expressão

O analfabeto será, não o incapaz de escrever, mas o incapaz de fotografar.

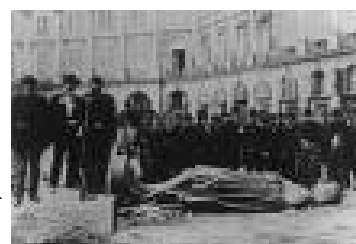
Walter Benjamim, Pequena História da fotografia

A fotografia passa definitivamente a pertencer ao dia a dia das pessoas. Uma dos temas que mais depressa se desenvolveu foi o retrato. Nas famílias há muito que se faziam retratos em pintura. Com o passar de duas ou três gerações o interesse de saber quem era o familiar representado desvanecia e quanto muito o que ficava era o interesse de quem o pintava.

Numa fotografia, esta pode ser o objecto de três práticas: fazer, experimentar e olhar. O *Operator* é o fotógrafo. O *Spectator* são todos aqueles que vem, olham, observam a fotografia. Aquele que é fotografado é o *Spectrum* da fotografia ⁽¹²⁾. Esta palavra consegue criar uma relação com o espectáculo e acrescenta-lhe um pouco que toda a fotografia tem que é o regresso do morto.



Retrato póstumo
Daguerreótipo colorido, 1854-1860



Communards
Anónimo, 1871

Mme Bertin com
Grupo Anónimo,
1850



Corpos dos
Communards
Anónimo, 1871



È importante referir que nos primórdios da fotografia as primeiras chapas eram de baixa sensibilidade por esse motivo era necessário

longos períodos de exposição mesmo ao ar livre. Por esse facto era desejável que o “objecto” fotografado estivesse colocado num local tão solitário quanto possível. Como fotografar era um acontecimento social pelo seu necessário aparato e que se traduzia na importância daquele que era fotografado, a foto-retrato expandiu-se comercialmente. Em 1840 a maioria dos pintores de retratos tornaram-se fotógrafos profissionais. Estes tinham uma maior formação artesanal do que artística o que teve como consequência para os modelos fotografados um acrescentar de um guarda-roupa teatral – vestidos de tirolesas, roupas de marinheiro, entre outras – para além de ferramentas que permitiam imobilizar o modelo numa pose teatral durante o tempo necessário da exposição da foto. Foi então que apareceram os *ateliers* com os mais diversos adereços de cena como palmeiras ou colunas de mármore, proporcionando o surgimento de uma moda social com uma estética bastante discutível. - “Em imagens pintadas, a coluna tem uma aparência de possibilidade, mas a forma como é utilizada em fotografia é absurda porque normalmente ela está em cima de um tapete. Ora qualquer pessoa sabe que colunas de mármore ou pedra não se constroem em cima de tapetes.” ⁽¹³⁾ – Parecia que a fotografia não estava a encontrar a sua própria linguagem.

Mas vertiginosa velocidade da evolução da fotografia em termos técnicos permitiu a vulgarização desta. E isso permitiu que a fotografia passasse a abraçar diversos conteúdos para além do retrato social (onde se insere o retrato individual e o colectivo), a paisagem, o acontecimento. Com a sua utilização na imprensa a fotografia passa a ser uma ferramenta de propaganda e manipulação ao serviço da ideologia, da indústria, dos governos e das finanças.

Quanto à forma, começaram a aparecer fotógrafos com preocupações estéticas mais definidas, procurando com mais

atenção, definir qual o “objecto” a ser fotografado e como deve ser fotografado. Começa a ensaiar a composição e o enquadramento com preocupações estéticas utilizando as possibilidades técnicas que a fotografia permite, como a profundidade de campo, a grande-ângular, a velocidade de obturação e de diafragma, as ampliações, as velaturas, etc. O fotógrafo liberta-se das estéticas convencionais das artes decorativas e começa a procurar novos temas que a fotografia passa a permitir. Esta pelas suas características únicas de ser uma linguagem iconográfica de expressão simples, onde o significante é facilmente identificativo, permite em se tornar o veículo ideal para a acusação, a prova, o testemunho, com um impacto maior do que a palavra.

Surge a fotografia documental começando a captar guerras, actos de violência e de injustiça social com a capacidade de perturbar *O Spectator*, pela brutalidade do conteúdo das imagens. As revistas e os jornais como veículos de comunicação começam por isso a utilizar estas fotografias como prova da realidade e da veracidade dos acontecimentos.

Crianças da rua
Anónimo, 1875



Homicídio da
Viúva de Villemomble
Foto judicial, 1904



A captura do Forte Taku
China, 1860

Estes são os passos essenciais para a capacidade de se escrever com a luz. Mas uma nova conquista se estava a desenrolar ao mesmo tempo que se desenvolvia e se ultrapassava as dificuldades técnicas na fotografia. É a conquista do movimento contínuo.

4 - Na era da Cronofotografia

Desde a invenção da fotografia, sabia-se que a longa exposição produzia uma imagem com arrasto, muitas vezes pouco legível, mas que se reconhecia como movimento.



Escrita fotodinâmica
Roma, 1911

Tal como veio a acontecer com o cinema em 1896, o daguerreótipo deu a volta ao mundo com uma velocidade a partir de 1839. Desde essa data outros inventores, baseando-se no daguerreótipo, lançaram-se no caminho da animação fotográfica. Uns interessados pelo negócio do espectáculo e outros alheios a este. Muitos desses eram homens da ciência que sentiam a necessidade de documentar fenómenos ou acções da natureza.

Foram necessários dez anos para que a ideia da fotografia animada fosse expressa com maior clareza, muito graças à moda crescente na época de dois aparelhos: o *disco estroboscópio*, desenvolvido pelo belga Josphe Plateau e o austríaco Simon Stampfer, e o *estereoscópio* – já imaginado antes do daguerreótipo – pelo inglês Charles Wheatstone, entre 1833 e 1838 ⁽¹⁴⁾.



Visor Estereoscópio

Com o *estereoscópio*, viam-se duas imagens por uma espécie de “binóculos”, duas imagens (desenhadas ou fotográficas) ligeiramente diferentes, que ao sobrepor-se davam um efeito nítido de relevo.

Wheatstone sugeriu a Plateau a ideia de combinar o princípio do *estereoscópio* com o *fenacistiscópio*. O *fenacistiscópio*, permitia por movimento animar figuras pintadas à mão, ao serem vistas através de uma ranhura num disco.

O físico belga perante essa sugestão descreveu em 1849, que as possibilidades desta invenção permitia apresentar figuras com toda a ilusão de aparentarem vida ⁽¹⁵⁾. Seguindo o princípio desta invenção o inglês Henry Cook e o italiano Gaetano Bonelli desenvolvem o *fotobioscópio*. Este era um disco em vidro onde eram gravadas sobre o processo do daguerreótipo dez a doze imagens na circunferência. Só que a fraca qualidade de foto-sensibilidade das placas fotográficas, não era suficientemente rápida para se poder emulsionar com qualidade as dez ou doze

placas sucessivas nalgumas fracções de segundo, para captar “a rebentação das ondas” como era o desejo do inglês Henry Cook. Mas apesar das limitações das placas de Daguerre, estas foram utilizadas pelo astrónomo francês Pierre Jules César Janssen em 1874 ⁽¹⁶⁾. Janssen, desejava registar o movimento de Vénus diante do Sol que ia ocorrer nesse ano. Para isso o astrónomo construiu aquilo que se chama a que chamou de *revolver photographique*. Este era constituído por uma câmara em forma de um cilindro com uma placa fotográfica que rodava. Esta registava em breves intervalos em cada segmento da placa. Os resultados obtidos não foram de grande qualidade. Mas a invenção deste “revolver” foi uma novidade incontestável na comunidade científica em 1874. Dois anos mais tarde, Janssen perante os membros da Société Française de Photographie, disse que a propriedade do revolver podia dar uma série de imagens de uma forma automática e muito próximas da realidade do fenómeno observado, o que poderia este vir a ser utilizado na observação do movimento dos voos dos pássaros e dos diversos movimentos dos animais ⁽¹⁷⁾. Esta ainda não era uma película cinematográfica mas estavam dados os primeiros passos para o documentário científico.

Entretanto, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge concebe nos Estados Unidos da América um sistema de obturador extremamente rápido com duas placas verticais que se juntam permitindo uma abertura de um oitavo de polegada durante 1/500 avos de segundo. Com esta invenção, fez uma sequência de imagens para o Governador da Califórnia, Leland Stanford, representando o seu cavalo Ocident a galopar ⁽¹⁸⁾. Em 1878, cinco anos mais tarde, Muybridge desenvolve a tecnologia que permitia corrigir os erros da sua invenção, conseguindo com isso realizar o desejo de Sytanford que era a verdadeira “fotografia do movimento” do homem e do cavalo. A técnica tratava de colocar

doze aparelhos fotográficos lado a lado, sendo as objectivas sucessivamente abertas em 1/2000 avos de segundo por um sistema de obturador com pranchetas disparados por electro-ímans que eram disparados pelo próprio cavalo que com os seus próprios cascos calcava os fios galvanizados que se encontravam na pista e assim disparavam os obturadores. É graças a estes ensaios que se permitiu a partir daí realizar-se estudos rigorosos sobre o movimento de vários animais e de ser humanos.



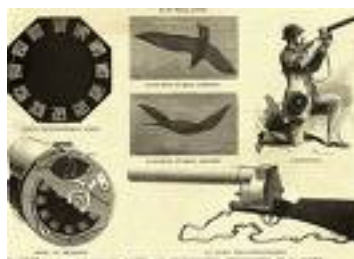
A pista em Palo Alto
Eadweard Muybridge, 1879

*Leland Stanford Jr.
e o cavalo*
Eadweard Muybridge, 1881



A técnica para se realizar o registo do movimento foi divulgada na imprensa científica internacional, chamando por isso a atenção do fisiologista Etienne-Jules Marey. Marey era um distinto fisiologista do Colégio de França, sendo reconhecido na investigação sobre a circulação sanguínea, do movimento humano e do movimento dos cavalos ⁽¹⁹⁾. O seu sucesso na época era muito devido a um método rigoroso por ele desenvolvido que permitia não por fotografia mas sim por um “método gráfico”, fixar para depois estudar os movimentos numa perspectiva essencialmente científica. A partir do momento que teve conhecimento do trabalho desenvolvido por Muybridge, entrou em contacto com este e começaram a trocar correspondência, até que em 1881 se encontram em Paris. Eadweard Muybridge levou os seus trabalhos mostrando-os ao Marey com a sua máquina de projectar. Fazendo com que este rapidamente pusesse de parte o “método gráfico” que tinha utilizado durante de mais de 10 anos para passar a recorrer à fotografia sucessiva, porque esta era capaz de oferecer qualidades

de observação muito mais rigorosas. Marey, pegando na ideia do “revólver” de Janssen, desenvolve uma arma fotográfica que “não é nada assassina” ⁽²⁰⁾ e que é capaz de captar o voo de uma ave ao de uma corrida de um animal a menos de 1/500 de segundo. A “espingarda” leva no tambor um disco de vidro fotossensível com a capacidade de realizar doze fotos por segundo. Estava criada a câmara de cronofotografia.



A “espingarda” de Etienne-Jules Marey

Mas como a “espingarda” tinha uma limitação quanto ao número de imagens que podia fazer – 12 imagens –, Marey decidiu desenvolver a Marey Wheel. Aparentemente era uma simples câmara fotográfica, mas no seu interior levava um disco fotossensível de grande dimensão com um controle de abertura da janela – shutter speed – que permitia ao rodar, o registo entre 10 a 100 imagens por segundo. Esta câmara de cronofotografia passava a permitir a criação de sequência de imagens muito nítidas e precisas tanto figurativas como abstractas. Estas últimas conhecidas como clichés geométricos, tiveram uma grande influência na arte do século XX ⁽²¹⁾.



Marey Wheel



omo o homem salta
tienne-Jules Marey,
886

Vibração de uma
vara flexível
Etienne-Jules Marey, 1886



Investigação do andar
geométrico
Etienne-Jules Marey, 1884



Etienne-Jules Marey, mais tarde desenvolve uma câmara de forma a utilizar os rolos de papel negativo que em 1888 George Eastman tinha introduzido no mercado fotográfico com o intuito de obter um maior número de imagens possível. Mas Eastman depressa abandonou o papel fotográfico, passando a usar a celulóide que era um material muito mais resistente e por isso Marey adapta a sua câmara a esta película que tinha 90 milímetros de largura e com um máximo comprimento de dois metros. O filme era enrolado numa bobine debitadora e a ponta do filme era fixada numa bobine receptora. Um mecanismo – conhecido por *quadro prensador* - comprimia a película no foco da objectiva quando o obturador se abria. Uma mola fazia disparar a película com uma grande velocidade quando o *quadro prensador* deixava de agir. Étienne-Jules Marey registou a patente do seu *Appareil photochronographique* no dia 3 de Outubro de 1890. Todas as câmaras modernas de cinema funcionam com o princípio desenvolvido por Marey.

Mas não se esgota aqui o seu contributo no desenvolvimento do cinema. É com ele que surge a câmara lenta ao ser utilizada por ele no estudo da forma e movimento de animais. A técnica consiste em filmar a uma velocidade superior – ex: 60 imagens por segundo - e

ser em seguida projectada a uma velocidade inferior – ex: 10 imagens por segundo – o que cria uma sensação de retardador.

5 - Na era do Entretenimento

Os filmes de Marey são de uma qualidade técnica e estética notável. São uma obra pensada para servir a ciência onde se distingue a austeridade na forma, pela ausência de espaços cénicos, onde a composição, a narrativa e o depurar da imagem procuram claramente demonstrar exercícios para estudos do movimento e forma de animais e seres humanos. Estamos por isso perante um claro exemplo de registos documentais com um conteúdo científico. Mas também há filmes mais livres do rigor científico, com crianças a brincar com a mãe, ou uma rapariga a saltar a corda e até o próprio Marey a sorrir e a falar para a câmara. Existem no total mais de 600 negativos de filmes realizados por Marey espalhados em colecções particulares pelo mundo, na Cinemateca Francesa e nos Arquivos do Filme de Bois d'Arcy (22). Esta grande quantidade de produção cinematográfica permite-nos dizer que Étienne-Jules Marey foi o primeiro realizador de documentário do sec. XIX.

O rigor científico da obra de Marey é inicialmente apoiado pelo seu assistente Georges Demeny. Mas depressa Demeny, se apercebeu das potencialidades comerciais que os filmes tinham no entretenimento. O assistente de Marey inventou em 1891 um aparelho que permitia o visionamento e projecção dos pequenos filmes cronográficos.

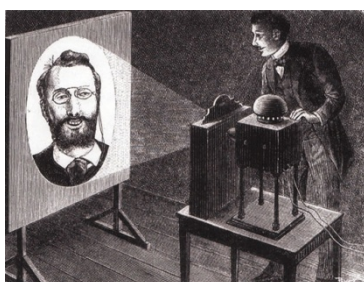
O *fonoscópio* de Demeny foi o primeiro projector cronográfico. Em consequência disso, Demeny criou a *Société du phonoscope* em Paris, a 20 de Dezembro de 1892 com dois sócios (23). A finalidade

desta sociedade era para explorar industrial e comercialmente o *Fonoscópio* que era destinado a reproduzir a “*ilusão do movimento*” dos animais, de objectos e de seres humanos por observação directa ou por projecção. Mas como Marey ficou irritado com a sua traição ao ter criado uma sociedade sem ele e ao mesmo tempo estar a utilizar os processos da cronografia, recusou o empréstimo das suas câmaras e exigiu a demissão de Demeny em 1894. O antigo assistente que tinha trabalhado com Marey desde 1882, demitiu-se e em resposta inventou uma câmara com um processo mecânico mais eficaz e começou a realizar os seus próprios filmes que se distanciam do rigor científico que caracterizavam os de Marey.

Os temas abordados por Demeny foram desde, dançarinas a dançar can-can a revelarem claramente a sua roupa interior, uma mulher que manda beijos ao espectador ou de uma que se penteia à frente de um espelho. São filmes que revelam o quotidiano e pequenos ofícios procurando com estes cativar público de forma a explorar o lado comercial da observação directa e da projecção dos pequenos filmes.

São os primeiros passos de um cinema de entretenimento.

Fonoscópio de
Georges Demeny



As doze cronofotografias
(de Demeny) para a
Apresentação no
fonoscópio

Mas o êxito comercial e o sucesso financeiro só foram atingidos com Thomas Edison.

No princípio, Edison partilhava o entusiasmo de outros pioneiros no valor instrutivo e documental que o registo das imagens e sons trazia (24). Mas quando apresentou a sua invenção, O *Kinetoscope*

Parlor em 1894, o seu intuito foi claramente o negócio do espectáculo. O Kinetoscópio era uma caixa com cento e vinte e três centímetros de altura. Tinha uma abertura feita na parte de cima que permitia visionar as imagens do filme que eram ampliadas por uma lente colocada no seu interior. Logo aqui se vê a estratégia de Edison. O *Kinetoscópio* estava preparado para levar uma “roda de escape”⁽²⁵⁾ que permitia com que as imagens pudessem ser projectadas em vez de serem visionadas. Só que preferiu explorar o carácter *voyeur* dos espectadores e pô-los a pagar um a um a possibilidade de verem o espectáculo das imagens animadas.

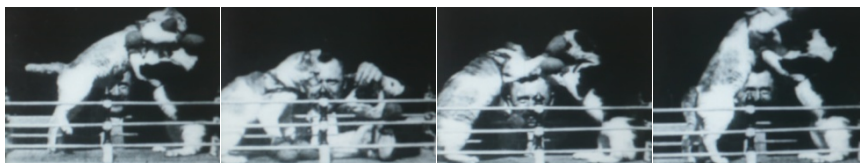
Pode-se afirmar que Thomas Edison produziu quase todos os géneros de filme de ficção. O music-hall da Broadway era representado na forma com atiradores de espingarda, contorcionistas, dançarinas que nas suas danças mostravam a roupa interior. Filmes de acção dramática com actores em encenações bastante audaciosas com guarda-roupa a condizerem com a narrativa. O género cómico e histórico também foi realizado. Os filmes de desporto, em especial os de boxe que tinham bastante êxito⁽²⁶⁾.

É interessante realçar que na generalidade dos filmes que obtinham maior êxito entre o público eram os de carácter violento, o que vem a reforçar o gosto que o espectador tem desde os primórdios do cinema pelo conteúdo violento que as imagens possam conter.



Carmencita, 1894
Duração: 21''

Boxing Cats, 1894
Duração: 20''





*The execution of
Mary Queens of Scots*
1895 - Duração: 15''

The execution of Mary Queens of Scots é uma representação histórica onde a trucagem é feita com a paragem da câmara, dividindo a sequência em dois takes

Na prática, o trabalho cinematográfico desenvolvido por Thomas Edison, tomou claramente a direcção do entretenimento, de um “negócio de espectáculo”, abandonando logo no início do seu trabalho o interesse científico e instrutivo que o cinema trazia. Foi Louis Lumière que definitivamente e com uma extraordinária rapidez transforma numa realidade e com uma dimensão mundial, o Cinema de Documentário.

Parte I – Notas

- 1 – Michael Freeman, Grande Manual da Fotografia (pag. 10)
- 2 – Michel Frizot, A new history of photography (pag.18)
- 3 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.143)
- 4 – Michel Frizot, A new history of photography (pag.18)
- 5 – Michel Frizot, A new history of photography (pag.19)
- 6 – Michel Frizot, A new history of photography (pag.20)
- 7 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.147); Michel Frizot, A new history of photography (pag.25)
- 8 – Walter Benjamin, Sobrearte, tecnica, linguagem e politica (pag.110)
- 9 – Walter Benjamin, Sobrearte, tecnica, linguagem e politica (pag.111)
- 10 – Walter Benjamin, Sobrearte, tecnica, linguagem e politica (pag.120)
- 11 – Michel Frizot, A new history of photography (pag.27)
- 12 – Roland Barthes; A câmara clara (pag.20)
- 13 – Walter Benjamin, Sobrearte, tecnica, linguagem e politica (pag.123)
- 14 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.147)
- 15 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.147)
- 16 – Eric Barnow, El Documental – historia y estilo (pag.11)

- 17 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.149)
- 18 – Michel Frizot, A new history of photography (pag.245)
- 19 – Michel Frizot, A new history of photography (pag.248)
- 20 – Michel Frizot, A new history of photography (pag.249)
- 21 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.152)
- 22 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.153)
- 23 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.156)
- 24 – Thomas Edison já tinha travado relações com Muybridge e Marey antes de criar o Kinetoscópio em 1894. Eric Barnow, El Documental – historia y estilo (pag.13)
- 25 – A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.161)
- 25 – Filmes do género music-hall, *Carmencita*, 1894; Dramáticos, *Fire Rescue*; Cómico, *Trilby Death Scene*, 1895; Históricos, *Execution of Mary Queen of Scots*, 1895. A magia da imagem – A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim (pag.162)

Parte II

Documentário. Procurar uma definição

O segredo da imagem... não deve procurar-se a solução na sua diferenciação da realidade, e como consequência sobre o seu valor representativo (estético, crítico ou dialético), senão pelo contrário no seu “olhar telescópico” da realidade, seu curto-circuito com a realidade, e finalmente, sobre a implosão de imagem e realidade. Na nossa opinião existe uma carência cada vez mais definitiva de diferenciação entre imagem e realidade que já não deixa lugar para a representação como tal...

Existe uma espécie de prazer primário, de regozijo antropológico sobre as imagens, uma espécie de fascínio bestial livre das manietações dos juízos estéticos, morais, sociais ou políticos. Por isso eu sugiro que são imortais e que o seu fundamental poder reside na sua imoralidade.

Jean Baudrillard, *The Evil demon of Images*

1 - O Princípio

Na tarefa de explicar e tecer considerações à volta do cinema documental, surgem inevitavelmente nomes como Flaherty, Ivens, Grierson, entre outros, como referências do cinema Documental que ao merecerem o maior respeito pela obra legada, são autênticos pioneiros no desenvolvimento de estruturas narrativas não ficcionais.

Não deixando de fazer referência aos irmãos Lumière como os grandes impulsionadores no desenvolvimento do cinema documental.

Auguste e Louis Lumière, desenvolveram em segredo 25 “Cinématographes” com o Eng. Jules Carpentier. O *Cinématographes* era uma câmara de filmar muito mais leve do que

o *Kinetoscópio* e de menores dimensões, permitindo a capacidade de ser transportada por um operador para qualquer lugar. Tinha também a característica polivalente, de ser também uma máquina de projectar cinema.

O intuito dos irmãos Lumière em produzirem o *Cinématographe* foi comercial. Por essa razão, quando estes em Dezembro de 1895, fizeram a primeira apresentação comercial do evento com a projecção do filme “*Saída de Operários das Fábricas Lumière – La Sortie des Usines*” com mais um conjunto de pequenos filmes, todos com a duração de perto de um minuto cada, tiveram o cuidado comercial de distribuir documentação sobre o evento aos potenciais interessados.

A título de curiosidade, o mágico Georges Méliès foi um dos interessados em comprar um *Cinématographe*.



O Cinématographes Lumière

Mas a estratégia dos irmãos Lumière não foi a venda imediata do invento, mas sim produzir filmes, para serem apresentados como um espectáculo em todo o mundo. Para isso deram formação a operadores enviando-os por todo o mundo, para captarem a realidade social e a apresentarem comercialmente nos países que visitavam.

Em 1897 os irmãos Lumière tinham perto de 100 operadores distribuídos pelo mundo fora.

A importância do invento e a sua estratégia de divulgação foram para além do êxito comercial.

Louis Lumière quando definiu a forma/conteúdo da “*Saída de Operários das Fábricas Lumière*”, teve diversos cuidados no desenvolvimento da narrativa cinematográfica.

No conteúdo: a *Ideia* de representar a realidade ao filmar a saída dos operários da fábrica, teve como principal intuito o entretenimento.

Na definição da forma: Louis Lumière desenvolveu uma estrutura narrativa documental com a limitação técnica de não poder ter mais de um minuto ⁽¹⁾.

É interessante referir que se realizaram dois filmes. Ao ter de repetir a acção, Louis Lumière defrontou-se com a necessidade de controlar o espaço e o tempo. O controlo do espaço foi conseguido com o posicionamento da câmara para que o enquadramento obtido possibilitasse “contar/descrever” a saída dos operários. A outra dificuldade foi em controlar o tempo que os actores sociais demoravam a sair da fábrica.

Por essas razões Louis teve de ensaiar e repetir a saída dos operários da fábrica para que o registo da acção pudesse adquirir a veracidade da narrativa.



*La sortie des usines
Lumière, 1895*

Importa relembrar que na altura, Louis Lumière não tinha interesse em realizar um registo documental, mas sim apresentar um espectáculo de entretenimento.

O matiz do tempo vai dar-lhe um interesse documental antropológico.

2 - Discursos de sobriedade

O interesse documental antropológico do filme, *“Saída de Operários das Fábricas Lumière”*, não o legitima como uma narrativa não-ficcional.

Esta constatação leva a poder-se afirmar que o discurso/narrativa do cinema documental tem semelhanças, “um certo parentesco” com o discurso/narrativa ficcional.

Por definição os discursos de sobriedade raras vezes utilizam personagens ou acontecimentos com uma narrativa de ficção (02). São utilizados por outros sistemas não ficcionais (3). Estes são a ciência, economia, política, assuntos exteriores, educação e bem-estar social.

Os discursos de sobriedade têm um efeito moderador, consistem numa relação de transparência, directa e imediata com o real.

Os discursos de sobriedade têm o poder instrumental, militante ou seja, podem alterar o próprio mundo a que pertencem.

São veículos de consciência e domínio, de poder e conhecimento, de desejo e vontade. Mas o que é interessante é que apesar de o Documentário ter semelhanças com os outros sistemas não ficcionais, este nunca foi aceite como igual (4).

3 - As consequências dos discursos de sobriedade

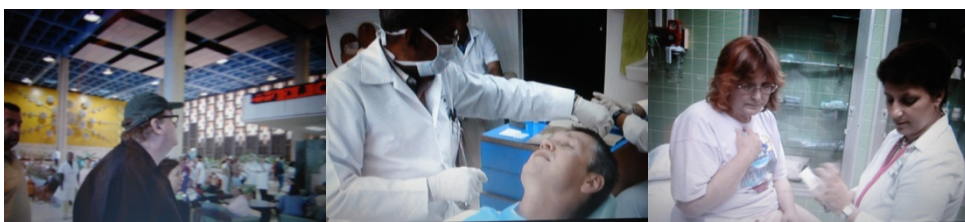
O poder instrumental que os “discursos” detêm, pode acarretar consequências.

Exemplo disso é o documentário *Sicko* (2007) de Michael Moore sobre o sistema de saúde nos Estados Unidos da América.

Michael Moore, vencedor do Oscar do melhor documentário em 2003, com o filme *Bowling for Columbine* e conhecido pela sua oposição à administração Bush com o seu polémico documentário *Fahrenheit 9/11* (2004), realizou e produziu em 2007 o documentário *Sicko*.

O grande objecto de polémica neste filme é os últimos 15 minutos.

Nesta sequência Michael Moore apercebe-se que a prisão de Guantanamo tem melhores cuidados de saúde para com os prisioneiros acusados de terrorismo contra os Estados Unidos do que os bombeiros e outros voluntários que participaram na tragédia de World Trade Center em Setembro de 2001 têm no próprio país. Por essa constatação decide pegar num grupo de bombeiros e voluntários que sofriam de doenças provocadas pela tragédia e foram a Guantanamo pedir apoio médico. Como não obtiveram resposta e como se encontravam em Cuba, M. Moore decidiu pedir apoio médico ao sistema de saúde cubano. Este foi concedido e com felizes resultados para os doentes americanos. Tudo isto sem custos. Ao seja, estes doentes americanos beneficiaram com o sistema de saúde dos cubanos.



Sicko, 2007

Esta polémica sequência, tem uma montagem cinematográfica que faz “recordar” a utilizada pelo cinema de ficção, o que acentua o drama da acção narrativa que o autor quer transmitir.

As consequências que Michael Moore teve com esta polémica sequência foram a de o colocar sobre investigação por parte do Departamento do Tesouro dos Estados Unidos, por supostamente ter violado o embargo a Cuba ⁽⁵⁾.

Por causa desta acusação, Michael Moore decidiu enviar uma cópia do filme para o Canadá para poder evitar que o filme fosse proibido de ser exibido em todo mundo.

Este é um exemplo de possíveis consequências sobre quem utiliza o poder instrumental que caracterizam os *discursos de sobriedade*.

4 - Porque não o consideram como igual?

O cinema de documentário procura responder a questões sociais de que estamos inteirados de um modo consciente. Para isso utiliza uma estrutura narrativa muito próxima da ficção.

Como Martin Scorsese afirma no seu documentário sobre a história do cinema americano, o cinema de ficção reflecte a cultura onde está inserido – a nossa cultura – e se esta imagem especular é a definição fundamental e também determinante do cinema, isto significa que o cinema documental não está livre desse reflexo, o que o impede de ser detentor de um *discurso de sobriedade*.

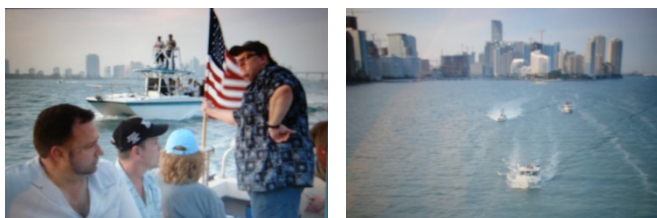
Voltando a fazer referência a *Sicko* (2007), à sequência dos doentes americanos que recebem assistência médica cubana, nesta é evidente que Michael Moore utilizou um discurso narrativo de cinema de ficção. Senão vejamos.

Na sequência em que a personagem “Michael Moore” resolve arranjar um barco para levar os doentes voluntários a Guantanamo para receberem assistência médica, o discurso off do narrador é

reforçado com frases do próprio como personagem interactiva na acção. Esta técnica tem como principal função forçar um discurso para uma determinada emoção que o realizador pretende. Mas M. Moore não fica por aqui.

Nesta mesma sequência Michael Moore utiliza meios aéreos para reforçar a narrativa de uma epopeia, formula muito utilizada no cinema americano de ficção. Não resistindo em utilizar o cliché do homem que hasteia a bandeira americana no barco que se inicia na aventura pelo oceano.

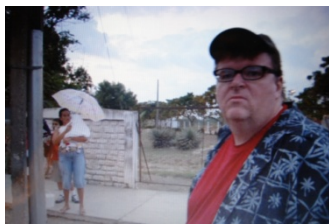
Sicko, 2007



O mesmo Moore que ao não conseguir obter uma resposta de apoio aos doentes americanos por parte da prisão de Guantanamo, num discurso em off, Michael Moore afirma que de repente se sente perdido sem saber o que fazer com os seus compatriotas enfermos num país estranho que era comunista, *“Quando eu era pequeno aquela gente queria matar-nos”*. No campo formal a voz-off é sustentada por um *“Michael”* perdido no meio de pessoas e carroças puxadas por animais, um Michael preocupado e de certa forma apreensivo por se encontrar num país estranho e atrasado sem saber o que fazer.

No tratamento esta acção é composta por uma sequência de planos captados em câmara ao ombro.

Mais uma vez, Michael Moore utiliza uma estrutura narrativa na sua forma que nos recorda o cinema de Hollywood.



Michael Moore apreensivo por se encontrar num país estranho e atrasado sem saber o que fazer (Cuba). *Sicko*, 2007

Mas se por um lado o cinema documental não é aceite como um igual na detenção de um discurso de sobriedade, por outro, muitos realizadores e autores de documentário tiveram ao longo da história do cinema uma posição muito desconfiada em relação à indústria do cinema de ficção. Dziga Vertov, Paul Rotha, John Grierson, entre outros, foram severos críticos com comparações pouco abonatórias a Hollywood. Estes consideravam que apesar do cinema documental também estar dependente de imagens, ao menos estas estavam alicerçadas em motivos e intenções mais inovadoras no campo formal e mais responsáveis no social ⁽⁶⁾.

É certo que as imagens tem o poder de fascinar e mesmo seduzir. Mas também distraem. A força produtiva e interpretativa reside em palavras. O documentário pode procurar através da palavra transmitir um discurso responsável e inócuo, porem a função desta é em parte para nos distrair com as imagens que acompanham.

A imagem cinematográfica é resultado de um processo óptico captado e registado sobre um suporte químico, magnético ou digital de uma realidade/objecto observada. Esta – imagem – passa a estar dentro do reino da interpretação.

O mesmo processo se aplica aos registos sonoros que podem acompanhar uma imagem cinematográfica. O que desenvolve no espectador um interesse em compreender a história contada se entender o argumento.

O nexo entre imagem cinematográfica e realidade/objecto observado, não vai por si dar um certificado de estatuto histórico à realidade/objecto nem ao argumento.

Uma terceira razão que leva o cinema documental a não conseguir adquirir uma posição de igualdade de outros discursos de sobriedade como o ensaio escrito ou livro, bem como uma informação científica ou uma reportagem, é que a maioria dos documentários utilizam estratégias e estruturas narrativas que são utilizadas pelas artes de entretenimento como o cinema de ficção. Para agravar a situação, muito do cinema de ficção que aborda “problemas sociais” considera-se ter um objectivo tão cívico e socialmente responsável como o desenvolvido pelo cinema documental (7).

Exemplo disso é *Elephant*, (2003) de Gus Van Sant, um filme de ficção que aborda um problema social americano que é a violência na juventude as suas possíveis causas e consequências. O ponto de partida é o massacre no liceu Columbine em 1999 (8). O mesmo trágico acontecimento também foi o ponto de partida para o documentário *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore para abordar o mesmo problema mas numa perspectiva mais abrangente que é a violência e uso indiscriminado de armas na sociedade americana.



Elephant, 2003

*Bowling for
Columbine, 2002*



A difícil integração do cinema documental como um discurso de sobriedade devesse possivelmente por a sua narrativa fílmica ser de características artísticas. Por esse motivo, este não é capaz de reproduzir fielmente o mundo que observa. A realidade é estruturalmente narrada numa perspectiva pessoal de quem observa e interpreta aquilo que vê. É preferencialmente uma concepção cinematográfica de autor.

5 - O documentário antropológico

Dentro dos diversos temas que o documentário pode abordar, a visão antropológica do mundo histórico observado é um dos temas mais legitimado como um *discurso de sobriedade*.

O próprio cinema de ficção pode adquirir um interesse antropológico. Como exemplo, o primeiro filme com apresentação comercial que foi a *“Saída de Operários das Fábricas Lumière”*, apesar de não se legitimar como uma narrativa não-ficcional, tem um interesse antropológico por causa de ser um registo de costumes sociais que já desapareceram.

O documentário não se limita a ser o resultado de um registo mecânico de uma realidade observada. Por esse mesmo motivo a narrativa documental não pode limitar-se a ser uma ferramenta de trabalho da antropologia. Não quer dizer que o cinema de documentário não seja objecto de estudo pela ciência que tem

como objectivo o homem, a sua cultura e as comparações universais para melhor se compreender o homem. Mas o cinema documental não está dependente deste “certificado” para credibilizar a sua narrativa não ficcional.

“Nanook, o esquimó” (1922) É considerado como o primeiro documentário antropológico de longa-metragem da história do cinema. Realizado por Robert J. Flaherty, *“Nanook, o esquimó”*, é o resultado de um longo tempo de entrosamento no local. R.J. Flaherty esteve durante dez anos intermitentes no sub-Ártico e mais doze meses consecutivos para a versão final do filme ⁽⁹⁾.

Quando em 1920, R.J. Flaherty conseguiu o apoio financeiro para realizar um filme sobre esquimós, partiu imediatamente para um posto sub-Ártico, situado na costa oriental norte da baía de Hudson ⁽¹⁰⁾. Foi quando conheceu um célebre caçador esquimó da tribo itivimuit chamado Nanook, que acabou por se converter no protagonista.

A sinopse de *Nanook o esquimó*, é o documento de um ano na vida de Nanook, um caçador esquimó e a sua família, que vão lutando para sobreviver nas condições agrestes da Baía de Hudson a norte do Canadá.

No tratamento, Robert Flaherty utiliza apenas imagens sem diálogos. É interessante que este tratamento solidifica a estrutura da narrativa, desenvolvendo assim um documentário que mostra a caça, a pesca e as migrações de um grupo praticamente intocado pela tecnologia industrial.

Outro elemento interessante nesta obra, é a utilização da família de Nanook como centro da composição/estilização. Esta limitação ao “campo observado”, ajuda a não dispersar o objectivo principal do

filme. Um documentário sobre uma civilização que está preste a desaparecer por causa da voracidade dos tempos modernos. – *“Não vou realizar filmes sobre o que o homem branco fez dos povos primitivos... O que quero mostrar é o antigo carácter majestoso de estas pessoas enquanto isso é possível. Antes que o homem branco destrua não só o seu carácter como o povo em si mesmo. A necessidade de fazer Nanook vinha do modo como eu sentia esse povo, da minha admiração por ele; era isso que queria comunicar.”* (11).

A estrutura de “Nannok, o esquimó”, tem rigor na informação e na investigação, objectividade e interpretação de forma a garantir a veracidade do tema (12). Mas este rigor desenvolvido por Robert J. Flaherty não impediu de muitas vezes ser acusado por excesso de “romantismo” na sua obra, como John Grierson o criticava apesar de ser seu admirador. Esta acusação tinha fundamento no sentido de que os esquimós na época já compravam as suas roupas e mantas fabricadas em “Manhester” e já ouviam rádio para estarem a par do preço das peles que comercializavam (13).

Esta realidade não se vê no documentário, mas é importante dizer-se que R. J. Flaherty tinha conhecimento de tudo isto. Mas o que ele queria não era mostrar uma exposição objectiva do mundo esquimó, mas sim destacar os seus valores. Para isso o desenvolvimento do seu documentário divide-se no plano da observação, do entrosamento humano, a integração dos meios técnicos no espaço observado para criar habituação nos actores sociais, ligação entre o informativo e o poético e uma estrita comunicação entre observador e observado. Este rigor no desenvolvimento de *Nanook o esquimó* é garantia para que esta não seja uma obra de ficção.

O rigor aplicado no desenvolvimento da narrativa é construído através da observação. Como prova disso, as anotações deixadas no seu diário para realizar as sequências ⁽¹⁴⁾:

Cenas especiais

Descarga

O porto

Inverno

Localização

O gramófono

Nascimento

Transporte em trenó

Óleo medicinal de castor

Na aplicação de um cuidado na escrita, como elemento integrante na narrativa – “o raspar e o silvar da neve em movimento” – bem como complemento da narrativa – “Agora só falta fazer mais uma coisa”. Frase que surge quando após termos visto Nanook a construir um iglo, o vemos a cortar um bloco de gelo para depois percebermos que acabou de fazer uma janela no iglo para poder contemplar a luz do sol poente ⁽¹⁵⁾.



Nanook a construir o Iglo com uma janela.
Nanook o esquimó

Para além de uma escrita bastante cuidada para salientar o “*antigo carácter majestoso de estas pessoas*”, Robert J. Flaherty, para poder filmar a veracidade do que observava, não se impediu por exemplo, em mandar construir metade de um iglo maior que os originais de

forma a ultrapassar as limitações técnicas na colocação da câmara de filmar e da iluminação no espaço necessário para a movimentação cénica necessária na reconstituição da vida familiar dentro de um iglo.

Como Malinovski afirma, *“o objectivo final que um etnógrafo nunca deve perder de vista é em suma, compreender o ponto de vista do nativo, a sua relação com a vida, a sua visão com o seu mundo”* ⁽¹⁶⁾. E isto é conseguido por Flaherty ao votar para a eternidade a glória de um povo, que Nanook é a memória viva. Os antropólogos intitulam ao método utilizado por R.J. Flaherty de “presente etnográfico”. É interessante apercebemo-nos que apesar de este método ser utilizado pela ciência que estuda o homem e a sua sociedade ⁽¹⁷⁾, Flaherty foi criticado por falta de veracidade no seu documentário, de um excesso de romantismo, por o usar.

Pode-se afirmar que a Narrativa é o mecanismo utilizado para contar histórias. Porém nem todas as narrativas são ficção. Como o cinema de ficção, o documentário também pode sugerir que as percepções e valores pertencem às suas personagens ao se aderem ao mundo histórico.

O documentário na sua forma também pode conter conceitos de desenvolvimento das personagens e subjectividade, montagem de continuidade ou sequências de montagem e a invocação do espaço fora do enquadramento.

Chronique d'une Été (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin, levanta questões tendo como base um cinema de experimentação na pesquisa antropológica e sociológica. Jean Rouch e Edgar Morin decidiram avançar com este projecto na tentativa de captar somente a realidade, utilizando para isso as potencialidades de um

“*nouveau cinema*”. O filme foi-se construindo durante o processo de realização. A este processo os autores deram o nome de *cinéma vérité*, em homenagem a Dziga Vertov com o seu *kino-pravda*, tradução de *cinema verdade* ⁽¹⁸⁾.

Chronique d’Un Été é um filme com uma duração de 90 minutos como resultado de mais de 20 horas de filmagens.

Jean Rouch e Edgar Morin propõem-se a acompanhar e observar a evolução de vários actores sociais que a única coisa que tem em comum é viverem em Paris. Mas os autores ao avançarem com este projecto cedo aperceberam-se que estavam a perder o controlo da narrativa ao confrontarem-se com o “muro da vida”. A história corria o risco de se tornar dispersa e confusa. É aqui que o documentário adquire a sua genialidade.

Jean Rouch e Edgar Morin, ao aperceberem-se que estavam a perder o controlo da história passam a ser eles, os próprios autores, as principais personagens da narrativa. As duas últimas sequências são brilhantes porque conseguem adquirir o controlo da narrativa que estava a correr o risco de se tornar dispersa e confusa. Para isso Jean Rouch através de uma montagem primorosa apresenta um debate moderado por Edgar Morin, com os actores sociais que participaram no filme. Estes após terem assistido á projecção do filme em que participaram começam a comentar o que viram. Vamos assistindo a reacções que nos surpreendem, com a opinião geral de quem participou no filme considerar que o “outro” não foi verdadeiro à frente da câmara e quando o foi é porque estava emocionalmente fragilizado. – *“A maior parte das pessoas só disseram generalidades à frente da câmara. E na vida não se dizem generalidades”* ⁽¹⁹⁾



O balanço final na visão dos actores sociais.

Chronique d'une Été (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin

Na sequência seguinte, após o debate, os dois autores encontram-se num museu etnográfico. Enquanto caminham captados por uma câmara ao ombro, fazem um balanço final sobre o projecto que se propuseram realizar.

Chegam então à conclusão que falharam ao tentarem realizar um filme de uma total autenticidade, tão verdadeiro como um documentário – *“Quisemos fazer um filme de amor, e acabamos com uma espécie de filme de indiferença. Seja como for, no qual... não, não de indiferença. Um filme de reacção e de uma reacção que não é forçosamente, uma reacção simpática. Essa é dificuldade de comunicar alguma coisa.”* - E enquanto se despedem, Edgar Morin, diz – *“metemo-nos num sarilho”* – e caminha pelo passeio de uma avenida de Paris chuvosa.

Chronique d'un Étè
(1961)



6 - O Controlo

Chronique d'Un Été começa por ser um filme sociológico, mas é muito mais do que isso. É um manifesto sobre as limitações do cinema em captar a “realidade”. É uma obra onde é transmitida a angústia por parte dos autores na possibilidade de perderem o controlo sobre o tema que pretendiam desenvolver e o seu objectivo.

No ponto de vista do realizador, existe um menor controlo sobre um tema desenvolvido como documentário. Na mesma perspectiva um realizador tem um absoluto controlo no desenvolvimento de cinema de ficção.

Normalmente, o realizador de documentário consegue somente controlar algumas partes da preparação, da rodagem e da montagem. Algumas variáveis como a investigação e o guião é possível poder omitir partes para poder manter o controlo. Porém, outras variáveis como a iluminação, cenografia e o comportamento das personagens que estão presentes na rodagem é muitas vezes difícil de controlar. Mas esse controlo volta a ser possível na montagem e pós-produção.

Na edição e pós-produção, o realizador estrutura o tempo e o espaço, dando-lhe a dinâmica que bem lhe apetece e que naturalmente pode conduzir a uma leitura específica por parte do espectador.

Dziga Vertov publicou na revista Lef em 1923 a seguinte reflexão, *“Se fotografarmos num filme tudo o que o homem viu, obter-se-á naturalmente uma grande confusão. Se montarmos habilmente tudo quanto se filmou, o resultado será um pouco mais claro. Se eliminarmos as escórias que perturbam, ainda será melhor.*

Obteremos deste modo uma memória organizada das impressões de um olho vulgar.” (20)

Nas palavras de Dziga Vertov, o momento das filmagens é o momento de menor controlo. Na sua perspectiva tornar-se-á até necessário que o olho mecânico ocupe o lugar do homem, para poder registar – *“Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo. Eu liberto-me, desde hoje e para sempre, da imobilidade humana, eu estou em movimento contínuo, aproximo-me e afasto-me dos objectos, deslizo por baixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr,... A minha vida é dirigida para criação de uma nova visão do mundo. Deste modo eu decifro, de uma nova maneira, um mundo que vos é desconhecido.”* (21)

A necessidade de controlo por parte do realizador durante toda a construção do documentário define-se de um modo até irónico, com o elemento chave do documentário. Como diz Javier Rioyo, jornalista e guionista de rádio e televisão, *“O documentário é uma forma de subjectividade filmada, manipulada pelo realizador que decide o tema, posiciona a câmara, escolhe uma perspectiva, um ponto de vista, um ângulo, sons, vozes, inserções, arquivos e fotografias. Depois de tudo isto, como um bom barman, serve-o devidamente manipulado no recipiente adequado, num copo grande/ecrã, ou num pequeno/ecrã (de televisão).”* (22)

Mas por mais que o realizador de cinema de documentário procure ter sobre controlo as variáveis de uma rodagem cinematográfica, existe um elemento que não consegue controlar plenamente; o seu tema básico ou seja a história.

7 - O argumento na representação do Mundo Histórico ⁽²³⁾

No cinema de documentário a história depende do mundo histórico, enquanto no cinema de ficção a história depende do mundo imaginário.

Mas em ambos a estrutura do argumento tem um princípio, um meio e um fim.

Para a construção de um argumento de documentário, a história pertence ao mundo histórico e este é constituído por actores sociais. Vão ser estes, que vão permitir o desenvolvimento da trama e o desenlace da mesma.

Por esse motivo a narrativa de um documentário procura uma “coerência” que prove o mundo histórico representado. O som tem sido o elemento mais utilizado pelo documentário para a credibilização da sua história.

John Grierson, o «responsável» da palavra “Documentário”, na acepção que ela tem, vivia obcecado pela verdade. Considerava que a verdade é ir aos limites da realidade e descobrir aquilo que faz da realidade o que ela é.

Portanto seguindo este princípio clássico, o autor de um documentário deve estar preparado para explicar a argumentação, porque para a história ser verosímil, a argumentação tem que ser convincente.

As imagens são concretas, pertencem a um lugar e a um tempo concretos. Mas não sobrevivem sem uma narrativa “sonora” no documentário; ao contrário da ficção onde por exemplo numa viagem de avião, podemos seguir facilmente a história de um filme de ficção sem a utilização de auscultadores. Isto seria naturalmente um pouco mais difícil em conseguir-se com êxito se estivéssemos a ver um filme de documentário.

O documentário baseia-se principalmente na palavra falada; através da «voz-off» dos narradores ou da “viva voz” dos entrevistados ou outros actores sociais, estes ocupam normalmente um lugar destacado na maioria dos documentários. Porque no documentário, a narração de um acontecimento é a reivindicação da história.

Vemos como exemplo no grande clássico do cinema de ficção *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, onde a história começa com a silenciosa morte um homem que diz uma só palavra - *Rosebud*!

A câmara retarda acção, mostrando toda esta cena dentro de uma dessas bolas de vidro que se vendem nas lojas de novidades em todo mundo. Uma mão – a mão de Kane, que tem estado a segurar a bola, perde firmeza. A bola cai-lhe da mão e rebola ao longo de dois degraus cobertos com tapetes no sentido da cama. A câmara segue-a. Rebola do último degrau para o chão de mármore onde se parte, os fragmentos brilham aos primeiros raios do sol matinal. Os raios traçam um desenho angular no chão, subitamente cruzado por milhares de reflexos quando os reposteiros são corridos na janela. A câmara está muito próxima. Reflectida na janela fechada, podemos ver uma forma – a figura de uma enfermeira, quando puxa os lençóis e lhe tapa cara. A câmara segue o movimento ao longo da cama chegando ao rosto após os lençóis o terem coberto.

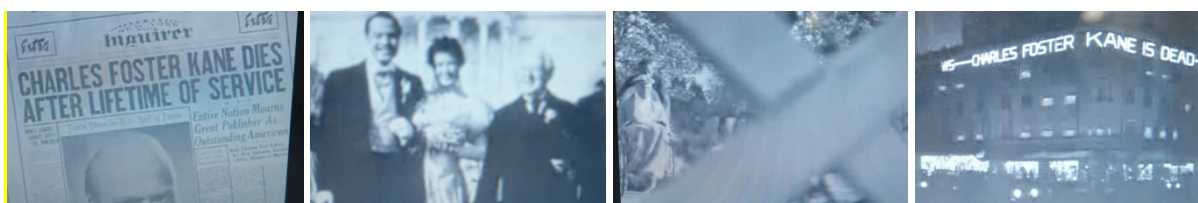
Fade Out.” (24)



Citizen Kane
(1941)

Depois desta teatral introdução de uma palavra – *Rosebud* – que vai servir de mote para o desenvolvimento da narrativa, Orson Welles, após o fad-out, faz fad-in com uma apresentação em projecção de tela de um “Documentário” que sintetiza de uma forma muito clara

quem foi o homem na sua existência como actor social que tinha dito a palavra *Rosebud*, antes de morrer. Esta estratégia por parte de Welles tem um claro propósito de credibilizar a existência de um cidadão chamado Kane, dentro de uma história que é claramente uma ficção. A utilização de «voz-off» no “documentário” sobre Kane é feita com um propósito de criar a atmosfera de que era realmente um documentário que estávamos a ver. A utilização desta forma consegue criar um efeito no espectador que vê o filme (não o actor que vê o documentário) na reivindicação histórica da figura que é o cidadão chamado Thomas Foster Kane.



O género Documentário como estratégia na narrativa ficcional em *Citizen Kane*

A estrutura do cinema de documentário depende mais de uma montagem provatória onde as técnicas narrativas clássicas sofrem uma modificação significativa. O documentário procura organizar os cortes dentro de uma sequência de forma a credibilizar a argumentação para nos situar numa lógica determinada. A montagem das imagens organiza-se para tornar convincente a argumentação.

Voltando a fazer referência à penúltima sequência de *Chronique d'Un Été*, enquanto se ouve as opiniões das personagens após terem assistido à projecção do filme onde são protagonistas, estas são sobrepostas com planos das outras personagens que perturbam a argumentação da “voz viva” criando uma direcção na narrativa que o realizador pretende.

Como Bill Nichols afirma, - *“De facto as cenas documentais estão mais firmemente organizadas em torno do princípio do som, do comentário falado, do que as cenas de ficção”*. (25)

Pois aqui nos leva há argumentação. A argumentação acerca do mundo numa perspectiva individual, numa representação no sentido de expor provas com o objectivo de transmitir um ponto de vista particular, constitui a espinha dorsal organizativa do documentário (26).

No cinema de documentário, a argumentação considera o mundo histórico como base da sua representação documental. A argumentação transmite-nos uma presença “autoral” ou expositiva.

O comentário é uma forma explícita de argumentação. Este é a visão do mundo expresso pelo realizador através dos actores sociais. – É importante referir que este tipo de expressão não tem que ser verbal. Este pode ser visual ou auditiva num sentido mais lato. –

O comentário serve para provocar uma sensação de distanciamento com propósitos de orientação, de evolução, juízo, reflexão, reconsideração, persuasão ou qualificação entre o texto como conjunto e as provas que apresenta.

O comentário permite ao realizador aplicar uma cobertura moral/política ao mundo representado através de técnicas ou recursos estilísticos como a montagem, o discurso, o ângulo da câmara, a composição da imagem, etc.

Assim, podemos apresentar uma lógica estrutural no documentário:

- A dependência de provas, a montagem com provas e a construção do argumento sobre estas.
- A primazia da banda sonora em geral, o comentário, os testemunhos e as narrações em concreto.

- A natureza e funções históricas dos diferentes modos de produção de documentário que podem dissimular-se dentro de um género narrativo de ficção.

Parte II – Notas

1 – A invenção do Cinematographe tinha uma limitação técnica. A bobine com a película tinha um comprimento de 16m. Como este invento registava a 16 fotogramas por segundo, a duração de cada filme não tinha mais de um minuto.

2 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 32)

3 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 32)

4 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 33)

5 - Michael Moore Under Investigation by U.S. Treasury Department. (11/Maio/2007)
www.foxnews.com/.../0,2933,271552,00.html

6 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 35)

7 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 34)

8 – O massacre no liceu Columbine em Littleton, Colorado nos Estados Unidos da América, em 1999. Foi perpetrado por dois adolescentes que mataram a tiro doze alunos e um professor tendo depois se suicidado.

9 – José Manuel Costa, in Catálogo Robert Flaherty, O homem e a câmara, O Olhar de Ulisses – 1 (pag.166)

10 – Erik Barnouw, El Documental, historia y estilo (pag.37)

11 – Erik Barnouw, El Documental, historia y estilo (pag.45)

12 – Esta é a estrutura base de uma narrativa documental. Adriano Nazareth (pai), O Cinema está morto. Que viva o Cinema (pag.176)

13 – Erik Barnouw, El Documental, historia y estilo (pag.46)

14 – Erik Barnouw, El Documental, historia y estilo (pag.38)

15 – Nannok, o esquimó (1922), Robert J. Flaherty

16 – José Manuel Costa, in Catálogo Robert Flaherty, O homem e a câmara, O Olhar de Ulisses – 1 (pag.157)

- 17 – José Manuel Costa, in Catálogo Robert Flaherty, O homem e a câmara, O Olhar de Ulisses – 1 (pag.157)
- 18 – Erik Barnouw, El Documental, historia y estilo (pag.223)
- 19 – Chronique d'Une Été (1961), Jean Rouch e Edgar Morin – sequencial final
- 20 – Vasco Granja, “Dziga Vertov”, pag. 45 da edição portuguesa
- 21 – Vasco Granja, “Dziga Vertov”, pag. 45 da edição portuguesa
- 22 – Javier Rioyo, “Odisseia das Imagens”, pag.62
- 23 – O argumento é a descrição da acção de um filme. Geralmente é a primeira fase a ser desenvolvida por um guionista. Narrativa é a história criada num formato construtivo, que descreve uma sequência de ficção ou não-ficção. Porto Editora 8ª edição, Dicionário da língua portuguesa e <http://en.wikipedia.org/wiki/Narrative>
- 24 – Orson Welles e Herman J. Mankiewicz, “O mundo a seus pés (Citizen Kane)” pag. 7 da edição do Centro de Estudos de Escrita Audiovisual Famalicão.
- 25 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 49)
- 26 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 170)

Parte III

Um Modelo de Olhar

Louis Lumière quando se deparou com o momento criativo em definir a forma/conteúdo da *La sortie des usines Lumière*, adquiriu um outro olhar sobre a sua fábrica onde diariamente os seus operários entravam e saíam. Para poder desenvolver a Trama, Louis Lumière teve de aprender a olhar através de uma óptica e de uma mecânica que permite perpetuar o espaço/tempo numa película. Ao seja Louis Lumière esteve limitado na Produção do filme por motivos técnicos. A duração do filme que não podia ter mais de um minuto e o volume e característica da câmara obrigava à utilização de um tripé.

Na perspectiva de Erik Barnouw ⁽¹⁾, o cinema de documentário ao longo da sua história, evoluiu numa íntima ligação entre os textos e a tecnologia cinematográfica. A linguagem de forma e conteúdo ao longo da história do cinema e do audiovisual em geral tem evoluído com a tecnologia. O autor/realizador de cinema de documentário como ser social atento e participante activo ao longo da história do cinema, tem vindo a desenvolver novas relações forma/conteúdo e tratamentos tendo em conta a evolução tecnológica.

Com o conhecimento da tecnologia cinematográfica o autor/realizador pode representar de diferentes formas os eventos, as acções, as situações e os assuntos na organização dos seus textos ⁽²⁾. Utiliza estratégias, adapta-se as restrições e vai desenvolvendo os textos adaptando a forma/conteúdo do tema ao momento histórico determinado.

No cinema de documentário, destacam-se quatro modalidades de representação: expositiva, de observação, interactiva e reflexiva.

As modalidades de representação são formas básicas de organizar textos que se relacionam com algumas características ou convenções recorrentes (3).

É importante referir que esta terminologia foi criada por Bill Nichols e é essencialmente utilizada como uma ferramenta de análise crítica. Mas baseia-se em práticas cinematográficas que os realizadores utilizam para desenvolver as suas obras cinematográficas de cinema documental. Por esse motivo, consideramos que é uma ferramenta útil para nos ajudar a desplanificar a obra visualizada, como também pode ser útil para o realizador desenvolver os seus textos e com isso construir uma narrativa que se adapte ao género e ao público-alvo definido.

1 - Modalidade expositiva

Os textos expositivos têm na sua forma como principal característica a utilização do comentário dirigido ao espectador. Prevalece o som não-síncrono com característica não-diegética, onde a retórica do comentário em *voz-off* desempenha o papel de dominante na estrutura narrativa. A *voz-off* conhecida como a “voice of god” está subordinada e complementa a imagem com um intuito objectivo de persuasão – pode ser interpretado e muitas vezes é utilizado como um instrumento de propaganda.

Os textos expositivos fazem questão na objectividade e de um juízo bem estabelecido, onde a montagem procura estabelecer e manter uma continuidade retórica em detrimento da continuidade espacial e temporal.

A entrevista ao ser utilizada é subordinada à argumentação desenvolvida pela própria película através da “voice of god”. Existe um controlo na relação entre entrevistador e entrevistado, nas questões de duração, no conteúdo e nas fronteiras do que se pode dizer e não dizer. Pode também existir concertações sobre as perguntas e respostas.

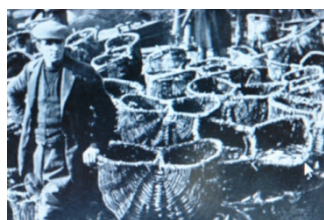
O espectador da modalidade expositiva valoriza muito mais a argumentação desenvolvida pela “voz omnipresente” do que o comentário do actor social (mesmo que este seja a própria voz) em contacto com mundo representado. Quer isto dizer, o ente da autoridade ou o ente institucional está mais representado pelo “logos” - a palavra e a sua lógica – que o corpo de um ente autêntico. O espectador tem a expectativa perante o texto expositivo, que este tome forma em torno da solução de um problema ou enigma.

Com a introdução da banda sonora no cinema, o documentário adquiriu uma nova atitude na concepção dos seus textos.

John Grierson com o seu documentário *Drifters* (1929) aborda a indústria pesqueira do arenque. Neste, J. Grierson vai contrariar a visão poética de Robert J. Flaherty sobre a vida dos pescadores e vai concentrar-se somente no “vapor e no aço” ⁽⁴⁾. A visão de Grierson sobre a realidade observada é muito bem definida, não permitindo que a realidade representada seja influenciada por outros. Por esse motivo Grierson não se coíbe em dramatizar situações conflituosas e as suas implicações de maneira a conduzir o espectador a um único sentido de interpretação da narrativa. Pode-se por isso considerar que a sua posição perante o documentário era controversa. Não temia a palavra “propaganda” e aliás considerava que o cinema é como um púlpito ⁽⁵⁾, orientando os seus seguidores

para um modelo de documentário onde primeiro eram propagandistas e só depois é que eram autores de filmes.

Este formato de textos expositivo teve seguidores como *Night Mail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright entre outros. Mas também não se pode deixar de salientar um outro documentário que se insere no modelo expositivo. *Las Hurdes – Terre sans pain* (1934) de Luis Buñuel na sua sinopse é a saída para a realidade, figurando-a num território da Estremadura no meio de uma Espanha esquecida. Os intérpretes são os próprios habitantes de La Alberca da região de Las Hurdes. É uma obra onde o realizador se apodera daquilo que vê e o metamorfoseia com uma montagem onde os cortes produzem justaposições que nos obriga a contemplar essa “realidade”.



Drifters (1929) de John Grierson

Las Hurdes, Terre sans pain (1934)
de Luis Buñuel



Night Mail (1936)
Harry Watt e Basil Wright

O modelo de textos expositivo é muito utilizado no documentário televisivo. Canais de televisão como Biografia, National Geographic, Odisseia, entre outros, são espaços que promovem e apoiam financeiramente o documentário de modalidade expositiva (6).

2 - Modalidade de observação

O cinema de documentário de observação é um cinema onde o realizador faz questão de não intervir na realidade observada. É importante referir que há quem considere o *Free Cinema* e *Cinéma Vérité* semelhantes no desenvolvimento dos seus textos. Quer isto dizer que ambos pertencem a modalidade de observação. Mas Eric Barnouw considera que *Cinema Directo* (free cinema) é formalmente diferente do *Cinéma Vérité*, porque este último é para uma realização intervencionista ou interactiva como a de Jean Rouch (7).

A modalidade de observação faz questão da não intervenção do realizador perante a realidade observada (8).

O desenvolvimento das câmaras sincronizadas e de equipamento sonoro portátil veio permitir aos realizadores de documentário, uma nova abordagem nos textos, adaptando a forma/conteúdo do tema, graças à evolução tecnológica do cinema.

Com a inovação tecnológica logo surgiram novos seguidores de uma outra forma de abordar o documentário em todo o mundo. Conhecido como *Free Cinema* em Inglaterra, *Candid Eye* no Canada, *Direct Cinema* nos Estados Unidos da América e *Cinéma Vérité* em França, todos eles tem em comum o seguinte: a vontade de abordar o momento histórico, de uma forma adaptada às novas possibilidades tecnológicas.

Muitos dos autores do cinema de documentário nos finais dos anos 50 estavam cansados do cinema de documentário que se fazia na época. Como Bob Drew, jornalista nos anos 50 da revista Life e mais tarde produtor de documentários televisivos afirmava, “os documentários da época (anos 50) eram aulas ilustradas”.

Assim a modalidade de observação tem como característica principal de ser um formato que faz questão da não intervenção do realizador. – *“Tratava-se de querer o que aparecia, em vez de se procurar obter aquilo que se queria compreender.”* ⁽⁹⁾

Este tipo de modalidade cede o controlo da realidade observada mais do que qualquer outra modalidade.

Tem como característica formal, gravar aquilo que observa sem um guião definido e sem tripé. Procura usufruir de uma continuidade temporal através do som directo, para que se possa potenciar essa continuidade através da montagem. É uma modalidade que se baseia na capacidade de descrição do realizador.

Os textos deste modelo se caracterizam no trato indirecto, por um discurso ouvido por casualidade mais do que escutado pelos actores sociais que dialogam entre si em vez de fala para a câmara. É um modelo que procura evitar as “cabeças falantes”, para potenciar o acaso da estrutura dramática.

Os planos sequência extensos com som directo são comuns nesta modalidade.

Estas características formais tendem a adquirir uma forma paradigmática em torno da descrição exhaustiva do quotidiano.

A montagem é o momento de maior controlo por parte do realizador. É o momento onde o realizador através das dezenas de horas gravadas procura construir uma narrativa, criando a ilusão do não controlo da realidade representada.

Cada plano editado tem como principal função de manter uma continuidade temporal e espacial da observação em vez de uma continuidade lógica de uma argumentação ou exposição.

Nesta modalidade muitas vezes se utiliza a meta-observação onde o sujeito que observa passa a ser parte integrante do mundo histórico observado com o surgimento físico da câmara de filmar ou da equipa, introduz uma outra narrativa dentro da narrativa. A meta-observação, a consciência da câmara que filma reforça o testemunho (subjectivo) da realidade observada. É o olho mecânico do cinema verdade – Kino Pravda/Ciné Vérité – que Dziga Vertov é mentor.

O documentário canadiano sobre *Stravinski* (1965) de Roman Kroitor e Wolf Koenig. A sequência em que Stravinski está com um amigo russo é um exemplo de meta-observação.

Como pretendia conversar com o amigo, Stravinski dirige-se para a câmara e cumprimenta-a, transmitindo desta forma a consciência que a câmara a partir daquele momento era inoportuna na conversa entre dois amigos que já não se viam há muito tempo. Com esta acção inicia-se um diálogo entre o compositor e a “câmara”, pedindo “esta” a autorização para poder filmar a conversa entre os dois amigos. Stravinski autoriza.

O plano seguinte é um assistente a segurar numa *claquete* improvisada para indicar a sequência que vai ser gravada, ou seja, a conversa entre Stravinski e o seu amigo em russo.

A meta-observação é acentuada na conversa entre os dois, com o compositor a esclarecer o seu amigo da intenção da “câmara” em o acompanhar – “*Começaram no Canada. Trouxeram o equipamento todo para bordo. Aparecem em todo lado mesmo quando estou em férias.*” – ambos se riem da situação ⁽¹⁰⁾.



A consciência da câmara em *Stravinsky* (1965)

A presença da câmara, a consciência desta no acontecimento, serve para atestar a sua presença no mundo histórico. Sugere-nos um compromisso com o imediato, o íntimo e o pessoal mais “real” do que podia ser experimentado por um autêntico observador/participante. Como Pierre Perrault testemunha sobre a sua experiência no documentário – *“Se repetem as palavras que ouviste ou julgas ter ouvido, isso é imaginário. Mas essa máquina não filma o imaginário, filma a realidade. Filma o vivido das pessoas no momento em que elas vivem... É impossível. Não temos uma ferramenta que nos permita expor uma realidade vivida sem a refazer. E foi isso que me apaixonou na aventura e depois noutros filmes o facto de poder captar o real sem uma falha, infalivelmente. É uma memória infalível. Não está completa, não é total. Mas está ali.”* ⁽¹¹⁾

Outra das características dos textos do modelo de observação é no trato indirecto, um discurso ouvido por casualidade mais escutado pelos actores sociais que dialogam entre si em vez de falarem para a câmara.

Por causa desta característica o actor social é muitas vezes visto por parte do espectador como um actor de ficção. O que leva o documentário desenvolvido no modelo de observação ser considerado muito próximo do cinema de ficção.

O facto do actor social desenvolver a sua “personagem” dentro do mundo histórico a que pertence sem intervir directamente com a câmara. Ou seja, a câmara ao ter uma atitude de observador –

como uma mosca na parede – leva a que o espectador experimente os textos do modelo de observação como uma representação ficcionada.

Robert Drew realizou em 1963, *Crisis: Behind a presidential commitment*.

Sinopse: é o conflito entre o governador de Alabama George Wallace que procura impedir uma decisão do tribunal federal americano em permitir que dois alunos negros frequentem a Universidade de Alabama e o procurador-geral dos Estados Unidos da América Robert Kennedy que tenta fazer cumprir a decisão do tribunal.

Tratamento: As câmaras acompanham os actores sociais sem intervirem directamente na acção. Não se sente a presença física de qualquer meio técnico e operacional no conflito. Mas o conflito é apresentado numa estrutura de ficção, com um voz-off que apresenta o drama com uma sequência de planos do Presidente John Kennedy com um ar preocupado e introspectivo que reforça a voz-off que diz que o presidente tem que mediar o conflito provocado pelo governador de Alabama.

Durante a trama vamos acompanhando as “personagens” de Bob Kennedy em casa com a sua família e de George Wallace no seu dia-a-dia. O conflito vai-se intensificando no decorrer da trama, o que leva o espectador experienciar a representação ficcionada como no cinema de ficção.



Crisis: Behind a presidential
Commitment (1963)
Robert Drew

Destaca-se a sequência em que Robert Kennedy está em casa e conversa ao telefone com o seu colaborador que está em Alabama a resolver o conflito. A sequência torna-se muito interessante no momento que a pequena filha de Bob pega no telefone e começa a conversar com o colaborador de Kennedy. O diálogo vai-se desenrolando entre os dois, numa montagem intercalada por planos da filha ao telefone com o seu pai sentado a olhar para ela e do “quartel-general” da equipa de Kennedy em Alabama. O ritmo provocado pela montagem introduz-nos a um diálogo íntimo que o espectador acompanha como uma acção de ficção. O mais interessante é que esta sequência não foi premeditada. Pennebaker e Leacock, os operadores que acompanhavam estes actores sociais, sem combinarem e apenas com a fé de que ambos estavam a filmar, acompanharam a conversa telefónica que só mais tarde é que confirmaram que ambos a tinham filmado ⁽¹²⁾. Este acaso teve como resultado uma sequência onde os seus textos se confundem com os de cinema de ficção.



A montagem como o momento de controlo do realizador.
Crisis: Behind a presidential Commitment (1963)

É através do parentesco com a ficção que o modelo de observação leva ao espectador a experimentar os textos como uma reprodução da vida tal como se vive.

Por tanto o cinema documental de observação, transmite uma sensação de acesso sem mediações. A impressão da ausência do realizador, da câmara e dos microfones, perante os actores sociais, proporciona a sensação de desfrutar a oportunidade de ocuparmos um lugar como observador privilegiado do acontecimento histórico.

3 - Modalidade interactiva

Nesta modalidade o realizador tem uma intervenção mais evidente sobre a realidade observada.

Aqui o realizador é mais participante, acusador interventivo ou mesmo provocador perante os actores sociais do que na modalidade de observação.

É importante referir que este modelo de trabalhar os textos começou a ser tecnicamente possível (tal como o de observação) nos finais dos anos 50 com o desenvolvimento das câmaras mais ligeiras e sincronizadas e de equipamento sonoro portátil.

Nesta modalidade utiliza-se muito as imagens de testemunhos e a argumentação verbal suportada com imagens que demonstram a veracidade do que os testemunhos afirmam. É criado uma sensação de parcialidade.

Como exemplo disso, o documentário *Millhouse* (1971) de Emile de Antonio ⁽¹³⁾. Autor radical do cinema americano, com ligações ao mundo artístico americano realiza um documentário com imagens de arquivo e depoimentos. O objecto do filme é o presidente dos Estados Unidos, Richard Milhouse Nixon num registo satírico, criando com isso um documentário político com uma estrutura de comédia.

É preciso não esquecer que Nixon era então o presidente dos Estados Unidos e só dois anos mais tarde é que surge o caso Watergate, o que dá um carácter premonitório a este documentário.

É um documentário onde os textos nos dão um filme acusatório sobre um sistema e uma pessoa em especial que é Richard Nixon.

O documentário começa com um texto do próprio R. Nixon que passa em croll vertical sobre um fundo negro e sem áudio. É o mote para o documentário, o leit-motiv para os textos.

A presença do realizador é construída através de depoimentos físicos que são editados de forma a construir “matéria” de acusação sobre o “suspeito” Nixon. Muitos dos depoimentos tem em justaposição imagens que reforçam as “provas” de acusação mas com um tom satírico.

A utilização dos sons *diegéticos* é magistralmente editada conseguindo com a justaposição de imagens um olhar satírico no documentário.

Exemplo disso é o primeiro minuto do documentário.

Ao toque de trompetes de uma parada militar, uma voz anuncia o presidente dos Estados Unidos, colando logo em seguida em corte a montagem de um boneco de cera com a figura de Richard Nixon, tendo como suporte sonoro a mesma estrutura musical dos trompetes da parada militar.



O olhar satírico de Emile de Antonio em *Millhouse* (1971)

Outra das características dos textos interactivos é o pseudodiálogo. O entrevistador procura eliminar a hierarquia da entrevista, criando uma falsa sensação de igualdade perante o entrevistado.

Em *Cronique d'Un Été* (1961), Edgar Morin e Jean Rouch utilizam esta estratégia na sequência onde os dois estão com a actriz social Marceline. Explicam-lhe o objectivo do filme que querem realizar e convidam-na a participar neste projecto com o desafio de andar pela rua a questionar os parisienses se são felizes.

Esta sequência tem uma composição cenográfica que esteticamente transmite um ambiente despreocupado. Os elementos cenográficos são uma mesa baixa repleta de garrafas de vinho vazias, copos e pratos. J. Rouch encontra-se sentado no chão em frente a Marceline que está sentada numa cadeira. Há esquerda de Marceline encontra-se sentado E. Morin. Esta composição cria a sensação de uma conversa entre os três onde não existe uma hierarquia. O pormenor de Jean Rouch em se encontrar num plano inferior ao de Marceline reforça o pseudodiálogo.

Na expectativa do espectador, J. Rouch e E. Morin conseguem transmitir a ausência de hierarquia na entrevista.

Observa-se que na modalidade interactiva a presença do realizador é uma constante, tanto pelo depoimento do actor social que se dirige para a câmara ao para fora de campo com o seu testemunho, bem como pela justaposição de imagens que vem corroborar esse testemunho.

O realizador adquire muitas vezes a posição de detective que procura provar aquilo em que acredita através de testemunhos, provas físicas, entre outros elementos que venham a corroborar com a “sua” realidade observada.

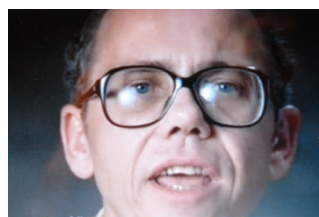
The Thin Blue Line (1988) de Errol Morris é um documentário que se desenvolve sobre um erro judicial. Através deste documentário o “realizador – detective”, como Errol Morris gosta de ser chamado ⁽¹⁴⁾, conseguiu provar a inocência de um vagabundo que tinha sido acusado pela morte de um polícia. Errol Morris, através do confronto de depoimentos faz nascer contradições que ajudam a provar a inocência do vagabundo. Este se assume como um verdadeiro investigador que procura a “verdade” através do cinema como fórmula de ultrapassar os mecanismos legais e judiciais onde muitas vezes a “verdade” se encontra delimitada.



A reconstituição como estratégia formal.
The Thin Blue Line (1988)

No campo formal a característica nos documentários de Errol Morris, é transmitir a presença do realizador sem a presença física deste. Para isso Errol Morris inventou uma máquina para realizar entrevistas – O Megatron – ⁽¹⁵⁾. Através deste consegue entrevistar os actores sociais, pondo-os a falar directamente para a câmara e ao mesmo tempo o entrevistado esta a ver o entrevistador. No aspecto formal, Morris consegue colocar o actor social a falar directamente com o espectador. Eliminando a possibilidade de algum desconforto formal pelo motivo de o entrevistado estar a falar para fora de campo, criando ao mesmo tempo uma maior aproximação entre a realidade representada do cineasta e a observada pelo espectador.

Actor social entrevistado através do Megatron.



Outra das características na modalidade interactiva é o testemunho do actor social através do pseudomonólogo. Neste formato de entrevista mantêm-se a ausência visível do realizador.

No pseudomonólogo o actor social parece comunicar pensamentos, sentimentos ou recordações individualmente e directamente ao espectador.

Exemplo, é a sequência de Marceline a caminhar na Praça da Concórdia em Paris no documentário *Crhonique d'Un Été* (1961).

Argumento da sequência: Marceline caminha pela Praça da Concórdia recordando a sua ida como deportada para um campo de concentração nazi, a dor da separação de seu pai.

A câmara acompanha o percurso de Marceline sempre em plano geral. Quando Marceline diz *“Voltei. Tu ficas-te. Quando te vi, depois de ter lá chegado, já tinham passado seis meses.”*



PG com Marceline

O plano seguinte é um plano médio apertado contra-picado de Marceline, que na continuidade do seu monólogo diz, *“Atiramo-nos para os braços um do outro. E depois ouve aquele porco SS que se atirou sobre mim e me bateu à tua frente. E tu dizias – è minha filha, é minha filha! -...tinha uma cebola, puseste-a na minha mão e eu desapareci”*



PM apertado em contra-picado

O plano seguinte é um plano inteiro de frente com Marceline a andar no meio de uma rua em contra-luz dizendo “Papá...” enquanto a dor da sua memória vai-se interiorizando, a câmara vai-se afastando de Marceline acabando a sequência em plano “mui geral”.



PI em contra-luz de Marceline



PG em contra-luz com Marceline

A estrutura desta sequência é próxima do cinema de ficção. Senão vejamos:

No plano da interpretação, o monólogo de Marceline é “interpretado” de uma forma muito interiorizada. Para ela a câmara não existe, só a dor da sua memória é que está presente. Marceline representa-se.

No plano formal, a sequência está dividida em três planos:

1º Plano – Plano geral com a câmara a acompanhar Marceline. Este plano introduz-nos a contextualização geográfica (onde está) e a narrativa (o passado de Marceline).

2º Plano - Plano médio contra-picado que nos aproxima da intimidade de Marceline e estando o plano em contra-picado, cria a sensação do crescimento da personagem.

3º Plano - Plano inteiro de Marceline que caminha no meio da rua em contra-luz, a câmara vai-se se afastando de Marceline acabando o plano sequência num plano “mui-geral”. Este plano sequência reforça o abandono de Marceline à sua dor, aumentando a tensão dramática da sequência.

A ausência do realizador existe só com a sua invisibilidade física. Mas o controlo sobre o mundo histórico mantém-se através de uma rigorosa planificação de produção e de edição.

O espectador do texto interactivo se olha como testemunha do mundo histórico através dos actores sociais. A credibilização do mundo histórico representado perante o espectador é elevada. E esta é sustentada pela confiança que o espectador deposita no realizador ou instituição - o realizador Jean Rouch ou o canal de televisão National Geographic, por ex. –

4 - Modalidade de representação reflexiva

Aqui a representação do mundo histórico passa a ser o objecto de reflexão. Os textos passam a ser construídos conscientes deles mesmos não só na sua forma e estilo, mas também na estratégia, na estrutura, nas convenções, expectativas e efeitos ⁽¹⁶⁾.

Quer isto dizer, que o documentário construído nesta modalidade transmite ao espectador a consciência do mesmo. Os textos são reflexivos no sentido de consciencializar o espectador no modelo em que o mundo histórico é representado. O documentário passa também a ser o objecto de reflexão.

Como exemplo observa-se os documentários de Errol Morris.

Estes são desenvolvidos com o mote da obsessão na busca da verdade. O modelo interactivo dos seus textos utiliza ferramentas da forma e estilo (como a reconstituição por ex.) para fazer prova de uma verdade. Mas quando faz confronto de depoimentos e faz nascer contradições, estas transmitem ao espectador a consciência

do documentário. O espectador passa a ter consciência e a partilhar a estratégia do realizador em fazer prova do mundo histórico representado.

A utilização de actores para representarem actores sociais é um recurso que muitas vezes se aplica no cinema de documentário. *The Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris é um exemplo com as suas recriações que se podem considerar subjectivas pelo cuidado estético e na utilização de imagens iconicamente sugestivas. Este cuidado estético pode levar Errol Morris como autor, ser considerado uma pessoa mais interessada nos efeitos reflexivos do que em conseguir justiça.

Na modalidade de representação reflexiva as expectativas do espectador são diferentes em relação aos outros modelos. O espectador passa a ter uma maior consciência do objecto em si que é o documentário em detrimento do mundo histórico que é o objecto do documentário.

Nesta modalidade o encontro é essencialmente entre o realizador e o espectador em vez de ser entre o realizador e o sujeito ⁽¹⁷⁾.

Lightning Over Water – Nick’s Movie (1980), de Nicholas Ray e Win Wenders. É um documento sobre os últimos dias de vida de Nicholas Ray.

Sinopse: Win Wenders é convidado por Nicholas Ray, para realizarem juntos um filme sobre a odisseia de um pintor que viaja até à China em busca de cura para a sua doença. Win Wenders aceita o desafio e viaja a Nova York em Abril de 1979. Mas encontra Nicholas Ray muito doente com um cancro terminal que o levaria à morte um mês depois. Com este facto Wenders quase rejeita trabalhar com Nicholas pelo facto de testemunhar o seu sofrimento

e de não o querer explorar. Mas Ray convence-o a ficar, demonstrando que queria acabar o filme, mas, essencialmente tinha um desejo de deixar um balanço da sua vida.

Os seus textos são desenvolvidos na modalidade de observação. Existe no filme uma permanente sensação de não controlo sobre aquilo que observa. Mas utiliza recursos estilísticos que o transportam para a modalidade de representação reflexiva. É um filme complexo onde o sujeito (Nicholas Ray) é o mote para uma reflexão sobre o cinema, a angústia da criação, a vida e a morte através da obra e da doença terminal de Nicholas Ray.

Tratamento: Através da disposição de Nicholas Ray em expor o seu sofrimento para a câmara que Wenders – e N. Ray – realizam um documentário onde utilizam como recurso estilístico o metadocumentário. A presença constante da câmara de filmar - que nos transposta para o olho mecânico de Vertov – cria no espectador uma permanente consciência do documentário em detrimento do mundo histórico observado.

A representação é uma das estratégias reflexivas.

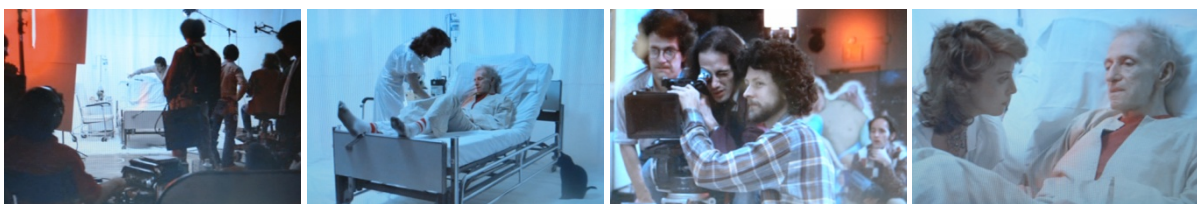
Win Wenders e Nicholas Ray utilizam esta estratégia como é exemplo a sequência da representação de “uma cena vagamente baseada em Rei Lear” ⁽¹⁸⁾ contracenada por Ronee – mulher de Wenders -e Nick. Esta sequência é de uma estética depurada.

O espaço cenográfico é a representação de uma cama de hospital com a equipa de cinema a preparar a cena. Wenders em off diz que se vai gravar “*uma cena vagamente baseada em Rei Lear*” com Nick e Ronee, mas onde a “realidade era mais forte do que a ficção em que a queríamos transformar. Seria a última vez”.

O plano seguinte é Nicholas deitado nessa cama a representar os momentos finais da sua vida contracenando com Ronne.

Nicholas representa-se a si mesmo num leito de morte. É o actor social Nick a representar o actor Nick. Ambos se fundem num só e passamos a ver a dor da agonia do actor social Nick.

A reflexividade desconstrutiva ⁽¹⁹⁾ é aqui desenvolvida através da intensificação da consciência de algo que previamente já era do conhecimento do espectador. A morte de Nicholas Ray com um cancro terminal. Com essa intensificação da consciência, o espectador passa a ter uma maior consciência do filme numa perspectiva subjectiva de avaliação perante os temas que o documentário pretende elevar. Que é o cinema, a angústia da criação, a vida e a morte



A fronteira difusa entre o mundo histórico representado e a ficção - *Lightning Over Water – Nick's Movie* (1980), de Win Wenders e Nicholas Ray

Nesta obra cinematográfica os códigos ou as convenções dominantes da representação documental ficam difusos com esta estratégia de reflexividade formal. Não se consegue definir o que é ficção e o que é documentário. Esta ambiguidade permite uma maior consciencialização no espectador na subjectividade da obra cinematográfica.

As estratégias e os recursos estilísticos que o realizador utiliza nos textos reflexivos transportam o espectador para um estado de consciência intensificada na sua relação com a narrativa e de esta com o mundo histórico representado.

Parte III – Notas

- 1 – Erik Barnouw, El Documental, historia y estilo
- 2 – Entende-se como “Textos” a organização do Guião Literário e do Guião Técnico
- 3 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 65)
- 4 – Erik Barnouw, El Documental, historia y estilo (pag.79)
- 5 – Erik Barnouw, El Documental, historia y estilo (pag.78 a 82)
- 6 – Ver Canais National Geographic, Historia, Biographique, Discover, entre outros.
- 7 – O documentalista do cinema directo levava a sua câmara perante uma situação de tensão e aguardava que se produzisse uma crise; o cinema vérité de Rouch tratava de precipitar uma crise. O artista do cinema directo aspirava a ser invisível; o artista do cinema vérité de Rouch era em pormenor um participante declarado da acção. O artista do cinema directo era um circunstante que não intervinha na acção; o artista do cinema vérité estava mais perto de ser um provocador da acção. Eric Barnouw, El Documental, historia y estilo (pag. 223)
- 8 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 72)
- 9 – Karel Reiz, realizador britânico do free cinema no documentário. DVD “Cinéma Vérité, defining the moment” (1999) de Peter Wintonick
- 10 – Roman Kreitor realizador canadiano do documentário sobre Stavinski. DVD “Cinéma Vérité, defining the moment” (1999) de Peter Wintonick
- 11 – Pierre Perrault fala sobre a sua experiencia no documentário “Pour la suite du monde” que realizou em parceria com Michel Brault e do cinema em geral. DVD “Cinéma Vérité, defining the moment” (1999) de Peter Wintonick
- 12 – “Cinéma Vérité, defining the moment” (1999) de Peter Wintonick

13 – Emile de Antonio (1920 – 1989) é um dos nomes malditos do cinema americano. Artista radical com ligações a Warhol, Jasper Jonhs e Rauschenberg, De, como ficou conhecido pelas pessoas do meio, começou por atrair a atenção das autoridades americanas com “Point of Order”, de 1963. Trabalhando com material de arquivo respeitante aos interrogatórios do senador Mccarthy, produziu um violento documentário contra a caça às bruxas, ficando a partir daí, sob vigilância do FBI. (http://ww1.rtp.pt/EPG/tv/EPGprogImprim.php?p_id=14748&e_id=)

14 – Mr. Death – a América de Errol Morris (Pag. 61)

15 – Mr. Death – a América de Errol Morris (Pag. 19)

16 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 93)

17 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 97)

18 – *Lightning Over Water – Nick’s Movie* (1980), de Nicholas Ray e Win Wenders – Capitulo 13 (1H07’)

19 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 110)

Parte IV

O género a partir de uma ideia – parte 1

1 - A organização dos Textos

Como já se havia referenciado, o autor/realizador para representar a sua ideia tem que ter um conhecimento da tecnologia cinematográfica para poder dar forma aos eventos, às acções e às situações na organização dos seus textos. Começa aqui o desenvolvimento do guião técnico e literário.

Na generalidade o Guião é desenvolvido numa ordem sintética e cronológica da seguinte forma: ⁽¹⁾

- 1- Ideia
- 2- Sinopse
- 3- Tratamento
- 4- Guião completo

- 1- Ideia: esta pode surgir em qualquer parte e de qualquer maneira. O que é importante é que esta seja o início de um guião completo bem estruturado e fundamentado.
- 2- Sinopse (o que contar): em poucas páginas procura-se de uma forma clara e bem definida desenvolver a ideia. Aqui já se procura introduzir as palavras-chave que vão ser importantes para o desenvolvimento do guião.
- 3- Tratamento: apresenta-se por palavras os pormenores chave cinematográficos que vão caracterizar a obra fílmica. Aqui é necessário um profundo conhecimento das técnicas cinematográficas para poder traduzir por palavras aquilo que se pretende em imagens.

- 4- Guião completo: é a descrição minuciosa de toda a película. Aqui estão os diálogos, os decors devidamente numerados, onde se menciona se é noite ou dia, se é interior ou exterior, ou qualquer outro pormenor cénico que seja relevante. São também descritos os principais efeitos, escala de planos e movimentos de câmara.

Normalmente o realizador desenvolve um guião técnico complementar do guião completo, onde divide as cenas, as tomadas de vista, a escala de planos dessas tomadas, os movimentos de câmara e cénicos, entre outros pormenores que são importantes para a realização da obra cinematográfica.

É esta a ordem sintética e cronológica de um Guião na sua generalidade. Mas será esta ordem e apresentação de um Guião documental?

Segundo Simón Feldman, considera que é impossível falar de etapas comuns para o género documental por causa da variedade de temas e pontos de vista possíveis de desenvolver ⁽²⁾.

Assim, pode-se sintetizar e ordenar as etapas para o guião documental na seguinte ordem:

- 1- Ponto de partida
- 2- Investigação
- 3- Estrutura de base
- 4- Guião completo com a montagem

- 1- Ponto de partida: este pode ser iniciado por uma encomenda (uma instituição pública, uma empresa industrial, uma produtora de televisão, etc.), bem como por uma iniciativa pessoal. É o ponto que assinalará o tema a tratar e o seu objectivo (para quem é).

- 2- Investigação: é o ponto de complexa realização, devido á quantidade de elementos e fontes que podem ser interessantes para o documentário. É o momento que se impõe uma grande disciplina para o guionista, para poder saber resistir á enorme quantidade de informação que aparentemente parece ser fundamental para o documentário mas de facto pode-o tornar disperso e confuso. É importante na investigação decidir um ponto final com apontamentos, croquis e de classificados.
- 3- Estrutura base: é aqui que começa o desenvolvimento do guião. Com os elementos reunidos da investigação começa-se a definir as considerações práticas, como o dinheiro disponível, os meios técnicos necessários, disponíveis e possíveis, os momentos de rodagem, entre outros. É importante apresentar na estrutura conceitos chave como uma apresentação, um desenvolvimento, uma culminação e um desenlace.
- 4- Guião completo com a montagem: este é o momento das confirmações e das desilusões. Cenas que se haviam idealizado mas que não se puderam concretizar, outras que não foram previamente pensadas mas que resultaram. É o momento em que tem que se definir o som. Quais os elementos sonoros a utilizar (musica, depoimentos, ruídos, efeitos), para enriquecer o interesse do documentário. O momento da montagem é extremamente importante, por esse motivo deve-se ter em conta os seguintes pontos.
 - Não perder de vista o objectivo final.
 - As modificações devem corresponder somente a detalhes para não alterar as ideias originais.
 - A mensagem deve ser clara e bem definida. Não esquecer para quem é dirigido para que o documentário não confunda o espectador para que este possa apreciar de uma forma continuada a obra documental.

2 - Bowling for Columbine – um exemplo

Para se melhor compreender o desenvolvimento de um Guião documental, quais as motivações e estratégias que levaram um realizador a desenvolver os textos, vamos analisar o documentário *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore.

Metodologia

Para uma análise rigorosa do documentário foi necessário para além da consulta de bibliografia, textos e entrevistas, desenvolver uma “desplanificação” do Documentário que está apresentado como anexo 1.

A cultura do Medo – o ponto de partida de Michael Moore

Bowling for Columbine, é um documentário construído a partir do massacre no Liceu de Columbine em Jefferson County, próximo de Littleton, Colorado, Estados Unidos da América, onde dois jovens mataram a tiro 13 pessoas e depois se suicidaram.

O massacre aconteceu no dia 20 de Abril de 1999, numa 3ªfeira, às 11h10 m a.m. Dois jovens estudantes, Eric David Harris, de 18 anos e Dylan Bennett Klebold, de 17 anos, chegaram ao liceu simultaneamente mas em carros separados.

Na perspectiva de Michael Moore, o documentário podia ter sido feito dez anos antes da tragédia no Liceu de Columbine. Porque o tema do documentário, não é o massacre em Columbine, mas sim as armas de fogo e a cultura do medo que motiva os americanos à violência.

Apesar dessa perspectiva, Moore admite que a estratégia em definir a forma para o documentário, só se tornou clara após a tragédia de

11 de Setembro de 2001. Moore queria saber o que pensavam os Americanos e ficou surpreendido por não existir vontade de vingança sangrenta, durante a primeira semana. Da parte da população em vez de existir raiva, havia dor e pena. O que é que fizemos? Porque é que nos odeiam? Eram perguntas que acompanhavam a dor. Esta atitude por parte dos americanos, fez redefinir a estrutura do documentário por parte de Michael Moore.

A investigação

Com o ponto de partida definido, Michael Moore começa por uma investigação na história do seu país.

Desenvolve com isso uma tese.

As origens do medo remontam a um espaço de tempo entre a Revolução de 1775 e Guerra de Secessão de 1861, em que a população de escravos passou de 700 mil para 4 milhões.

Em algumas regiões do Sul, a população negra era três vezes superior. A população negra era terrivelmente explorada sem hipótese de poder juntar algum dinheiro, dado a sua condição de escravatura, começaram então a revoltar-se.

A grande mudança surge com a invenção de Samuel Colt, um revólver que possibilita disparar seis balas sem ter que carregar a arma após cada disparo. “Durante dez mil anos que o precederam, era sempre necessário recarregar a arma, fosse ela qual fosse.” A partir daí conseguiram controlar os negros, eliminaram os índios, porque estes só tinham acesso a espingardas. Com a guerra de Secessão, o Sul perde-a e vê-se obrigado a libertar os negros, por isso a população branca fica completamente aterrorizada.

Em resposta à «falta de segurança» dos brancos, estes criam em 1865 a Ku Klux Klan. Em 1871, foi declarada ilegal. Em resposta a isso e não acreditando em coincidências, meses mais tarde surge uma nova organização que se chama *National Rifle Association*

(NRA). Tinham como missão fazer com que as armas só fossem autorizadas a brancos. A partir daí os brancos conseguiram controlar os negros, até aos anos 50, quando os negros se revoltaram contra esse controle. Os brancos em resposta, aterrorizados fugiram para os arredores das cidades, comprando casas em condomínios fechados, e barricados dentro destas com várias fechaduras e completamente armados com armas de fogo.

Por isso a maioria dos 250 milhões de armas existentes nos Estados Unidos, estão nas mãos da população branca que vive em bairros sossegados. O número de armas em circulação é superior ao número de eleitores e de televisores existentes.

“Este é o meu ponto de vista sobre a nossa cultura americana de violência, sobre o clima de medo em que vivemos e sobre a omnipresença das armas no nosso país.” (Michael Moore) ⁽³⁾

Este ponto de vista está integrado como “sequência” ao minuto 50 no documentário com uma duração de 3 minutos. ⁽⁴⁾

Assim a sinopse é a seguinte: Bowling for Columbine, é um documentário construído a partir do massacre no Liceu de Columbine em Jefferson County, próximo de Littleton, Colorado, Estados Unidos da América, onde dois jovens mataram a tiro 13 pessoas e depois se suicidaram.

O documentário começa por mostrar a facilidade real de um país que é os Estados Unidos da América, em comprar uma arma. Mas o problema que se põe não é a existência de armas e a sua facilidade em adquiri-las, mas sim tentar perceber qual a razão pela qual morrem cerca de 11 mil pessoas por ano nos EUA, só por causa de armas de fogo.

A tragédia de Columbine veio provocar uma onda de opiniões sobre as razões que levam jovens a praticar actos de extrema violência.

Muitos acusam que as causas dessa violência são os jogos de computador, os filmes de ficção extremamente violentos e a música que apela à violência. Michael Moore para evitar cair nestas explicações aparentemente simples, vai ao Canadá e verifica que apesar da venda livre de armas tal como nos EUA, das pessoas verem filmes violentos e de jogarem jogos de computador violentos, existe muito menos crime com armas de fogo.

Então porque se morre? E porque se mata?

Estas são as questões fundamentais do documentário. É a partir destas questões que Moore vai levantando/provocando, outras questões para poder encontrar e provar a **Razão** da existência de um nível tão alto de violência.

A existência de uma **Cultura do Medo** na sociedade Americana!

Com esta sinopse, Michael Moore tem uma ideia (intenção) principal e outra secundária que são as seguintes:

Ideia (intenção) principal: o Documentário pretende expor, demonstrar a existência de uma grande violência institucionalizada nos Estados Unidos, que vai para além do massacre no Liceu de Columbine. É o país onde morre mais gente por armas de fogo em todo o mundo.

Apesar da facilidade de se poder comprar armas, e a população consumir jogos de computador, filmes e músicas extremamente violentos, não é justificação para a existência de tão alto nível de violência. O Canadá tem o mesmo tipo de consumo e facilidade em comprar armas e tem uma taxa de violência e morte muito mais baixa.

Por isso, o documentário vai procurar e desenvolver uma série de questões que vão levar a uma única resposta. A sociedade Americana vive na existência de uma Cultura do Medo.

Ideia secundária: ao longo do Documentário, vai-se demonstrando a existência de uma Cultura do Medo nos EUA. Esta cultura do medo é em muito provocada pelos *Media*. – Estes têm como principal objectivo dar notícia à violência pela violência, sem procurar saber quais as profundas razões sociais que estão por detrás desta. Como exemplo, o assassinato de uma menina com apenas 6 de idade, por um menino com 6 anos e colega de sala, numa escola primária em Flint – sequência no documentário que surge aos 79 minutos e é desenvolvida até ao epílogo.

As razões que promovem o medo e a violência são o desinteresse do Governo Americano em políticas de protecção e apoio social e a existência de “ligações perigosas” entre os grandes fabricantes de armas e o Governo.

Estrutura base

Com a sinopse (o que contar) Michael Moore desenvolve uma estratégia onde o realizador é participante, acusador interventivo e provocador perante os actores sociais e o espectador. Por isso o modelo de raiz da é o interactivo.

Mas elementos como: a criação da personagem “Michael Moore” com o seu boné, como elemento interventivo e reflexivo do mundo histórico representado; a utilização de imagens de arquivo; a consciência da câmara em determinados momentos; e uma voz-off onde muitas vezes funciona como uma consciência reflexiva sobre o que se vê. Fazem com que o próprio documentário passe a ser o objecto de reflexão e por isso está estruturado na modalidade de representação reflexiva.

Nesta fase procura-se manter a coerência entre a forma/conteúdo com as ideias iniciais e a estratégia definida para o desenvolvimento dos textos.

Exemplo

Sequência da Entrevista com Prof. Barry Glassner (0h56'27'')

Ext. - dia - South Center - Michael Moore conversa com Prof: Barry Glassner (autor do livro “Cultura do medo”) sobre os negros que são vistos como uma comunidade perigosa e violenta.

Durante a conversa edita inserts de imagens (com e sem áudio) com tratamento que reforce a memória televisiva. Que contextualizem a conversa e reforcem a mensagem – os negros são vistos como uma unidade perigosa e violenta.

No áudio procurar usar o som original das imagens, misturando-as com as da entrevista. Realçando umas ou outras de forma a criar uma dinâmica narrativa.



Insert's de planos com um tratamento que reforça a memória iconográfica dos *media*

É interessante o final desta sequência. Michael Moore em voz-off durante uma sequência de imagens a reforçar o medo que os Americanos “brancos” têm dos negros, em tom irônico finaliza dizendo – “É o medo dos americanos brancos relativamente aos negros” e cola logo a seguir uma “peça” de informação referente ao perigo das abelhas africanas na América. Michael Moore utiliza aqui a ironia como estratégia reflexiva.

2.1 - A estrutura do guião

Com a definição do modelo de desenvolvimento, os meios técnicos necessários, os lugares de rodagem, entre outros elementos que se considerem importantes a ponderar, ao mesmo tempo é importante desenvolver a estrutura do guião (5).

“Es pues, la Tragédia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones...Y como sea que la representación es de acción, y ésta se hace por ciertos actores, los cuales han de tener por fuerza algunas calidades según fueren sus costumbres y manera de pensar, que por éstas calificamos también las acciones: los dictámes y las costumbres, y por estas son todos venturosos y desventurados.” (Cap.III / 1)

Aristóteles – El arte poética (6)

Cada uma das partes no seu todo completa a Tragédia. Aristóteles refere-se á unidade do drama, *“Sentamos antes que la tragedia era remedo de una acción completa y total, de cierto grandor, porque también se halla todo sin grandor. Todo es lo que tiene principio, medio y fin.”* (CAPII / 5). Este conceito foi adoptado pela maior parte dos movimentos dramaturgos.

David Trotier, autor do livro *“The Screenwriter’s Bible”* (7), no capítulo *“How to Write a Screenplay”*, afirma que a estrutura de um Guião é o esqueleto de um filme. Portanto, quanto mais perfeito for o esqueleto melhor é o filme. Defende ainda que se um Autor começa a escrever a historia sem uma estrutura desenhada, a historia ao desenvolver-se cai por não ter um esqueleto que a suporte.

No seu livro, David Trotier refere-se a Aristóteles como o autor da estrutura para a construção de um guião, ao definir a unidade dramática com um princípio, meio e fim. Onde tradicionalmente, o princípio é 25% da história, o meio é aproximadamente 50% e o fim são os restantes 25%. Sendo esta considerada a estrutura básica em três actos (8).

Mas voltemos ao exemplo de *Bowling for Columbine*, para uma melhor compreensão sobre a estrutura de um Guião através da desplanificação deste documentário. (ver anexo 1)

Assim:

1 – A **Obra cinematográfica** tem uma duração de 114 minutos.

2 – Segundo David Trotier, o **“Início”** são aproximadamente 25% da obra, atingindo aí o pico do «Plot» ou seja do enredo ou trama, o primeiro ou único grande conflito que se vai desenvolver durante toda segunda parte e a sua resolução na terceira e ultima parte do Guião.

2.1 - **Portanto 25%** do Documentário *Bowling for Columbine*, são 28 minutos. Pois é aos 28 minutos que se inicia o princípio da Trama com o depoimento ao país de Bill Clinton, a confirmar a tragédia no Liceu de Columbine. Nos quatro minutos seguintes, é solidificada a Trama com vários momentos do massacre, começando por: imagens das câmaras de vídeo vigilância do liceu; registos das chamadas telefónicas feitas pelos que estavam sequestrados no liceu; imagens cedidas pelas cadeias de televisão, de familiares ansiosos fora do liceu e os testemunhos daqueles que estiveram sequestrados dentro do liceu. O conflito atinge o seu climax aos 33 minutos. ***Porque é que na América existem tantas armas?***



Recurso a imagens de arquivo em justaposição com imagens da escola pós massacre

3 – O 2º acto de um Guião é a parte do «meio», podendo ser acrescentado mais uma parte ao guião, ficando a parte do meio onde se desenvolve o drama dividida em «dois actos». Esta parte é, segundo David Trotier, 50% do Guião.

“Remember, the long middle section (Act 2) focuses on a rising conflict. Your reader will lose interest in a conflict that merely repeats. Strong subplots that crisscross with the main plot will help you avoid repetitive conflict.” (9)

3.1 – No documentário ***Bowling for Columbine***, estes 50% estão entre os 28 e os 86 minutos dos 114 minutos que tem o documentário. Curiosamente constata-se que esta parte tem “subplots” como fórmula de manter, o principal conflito com interesse. Ao mesmo tempo, estas pequenas tramas têm a função de sustentar a 1ª ideia de Michael Moore - existe uma Cultura do Medo nos EUA.

3.1.1 – O “subplot” do homicídio involuntário de “Kayla” - entre os 79 e os 81 minutos. Vai dar origem a um segundo conflito. Charles Heston presidente da NRA. **Porque se apoia a utilização de armas?**



A utilização dos registos de socorro e imagens protagonizadas pelos *media* dão forma ao segundo conflito.

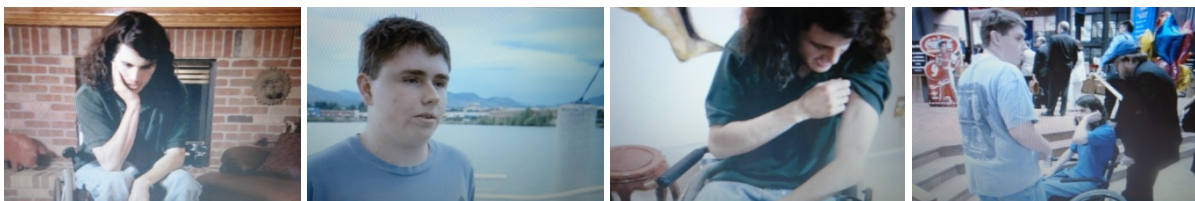
4 –David Trotier, considera que é nos 25% finais que se vai resolver o conflito, com a revelação de planos ou factos como resultado do desenvolvimento da crise. Também muitas vezes, alguém ou alguma coisa estimula as condições para a resolução do conflito.

“...and the end is about 25%... In the end, you conclude the story and resolve the conflict”. (10)

4.1 – Em ***Bowling for Columbine***, os 25% finais, são a partir dos 87 minutos.

Entre os 90 e os 95 minutos ficam reveladas as causas políticas, económicas e sociais fomentadoras de uma “Cultura de Medo”.

4.2 – **Resolução do primeiro conflito.** Depois da confirmação da 1ª Ideia que Michael Moore defende, a existência de uma “Cultura do Medo”, surge a resolução do primeiro conflito. É aos 96 minutos quando entram duas novas personagens, que estimulam as condições para a resolução do primeiro conflito e a inspiração e motivação para a resolução do segundo conflito.



As vítimas da tragédia de Columbine, são a estratégia na resolução do 1º conflito.

4.3 – **Resolução do segundo conflito.** Encontro com Charlton Heston na sua residência. Moore consegue uma entrevista com Heston com o álibi de ser membro da NRA. Acusando-o como representante da NRA de culpado moral pela morte de Kaila.



A resolução do segundo conflito num formato de “O Xerife justiceiro”.

Através da desplanificação, se observa que a estrutura de *Bowling for Columbine* está de acordo com o que David Trotier através da sua obra “The screenwriter’s Bible” define como uma estrutura bem organizada.

Observa-se que a ideia principal e a secundária do documentário estão devidamente organizadas na estrutura.

A tragédia no liceu de Columbine é o mote para o desenvolvimento da trama que vai atingir o seu clímax no final dos primeiros 25% do documentário com a interrogação – “*Porque é que na América existem tantas armas?*” – esta vai permitir na segunda parte da estrutura desenvolver através de “suplots” evitar a repetição da trama inicial e consolidar a principal ideia – Existe uma cultura de medo na sociedade Americana.

Ao aproximar o final da segunda parte da estrutura – 50% do guião – através de um *subplot*, é desenvolvida a segunda trama. Que atinge o seu clímax no final desta parte através do actor social Charles Heston como presidente da NRA (National Rifle Association), uma grande organização nacional de apoio ao uso de arma.

Através do clímax deste conflito Michael Moore consegue sustentar a sua ideia secundária – a cultura do medo é devido ao desinteresse do governo americano em políticas sociais e a existência de “ligações duvidosas” entre fabricantes de armas e Governo.

A resolução das duas tramas é conseguida no “último acto” do guião com a personagem “Michael Moore” no centro da resolução.

É interessante observar que a resolução das tramas é desenvolvida através de uma dinâmica participativa e interventiva do realizador Michael Moore. Este posicionamento perante o mundo histórico representado enquadra-se na modalidade interactiva. Mas a interactividade aqui funciona de um modo reflexivo ao consciencializarmos as contingências do momento ⁽¹¹⁾.

2.2 - Guião completo com a montagem

Michael Moore demorou três anos na realização deste documentário, o que se tornou um puzzle complexo de montar ⁽¹²⁾. Mas conforme afirma, a construção dos seus filmes são feitos através de incertezas, mudanças de rumo e surpresas. Como é exemplo, de quando foi ao Canada acreditando que os canadianos não andavam aos tiros porque não tinham armas. Para sua surpresa constata no local que estes tinham tantas armas como na América ⁽¹³⁾. O que o obrigou a modificações, mas sempre com a intenção de não alterar as ideias originais.

Como Bill Nichols afirma, o controlo do realizador no processo de realizar um documentário é menor do que no cinema de ficção ⁽¹⁴⁾. Este é um dos motivos porque o realizador desenvolve diferentes processos na construção de um guião documental ⁽¹⁵⁾. A modalidade expositiva tem a potencialidade de deter o maior controlo no processo de desenvolvimento de textos em comparação com as outras modalidades. Por esse motivo, esta modalidade pode ter um processo no desenvolvimento do Guião, próximo do guião argumental.

Os textos de *Bowling for Columbine* estão desenvolvidos na modalidade interactiva, onde o realizador Michael Moore é participante, acusador, interventivo e provocador perante os actores sociais e o espectador. Esta estratégia permite ao realizador ter um controlo sobre o mundo histórico representado.

A desplanificação de *Bowling for Columbine* (ver anexo 1), vai permitir como exemplo analisar o desenvolvimento de um Guião completo com a montagem.

1- O Documentário tem uma duração de 114 minutos.

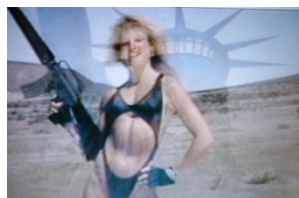
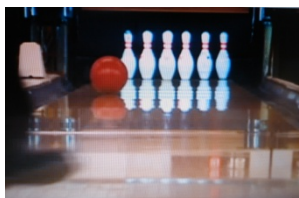
2- Nos três minutos iniciais, Michael Moore utiliza a ironia como estratégia de representação reflexiva para desenvolver o seu tema – existe uma cultura de medo na América.

O desenvolvimento destes três minutos iniciais, estão formatados na regra do desenvolvimento de um guião – ***“Make a good first impression – Obviously, the opening image – the first thing we see – makes your first impression. It implies something about your story – the location, the mood, a symbol, or even the theme.”*** ⁽¹⁶⁾

2.1 - O documentário começa com a frase em voz-off de Michael Moore, “Corria a manhã do dia 20 de Abril de 1999, uma manhã como outra qualquer”. A sequência de imagens que vão seguindo, mostram uma “América dream”. Em contraste, são mostrados ataques bélicos feitos pelos EUA noutro país. Quando faz referência aos “dois rapazes” que foram jogar bowling, vê-se um plano pormenor de uma jogada de bowling finalizando com a frase “Sim, foi um dia típico...”. Esta frase tem como suporte de imagem uma rapariga tipo «Play-Girl» num deserto com uma arma automática nas mãos.

E continua, “...nos Estados Unidos da América.” - com uma imagem aérea da Estatua da Liberdade.

Esta sequência demonstra claramente um discurso de Ironia. Imagem de marca de Michael Moore.



Imagens de arquivo como forma na narrativa.

Na sequência seguinte, vemos Michael Moore a dirigir-se a uma dependência bancária e no balcão diz querer abrir conta com a promoção de oferecer uma espingarda.

O que se segue é Moore a escolher a espingarda e a perguntar se não é um bocado estranho e até perigoso terem armas para oferecer num banco. Logo a seguir Michael Moore saiu do Banco com a arma ao ombro.

Esta sequência é a introdução ao tema principal do documentário – Existe uma Cultura de Medo nos Estados Unidos da América – mostrando uma situação que é completamente bizarra: um Banco que oferece armas na abertura de uma conta. Ficando já claro que os EUA são um país obcecado por armas, Moore faz notar além disso que uma das alíneas para a abertura de conta é a raça. Ficando também aqui uma nota que os EUA têm problemas raciais.



Michael Moore no modelo interactivo.

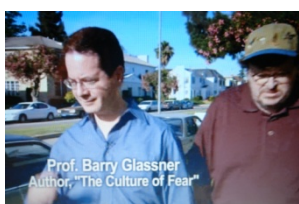
3 - No desenvolvimento da “2ª acto” ⁽¹⁷⁾, Michael Moore tem a necessidade de criar um momento crítico, o momento no

desenvolvimento da trama, onde de repente fica a descoberto uma causa ou um culpado. Este momento é denominado como “**Pinch**”.

“At the Pinch of the story, around page 60, another major event occurs.”* *(em termos de escrita de guião, cada pagina em formato A4 equivale a um minuto) (18).

Por exemplo, no filme *Ghost*, Patrick Swayze como fantasma descobre que é o seu melhor amigo culpado da sua morte.

3.1 - Em *Bowling for Columbine*, o **Pinch** é uma entrevista com o Professor Barry Glassner, autor do livro “Cultura do Medo” que acontece exactamente aos 60 minutos. Nesta entrevista Michael Moore expõe a sua tese, que vai tentar comprovar no decorrer do documentário. Nos Estados Unidos se fomenta uma “Cultura do Medo”. Nesta os negros são vistos como uma perigosa e violenta comunidade. Os *media* são uma das partes que fomenta esta cultura quer com programas de televisão como *Cops* quer como serviços informativos de formato “tablóide”. O governo, com George Bush à frente, também é um dos promotores da “Cultura do medo”.



O pseudodialogo e imagens de arquivo na estratégia do desenvolvimento dos textos.

É com a Ironia como estratégia reflexiva que a forma/conteúdo do Pinch se desenvolve. A forma é apresentada com entrevista em formato de conversa informal, imagens de arquivo com um tratamento que nos identifica os media/Tv's, onde a entrevista se intercala com voz-off de Michael Moore e os áudios originais das imagens de arquivo.

4 – Ficou clarificado com a entrevista ao Professor Barry Glassner a causa da trama. Existe uma Cultura do Medo na América. A partir deste momento é necessário criar pequenas tramas que mantenham desperto o interesse pela trama o seu crescimento até atingir um clímax e com ele a resolução.

“Remember, the long middle section (Act 2) focuses on a rising conflict. Your reader will lose interest in a conflict that merely repeats. Strong subplots that crisscross with the main plot will help you avoid repetitive conflict.” ⁽¹⁹⁾

4.1 - Os **“subplots”** são os seguintes:

4.1.1 - **“11.127 mortos”** - entre os 47 e os 49 minutos surge uma grande questão. *Porque é que nos EUA morre mais gente anualmente por causa de armas do que em qualquer outro país, mesmo que tenha uma tradição histórica mais violenta do que a da EUA?*

A forma é desenvolvida, com imagens de arquivo histórico do cinema universal e com legendas em que vai apresentando números de mortes por homicídio anualmente em vários países. Atingindo o ponto mais alto desta pequena trama com a legenda que tem um só número – **11.127** – de mortos nos Estados Unidos. As imagens são sustentadas pela voz-off de Michael Moore a fornecer os números das estatísticas.



Imagens da história do cinema como suporte das estatísticas ditadas em voz-off por Michael Moore.

Mais uma vez a ironia é a estratégia no desenvolvimento dos textos que Michael Moore desenvolve nesta sequência.

4.1.2 - “**Kayla**” - entre os 79 e os 81 minutos. Este “*subplot*” tem uma intensidade dramática fortíssima, porque se trata do homicídio de uma menina de seis anos chamada Kayla, pelo seu colega de seis anos também. Esta tragédia aconteceu em Flint, Michigan, cidade natal de Michael Moore.

Aqui a trama vai dar origem ao **segundo conflito**. E este começa com o aparecimento de novo (aos 85’) de Charlton Heston, (tinha já aparecido aos 34’), para promover um comício em Flint apoiando o uso de armas, numa altura em que a cidade estava de luto pela morte da menina. Este comício foi visto por muitos como uma provocação e também como uma forma encapotada de promover o racismo e o ódio (foi um menino **negro** que matou uma menina **branca**).

Michael Moore tem consciência dessa motivação e lembra em voz-off que Heston já tinha feito o mesmo após o massacre de Columbine. “*E depois Moisés apareceu em carne e osso*” diz o Procurador-geral de Flint, com ironia numa referência clara a Charlton Heston (aos 86’).



O actor social Charles Heston como antagonista.

No campo formal, esta trama é desenvolvida através de entrevistas, imagens de arquivo (que estão sempre com um tratamento que identifica os *media*/Tv's) e a voz-off de Michael Moore que vai

conduzindo a narrativa ao intercalando-a com as entrevistas e com os áudios de algumas imagens de arquivo sempre que o justifique.

Está criado o segundo conflito.

A partir deste momento Michael Moore desenvolve **pequenas tramas** que vão fazer crescer o segundo conflito - a cultura do medo é devido ao desinteresse do governo americano em políticas sociais e a existência de “ligações duvidosas” entre fabricantes de armas e Governo – até atingir um clímax e com ele a resolução.

Estas são:

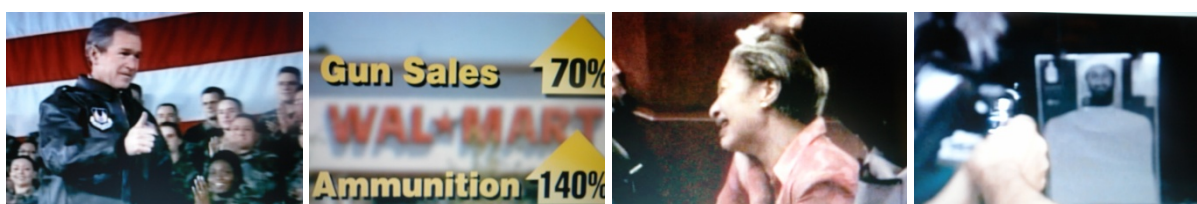
4.1.3 - **Empresas** que tem benefícios fiscais ao empregar pessoas. Estas pessoas são obrigadas a trabalhar nestas empresas com salários muitos baixos para poderem ter acesso ao programa social que dá acesso a serviços mínimos de saúde e alimentação. Esta sequência tem início aos 90 minutos com o esclarecimento das razões sociais que levaram a uma mãe não estar presente no momento em que o filho vai para a escola, leva uma arma do irmão da mãe e mata uma colega. A razão chama-se Dick Clark que tem uma série de bares/restaurantes distribuídos pelo país e tira mais lucros com a exploração de pessoas como a mãe daquele menino. Quando Michael Moore o tenta entrevistar, Dick Clark «foge» no seu carro para não responder às questões de Moore.



Imagens de arquivo e outros documentos são o suporte expositivo da argumentação em “off” de Michael Moore.

4.1.2 - **Aos 93 minutos** aparece George W. Bush a discursar para uma plateia de militares, afirmando ser sua prioridade o financiamento militar para a segurança do país. Nesta sequência, Moore defende que a partir de 11 de Setembro “os americanos viveram um estado de medo”, ampliado por uma política que promove o medo em detrimento de outras políticas sociais. Esta cultura do medo pós 11 de Setembro é documentada com imagens dos *media* a fazerem referência ao aumento de venda armas e de sistemas de segurança domésticos.

Estas pequenas tramas no plano formal estão desenvolvidas através da intervenção da personagem Michael Moore no mundo histórico representado e imagens de arquivo com um tratamento que nos identifica os *media*/Tv's. O áudio é composto com os sons diegéticos das intervenções de M. Moore e das imagens de arquivo. A voz-off de Michael Moore é intercalada com os restantes sons e diálogos de forma a orientar a narrativa pretendida pelo realizador.



A variedade iconográfica da imagem como estratégia reflexiva formal.

5 - **Aos 94 minutos**, surge o Pinch do segundo conflito. A razão porque existe uma cultura do medo na América.

A descoberta da causa é apresentada em forma de entrevista informal de Michael Moore com o Professor Barry Glassner com a questão: Porque receamos tanta coisa?

É aqui que Moore expõe a sua ideia secundária sustentada pelo Professor, afirmando que há muita gente que ganha muito dinheiro ao promover o medo. Enquanto esta tese é desenvolvida, passam imagens que a sustentam.

Políticos americanos que de certa forma estão ligados a grandes empresas americanas bem como provas de compra de um recorde de «caças» à Lockheed. Por fim, surgem imagens de um canal de televisão, com o Senador do Congresso Fritz Hollings, a lisonjear a excelente relação comercial entre o governo e a Enron (esta empresa esteve envolvida no financiamento da campanha de Bush, com grande influencia nas decisões políticas, tudo isto e muito mais após o mega escândalo de uma falência encoberta.)



Os *media* como argumentação formal.

A partir deste momento são apresentadas as resoluções dos dois principais conflitos criados ao longo do Documentário.

6 – Resolução do primeiro conflito. Aos 96 minutos entram duas novas personagens. Vão ser elas a resolução do primeiro conflito e a inspiração e motivação para a resolução do segundo conflito.

Richard Castaldo e Mark Taylor são dois jovens vítimas do massacre de Columbine. Richard ficou paralisado com uma bala de calibre de 9mm alojada na coluna. Mark tem uma bala alojada perto do coração e não pode retirar com risco da própria vida.

Michael Moore, incentiva-os a irem à sede da K-Mart para lhes devolver as balas que estão alojadas nos seus corpos, porque estas

foram compradas nesta loja pelos dois assassinos. Os dois jovens foram juntamente com Moore, exigir à K-Mart que deixassem de vender as munições de 9mm, que não servem para armas de caça nem para armas de defesa pessoal. Este era no seu ponto de vista, o mínimo que a empresa podia fazer por eles e por todos aqueles que sofreram com o massacre. Esta exigência foi ignorada pela empresa. Então Mark tem a ideia de ir a outra loja K-Mart e comprarem todas as munições de 9mm existentes, para depois as devolverem à sede. Assim o fazem, só que desta vez voltam à sede da K-Mart com a imprensa trás deles e para alegria de todos conseguem convencer a K-Mart a deixar de vender munições que não sejam para armas de caça ou de defesa pessoal. Esta foi uma grande vitória e que serviu de incentivo para a resolução do segundo conflito. Enfrentar a NRA na figura do seu presidente Charlton Heston.

A estratégia que Michael Moore encontrou como solução para a resolução da primeira Trama – Existe uma Cultura de Medo na América – foi através da promoção de duas vítimas do Liceu Columbine em terem a “**Coragem**” de enfrentarem as instituições que na perspectiva do documentário são cúmplices na promoção da cultura de medo.

Tratamento: esta sequência é desenvolvida através da entrevista de Michael Moore com os dois jovens, onde predomina mais a voz-off a descrever a entrevista em detrimento da própria entrevista. A ida ao K-Mart é desenvolvida em formato de reportagem televisiva com a consciência da existência da própria câmara como testemunha incómoda. Aqui, a voz-off de Michael Moore continua a predominar em detrimento do som diegético. A estratégia desenvolvida nesta sequência, visa um maior controlo do realizador sobre o mundo histórico representado.



Michael Moore no Modelo interactivo.

7 – Resolução do segundo conflito. Aos 103 minutos, Michael Moore consegue uma entrevista com Charlton Heston com o álibi de ser membro da NRA.

A entrevista desenrola-se no interior da casa de Charlton Heston. A conversa inicia-se com Moore a mostrar o seu cartão de membro da NRA, e começa logo com um conjunto de questões que vão aumentando o mal-estar de Heston, dado o rumo da conversa. Em determinado momento Michael Moore, introduz o caso de Flint (um grande plano de Heston), questionando-o sobre a razão pela qual foi a Flint promover um comício, poucos dias após a tragédia e ainda por cima tendo-o já feito no massacre de Columbine.

Charlton Heston perante o conjunto de perguntas desconfortáveis que Moore lhe vai fazendo, demonstra a intenção de acabar a entrevista. Perante isso, Moore lança-lhe a ultima “provocação”. Pergunta-lhe se não quer aproveitar o momento para pedir desculpas à população de Flint e de Columbine.

Charlton Heston levanta-se e sai. A câmara acompanha-o em panorâmica até à saída da sala.

Aos 110 minutos, Heston está a descer as escadas do seu jardim, Moore chama-o e mostra-lhe a fotografia de Kayla, a menina que morreu; dizendo:

- *“Por favor não se vá embora, Mr. Heston por favor olhe para a menina”.*

Charlton Heston continua a descer as escadas e vai para dentro de casa. Moore aproxima-se da casa e deixa a fotografia da menina no

chão encostada a um pilar e vai-se embora, todo este gesto envolto num profundo silêncio.

Tratamento: Tal como na sequência em que é resolvido o primeiro conflito, aqui a câmara é predominante. A sequência está estruturada em formato de reportagem televisiva. Não existem cuidados especiais de iluminação e a câmara está ao ombro. Mais uma vez, existe uma montagem muito cuidada com a mudança de planos em corte que conseguem manter a ilusão de uma entrevista em plano sequência.



A importância da cumplicidade entre a equipa operacional e o realizador na entrevista com Charlton Heston.

Na resolução do segundo conflito Michael Moore, desenvolveu como estratégia o confronto directo. Funcionando como um duelo de cowboys ao bom estilo do cinema americano – a cena é passada em Beverly Hills.

Michael Moore como protagonista enfrenta o antagonista Charlton Heston no conflito final.

8 - As personagens principais

Em *Roger and Me* (1989), Michael Moore desenvolve o seu ataque contra a indiferença da General Motors no respeito ao sofrimento individual de quem é despedido. A narrativa se desenvolve com Michael Moore como protagonista em encarnar a personagem de um sheriff, herói e decidido que persegue o esquivo director geral

da General Motors, Roger Smith. Aqui Michael Moore utiliza a ironia e a sátira como recurso estilístico (20).

A mesma estratégia é utilizada em *Bowling for Columbine* com a personagem Michael Moore como protagonista. O herói decidido em combater as injustiças procurando derrotar num confronto directo o causador – ou o que representa a causa da injustiça – Charlton Heston, como antagonista. O vilão que tem que ser derrotado para que se faça justiça.

*“The **protagonist** is the good guy or hero, while the **antagonist** is the bad guy.”* (21).

É interessante observar na estrutura dramática deste guião, o cuidado que Michael Moore teve ao desenvolver a sua personagem e a do antagonista.

O Protagonista

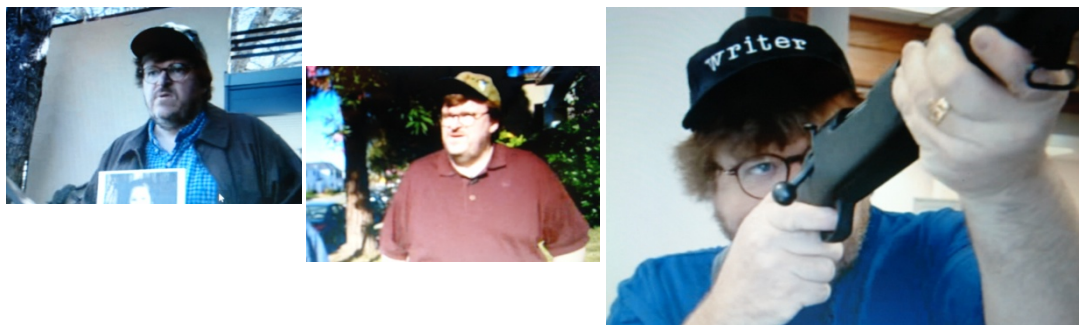
No contexto do Guião, Michael Moore é o protagonista. É o bom, o defensor de causas por muitos consideradas perdidas, a consciência que nos alerta para as coisas que vão mal na sociedade. O Xerife Justiceiro.

Como personagem, tem bem definido as três características que definem uma personagem: a física, a social e a psicológica.

Características físicas: Michael Moore é um homem alto, bastante forte com uma predominante barriga, pele branca e cabelo castanho claro com barba da mesma tonalidade.

A sua idade anda nos quarenta e poucos anos e usa óculos.

Moore tem um grande cuidado no seu guarda-roupa. Para ter bem definido a sua personagem, usa sempre o mesmo género de roupa: calças largas, sweat-shirt e por vezes um blusão. Como símbolo que caracteriza a personagem, usa sempre um boné de pala.



A personagem Michael Moore, como protagonista.

Características sociais: Michael Moore é de nacionalidade Americana, natural da cidade de Flint em Michigan.

Pertence à classe-média, é profissional na área da comunicação social e sua filiação política um Democrata Liberal com características de esquerda social.

Características psicológicas: Michael Moore é um homem inteligente, de temperamento bastante sociável e tem uma atitude perante a vida com uma certa ironia e sátira.

É um homem de ideias fixas, com a ambição de mudar as consciências americanas para um mundo melhor. Um idealista.

O Antagonista

Neste guião o antagonista é Charlton Heston.

Michael Moore aproveitou a participação do actor social Charlton Heston, no mundo histórico representado para gradualmente poder dar à personagem Charles Heston uma densidade que o caracteriza como antagonista.

Charlton Heston é referenciado por Michael Moore logo no princípio do documentário (aos 4'). Segundo Michael Moore, ambos têm duas coisas em comum: são naturais de Michigan e ambos são membros da NRA (Associação Nacional de Espingardas).

Heston aparece nos dois momentos que vão gerar uma trama.

O primeiro, é após o Massacre de Columbine (aos 34'); a NRA vai a Denver fazer um comício a favor das armas, quando passavam apenas dez dias. Charlton Heston como Presidente da NRA, foi quem liderou o comício.

Este comício foi muito mal aceite por uma grande parte da comunidade, por ser tão próximo da tragédia que marcou a comunidade e o país.

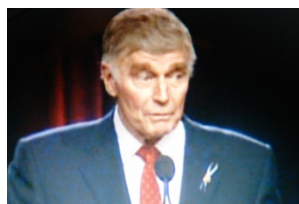
O segundo momento é também após uma tragédia, neste caso da menina que morreu baleada por um colega em Flint, cidade natal de Michael Moore; a NRA repete o mesmo gesto que em Columbine (aos 85'). Promoveu um comício de apoio ao uso de armas, dias após a tragédia. Mais uma vez a NRA na figura de Charlton Heston cria hostilidades na comunidade de Flint, numa altura em que esta estava de luto pela morte da menina.

Pois Charlton Heston como antagonista também tem as suas características de carácter bem definidas.

Características físicas: Charlton Heston, é um homem com mais de setenta anos bem tratados. É alto e magro com os gestos próprios de quem já tem uma certa idade, apesar de se cuidar fisicamente.

Cabelos grisalhos bem tratados, sem barba com olhos claros.

Veste-se de uma forma clássica igual a qualquer homem americano que tem um cargo importante na vida social.



O actor social Charlton Heston como antagonista

Características sociais: Charlton Heston, é de raça caucasiana, de nacionalidade Americana e natural de Michigan.

Pertence à classe-alta, é um actor muito conhecido e já ganhou um Óscar como actor.

Politicamente é um Republicano Conservador com características de direita social.

Características psicológicas: Charlton Heston, é um homem inteligente, com uma atitude na vida de uma pessoa reservada, fazendo questão de separar a sua vida social da particular. Tem claramente uma fraqueza, que é a vaidade.

2.3 - Bowling for Columbine – uma reflexão

O documentário Bowling for Columbine ao ser desplanificado para uma melhor compreensão sobre o desenvolvimento de um Guião documental verificou-se que tem características muito próximas do cinema de ficção.

A proximidade ao cinema de ficção permite um maior controlo por parte do realizador no desenvolvimento dos seus textos.

Michael Moore utiliza vários recursos estilísticos no desenvolvimento do seu guião. Com esses recursos consegue manter um controlo sobre o mundo histórico observado.

Assim, verificasse que a modalidade de representação dos seus textos é a modalidade reflexiva de representação.

Nesta modalidade, o encontro é entre realizador e espectador e não entre o realizador e sujeito. É uma modalidade que tem uma grande consciência das possibilidades de comunicação e com isso, uma ausência de ingenuidade na estratégia de comunicar (22).

Nesta estratégia, Michael Moore utiliza várias estratégias reflexivas (23). As quais de destacam:

- A reflexividade estilística ao desenvolver a sua personagem – o xerife justiceiro - no mundo histórico representado.
- A ironia, a parodia e a sátira ao dizer uma coisa mas mostrar outra com um sentido critico não sobre a sua personagem mas sim sobre o mundo histórico representado.
- A interactividade, que apesar de esta funcionar como uma modalidade de representação com características bem identificadas – realizador é mais participante, acusador interventivo ou mesmo provocador perante os actores sociais – pode funcionar como modo reflexivo ao consciencializarmos as contingências do momento com as alterações de comportamento e de acção que se podem produzir.

Como já se afirmou, a modalidade de representação desenvolvida nos seus textos é a modalidade reflexiva de representação. Mas o carácter da estrutura narrativa, com a constante presença física do autor/realizador e/ou substituída pela sua voz em off, tem como finalidade garantir um controlo expositivo e interactivo do Mundo Histórico. Esta principal característica que identifica a organização

dos seus textos pertence à modalidade interactiva. Quer isto dizer que independentemente das estratégias reflexivas de representação que caracterizam este documentário, a base de organização dos textos em *Bowling for Columbine* é alicerçada na modalidade interactiva.

Parte IV – Notas

- 1 – Simon Feldman, *Guão argumental*. Guião documental (pag.99)
- 2 – Simon Feldman, *Guão argumental*. Guião documental (pag.107)
- 3 – “A cultura do medo – uma longa história”, dossier de imprensa que está incluído no DVD do Documentário *Bowling for Columbine* de Michael Moore.
- 4 – *Bowling for Columbine* (2002), de Michael Moore – DVD
- 5 – Simon Feldman, *Guão argumental*. Guião documental (pag.113)
- 6 - Aristóteles, “El arte poética” da Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com>
- 7 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles
- 8 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writig, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles (pag. 5)
- 9 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writig, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles (pag. 14)
- 10 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writig, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles (pag. 5)
- 11 – Bill Nichols, *La representación de la realidad*, (pag. 111)
- 12 – Entrevista a Michael Moore ao *Les Inrockuptibles* conduzida por Serge Kaganski
- 13 – Entrevista a Michael Moore ao *Les Inrockuptibles* conduzida por Serge Kaganski
- 14 – Bill Nichols, *La representación de la realidad*, (pag. 42)
- 15 – Simon Feldman, *Guão argumental*. Guião documental (pag. 106)
- 16 – David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles (pag.10)

17 - David Trotier, "The Screenwriter's bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script" da Silman-James Press, Los Angeles (pag. 5)

18 – David Trotier, "The Screenwriter's bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script" pag.14 da Silman-James Press, Los Angeles (pag.14)

19 – David Trotier, "The Screenwriter's bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script" pag.14 da Silman-James Press, Los Angeles (pag.14)

20 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 109)

21 – David Trotier, "The Screenwriter's bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script" pag.14 da Silman-James Press, Los Angeles (pag.11)

22 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 97)

23 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 93)

Parte V

O género a partir de uma ideia – parte 2

(Um outro olhar)

O cinema é uma arma magnífica e perigosa, se for manejada por um espírito livre.

Luis Buñuel (1)

Depois de analisar-se o documentário *Bowling for Columbine*, vamos investigar o filme *Elephant* (2003) de Gus Van Sant, cujo género a que pertence, situa-se entre a ficção e o documentário.

As semelhanças mais evidentes com *Bowling for Columbine* são:

- A ideia que deu origem ao ponto de partida. Que é o massacre no Liceu de Columbine.
- A participação de actores sociais na narrativa.

As diferenças mais evidentes são:

- A narrativa desenvolve-se num mundo imaginário. Apesar de este ter as mesmas características do mundo histórico a que pertence a tragédia de Columbine.
- Os actores sociais apesar de terem as mesmas características (jovens estudantes) das vítimas da tragédia, foram escolhidas para se representarem no mundo imaginário.

Na perspectiva do cinema de documentário uma ideia tem um ponto de partida que pertence ao Mundo Histórico. Com o ponto

de partida, o realizador vai definir as suas estratégias para o desenvolvimento do guião.

Elephant tem algumas semelhanças no plano formal com um documentário mas não é aceite como tal. Isto leva-nos a algumas questões:

O guião desenvolveu-se na ordem sintética e cronológica de um guião de ficção?

Quais as principais características na estrutura da sua narrativa?

Será que são semelhantes com as de *Bowling for Columbine*?

E nas expectativas do espectador:

Os códigos da representação dos seus textos são perceptíveis como cinema de ficção ou de documentário?

Numa primeira análise observa-se que *Elephant* é um filme com evidentes preocupações sociais e políticas. Esta manifesta característica mais a utilização no plano formal de actores sociais leva-nos a comparar com o cinema neo-realista italiano.

Por esse motivo consideramos importante primeiro fazer uma abordagem ao cinema de ficção com preocupações sociais e políticas.

1 - O Cinema Social e Politico

O cinema desde o seu nascimento patenteou um significado social e politico pela sua capacidade como revolucionário espectáculo de massas. Recorde-se a primeira apresentação comercial do filme “*Saida de Operários das Fábricas Lumière – La Sortie des Usines*”, dos irmãos Lumière, em 1895, onde teve como protagonistas os operários da fábrica. Ao seja, a classe trabalhadora.

Quer isto dizer que o cinema desde cedo recolheu, com o seu olhar mecânico a realidade social. Foi testemunho das transformações sociais, económicas e políticas dos finais do século XIX e princípio do século XX.

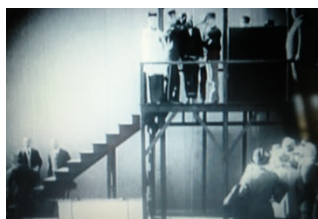
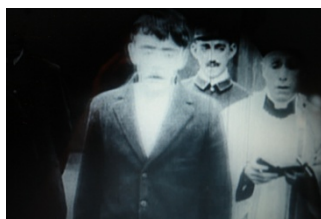
O olhar sobre o mundo histórico não foi só interpretado através do cinema documental. Desde muito cedo o cinema ficcional procurou abordar os temas sociais como é exemplo a versão de *L'affaire Deyfrus* (1899) por Méliés, sobre o escândalo anti-semita que comoveu a opinião francesa na época (2).



O cinema de ficção com preocupações sociais – *L'affaire Deyfrus* (1899)

Como meio de comunicação privilegiado o cinema teve desde os seus primeiros passos, consciência do seu impacto perante o público. Por esse motivo as ideias conservadoras de acordo com a moral dominante na época impunham uma narrativa cinematográfica que apaziguasse.

D. W. Griffith com a sua obra cinematográfica *Intolerance* (1916) desenvolve o tema da intolerância através da luta de classes em quatro diferentes épocas da história. No episódio moderno onde a América é retratada, Griffith resolve o final com um generoso indulto dado pelo governador ao trabalhador para ser justificado, tranquilizando assim os espectadores com um final feliz entre o capital e o trabalho.



O cinema como fórmula de serenar a sociedade – *Intolerance* (1916)

O cinema de ficção com compromissos sociopolíticos depressa se desenvolveu no princípio do século XX.

Tal como o cinema de documentário, o cinema de ficção com preocupações sociais tem como sujeito o Mundo Histórico e seus actores sociais. O desenvolvimento da ideia numa narrativa ficcional, permite ao realizador ter um total controlo sobre o Mundo Histórico representado através do guião completo. O total controlo é possível, porque no cinema de ficção o argumento depende do mundo imaginário.

O guião completo é normalmente composto pelo guião literário, o guião técnico (planificação) e Story-Board.

É a partir do guião completo que o realizador desenvolve o processo de produção final.

São vários os momentos da historia do cinema universal, em que o cinema de ficção teve uma importante intervenção no Mundo Histórico ao reproduzi-lo.

O cinema soviético da Revolução de Outubro e o cinema neo-realista italiano são movimentos com uma estética inovadora no desenvolvimento dos seus textos que vão permitir um outro olhar sobre o Mundo Histórico e os seus actores sociais.

O cinema soviético da Revolução de Outubro em especial a obra de Serguei Eisenstein, pelo seu impacto politico e social que teve em todo mundo. *O Couraçado Potemkin* (1925) foi um enorme êxito

mundial na época, atraindo a admiração e crítica dos países capitalistas, tanto intelectuais como populares. Veio a demonstrar a importância do cinema de ficção em questões sociais e políticas.

O Neo-realismo italiano surgiu no final da segunda guerra mundial. Este acreditava ser possível abordar a realidade do quotidiano e apresenta-la sem interferências formais. Esteticamente o cinema Neo-realista é muito próximo da Docuficção (3).

Como já se referiu, *Elephant* (2003) de Gus Van Sant, é um filme que tem como ponto de partida o massacre no liceu Columbine em 1999. É o mesmo ponto de partida de *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore que já desplanificamos (4).

Elephante é uma obra cinematográfica híbrida, onde o género fica entre a ficção e o documentário e tem o mesmo ponto de partida de *Bowling for Columbine*.

Mas antes de analisar a estética da “Docuficção” que Gus Van Sant desenvolve em *Elephante*, é interessante fazer primeiro uma abordagem ao cinema soviético em especial o filme *Couraçado de Potemkin* (1925) e ao cinema neo-realista italiano através das obras *Roma Cidade Aberta* (1945) de Roberto Rossellini e *Ladrões de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica.

1.1 - O cinema soviético da Revolução de Outubro – *O Couraçado Potemkin*

O Couraçado de Potemkin (1925) de Serguei Eisensten é uma obra notável do cinema universal. Esta obra faz parte de um conjunto de filmes encomendados pelo comité organizador das comemorações oficiais do vigésimo aniversário da Revolução de 1905.

A origem deste projecto cinematográfico partiu do ambicioso argumento aprovado pelo comité intitulado *1905* de Nina Agadzanova-Schutko (5). Mas devido ao êxito de *A Greve* (1924) de

Serguei Eisenstein, o comissariado da Revolução decidiu entregar a realização a este.

A obra original era composta em seis episódios, mas devido a problemas de produção, Serguei Eisenstein decidiu gravar em Odessa por causa do seu clima ameno o que permitia mais tempo de filmagens e porque nesta cidade portuária tinha sido palco de um acontecimento histórico em 1905 com a greve dos trabalhadores portuários e a revolta dos marinheiros do couraçado Potemkin contra a tirania dos seus comandantes com o apoio da população de Odessa a esta revolta (6).

Nesta obra cinematográfica é de salientar duas características: a montagem e o argumento.

A sequência do ataque dos cossacos contra a população na escadaria é marcante pela notável montagem que consegue construir um tempo cinematográfico. A montagem desenvolvida através de sucessão de imagens carregadas de dramatismo produz uma sensação de simultaneidade no espectador ao serem intercaladas com planos que se desenvolvem em tempo real - a morte da mãe e o carrinho de bebé a escorregar pelas escadas abaixo; a mãe que leva o filho morto nos braços em direcção dos cossacos; o pormenor dos pés dos cossacos a descenderem as escadas – a mistura de planos gerais com planos pormenores, consegue destruir a lógica espacial ao saltar incessantemente e bem de um lado para o outro, o espectador acaba por ficar preso na confusão.

A sequência ao ser construída com alteração de ritmos, de movimentos opostos (ascendentes/descendentes) cria uma dinâmica visual que consegue transportar a violência da acção para o filme.

Eisenstein com a montagem alternada consegue esticar o tempo até ao absurdo.



A montagem alternada de Eisenstein na sequência do ataque dos cossacos.

Na representação da realidade, Serguei Eisenstein impôs uma liberdade criativa ao construir uma – a sua – realidade cinematográfica em detrimento da realidade histórica, para prevalecer a qualidade artística na narrativa. Por exemplo a sequência da carga dos cossacos na escadaria foi na realidade feita de baixo para cima ou contrário da que foi representada.

Um outro exemplo é a cena do fuzilamento dos marinheiros amotinados, onde o dramatismo da cena se acentua ao cobrir com uma lona os marinheiros que vão ser fuzilados. Na realidade histórica a lona se punha sob os pés dos que iam ser fuzilados para evitar as manchas de sangue no convés do navio (7)

A lei da construção dramática impõe-se à verdade histórica.



A importância do dramatismo na narrativa cinematográfica.

O êxito desta obra cinematográfica surpreendeu os dirigentes da indústria cinematográfica da União Soviética que defendiam a promoção da revolução soviética no mundo através de filmes politicamente neutros.

O cinema de representação do mundo histórico comprometido politicamente pelo poder institucional como fórmula de

propaganda ideológica foi também desenvolvido pela Alemanha nazi e pela Itália fascista. E este compromisso proporcionou inovação técnica e artística na linguagem cinematográfica, como são exemplos Serguei Eisenstein, Dziga Vertov e Leni Riefenstahl. Mas a reacção ao compromisso político e institucional também proporcionou novas linguagens cinematográficas.

1.2 - O Neo-realismo

Marcado pela ditadura de Benito Mussolini, a Itália do pós-guerra era um país devastado por uma grave crise económica e social. Mas esta realidade estava longe de ser representada no seu cinema que teimava em desenvolver narrativas baseadas em histórias fantasiosas e irreais, bastante influenciadas pelo cinema de Hollywood.

O cinema Neo-realista com a sua vocação sociopolítica surgiu em Itália como uma reacção e repúdio à falsidade do cinema fascista que se tinha produzido sobre uma realidade bélica e que levou à destruição do país e com ela o desemprego, a fome, a prostituição, etc.

O movimento Neo-realista acredita que é possível abordar a realidade do quotidiano e apresenta-la sem interferências. Na sua forma utiliza muitas vezes actores não profissionais e ambientes cenográficos que pertencem ao mundo histórico ⁽⁸⁾.

Estes princípios ideológicos e formais aproximam esteticamente o cinema Neo-realista do Documentário.

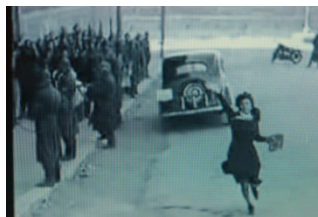
Com a melhoria das condições económicas e com isso mais emprego, a realidade na década de 50 torna-se bem diferente do

pós-guerra. O neo-realismo começa a não ter sentido. Mas embora o movimento apenas tenha durado pouco mais de 9 anos, alterou profundamente o cinema italiano e mundial, influenciando realizadores e movimentos cinematográficos como a Nouvelle Vague e o Dogma 95. Apesar do seu contexto histórico, os filmes neo-realistas fazem parte da história universal do cinema e por esse motivo perduram na memória cinematográfica.

Roberto Rossellini com *Roma, Cidade Aberta* (1945), Vittorio de Sica com a trilogia *Sciuscia* (1946), *Ladrões de Bicicletas* (1948) e *Umberto D.* (1951) e Luchino Visconti com *A Terra treme* (1948) e *Ossessione* (1943), são os grandes exemplos do Neo-realismo italiano.

Roma Cidade Aberta (1945) de Roberto Rossellini é considerado na sua génese um documentário sobre a destruição da velha Europa pela ideologia nazi. Nesta obra cinematográfica o olhar mecânico regista uma cidade em ruínas, como um testemunho do resultado de uma guerra. Roberto Rossellini começou a escrever o guião durante a ocupação nazi. A destruição do país provocado pela guerra levou ao desaparecimento da indústria cinematográfica organizada e com isso proporcionou uma maior liberdade para se desenvolver novas experiências cinematográficas (9).

Sinopse: Roma em 1944 está ocupada pelos nazis. A cidade é declarada “cidade aberta”, para evitar bombardeios aéreos. Nas ruas, comunistas e católicos deixam as suas diferenças de lado para combater os alemães.



Um olhar documental com uma grande atriz. Anna Magnani

Roberto Rossellini constrói o argumento com Sergio Amidei. Mas enquanto Amidei procura dar uma orientação ideológica – propagandista – ao enredo, Rossellini procura contrariar esta representação da realidade. Não suporta o excesso “realista” da representação que alguns actores têm tendência a desempenhar ao bom estilo de um cinema clássico – *“para mim, o realismo é apenas a forma artística da verdade”* (10).

O neo-realismo de Rossellini existe um olhar documental antropológico sobre a personagem como ser uno e individual, que é responsável pelo que a sociedade é. Na sua obra somos conduzidos do campo político-histórico à questão moral.

As questões morais na obra de Rossellini mantêm-se numa atitude de observador do mundo histórico a que pertence. Perante o espectador, não pretende transmitir ideologias, mas sim renovar o olhar sobre o mundo histórico, despertando um sentimento de responsabilidade.

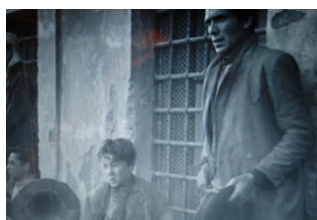
É um cinema testemunho de uma sociedade destruída por uma guerra onde todos são responsáveis pelo acontecido – *“Antes de mais, quero dizer que não envio qualquer mensagem a ninguém. Limito-me a observar as coisas ao microscópio”* (Roberto Rossellini) (11).

Ladrões de bicicletas (1948) de Vittorio de Sica em conjunto com *Roma, cidade aberta*, são considerados fundadores do neo-realismo.

Mas Roberto Rossellini sempre procurou demarcar-se de Vittorio de Sica ao afirmar que cada um tem o seu próprio realismo e cada um considera que o seu é melhor do que o outro. Ao seja, para Rossellini, o neo-realismo é uma forma de expressão artística pessoal e cada um tem o seu (12).

Vittorio de Sica estreou-se como actor com apenas 15 anos e a partir daí representou personagens em diversos filmes tornando-se um reconhecido actor. Só em 1939 é que se estreou atrás da câmara ao co-realizar com Giuseppe Amato, *Rosas com Sangue*. A partir daí realizou mais de 30 filmes intercalando com alguns trabalhos como actor. Talvez por esse motivo as personagens do cinema neo-realista de De Sica irradiam uma luz que transmite ao espectador uma ternura por elas.

Sinopse de *Ladrões de bicicletas* (1948): Em Roma, António Ricci, precisa de ter uma bicicleta para ter um emprego de colador de cartazes. Com sacrifício consegue recuperar a sua bicicleta do penhor. Enquanto estava a colar cartazes a sua bicicleta, para seu desespero, é roubada. Juntamente com o seu pequeno filho procura-a pela cidade. Como não consegue encontrá-la, António resolve cometer o mesmo crime.



O desemprego, o drama das crianças. Factores da Itália do pós-guerra retratados pelo neo-realismo.

A sequência final do filme é de uma grande intensidade dramática. António, como não consegue recuperar a sua bicicleta, decide num momento de desespero mandar o seu filho de eléctrico para casa para poder roubar uma bicicleta que se encontrava à porta de um

prédio. Quando rouba a bicicleta, o dono desta sai do prédio e começa a ir atrás dele chamando-o ladrão. Inicia-se uma perseguição popular atrás de António que tentava fugir de bicicleta roubada.

O seu filho que não tinha apanhado o eléctrico, atónito e assustado vê o pai a ser perseguido e apanhado pela população. Grita em seu socorro e junta-se a ele.

António aceitando a vergonha do seu destino não reage as agressões e insultos da população que o agarraram. O dono da bicicleta quando recupera a bicicleta repara no filho de António, que assustado e calado estava junto do seu pai. Quando a população que o agarrava tem a intenção de o entregar à polícia, o dono da bicicleta decide não o acusar e manda-o libertar. A população que o agarrava solta-o e este afasta-se em silêncio com o filho ao seu lado. Dando-lhe a mão e com o olhar para o vazio do horizonte se perdem no meio da população.



A ternura de De Sica irradia a partir do interior das personagens.

Esta sequência final caracteriza a visão que Vittorio De Sica, tem do neo-realismo. Para De Sica, o neo-realismo é uma forma de filmar, uma forma de sentir. O seu cinema procura representar uma realidade alterada para um nível lírico e poético. Porque para De Sica a realidade, são os acontecimentos banais, a verdade trivial e essa não tem interesse cinematográfico (13).

De facto existem diferenças entre o “neo-realismo” de Roberto Rossellini e Vittorio de Sica. Como André Bazin escreve na sua obra *“O que é o Cinema”* (14), - *“A encenação (de Rossellini) analisa o seu objecto a partir do exterior... (essa) exterioridade traduz um aspecto ético e metafísico essencial das nossas relações com o mundo. Para entender isso, basta comparar o tratamento da criança em “Alemanha, ano zero” e em “Sciusciá” ou “Ladrões de Bicicletas”. O amor de Rossellini pelas suas personagens envolve-as com uma consciência desesperada da incomunicabilidade dos seres. Pelo contrário, o De Sica irradia das próprias personagens. São o que são, mas iluminados do interior pela ternura que lhes tem”*.

Mas independentemente da visão pessoal de cada autor, o mundo histórico observado é o mesmo. Uma sociedade onde a falta de solidariedade é um fenómeno pós-guerra. O desemprego, a falta de comunicação, o drama das crianças, são acontecimentos marcantes na sociedade italiana destruída pela grande guerra.

Os textos do neo-realismo se desenvolvem sobre uma óptica de um quotidiano de uma Itália que destruída por uma guerra se tenta levantar.

As suas personagens, são actores de ficção – apesar de poderem ser representados por actores sociais – que representam o quotidiano da classe desfavorecida italiana.

O argumento ficcional destes filmes é interpretado pelo espectador como documentários de uma Itália, onde uma situação factível pode ser enfrentada por qualquer cidadão italiano.

O espectador muitas vezes vê o actor de ficção como actor social. Isto é motivado pelos realizadores neo-realistas, ao darem muitas vezes preferência a “não actores” de forma a criar uma autenticidade do quotidiano representado.

As personagens não têm uma linearidade e um detalhe muito desenvolvido. As suas características não são exageradas e as suas acções não são precedidas por motivações ou causas psicológicas bem definidas.

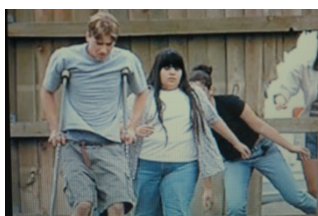
Esta “autenticidade” da personagem reforça o carácter documental da obra neo-realista.

2 – *Elephant* – um exemplo

Depois de uma abordagem sobre o cinema de ficção com preocupações sociais e políticas, vamos então dar continuidade à investigação a que nos propomos.

Elephant (2003) de Gus Van Sant é uma obra cinematográfica híbrida, cujo género fica entre a ficção e o documentário.

Esta obra cinematográfica desenvolve-se a partir do acontecimento real, que foi o massacre em 1999 no Liceu de Columbine em Jefferson County, próximo de Littleton, Colorado, Estados Unidos da América, onde dois jovens mataram a tiro 13 pessoas e depois se suicidaram. Este massacre foi também o ponto de partida que levou Michael Moore a realizar o documentário *Bowling for Columbine* (2002).



O impacto mediático do massacre no Liceu de Columbine

A tragédia no Liceu de Columbine é o ponto de partida para os dois filmes, e por isso mais um motivo para analisar *Elephant* com uma maior profundidade.

Para além do ponto de partida ser o mesmo de *Bowling for Columbine*, a película de Gus Van Sant é um filme cujo género se situa entre a ficção e o documentário. Torna-se por isso interessante analisá-lo, como já fizemos com o documentário de Michael Moore.

Vamos analisar o filme *Elephant* com um pressuposto de ser um filme de ficção pelas seguintes razões:

- 1- O próprio realizador afirma que o filme é na sua forma um filme de ficção ⁽¹⁵⁾.
- 2- A rodagem do filme não é feita no Liceu Columbine, mas sim num Liceu devoluto em Portland, Oregon ⁽¹⁶⁾.
- 3- Os actores que fazem parte do elenco, não são actores sociais que testemunharam o massacre no liceu de Columbine.

Metodologia

Como já aplicado no documentário *Bowling for Columbine*, foi necessário para além da consulta de bibliografia, textos e entrevistas, desenvolver uma “desplanificação” de *Elephant*, apresentada como anexo 2.

O massacre no Liceu Columbine – O ponto de partida de Gus Van Sant – A ideia

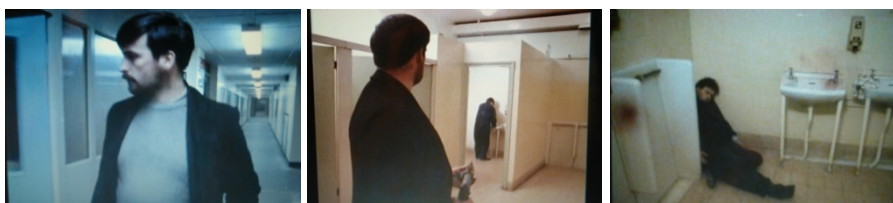
Quando se deu o massacre em Columbine, a cobertura mediática foi enorme. Esta exploração do tema criou em Gus Van Sant uma sensação de estar a ver um filme exploratório. As imagens

televisivas e os comentários eram dramatizados o que transmitia um misto de tragédia e de entretenimento.

Nas televisões discutiam-se as causas. Procuravam-se culpados. Acusavam-se os *media*, os jogos de vídeo e os filmes de transmitirem muito sexo e violência. Na perspectiva da opinião pública estas eram as causas que influenciavam negativamente os jovens americanos.

Este acontecimento mediático despertou em Gus Van Sant a vontade de realizar um filme sobre o incidente onde procurava esclarecer racionalmente as causas. Tinha questões que achava importante ser esclarecidas como: o que influenciou os dois jovens, quem eram os outros adolescentes, como era a escola, entre outras (17).

Procurou uma produtora para financiar o filme. Mas todas recusavam o projecto com medo de serem acusados de explorarem uma tragédia. Até que conseguiu apoio com a HBO. Esta propôs a Gus Van Sant ver um filme de Alan Clarke que se chamava *Elephant*. A acção do filme passa-se na Irlanda do Norte e retrata sequência atrás de sequência assassinatos visto de vários pontos de vista e onde se desconhece os responsáveis.



Elephant (1989) de Alan Clarke. O mesmo título numa ideia diferente.

Este filme começou a dar-lhe ideias sobre como queria abordar o tema da tragédia em *Columbine*. “Querida qualquer coisa que não estivesse escrito, que não privilegia-se os encadeamentos diálogos-acção: uma forma mais musical.” (18)

***Elephant* de Gus Van Sant**

Sinopse: É mais um dia aparentemente comum na vida de um grupo de adolescentes de uma escola secundária de Portland, no estado de Oregon. É um belo dia de Outono. Eli convence um casal de punks a ser fotografado a caminho da escola para o seu portefólio. Nate termina o treino de futebol e vai ter com a namorada. A introvertida Michéle dirige-se para a biblioteca com o seu passo apressado. Entretanto dois jovens Alex e Eric, aguardam em casa a chegada de uma metralhadora semi-automática de altíssima precisão. Munidos de um arsenal de armas, metem-se no carro e vão para a escola onde vão ser os protagonistas de uma grande tragédia.



As partes sem perceber o todo

Tratamento: Gus Van Sant, procura captar o mais real possível a atmosfera de um Liceu igual a qualquer outro dos EUA.

Para isso, tenta manter com grande rigor, o ambiente original do Liceu de Portland onde tudo foi filmado.

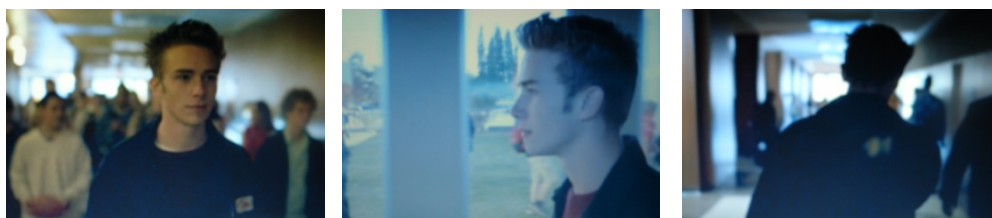
Procura transmitir um olhar documental. Inspira-se para isso nos documentários de Frederic Wiseman e na fotografia de Willian Eggleston. A característica de ambos conseguirem registar o momento e ao mesmo tempo não se imporem é o que mais fascina Gus Van Sant ⁽¹⁹⁾.

Convida Harris Savides como director de fotografia desafiando-o a conseguir recriar um ambiente de liceu. Para isso, Savides aproveita o mais possível a luz natural da escola através da filtragem das

grandes janelas que o liceu de Portland tem, para que as transições do exterior para o interior e vice-versa mantenham a mesma temperatura de cor.

Tendo como modelo estético o *free cinema* de Wiseman, Gus Van Sant desenvolve longos Planos Sequência com som directo, onde a câmara sem tripé acompanha, observa, escuta sem interferir na acção. Procura manter uma continuidade temporal e espacial da observação em detrimento de uma continuidade lógica de argumentação. Esta característica formal acentua a descrição exhaustiva do quotidiano.

O suporte escolhido por Gus Van Sant é a película de 35mm com uma opção do ratio de 1:33. Esta opção tem duas razões: a primeira é que Van Sant gosta bastante do enquadramento que este formato proporciona, aliás usado por ele nos seus primeiros filmes com a película de 16mm; a segunda razão é que este formato foi usado durante décadas nos filmes de 16mm pelas escolas americanas até ser substituído pelo vídeo ⁽²⁰⁾. Este é um olhar documental.



A estética do *free cinema*. Um olhar documental

O Guião completo: A produtora HBO ao aceitar produzir o projecto, falou a Gus Van Sant, sobre um filme de Alan Clarke realizado para a BBC em 1989, chamado *Elephant* ⁽²¹⁾. É um filme passado na Irlanda do Norte e descreve uma série de assassinatos observados de vários pontos de vista, não se percepcionando relação alguma entre eles. A acção é desenvolvida com uma ausência de falas, substituída pela decisão em cometer o crime sem uma aparente justificação.

Alan Clarke deu aquele título ao filme, justificando que o problema da violência na Irlanda do Norte com a quantidade de mortes anónimas é tão fácil de ignorar como a um elefante dentro de uma sala de estar.

Gus Van Sant ao constatar que as escolas Americanas entre 1997 e 1999 tinham um elevado e fatal grau de estudantes em depressão, compara este facto com o tema desenvolvido por Alan Clark. O problema das escolas nos EUA é também um grande problema que parece que ninguém quer ver.

Mas o título Elephant não foi dado ao filme com a mesma justificação de Alan Clarke, mas antes, sobre uma parábola Budista, onde vários homens cegos examinam uma parte de um elefante – orelha, cauda, tromba, pata, etc. No final todos os cegos conseguem descrever a parte que lhes coube, mas nenhum teve a percepção do todo.

Gus Van Sant construiu este filme como o homem cego da parábola. Por esse motivo, Gus Van Sant parte com a intenção de construir um filme com um argumento livre e uma improvisada abordagem ao tema. Para isso desenvolve a seguinte estratégia: desenvolver o argumento através de elenco.

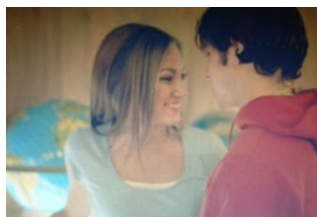
Com a ajuda do Director de casting, Danny Stoltz, procura um elenco só com adolescentes estudantes para tentar recriar o mais fiel possível a atmosfera de um verdadeiro liceu igual a tantos outros. Consegue angariar 3.000 jovens em Portland para serem seleccionados.

Na segunda fase de selecção, Gus Van Sant convida a premiada Directora de casting, Mali Finn. A estratégia de Finn é dividir em pequenos grupos os adolescentes seleccionados e conversar com eles sobre as suas vidas. Gus Van Sant começa a gravar as

entrevistas para conseguir criar uma relação de confiança e intimidade entre os intervenientes.

O elenco foi criado com actores amadores, onde exceptuando dois casos, todos os nomes das personagens são realmente os seus. Como exemplo Elias, o jovem fotografo que estava a fazer um portefólio com casais Punk, na vida real o nome dele é Elias Mcconnell e gosta de fotografia e está a fazer um portefólio com casais Punk.

As únicas excepções foram os dois actores Alex Frost e Eric Deulen, que representam as duas personagens Alex e Eric que são os autores materiais do massacre no liceu. Inicialmente Gus ainda entrevistou jovens que tinham praticado crimes, mas verificou que possivelmente não ia resultar, por isso optou por dois adolescentes que apesar de não serem actores profissionais, tinham uma personagem desenvolvida para interpretar. Todos os outros adolescentes, tinham de desenvolver a sua personagem dentro da sua própria personalidade e vivência, comportando-se como actores sociais.



O actor social no mundo imaginado.

Neste elenco existem apenas três personagens que são representadas por actores profissionais. Estes são: Timothy Bottoms que faz de pai de John, Matt Malloy que representa a personagem do Reitor Mr. Luce e Ellis E. Willians que é o lider da discussão sobre os comportamentos homossexuais.

Sobre o elenco de adolescentes e as possíveis dificuldades em trabalhar com jovens amadores, Diane Keaton a actriz premiada

com um Óscar em *Annie Hall* e Produtora Executiva em *Elephant* diz sobre a relação entre os adolescentes e Gus Van Sant, “*Also Gus has an incredible knack for spotting talent. The kids trusted him, and they just did it – and did it effortlessly.*” (22)

2.1 - A estrutura do Guião

David Trotier afirma no seu livro “The Screenwriter’s Bible” que a estrutura de um guião é o esqueleto de um filme (23).

Procurando manter uma coerência nas comparações entre *Bowling for Columbine* e *Elephant*, vamos manter o mesmo método e as mesmas ferramentas de análise, já utilizadas no documentário de Michael Moore (24).

Para analisar a estrutura do filme *Elephant*, foi necessário desplanificá-lo (ver anexo 2). Assim temos uma planificação que nos vai permitir analisar com algum rigor, as características de ficção e de documentário da obra cinematográfica *Elephant*.

Assim:

- 1 – A **Obra cinematográfica** tem a duração de 80 minutos.

- 2 – O “**Início**” é aproximadamente 25% do total do Guião, originando o primeiro ou único grande conflito, que se desenvolve durante a segunda parte e que vai ter a sua resolução na terceira e última parte do Guião.

- 2.1 – Portanto 25% de ***Elephant* são 20 minutos**. Aos 19 minutos Elias cruza-se no corredor com John. Trocam breves palavras e Elias tira uma fotografia a John; despedem-se (esta acção vai-se repetir mais duas vezes). John sai da escola e cruza-se com Eric e Alex que vão carregados com sacos em direcção da escola. John pergunta-lhe

– “Que vão fazer?” e Alex responde “Sai daqui e não voltes... vai haver aqui grossa merda.”. Ao ouvir isto, John fica a olhar para eles com um ar apreensivo a vê-los entrar na escola aos 21 minutos.

Está atingido o primeiro conflito. **Algo de terrível (que o mundo histórico é testemunho) vai acontecer.**



A coerência da narrativa no plano formal.

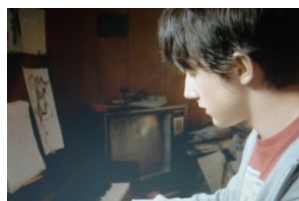
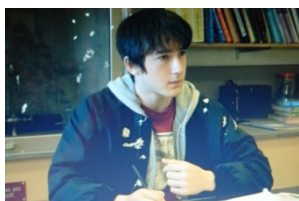
3 – Como **David Trotier** afirma, a segunda parte do guião é a parte do meio da obra, e esta é 50%. Podendo aí desenvolverem-se “subplots” que permitem evitar a perda de interesse no conflito, criando com essas pequenas tramas, cruzamentos de histórias sobre a trama principal, sem a desvirtuar e até potenciarem a qualidade do conflito (25).

3.1 – **Gus Van Sant** constrói o filme com uma ausência de um argumento escrito, privilegiando a acção das personagens como actores sociais, com a intenção de encontrar uma possível resposta à tragédia no Liceu de Columbine. Gus Van Sant vai acompanhando/observando cada personagem e a sua relação com a escola. É no percurso dessas personagens, nos momentos que antecederam a tragédia, que se vai criando uma crescente tensão sobre o desenlace do conflito.

Portanto os “subplots” que aparecem entre os 21 minutos e os 58 minutos – são os 50% ou a segunda parte do guião – desenvolvem-se à volta do carácter das personagens que estão ou vão estar envolvidas no desenlace do conflito.

3.1.1 – **Alex**, um dos autores do massacre, desenvolve as possíveis razões que o levaram a ser autor do massacre (entre os 21 minutos

os 24 minutos. É apresentada como sendo uma personagem gozada pelos colegas (a cena da sala de aulas onde Alex vai sendo atingido por “bombas de papel” sem ninguém intervir a seu favor) e autor da estratégia para o massacre - a cena do refeitório, com Alex a tomar notas num bloco enquanto olha minuciosamente em volta, até que uma colega lhe pergunta o que é que está a fazer e ele responde ser o seu plano, ao qual ela questiona de novo - *“Para quê”* e Alex responde - *“Hás-de ver”*.



A identidade das partes.

3.1.2 – **Elias**, o jovem fotógrafo. Entre os 24 minutos e os 26 minutos é observado a andar pelos corredores do liceu enquanto fala com colegas e cumprimenta outros, (demonstrando ser um colega muito bem visto pelos outros) dirige-se para um laboratório de fotografia.

Esta sequência é interrompida por uma outra que também vamos analisar, voltando a ser retomada aos 33 minutos – Elias no laboratório a revelar em papel as fotos que tirou e a trocar opinião com uma colega sobre o seu (dela) trabalho fotográfico. Depois de revelar as fotografias pega na máquina e vai pelos corredores da escola cruzando-se com John, tirando-lhe uma foto – esta cena já tinha acontecido na origem do conflito - ponto 2.1 – em seguida dirige-se para a biblioteca, onde se cruza com Michele que leva livros para guardar nas estantes.

3.1.3 – **Michele**, a jovem introvertida. A sequência descreve uma personagem muito introvertida, que procura a todo o custo evitar o contacto com as suas colegas. Como exemplo disso, Michele em vez de fazer o mesmo trajecto para o balneário com as suas colegas,

desvia-se do caminho para atravessar um ginásio deserto, para entrar no balneário onde estão as suas colegas a arranjar-se. Enquanto Michele muda de roupa, ouve-se comentários de troça por colegas em relação a ela – *“Olha a rata de biblioteca”*. Esta sequência começa aos 26 minutos até aos 32 minutos.

Aos 55 minutos, volta-se a ver a sequência de Michele depois de ter saído do balneário, a ir pelo corredor, cruzar-se com Elias a fotografar John (esta sequência já tinha acontecido aos 19 minutos e aos 36 minutos) e dirigir-se para a biblioteca, onde o bibliotecário lhe dá as orientações para o seu trabalho e a dirigir-se para uma estante para colocar livros (esta cena já tinha acontecido aos 37 minutos – ver ponto 3.1.2 - quando ouve um barulho metálico de uma arma a carregar e vira-se.



O controlo do *racord* na estética narrativa.

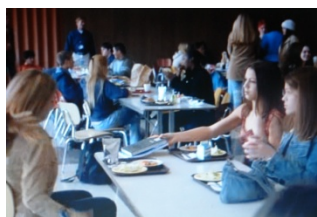
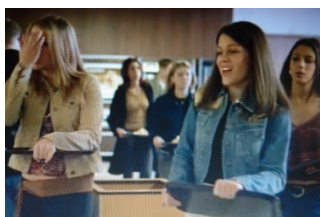
3.1.4 **Brittany, Jordan e Nicole**, é um longo plano sequência que começa aos 37 minutos e termina aos 42 minutos. Esta sequência começa em contra – campo da sequência do jovem atleta Nathan que passa pelas três raparigas com uma delas a dizer – *“Tão giro”* aos 12 minutos.

A partir desse momento as três começam a andar e a comentar sobre a namorada de Nathan, que se chama Carrie, enquanto se dirigem para o refeitório. A conversa recai sobre as suas mães, que não as compreendem e da importância da amizade entre elas – mais importante do que a possível relação com os namorados.

Enquanto se deslocam entre a escolha da refeição e sentarem-se para almoçar, vai-se observando a vivência habitual de um refeitório de um liceu.

Quando estão sentadas, vêem pela janela do refeitório John a brincar com um cão e a cruzar por ele Eric e Alex que vão com os sacos para a escola – este é o momento do conflito que acontece aos 21 minutos - ver ponto 2.1 – enquanto comentam sobre John e o cão.

Em seguida depois de terem comido muito pouco, levantam-se sempre a conversar e naturalmente dirigem-se à casa de banho para vomitarem o pouco que comeram.

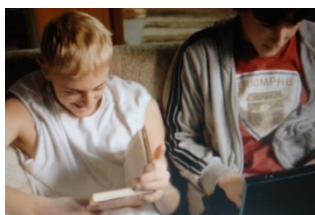


Os problemas geracionais.

3.1.5 – Relação entre Alex e Eric que se inicia aos 43 minutos até aos 55 minutos. Esta sequência está dividida em duas partes. Na primeira observa-se uma relação normal entre dois amigos, estando Alex a tocar Bethooven no piano do seu quarto; enquanto Eric joga no computador portátil e depois se põe a ler um livro enquanto Alex continua a tocar piano. Quando Alex pára de tocar, pega no portátil e liga-se à Internet em sites de lojas virtuais de venda de armas.

Após uma noite trovejante, começa a segunda parte. Alex e Eric após o pequeno-almoço assistem a um documentário sobre o nazismo. Chega por correio a casa a arma automática que estavam à espera. Vão para a garagem experimentar a arma contra toros de madeira.

O conflito a ganhar forma.



4 – Como David Trotier afirma ⁽²⁶⁾, nos últimos 25% do guião conclui-se a história e é resolvido o conflito.

4.1 – Em **Elephant**, os 25% finais começam aos 58 minutos quando Alex está no chuveiro e Eric também entra e diz – *“Então, parece que é hoje que vamos morrer.”* Alex responde, *“Pois é. Nunca cheguei a beijar ninguém sequer. E tu?”*.

Beijam-se no chuveiro.

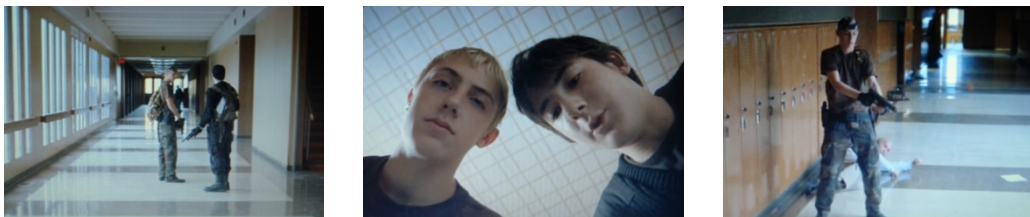
4.1.1 – Depois no quarto começam a descrever o plano do ataque ao liceu com o mapa à sua frente.

A entrada no carro com os sacos; a chegada à escola com os sacos quando passam pelo John; Os dois numa sala da escola; os dois armados no corredor da escola; a disparar no corredor; Alex a disparar no refeitório; Eric a acabar de disparar no corredor e a virar-se para o Reitor que está caído no chão; Alex no corredor a carregar a arma.

A montagem narrativa desta sequência é desenvolvida através da montagem alternada e invertida.

Depois da descrição do que vão fazer, Alex vira-se para Eric e diz, *“Vamos dar-lhes um verdadeiro baile... tu tens uma Tech-9 e a espingarda e eu tenho a minha caçadeira e a minha 223, e tenho duas pistolas e uma faca. Temos explosivos que cheguem para um dia. Acima de tudo diverte-te.”*.

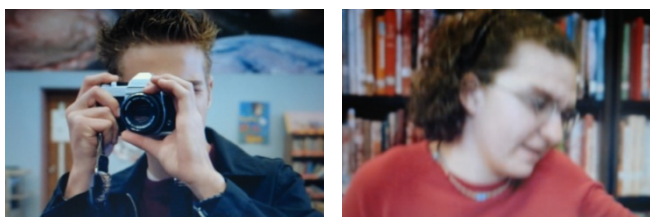
Está iniciada a resolução do conflito.



A montagem alternada e invertida.

4.2 – John cruza-se com eles aos 62 minutos - como foi visto pela primeira vez aos 21 minutos – pergunta-lhes o que vão fazer e eles respondem ficando John a olhar para eles com um ar apreensivo. Estão no corredor e verificam que algo falhou com os explosivos o que os leva a decidir pelo “Plano B”.

Dirigem-se à biblioteca e quando entram – a cena é a mesma que aos 37 minutos e aos 55 minutos – param em frente de Michele, Elias vira-se para trás, olha para eles e tira-lhes uma fotografia, nessa altura Alex olha para ele e em seguida vira-se para Michele, esta vai a dizer algo e é abatida. **Está iniciado o massacre.**

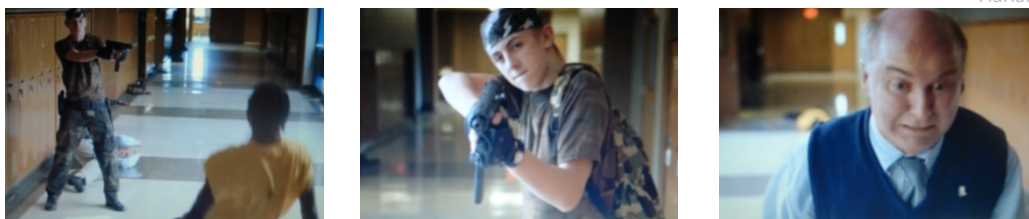


O olhar mediático sobre o Massacre.

4.3 – Eric depois de ter abatido um rapaz negro no corredor, vira-se para o Reitor que está vivo e assustado no chão e diz-lhe - “Há mais como nós por aí. E eles hão-de matá-lo, de os lixar como eu e Alex. Sai daqui! Antes que eu mude de ideias. Vá!”.

O Reitor levanta-se, começa a fugir e é abatido por Eric que diz a seguir, “Cabrão” e vira as costas e continua pelo corredor.

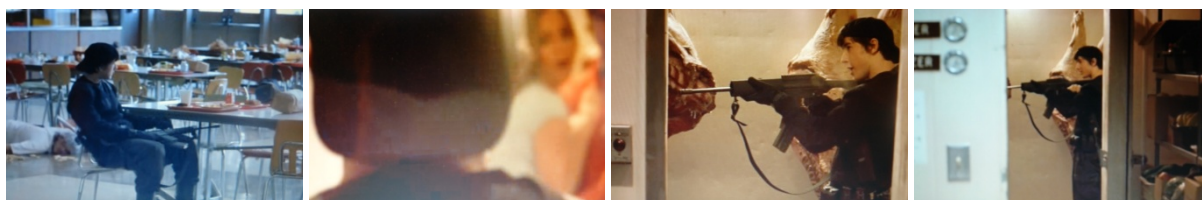
Aos 70 minutos está resolvido o conflito.



O drama ficcional na resolução do conflito.

4.4 – Nathan e Carrie, o casal de namorados que na primeira parte se encontra, depois de Nathan se ter cruzado com as três amigas no corredor e depois se cruzarem com John na secretaria, quando levantavam a licença para saírem do liceu. Nathan é um dos rapazes que atira “bombas de papel” a Alex – aos 21 minutos.

Os dois estão nos corredores do Liceu a tentar fugir, quando Alex se apercebe de algo e vai na mesma direcção. Entra no refeitório e senta-se para beber de um copo que está na mesa quando ouve uma voz – “Se fosse a ti não bebia isso. Ainda apanhas herpes ou coisa assim.”. É Eric que chegou ao refeitório. Alex pergunta-lhe como lhe correram as coisas e quando Eric vai a responder é abatido por Alex. Este aproxima-se do amigo morto e ouve um ruído. Começa a dirigir-se em direcção do ruído, chega a uma porta de uma arca frigorífica, abre-a e quem encontra no meio de carcaças de animais dependurados é Nathan e Carrie. Estes recuam para o interior da arca frigorífica e Alex entra lá dentro e aponta-lhes a arma e começa dizer uma lengalenga para ver qual deles é que fica livre. A câmara afasta-se e o filme chega ao fim, com o **final em aberto**.



O “Olhar mecânico” afasta-se da acção.

2.2 - Elephante – uma reflexão

Através da desplanificação, permitiu verificar com algum rigor as características da obra cinematográfica *Elephant*.

Tendo por base a obra de “*The Screenwriter’s Bible*” de David Trotier, verifica-se que o filme está bem estruturado.

O argumento não privilegia os encadeamentos diálogos-acção. É um argumento que se vai construindo através de actores-sociais num mundo histórico representado, um mundo imaginado. Este mundo histórico representado – a tragédia de Columbine – é a base do argumento.

A estrutura do argumento cumpre em parte as características que são consideradas os ideais para uma boa dinâmica dramaturga (27).

Assim:

1 - Make a good first impression...it implies something about your story (28).

É importante o início transmitir uma boa primeira impressão, porque obviamente as imagens iniciais são a primeira coisa que um espectador vê e portanto devem ser cativantes ao mesmo tempo que devem fazer uma alusão clara ao tema a desenvolver. ***Elephant* cumpre com este princípio no plano da forma e do argumento.**

1.1 – A acção começa com uma sequência em que se vê um carro a ser conduzido de uma forma perigosa. Depois de ter raspado contra um carro que estava estacionado e quase ter atropelado uma pessoa que ia de bicicleta, tomamos consciência das personagens que se encontram dentro do carro: um pai e um filho.

Uma legenda sobre um fundo negro identifica o jovem: John.

John pede ao pai para sair do carro que conduz, o pai claramente embriagado apesar de ainda ser de manhã, pergunta para quê. John tira-lhe a chaves do carro e calmamente pede ao pai para se sentar

no lugar do passageiro. Este acaba por entrar no carro e conversa com o filho sobre planos para o fim-de-semana de caça.

Logo no início do filme Gus Van Sant apresenta a ideia principal, o eterno conflito de gerações. Segundo a perspectiva de Van Sant, existe uma geração mais velha enfraquecida e desgastada agarrada a valores e a princípios que já ninguém os ouve ou se interessa. Estamos perante um grave problema social que ninguém parece querer ver. São as partes do elefante da parábola Budista.

No plano formal, o longo plano sequência – perto de 2 minutos - com a chegada de John com o pai à escola até se sentar no gabinete do reitor, onde a câmara o acompanha silenciosamente, não se impondo na acção, traz à memória o *free cinema* de Frederic Wiseman. É o olhar documental dentro de uma narrativa ficcional.

2 – Como já foi referido ⁽²⁹⁾, a unidade dramática, de uma estrutura clássica é dividida em três actos. O princípio são 25% da história, o meio é aproximadamente 50% e o fim são os restantes 25%. ***Elephant* cumpre esta unidade dramática.**

2.1 - Os 25% do princípio – o 1º acto - de *Elephant* inicia-se aos 19 minutos e atinge o clímax da “Plot” aos 21 minutos com Alex a responder a John – “*Sai daqui e não voltes... vai haver aqui grossa merda.*”

2.2 - Os 50% que são o meio da estrutura do guião – o 2º acto – iniciam-se entre os 21 minutos e os 58 minutos, onde através do percurso de cada personagem vai criando “subplots” através do desenvolvimento do argumento pelo carácter de cada personagem em detrimento dos diálogos acção. É pelo cruzamento das personagens. Cada “subplot” é o percurso de cada personagem num dia igual a qualquer outro. É na repetição da acção, através do

cruzamento de percursos entre as personagens, que se vai criando a tensão crescente até ao desenlace do conflito.

2.3 - Os 25% finais – o 3º acto – de *Elephant* começa aos 58 minutos com Alex e Eric no chuveiro, até aos 74 minutos com Alex de arma apontada a Nathan e Carrie a dizer a lengalenga “Um, dó, li, tá... quem está livre, livre está.”.

Este 3º acto tem um final em aberto, não existindo assim uma conclusão no desenlace do conflito que é a confirmação do massacre na escola de Portland.

3 - O ***momento crítico*** é o significado da palavra *Pinch*, é o momento que segundo David Trotier deve acontecer mais ou menos a meio do guião. É o momento em que fica a descoberto algo, uma causa ou um culpado que vai ajudar na resolução da trama.

Em *Elephant*, o *Pinch* é aos 40', quando as três amigas estão sentadas no refeitório a almoçar, olham pela janela e só vêem no pátio da escola John a brincar com um cão. Este é o momento em que Alex e Eric se dirigem à escola para iniciar o massacre. Só que elas apenas vêem o cão a brincar com John e é sobre isso que comentam.

Aqui o *Pinch* é de facto não a acção atrás descrita mas a metáfora que está por trás desta. *Um elefante é examinado por um grupo de cegos, onde cada um examina uma das partes do elefante. O resultado é que todos conseguem descrever a parte que lhes cabe, mas ninguém tem a percepção do todo.*

Esta metáfora é a base do argumento de *Elephant*



O *racord* das sequências no controlo da narrativa.

4 - “...Y como sea que la representación es de acció, y ésa se hace por ciertos actores, los cualles han de tener por fuerza algunas calidades según fueren sus costumbres y manera de pensar, que por estas calificamos también las acciones:...” (Cap.III/1) ⁽³⁰⁾.

Elephant não tem esta característica dramatúrgica.

Gus Van Sant quando começou a estruturar a ideia do filme teve a clara intenção em não arranjar justificações ou resoluções para o massacre em Columbine.

Por isso Van Sant, de uma forma muito bem conseguida desenvolve uma trama, onde consegue dar um destaque igual a todas as personagens. Em Elephant não existe protagonista e antagonista, mas apenas vítimas.

Talvez por essa razão existiram críticas negativas a *Elephant* que acusam de ter personagens muito planas ⁽³¹⁾.

2.3 - Elephante – a Docuficção

As estratégias utilizadas por Gus Van Sant no desenvolvimento dos Textos de Elephant aproximam-se muito da modalidade reflexiva de representação.

Gus Van Sant desenvolve o argumento a partir do Mundo histórico – o massacre no liceu Columbine – na expectativa de esclarecer questões que considerava pertinentes ⁽³¹⁾.

Escolhe um liceu em Portland como espaço cenográfico para o desenvolvimento do argumento. Na perspectiva de Van Sant, este liceu tem as características de ser um liceu igual a muitos outros existentes na América, por esse motivo é o local ideal para desenvolver o argumento.

O elenco escolhido por Gus Van Sant, são todos estudantes adolescentes – excepto o reitor, o pai de Jonh e o líder da discussão sobre a homossexualidade – com características como actores sociais que Van Sant considera interessantes para serem introduzidas no argumento.

Os únicos actores não profissionais a desempenharem uma personagem, é Eric Deulen e Alex Frost, que representam os jovens assassinos.

A utilização de um espaço cenográfico que retrata o mundo histórico com actores a desempenharem personagens do mundo histórico representado, é um recurso estilístico da modalidade reflexiva de representação – *The thin blue line* (1988) de Errol Morris, utiliza este recurso. A diferença é que Gus Van Sant utiliza actores sociais no espaço cenográfico do mundo histórico representado.

Ao seja:

- Liceu de Portland é o espaço cenográfico que representa o Liceu de Columbine.
- Alex Frost e Eric Deulen, representam as personagens ficcionadas Eric e Alex. Estas personagens têm semelhanças com os actores sociais Eric e Davis que são os autores materiais do massacre no liceu de Columbine.

- Todos os outros estudantes adolescentes que fazem parte do elenco de *Elephant* são actores sociais (32).

As opções estéticas que Gus Van Sant tem no tratamento, são as seguintes:

- Na cinematográfica, a opção estética é a câmara ao ombro que silenciosamente, persegue, acompanha, observa em longos planos sequência. Este formato é utilizado na modalidade de observação, mais precisamente, no *free cinema* de Wiseman.
- No áudio, a preeminência dos sons diegéticos potenciam a coerência temporal. Esta opção é característica na modalidade de observação.
- Na montagem, a opção na montagem narrativa é a montagem invertida. A coerência temporal se perde através dos flashforwards e dos flashbacks. Este tipo de montagem é por vezes usado na modalidade de observação e tem como função uma declaração editorial no modo de cinema expositivo. *Titicut Follies* (1967) de Frederic Wiseman é um exemplo (33).

A opção estética de Gus Van Sant em desenvolver o argumento de *Elephant* no formato de cinema documental de observação, transmite ao espectador uma sensação de acesso sem mediações. Proporciona a sensação de desfrutar a oportunidade de se ocupar um lugar como observador privilegiado do acontecimento histórico.

Pode-se assim chegar à seguinte síntese:

- Gus Van Sant desenvolve um Mundo Histórico ficcionado - Liceu de Portland - há imagem do Mundo Histórico – Liceu de Columbine.

- Os actores sociais que foram autores materiais do massacre de Columbine, são representados por dois actores amadores. Estas duas personagens não têm os mesmos nomes dos actores sociais.
- Os adolescentes do elenco, são actores sociais. Representam-se num Mundo Histórico ficcionado.
- As opções estéticas aproximam *Elephant* do cinema documental de observação.

Nesta obra cinematográfica os códigos ou as convenções dominantes da representação documental ficam difusos com esta estratégia formal. Podendo-se assim afirmar que no plano da forma temos a ficção e o documentário no desenvolvimento do género.

Esta ambiguidade permite ao espectador, uma maior consciencialização na subjectividade da obra cinematográfica.

E ao realizador um maior controlo no discurso narrativo.

Parte V – Notas

1 – O Cinema – Volume 8 (pag. 32)

2 – O caso Dreyfus foi um escândalo político que dividiu a [França](#) por muitos anos, durante o final do [século XIX](#). Centrava-se na condenação por alta traição de [Alfred Dreyfus](#) em [1894](#), um oficial de artilharia do exército francês, de religião judia. O acusado sofreu um processo fraudulento conduzido as portas fechadas. Dreyfus era, em verdade, inocente: a condenação baseava-se em documentos falsos. Quando os oficiais de alta-patente franceses se aperceberam disto, tentaram ocultar o [erro judicial](#). A farsa foi acobertada por uma onda de nacionalismo e xenofobia que invadiu a Europa no final do século XIX.

3 – Docuficção (termo que se confunde com docudrama) é um neologismo que designa uma obra cinematográfica híbrida cujo o género se situa entre a ficção e o documentário. - <http://pt.wikipedia.org/wiki/Docufic%C3%A7%C3%A3o>

4 – Parte IV – O Género a partir de uma ideia – parte 1

5 – O Cinema – Volume 8 (pag. 29)

6 – O cinema – Volume 8 e A Historia de Odessa em http://www.google.pt/archivesearch?hl=pt-PT&q=a+historia+de+odessa&um=1&ie=UTF-8&scoring=t&ei=8BS_S9KCAp7EmwPHj_X8Bg&sa=X&oi=timeline_result&ct=title&resnum=11&ved=0CC0Q5wlwCg)

7 – O Cinema – Volume 8 (pag. 32)

8 – Artur Perin, Jorge Pena e Gustavo Rodrigues, O Neo-realismo italiano e suas influências – <http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/index2.html>

9 – Héléne Frappat, Colecção os grandes realizadores – Volume 15 (pag. 22)

10 – Héléne Frappat, Colecção os grandes realizadores – Volume 15 (pag. 28)

11 – Héléne Frappat, Colecção os grandes realizadores – Volume 15 (pag. 29)

12– Héléne Frappat, Colecção os grandes realizadores – Volume 15 (pag. 24)

13– Vittorio De Sica, Documentário – Extra do DVD Ladrões de Bicicletas

14– André Bazin, O que é o cinema (pag. 312)

- 15– Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne, Entrevista a Gus Van Sant – Cahiers du Cinéma, Maio de 2003 (extra do DVD do Filme Elephant)
- 16– Eurico de Barros – Diário de Noticias, 19 de Maio de 2003 (extra do DVD do Filme Elephant)
- 17– Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne, Entrevista a Gus Van Sant – Cahiers du Cinéma, Maio de 2003 (extra do DVD do Filme Elephant)
- 18– Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne, Entrevista a Gus Van Sant – Cahiers du Cinéma, Maio de 2003 (extra do DVD do Filme Elephant)
- 19– Gus Van Sant, www.elephantmovie.com/production
- 20– Gus Van Sant, www.elephantmovie.com/production
- 21– Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne, Entrevista a Gus Van Sant – Cahiers du Cinéma, Maio de 2003 (extra do DVD do Filme Elephant)
- 22– Elephant. Written & directed by Gus Van Sant – Casting - www.elephantmovie.com/production
- 23 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles
- 24 – Ver a Estrutura do Guião (2.1) da Parte IV – O género a partir de uma ideia – parte 1
- 25 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles (pag. 14)
- 26 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles (pag. 5)
- 27 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles
- 28 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles (pag. 10)
- 29 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writig, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles (pag. 5)
- 30 - Aristóteles, “El arte poética” da Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com>

30 - Some critics of his work of art have attacked its lack of structure or character development,..." Elephant.

www.geocities.com/SunsetStrip/Club/9542/gusbio.html?200512

31– Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne, Entrevista a Gus Van Sant – Cahiers du Cinéma, Maio de 2003 (extra do DVD do Filme Elephant)

32– Ficha Artística de Elephant

Alex.....	ALEX FROST
Eric.....	ERIC DEULEN
John McFarland.....	JOHN ROBINSON
Elias.....	ELIAS MCCONNELL
Jordan.....	JORDAN TAYLOR
Carrie.....	CARRIE FINKLEA
Nicole.....	NICOLE GEORGE
Brittany.....	BRITTANY MOUNTAIN
Acadia.....	ALICIA MILES
Michelle.....	KRISTEN HICKS
Benny.....	BENNIE DIXON
Nathan.....	NATHAN TYSON
Sr. McFarland.....	TIMOTHY BOTTOMS

33 – Bill Nichols, La representación de la realidad, (pag. 75)

Conclusão

Documento. Documentário... (O género a partir de uma ideia).

1 - Documento. Documentário...

No desenvolvimento desta tese procurou-se os códigos que ajudam a perceber as características do documentário na perspectiva do autor/realizador (como emissor) e do espectador (como receptor).

Não se procurou definições, mas sim palavras-chave que ajudam a identificar esses códigos.

O documentário depende do Mundo Histórico e dos seus Actores Sociais como reivindicadores da veracidade da narrativa.

O documentário como forma de expressão que utiliza a linguagem cinematográfica, a mesma que é usada pelo cinema de ficção tem uma grande dificuldade de ser aceite como detentora de um discurso de sobriedade. Isto significa que o autor/realizador tem que procurar estratégias na organização dos seus textos como garante da veracidade do argumento, porque este é a reivindicação da sua história.

O testemunho do actor social é o documento, a prova que reivindica a veracidade da história. Por esse motivo o realizador utiliza-o muitas vezes como fórmula expositiva na organização dos seus textos.

Esta estratégia é característica de um discurso de sobriedade que tem um efeito moderador, numa relação de transparência, directa e imediata com o real.

Através da voz-off e do testemunho do actor social, o realizador constrói a sua argumentação.

O documentário aborda o mundo histórico sob uma perspectiva individual. Por esse motivo a argumentação é a espinha dorsal organizativa do documentário. É através da argumentação que o autor/realizador organiza os seus textos para fazer prova do mundo histórico representado.

Na permanente preocupação de reivindicar a sua história, o realizador de cinema documental necessita de formas para organizar os seus textos que garantam essencialmente o seguinte: a veracidade do Mundo Histórico representado e o Controlo sobre o mesmo mundo.

O controlo é o garante do êxito ou completo falhanço no resultado final da obra cinematográfica. Seja cinema documental ou ficção.

Por princípio o realizador de cinema de ficção tem um maior controlo sobre o Guião, porque este depende do mundo imaginário. O Guião do cinema de não ficção depende do Mundo Histórico e dos seus Actores Sociais.

No cinema documental existem modalidades de organização dos textos uns com um maior controlo do que outros. Cada modalidade tem as suas características estéticas. A opção de uma das modalidades para o desenvolvimento de um documentário para além dos critérios estéticos que cada modelo se caracteriza, o facto de uns modelos serem detentores de uma maior controlo sobre o

mundo histórico do que outros poderá ser considerado como condição de decisão.

A modalidade expositiva é a que potencia um maior controlo.

A sua principal característica é a utilização do comentário dirigido ao espectador. A argumentação é dominada pela *voz-off* com a imagem como complemento. Esta opção estética permite uma objectividade e um juízo bem estabelecido, onde a montagem tem como principal preocupação garantir uma continuidade retórica.

Quando a entrevista é utilizada, fica subordinada à argumentação desenvolvida pela *voz-off*. A relação entre entrevistado e entrevistador tem uma hierarquia muito bem definida. Permitindo discutir previamente as questões de conteúdo, as concertações sobre perguntas e respostas, bem como da duração da entrevista.

O documentário expositivo é muito usado em suporte televisivo. Uma das principais razões deste formato ser uma opção vulgarmente usada nos canais televisivos é que o controlo na narrativa, permite um controlo sobre tempo de produção e meios necessários para a realização do documentário. Isto significa um maior controlo financeiro.

Para além da originalidade, um controlo financeiro de um produto televisivo é uma garantia de êxito em ser aprovado e financiado.

Canais temáticos de televisão como National Geographic, Odisseia, entre outros, têm como imagem de marca o documentário na modalidade expositiva.

O documentário expositivo permite um maior controlo na argumentação, na duração da produção/realização e

consequentemente um maior controlo financeiro. Estas são características que fundamentam a sua preferência para o formato de documentário televisivo.

2 - O género a partir de uma ideia

A desplanificação das duas obras cinematográficas, *Bowling for Columbine* e *Elephant*, permitiu-nos através da sua análise devidamente sustentada por uma consulta bibliográfica reconhecida, compreender e descodificar as características da estrutura de ambos os guiões, bem como percepcionar a estratégia que Michael Moore e Gus Van Sant aplicaram e organizaram no desenvolvimento das suas narrativas cinematográficas.

Apesar das duas obras cinematográficas serem de géneros diferentes, têm duas características comuns.

Estas são:

- A tragédia no liceu de Columbine como Ideia que deu origem ao Ponto de Partida.
- A participação de actores sociais na narrativa.

Verificou-se que as duas obras fílmicas são de género diferente.

Bowling for Columbine é portador dos códigos que o identificam como Documentário.

Elephant é de um género híbrido. Ou seja, os códigos de que é portador não o identificam como documentário nem ficção. É uma Docuficção.

As opções estéticas são uma escolha pessoal e criativa perante o mundo histórico. Mas existe um factor que um realizador procura

ter constantemente no desenvolvimento dos seus textos. O controle.

O controle no desenvolvimento dos textos de um documentário é menor pois depende do mundo histórico e dos seus actores sociais. A docuficção por se movimentar num “terreno misto”, o guião ao ser desenvolvido entre o mundo histórico e o mundo imaginário, permite um maior controle.

Em *Elephant*, a narrativa desenvolve-se num mundo imaginário semelhante ao mundo histórico, pertencente à tragédia de Columbine. Este género de narrativa é domínio do cinema de ficção. A narrativa de *Elephant* desenvolve-se num mundo imaginário com actores sociais. Estes actores sociais têm características semelhantes às vítimas da tragédia de Columbine.

Os actores sociais de *Elephant* são o elenco escolhido por Gus Van Sant. Foram seleccionados sob critérios importantes do realizador para o desenvolvimento do seu filme ⁽¹⁾. Este total controle do elenco permitiu um maior domínio nas etapas de produção. O actor social esteve sujeito aos aspectos formais que foram previamente estabelecidos no Tratamento e Guião.

A expressão dramática, a movimentação no espaço cenográfico, a palavra como “deixa” para a mudança de cena, são alguns dos aspectos formais que um realizador domina sobre o actor social, quando este se movimenta no mundo imaginado pelo autor/realizador. Este domínio é possível porque o actor social se expõe – dá o seu testemunho – no mundo imaginado pelo autor/realizador.

A ordem sintética e cronológica de um Guião na sua generalidade é apresentada na seguinte disposição ⁽²⁾: Ideia, Sinopse, Tratamento e Guião Completo.

Esta ordem pressupõe um controlo em todas as etapas de desenvolvimento dos textos. Mas este total controlo só é possível no cinema de ficção.

Por esse motivo o realizador de documentário tem a necessidade de desenvolver diferentes etapas para controlar o melhor possível o Guião completo. Como este depende do mundo histórico e dos seus actores sociais, as etapas e a sua disposição é a seguinte ⁽³⁾: Ponto de Partida, Investigação, Estrutura Base e Guião Completo com montagem.

Não ficou esclarecido na análise dos dois filmes, se as etapas e a sua ordem na organização dos textos foram desenvolvidas sob uma das fórmulas citadas.

2.1 - Mundo Histórico/Mundo Imaginário

Michael Moore teve grande cuidado na fundamentação da sua argumentação ⁽⁴⁾. Como esta estava dependente do mundo histórico, exigiu uma maior investigação para fundamentar a argumentação e possibilitar uma estrutura base sólida.

Como Gus Van Sant, dependia do mundo imaginário, teve uma maior preocupação na fundamentação estética através da Tratamento ⁽⁵⁾. Como o próprio realizador afirmou, *“Comecei a pensar nisso, outras ideias surgiram, desejos formais. Tinha acabado de fazer “Gerry”. Queria qualquer coisa que não estivesse escrito, que não privilegiasse os encadeamentos diálogos-acção: uma forma mais musical.”* ⁽⁶⁾

O Guião é o esqueleto de uma obra cinematográfica, independentemente do género que foi escolhido a partir da ideia.

Nas duas obras que foram as “lamelas” da investigação, verificou-se que ambas têm o Guião bem estruturado.

Os dois filmes respeitam os itens que David Trottier ⁽⁷⁾ considera importantes para garantir uma boa organização narrativa.

- A unidade dramática está construída com um princípio, meio e fim. O princípio são 25% da narrativa, o meio são aproximadamente 50% e o fim os restantes 25%.
- Nos 3 a 5 minutos iniciais fica identificado as características principais do argumento e da estética da forma.
- Existe um momento crítico – Pinch – que se situa na segunda parte da narrativa.
- A trama principal atinge o seu clímax no final do primeiro acto – o princípio.
- Pequenas tramas vão surgindo ao longo do segundo acto – o meio.
- A conclusão da história e a resolução do conflito desenvolve-se no terceiro e último acto – o fim.

Apesar das duas obras fílmicas terem a narrativa bem organizada, existe uma característica na estrutura narrativa distinta nas duas obras.

Na dramaturgia clássica a representação da acção faz-se através de “*ciertos actores*”⁽⁸⁾. Estes devem ter qualidades necessárias para os qualificarmos dentro da acção.

Bowling for Columbine tem esta característica dramática. Existem neste documentário duas personagens bem definidas, muito ao género do cinema clássico de Hollywood. Michael Moore é o protagonista e Charlton Heston é o antagonista.

Não se pode afirmar que esta característica seja pertença exclusiva do cinema de ficção. O cinema de documentário também pode utilizar como recurso estilístico a manipulação do actor social como um efeito textual. Neste caso o realizador põe-se no centro da acção no papel do herói – o “xerife justiceiro” – e o actor social Charlton Heston - o de “malfeitor”.

Elephant não respeita esta característica dramática. As suas personagens são planas, as suas características sociais e psicológicas não são bem definidas. Esta opção narrativa permite um distanciamento da estrutura narrativa clássica de diálogos/acção e dá forma à opção estética do argumento defendido pelo realizador. Como Gus Van San dizia, “*Não sei se será correcto. Temos do filme a interpretação que queremos. Já estou a dar uma, mas acho que é a falta de explicação que dá a energia e a beleza ao cinema. Para confortar alguém perante uma pintura abstracta podemos dizer que representa uma flor, um vaso, mas isso é estar de acordo com a ideia de que a obra não chega.*”⁽⁹⁾

2.2 – O espectador

As expectativas do espectador. Os códigos da representação dos seus textos são perceptíveis como cinema de ficção ou de documentário?

Gus Van Sant definiu no tratamento de *Elephant*, a opção estética da câmara ao ombro que silenciosamente observa e regista em longos planos sequência. Este formato traz à memória os documentários de Frederic Wiseman e estes têm como modelo de representação a observação, mais especificamente o free cinema.

A montagem narrativa e invertida de *Elephant* é por vezes usada na modalidade de observação e tem como função uma declaração editorial no modo de cinema expositivo.

A opção de Gus Van Sant numa estética do cinema documental transmite ao espectador um acesso ao “mundo histórico” sem mediações. Este acesso sem mediações permite ao espectador um lugar como observador privilegiado do acontecimento histórico.

Mas o mundo desta obra pertence ao imaginário, o que remete para o espectador uma ambiguidade na percepção da obra. O espectador tem uma consciência conceptual de estar perante uma obra de ficção, mas a emoção percebida pela obra remete-o para uma obra documental.

A modalidade de representação reflexiva, como modelo de desenvolvimento de textos pertencentes ao mundo histórico, tem características de “transportar” o espectador para um cinema de ficção.

Michael Moore no seu documentário utilizou diversos recursos estilísticos característicos da modalidade reflexiva de representação, no desenvolvimento do Guião.

Estes recursos permitiram um maior controlo sobre o mundo histórico por parte do realizador e têm como resultado nas expectativas do espectador, uma maior ambiguidade perante o mundo histórico.

No cinema de documentário existe um encontro entre o realizador e o sujeito. O espectador é o observador privilegiado desse encontro. No cinema de ficção o espectador deixa de estar na posição do observador e passa a ser ele o sujeito. Perante o espectador, o objecto de discussão deixa de ser o mundo histórico e passa a ser o próprio documentário.

Documento. Documentário... (o género a partir de uma ideia)

O documentário como resultado do documento poderá ser bastante redutor como leitura e ponto de partida para a sua criação. Aceita-se que o documento possa ser um ponto de partida ou um argumento para validar o mundo histórico observado pelo autor/realizador. A linguagem cinematográfica como meio criativo de comunicação, permite ao autor/realizador exprimir o seu olhar do Mundo Histórico e os seus Actores Sociais, e ao espectador permite um potencial de conhecimento racional e emocional.

Conclusão – Notas

1 – *“Em todo o filme aparecem bocados que tinham sido improvisados no casting: por exemplo a cena em que as três adolescentes começam a dizer que deviam ver-se mais vezes... tínhamos apenas dito “falem” e elas começaram logo a falar de amizade, até que uma delas chorou. Foi muito comovente, gostava de o ter tido no filme. Ainda pensei em inserir algumas sequências do casting, mas isso iria quebrar o ritmo. Era preciso passar à ficção depois desde trabalho de documentário. Por isso utilizei o que disseram os kids para escrever e desenvolver algumas personagens.”* - Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne, Entrevista a Gus Van Sant – Cahiers du Cinéma, Maio de 2003 (extra do DVD do Filme Elephant)

2 – Simon Feldman, Guão argumental. Guião documental (pag.99)

3 – Simon Feldman, Guão argumental. Guião documental (pag.107)

4 – *“O filme demorou três anos a fazer. Era um verdadeiro puzzle que era preciso juntar. Um acontecimento como o 11 de Setembro tornou-se, como é óbvio, numa peça suplementar neste puzzle Nós, os americanos, somos tanto senhores como vítimas de uma violência extrema. A questão que me coloco ao longo de todo o filme é: “Porquê?”. Mas é bom que um filme evolua ao longo da sua feitura. Você é espectador: se eu o levar para uma viagem de questionamento e descoberta será mais interessante e excitante se participar plenamente e a viagem for imprevisível. É melhor assim do que estar tudo programado à partida. Não é muito excitante ver um filme em que o realizador respondeu a todas as questões e sabe onde vai. Pelo contrário, imagine um filme em que o realizador não conhece as respostas, ou em que as respostas que há são más e ele aceita o desafio de encontrar outras. Por exemplo, eu achava que os canadianos não andavam aos tiros porque não tinham armas. Fui ao Canadá e descobri que tinham tantas armas como na América. Era então preciso encontrar outras respostas. E não é nisso que consiste o que amamos no cinema: as incertezas, as viragens, as surpresas...?! Não gostamos dos filmes em que adivinhamos a cena a seguir. Mesmo que a maioria dos filmes seja assim.”* - Entrevista a Michael Moore ao Les Inrockuptibles conduzida por Serge Kaganski (extra do DVD do Filme Bowling for Columbine)

5 – Gus Van Sant, - Elephant - Cinematography - www.elephantmovie.com/production

6 - Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne, Entrevista a Gus Van Sant – Cahiers du Cinéma, Maio de 2003 (extra do DVD do Filme Elephant)

7 - David Trotier, “The Screenwriter’s bible – A complete guide to writing, formatting, and selling your script” da Silman-James Press, Los Angeles

8 - Aristóteles, “El arte poética” da Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com>

9 - Entrevista a Michael Moore ao Les Inrockuptibles conduzida por Serge Kaganski (extra do DVD do Filme Bowling for Columbine)

Anexos

Anexo 1

Bowling for Columbine – A desplanificação

0h00'00" – Dia 20 de Abril de 1999, um dia como outro qualquer.

0h01'20" – Oferta de uma arma com a abertura de uma conta.

0h03'10" – Genérico inicial

0h03'50" - Anúncio publicitário dos anos 60 de espingarda
brinquedo para as crianças.

A infância e a adolescência de Michael Moore e a sua ligação com
as armas.

Um ponto em comum com Charlton Heston – ambos são
de Michigan.

0h05'00" – A sequência do cão vestido e armado como caçador.

0h06'00" – Michael enquanto corta o cabelo compra munições a sua arma.

0h06'25" – Sequência de um Live Show de **"Stand up comedy"**

0h07'20" – A Milícia de Michigan. (nota: os atiradores utilizam pinos de bowling
como alvos)

Nesta sequência é dado o conhecimento que este
Campo de tiro, foi frequentado por Timothy McVeigh e **Terry
Nichols**, autores do atentado à bomba em Oklahoma.

0h10'54" – Entrevista com James Nichols, irmão de Terry

0h13'42" – Oscoda (Eric viveu em Oscoda, na base aérea, onde o pai foi piloto)

Entrevista com dois jovens: Brent (expulso da escola por ameaça com arma) e Dj (considerado o inimigo público nº 2 como potencial bombista).

0h17'07" – Continuação da entrevista com James Nichols (a cena da Magnum 44)

0h18'49" – Virgin, Utah – decreto municipal que ordena todos os cidadãos andarem armados.

0h19'15" – Terry o atirador cego.

0h19'51" – **Comunidade de Littleton**

- * Depoimento sobre o bairro
- * Depoimento sobre a comunidade
- * Spot publicitário sobre a região
- * Entrevista com um Consultor de segurança doméstica da comunidade de Littleton

0h22'33" – Lockheed Martin (o maior fabricante do mundo de armas)
Entrevista com o seu Relações Públicas, Evan McCollum

0h24'48" – "What a Wonderful World" (sequência de acontecimentos internacionais violentos, em que a América esteve envolvida)

0h27'10" – Denver a sul de Littleton – produção de armas de destruição maciça.

Nova referência ao Liceu Columbine (numa relação forçada de transporte de mísseis à noite "que passam pela escola enquanto as crianças que lá andam estão a dormir")

0h28'15" – "20 de Abril de 1999" – O maior bombardeamento na Guerra do Kosovo

Bill Clinton faz depoimento oficial sobre a intervenção

Militar

0h28'44" – "1 hora depois" – Novo depoimento de Bill Clinton referindo-se à tragédia de Columbine

Imagens do Liceu de Columbine actuais e sem ninguém.

Imagens das câmaras de vigilância do liceu que registam momentos do massacre.

Imagens exteriores da escola
(todas estas imagens são suporte de registo de chamadas de emergência de testemunhas que estavam naquele momento envolvidas na tragédia)

Entrevistas a testemunhas que tinham acabado de escapar do Liceu

0h33'39" – Charles Heston – 10 dias depois do massacre vai a Denver fazer um comício da NRA

0h34'55" – Pai de vítima de Columbine – comício contra as armas

0h36'12" – Continuação do comício de Charles Heston

0h36'43" – Entrevista com Mat Stone – cresceu em Littleton e andou no Liceu de Columbine.

Mat Stone e Trey Parker são os criadores da animação *South Parke*

(nesta entrevista Mat faz questão de mostrar o seu ponto de vista de Columbine, considerando o liceu um espaço que apela à mediocridade e banalidade humana)

0h39'20" – Pós tragédia no Liceu de Columbine – entrevistas a alunos sobre o que pensam da escola

0h39'47" – O controlo de armas dentro das escolas – A Paranoia

Imagens de extracto de noticiários televisivos, fazendo referencia a historias de possíveis ameaças de crianças e adolescentes com armas nas escolas

Vídeo promocional da "Garest – detectores de metais"

0h42'06" – Quem são os culpados desta violência?

Imagens televisivas em que vão dizendo possíveis Culpados

0h42'28" – Marilyn Manson – culpado de ser mentor da violência

Imagens televisivas que falam dele como polémica
Vídeo-clip de Marilyn Manson

(existe uma razão de o acusar, porque sabe-se que Eric e Davis gostavam muito de ouvir Marilyn Manson)

0h43'17" – Entrevista com Marilyn Manson

Esta é intercalada com um comício anti-Marilyn

0h45'55" – Entrevista com duas jovens colegas de Eric e Davis na turma de bowling

Confirmação do Xerife, que Eric e Davis tinham ido jogar bowling antes de praticar o massacre.

Jogar Bowling é o que dá título ao documentário.

0h46'50" – As questões:
Porque jogaram bowling?

Porque o bowling não foi acusado como mentor da Violência

Nos outros países também não se joga bowling, vêm filmes violentos, ouvem Marilyn Manson e jogam jogos de computador violentos?

**Aqui surge uma grande questão do documentário:
Porque é que nos Estados Unidos da América
morre mais gente por armas anualmente do que
qualquer outro país mesmo que tenha uma tradição
histórica mais violenta do que a América?**

11.127 mortos anualmente nos Estados Unidos

0h49'38" – Entrevista com Tom Mauser – pai de uma das vítimas de Columbine (é o mesmo que aparece a falar no início anti-armas)

Imagens vão entrando por insert reforçando visualmente o que Tom Mauser vai dizendo

0h50'19" – “Uma breve historia da América” – é uma animação de Harold Moss e escrita por Michael Moore, no estilo “South Park”

Numa síntese em forma de “cartoon”, explica a razão da América ser violenta. A razão é porque os americanos tem medo.

0h53'30" – A televisão com os seus programas e serviços de noticiário que promovem a “Cultura do Medo”

Imagens com som de programas e noticiários televisivos. Uma voz-off vai conduzindo a narrativa.

Depoimento publico de Bush, promovendo o medo.

0h56'27" – Entrevista com Prof. Barry Glassner – autor do livro “Cultura do Medo” (ext)

(Os negros são vistos como uma comunidade perigosa e violenta)

Imagens por “insert” de extractos de reportagens de televisão, vão dando reforço ao que Glassner vai afirmando.

O mesmo conteúdo e forma de imagens passam a ter o seu áudio.

Volta à entrevista de Glassner e novamente entram imagens televisivas por “insert”. (int.)

As imagens voltam a ter o seu áudio.
O áudio original das imagens é substituído pela voz-off de Moore que reforça a sua tese “É o medo dos Americanos brancos relativamente aos negros.”

0h58'40" – As abelhas assassinas que vieram de Africa.
Sequência na forma de arquivo de reportagem televisiva sobre as abelhas.

nota: não existe referencia à cadeia de televisão e a qualidade de imagem transmite-nos a referência de ser “vista” pela televisão, como aliás quase todas as imagens televisivas que vão servindo de suporte à narrativa)

0h59'30" – Entrevista com Arthur Bush – Procurador-Geral de Flint (interior)

Insert de imagens vão descrevendo as afirmações de Arthur Bush (uma das imagens é de um clássico do cinema)

Volta a Arthur com uma sua afirmação polémica “O grande problema é o da posse de armas por adolescentes (brancos) nos subúrbios”

1h00'51" – Volta à entrevista com Brent – questões que Moore lhe vai pondo: Como arranjou a arma? Que fazem às

armas roubadas?

Insert de imagens que apoiam a descrição que Brent faz

1h01'32" – Perseguição policial nocturna de carro a um negro

1h01'47" – Cont. da entrevista com Bush (int.) – confirma que o crime tem vindo a diminuir. Ao mesmo tempo a compra de armas tem vindo a aumentar. (a causa são os canais de televisão)

1h02'09" – Cont. da entrevista com Glassner (int.) – afirma que as taxas de crime descem na mesma proporção que o receio de crime aumenta (causas são a imprensa e os políticos)

Imagens por insert de cadeados a serem fechados

1h02'26" - Cidade de Los Angels, esquina de Florence com Normandie – Local "Ground zero" de um grande tumulto racial

Entrevista com o Prof. Glassner no local

1h03'16" – Surge um caso de policia próximo do local da entrevista. Moore vai tentar saber o que se passa

Fala com dois repórteres em momentos diferentes e fica a saber que "possivelmente é um homem armado ou alguém a afogado numa piscina"

1h04'04" – Tentativa de falar com dois policia no local

1h04'40' – Programa de Televisão "Cops"

Imagem de uma perseguição nocturna a pé para capturarem um negro – em voz-off, Moore fala do programa.

1h05'06" – Entrevista com Dick Herlan, antigo produtor do programa. (int.)

Imagens por insert, enquanto Dick fala

Volta à entrevista a cheio

Insert de imagens do programa

1h06'48" – “Corporate Cops” a proposta alternativa e provocadora de Moore para substituir o programa “Cops”

Volta a cheio a entrevista com Dick Herlan

Insert de imagens da “série” de Moore

Volta a cheio a entrevista com Dick – este faz a comparação do Canadá com os Estados Unidos. Tem conhecimento que no Canadá existe muito menos violência do que na América.

Não sabe porque existe menos violência mas gostava de saber.

Michael Moore em seguida diz que é o que vai saber

1h08'37" – **Canada**, localidade Sarnia, próximo de Ontário - entrevista três jovens canadianos – Moore tenta saber o que eles pensam no facto de existir mais homicídios nos Estados Unidos do que no Canadá.

1h09'19" – Entrevista a um polícia de Sarnia (int.) – confirma-se uma taxa de homicídios muito baixa em Sarnia

1h09'43" – Cidade de Windsor – imagens da cidade com a voz-off de Moore à procura de mais homicídios

Entrevista um canadiano que afirma não se lembrar de homicídios

Entrevista um segundo, que põe como hipótese há 15 ou 20 anos atrás a existência de um homicídio.

Imagem de um polícia de Windsor, enquanto em voz-off, Moore vai resumindo a confirmação deste polícia, na existência de um único homicídio nos últimos três anos, ter sido cometido por um tipo de Detroit.

1h10'35" – Factos engraçados sobre o Canadá – sempre em voz-off, Moore diz que vai as ruas de Nova Iorque saber a opinião destas sobre os canadianos

Entrevistado **nova-iorquino** na rua afirma, “vêm menos filmes violentos”

Imagem de um filme bastante violento, com Moore a afirmar em off que é “errado” – depoimentos de um grupo de jovens canadianos sobre o filme violento que acabaram de ver.

Conversa de Moore com dois jovens que estão a jogar vídeo jogos violentos depois de terem ido ver um filme violento.

Nova-Iorquina afirma que no Canadá há menos pobreza.

Moore em off mais uma vez afirma que esta errado

1h11'27" – Entrevista com o Mayor de sarnia que afirma existir uma taxa de desemprego superior a Michigan

Nova-Iorquina afirma de provavelmente existir mais brancos no Canadá

Moore enquanto passeia numa feira popular e cumprimenta um negro, em off diz que no Canadá vê negros e outras raças – outras imagens de pessoas de raças diferentes enquanto em Moore vai falando em off.

Moore põe a hipótese de os canadianos terem poucas

armas

1h11'58" – Instalações para praticar tiro ao alvo em Windsor,
Canadá – pessoas a dar tiros a alvos

Entrevista um canadiano que afirma ter bastantes
Armas.

Entrevista outro que afirma mesma coisa.

1h12'22" – Entrevista com o Mayor de Sarnia (int.) que confirma a
existência de muitas armas por causa da tradição de
caça.

Outra pessoa entrevistada estima a existência de 7
milhões de armas no Canadá.

Imagens de pessoas aos tiros e à caça – voz-off de
Moore a confirmar a paixão dos Canadianos por armas.

1h12'48" – Entrevistado em Sarnia afirma poder-se comprar uma
arma no centro a qualquer momento.

Outro afirma que se pode comprar qualquer arma desde
que se tenha a licença.

1h13'00" – Moore numa loja "Wall-Mart" canadiana vai ver se pode
comprar munições – em voz-off Moore vai dizendo as
suas intenções.

Vai a cheio quando Moore diz à empregada da loja o
que pretende.

Moore volta a voz-off a resumir o que vai fazendo.

Volta a cheio quando vai pagar.

1h13'25" – Moore questiona os canadianos porque não têm as portas trancadas e se não têm medo.

Dois entrevistados em espaços diferentes afirmam que não a ambas as perguntas.

Moore questiona se não foram assaltados – em resposta os dois entrevistados afirmam que já foram mas não foi importante.

Moore enquanto está no meio de uma rua parecendo perdido – em voz-off afirma estar perturbado como americano com este tipo de atitude.

Questiona outro canadiano se tranca as portas – a resposta é sempre a mesma.

Entrevistado dá o seu ponto de vista porque os canadianos não trancam as portas e os americanos as trancam.

1h14'57" – Moore dirige-se a uma casa enquanto em off diz que vai sorrateiramente confirmar num bairro de Toronto se é verdade que não trancam as portas – quando esta a acabar de dizer isto, está a abrir a porta dessa casa – vai a cheio o som da imagem.

Vai a mais três casas e confirma a mesma coisa

Imagem de um bar com Moore a ver televisão e em voz-off Moore acha como americano tudo muito estranho, por isso enquanto esta num bar desperta-lhe o interesse em saber que tipo de notícias os noticiários de televisão do Canadá dão.

1h15'55" – Imagens de noticiários canadianos.

1h16'06" – Mayor de Sarnia, fala sobre a assistência social como principal preocupação política do Canadá.

Mayor num outro local (int.), critica a politica americana

em não apoiar os desprotegidos e de darem apoios fiscais a quem já tem muito.

1h16'40" – Questiona um canadiano num bar – onde estão os indigentes?

Em off Moore diz que lhe pediu para mostrar um bairro de lata – insert de imagens de um bairro impecável – off de Moore - “Bom é assim que são os guetos no Canadá”

Volta à entrevista com os três jovens em Sérvia com a questão dos direitos à saúde para todos – para eles é uma questão que não se põe no Canadá.

Homem à saída de um hospital com a cara suturada – Moore pergunta-lhe quanto custou o tratamento. A que o homem responde que não sabe porque é coberto pela segurança social.

Entrevistada num bar compara o comportamento dos americanos que vivem no Canadá, sendo mais medrosos e violentos do que os canadianos.

1h17'55" – Moore na “Feira Popular” (que já o tinham visto quando em off, Moore fazia referencia ao racismo) – entrevista em paralelo com um negro e um “árabe”, questionando-os se sentem segregação racial no Canadá. A resposta é negativa.

1h18'21" – Volta à entrevista com os três jovens – estes acusam os canais de televisão americanos de fomentarem o medo e a violência. Têm uma visão dos americanos como muito agressivos.

Volta à entrevista do homem que tinha feito referencia à existência de 7 milhões de armas.
- “Se quantidade de armas significa-se segurança a América seria um dos países mais seguros do mundo.

1h18'56" – “**Gensese County 911**” – homicídio de uma menina de 6 anos por um seu colega com 6 anos na escola primária Buell em Flint.

Imagem a negro, enquanto se ouve o pedido de urgência feita para o “911” pela professora da escola (extremamente emotivo)

1h19’37” – Entrevista com a Directora da escola primária de Buell (pormenor interessante, Moore está posicionado mesmo ao lado dela)

A Directora vai descrevendo a tragédia – insert de imagem da sala de aulas onde a menina foi baleada.

1h20’10” – Michael Moore faz um resumo em voz-off sobre a tragédia, fazendo questão de dizer que Flint é a sua terra natal.

As imagens vão dando forma à narrativa de Moore.

1h20’52” – Os média no local da tragédia – Moore continua com o resumo em off e o som das imagens vai aparecendo.

Moore em off, “...os helicópteros da imprensa e os camiões dos satélites só levaram meia hora a chegar ao local.”

1h21’00” – Imagens com som dos media no local.

1h21’30” – Quem são os que dão as notícias?

Entrevista a um jornalista, que afirma que estas equipas de televisão “saltam de tragedia em tragedia”.

1h22’48” – Moore em off critica a superficialidade dos jornalistas no local a dar a noticia, “...se tivessem-se aventurado para lá da escola ou da agencia funerária, podiam ter visto outro tipo de tragédia que talvez possa explicar a morte da menina.

Enquanto Moore diz isto a imagem que se vê é a dos jornalistas todos alinhados a darem a noticia.

1h23'16" – A realidade social de Flint – Moore vai descrevendo em off uma cidade social e economicamente deprimida.

Imagens da cidade, de fabricas destruídas e outras imagens que simbolizam degradação (todas elas com o céu cinzento e chuva).

1h24'38" – Volta à entrevista com a Directora da escola (a directora está com uma carga emotiva muito forte).

Directora vira-se de costas e Moore também dá as costas à câmara e põe o braço em cima do ombro da Directora (partilhando a dor).

1h25'18" – Comício da NRA com Charlton Heston, dias após a tragédia.

Moore faz referência em off desse gesto e lembra que tinha acontecido o mesmo em Columbine.

1h25'46" – Comício contra as armas em Flint.

1h25'52" – De novo o comício da NRA – Moore em off refere que Heston nesse comício foi entrevistado por uma repórter de uma cadeia de televisão que lhe pergunta porque tinha ido a Flint após a tragédia de Buell.

Imagem da entrevista no local do comício com a qualidade de TV.

1h26'14" – Volta à entrevista com o Procurador Geral de Flint, Arthur Bush que diz, "E depois Moisés apareceu, em carne e osso."

Bush faz referência à quantidade de pessoas que lhe ligaram de todo o país, muitos da NRA, a pedir que o menino fosse enforcado bem alto. Tudo com grandes manifestações de racismo, ódio e raiva.

1h27'07" – Esquadra da policia em Flint, onde o menino foi detido logo após os disparos (**o desenho do menino**).

1h27'45" – Quem é a mãe do menino?

Imagem da sala de audiências do tribunal com a mãe do menino a entrar e a sentar-se.

Moore em off faz uma descrição da gravidade social da mãe que se chama Tamara Owens

Tamara para ter direito a talões de ração e cuidados de saúde para os seus filhos, teve que trabalhar no programa de Michigan de "trabalho pelo desemprego".

(problema social/politico)

1h28'00" – O sucesso do programa em tirar pobres do fundo de desemprego, foi tal que originou com que o seu fundador fosse contratado pela **Lookeed Martin** (maior fabricante de armas já referenciado no caso de Columbine), para tentar privatizar o seu sistema de assistência social.

(Nova trama social e politico)

1h28'35" – Entrevista com o Xerife de Flint, Robert Flint.

Descreve a injustiça social que o programa de reintegração social tem.

Afirma que o programa devia de ser interrompido porque não tem qualquer mérito. Agrava mais os problemas sociais.

Imagem do percurso que tem que fazer diariamente por aqueles que estão abrigados pelo programa enquanto o Xerife o vai descrevendo.

Na mesma sequência a voz do xerife é substituída pela voz-off de Moore que reconstitui o percurso diário que Tamara fazia

(reforça a injustiça social)

Volta ao Xerife que interroga-se em querer saber qual o benefício do Estado ou de Flint com este programa.

Entrevista com um com um trabalhador que faz o percurso diário que a Tamara fazia.

Porque o faz? Conhecia a Tamara?
(descrição da vida de Tamara feita pelo entrevistado)

1h30'53" – Dick Clarks Grill – em voz-off Moore situa Dick Clarks Grill como um dos dois empregos de Tâmara.

Imagens do restaurante.

Depoimento do gerente do restaurante.

Quem é Dick Clark? Em voz-off Moore faz uma breve biografia de Clark.

Imagens de fotos de momentos da vida de Dick Clark.

Gerente fala sobre Dick Clark.

Em voz-off, Moore diz que a Dick Clarks Grill e a outra empresa onde a Tâmara trabalhava, recebiam benefícios fiscais por contratar gente do fundo de desemprego.

Imagens das Lojas e do local onde Tamara trabalhava.

A voz-off continua a falar sobre a vida de Tâmara (fica sem casa, pede ajuda ao irmão para ficar com os filhos).

Foi em casa do irmão que o filho encontrou a arma.
Tâmara não deu conta de nada porque ainda estavam

a dormir e ela já tinha ido trabalhar – “para preparar bebidas e sobremesas para gente rica.”

Imagens vão fazendo referencia ao que Michael Moore vai dizendo em off.

1h32'22" – **Califórnia**

Imagens da cidade.

Moore em voz-off diz que vai procurar Dick Clark para saber o que ele pensa do drama de Tâmara.

Moore tenta entrevistar Dick Clark e este manda fechar a porta da carrinha e va-sei embora, deixando Moore a falar sozinho desesperado.

1h33'13" – George Bush num comício com militares

Em voz-off, Moore diz que para Bush os pobres não são prioridade.

Após o 11 de Setembro as prioridades sociais passaram para segundo plano, sendo o medo e o pânico as prioridades.

Imagens de policias e gente em pânico

Bush discursa para uma plateia de militares, onde afirma sua primeira prioridade – financiamento militar

Imagens de gente em pânico e de caixa registadora
A qualidade da imagem é “tipo Tv”.

Varias sequências de depoimentos e entrevistas com formato de televisivo. A qualidade de imagem é “tipo Tv”.

Voz-off de Moore a dizer que a partir de 11 de Setembro “os americanos viveram um estado de medo” – imagens

a fazer referência a esta frase.

Volta às sequências em formato televisivo a fazer referência ao aumento de venda de armas e sistemas de segurança.

1h34'46" – Volta à entrevista com Prof. Barry Glassner (int.) com a questão: Porque receámos tanta coisa?

Tese: Porque à gente que lucra muito dinheiro a promover o medo – na parte final da afirmação há inserts de imagens de figuras políticas.

Em voz-off Moore diz que a melhor maneira de lutar contra o terrorismo, é encomendar um numero recorde da «caças» à Lockheed. (ironia)

Imagens de forças militares na rua e gente em pânico.

Moore continua em off a afirmar que quem mais lucra com este estado de coisas, são os líderes políticos e o líderes empresariais.

Imagem de qualidade “tipo Tv” do Senador do Congresso Fritz Hollings que lisonjeia a excelente relação comercial entre o governo e a Enron.

Moore em off volta a afirmar que apesar de todo o medo que surgiu após 11 de Setembro, a população não devia ter tantas armas à mão.

1h35'42" – **Sobreviventes do Massacre de Columbine**

Começa com o depoimento de Richard Castaldo a dizer com que tipo de armas foi ferido (está em cadeira de rodas).

Moore com Mark Taylor na rua a dizer o que lhe aconteceu.

Em voz-off, Moore sintetiza o que lhes aconteceu.

Entrevista com Mark (ext.).

Volta a voz-off de Moore a dizer que Mark e Richard ficaram estropiados graças às balas de “K-Mart”.

Imagens dos dois a mostrarem as marcas das balas.

Cont. a voz-off de Moore a dizer que perguntou aos dois se queriam “ir ao K-Mart devolver a mercadoria”.

1h36’46” – Ida à sede do K-Mart

Imagem com som dentro e um automóvel, com o “balanceamento” da imagem preparada para o interior do K-Mart.

Interior do K-Mart – os três se dirigem para o balcão. Moore pede para falar com um responsável. Pedem-lhe para desligar a câmara e Moore vira-se para a câmara e diz “Desliga lá”.

Imagem a negro

Interior do K-Mart com uma legenda “uma hora mais tarde” – aparece a directora de relações públicas, Mary Lourenz e quer saber em que pode ser útil – Moore diz que são os dois rapazes.

Estes dizem o que pretende – que a K-Mart deixe de vender as balas de 9mm.

A directora diz que vai transmitir a mensagem à Administração.

Moore diz então que estes dois jovens estão à espera de alguém que ouça o pedido que têm.

Volta a voz-off de Moore a dizer que Mary Lorenz saiu e duas horas depois trouxe o “tipo” cuja a função é comprar as balas para o K-Mart.

Imagem do K-Mart na sua movimentação.

Moore para o novo “tipo” explica o que se passa e o que pretendem.

Este vai embora e Moore pergunta-lhe se vem mais alguém para falar com eles.

Em voz-off, Moore diz que esperaram mais umas horas, mas não apareceu ninguém.

1h40'13" - Moore continua em voz-off – que ao saírem do K-Mart, Mark teve a ideia de irem ao K-Mart mais próximo, comprar todas as balas e devolverem-nas à sede da K-Mart.

Imagens com som directo com eles a comprarem as balas.

Moore em voz-off a dizer que no dia seguinte voltaram à sede para devolverem as balas, levando desta vez a imprensa.

Imagem de Mark a carregar sacos, com todos a dirigirem-se para a K-Mart, com a Imprensa atrás.

Imagem “tipoTv” do noticiário com os pivots a falarem da acção dos “sobreviventes do massacre de Columbine” - Imagem de eles a dirigirem-se ao K-Mart com a qualidade de imagem “tipo Tv”.

Moore na recepção com os “sobreviventes”, a fazerem o que tinham proposto - Devolver as balas de 9mm à sede.

Perante alguma confusão ouve-se Moore a dizer que esperam lá fora.

1h41'37" - Vice-Presidente da comunicação de K-Mart no exterior da seda com um comunicado para a imprensa. Com um compromisso publico (aperto de mão com Michael Moore) a empresa compromete-se a retirar num prazo de 90 dias as munições de revolver e de armas de assalto das lojas

Voz-off de Moore a dizer que os miúdos de Columbine obtiveram uma vitoria esmagadora sobre a K-Mart. O que o inspirou a fazer algo indispensável.

Imagem de eles a afastarem-se da sede

(1º conflito resolvido)

1h43'15" – **Entrevista com Charlton Heston**

Em voz-off, Moore diz que precisa de um mapa “das estrelas”
Imagem de Michael Moore a olhar para um mapa da cidade, parecendo perdido.

Com o enquadramento feito a partir do interior de um carro, vê-se Moore a chegar a um portão, falar para um intercomunicador com Charlton Heston e marcar uma entrevista para o dia seguinte, com o álibi de ser membro da NRA (Moore tem uma foto na mão).

1h44'20" – Imagem a negro com a legenda “The next morning”

Moore fala ao intercomunicador e é autorizado a entrar. A câmara segue-o.

Em voz-off, Moore diz para onde dirigiram-se para a entrevista e mostrou-lhe o cartão como membro da NRA (vemos esse acto).

1h45'16" – **Entrevista com Charlton Heston**

Até aos 1h46'31" é um plano sequência.

Entre os (...46'31") e os (...47'06") o enquadramento é um Grande Plano de perfil de Moore, que está a formular a questão, "porque é que nós matamos muito mais e somos muito mais violentos do que outros países que são historicamente mais violentos do que nós, ou até do Canadá que apesar de ter tantas armas como nós, tem uma taxa de homicídios muito mais baixa?"

Aos (...47'07") volta ao Plano Conjunto que é plano sequência inicial.

1h48'07" – Moore introduz o caso de Flint, resumindo o acontecimento (num momento à um insert de um Grande Plano de Heston, voltando ao Plano Conjunto)

Aqui existe um momento de tensão, quando Moore interroga Heston por este ter ido a Flint poucos dias depois da tragédia, fazendo o mesmo após o massacre de Columbine.

Heston perante este conjunto de perguntas acusatórias, faz a intenção de acabar a entrevista.

Moore lança a ultima "provocação". Se Heston quer pedir desculpa à população de Flint ou aos habitantes de Columbine por lá ter ido logo após as terríveis tragédias.

Heston responde que não concorda com ele, levanta-se e sai.

A câmara acompanha-o até à saída da sala

1h50'31" – Heston a descer uma escada num jardim (ext.) – a voz de Moore ouve-se fora de campo a chamar Heston – este vira-se.

Moore em contra-campo, segura uma foto e diz “esta é ela”.

Heston volta a descer as escadas – Moore fora de campo apela, “por favor não se vá embora, Mr. Heston por favor olhe para a menina”.

Moore em contra campo com a foto na mão “esta é a menina”.

Heston acaba de descer as escadas e desaparece.

Moore em contra campo com a foto da menina na mão.

Heston entra dentro de casa e fecha a porta.

Moore aproxima-se da entrada da casa e põe a foto da menina no chão encostado a um pilar e afasta-se.

Imagem em parálitico do retrato da menina no chão.

Moore sai da casa – a voz-off de Moore diz, que abandona a casa para voltar para o mundo real.

1h51’41” – Imagem de arquivo de gente a fugir.

Entrevista de Moore com alguém que tem um boné que diz “Fuck Everybody” e pergunta-lhe se sabe onde pode estar o “perigo”. O entrevistado afirma que pode ser qualquer um em qualquer lugar.

Voz-off de Moore a dizer que a venda das armas é a mais alta de sempre.

Imagem de uma pessoa a fazer habilidades com armas.

Um homem está a demonstrar as qualidades da arma que segura.

1h52'04" – Estrada próximo de cidade, com muitos carros e com uma placa a indicar a saída para Littleton.

Voz-off de Moore, "e onde afinal, tudo se resume a jogar Bowling por Columbine"

1h52'09" – "Imagem de Tv" onde uma voz relata um homicídio de três homens num salão de bowling.

Moore na entrada de um salão de bowling pergunta a um funcionário se sabe do caso, a que este responde que nada sabe e despede-se.

1h52'24" – Moore em voz-off, "sim, é um período glorioso para se ser americano" – imagem de um boneco fardado com uma bandeira americana e com um fundo de um mapa dos Estados Unidos.

1h52'29" – Moore a lançar uma bola de Bowling e faz "full strike".

Ficha técnica

1h54'36" - Fim

Anexo 2

Elephant – A desplanificação

0h00'00" – Céu com nuvens + ficha técnica

0h01'00" – Negro

0h01'14" – Carro a conduzir devagar e de forma perigosa

0h01'50" – Negro + Legenda "John"

0h01'53" – John sai do carro e manda o pai que está embriagado deixar ser ele a conduzir.

Conversa entre os dois, enquanto John conduz.

0h03'41" – Negro + Legenda "Elias"

0h03'44" – Elias passeia no jardim e pede a um casal de Punks se os pode fotografar. Eles autorizam e ele fotografa-os.

Agradece e dirige-se para a escola.

0h05'49" – John chega com o pai à escola. Manda-o ficar no carro. Entra na escola e telefona para o irmão para ir buscar o pai. O Reitor aparece atrás dele e diz para ir ao seu gabinete.
John dirige-se para a secretaria e entra no gabinete do Reitor e senta-se.

Entre os 5'49" e os 7'38" é um plano sequência

0h07'39" – GP do Reitor a olhar na direcção de John

0h07'44" – (Ext.) PG fixo do campo de jogos da escola.
Há frente da câmara vai passando grupo de jovens a jogar e com outras actividades físicas.

0h08'17" – Michele para à frente da câmara olha para o céu e depois continua saindo de "campo".

0h09'16" – Nathan aproxima-se até ficar em primeiro plano, baixa-se e apanha uma camisola. Veste-a e vai em direcção do edifício da escola. – a câmara começa a ir atrás dele até a um ponto em que se fixa e vê-se Nathan a dirigir-se ao edifício até ficar em P. mui Geral.

Entre os 7'44' e os 10'45" é um plano sequência

0h10'46" – (Int.) câmara em GP das costas de Nathan segue-o, subindo umas escadas e em seguida por um corredor.

0h11'47" – Nathan sai para o exterior – a imagem fica sobre exposta que no percurso vai compensando.

0h12'14" – Volta a entrar nos corredores da escola – o enquadramento continua a ser o GP pelas costas.

0h12'23" – Passa por três raparigas, estas olham para ele e uma diz – "Tão giro"

0h12'40" – Neste momento a câmara fica sobre as raparigas, a velocidade do movimento de imagem fica mais lento, recua e Nathan volta entrar em "campo" pela esquerda a olhar para elas mas a continuar a andar. – GP de Nathan acompanhando-o.

0h12'55" – Vai ter com a sua namorada e seguem conversando em direcção da secretaria.

Entre os 7'44' aos 13'33 é um plano sequência

0h13'30" – Negro + legenda "Nathan & Carrie"

0h13'31" – P.Conj.2 – Nathan e Carrie na secretaria a pedirem a atenção.

0h13'41" – Volta o GP do Reitor a olhar na direcção de John.
Volta-se e dirige-se para a sua secretaria e diz,
"Volta para a escola. Não te atrases para a hora do castigo."

0h13'55" – John passa em frente do enquadramento e sai do gabinete para na secretaria pára na secretaria, deixando as chaves do carro para o irmão levanta-las

- A câmara faz panorâmica à esquerda e segue o Nathan e Carrie que vão a sair da secretaria

0h14'38" – A câmara continua a rodar para esquerda e fixa-se. Um adulto entra em "campo" pela esquerda fala para alguém que esta fora de "campo" e continua.

Entre os 13'41" 3 e os 14'44" é um plano sequência

0h14'45" – Câmara acompanha John em P.americano de frente pelo corredor da escola. Este sai de campo.

0h15'02" – (Int.) PG de uma sala, John entra na sala e avança até ficar em GP aberto. Põe as mãos na cara quase a chorar. Por detrás aparece uma colega que se aproxima dele.

"Que se passa?"

"Nada"

"Estavas a chorar"

"Sim"

"É alguma coisa má?"

"Não sei"

"Até depois" e a rapariga sai do enquadramento.

0h16'02" – Negro + legenda "Acadia"

0h16'05" – Acadia entra numa sala – a câmara encontra-se no interior da sala e começa em Pan para a direita com o GP do professor e alunos que falam sobre o tema da homossexualidade.

0h18'08" – Volta ao casal que está a sair da secretária – a câmara acompanha-os em P.Conj. 2 de frente pelo corredor da escola – falam sobre uma saída com colegas dele e para ver se ela trazia umas amigas, ao que ela diz que não parece ser uma boa ideia por causa da experiência anterior.

0h18'50" – Param e viram-se um para o outro e ela diz que tem uma consulta, possivelmente por causa de umas férias de campismo à umas três semanas atrás.

0h19'12" – Elias no corredor a andar – P.Americano de frente

0h19'22" – Cruza-se no corredor com John, para e fala com ele.

John – “Que estas a fazer?”

Elias – “A tirar fotografias. Posso tirar-te uma fotografia?”

John – “Sim”

A campainha da escola toca no lado direito do enquadramento passa a correr Michele saindo de campo. No mesmo momento, Elias prepara a câmara e diz, “Pronto?” e ao fotografar, John dá uma palmada na sua anca para a “foto”.

Elias – “Fixe”

John – “Até logo”

0h19'39" – Despedem-se e a câmara acompanha John em P.Int. de costas.

0h20'28" – Sai para o exterior – a câmara continua atrás dele.

0h20'46" – Chama um cão que vem ter com ele e salta a brincar.
(este movimento é em câmara lenta)

0h20'53" – Cruza-se com dois rapazes com sacos na mãos.

John – “Que vão fazer?”, ao qual o moreno lhe responde, “Sai daqui e não voltes... vai haver aqui

grossa merda.”

0h20'55" – John vira-se para trás na direcção dos rapazes – a câmara fica G.P.

0h20'56" – Contra-campo em P.Conj.2, a câmara acompanha os dois até abrirem a porta para o interior da escola.

0h21'08" – Negro + legenda “Eric & Alex”

0h21'12" – Sala de aulas com professor a explicar a um aluno que lhe tinha acabado de fazer uma pergunta. Quando o professor se vira para o quadro, o aluno vira-se para traz e atira uma “bomba de papel” a Alex - o rapaz moreno que na anterior sequência tinha entrado na escola carregado com sacos juntamente com Eric.

A câmara vai recuando em travelling e ao mesmo tempo em Panorâmica para a esquerda fixando em P.M. de Alex que continua a apanhar com “bombas”.

0h22'00" – Alex entra na casa de banho para limpar-se das “bombas”

0h22'52" – Alex entra dentro da cantina e vai tomando notas num bloco – a câmara acompanha-o – uma rapariga pergunta-lhe o que está a escrever ao que ele responde que é o seu plano, perguntando ela, “Para quê”. Ao que Alex responde, “Hades ver”.

0h23'27" - Continua e de repente para e olha à volta e põe as mãos na cabeça como se estivesse com uma dor.

0h24'14" – (Ext.) Câmara em G.P. das costas de Elias segue-o.

Elias entra na escola, encontra uma colega e fala com ela a câmara roda e quando Elias começa andar novamente já vai em G.P. de frente.

0h25'06" – Elias passa a ficar em G.P. de perfil – cumprimenta colegas sempre a andar, com o corredor cheio de

alunos.

0h25'46" – Passa à frente da câmara e esta segue-o em G.P. de costas.

0h26'11" – Entra num laboratório de fotografia e prepara os materiais para ir para sala escura revelar, entra apaga a luz – negro.

0h26'52" – Negro + legenda "Michele"

0h26'55" – Michele que já a tínhamos visto na sequencia do campo de jogos (8'17"), vai a correr com outras colegas coma professora de ginástica a aproximar-se dela e dizer-lhe que tem de começar a usar fato de ginástica como as suas colegas. A professora afasta-se e Michele sobe umas escadas e dirige-se a uma porta.

0h27'43" – (Int.) P.mui Geral de um ginásio, com uma porta a o fundo abrir-se e entra Michele que percorre todo o ginásio em direcção da câmara saindo de "campo". Negro.

0h28'10" – Elias sai do laboratório com o filme revelado põem-no secar e sai de "campo"

0h30'23" – Balneário feminino, entra Michele senta-se e muda de camisola. A câmara vai-se aproximando dela até ficar em G.P. de perfil, começado a ouvir uma conversa de colegas.

"Olha a rata de biblioteca."

"É a que esta atrás de ti em matemática."

"Aquela ali?"

"Essa!"

Michele acaba de se arrancar e sai de campo.

0h32'00" – Sala de jantar de uma casa, a porta da casa abre entra Alex, dirige-se à cozinha, bebe leite e desce umas escadas.

0h33'05" – No laboratório, Elias esta a revelar em papel as fotografias. Enquanto isso vai conversando com uma colega sobre o trabalho desta. Sai de "campo".

0h34'52" – Sala dos laboratórios, Elias entra em "campo", põem a secar as fotos, pega na sua máquina e sai. A câmara segue-o em P.Int. pelas costas pelo corredor da escola.

0h35'57" – Cruza-se com John, (Deja vú) – a cena já tinha acontecido mas em contra-campo aos 19'22" – tira a foto a John, a campainha toca e Michele passa por eles a correr.

Depois de se despedir de John, começa a andar e entra na Biblioteca – a câmara segue-o – Elias dentro da Biblioteca cruza da esquerda para a direita do enquadramento e sai de "campo". Ficando em plano a Michele que leva livros para guardar nas prateleiras – a câmara acompanha-a.

0h37'24" – Negro + legenda "Brittany, Jordan and Nicole"

0h37'27" – Em P.Conj.3 apertado as três raparigas estão no corredor a conversar e em segundo plano entra no corredor Nathan – esta cena já tinha acontecido, mas em contra-campo aos 12'23" – elas olham para ele, voltam-se e começam andar pelo corredor – a câmara segue-as – elas falam de Nathan da sua namorada e da relação que estas tem em suas casas com os pais.

Entram no refeitório – a câmara desloca-se para dentro do balcão, acompanhando-as ao longo deste enquanto elas escolhem o que vão comer. A câmara mantendo o seu ritmo de Travelling da direita para a esquerda, continua tirando-as de "campo" e entrando em plano um rapaz que trabalha no refeitório, acompanhando-o até à copa que chama um colega e vão para uma pequena dispensa fumar um "charro".

0h39'56" – A câmara continua o seu travelling, acompanhando um outro funcionário do refeitório que ao passar por uma outra divisão da copa, se encontra outro funcionário que

pega numa série de tabuleiros e dirige-se em sentido contrário do movimento que a câmara estava a ter. A câmara começa a segui-lo que entra no refeitório e cruza-se com as três raparigas que já levam tabuleiros à procura de uma mesa livre, a câmara muda de direcção e começa novamente a acompanha-las.

0h40'34" – As três sentam-se numa mesa perto de uma janela e uma delas diz, "Aquele é o John?"
 "Que esta ele a fazer?"
 "Aquilo é um cão?"
 "Não sabia que ele tinha um cão." – enquanto elas olham lá para e comentam a câmara roda em direcção à janela para ver-se a acção que já tinha sido vista aos 20'46".

0h40'47" – A câmara volta em Panorâmica para elas e começa a rodar à volta da mesa fixando em G.P. sobre Brittany. – enquanto isso elas vão conversando sobre o valor da amizade entre elas que deve ser superior à existência de namorados.

0h42'05" – "Já acabei. Vamos embora" – dito isso, Brittany levanta-se e as amigas também – a câmara segue-as, elas saem de "campo" pela direita e a câmara continua o seu movimento para a esquerda fixando-se numa conversa de uma rapariga que esta a conversar com um rapaz à mesa.

0h42'30" – Em segundo plano entram em "campo" as três amigas e a câmara começa novamente a segui-las até à entrada da casa de banho onde elas entram e a câmara fixa-se em P.Pormenor do símbolo de W.C. feminino.

Dos 37'27" aos 43'19" é um Plano Sequência

0h43'20" – Interior da casa de banho. As três amigas entram, enquanto comentam que ficam enfartadas e enjoadas quando comem e cada uma delas entra numa casa de banho – a câmara fixa-se nas portas enquanto se ouve os ruídos de vômitos das três raparigas.

0h43'55" – Alex esta no seu quarto a tocar piano, Eric bate na janela do quarto – a câmara começa a rodar à volta do quarto, passando novamente por Alex a tocar piano, continua a rodar e fixa-se na entrada do quarto com Eric a olhar e diz, "Impressionante". Senta-se na cama e pega num computador portátil – a câmara continua a rodar.

Dos 43'55" aos 46'03" é um Plano Sequência

0h46'04" – G.P. de perfil de Alex que continua a tocar piano a câmara continua a rodar até fixar-se em Eric, que está com o portátil. Começa a dirigir-se a este muito devagar, ao som do piano tocado por Alex.

0h46'57" – P.Pormenor do jogo de computador que Eric está a jogar, que é uma arma que aponta a pessoas pelas costas indefesas e abate-as.

0h47'25" – G.P. das costas de Alex a tocar "Beethoven"

0h48'44" – Acaba de tocar de repente e faz gesto obsceno com as mãos para a pauta, levanta-se e senta-se à beira de Eric que esta sentado no sofá a ler um livro, diz, "Tocaste muito mal". Alex pega no portátil e visita sites de venda de armas pela net. (P.Pormenor do ecrã).

0h49'04" – P.G. do céu com nuvens a ficar mais carregado, começando a haver trovoadas.

0h50'24" – Alex e Eric estão a dormir vestidos no quarto nessa noite de trovoadas.

0h51'23" – De manhã estão os dois a tomar o pequeno-almoço em casa de Alex, com a mãe deste a preparar-lhes o pequeno-almoço. Num ambiente familiar normal.

0h52'26" – Alex esta na sala a ver um documentário sobre os nazis – possivelmente o "Why we are fight" de Frank Capra –

os dois dão conta que está a chegar uma encomenda.

Tocam à porta, a encomenda é uma caixa comprida, abrem-na e tem lá dentro uma arma automática.

0h55'03" – Os dois vão para a garagem dar tiros contra toros de madeira.

0h55'50" – Michele no corredor da escola – a câmara segue-a em G.P. de costas com o segundo plano desfocado – a cena de Elias com John, volta a se repetir neste plano sequência, como aconteceu aos 19'22" e aos 35'57".

Michele continua e entra na Biblioteca, onde o bibliotecário lhe dá as orientações para o seu trabalho.

Dirige-se para o armário para carregar guardar os livros – esta sequência já tinha sido vista na continuidade da sequência de Elias com John aos 37'00" – Michele ouve um barulho metálico de uma arma a carregar e vira-se para ver o que se passa.

Entre os 55'50" e os 58'08" é um Plano Sequência

0h58'08" – Alex na sua casa entra dentro do chuveiro. Eric aparece e entra também e diz,
"Então, parece que é hoje que vamos morrer."
"Pois é. Nunca cheguei a beijar ninguém sequer. E tu?"
Beijam-se no chuveiro.

0h59'04" – Os dois estão no quarto a prepararem-se, enquanto conversam de coisas banais.

0h59'40" – P.Pormenor do mapa com o plano de ataque à escola.
"Vamos lá ver o nosso plano. Estacionamos aqui."

0h59'47" – Os dois no carro em direcção à escola.

0h59'47" – P.Pormenor do mapa, continuando a descrever a acção do que vão fazer.

0h59'50" – Os dois a dirigirem-se para a escola com os sacos. (em contra-campo da sequencia do John aos 20'53")

0h59'53" – P.Porm. do mapa. Continuam a descrever a acção.

0h59'56" – Contra-campo com os dois a olhar (como se estivessem a ver o mapa) e continuam a falar do plano.

0h59'59" – Os dois a entrarem numa sala.

1h00'03" – Os dois em contra-picado continuam a falar do plano.

1h00'08" – Os dois armados no corredor da escola.

1h00'11" – Os dois continuam a expor o plano.
"Nessa altura, devemos poder apanhar putos, ao atravessarmos o lado leste."

1h00'14" – A disparar. (o enquadramento é igual ao do jogo de computador)

1h00'18" – Continuam a explicar o plano.
"...e aí podemos apanhar um a um."

1h00'26" – G.P. de Alex a disparar no refeitório.

1h00'33" – Continuam a descrever o plano.
"E entras dentro do gabinete do Mr Luce (o Reitor) e dás cabo de todos."

1h00'41" – Eric acaba de disparar no corredor e volta-se para Mr. Luce que está caído no chão.

1h00'48" – Continuam a descrever o plano.
"Onde devemos apanhar os melhores alunos, os melhores atletas e isso."

1h00'53" – Alex no corredor a carregar arma.

1h00'56" – Os dois novamente.

“Vamos dar-lhes um verdadeiro baile... tu tens uma Tech-9 e a espingarda e eu tenho a minha caçadeira e a minha 223. E tenho duas pistolas e uma faca. Temos explosivos que cheguem para um dia. Acima de tudo diverte-te.” – saem do enquadramento.

1h01'12" – Os dois entram para o carro e vão em direcção da escola.

1h02'25" - Os dois dirigem-se para a escola com os sacos.

1h02'40" – John cruza-se com eles e faz a pergunta sobre o que vão fazer. (esta cena já tinha sido vista aos 20'53")

1h02'48" – Contra-campo com um G.P. de John a olhar para eles. (parecido com o plano aos 20'55", mas não o mesmo)

1h03'04" – Os dois parados no corredor com Alex a olhar para o relógio.

“Vamos para o plano B”

“Tens a certeza que a armaste bem?”

1h03'20" – John corre pelas ruas à volta da escola, dirigindo-se ao seu carro à procura do pai.

1h03'40" – Os dois armados no corredor avançam – a câmara acompanha-os de frente em P.Conj.2 – estes viram para a biblioteca – passam a câmara que à entrada da Biblioteca começa a segui-los – os dois entram e param – a câmara continua, vai a G.P. de Alex.

1h04'14" – Elias volta-se para trás.

1h04'17" – A câmara continua a rodar à frente de Alex.

1h04'20" – Elias em G.P., pega na máquina e tira uma foto a eles.

1h04'23" – A câmara acaba de rodar em frente de Alex, este vira-se para a sua direita e dispara na direcção de Michele.

1h04'27" – Michele é atingida mortalmente.

1h04'29" – G.P. de Alex a virar-se – a câmara roda para o por em perfil – dispara e acerta noutro aluno (em completo desfoque o segundo plano)

1h04'38" – Nathan e Carrie estão no corredor e ouvem os tiros.

1h04'40" – G.P. de Alex a continuar a disparar e abater.

1h04'52" – Na casa de banho das raparigas, as três amigas estão a arranjar-se ao espelho, ouvem os tiros que elas comentam que devem ser petardos de brincar. Entra uma rapariga com ar assustado olha para elas e fecha-se numa casa de banho. Entra Alex que aponta a arma a elas.

1h05'14" – Sala onde esta a decorrer o seminário sobre homossexualidade – a câmara vai em Pan. para a direita e fixa-se na porta da sala – ouve-se tiros um aluno vai à porta espreitar e é atingido mortalmente. O professor verifica se ele está vivo e Cadia fica de pé a olhar para ele chocada.

1h06'58" – Rapaz negro vai pelo corredor em sentido contrário dos alunos que fogem – a câmara segue-o – entra na sala onde o rapaz foi abatido com Cadia a olhar para ele e os outros a fugirem pela janela. Ajuda Cadia a sair pela janela.

1h07'14" – Negro + legenda "Benny"

1h07'17" – Benny continua pelo corredor em direcção dos tiros.

1h07'39" – Eric no corredor a andar enquanto dispara.

1h07'51" – Contra-campo, Eric de costas dirige-se a Mr Luce.

“Mr Luce”

“Eric”

O Reitor tenta dar-lhe ordens para ele largar as armas.

1h08'05" – Exterior da escola – John anda pelo meio dos alunos e encontra o pai e os dois ficam a olhar para a escola que tem fumo a sair. John faz um resumo sobre os dos “tipos”.

O pai põe a mão sobre o ombro do filho e pede-lhe desculpa e volta a olhar para a escola.

1h08'49" – (Int.) G.P. das costas de Benny que se aproxima de Eric que está a ameaçar Mr Luce, vira-se e abate Benny.

1h09'38" – Contra-campo – Eric volta-se novamente para o Reitor e continua a falar com ele.

“Há mais como nós por aí. E eles hão-de mata-lo, se os lixar como eu e Alex. Sai daqui! Antes que eu mude de ideias. Vá!”

1h09'59" – G.P. de frente de Mr Luce começa a fugir e é abatido.

1h10'04" – G.P. de Eric depois de disparar afasta-se.

1h10'10" – G.P. de frente de Alex a disparar enquanto vai correndo pelo corredor. Pára e carrega a arma – a câmara roda à volta dele e fixa-se pelas costas seguindo-o – e alex diz, “Dia mais infame e justiceiro nunca vi.”

Continua depois a correr pelos corredores, pára a olhar à volta – a câmara volta rodar à volta dele e fixa-se à sua frente acompanhando-o.

1h11'33" – Nathan e Carrie vêem a fugir pelo corredor. Quando ficam em primeiro plano, saem de campo pela direita.

1h11'40" – A câmara mantém-se fixa. O primeiro plano está focado, mas todo o corredor está desfocado – Alex caminha pelo corredor completamente desfocado. Este só fica focado quando entra no primeiro plano, parando.

1h12'20" – Vira à esquerda – a câmara segue-o – entra no refeitório, senta-se e bebe de um copo e ouve-se.

“Se fosse a ti, não bebia isso. Ainda apanhas herpes ou coisa assim.”

Alex faz intenção de se levantar e a câmara faz uma fillage par a direita fixando-se em Eric. E este pergunta.

“Como te correu?”

“Bem que te aconteceu?”

“Matei o reitor e mais uns tipos e...” – Alex abate-o.

Eric ao ser abatido sai do enquadramento e Alex entra em campo. Olha em direcção de Eric (que está fora de campo), ouve um ruído e olha na direcção desse. Começa a andar e a câmara acompanha-o.

Em G.P. pelas costas – Alex abre a porta da arca frigorífica.

1h14'06" – Dentro da arca estão Nathan e Carrie no meio das carcaças de animais dependuradas. Alex entra – fica em P.M. de perfil – aponta a arma aos dois que estão fora de “campo” e começa a dizer a lengalenga, “Um, dó, li, tá... quem está livre, livre esta.” Enquanto vai dizendo muito devagar isso, a câmara vai recuando até à última palavra.

Entre os 71'33" e os 74'06" é um Plano Sequência

1h14'39" – P.G. do céu com nuvens + ficha técnica.

1h19'00" - Fim

Anexo 3

Entrevista concedida por Michael Moore à revista *Les Inrockuptibles* – conduzida por Serge Kaganski após o êxito mundial do documentário.

Serge Kaganski – No início, BOWLING FOR COLUMBINE tinha como tema um “fait diver”s. O resultado é bem mais alargado. Como é que o projecto evoluiu?

Michael Moore – O filme demorou três anos a fazer. Era um verdadeiro puzzle que era preciso juntar. Um acontecimento como o 11 de Setembro tornou-se, como é óbvio, numa peça suplementar neste puzzle. Nós, os americanos, somos tantos senhores como vítimas de uma violência extrema. A questão que me coloco ao longo de todo o filme é: “Porquê?”. Mas é bom que um filme evolua ao longo da sua feitura. Você é espectador: se eu o levar para uma viagem de questionamento e descoberta será mais interessante e excitante se participar plenamente e a viagem for imprevisível. É melhor assim do que estar tudo programado à partida. Não é muito excitante ver um filme em que o realizador respondeu a todas as questões e sabe onde vai. Pelo contrário, imagine um filme em que o realizador não conhece as respostas, ou em que as respostas que há são más e ele aceita o desafio de encontrar outras. Por exemplo, eu achava que os canadianos não andavam aos tiros porque não tinham armas. Fui ao Canadá e descobri que tinham tantas armas como na América. Era então preciso encontrar outras respostas. E não é nisso que consiste o que amamos no cinema: as incertezas, as viragens, as surpresas...?! Não gostamos dos filmes em que adivinhamos a cena a seguir. Mesmo que a maioria dos filmes seja assim.

SK – O filme aborda muitos temas. Como é que fez a triagem e arranjou um assunto central – a paranóia e a violência da sociedade americana?

MM – Foi muito difícil. Nos outros filmes os meus alvos são muito fáceis de identificar: a General Motors, a Nike... Neste, o alvo somos nós, os americanos. É o público americano que vai ver o filme. A base do meu objectivo é a razão da violência e do número de assassinios e não as armas, somos nós. Há um problema no nosso comportamento colectivo, na nossa mentalidade. É um adversário bem mais difícil de circunscrever, e isso fez com que este fosse um filme mais difícil de fazer.

SK – Não acha que se regulamentassem a venda de armas como nos países da Europa, a violência e a taxa de criminalidade baixariam consideravelmente, independentemente da mentalidade dos americanos?

MM – Não. Haveria talvez menos mortos, mas o decréscimo não seria significativo. E sobretudo, a mentalidade dos americanos continuaria a ser a mesma, uma mentalidade que lhes diz que é normal ser-se violento com outra pessoa para resolver um conflito, que é normal que o Estado exerça violência sobre os pobres. Se regulamentássemos as armas, as pessoas não deixariam de morrer por causa da violência. A prioridade é corrigir a nossa forma de pensar e agir. Veja o exemplo dos suíços: há uma arma por lar porque não há exército e está na lei. E quantos assassinios existem na Suíça por ano? Setenta, 80 no máximo: a taxa de assassinios por habitante na Europa. Mas mesmo assim é muito baixa comparada aos 11200 assassinios anuais nos Estados Unidos. Simplesmente, os suíços não são loucos a puxar o gatilho. Nem os franceses.

SK – Em França, não temos armas.

MM – Mas se quisesse realmente ter uma, poderia. Além disso, têm mais armas em circulação agora do que no passado e a vossa taxa de assassinios subiu um pouco. Digo-lhe uma coisa: assim que começarem a romper a vossa rede de segurança social, assim que descurarem os pobres, que comecem a acusar os vossos imigrantes, que comecem a agir como nós o fazemos há anos nos Estados Unidos, vão começar a parecer-se connosco. Mas tenham cuidado. A ética francesa diz: “se alguém adoce, se alguém perde o trabalho, há uma responsabilidade colectiva de ajudar essa pessoa”. A ética americana, por seu lado, diz: “Vai-te foder! Cada um por si!”. E é esta forma de pensar, esta mentalidade que deve mudar absolutamente.

SK – No filme diz que é membro da NRA (National Rifle Association). É verdade ou era um estratagema para conseguir a entrevista com Charlton Heston?

MM – Não, é verdade. Tornei-me membro na adolescência. E sou membro para toda a vida mesmo não usando arma e mesmo que me oponha fortemente ao porte de armas. Depois de Columbine, pensei candidatar-me contra Charlton Heston, ganhar e depois dissolver a organização. Depois, mudei de programa: fiz um filme. Mas no início a NRA era uma espécie de organização desportiva. Só mais tarde é que se tornou numa organização de extrema-direita.

SK – Apesar ou graças à sua carga crítica, o seu filme pode ser considerado como sendo muito patriótico. É na realidade mais patriótico do que Bush porque se preocupa mais com o interesse geral do que com interesses particulares.

MM – Sem dúvida! Estou totalmente de acordo com essa noção. Acho que podemos e devemos fazer melhor. Acho que nós, os americanos, merecemos melhor. Há muitos aspectos positivos nos americanos, então porque não corrigir e melhorar o que não está bem.

SK – **Como é que o público americano olha para si? Como um traidor?**

MM – Oh não! Como alguém que gosta profundamente do seu país, como um cidadão normal. Não me colocam nem na extrema-esquerda nem nas margens da “intelligentsia”. O meu livro é o mais vendido na categoria da “não-ficção” neste ano nos Estados Unidos. Desde o 11 de Setembro, desde que Bush está na Casa Branca, o número 1 de vendas chama-se “Stupid White Men”. Por isso tenho esperança. Não estou isolado.

SK – **No entanto, a imagem da América no estrangeiro continua a ser de uma sociedade revanchista, maioritariamente unida apoiando Bush.**

MM – Essa imagem é falsa. Onde é que vem? Quem a criou e quem a veicula? Viu neste ano na televisão o autor número 1 nos Estados Unidos? Porque é que os meios de comunicação social franceses nunca me mostram na televisão? Porque é que quando 7000 pessoas fazem fila numa livraria quando dou uma conferência de imprensa não vê esses americanos na sua televisão? Os que vê são só aqueles que agitam uma pequena bandeira à frente de Bush.

SK – **Também lemos artigos de pessoas como Noam Chomski, mas esses americanos parecem uma minoria.**

MM – Compreendo o que diz, mas não é verdade. O que é verdade é que é mais difícil exprimir uma opinião contrária à política externa americana, podemos ser acusados de traição. Tornou-se por exemplo mais difícil para mim aparecer na televisão americana. Há sete meses que o meu livro é um best-seller e nunca fui convidado para uma única emissão numa grande cadeia de televisão.

SK – **Quando vemos os telejornais que vêem os americanos, chegamos à conclusão que eles não têm as ferramentas necessárias para pensar de outra forma...**

MM – É verdade. Mas por outro lado, têm uma taxa de audiência de uma fraqueza histórica. As pessoas estão fartas dessas notícias onde a violência é erguida como espectáculo. No fundo, todos temos vontade de acreditar que o

homem é bom. Cada dia, os meios de comunicação de massas dizem-lhes para não confiarem em ninguém, que as pessoas são más, que é preciso fechar a porta à chave, votar nos conservadores que vão protegê-las e defendê-las. Graças a eles, vai haver mais armas, mais polícia... Tudo isso está ligado para que os conservadores nunca abandonem o poder. Mantém-se a população no medo. O fascismo triunfa quando a população é atormentada pelo medo, porque as pessoas estão angustiadas e precisam de um chefe. É assim que estamos neste momento nos Estados Unidos.

SK – Podemos comparar o estado actual dos Estados Unidos ao maccarthismo?

MM – Completamente. O meu próximo documentário vai prolongar a reflexão que comecei em Columbine. Vou dissecar a forma como Bush se serve do 11 de Setembro no seu próprio interesse. Resumindo a sua política, é “Dêem-nos mais poder! Larguem as vossas liberdades públicas! Vamos bombardear o Afeganistão, vamos bombardear o Iraque”. Mas estou optimista porque a maioria das pessoas não apoia Bush. A maioria não votou nele, ele não se tornou presidente pela vontade do povo. Ainda estou chocado com esta eleição viciada com a ajuda do irmão (governador na Flórida) e do pai e vou chateá-lo até à minha morte.

SK – De acordo com a sua opinião, uma administração democrata é melhor?

MM – É mais ou menos igual. Digamos que os democratas são menos directos, mais dissimulados nas suas práticas devassas. Salvam a aparência, são aparentemente mais afáveis, mais tolerantes, mas isso é só à superfície. Não sabemos como reagiria Clinton se fosse Presidente no 11 de Setembro. Tenho quase a certeza que teria feito como Bush.

SK – Diz que não pertence à intelligentsia de esquerda, mas relaciona-se com essas pessoas?

MM – Claro. Fiz campanha para os Verdes, admiro Noam Chomsky e os intelectuais ou universitários do género. Não sou de todo anti-intelectual, mas cada um é útil no seu lugar. Eu não faço parte dos círculos intelectuais e tento chegar a um público o mais lato possível.

SK – É um bom entrevistador. Não tem medo de apanhar de surpresa os seus interlocutores e pôr o público no bolso de forma demasiado fácil?

MM - A relação de força nunca é a meu favor. As pessoas que abano são pessoas que detêm o poder, que estão à cabeça de multinacionais, que controlam os meios de comunicação social... Eu estou sozinho com a minha câmara. Quando os assalto de surpresa, são apenas os meios para tornar o

nosso diálogo um pouco mais igual. Charlton Heston, da NRA, é o presidente da maior e mais poderosa organização nos Estados Unidos. K-Mart é a segunda cadeia de supermercados, é uma empresa enorme. Por isso não tenha pena deles.

SK – O que é que aconteceu com Charlton Heston depois da entrevista? Tentou recuperar a cassete, censurar o filme, processá-lo?

MM – Logo depois de o ter filmado a entrar em casa, os portões foram fechados, estávamos fechados na propriedade. Mas tinha tido o cuidado de deixar um dos meus rapazes lá fora. Peguei na cassete e dei-lha e disse-lhe para se pôr a mexer. Quando viram isso, desistiram e abriram os portões. Mas, durante um momento, pensámos mesmo que nos iam partir a cara.

SK – Os seus filmes são radicais mas obedecem aos princípios clássicos do espectáculo de massa na forma. Acha que essa é uma contradição?

MM – Não. Acho que é uma contradição maior quando as obras radicais tocam 300 pessoas que já estão convencidas. Um discurso radical não quer mudar a sociedade? Nesse caso, ao é melhor chegar às massas? O facto de eu conseguir chegar às massas é uma verdadeira vitória para todas as pessoas de esquerda.

SK – É cineasta. Tem modelos, influências estéticas maiores?

MM – Em primeiro lugar Stanley Kubrick. Admiro-o em tudo: no estilo, nos temas, na independência face a Hollywood... Ele era audaz, tentava sempre coisas novas, estava sempre à frente do seu tempo, tinha uma visão forte do estado do mundo. A Laranja Mecânica é sem dúvida o filme que mais me marcou e inspirou. *Táxi Driver* também não anda longe disso.

SK – A Laranja Mecânica e Táxi Driver são filmes que falam da relação entre a violência, a sociedade e a política, como Columbine...

MM – A violência é um assunto que me interessa há muito tempo. Cresci na época dos levantamentos raciais perto de Detroit, depois a Guerra do Vietname. Aí fui obrigado a pensar na questão: “E se for recrutado?”. Não queria de todo ir matar vietnamitas. Este filme é sem dúvida o cumprimento de 30 anos de reflexão.

SK – A segurança era o tema mais importante da nossa campanha presidencial. Le Pen fez 17 por cento sobre este tema a que os grandes candidatos voltaram todos à carga.

MM – Eles sabem que é humana a tendência a ter medo do que não se conhece, do que é diferente. Se manipulamos as pessoas sobre estes temas, podemos juntar muitas vozes. Hitler não fez um golpe de Estado, foi eleito. As pessoas sentem falta de um, chefe, de um protector, de um pai.

SK – Quando os europeus criticam os americanos fica contente ou tem um reflexo patriótico?

MM – Gostaria que essas críticas fossem mais severas e mais numerosas. Nunca as encarei como anti-americanismo. As pessoas muito críticas podem amar o rock, o jazz, os jeans, os filmes de Scorsese... E acho que o americano médio também sabe fazer essa distinção. O Governo pode fazer-nos crer que o mundo inteiro nos odeia. Mas as últimas sondagens mostram que a maioria dos americanos não apoiará a intervenção no Iraque se os países aliados não a apoiarem. É por isso aflitivo ver Blair a apoiar Bush, Chirac a hesitar. Digo aos europeus: “Então malta estamos a contar convosco! Não nos deixem! Sem vocês, Bush não mexerá uma palha”.

Entrevista com Michael Moore

Por Serge Kagansky

Les Inrockuptibles, nº 359

Anexo 4

Entrevista concedida por Gus Van Sant ao *Cahiers du Cinéma* – conduzida por Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne em Maio de 2003.

Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne - Acaba de realizar dois filmes independentes – *Gerry* e *ELEPHANT* – que marcam uma viragem radical no seu cinema, depois da sua partida para Hollywood. A que se deve esta nova orientação?

Gus Van Sant - É uma procura de austeridade. Tanto em *ELEPHANT* como em *Gerry* as personagens deambulam sem saber o que fazer. Num dos casos, vivem uma vida de liceu, que não é muito rica em acontecimentos; no outro são dois jovens perdidos no deserto. O que geralmente consideramos situações radicais é muito diferente do que filmei aqui. Não é novo. Chantal Akerman fê-lo em “Jeanne Dielman”... Este filme que descobri no último ano da escola, em 1975, foi muito importante para mim. A forma como está construído e como os conflitos acontecem é muito particular: é um pouco como se mimasse a vida. As situações que atravessamos não são necessariamente organizadas de forma dramática. E o diálogo não é algo a que nos consigamos agarrar para tirar informações. Pensei muito nisso. Em “Gerry” não sabemos bem do que é que as personagens falam, e em “Jeanne Dielman”..., quando duas pessoas têm uma conversa, é entre elas, nós não somos convidados, escutamos como alguém que está de fora da acção, a observar.

O espectador de cinema tem o hábito de saber tudo, mas na vida não sabemos bem o que se passa. Os adolescentes de *ELEPHANT*, os rapazes de “Gerry” fazem as coisas como elas aparecem. Eu não explico ao espectador como é que elas acontecem. Eu próprio não o sei... (...)

OJ e JML - Quando realizou “Gerry” e *ELEPHANT* sentiu aquele desejo de filmar de imediato custasse o que custasse?

GVS - Absolutamente. Os dois filmes foram feitos por intuição e desejos súbitos. Estava habituado aos filmes em que tudo tem de ser aprovado, em que há longas negociações e tinha vontade de outra coisa. Seguir os próprios desejos nem sempre é possível, por isso é preciso aproveitar. “Mala Noche” esteve anos numa prateleira até o poder fazer. Mas não posso mesmo assim proclamar-me underground. Se tivermos de pôr uma etiqueta no que é independente e no que não é, temos de pôr na categoria dos filmes independentes os que são financiados pelos próprios. Não há outra definição para independência. Dizer “estou a fazer um filme independente e a Miramax paga” não é possível.

OJ e JML - A sua paixão por um outro cinema começou na sua época cinéfila? Preferia o cinema experimental aos grandes filmes clássicos?

GVS - Comecei como pintor, autodidacta. A arte para mim estava ligada a uma prática concreta. Depois conheci enquanto espectador os filmes dos anos 60 nova-iorquinos. Vi ao acaso os filmes de Jack Smith, Stan Brakhage, Ron Rice, os irmãos Kuchar, Jonas Mekas, e Warhol é claro. No início trabalhei sob o modelo de Stan Brakhage. Depois misturei os géneros: no liceu filmava pequenos momentos dramáticos, depois na escola de artes comecei a pintar, antes de enveredar pelo cinema. Os meus primeiros filmes eram experimentais e narrativos: a história era experimental, mas as imagens não. Isso resultava em algo de abstracto intelectualmente e tradicional visualmente – um pouco como “O Fantasma da Liberdade”, de Buñuel. Quando precisei de dinheiro fui a Hollywood e acabei por fazer “Mala Noche”

OJ e JML - A sua progressão sempre foi ascendente, à excepção de “Até as Vaqueiras ficam Tristes”. Como é que viveu este falhanço?

GVS - “Mala Noche”, “No Trilho da Droga” e “A Caminho de Idaho” foram todos bem recebidos. “Até as Vaqueiras...” foi ao contrário. Mas começou paradoxalmente um novo período. Quando o filme foi mal recebido em Toronto, eu já estava a trabalhar em “Disposta a Tudo”, tinha um contrato assinado e a certeza de fazer outro filme. E passando do circuito independente a Hollywood!

OJ e JML - Hoje, faz o caminho ao contrário. Há três anos que deixou Hollywood. Não quer voltar?

GVS - É sempre possível, acho eu. Estou sempre a receber ofertas. Mas ao ler a maioria dos argumentos, com o nome do produtor e das companhias apercebo-me que o que me interessa nos projectos e o que acham os que fabricam os filmes não tem nada a ver. Digamos que gostaria de voltar a Hollywood se me deixassem fazer as coisas que quero, como a HBO fez com ELEPHANT. Nem que seja um filme de espionagem com, por exemplo, Nicole Kidman e Brad Pitt. Isso seria bastante excitante, mas gostaria de o fazer com as minhas ideias. Teria apenas medo que o estúdio entrasse em pânico pelo caminho.

OJ e JML - Faria um óptimo Homem-Aranha. Esse herói adolescente é mesmo para si...

GVS - Talvez, mas não sei se o público estaria de acordo convosco. Estou num período bizarro neste momento. Nunca sofri por estar em

Hollywood, sabia bem onde tinha os pés assentes. Queria saber como funcionava a máquina, se era capaz de assinar um projecto e de fazer um sucesso. Mas agora parece-me muito mais livre trabalhar fora das grandes estruturas. Há realizadores, como Scorsese que querem fazer os seus filmes a qualquer custo numa estrutura industrial, aceitam lutar em todas as etapas para fazer passar as suas ideias. Eu sou mais sensível à ideia de fazer algo de pequeno. Sempre preferi a minha garagem aos estúdios! Acho que fazer um filme em Hollywood significa ter sempre muitos olhos em cima e eu prefiro que ninguém me veja.

OJ e JML - Gostamos muito de ELEPHANT. O que é que o levou a ter vontade de fazer este filme?

GVS - Tudo começou com o massacre em Columbine. A cobertura mediática foi enorme. Tinha a impressão de estar a olhar para um filme de exploração, tanto as imagens de televisão como os comentários eram dramatizados. Era ao mesmo tempo uma tragédia e um entretenimento, e isso interessava-me. Ao mesmo tempo discutia-se o sexo e a violência na televisão, nos jogos de vídeo, nos filmes e a forma como influenciavam os jovens. Os cineastas foram responsabilizados por aqueles acontecimentos. Pensei que a resposta mais racional era fazer um filme sobre o incidente: o que é que se passou realmente, o que influenciou os dois rapazes, quem eram os outros adolescentes, como era a escola... Falei dessa ideia na semana do massacre. Mas os canais a que propus o filme (ABC, CBS, NBS) ainda eram mais acusados de exploração do que eu. Segundo eles fazer um filme sobre Columbine era o mesmo que brincar com o fogo... Mais tarde a HBO reagiu de forma diferente: estavam de acordo em realizar um filme sobre o massacre. Falaram-me de um filme de Alan Clarke que se chamava ELEPHANT. O filme passa-se na Irlanda do Norte e fala de uma série de assassínios de que se desconhecem os responsáveis, vistos de vários pontos de vista. Comecei a pensar nisso, outras ideias surgiram, desejos formais. Tinha acabado de fazer "Gerry". Queria qualquer coisa que não estivesse escrito, que não privilegiasse os encadeamentos diálogos-acção: uma forma mais musical.

OJ e JML - Como é que preparou o filme?

GVS - A primeira coisa foi o casting. Metemos um anúncio no jornal, apareceram 1500 adolescentes, tirámos fotografias e os nomes. Voltámos a chamar 200, foram entrevistados e filmados um a um. Falam da vida deles. É incrível até que ponto se entregavam. Mas tarde perguntei-lhes porquê. Disseram-me que era para conseguirem o papel. Depois comecei a tentar perceber os que dariam bons actores e que tinham uma personalidade interessante. Entre eles havia um fotógrafo, um que tinha uma relação complicada com o pai, uma rapariga muito fechada... quando os vi pensei "Uau, que maneira de ser". Para encontrar os assassinos tive mais problemas: eles não deveriam representar-se a si próprios. Entrevistei adolescentes que tinham cometido crimes, mas não foram escolhidos.

OJ e JML - Como é que passou das entrevistas filmadas à rodagem da ficção?

GVS - Em todo o filme aparecem bocados que tinham sido improvisados no casting: por exemplo a cena em que as três adolescentes começam a dizer que deviam ver-se mais vezes... tínhamos apenas dito “falem” e elas começaram logo a falar de amizade, até que uma delas chorou. Foi muito comovente, gostava de o ter tido no filme. Ainda pensei em inserir algumas sequências do casting, mas isso iria quebrar o ritmo. Era preciso passar à ficção depois desde trabalho de documentário. Por isso utilizei o que disseram os kids para escrever e desenvolver algumas personagens.

OJ e JML - O que é que o interessou na tragédia de Columbine? É uma história tipicamente americana...

GVS - Para mim, esse acontecimento reunia o mundo exterior numa pequena ilha protegida, super regulada de qualquer liceu americano. Por ter passado por lá, sei que num liceu os alunos mimam o mundo exterior, reproduzem com raiva a injustiça que constata à volta deles. Fiquei intrigado pelos assassinos serem bons alunos. Eles não eram os mais violentos. Não eram particularmente ostracizados, digamos apenas que gozam um pouco com eles. Um belo dia deixam de acreditar no futuro e numa espécie de plano suicidário decidem declarar guerra à escola.

Há nela um aspecto shakespeariano. Columbine é como uma espécie de laboratório americano. O que se passou faz parte de algo que a cultura ocidental não consegue nomear. Enlouquecer numa escola é algo para que a América precisa de referências exteriores. Não consegue acreditar que se adapte à sua realidade e à sua linguagem. Queria saber a que se parecia esta falta de formulação.

OJ e JML - Não só não explica nada, como não conforta ninguém.

GVS - Em Columbine, há demasiadas explicações. Porque é que dois adolescentes começam a matar os seus colegas? Se começarmos a pensar há vinte e cinco razões. Por isso o filme não termina. E fala de uma outra coisa para além do massacre no liceu. Poderíamos fazer um paralelismo com o que se passa actualmente no mundo: os aviões que foram contra o World Trade Center seriam como os bocados de papel que atiram a um dos assassinos: a sua resposta seria semelhante à resposta americana... Não sei se será correcto. Temos do filme a interpretação que queremos. Já estou a dar uma, mas acho que é a falta de explicação que dá a energia e a beleza ao cinema. Para confortar alguém perante uma pintura abstracta podemos dizer que representa uma flor, um vaso, mas isso é estar de acordo com a ideia de que a obra não chega. No que diz respeito ao cinema, que conta histórias mesmo assim, o desejo de compreender tudo é

imenso, tal como as questões políticas e económicas. Eu vou contra este desejo, jogo com ele.

Bibliografia

ALMEIDA, Manuel Faria de: Cinema e Televisão, princípios básicos – TV Guia, 1989

ANTÓNIO, Lauro: O mundo a seus pés (citizen kane) Orson Welles / Herman J. Mankiewicz – Centro de estudos de escrita audiovisual / Famalicão, 1999

ARISTÓTELES: El Arte Poética – Espasa-Calpe (1798), Biblioteca virtual Miguel D. Cervantes, 2005

ARNHEIM, Rudolf: A Arte do Cinema – Edições 70, 1989

BARNOUW, Eric: El documental, Historia y estilo – Editorial Gedisa, 2002

BARTHES, Roland: A câmara clara – Edições 70, 2001

BAZIN, André: O que é o Cinema – Livros Horizonte, 1992

BENJAMIN, Walter (introdução de T.W. Adorno): Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política – Relógio D'Água Editores, 1992

BEYLIE, Claude: Os Filmes-Chave do Cinema – Editora Pergaminho, 1997

BOURDIEU, Pierre: Sobre a Televisão – Celta Editora, 2001

EISENSTEIN, S.M.: Hacia una teoria del montaje, Volumen 1 (Edición a cargo de Michael Glenny y Richard Taylor – Paidós Ibérica, 2001

EISENSTEIN, S.M.: Hacia una teoria del montaje, Volumen 2 (Edición a cargo de Michael Glenny y Richard Taylor – Paidós Ibérica, 2001

FELDMAN, Simón: La realización cinematográfica – Editorial Gedisa, 2002

FELDMAN, Simón: La Composición de la Imagen en movimiento – Editorial Gedisa, 2001

FELDMAN, Simón: Guión argumental. Guión documental – Editorial Gedisa, 2000

FREEMAN, Michael: Grande Manual da Fotografia – Dinalivro, 1993

GRANJA, Vasco: Dziga Vertov – Livros Horizonte, 1981

GREGORY, R.L.: A Psicologia da Visão (O Olho e o Cérebro) – Editorial Inova Limitada, 1968

LEWIS, Colby: Manual do produtor de TV – Editôra Cultrix, 1972

MARNER, Terence St. John: A Realização Cinematográfica – Edições 70, 1999

MONELLI, Aldo: Técnica del guión de cine – Ediciones Zeus, 1960

NAZARETH, Adriano: 30 Anos de Televisão – Queiroz Neves & Ca Lda., 1988

NICHOLS, Bill: La representación de la realidad, Custiones y conceptos sobre el documental – Ediciones Paidós Ibérica, 1997

PAZ, María Antónia, MONTERO, Julio: El Cine informativo 1895 – 1945, Creandola realidad – Ariel Cine, 2002

TORRES, Eduardo Cintra: Ler Televisão – Celta Editora, 1998

TROTTIER, David: The Screenwriter's bible, A complete guide to writing, formatting, and selling your script (revised edition) – Silman-James Press, 1995

Outras publicações consultadas

- A Magia da Imagem (A arqueologia do cinema através das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim) – Fundação das Descobertas Centro Cultural de Belém, 1996
- A New History of Photography - Edited by Michel Frizot – Könemann, 1998
- BOUQUET, Stéphane: Colecção Grandes Realizadores (Serguei Eisenstein) – Cahiers du Cinema, 2008
- BUÑUEL!: La mirada del siglo – Edición a cargo de Yasha David – Museu Nacional Centro de Arte reina Sofía, 1997
- FRAPPAT, Hélène: Colecção Grandes Realizadores (Roberto Rossellini) – Cahiers du Cinema, 2008
- MERGHETTI, Paolo: Colecção Grandes Realizadores (Orson Welles) – Cahiers du Cinema, 2008
- Mr. Death, A América de Errol Morris: Sociedade Porto 2001, 2001
- NAZARETH, Adriano Joaquim Carvalho Barbosa: O Cinema está morto. Que viva o Cinema! (Subsidios para o ensino da cinematografia numa escola de arte), Dissertação de Doutoramento – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2007
- O Cinema Enciclopédia da 7ª arte (Cinema documental – BERTIERI, Claudio) – Publicações Europa América, 1973
- O Cinema Enciclopédia da 7ª arte (Cinema social e político – GUBERN, Román) – Publicações Europa América, 1973
- O Olhar de Ulisses (Retrospectiva cinematográfica em cinco actos) 1, O Homem e a Câmara – Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, 2000
- O Olhar de Ulisses (Retrospectiva cinematográfica em cinco actos) 2, O Som e a Fúria – Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, 2000
- O Olhar de Ulisses (Retrospectiva cinematográfica em cinco actos) 3, A Utopia do Real – Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, 2001

- O Olhar de Ulisses (Retrospectiva cinematográfica em cinco actos)
4, Resistência – Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, 2001
- Os filmes de Luchino Visconti: Violência e Paixão – Porto 2001
Capital Europeia da Cultura, 2001
- Petit Larousse des Films, le guide du cinema par genres, acteurs,
realisateurs, pays - Larousse, 2004
- Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata
(conversación com Pedro Costa – Collage de andy Rector –
Documentos) - Prodimag, 2008

Outros textos consultados

- TEIXEIRA, Elinaldo Teixeira: Mas afinal... Ainda uma ontologia do documentário? – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Doc On-line, n.05, Dezembro 2008, www.doc.ubi.pt
- MUANIS, Felipe: Documentários e ficções: discurso e ideologia em Justiça e Ônibus 174 – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / PUC-Rio, Doc On-line, n.02, Julho 2007, www.doc.ubi.pt
- ROCHA, Jeanete de Novais: A verdade Invisível – Doc On-line, n.04, Agosto 2008, www.doc.ubi.pt
- SCHWALBACH, Florian: Entrevista a Pedro Sena Nunes – Doc On-line, n.01 Dezembro 2006, www.doc.ubi.pt
- Columbine High School Massacre: Chronology of events – <http://columbine-high-school-massacre.ignaut.net/>
- Gus Van Sant, Biography: <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Club/9542/gusbio.html?200512>
- Elephant. Written & directed by Gus Van Sant – www.elephantmovie.com/production
- IMDB (Earth's Biggest Movie Database), Awards for Elephant. www.imdb.com/title/tt0363589/awards
- Bowlin for Columbine – <http://bowlin-for-columbine.ignaut.net/>
- Bowling For Truth is a non-partisan fact checking project to expose factual inaccuracies in documentary films and documentary features. www.bowlingfortruth.com

Fontes Filmográficas

- *A Greve* (1924) de Serguei Eisenstein
- *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995) de Martin Scorsese
- *A Terra treme* (1948) de Luchino Visconti
- *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore
- *Boxing Cats* (1894) de Thomas Edison
- *Carmencita* (1894) de Thomas Edison
- *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles
- *Crisis: Behind a presidential commitment* (1963), Robert Drew
- *Cronique d'Un Été* (1961) de Edgar Morin e Jean Rouch
- *Drifters* (1929) de John Grierson
- *Elephant* (2003) de Gus Van Sant
- *Elephant* (1989) de Alan Clarke
- *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore
- *História (s) do Cinema* (1998) de Jean-Luc Godard
- *Intolerance* (1916) de D. W. Griffith
- *Ladrões de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica
- *Las Hurdes – Terre sans pain* (1934) de Luis Buñuel
- *La Sortie des Usines Lumière* (1895) de Louis Lumière
- *L'affaire Deyfrus* (1899) de George Méliés
- *Les Maitres Fous* (1955) de Jean Rouch
- *Lightning Over Water – Nick's Movie* (1980), de Nicholas Ray e Win Wenders.

- *Millhouse* (1971) de Emile de Antonio
- *Moi, un Noir* (1958) de Jean Rouch
- *Mr. Death* (1999) de Errol Morris
- *Nanook, o esquimó* (1922) de Robert J. Flaherty
- *Night Mail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright
- *O Couraçado Potemkin* (1925) de Serguei Eisenstein
- *O Homem da Câmara de filmar* (1929) de Dziga Vertov
- *Obras Documentais de Artavazd Pelechian* (2001), compilação da Porto 2001
- *Outubro de 1917* (1927) de Serguei Eisenstein
- *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti
- *Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant
- *Roma Cidade Aberta* (1945) de Roberto Rossellini
- *Sicko* (2007) de Michael Moore
- *Stravinski* (1965) de Roman Kroitor e Wolf Koenig
- *The Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris
- *The execution of Mary Queens of Scots* (1895) de Thomas Edison
- *The Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith
- *Titicut Follies* (1967) de Frederic Wiseman