

**TIAGO DELGADO CRAVIDÃO**

**ASPECTOS DOCUMENTAIS DA *MISE EN SCÈNE*  
DO FILME – *AGUARDE! POR FAVOR*.**

**Orientador: Doutor Edmundo Cordeiro**

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias  
Departamento de Comunicação, Artes e Tecnologia da Informação**

**Lisboa**

**2010**

**TIAGO DELGADO CRAVIDÃO**

**ASPECTOS DOCUMENTAIS DA *MISE EN SCÈNE*  
DO FILME – *AGUARDE! POR FAVOR*.**

Tese de Mestrado apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Cinema no curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Orientador: Doutor Edmundo Cordeiro

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**  
**Departamento de Comunicação, Artes e Tecnologia da Informação**

**Lisboa**

**2010**



**Agradecimentos**

À minha mulher, Ana.

### **Resumo**

Este trabalho reflecte sobre a definição de cinema documental a partir da experiência de montagem do filme – *Aguarde! Por favor*. Parte assim do ponto de vista do montador para, com as suas ferramentas discursivas, reactualizar aquela discussão em torno das ideias de homeostasia, escala e resistência.

### **Palavras-chave**

Documentário, *mise en scène*, homeostasia, resistência, escala.

### **Abstract**

This research addresses the definition of documentary cinema considering the editing experience of the film – *Aguarde! Por favor*. Assuming the editor's point of view uses his discursive tools to rethink that definition around the ideas of homeostasis, scale and resistance.

### **Keywords**

Documentary, *mise en scène*, homeostasis, resistance, scale.

## Índice

|                 |   |
|-----------------|---|
| Introdução..... | 8 |
|-----------------|---|

### Primeira Parte – Descrição, Ilustração e Análise

|                                          |    |
|------------------------------------------|----|
| 1 – Introdução.....                      | 10 |
| 2 – Nota de Intenções.....               | 10 |
| 3 – Sinopse.....                         | 12 |
| 4 – Sequência A: Abertura                |    |
| 4.1 – Descrição.....                     | 12 |
| 4.2 – Ilustração.....                    | 15 |
| 4.3 – Análise.....                       | 19 |
| 5 – Sequência B: Impressão de currículos |    |
| 5.1 – Descrição .....                    | 20 |
| 5.2 – Ilustração.....                    | 21 |
| 5.3 – Análise.....                       | 23 |
| 6 – Sequência C: Compra de envelopes     |    |
| 6.1 – Descrição .....                    | 24 |
| 6.2 – Ilustração.....                    | 26 |
| 6.3 – Análise.....                       | 27 |
| 7 – Sequência D: Curso de Formação       |    |
| 7.1 – Descrição .....                    | 28 |
| 7.2 – Ilustração.....                    | 30 |
| 7.3 – Análise.....                       | 34 |

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| 8 – Sequência E: Entrega de currículos                                   |    |
| 8.1 – Descrição .....                                                    | 36 |
| 8.2 – Ilustração.....                                                    | 38 |
| 8.3 – Análise.....                                                       | 45 |
| 9 – Sequência F: Final                                                   |    |
| 9.1 – Descrição.....                                                     | 47 |
| 9.2 – Ilustração.....                                                    | 51 |
| 9.3 – Análise.....                                                       | 59 |
| Segunda Parte – Cinema documental: (in)definições e <i>Mise en Scène</i> |    |
| 10 – Indefinições.....                                                   | 61 |
| 11 – Definições.....                                                     | 63 |
| 12 – <i>Mise en scène</i> .....                                          | 66 |
| 12.1 – <i>Mise en scène</i> documental .....                             | 67 |
| 12.2 – Homeostasia.....                                                  | 69 |
| 12.3 – Escala.....                                                       | 70 |
| 12.4 – Resistência.....                                                  | 71 |
| Conclusões.....                                                          | 74 |
| Bibliografia .....                                                       | 75 |

## Introdução

O trabalho que agora se apresenta começa com a realização do filme – *Aguarde! Por favor*. A produção desta curta-metragem assume por isso uma importância decisiva na reflexão sobre a questão principal deste trabalho: a possibilidade de delimitação de um território específico para o cinema documental. É também aquela origem prática que justifica não só o destaque dado à ilustração fotográfica de cada sequência – incluída no corpo do trabalho – como o percurso de exposição seguido: um percurso que, logo na primeira parte, começa por incluir a nota de intenções e a sinopse do filme para, de seguida, a partir do ponto de vista da montagem – do olhar do montador – o descrever, ilustrar e analisar.

Na segunda parte, sob o título *Cinema Documental: (in) definições e mise en scène*, este trabalho procura balizar a discussão sobre a possibilidade de definição de um território para o cinema documental. Neste sentido, começa por apresentar os principais argumentos que negam aquela possibilidade, para de seguida expor os que a afirmam convictamente. No final, este texto, assumindo a experiência concreta da montagem do filme – *Aguarde! Por Favor*, e não tendo encontrado naquelas posições nenhuma que parta do ponto de vista do montador, procura, agora à luz desse ponto de vista, reactualizar a questão da definição do cinema documental. Uma reactualização que acontece não só pelo ponto de vista de que se parte mas também pelo objecto que se olha, ligando-se este à ideia de *mise en scène*, aqui entendida como unidade que o plano mostra, e não como a actividade de gestão e controlo do que está em campo. A questão sobre a qual este trabalho se debruça é assim analisada pelo ponto de vista do montador que olha a *mise en scène*.

Um olhar que, como veremos, afirma a especificidade documental desta curta-metragem, pois reconhece à sua *mise en scène* as características próprias desse regime cinematográfico. É assim neste sentido que se propõem como características do cinema documental, e deste filme em particular, as ideias de *homeostasia*, *resistência* e *escala*. Características que se ligam respectivamente aos conceitos de fora de campo, de ponto de fuga e de ponto de vista: os conceitos, afinal, a toda a hora utilizados pelo montador.

A última parte do trabalho é constituída pelo filme – *Aguarde! Por Favor*. Uma curta-metragem que trata o tema do desemprego mostrando uma rapariga à procura de trabalho. O filme documenta os gestos de que é feito o quotidiano desta personagem: a impressão e o envio de currículos, a leitura de anúncios de jornal, as entrevistas de emprego, a

espera de respostas... Acções que, por terem adquirido um valor icónico para a geração a que a personagem pertence, determinaram a organização do filme em torno destas.

Filmado na zona comercial antiga da cidade de Coimbra, este é também um filme que regista as formas que a luz e as sombras desenham nas ruas e nas paredes dos edifícios. Um filme que documenta as vozes, os passos e os corpos que passam todos os dias por esta zona da cidade e que, à mercê da relação da luz do Sol com a malha urbana, todos os dias se transformam.

Este filme teve o apoio do Instituto do Cinema e Audiovisual, tendo sido escolhido para abrir a 17ª edição do festival de cinema *Caminhos do Cinema Português*, que decorreu em Coimbra no passado mês de Novembro de 2010.

## Primeira Parte – Descrição, Ilustração e Análise

### 1 – Introdução

Este capítulo descreve e analisa o filme – *Aguarde! Por favor*. Para a rápida identificação de cada plano desta curta-metragem, optou-se por dividi-la em seis sequências que, ordenadas alfabeticamente de A a F, numeram sucessivamente cada um dos planos que a compõem. Planos que agrupados em função da acção principal desenvolvida em cada uma das sequências as nominam da seguinte forma: sequência A – Abertura; B – Impressão de currículos; C – Compra de envelopes; D – Curso de formação; E – Entrega de currículos; F – Final. Assim, a identificação D.7 refere-se ao sétimo plano da sequência que trata da acção de formação. Da mesma forma que F.12 identifica o décimo segundo plano da sequência final do filme.

Para efeitos desta exposição a definição de plano adoptada é a de plano de montagem, isto é, a que corresponde à duração de imagem e som definida na *timeline* pela marca de início *in* e de fim de *out*. No que diz respeito à definição de montagem, a que se adopta refere-se à actividade de escolha, ordenação e determinação da duração de cada plano.

O texto de cada sequência desenvolve-se em dois momentos. Primeiro, cada plano é descrito do ponto de vista gráfico e sonoro, depois, após a respectiva ilustração, são apresentadas as ideias e as discutidas principais opções que do ponto de vista da montagem determinam a forma final dessa sequência de filme.

### 2 – Nota de Intenções

A ideia para este documentário nasceu de uma imagem publicada na primeira página do Diário de Notícias. Era uma fotografia da praia de Carcavelos repleta de pessoas ao sol em plena quarta-feira de Abril. O título esclarecia: “*Desempregados encham as praias*”. Depressa a praia cheia em Abril passou de mero indício de novo fenómeno social a expressão estatística precisa. Em Agosto de 2008, segundo os números do boletim de informação mensal do mercado de emprego, publicado em Setembro de 2008 pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP), estavam inscritos no IEPF 300.000 desempregados. Em Março



de 2009 havia em Portugal quase meio milhão de pessoas sem emprego: em Dezembro de 2010 o número de pessoas sem emprego em Portugal pode atingir o milhão.

O filme aborda o tema de desemprego pelo ponto de vista da interrupção de uma rotina pessoal com dezenas de anos: a da organização do tempo individual segundo o horário social do trabalho. São as consequências da interrupção dessa rotina que o filme pretende mostrar: a lenta alteração dos horários, o decaimento do entusiasmo, o dessinconismo geral com tudo e todos que se relacione com o horário do processo produtivo.

Este é, assim, um filme pessoal sobre a forma como o desemprego muda a percepção individual do mundo. Tal como a modernidade acelerou a percepção humana do real, o desemprego transforma a percepção de cada um: transformação que está no olhar da personagem quando observa trânsito, nos movimentos do corpo enquanto espera por um entrevistador, nas mãos quando coloca currículos no correio, e no andar quando ao final do dia regressa a casa. Acções, tempos e movimentos que o filme quer mostrar decalcando da própria percepção temporal da personagem a sua forma de organização. De facto, não se pretende contar uma história no sentido do cinema clássico, antes, centrado no tema do desemprego, na sua vivência quotidiana, o filme procura exprimir o modo como a exclusão da personagem dos ritmos do trabalho lhe permite e a condena a ver um mundo novo.

Uma visão do mundo que este filme quer expressar quando, na procura do critério a seguir na montagem das imagens e dos sons, assumir como princípio de investigação o método narrativo baseado no *fluxo de consciência*. Nesse sentido, o objecto a criar procurará ilustrar com imagens e sons a situação de desemprego, e a procura de trabalho de uma rapariga, elegendo como critério de montagem daqueles, o próprio processo mental da personagem.

É também um filme que pretende documentar um tempo histórico: uma geração a que o jornal El País chamou de Geração Zero que tem no emprego a sua guerra do ultramar, e para a qual volta a ressoar o *no future* do movimento *punk*. Uma geração que reage à insegurança do presente recuperando o património cultural dos anos 80. Uma geração que teve como nenhuma outra em Portugal oportunidades de formação, mas que no momento de sair de casa é incapaz de subsistir por si, de ter um emprego seguro, e de pensar o futuro com a estabilidade com que os seus pais fizeram.

Este é assim um filme sobre o desemprego e sobre uma geração realizado através imersão completa na subjectividade e no tempo individual da personagem principal.

### 3 – Sinopse

Os dias são sucessões de momentos sensoriais, de memórias, de pensamentos: fluxos de consciência. Enviar currículos, ir a entrevistas, ler nas bancas de jornais os classificados de emprego. Evitar os jantares fora, as idas ao cinema: os presentes de aniversário para os amigos. Os dias organizam-se à volta do correio electrónico, da consulta obsessiva de sítios de emprego, da deriva pela cidade e da ida ao café onde, fixada no movimento da rua, se desprende do que a envolve: altera-se a percepção. Joana habita um tempo que a afasta dos que a rodeiam: dos que estão integrados no processo produtivo. Toma o pequeno-almoço quando as mesas já estão ocupadas para servir os almoços. Perde a diferença entre semana e fim-de-semana, dilui a ideia de férias, e a culpa não a deixa descansar. E escuta: “Passe cá noutra altura.” “–Aguarde! por favor.” “Depois entramos em contacto.” “O seu curriculum fica arquivado.” “Agora, não estamos a recrutar.” “Isto está complicado, sabe? Frases que se dirigem à Geração Zero, e que preenchem o dia-a-dia de Joana. 29 anos. Desempregada e personagem principal deste filme. Um filme documental sobre o modo como o desemprego e a exclusão dos ritmos sociais do trabalho transformam a própria percepção da realidade.

### 4 – Sequência A: Abertura

#### 4.1 – Descrição

A primeira sequência deste filme é composta por 10 planos que, à excepção do plano A.9, mostram o labirinto de malha urbana percorrida pela personagem. Ruas, telhados, frontarias, alçados e varandas que, aleatoriamente combinados com uma altura e inclinação do Sol que acontece apenas em dois meses no ano, criam as formas geométricas de luz e sombra que, projectadas nas paredes, no chão, numa porta ou por debaixo de uma janela, marcam todo filme. Estas vistas, que se repetem no início de cada uma das seis sequências, estilizam a traça urbana que determinou os valores plásticos do filme. Um filme, que neste sentido, tem na relação fugaz entre arquitectura e Sol o seu director de fotografia.

A.1, o primeiro plano do filme, mostra uma linha diagonal de luz traçada desde o canto superior esquerdo até ao canto inferior direito do enquadramento. A diagonal que

destaca duas áreas geométricas triangulares e o traço linear de uma chaminé em tijolo é, mais abaixo, interrompida pela forma paralelepipedica de outra chaminé.

A.2, o plano seguinte, mostra, ao fundo, como a luz rasante do início de dia, preenchendo de sombra o espaço entre telhas, dá textura e profundidade aos telhados. Uma luz que combinada com a disposição urbana que o plano enquadra, imprime no enquadramento três formas principais. No terço esquerdo, um meio arco anguloso; mais próximo, no centro e à direita, perpendiculares à luz do Sol e, por isto destacados do negro das sombras, a área triangular da empena de um edifício e as linhas rectas de duas chaminés.

No plano A.3, salientam-se projectadas nos telhados as sombras angulosas das esquinas dos edifícios. Este plano de formas oblíquas é ainda marcado pela área geométrica de uma parede degradada.

É a meio da duração do plano A.4 que, em *fade in*, surge a palavra *Largo*, o nome da produtora do filme. Pela orientação transversal do edifício, o Sol desenha duas formas principais: à esquerda, o espaço geométrico da parede lateral do prédio; à direita, as linhas perpendiculares de luz dos seus pilares frontais.

No plano seguinte, A.5, a luz solar, dividindo o plano ao meio, destaca, em cima, duas janelas à esquerda e duas à direita. Em baixo, em primeiro plano, sombra. Inicia-se o *fade in* da palavra *Filmes*.

A.6 também está dividido a meio pela luz: telhados em profundidade à esquerda, e sombra à direita, onde em *fade in* surge a palavra *Apresenta*.

No plano A.7, à direita, a nitidez da área triangular da parede que suporta o telhado contrasta com a textura de sombra e luz dos telhados. Textura que, avançando até à esquerda do plano, é interrompida pelas formas geométricas de chaminés e de janelas.

O plano A.8 é o mais fechado de toda a sequência. Mostra, à esquerda, na sombra e em sentido vertical, *Largo Filmes Apresenta*; à direita, na área iluminada do plano, uma janela.

A.9 é o penúltimo plano desta sequência. É um plano de pormenor que filma de cima a espuma de um copo de leite. Do lado direito, o rebordo em vidro. Ao centro, descaídas para a esquerda e a fazer uma curvatura para baixo, quatro bolas de espuma. Em *fade in*, o título - *Aguarde! Por favor*.

Esta primeira sequência termina no plano A.10. O plano geral decomposto pela sequência de A.1 a A.8. Este apresenta o nome do realizador e mostra ao centro a malha

urbana sobre a qual o Sol, com a altura e a direcção que o plano mostra, incide para desenhar as formas descritas nos planos anteriores.

O som desta sequência é directo e justificado pelos elementos presentes na imagem. Assim, nos planos A.1 a A.8 e A.10 escutamos som ambiente de cidade com uma forte presença do som dos pássaros que vemos em campo. No plano A.9 escutamos o borbulhar da espuma do leite.

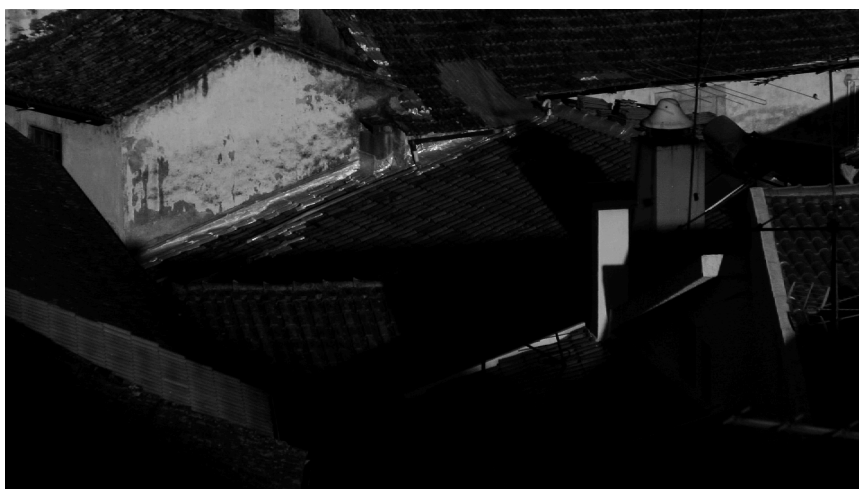
## 4.2 – Ilustração



Plano A.1



Plano A.2



Plano A.3



Plano A.4



Plano A.5



Plano A.6



Plano A.7



Plano A.8



Plano A.9



Plano A.10



### 4.3 Análise

Nesta sequência, a montagem expressa o acontecimento quotidiano do nascer do dia. Fá-lo através de uma construção rítmica que integra as alterações na direcção da luz com os sons dos pássaros. Assim, do ponto de vista fotográfico a sequência mostra o aumento da quantidade de luz e o seu progressivo movimento perpendicular em relação aos edifícios: de planos sombrios com uma luz rasa para uma iluminação quase sem sombras. Uma progressão acompanhada no som por uma crescente presença de pássaros.

Os planos desta sequência, apesar de marcados por grandes diferenças de fotografia e de som, sucedem-se por corte directo. Um dispositivo que garante os choques gráficos e as perspectivas sonoras que permitem à montagem expressar o aumento de ritmo associado ao nascer do dia.

Os choques que a sequência promove provocam o reajuste da percepção visual aos diferentes valores plásticos de cada plano. Ora, é nesse momento: esse reajuste, que cria a marcação temporal com que se vai compor um ritmo. De facto, é aquela marca temporal, nascida do reajuste perceptivo que permite a construção de uma alteração rítmica que à semelhança da imagem e do som se aproxima da do nascer dia. Vejamos como.

Os primeiros 4 planos desta sequência duram 5 segundos e têm 5 tempos: *forte / fraco / fraco / fraco* e de novo *forte*, em que o tempo *forte* corresponde ao corte de início de cada plano. Estas marcações rítmicas compõem um determinado tempo, que no caso se aproxima do tempo musical *Largo*. Tempo que à semelhança da imagem e do som se procura alterar no sentido da expressividade do começo do dia. Uma alteração que começa no plano A.4 com a introdução das letras do genérico, pois estas, ao duplicarem as marcações temporais na mesma duração de tempo, criam uma aceleração rítmica idêntica à percebida com o nascer do dia.

A sequência está também marcada por uma abrupta mudança para o plano A.9 Alteração na escala e no tema, que introduz a ideia de uma percepção transformada da realidade. Da presença da subjectividade da personagem cuja dramaturgia se caracteriza pelos permanentes obstáculos postos à sua procura de trabalho. Uma imparável actividade a todo o momento barrada por recuos: o que o fervilhar do som do leite contraposto ao título do filme procura expressar. De um lado, no som do leite a intensidade do desejo, a necessidade de ter um emprego; do outro, na expressão – *Aguarde! Por favor* o constante adiamento dessa concretização. É esta intensa discrepância entre o que a personagem deseja e o que consegue, que transforma o modo como ela percebe o real. Percepção esta que é o centro do ponto

de vista assumido pelo filme: só uma percepção transformada é capaz de ver nas ruas quotidianas de uma zona da cidade as formas e as texturas que o filme mostra.

O último plano desta sequência de abertura é um plano geral da área urbana onde o filme decorre. É um plano descritivo, de apresentação do realizador.

## 5 – Sequência B: Impressão de Currículos

### 5.1 – Descrição

A segunda sequência deste filme tem 5 planos e mostra a personagem a tomar um copo de leite à janela enquanto uma impressora imprime currículos.

O plano B.1 começa a negro com som de passos. Escuta-se um *click*. O movimento de abertura da portada da janela é acompanhado pelo *fade in* de entrada do som ambiente exterior. À direita do enquadramento o negro foi parcialmente substituído por uma imagem projectada sobre um tapete no chão: uma janela oblíqua, com os caixilhos bem marcados e um reflexo triangular que principia no rodapé e termina a meio da parede branca. Este plano mostra ainda, projectada no chão e definida nos limites da esquadria da janela, a personagem, que olhando para o exterior, penteia o cabelo e bebe um copo de leite.

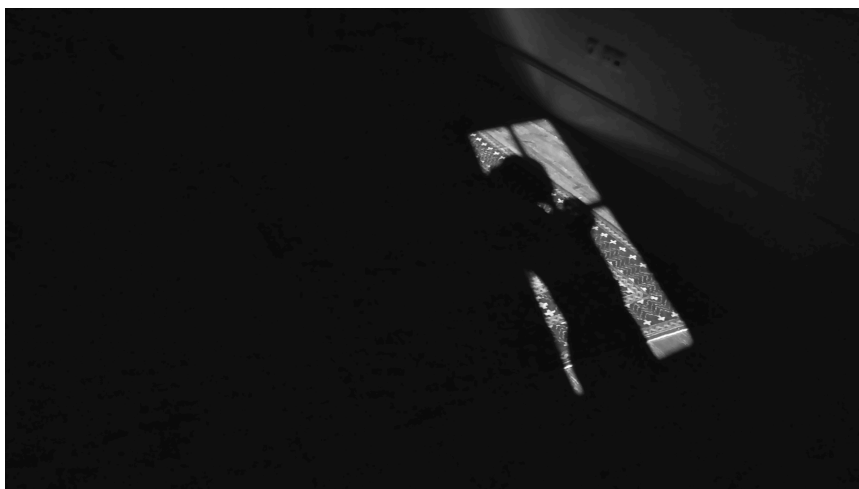
O plano B.2, dividido em quatro pela esquadria dos caixilhos da portada, enquadra uma janela vizinha na quadrícula do canto superior direito e a textura de uma parede sem tinta na que lhe está abaixo. Neste plano o som interior mistura-se com som ambiente exterior. Assim, ao ruído da impressora juntam-se algumas crianças a brincar, a conversa de dois homens, um cão a ladrar, uma pomba a levantar, e um músico a testar o sintetizador.

O plano seguinte, B.3 centra geometricamente uma janela. Do interior escuta-se a impressão seguida da queda no soalho da página já impressa; do exterior, o músico.

O plano B.4 é o penúltimo desta sequência. Um plano idêntico ao B.1 mas sem a sombra da personagem. Agora, no chão está um currículo impresso, enquanto se ouve a impressora.

A sequência termina com o plano B.5, um plano aproximado do currículo da personagem.

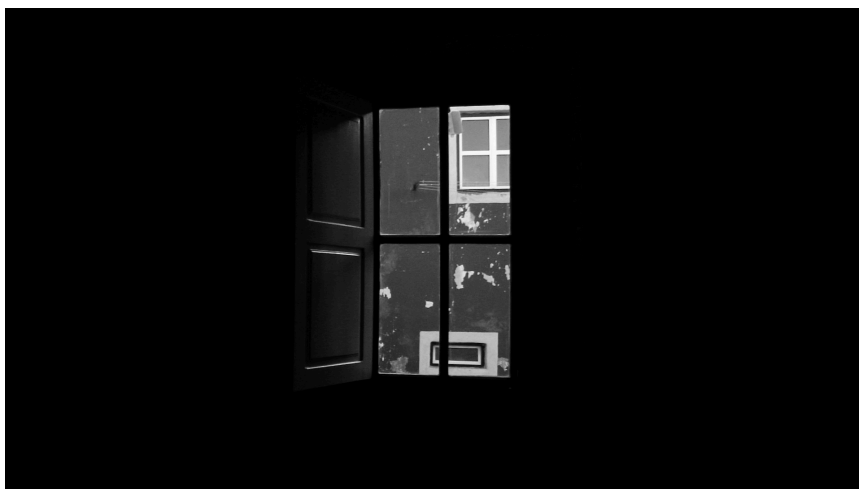
## 5.2 – Ilustração



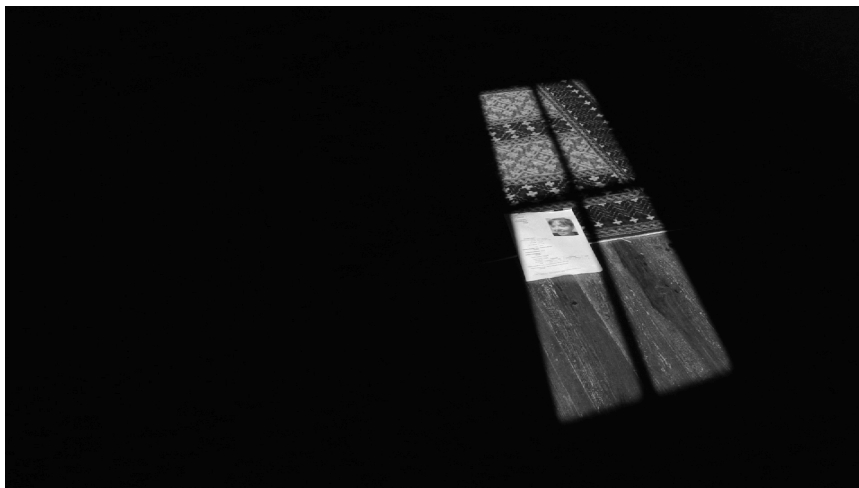
Plano B.1



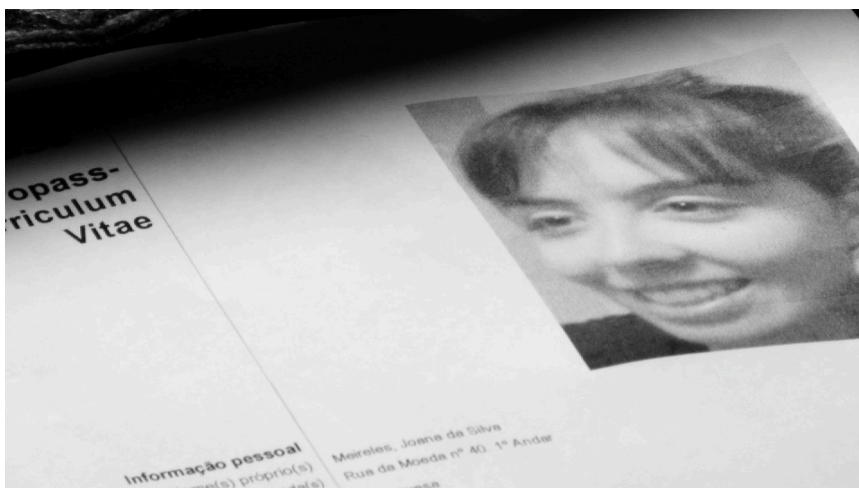
Plano B.2



Plano B.3



Plano B.4



Plano B.5

### 5.3 – Análise

Nesta sequência a montagem mistura por um lado, a percepção auditiva com a percepção visual, ou seja, cria imagens através do som: dá a ver pela audição. Por outro, explora a ideia de que todas as imagens deste filme têm origem numa imagem comum, uma imagem prévia; onde todas se inscrevem – a imagem negra. A imagem que neste sentido corresponde à tela em branco. A representação do tempo e espaço absolutos onde a luz vai circunstancialmente inscrevendo outras imagens.

É o plano B.1 que explicitamente apresenta esta ideia de imagem absoluta. Ideia que, percorrendo todo o filme, dá ao negro – neste caso à sombra –, uma presença permanente: a presença devida ao espaço e ao tempo sobre os quais todas as demais imagens se inscrevem. É esta uma das razões que justifica a escolha da imagem a preto e branco para este filme. Pois essa redução de cor aumenta as possibilidades de expressão daquela ideia.

É a banda de som que constrói os espaços desta sequência: os passos da personagem até à janela, o ambiente exterior e a impressão de currículos. E em duas vertentes distintas. Por um lado, a banda sonora cria os espaços e os objectos que a imagem nunca mostra; por outro, é o som que assegura a referência realista que permite que os planos de imagem criem entre si relações mais abstractas. As diferenças de escala, de posições de câmara e de valores gráficos, excluem destes planos a sintaxe da continuidade, desviando para a banda de som a procura do elemento comum entre eles. É então por isto que o som passa a ser o critério de duração dos planos: a causa próxima do corte. Disto mesmo são exemplo o som do grito de uma criança a dar a entrada ao plano B.2, o acorde musical síncrono com o início do plano B.3 ou o som da impressão nos planos B.2, B.3 e B.4. Planos com uma duração que, diminuindo de 16 para 6 e finalmente 5 segundos, estruturam uma ideia de percurso em direcção a um final, ao plano final: o plano B.5.

Especialmente no que diz respeito às formas presentes nos planos estas exprimem uma ideia de concentração: uma redução que as intensifica e permite a sua inscrição mais funda no negro. Exemplo disso é de novo o plano B.1, em que uma duração longa - de 49 segundos - mostra e explora a ideia do nascimento das imagens a partir do negro.

## 6 – Sequência C: Compra de envelopes

### 6.1 Descrição

A sequência C, composta de três planos, mostra a personagem a comprar envelopes.

O plano C.1 enquadra uma rua em profundidade. No canto superior esquerdo da imagem uma área de luz geométrica ilumina, ao fundo, duas janelas e uma porta. A personagem entra pela esquerda, avança até ao meio das duas janelas e detêm-se a mexer na carteira. Coloca-a ao ombro e percorre, paralela à parede e da esquerda para a direita, a área iluminada. De seguida, entra na sombra e sai de campo pela direita.

Em primeiro plano, do lado esquerdo da imagem, C.2 mostra uma máquina registadora. À direita, em segundo plano, a personagem, no lado de dentro da tabacaria, consulta a secção dos classificados de emprego de um jornal. Ao fundo, em cima da banca de *inox*, um monte de revistas. A câmara está picada sobre a bancada, e mostra as mãos da personagem a folhear as páginas do jornal. Outras mãos, as do dono da tabacaria, entram em campo e poisam sobre o jornal um maço de envelopes. Sobre estes a personagem coloca uma moeda que o dono da tabacaria recolhe. De seguida, regista a venda, devolve o troco e fecha num gesto a caixa da máquina registadora.

O plano C.3 adopta a mesma posição de câmara do plano C.1. Porém, devido à progressão natural da luz do dia, a forma geométrica desenhada pelo Sol está a meio do enquadramento. Por seu lado a personagem, agora de costas para a câmara, cruza o plano no sentido inverso, da direita para a esquerda, saindo de campo em seguida. Momento em que se começa a escutar a conversa de dois transeuntes que entretanto entram em campo.

Esta sequência usa som ambiente directo e a voz da personagem. Nos planos C.1 e C.3 ambiente rua, no plano C.2 ambiente da tabacaria. O som do fluxo de consciência da personagem inicia-se com a sua entrada na luz no plano C.1, termina à sua saída do enquadramento do plano C.2 e está montada em três planos sonoros distintos e simultâneos. No primeiro plano ouve-se: *“electricista, canalizador, empregada de balcão, manicura, call-center, gerente de loja, responsável comercial, distribuidor de publicidade, polivalente, cozinheira, copeira, empregada de armazém, empregada, assistente, engomadeira, Inglaterra, Dinamarca, França, Angola, Timor, Guiné”*. No segundo: *“agente comercial, assessor de telemarketing, serviço doméstico, vendedor, telemarketing, modelo, revendedor, estafeta, costureira, empregada de balcão, ajudante.”* E no terceiro: *“empregada de limpeza,*

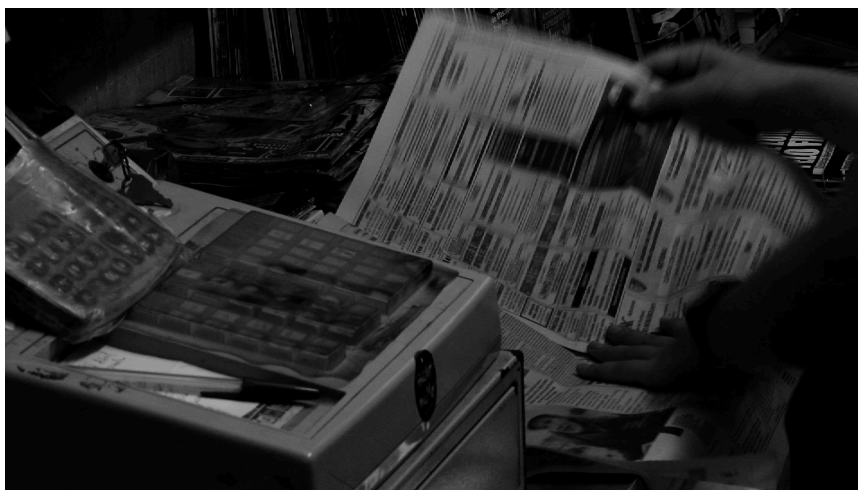
*vendedora, empregada, auxiliar, comerciais, electricistas, engomadeira, engenheira, chefe de cozinha.*”

Logo após o final do plano C.2, escuta-se o som directo da rua: a conversa não perceptível entre dois homens.

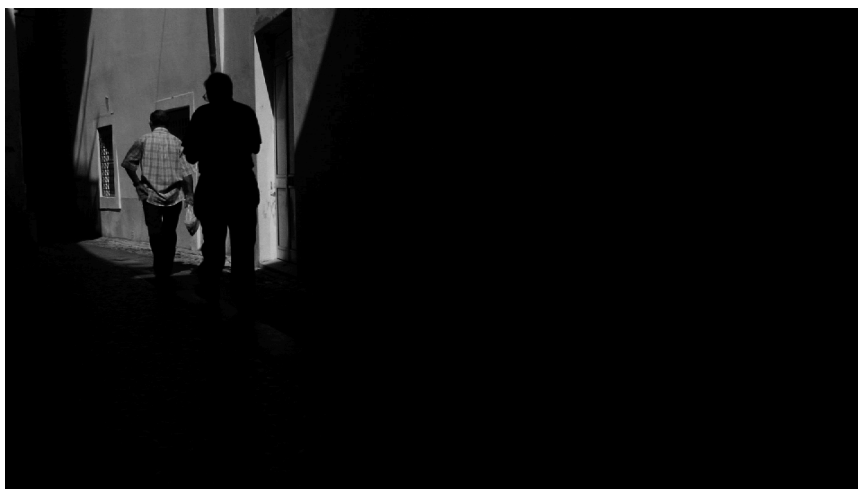
## 6.2 Ilustração



Plano C.1



Plano C.2



Plano C.3



### 6.3 Análise

Da montagem desta sequência resultam dois elementos principais. Um de definição da natureza da voz da personagem, outro de explicitação da ideia de contra-cena entre personagem e espaço percorrido: o mecanismo que determina a dramaturgia desta personagem e a plasticidade destas ruas, ou seja, a expressão da ideia de que esta personagem e este espaço só existem na medida em que se relacionam um com o outro.

A voz da personagem aproxima-se da ideia de fluxo, de uma corrente de consciência. Um fluir de palavras que esta sequência trabalha para expressar na banda de som a muito visual mancha gráfica das páginas dos classificados de emprego de um jornal. Esta é uma voz que, aqui e no resto do filme, se expressa num tom de enumeração, de um discurso tópico, não estruturado nem analítico, afastando-se por isso da tradicional introspecção associada ao monólogo interior. Esta é a voz que exprime um pensamento que flui sobre a superfície da consciência mas que nunca se aprofunda no seu interior.

É, por outro lado, uma voz que trás um tempo: o tempo presente da consciência que flui. Circunstância que não pode deixar de ter consequências ao nível da montagem desta sequência. Mais que uma relação de causa efeito, o que une estes três planos é terem por denominador comum o tempo da consciência da personagem. Uma partilha que a ordem de planos C.2, C.1 e C.3 melhor expressaria, pois atribuída de imediato à voz o valor de plano subjectivo sonoro. Um plano que, exacerbando a presença da subjectividade da personagem, daria liberdade aos planos de imagem para, seguros da progressão dada pela voz, se organizarem de modo a tornarem mais clara a inexistência de uma sucessividade entre eles. Esta alternativa traduzir-se-ia numa elipse, visível pelo avanço abrupto das formas geométricas da luz do Sol na parede.

Esta não foi, porém, a hipótese que determinou a forma final da sequência. De facto, tal como se disse no início, o objectivo não é exhibir a subjectividade da personagem mas criar uma contra-cena entre esta e as ruas que percorre. Uma contra-cena assente na ideia de que esta personagem só existe nestas ruas, e de que estas ruas só existem porque são percorridas por esta personagem. Ruas que à semelhança da personagem produzem um fluir de sons, de vozes, de ruídos. Uma corrente que embora não possa ser associada a qualquer consciência traduz uma presença e uma duração que tal como os pensamentos da personagem, andam livres à superfície das ruas. E é esta ideia de paridade na presença, de uma possibilidade de relação entre personagem e cenário, que fica expressa com a ordenação final dos planos

apresentada, pois é a relação entre estas duas intensidades, verdadeiros elementos de uma cena, que a sequência procura relacionar.

## 7 – Sequência D: Curso de formação

### 7.1 – Descrição

Esta sequência, composta de 12 planos, mostra a personagem a assistir a um curso de técnicas de procura de emprego, e de seguida, sentada numa tasca, a colocar os currículos impressos nos envelopes que comprou.

A sequência tem início com o plano D.1 que enquadra no canto superior esquerdo um terraço que iluminado pela luz do Sol se destaca da sombra envolvente.

É a esquina de um prédio que no plano D.2 divide a imagem. À direita, o negro da fachada na sombra; à esquerda, uma janela exposta ao Sol. Em cima, no lado direito, a textura das sombras entre as telhas; à esquerda, frontal ao Sol, o telhado iluminado.

Estes dois primeiros planos partilham a mesma banda de som: o som ambiente do exterior.

É no plano D.3 que tem início o curso em técnicas de procura de emprego. Escuta-se o som do projector e a voz do formador. Este diz:

“Entendem o que vos estou a dizer. Estou a provocar o suficiente? Portanto, qual é o objectivo de uma carta de apresentação? Não se manda um *currículo* sem uma carta. Não façam isso. Não é delicado, revela pouca educação, revela pouca ambição. A carta de apresentação é juntamente com o C.V para convencer o potencial empregador a chamar-vos para uma entrevista. Não se prolonga uma carta. Tem que ter um página no máximo e três e quatro parágrafos. Verbos activos, frases curtas. Se não tiverem experiência, ou formação exigida não mencionem. Escrevam apenas sobre a vossa capacidade de aprender depressa. Sejam sempre positivos sobre as vossas capacidades. Não falem em ordenado.”

O plano D.3 mostra no canto superior esquerdo as luzes do projector a piscar.

O D.4, numa escala apertada e em diagonal, mostra algumas das palavras da apresentação a que a personagem assiste.

O plano D.5 enquadra a personagem sentada, em plano americano, à frente de uma parede pouco iluminada. A luz natural do Sol entra pela janela à direita e ilumina a face da personagem que, do lado oposto, permanece na sombra. Uma sombra quebrada no canto

inferior esquerdo pela luz forte do projector. A personagem escuta o formador e olha para a janela.

No plano D.6 vê-se a sombra da personagem projectada numa parede exterior sobre um rasgo de luz triangular. A personagem pinta os lábios e de seguida, no plano D.7, arranja o cabelo. Diz: *“Casa, comida, água, luz. Ao cinema, hoje, não. Jantar não vou, vou depois lá ter. Fui ontem. E tenho que dormir e estou cansada.”*

Os planos D.8, D.9 e D.10 são imagens fotográficas sucessivas que decompõem o movimento do salto da personagem para a área do chão iluminada pela luz natural. Nesta série de planos os pés entram progressivamente em campo até que no plano D.10 tocam o chão num embate feito em dois momentos: o da imagem e o do som.

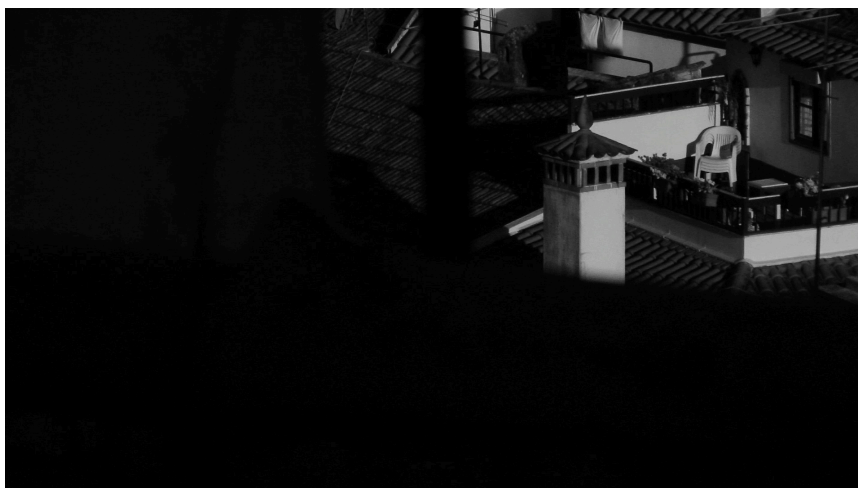
O plano D.11 é idêntico a D.5 mas começa com a personagem a reagir ao som do salto do plano anterior. Fora de campo o formador afirma: *“Comunicação, liderança, negociação, autonomia de tomada de decisão, planeamento e organização, espírito de iniciativa, trabalho em equipa, análise e tratamento de informação, criatividade, relacionamento inter-pessoal. Algumas daquelas, vocês não sabem o que é que isto significa?”*

No plano D.12 a personagem está a colocar os seus currículos impressos dentro dos envelopes que comprou. A câmara filma através de uma janela, do lado de fora da tasca, e enquadra a acção no canto superior esquerdo da imagem. Em primeiro plano o enquadramento é cruzado pelas pessoas que passam na rua. A meia distância, a ocupar três quartos do plano, a parede da tasca; lá dentro, em profundidade, a personagem. Esta termina a sua acção, levanta-se e sai de campo. O som deste plano é o som ambiente da tasca: num rádio velho escuta-se o cantor Roberto Leal a cantar: *“Cartas já não adiantam mais. Quero ouvir a sua voz. Vou telefonar dizendo que eu estou quase morrendo de saudades de você. Eu Te Amo! Eu Te Amo! Eu Te Amo!...”*

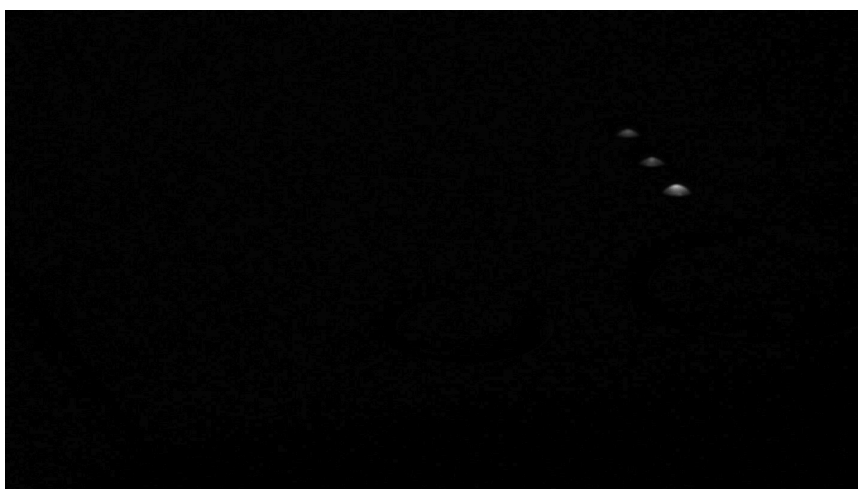
## 7.2 – Ilustração



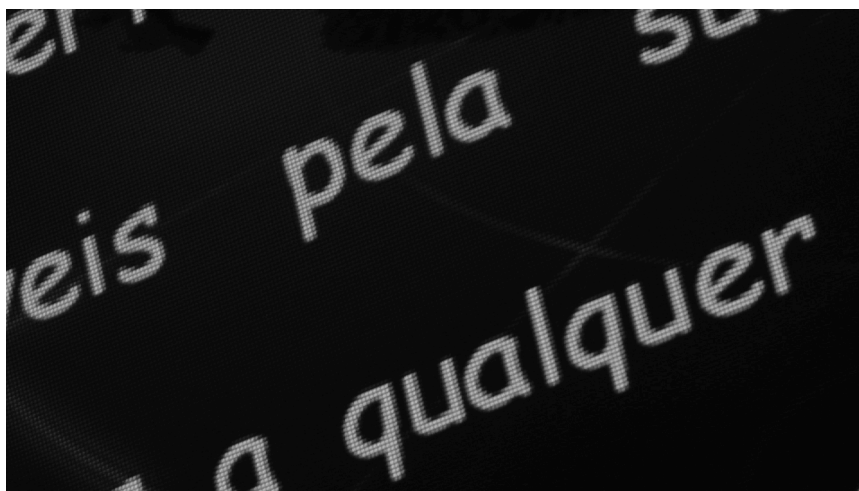
Plano D.1



Plano D.2



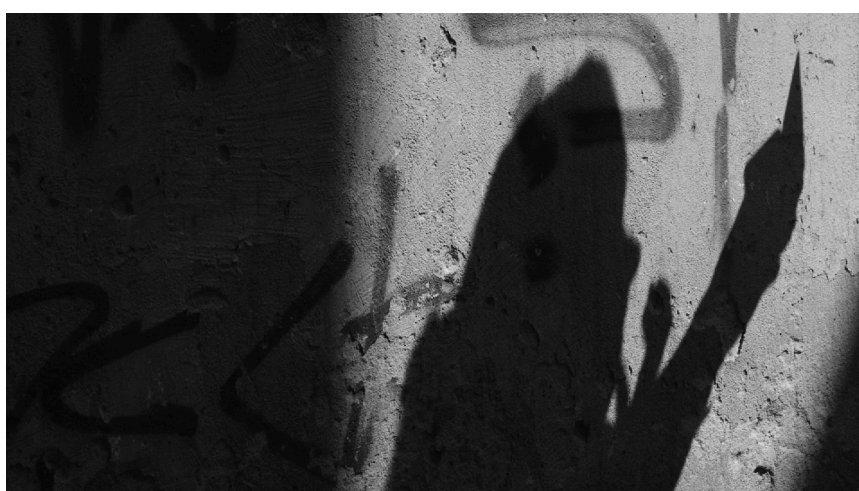
Plano D.3



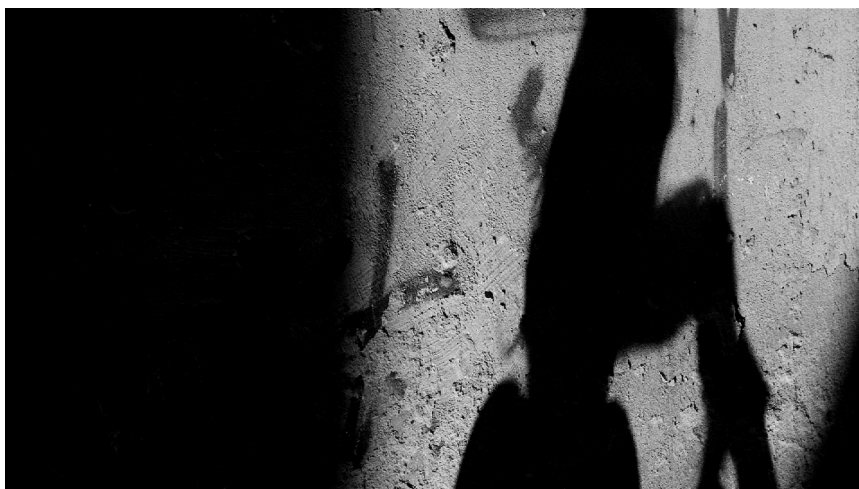
Plano D.4



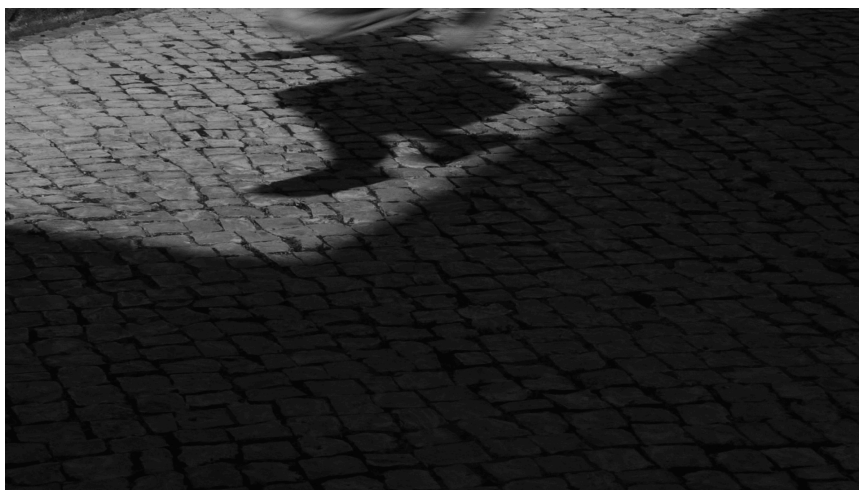
Plano D.4



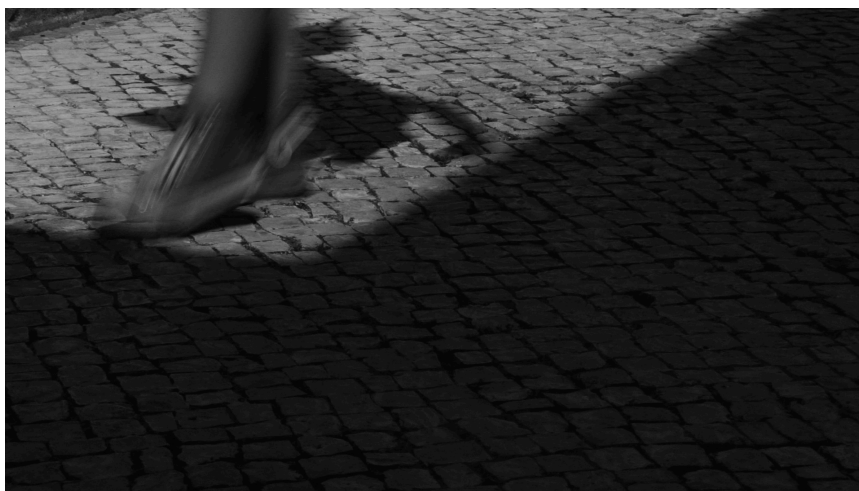
Plano D.6



Plano D.7



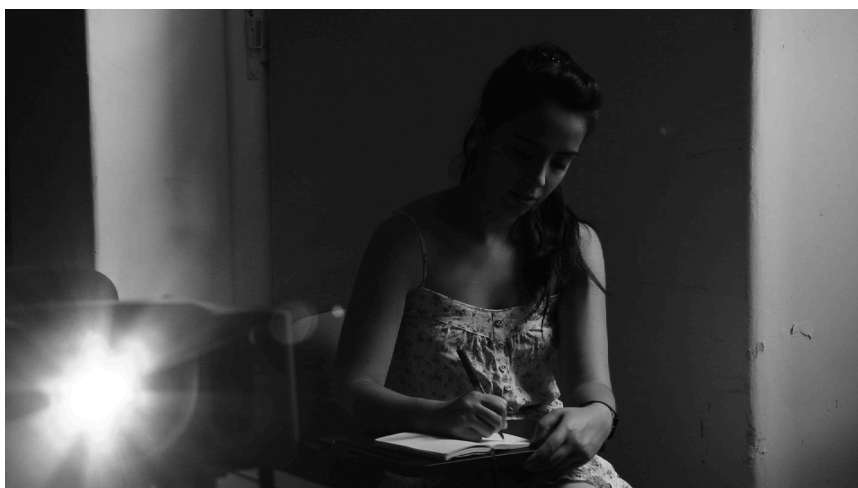
Plano D.8



Plano D.9



Plano D.10



Plano D.11



Plano D.12



### 7.3 – Análise

Esta sequência documenta duas das acções quotidianas da personagem: a frequência de um curso de formação em técnicas de procura de emprego e a colocação de currículos em envelopes. Duas actividades filmadas e montadas de modo a expressar o sentimento de dispersão resultante da permanente repetição daqueles gestos.

A sequência começa com os planos D.1 e D.2 cuja justaposição procura o mesmo efeito de choque gráfico que os planos iniciais da curta-metragem. Aqui, no entanto, as diferenças gráficas, em vez de um ritmo visual, marcam explicitamente a abertura de um novo momento do filme. Um dos seis capítulos temáticos que, sem prejuízo da ideia central do filme podiam ser ordenados de outra forma, pois como fica claro pela sinopse, as sequências têm entre si uma lógica de acumulação mais do que uma de causa e efeito.

Os planos D.3 e D.4 mostram o que a personagem vê, sendo nesse sentido planos subjectivos. Porém, a duração do primeiro e o enquadramento do segundo, procuram dar à imagem e ao som destes planos a forma que expresse o que a personagem sente. A duração das luzes do projector e o enquadramento parcial das palavras projectadas são o próprio sentimento de monotonia e dispersão da personagem. Uma identidade que a montagem expressa na relação entre as suas durações. Ou seja, o corte de fim do plano D.4 faz-se pelo tempo marcado pelo piscar de luzes do plano D.3.

É assim a natureza não estritamente subjectiva dos planos D.3 e D.4 que determina a ordenação desta sequência; ordenação que seria diferente se outra fosse a natureza daqueles planos: se aqueles apenas ilustrassem o ponto de vista da personagem. Para esta hipótese a ordem acertada seria D.5, D.3, D.5, D.4 e de novo D.5, sendo que o momento do corte de D.5 para D.3 e de D.5 para D.4 seria marcado pelo olhar da personagem. Esta ordenação implicaria ainda não só a alteração da duração do plano D.5, que funcionaria como o *master*, mas também a alteração das durações dos planos D.3 e D.4. Planos que, nesta hipótese, em vez de existirem autonomamente como coisa que se sente, existiriam dependentes como coisa que se vê, tendo por trás em permanência o olhar da personagem. Um olhar que, assumindo o seu papel de razão de ser última desses planos, a todo tempo reivindicaria o corte de fim destes, criando assim uma expectativa que os esvaziaria da presença do sentimento de dispersão; imprescindível para o que se pretende com esta sequência.

É nos planos D.6 a D.10 que com maior clareza a montagem constrói essa presença, apresentada desde logo na decisão do momento do corte de fim do plano D.5. Uma decisão



que implica escolher o que desse plano se pretende destacar: ou, o olhar da personagem ou, por defeito, as palavras que se escutam fora de campo. Terminar o plano D.5 por outra razão que não o olhar da personagem daria às palavras uma relevância que estas não têm. Pois são apenas a necessária marca de contraste que salienta o que se vê e de forma alguma o assunto principal da sequência.

A decisão natural é assim cortar após o olhar da personagem. Um corte que fixa esse gesto e cria a intensidade que torna possível a série de planos abstractos que se seguem. Ou seja, o corte após o olhar como que o cristaliza e projecta a presença da personagem nos planos seguintes. Planos que podem agora assumir-se mais formais e abstractos, pois têm por trás deles o olhar fixado pelo corte. Um corte que, determinado por esta lógica, pode agora escondê-la: montando o som de forma a que aparentemente seja ele a justificá-lo. E assim é, de tal forma que aquele surge logo após as palavras do formador fora de campo: “*Não falem em ordenado.*” Palavras que a personagem traduz no plano seguinte: “*Casa, comida, água, luz. Ao cinema, hoje, não. Jantar não vou, vou depois lá ter...*”

D.6 e D.7 relacionam-se num *jump cut* e começam o momento mais abstracto e formal desta sequência, cuja ideia principal é um sentimento de dispersão. Um desprendimento da atenção causado pelas sucessivas repetições do curso a que a personagem assiste e que encontra nos planos D.8, D.9 e D.10 o seu tratamento mais formal: a decomposição do movimento do salto nas suas unidades básicas. Uma separação que criando um ritmo nas imagens o impõe ao som, determinando o dessincronismo final no momento do embate dos pés no chão. Um som que parece acordar – melhor se dirá – recentrar a personagem no plano seguinte. De facto, neste plano a personagem toma atenção às palavras, tira notas e olha para o formador que enumera uma série de características de carácter que, escapando à personagem, acabam por justificar a ideia dispersiva de que a sequência trata.

O último plano desta sequência usa o som directo para fazer um comentário ao curso que a personagem frequentou. As frases “*Cartas já não adiantam mais. Quero ouvir a sua voz...*” traduzem a falta de resultados da experiência pessoal da personagem no envio de currículos e cartas. Afinal, os gestos a que o curso a que assiste atribui uma importância decisiva. Para além de apresentar um comentário às sessões que a personagem frequenta, o som desta sequência, ao dar presença constante ao ruído monocórdico do projector, procura também expressar pela via da banda de som a ideia de monotonia e dispersão.

## 8 – Sequência E: Entrega de currículos

### 8.1 – Descrição

Esta sequência é composta por 12 planos de montagem e inicia-se com a luz a imprimir formas geométricas sobre os edifícios na sombra. Em E.1, a luz oblíqua ilumina no canto superior direito da imagem as janelas de umas águas-furtadas. No plano E.2, destaca-se do fundo negro a forma semi-circular da frontaria de um edifício. Estes planos partilham a mesma banda de som: som ambiente directo.

O plano E.3 está dividido a meio. No lado esquerdo, sombra. No lado direito, duas áreas de luz: uma em plano médio, outra em profundidade. A personagem surge do fundo, do cruzamento de uma rua traçada por uma diagonal de luz. Avança até meio do plano. Encosta-se à parede. Tira da carteira uma garrafa de água. Bebe. Coloca-a na carteira e sai enquadramento pela direita. Escutamos a voz da personagem que em sussurro diz:

“Abro a porta, fecho a porta é esta a senha tenho que aguardar. Tento abrir uma porta bastante pesada. Ela dá-me a senha. Vou ter com a senhora que está a dar as senhas de atendimento. Ela pergunta-me para que é que eu estou lá. Abro outra porta pesada e fecho essa porta. Abro a porta, fecho a porta. Tento pegar na senha pela ponta. Dirijo-me ao pé de uma fila...”

Os planos seguintes, E.4.1 a E.4.8, organizam-se numa série de imagens fotográficas sucessivas que decompõem o movimento de passagem da personagem frente a um cego que pede esmola.

O E.4.1 mostra um espaço de luz que por entre a sombra deixa ver a textura de uma parede e parte de um perfil. É o movimento dessa porção de luz que esta sucessão de imagens mostra, decompondo assim a passagem da personagem e apresentando sucessivamente os restantes elementos do plano: a bengala encostada (E.4.2, E.4.3); a textura da parede (E.4.4); a viga de obras (E.4.5, E.4.6) e finalmente o cego (E.4.7).

O plano E.4.8 começa como imagem fixa para logo, incorporando o movimento, mostrar a totalidade da imagem decomposta. Assim, à esquerda, uma viga, no terço central uma bengala e à direita o cego. O plano é cruzado por transeuntes. Escuta-se a ladainha que o cego repete: *“Tenham dó e caridade de auxiliar o ceguinho, que é uma esmola bem aplicada para quem não vê a luz do dia, senhor!”*

O plano E.5 enquadra três manequins dentro da montra de uma loja de vestuário festivo infantil. Na vitrina, o anúncio: *“Aceitam-se inscrições para empregada de balcão”*.

Uma diagonal de luz ilumina o vestido branco do manequim feminino, deixando na sombra os dois figurinos masculinos mais próximos do interior da loja. Em plano médio, a personagem entra em campo pela esquerda. Cruza o enquadramento. Passa frente à loja e sai de campo. Regressa de olhar posto no anúncio, pára frente à montra, lê-o, tira da mala um currículo e entra na loja. O som é o ambiente directo da rua.

Em E.6, a personagem em plano americano está debaixo de uma janela, parada frente a uma parede sombria onde a luz imprime uma forma semelhante à dos balões de diálogo de banda desenhada. Na sombra, a personagem hesita em caminhar. Da esquerda para a direita passam dois homens; a personagem segue-os com o olhar e avança no sentido oposto. Pára debaixo da luz, olha para trás e escuta-se: “*Passe lá para Quarta, ou Quinta-feira.*”

O plano E.7 mostra uma rua onde a luz se abre em profundidade num triângulo. Este começa em primeiro plano e ilumina a imagem até ao fundo. No lado direito do enquadramento, um traço de luz intensa. Projectadas no chão de calçada, as sombras de candeeiros, antenas, cartazes e letreiros de lojas. A personagem entra em primeiro plano, avança para a área iluminada da imagem. Olha à esquerda, para uma loja em que a montra tapada indicia uma abertura para breve. Levanta o pano que cobre a vitrina, espreita para dentro, tira os envelopes da carteira e entra na loja.

E.8 é idêntico a E.6. Porém, distingue-se pela duração mais curta e pela voz da personagem que em *off* pergunta: “*Tem experiência?*”.

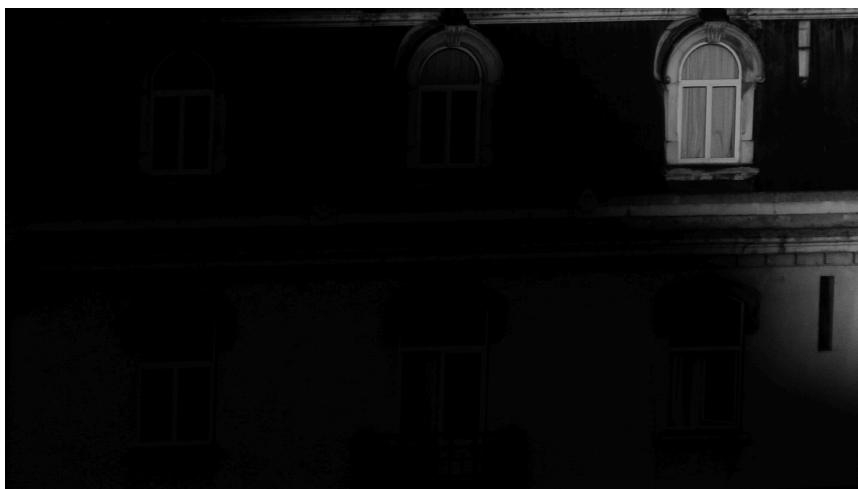
No plano E.9, a luz que do lado esquerdo ilumina a vitrina de uma loja prolonga-se numa linha até ao centro da imagem. A personagem, destapada por uma bicicleta que passa, entra pela esquerda do enquadramento, olha para a montra onde se destaca um anúncio e, enquanto passam alguns transeuntes, entra na loja onde apenas se vê um tubo fluorescente acesso.

O plano E.10 é idêntico ao E.6, distinguindo-se porém pela duração mais curta e pela voz da personagem que diz: “*E disponibilidade para deslocações ao estrangeiro?*”

No plano seguinte, E.11, a personagem está enquadrada em plano médio, reflectida na montra de uma loja de electrodomésticos onde está afixado o anúncio “*Admite-se operador(a) de loja*”. No terço central do enquadramento destacam-se os azulejos da parede em frente, nos dois terços laterais os reflexos das silhuetas das pessoas que passam. A personagem está parada; olha para os lados alternadamente e sai do enquadramento pela direita.

Esta sequência termina com o plano E.12. Este, idêntico ao E.6, difere na duração mais curta e na voz da personagem que em sussurro diz: “*Aguarde! Por favor.*”.

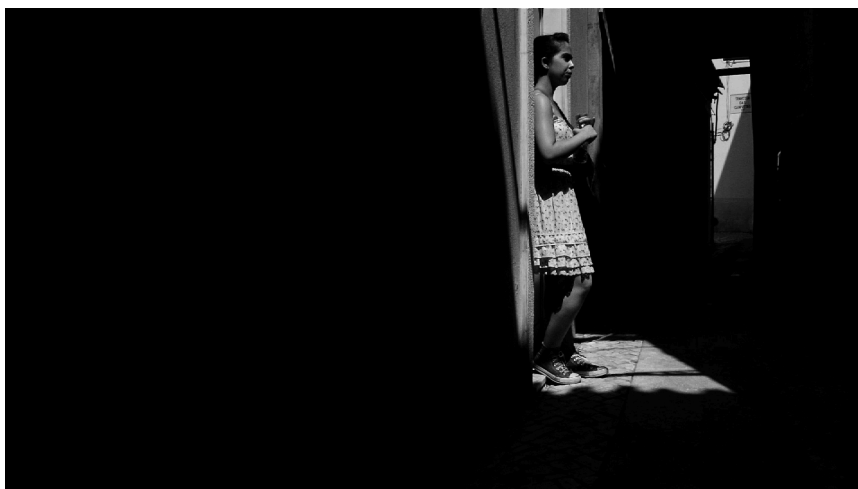
## 8.2 – Ilustração



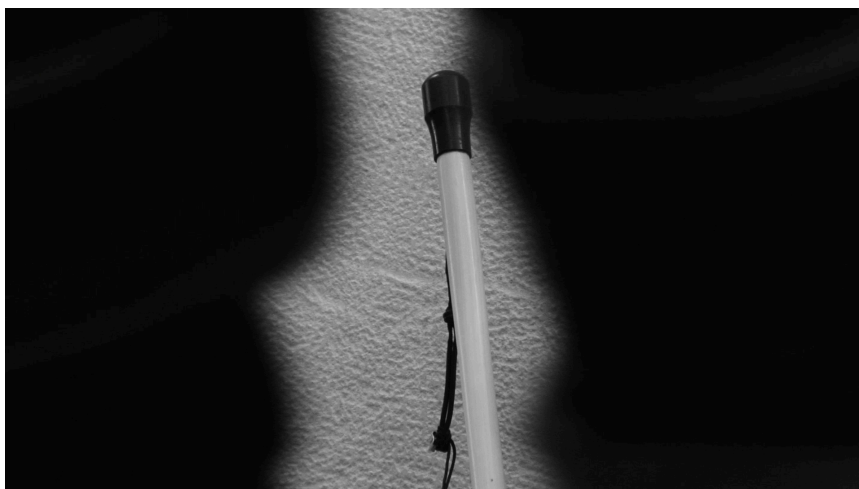
Plano E.1



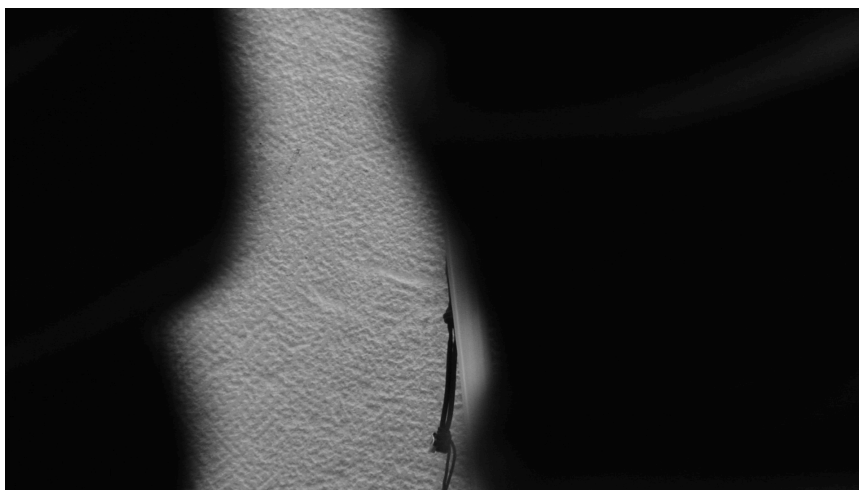
Plano E.2



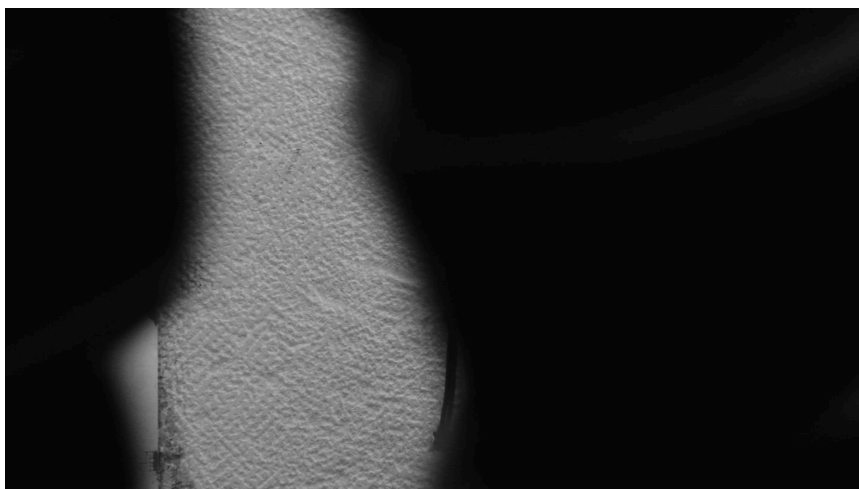
Plano E.3



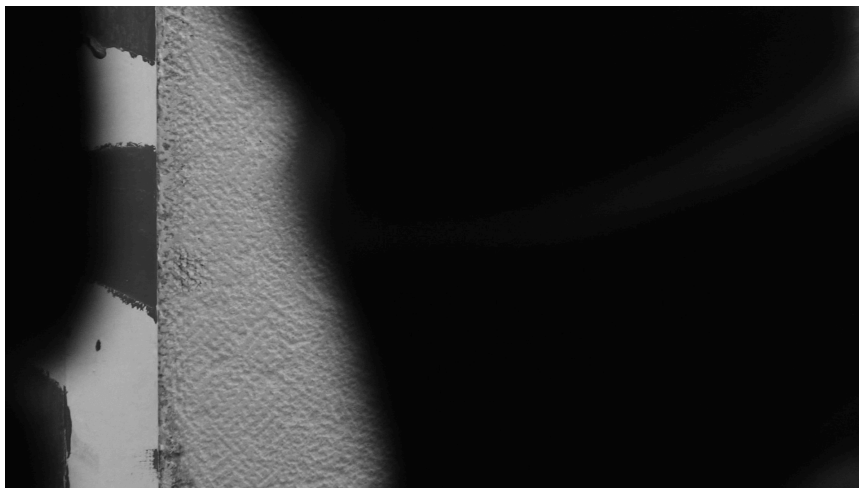
Plano E.4.1



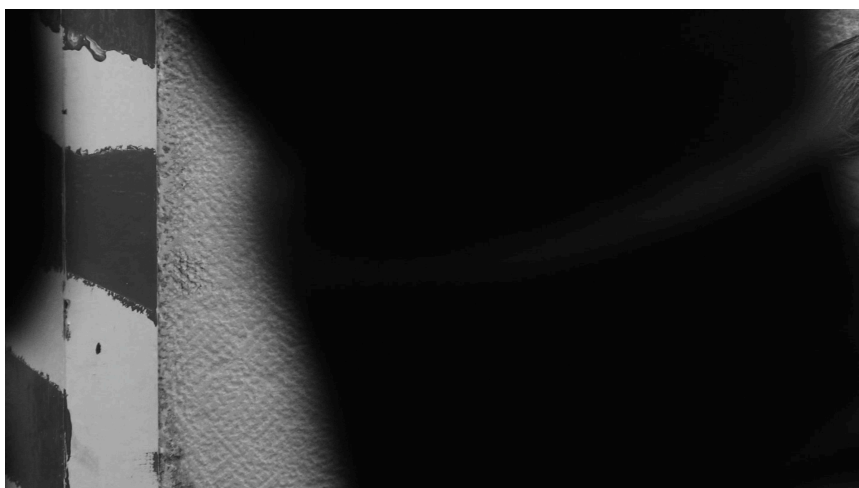
Plano E.4.2



Plano E.4.3



Plano E.4.4



Plano E.4.5



Plano E.4.6



Plano E.4.7



Plano E.4.8



Plano E.5



Plano E.6



Plano E.7



Plano E.8





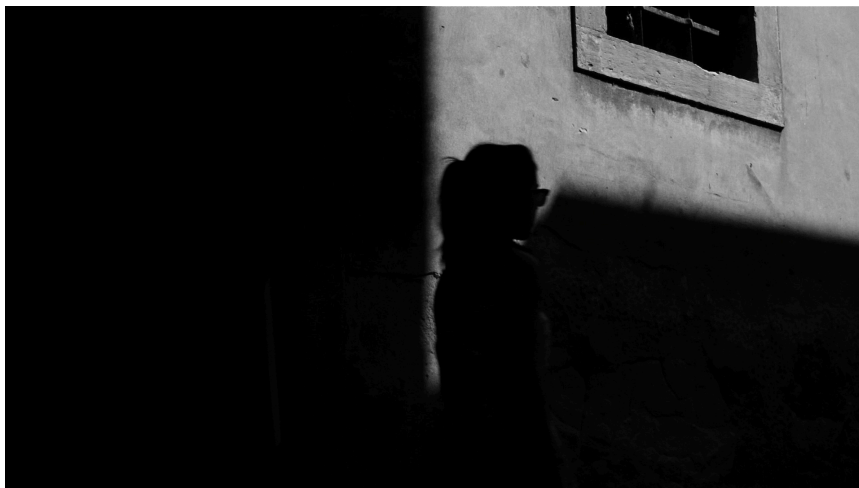
Plano E.9



Plano E.10



Plano E.11



Plano E.12

### 8.3 – Análise

Esta sequência mostra a personagem a entregar currículos: acção central da sua procura de trabalho e que, embora repetida quotidianamente, ainda não alcançou o seu objectivo. É, para além disso, a sequência onde se encontra o plano que melhor sintetiza as principais ideias deste filme. O plano E.6, repetido aqui por quatro vezes. Vejamos então as razões que justificam a sua importância neste filme.

Em primeiro lugar uma razão de estrita produção cinematográfica. O plano E.6 foi o mais difícil de filmar. E isto porque, se as outras formas de luz que o filme regista se mantiveram mais ou menos iguais durante cerca de um mês, esta, por resultar de uma combinação rara e breve da altura do Sol com os acasos do planeamento urbanístico, era não só inconstante como muito breve. De facto, esta forma de luz semelhante a um balão de banda desenhada não resistia mais de três minutos num dia de céu totalmente limpo.

Em segundo lugar está a capacidade expressiva que no contexto deste filme esta forma de luz adquire. Assemelhando-se a um balão de banda desenhada e estando inscrita numa das paredes por onde a personagem passa à procura de trabalho, traduz a ideia de uma área urbana composta de ruas, cruzamentos, becos e montras que acolhe na sua arquitectura as palavras, os pensamentos e o corpo da personagem. Uma personagem cuja dramaturgia só é possível nestas ruas, estas, também só possíveis, porque vistas pela personagem.

Em terceiro lugar, o plano E.6 tem valor narrativo. Este filme, optando por elidir os momentos de entrega dos currículos, tinha de encontrar uma forma não só de apresentar a consequência dessa entrega, mas também de lançar de novo a personagem no ciclo repetitivo da procura. É para dar resposta a estas duas necessidades narrativas que o plano E.6 é composto por dois momentos. Pela repetição que a voz *off* faz da razão invocada para a recusa de trabalho à personagem, e pelo olhar final para trás. Um olhar decisivo para expressar graficamente a ideia de perene regresso ao início de um percurso que a personagem já fez e que está constantemente a reiniciar. A ideia de círculo, ligada ao ritual diário dos sucessivos recomeços na procura de trabalho, que este olhar concretiza. De facto, quando nos planos E.6, E.8, E.10 e E.12 a personagem olha para trás, estabelece com o plano seguinte um *raccord* de direcção de olhar que a faz regressar por três vezes ao início do percurso, voltando sempre ao terço da imagem de onde recomeça a tarefa de entrega de currículos. Um movimento circular, garantido assim pelo olhar e pela continuidade gráfica existente no corte entre os planos de entrega e os planos idênticos ao E.6.

A construção desta ideia de círculo implicou uma reflexão sobre o momento adequado para o corte de fim dos planos que antecedem o E.6. Vejamos aplicado ao plano E.5 os termos dessa reflexão.

O plano de rodagem E.5, isto é, o plano definido pela duração compreendia entre o *rec* e o *stop* da câmara, mostra, em primeiro plano, a personagem a entrar em campo pela esquerda, a avançar em profundidade em direcção à loja, a sair de campo no fundo à direita, a reentrar em campo, a entrar na loja de vestuário infantil, a sair e, avançando em direcção à câmara, a sair de campo pela direita.

A escolha do momento do *in*, isto é, a escolha do fotograma do plano de rodagem que marca o início do plano de montagem, foi determinada por um critério de continuidade gráfica. Ou seja, estando o olhar do espectador, no final do plano E.4, no terço direito do enquadramento a seguir o movimento de cabeça do cego que pede esmola, o fotograma acertado para iniciar o plano E.5 de modo a respeitar aquela intenção de continuidade, é o primeiro que a personagem entra na zona correspondente ao terço direito do plano anterior.

Para a escolha no plano de rodagem do fotograma de marcação do *out*, e portanto na determinação do corte de fim do plano de montagem, foram consideradas três hipóteses.

- I. O plano termina quando a personagem sai da loja.
- II. O plano de montagem termina com o final do plano de rodagem, ou seja permanece depois da personagem sair de campo.
- III. O plano termina no movimento de entrada da personagem na loja.

Na primeira hipótese, o plano E.5, ao mostrar a entrada e saída da personagem na loja, encerrava-se numa unidade com princípio, meio e fim, esgotando de sentido o plano que em seguida lhe desse uma conclusão: este tornava-se assim redundante.

A hipótese de prolongar o E.5 após a saída de campo da personagem mudaria o assunto deste plano, que deixava de ser sobre alguém que procura trabalho para tratar do espaço que a personagem percorre, dando assim à rua e à loja uma presença difícil de conciliar com o movimento circular que se pretende expressar.

Finalmente, e esta foi a solução adoptada, o corte no movimento de entrada da personagem na loja de roupa transfere para o plano seguinte a expectativa da consequência dessa acção. Expectativa a que o plano E.6 não só dá resposta, com as palavras em *off* da personagem que recordam a razão pela qual não foi aceite, mas que também reenvia para o plano E.7. Para o recomeço da procura.

Esta sequência é ainda marcada pela decomposição do movimento de cruzamento da personagem frente ao cego que pede esmola. Esta série de planos fixos dá corpo a uma voz que esteve sempre presente no processo de produção do filme, ao mesmo tempo que procura instalar na banda sonora, através da repetição monocórdica da lengalenga do cego, a ideia de círculo: de recomeço.

## 9 – Sequência F: Final

### 9.1 – Descrição

Esta sequência é composta pelos planos F.1 a F.15, sendo o plano F.11 formado por uma série de 10 imagens fotográficas.

No plano F.1 destaca-se, no canto superior esquerdo, a forma triangular do alçado lateral de um prédio que, iluminado pelo Sol contrasta com as sombras que envolvem todos os edifícios em seu redor.

Em F.2, a luz rasa do Sol mostra, no terço direito do enquadramento, três planos de imagem. À frente, uma chaminé, por trás, as três janelas de um edifício; e, ao fundo, ao centro, o volume quadrangular de uma varanda.

O plano F.3 reenquadra, reflectido na moldura da montra de um restaurante, um marco de correio no patamar superior de uma escadaria. No vidro, escrito numa toalha de papel, o anúncio: “*Precisa-se empregada.*” A personagem passa frente à câmara. Reflectida na janela sobe a escadaria em direcção ao marco de correio. Por instantes, o reflexo da personagem sai de campo, regressando de seguida para colocar no marco de correio os envelopes com os currículos. O som do plano é o som ambiente da rua com a voz da personagem, cadenciada pelo seu ritmo de subida das escadas, a recordar uma lista de compras: “*Cogumelos laminados, atum, bolachas Maria, donuts de chocolate, azeite galo, ovos classe M, bróculos, cenouras, feijão-verde, bananas da chiquita.*”

Em F.4, um plano contra-picado que enquadra no canto superior esquerdo o marco de correio onde a personagem deixou os envelopes, o ritmo das palavras ditas pela personagem acelera-se. Ela desce as escadas e revê a lista. Escuta-se: “*Bróculos, cenouras, feijão-verde, cogumelos laminados, pêssegos, e alho.*”

F.5 mostra uma rua estreita com uma porta ao fundo. No médio plano, à esquerda, um toldo de restaurante. A luz do Sol imprime na calçada a forma de um T que se estende em

profundidade até à porta em fundo. A personagem entra em campo junto à porta e avança frontal à câmara. Detém-se na meia distância, debaixo do toldo do restaurante. Entra, consulta a lista e sai. Retomando a direcção da câmara, sai de campo pelo lado esquerdo do enquadramento. O som é directo: ambiente de rua em que se misturam os ruídos e as vozes do interior do restaurante. Escuta-se: “*Ó São, tira febras e a seguir tira moelas com pouco molho e iscas.*”

O plano F.6 mostra a personagem a escolher maçãs no exterior da mercearia. Um rasgo de luz triangular nasce no canto inferior direito do plano e avança até à banca de fruta que assim se destaca do resto da imagem que permanece na sombra. A personagem escolhe fruta enquanto alguns transeuntes cruzam o plano. Uma mulher atira para a frente da câmara um saco que por momentos tapa a acção da personagem. O som directo regista o ambiente da rua.

Em F.7, no terço direito da imagem, desfocada e em primeiro plano está a textura de uma parede branca iluminada pela luz natural. A meia distância, a figura recortada de um homem que empurra um carro de mão na direcção da câmara. Ao fundo, em último plano, a personagem come uma maçã, sendo progressivamente descoberta pelo perfil do homem. Ao som directo da rua, em dois planos de som distintos, junta-se a voz da personagem.

“Mas vá passando, ligue mais tarde, estamos sem sistema, já fechámos, ainda não abrimos, só de manhã, só à tarde, a melhor hora é antes de almoço, envie um *mail*, faça um *forward*, imprima, preencha, envie por fax . . . isso só mesmo com o meu colega, que está de férias, que está com baixa, que esta com serviço externo e que só regressa às onze horas, o melhor é registar-se no nosso *site*. Esta semana é complicado, por agora está tudo parado, porque foi e porque vai ser feriado. Mas vá passando, ligue mais tarde, estamos sem sistema, já fechamos, ainda não abrimos, só de manhã, só à tarde, a melhor hora é antes de almoço, envie um *mail*, faça um *forward*, imprima, preencha, envie por fax . . . isso só mesmo com o meu colega, que está de férias, que está com baixa, que esta com serviço externo e que só regressa às onze horas, o melhor é registar-se no nosso *site*.”

Em F.8, a personagem está num posto público de *internet* sentada ao computador. O plano é filmado do lado de fora da janela cujas grades em ferro desenham o símbolo “@”. Este ocupa o lado direito do enquadramento e deixa ver atrás, dentro do espaço público de *internet*, em picado, a personagem que escreve ao computador. O som ambiente é o do interior do espaço. A voz da personagem enuncia: “*Candidata, entrevista, curriculum, part-time, candidata, entrevista, curriculum e estágio. Profissional, voluntário, remunerado, curricular, obrigatório e estágio. De curta de média e de longa duração e estágio*”.

O enquadramento do plano F.9 é dividido a meio pela luz natural. Do lado direito, a luz imprime na parede, sobre uma janela, uma forma idêntica aos balões de banda desenhada. No lado esquerdo, na sombra, a personagem hesita antes de olhar para a direita do enquadramento e caminhar nesse sentido. Para debaixo do balão de banda desenhada, olha para trás e sai de campo pela direita. O som é o ambiente de rua.

O plano seguinte, F.10, idêntico ao F.8, mostra duas pessoas a tomarem o lugar vago da personagem no posto público de *internet*. Aqui é o ambiente de rua que ocupa a banda de som.

Os planos F.11.1 a F.11.10 são imagens fotográficas que através do *raccord* do olhar procuram relacionar a personagem com os espaços que percorreu. Estes planos organizam-se em pares e fazem corresponder à direcção do olhar da personagem a zona iluminada do plano seguinte. Em F.11.1 a personagem está enquadrada à direita a olhar para a esquerda. O plano seguinte, o F.11.2, mostra à esquerda duas janelas e uma porta. No plano F.11.3 a personagem está enquadrada à direita e tem o olhar na direcção ascendente. Em F.11.4 vê-se, num nível superior, ao cimo de umas escadas, o marco de correio onde a personagem colocou os currículos. F.11.5 mostra a personagem de perfil, reflectida numa montra, a olhar para o lado direito do enquadramento. Em F.11.6, do lado direito do enquadramento, está a montra de uma loja. No plano F.11.7 a personagem olha em frente, centrada e com umas escadas por detrás. Em F.11.8, centrada, uma rua em profundidade. No plano F.11.9 a personagem, reflectida numa montra está à esquerda do enquadramento. Olha para a direita. O plano seguinte, F.11.10, mostra à direita a forma de balão de banda desenhada que a luz imprime na parede. Nesta série de planos, feitos de imagens fotográficas, o som é um sussurro imperceptível.

O plano F.12 mostra a personagem em plano americano frontal e a avançar pelo passeio. Ao fundo, da direita para a esquerda passa um autocarro. A personagem cruza-se com transeuntes e, do lado esquerdo um gradeamento em ferro projecta-se em sombras sob o seu corpo. O som é directo.

No plano seguinte, F.13, a personagem compra uma lata de atum. Escuta-se:

- Eu queria comprar atum. Quais é que tem?
- Tenho aqui vários atuns. Tenho o Bom Petisco.
- Não, não quero esse pode mostrar-me outro?
- Tenho aqui este também é mais barato. E ainda tenho um outro.
- Sim.
- Que é mais baratinho.
- Pode ser esse então. Quanto é que é?
- Cinquenta e cinco cêntimos. Se tiver trocado melhor.

- Sim. Tenho.

O plano F.14, o penúltimo do filme, mostra um músico a tocar na rua . O plano é um contra-picado ligeiramente descaído para a direita. No lado direito do enquadramento o músico está encostado a uma coluna que suporta a fachada angulosa do prédio. Do lado esquerdo, na esquina de um telhado, poisa uma pomba. Em baixo, uma senhora de rosa na mão oferece uma moeda ao cantor.

No último plano do filme, F.15, o Sol ilumina pequenas linhas das silhuetas dos transeuntes que avançam numa rua sombria. Vê-se o recorte dos ombros, uma baforada de cigarro, o perfil de uma criança.



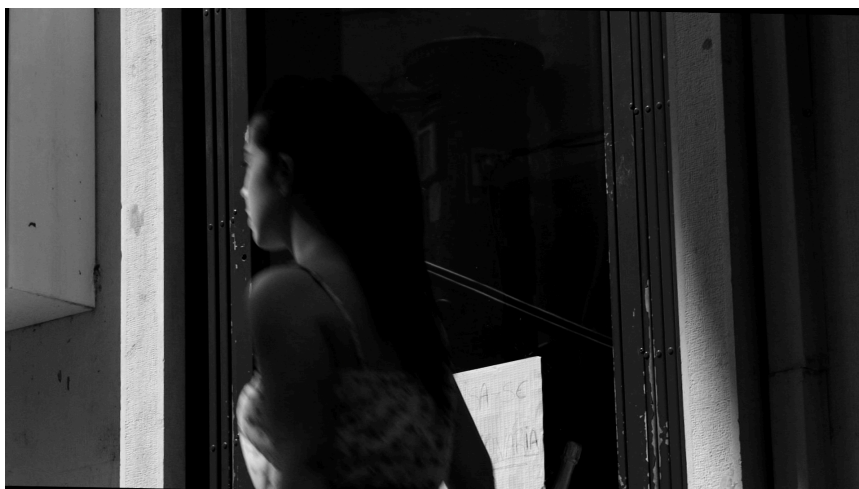
## 9.2 – Ilustração



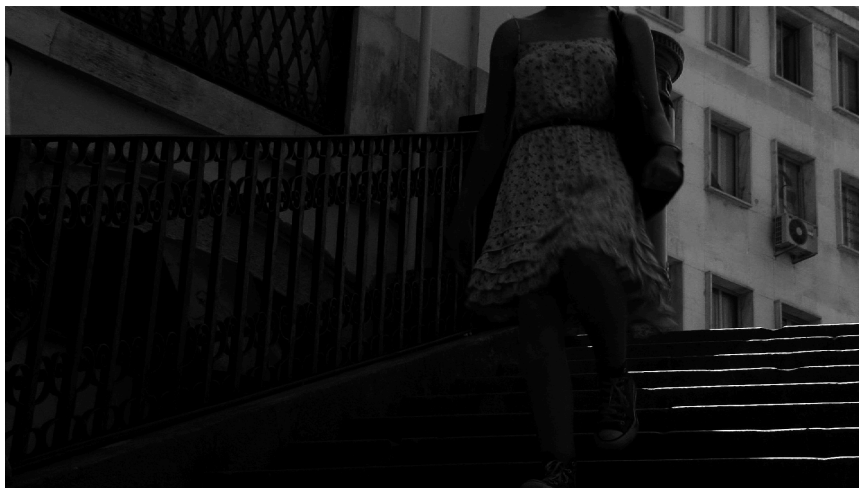
Plano F.1



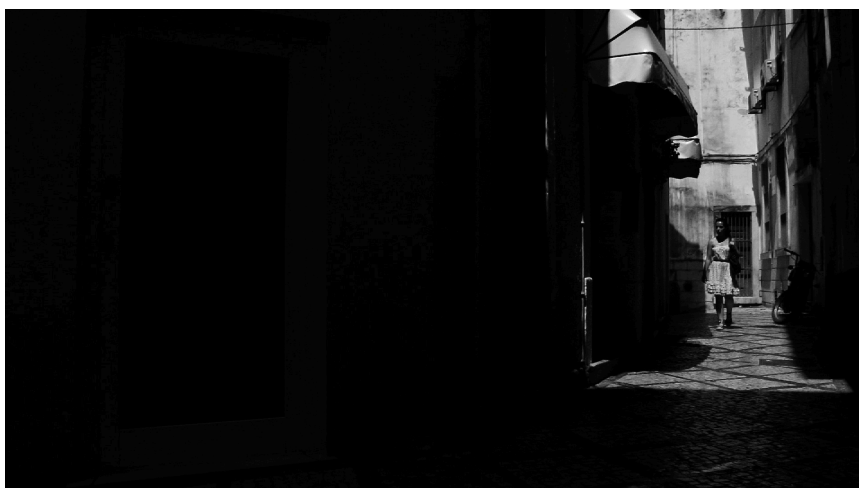
Plano F.2



Plano F.3



Plano F.4



Plano F.5



Plano F.6



Plano F.7



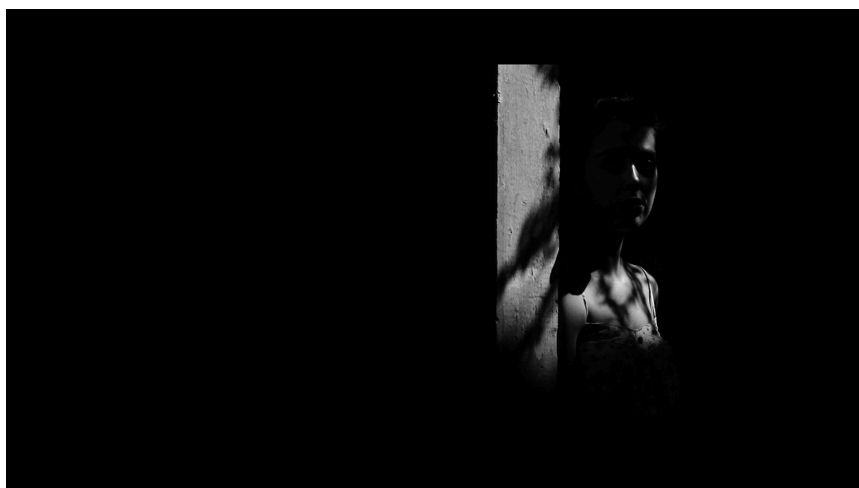
Plano F.8



Plano F.9



Plano F.10



Plano F.1.1



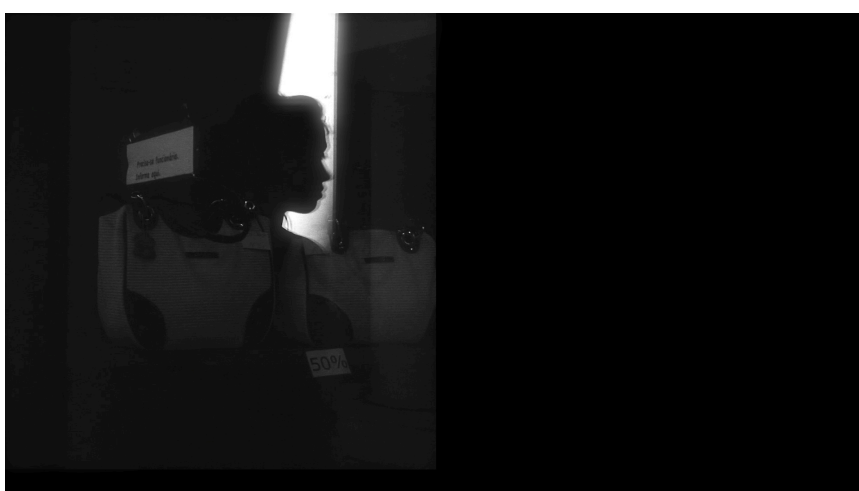
Plano F.11.2



Plano F.11.3



Plano F.11.4



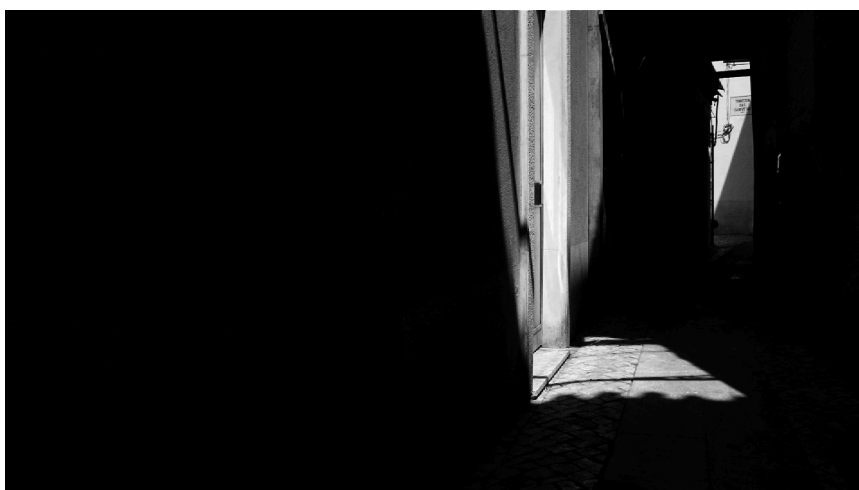
Plano F.11.5



Plano F.11.6

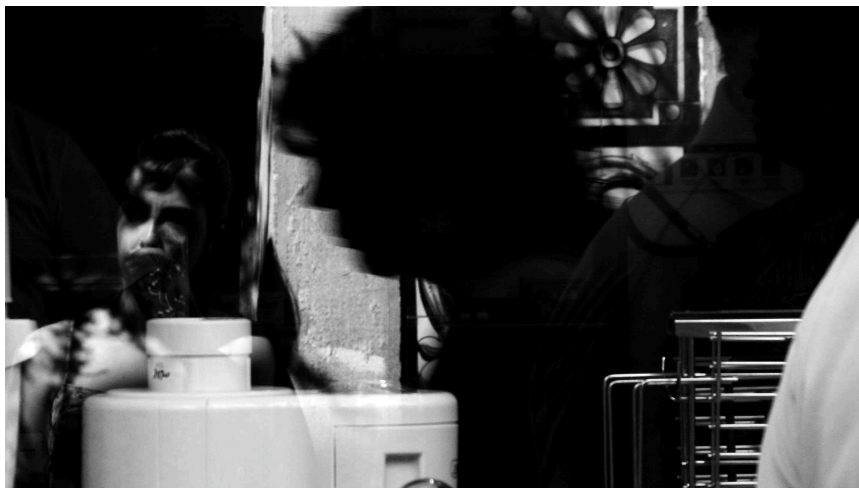


Plano F.11.7

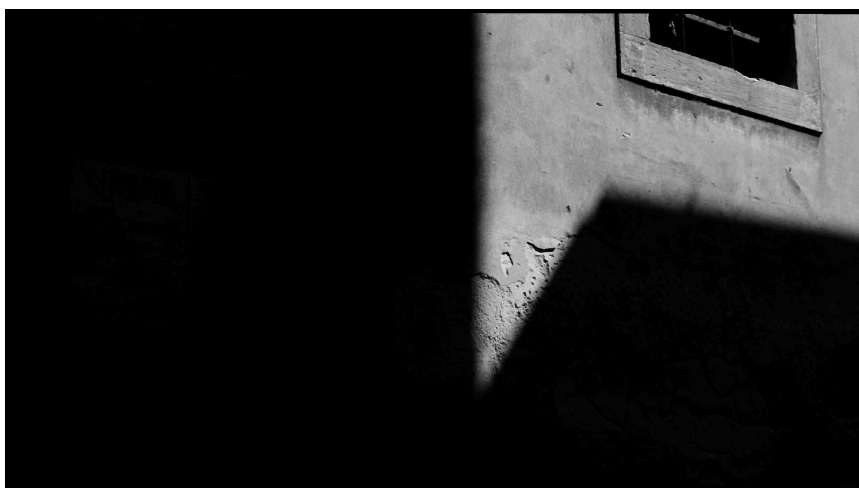


Plano F.11.8





Plano F.11.9



Plano F.11.10



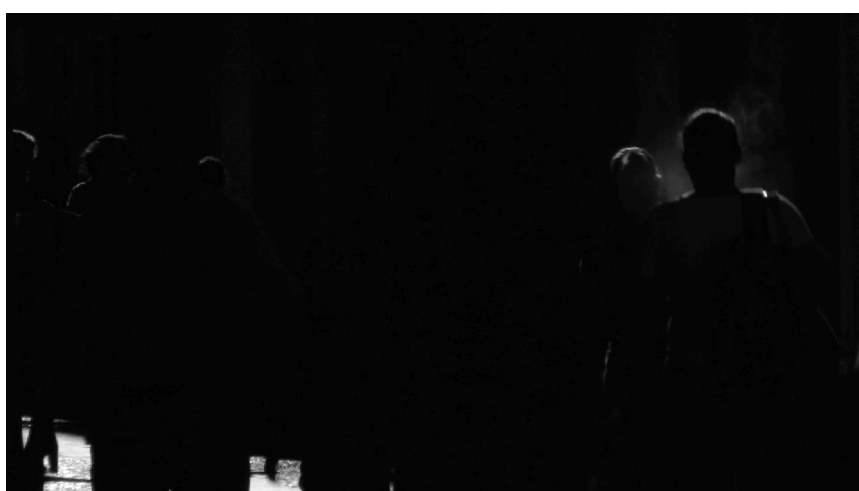
Plano F.12



Plano F.13



Plano F.14



Plano F.15



### 9.3 – Análise

Nesta sequência, o trabalho da montagem foi o de justaposição dos planos de forma a construir a ideia de continuidade no percurso realizado pela personagem. Os dispositivos utilizados foram as direcções de entrada e saída de campo e a progressão de causa e efeito das acções praticadas. Assim, no plano F.3, a personagem sobe as escadas e coloca os envelopes no marco de correio, para em seguida, no plano F.4, já sem os envelopes, as descer. No plano F.5 a personagem entra no restaurante, verifica os preços e sai do enquadramento pela esquerda; entra pela direita no plano F.6 onde compra a maçã que come em F.7, em cujo final anuncia a entrada no posto de *internet* que acontece no plano seguinte.

A sequência linear termina aqui, mas os seus efeitos prolongam-se para o plano F.9, que idêntico ao plano E.6, faria supor a repetição do *raccord* de direcção do olhar. Porém, não é isso que acontece: aqui, sobre uma construção circular prevalece uma linear. Decisão que determina que o corte de fim deste plano ocorra após a saída de campo da personagem.

A partir do plano F.10 introduz-se o último movimento do filme; a ideia que esta sequência procura expressar é que se liga à sensação de afastamento progressivo da personagem. Ideia expressa no plano F.9, onde outras pessoas tomam o lugar da personagem no posto público de acesso à *internet*, na ausência do plano F.11.10, e nas formas e sons de F.12, plano que parece pertencer a outro filme. Esta construção foi pensada como se o filme, até aqui sempre paralelo à personagem, começasse a partir do plano F.10 a divergir da personagem, mostrando-a nos planos seguintes apenas como mais um elemento do décor: como se a partir desse momento o filme mostrasse a personagem e as ruas, e já não a revelação de uma pela outra. Exemplo desta exterioridade é a sequência construída com o dispositivo do *raccord* de olhar associado à *découpage* do campo contra campo. Aqui, concretamente na série de imagens fotográficas F.11.1 a F.11.10, o olhar da personagem segue a direcção da luz do plano seguinte, numa série de imagens que relacionam as ruas e a personagem não como intensidades que até aí mutuamente se revelavam, mas como realidades estanques que se olham. Diferença bem marcada pela percepção do tempo desta série de imagens fotográficas. Pois se até aí há uma percepção de um tempo que é presente, essa sequência de imagens fotográficas transmite uma ideia de memória, de um passado que apesar de recordado nunca é presente.

Este filme parte da ideia de que a personagem e estas ruas só existem no tempo do filme, durante a relação entre uma e outra. Ou seja, esta personagem só existe nestas ruas, e

estas ruas só existem com esta personagem. Assim, a opção pela continuidade temporal desta sequência não só faz o contraponto com a sequência anterior, não linear e marcada pelas repetições, como permite a construção de um final mais perceptível. Um final que assume a ideia gráfica do contraste entre uma imagem geométrica e angulosa dos planos F.13 e F.14 e a dispersão da luz pelos recortes imprecisos dos perfis dos transeuntes.

Uma nota final para o modelo de produção que tornou este filme possível e que está bem expresso no plano F.6: plano em que uma mulher coloca à frente da câmara um saco que transporta. Este gesto, que a montagem podia ter escondido, é apenas o exemplo mais claro de como o modo de fazer que este filme desde o início assumiu, determina a sua forma final. Uma forma cinematográfica produzida sem a tradicional redoma que o cinema impõe ao mundo que filma. De facto, a rodagem, tendo decorrido durante três meses com duas pessoas, um tripé e uma câmara, fez desaparecer nas pessoas que vivem e trabalham naquelas ruas o sentimento de ameaça que em geral as câmaras provocam em quem se sabe filmado. Aquele plano traduz assim uma ideia de porosidade entre o real e a sua representação: no fundo, a relação com o mundo que o modo de fazer deste filme tem implícita. Um filme, que em nome dessa relação, tem lugar para o gesto de alguém que tapa a câmara com o saco que transporta: um gesto que, se no limite impede o próprio cinema, permite também a entrada noutra regime de imagens. Um regime que, como se verá, determina as características físicas dos sons e das imagens: o que mais à frente denominaremos de *mise en scène*.

## Segunda Parte – Cinema documental (in)definições e *Mise en Scène*

### 10 – Cinema documental: indefinições

De seguida faremos um percurso por algumas das reflexões que delimitam os termos da discussão em torno da temática da definição do âmbito do cinema documental: identificando as que optam pela impossibilidade da distinção entre ficção e não ficção, e as que, pelo contrário, defendem aquela separação. De seguida, escolhendo o ponto de vista do montador e olhando a *mise en scène* do filme – *Aguarde! Por favor* reflectiremos sobre o referido tema.

A impossibilidade de distinção entre o território da ficção e da não ficção é desde logo afirmada por Brian Winston. Este conclui que a utilização feita pelo cinema documental dos modelos narrativos, paradigmas de produção e construção dramática associados ao cinema de ficção, impede a definição de uma fronteira clara entre os dois territórios (Winston, 1988). Nesta linha, mas com um olhar a partir da sala de montagem Karel Reiz, afirma: “*The aim of the documentary or story-film editor is the creation of mood, the dramatization of events*” (Reisz, 2003, p.171) ; também Walter Murch, quando apresenta a “*rule of six*” (Murch, 1995, p.17), desconsidera a sua aplicação à ficção ou ao documentário<sup>1</sup>.

Embora Reiz e Murch, afirmem aquela indistinção por subscreverem uma perspectiva que, devedora do cinema clássico Americano, entende a montagem como a actividade de controlo e gestão da atenção do espectador, onde é pouco importante saber da natureza do material que se organiza, autores como William Guynn negam a possibilidade daquela distinção com base em outras razões. Este autor identifica os filmes documentais com o discurso das ciências históricas e sociais (Guynn, 1990). Filmes que teriam assim, como único objectivo o registo e a interpretação de acontecimentos históricos. Nesta perspectiva, os filmes documentais teriam o valor de suportes probatórios que registam e conservam factos ocorridos fora da consciência do documentarista. Mas Guynn diz mais. A representação fotográfica que o cinema faz da realidade torna invisível a margem criativa e, em consequência, oculta a subjectividade de que são feitas por definição todas as representações.

---

<sup>1</sup> A *rule of six* consiste numa tabela que, por ordem de importância, ordena os seis critérios a considerar num corte. Assim em primeiro lugar a emoção, depois a narrativa, o ritmo, o *eye-trace*, as direcções do plano, e finalmente a continuidade da acção.

Ou seja, um documentarista não se limita a dar uma forma discursiva aos documentos que recolhe. Pois há opções criativas em todas as fases de produção de um filme: múltiplas escolhas subjectivas feitas pelos múltiplos agentes intervenientes no processo. É este pensamento que leva William Guynn à conclusão de que os filmes documentais têm uma matriz ficcional que a representação fotográfica do mundo acaba por esconder.

A impossibilidade de distinção entre um e outro regime é também afirmada por Jean-Louis Comolli (Williams, 1980, p.260). Este autor recua um passo e começa por reflectir sobre a possibilidade da não ficção. Neste sentido afirma que para ser não ficcional a representação cinematográfica do mundo tem de estar livre de qualquer escolha subjectiva, de qualquer manipulação. Reconhece porém, que o acto mínimo de captação de uma imagem ou de um som implica escolhas subjectivas: enquadramento, corte, posição da câmara, etc... Escolhas que manipulam o registo do mundo histórico. Actos que infiltram em qualquer filme de génese documental um coeficiente de não realidade: uma aura de ficção.

Comolli, ao estabelecer uma identidade estrita entre a não ficção e ausência total de intervenção do realizador impossibilita, na prática, a representação cinematográfica da não ficção. Uma impossibilidade que abre espaço às críticas feitas por Plantinga (Plantinga, 1997, p.10) quando este afirma que por detrás da visão de Comolli está a ideia de André Bazin de que o realismo cinematográfico depende da preservação da unidade espacial dos acontecimentos.

Ainda sobre o mote da impossibilidade de distinção entre ficção e não ficção, escreve Christian Metz a propósito de Sara Bernhardt: "*Todo o filme é um filme de ficção*" (Metz, 1975, p.47). A circunstância de todos os filmes (re)apresentarem no momento da exibição um determinado acontecimento que, seja de que origem for, não está de facto a acontecer no momento da exibição, tornam-no ficcional na medida em que o (re)apresentam. A crítica a esta posição é feita por Noël Carrol. Este autor afirma que entender a (re)apresentação como condição bastante para classificar um filme de ficcional é estender o conceito a todos os filmes, esvaziando assim o conceito de qualquer utilidade (Carrol, 1996, p 237).

Mas esta impossibilidade de distinção entre cinema documental e cinema de ficção ou como as últimas posições exprimem, entre cinema de não ficção e de ficção pode levar à conclusão oposta. E como Andrew Sarris<sup>2</sup> afirma todos os filmes são documentários, na exacta medida em que todos eles registam e conservam uma determinada actuação de actores:

---

<sup>2</sup> É Richard Meram Barsam que atribui esta visão a Andrew Sarris em *Non Fiction Film: A Critical History*, New York: E.P Dutton and Co., 1973, p 2.

os hábitos e os modos do tempo em que a acção decorre. Tal qual o sentido da afirmação de Jean-Marie Straub: “*Todos os filmes são documentários*” (Cinemateca, 1998, p.72)

## 11 – Cinema documental: definições

As posições anteriormente referidas defendem a impossibilidade de definição de um território documental visto que não encontram nos objectos filmicos documentais qualquer característica que, por natureza os distinga dos objectos de ficção. No entanto, a análise em vez de se dirigir aos filmes enquanto objectos, pode centrar-se na própria percepção do sujeito que os visiona. E é com esta mudança de ângulo que alguns autores afirmam a possibilidade de distinção entre aqueles territórios.

Dirk Eitzen afirma que o que permite delimitar o território documental não está no objecto filmico mas no sujeito que o percebe (Eitzen, 1995). A qualificação dos filmes como documentais não depende assim da verificação de quaisquer características formais do objecto. Aquela depende apenas do contexto de visualização e da leitura que de cada filme o espectador fizer. Ou seja, para este autor, saber o que define um filme como documental é saber quando é que um filme é lido como tal. E a leitura documental é, segundo aquele autor, suscitada sempre que o contexto em que o filme se insere dê sentido à pergunta: “*Poderá este filme estar a mentir?*” (Eitzen, 1995, p. 89). Eitzen, ao mudar o foco da análise do objecto para o sujeito, encontra a possibilidade de definição de um território documental. A zona onde se localizam os filmes que, à parte das suas características formais, suscitam pelo contexto que os envolve a leitura documental assinalada por aquela pergunta. Num sentido idêntico também Andrew Tudor afirma: “... *os factores cruciais que distinguem um genre não são só características inerentes aos próprios filmes; dependem também da cultura particular dentro da qual estamos a operar.*” (Tudor, 1995, p.146). E mais à frente “*Genre é aquilo que nós acreditamos colectivamente que é.*” (*Ibid.* p.146).

A definição de cinema documental pode também ser pensada fora do par sujeito/objecto. É aliás isso que faz Bill Nichols ao reconhecer que a definição a que se chega é determinada pelo ponto de onde se parte. De facto, este autor analisa a questão da definição de cinema documental pelo ponto de vista do realizador, do texto e do espectador, apresentando assim, três definições diferentes e não contraditórias de cinema documental. Do ponto de vista do realizador, o que define a prática documental é a escolha de representação

do mundo histórico em vez da representação do mundo imaginário. A representação de um mundo que tem como principal característica a circunstância de, por natureza, escapar ao controlo do realizador. Do ponto de vista do texto, o que define um documentário é a sua organização em torno de um argumento acerca do mundo histórico. Deste ponto de vista, um documentário é uma prática institucional com um discurso próprio, princípios de organização, padrões de produção, distribuição, estilos e técnicas que, ao organizar-se em torno da apresentação e defesa de um argumento sobre o mundo histórico, permite que as imagens e os sons se relacionem numa lógica informativa mais do que pelas tradicionais regras que garantem uma unidade de tempo e espaço. Finalmente, e do ponto de vista do espectador, o que caracteriza o território documental é a assunção da expectativa de que a representação a que se assiste seja parte do mundo real e não que esteja em vez de alguma coisa. Isto é, que tenha com o mundo uma relação metonímica, em vez de uma metafórica (Nichols, 1991, pp.12-31).

Noël Carrol recupera o ponto de vista do contexto e afirma que um filme é ficcional ou não ficcional dependendo da forma como é percepcionado no momento da exibição. Uma forma desde logo definida pela indexação do filme feita pelo realizador, produtor ou distribuidor. Para este autor, a distinção entre ficção e não ficção começa no momento em que o realizador se refere ao filme de uma ou de outra forma. O espectador, informado da indexação feita, mobiliza no momento da recepção, as ferramentas de compreensão associadas a um ou outro território. Ferramentas que no caso da não ficção são os mesmos critérios de objectividade e evidência que utiliza na gestão quotidiana do seu mundo real. O filme será assim percepcionado como de não ficção se, no final, o espectador verificar que a realidade que o filme dá a conhecer e mundo real em que vive partilham dos mesmos critérios de objectividade e evidência com que aquele rege a sua vida. O momento de indexação tem assim um valor duplo. Por um lado, delimita as expectativas com que o público vê o filme e, por outro, convoca o critério de avaliação do próprio filme: o seu critério de verdade (Carrol, 1996).

A visão de Carrol leva implícita uma diferença ontológica da maior importância. É que, sendo o critério de verdade convocado pela ficção diferente do da não ficção, é possível afirmar que o mundo representado na ficção é diferente do representado pela não ficção. Uma diferença que decorre do facto do mundo da ficção ser desarticulado e incompleto, fragmento de um todo possível enquanto o da não ficção é parcela do mundo histórico. Parcela onde o espectador também se inclui, como fica claro pela partilha dos mesmos critérios de

objectividade e evidência. Esta visão de Noël Carrol é desenvolvida por Plantinga. Este autor acrescenta que, para classificar um filme como de ficção ou de não ficção, é necessário, para além da indexação prévia dos filmes como ficcionais ou não ficcionais, averiguar qual o tipo de discurso que suporta o conjunto de factos representados: o discurso da assertividade ou o discurso ficcional. O primeiro usado para fazer afirmações sobre a realidade – factos que aconteceram; o segundo utilizado para contar histórias – factos que não aconteceram. Em conclusão, para Plantinga, os filmes de não ficção distinguem-se dos de ficção na medida em que os primeiros, depois de indexados como tal, usam o discurso da assertividade para afirmar que o que representam aconteceu de facto, e da forma relatada, no mundo real (Plantinga, 1997).

Consideremos finalmente a posição de Barsam, que afirma a possibilidade de distinção entre aqueles territórios a partir das características externas da produção dos filmes. Para este autor, ficção e não ficção, embora partilhem da mesma necessidade de dramatização, distinguem-se pelas escolhas temáticas e estéticas associadas à não ficção. Situações de carácter social, retrato de pessoas anónimas, uso de cenários naturais e dispensa de efeitos visuais ou sonoros. A não ficção distingue-se ainda pelo modelo de produção e distribuição: baixo orçamento, equipas reduzidas. Filmes que se destinam aos circuitos não comerciais de festivais e públicos especializados (Barsam, 1973).

No que a este trabalho diz respeito, a reflexão sobre a distinção entre o território da ficção e da não ficção, mais especificamente entre ficção e documentário, parte do ponto de vista do montador<sup>3</sup> : do trabalho de montagem do filme – *Aguarde! Por favor*. E como mais à frente se verá parte das características específicas dos objectos documentais para se inserir no grupo das reflexões que afirmam a possibilidade daquela distinção. Antes porém dessa explanação é tempo de recordar a proposta mais antiga dessa distinção. Tem quase oito décadas, pertence a Jonh Grierson e balizou para sempre os termos da discussão.

No contexto do cinema a palavra *documentary*, apropriada da francesa *documentaire*, surge pela primeira vez na edição do dia 8 de Fevereiro de 1926 do jornal New York Sun; num texto escrito por Grierson a propósito do filme *Moana*, de Flaherty: “*Of course, Moana,*

---

<sup>3</sup> Por montador entende-se a pessoa a quem, a partir dos planos impressos e dos sons gravados, compete construir, em harmonia com o realizador, o sentido geral de um filme. Embora hoje em dia a designação de montador se confunda com a de editor, a verdade é que as duas palavras encerram sentidos muito diferentes. A palavra montador, herdeira da tradição da montagem russa, liga-se à ideia de experimentação e descoberta de sentidos no momento de dar uma forma final às imagens e aos sons. Por seu lado, editor, palavra de origem inglesa, traduz uma ideia de correcção, acerto, condensação e aclaramento da forma que essas imagens e sons já possuem.

*being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and family, has a documentary value.*” Neste sentido inicial e com o valor de adjetivo, a palavra expressa a ideia de que o filme de Robert Flaherty possui um carácter de documento, pois regista, conserva e apresenta os hábitos das populações polinésias.

Ora, com o aumento da produção de filmes em que esta qualidade de documento se assumia como a principal característica, era inevitável tentar definir este género de cinema. Foi o que Grierson, em 1933 fez afirmando que aquele conjunto de filmes se constituía como “*the creative treatment of actuality*” (Grierson, 1932/1963, p.147). Uma definição que para sempre orientou as discussões sobre este tema.

## 12 – *Mise en scène*

Como transparece das linhas anteriores, as propostas de definição de cinema documental são múltiplas e com diferentes resistências à crítica. Fundadas numa leitura marxista do mundo, pensadas a partir das teses pós-estruturalistas ou baseadas na intuição do espectador ocasional de cinema, a validade de cada uma depende, em última análise da clareza dos pressupostos de que parte, da correcção discursiva que desenvolve e da justeza das conclusões a que chega.

Este texto reflecte a questão do cinema documental a partir da experiência de montagem do filme –*Aguarde! Por favor*. Uma reflexão urdida com os mesmos instrumentos com que se trabalharam as imagens e os sons na prática quotidiana da montagem desta curta-metragem. Instrumentos fundidos na tarefa artesanal de ver, rever e voltar a ver imagens e sons: umas vezes combatendo o seu poder encantatório, outras procurando a melhor forma de o mostrar. Trabalho de escutar, de ver e escolher. Encontrar durações. Construir sentidos. Narrar. Saber o porquê de tudo isso. É este o ponto de vista deste trabalho: o do seu primeiro espectador; aquele que pensa e discute as questões que cada corte levanta: o montador.

Tentemos então concretizar qual a abordagem ao filme –*Aguarde! Por Favor* que este ponto de vista pressupõe. Para tal é útil recordar a aplicação que Merleau-Ponty faz, no texto



*Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, dos princípios da psicologia da *Gestalt* à percepção cinematográfica<sup>4</sup>.

“*Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens.*” (Merleau-Ponty, 1966, p.88)

Também este texto, assume que durante a fase de montagem a percepção de cada plano se faz ligada a uma ideia de globalidade, de percepção imediata e total da forma expressa pelo plano cinematográfico. Uma percepção que não se faz assim pela soma quantitativa dos elementos sonoros e visuais, mas por um contacto imediato e simultâneo com todos os elementos do plano. Elementos sonoros e visuais que dão forma concreta à parcela de Tempo que é um plano. Assim, este texto pressupõe uma percepção total e imediata de um objecto que se define por ser a precipitação em imagem e som, daquela ideia de Tempo. Um objecto que se pode designar de *mise en scène*. A proposta é assim, partindo da sua *mise en scène* discutir a natureza documental do filme – *Aguarde! Por Favor*.

## 12.1 *Mise en scène* documental

No sentido mais difundido, a expressão *mise en scène* liga-se à técnica e à actividade de disposição e gestão dos diferentes elementos plásticos que compõe a cena. Este sentido, herdeiro da tradição teatral francesa, que se centrava exclusivamente no texto e nos actores, viu alargado o seu âmbito ao incorporar as ideias do conceito de *obra de arte total*. Este levou à representação teatral a ideia de concepção global, de momento de integração de todas as artes elevando assim ao nível do texto e dos actores todos os restantes elementos em palco.

Seja na sua aceção mais estrita, seja na de influência Wagneriana, *mise en scène* traduz as actividades de colocação e gestão em cena dos elementos que a concretizam. Ora, este foi um dos sentidos, o mais generalizado até, que a expressão *mise en scène* adquiriu no cinema. E que Éric de Kuyper expressa como “... *le moyen de porter à terme l'entreprise, de rendre tous ces éléments disparates et hétérogènes (...) homogènes et surtout effectif*” (Kruyver, 2005, p.18). *Mise en scène* como o meio de dispor os actores, escolher os cenários,

---

<sup>4</sup>Ideia antecipada por Hugo Münsterberg: um filme não é o resultado aritmético da soma das imagens e dos sons. Para este autor, um filme constitui-se como unidade melódica: uma forma temporal. V.d Munsterberg, H. (1970). *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications

orientar a luz e cujo objectivo é tornar eficaz, visível e real o que, antes dessa actividade, é apenas virtual.

Mas outro pode ser o sentido dado à expressão *mise en scène*. Esta pode designar a unidade plástica formada por tudo o que se ouve e vê no ecrã. “*A film’s mise en scene is taken to describe all the elements visible in the shot, actors, objects, landscapes etc...*” (Nelme, 2007, p. 425). Assim, designa não a actividade de disposição e gestão dos elementos da cena, mas o resultado ele mesmo. É neste sentido que *mise en scène* significa forma: objecto de percepção nos termos afirmados por Merleau-Ponty. Uma globalidade que não se esgota na soma das percepções parcelares dos seus diferentes elementos. É Éliane De La Tour que o escreve:

“*La mise en scène est le pivot par lequel passe le sens: si elle est mauvaise, elle servira un spectacle qui ne renvoie qu’à lui même et qui peut devenir un obstruction au partage, a l’échange. Si elle est bonne, elle va permettre aux regard des “acteurs”, du cineaste et du spectateur de se croiser. Tout le documentaire repose sur la mise en scène et celle-ci ne s’oppose pas à la vérité come on l’entend souvent.*” (De La Tour, 2005, p.253)

É este o sentido de *mise en scène* de que o texto se serve para reflectir sobre a natureza documental deste filme. *Mise en scène* como estrutura formal de precipitação de um determinado bloco de Tempo.

O sentido aqui adoptado para a expressão *mise en scène* torna agora aparente a contradição entre *mise en scène* e documentário. Pois, no sentido que a expressão adquire neste texto não está em causa a actividade de controlo do que se passa no plano<sup>5</sup>, mas a própria forma desse plano.

Em conclusão, e para os efeitos de análise deste filme, a questão da *mise en scène* num contexto de cinema documental<sup>6</sup> não é a de saber até que ponto pode ou não ser usada, mas quais as suas características concretas que o definem como documental. Características que no caso do filme – *Aguarde! Por Favor*. se podem resumir a três: *Homeostasia. Escala. Resistência*.

---

<sup>5</sup> Neste sentido, definindo documentário pelo critério do controlo do realizador. V.d Bordwell, D. & Thompson, K., (2009). Film Art: an Introduction. McGraw-Hill International Editions p.145.

<sup>6</sup> A ideia de uma *mise en scène* documental surge nalguns autores ligada aos filmes de Robert Flaherty. De facto, são conhecidas algumas reconstituições que o realizador fazia do modo de vida de certas comunidades. Disto mesmo são exemplo algumas das sequências de caça do filme Nanook. V.d GUYNN, W., (1990) *A cinema of non fiction* London : Associated University Presses p. 14.

## 12.2 – Homeostasia

A característica de *homeostasia* liga-se ao conceito de fora de campo, um conceito com diversas definições, abordagens e reflexões teóricas<sup>7</sup> mas que, para os efeitos desta exposição, deve entender-se como parte da unidade temporal definida pelo plano, que a escolha do enquadramento pressupõe mas que torna não visível. Isto é, o plano define uma unidade espacio-temporal delimitada pelo enquadramento, mostrando este a parte daquela unidade que está em campo, e fazendo pressupor a que está fora de campo. O fora de campo é assim a parte não visível do mundo definido pelo plano: a parte pressuposta do espaço fílmico.

A ideia de *homeostasia*<sup>8</sup> como uma das características da *mise en scène* deste filme classifica a relação que existe entre campo e fora de campo: entre o que está dentro e o que está fora de campo não existe qualquer diferença ontológica. Assistimos a uma representação fotográfica do mundo que tem um valor metonímico e não metafórico para com o próprio mundo. Isto é, a *mise en scène* deste filme em vez de indícios de um mundo possível, mostra porções do mundo actual. Do mundo a que o espectador pertence e que um simples exercício de imaginação permitiria encontrar entrando plano adentro e chegando à sala onde aquele assiste ao filme.

Esta característica, que percorre todos planos em que transeuntes cruzam o enquadramento encontra a sua expressão mais óbvia no plano F.6, quando a personagem estando a escolher umas maçãs numa banca de fruta, é tapada pelo saco de uma mulher que o atira para a frente da câmara quando passa.

Da nota de *homeostasia* decorrem também implicações para os limites do enquadramento. A não existência de uma diferença entre o que está dentro e o que está fora de campo, determina a porosidade desses limites. São assim linhas fracas e flexíveis, que a todo o momento permitem a livre circulação entre o que está dentro e o que está fora de campo. Precisamente o que acontece no plano F.6. Um plano entendido como sistema aberto, permeável a trocas, mas que por isso mesmo corre sempre o risco de incluir, como neste caso, um gesto que no limite o pode destruir. É esta ideia de troca que o cinema de ficção tende a

---

<sup>7</sup> O fora de campo foi pressuposto pela primeira vez no filme “*Attack on a China Mission*” de James Williamson (1901) e adquire no cinema documental, e para os efeitos de uma definição de *mise en scène* especificamente documental uma importância decisiva.

<sup>8</sup> Do gr. *hómoios*, «semelhante; igual» + *stasis*, «situação» + *-ia*

dificultar pois, não partilhando do mesmo mundo do espectador, só existe se suportado por enquadramentos de linhas muito tensas, inflexíveis às trocas com o fora de campo.

Também no plano F.14 a permeabilidade com o fora de campo que a ideia de *homeostasia* implica está bem explícita. Aqui, o ligeiro ângulo do enquadramento coloca num ténue equilíbrio as massas presentes na imagem. Densidades de negros e cinzentos apenas suportadas nos seus vértices. Ora, é este equilibrismo que, com entrada em campo de uma pomba no lado direito vai ser, por momentos, posto em causa. Como se os prédios estando no limite do seu equilíbrio tremessem com o poisar da leve ave.

Quer no plano F.6, quer neste último, é possível identificar uma ideia que percorre todo filme. A já referida ideia de *mise en scène* como sistema aberto que de algum modo se pode sempre reconhecer aos autores que pensam a questão do cinema documental.

### 12.3 – Escala

Ideia ligada à questão do ponto de vista, a *escala* é a segunda característica da *mise en scène* deste filme. A *escala* assenta assim num elemento determinante do cinema documental. Em primeiro lugar, porque a existência de um ponto de vista é a única exigência ética que pode ser feita a um filme documental: se a prática documental pressupõe alguma exigência ética, esta é a necessidade de se constituir em torno de um ponto de vista<sup>9</sup>. Assim, a exigência que se impõe ao documentarista é que torne claro que o mundo que mostra, apesar da identidade fotográfica, é apenas o que se deixa enquadrar na objectiva e na angulação da sua câmara. Em segundo lugar, o ponto de vista é desde logo pressuposto pela própria ideia de documento histórico, pois a produção de qualquer um implica sempre uma selecção e interpretação dos factos, uma localização subjectiva dos mesmos. Neste mesmo sentido, Erik Barnouw, referindo-se às escolhas que o documentarista faz dos temas, pessoas, vistas, sons e palavras afirma: “*Each selection is an expression of his point of view, whether he is aware of it or not, whether he acknowledges it or not*” (Barnouw, 1974, p.288) Também Béla Balázs considera: “*Every picture shows not only a piece of reality but a point of view as well.*” (Balázs, 1970, p. 90)

---

<sup>9</sup>V.d Ruby, J.,(1998). “The ethics of imagemaking, or they’re going to put me in the movies. They’re going to make a big star out of me...” in Rosenthal, Alan (ed.), (1988), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, pp 309 - 318.

É à *escala* que cabe a expressão do ponto de vista. Ou seja, um ponto de vista expressa-se na escala que traduz a relação entre o representado e a sua representação. Por exemplo: a fotografia de um espaço, isto é, a representação fotográfica desse espaço, assenta numa relação de escala, mensurável desde logo pela objectiva utilizada, pelo diafragma, pela velocidade de exposição, etc... Ora estas definições ao determinarem, a forma final da representação do espaço, expressam um ponto de vista sobre esse espaço. É neste sentido que se afirma que a *escala*, ou seja, a relação entre o representado e a sua representação, traduz sempre um ponto de vista. E sendo esta a única exigência ética que se pode fazer a um documentário, é possível concluir que em todos os filmes documentais tem de ser possível identificar na *mise en scène* essa relação escalar. Uma relação que por definição nunca é de 1:1, pois a subjectividade que medeia a representação imprime sempre um desvio na escala de 1:1. O ponto de vista é assim o desvio na relação escalar que, imposto pela subjectividade do realizador, se estabelece entre a representação e o representado.

Assim entendida, a característica de *escala* constitui-se como um elemento essencial à ideia de *mise en scène* documental, pois determina os aspectos formais da *mise en scène*: escolha da objectiva, posição de câmara, angulação, durações, enquadramentos, etc... No fundo, são as manipulações das diferentes escalas que permitem ao realizador traduzir plasticamente o seu ponto de vista.

Como consta da nota de intenções, este filme trata o tema do desemprego pelo ponto de vista subjectivo de uma personagem na sua vivência quotidiana. Ponto de vista este que marca fortemente a relação entre a representação e o representado. Assim, enquanto característica da *mise en scène* deste filme, a escala traduz, pelas escolhas do uso de uma câmara baixa, pelos enquadramentos geométricos, pelos jogos de sombras e luz, pela própria duração dos planos, o ponto de vista acima afirmado. As diversas opções de escala procuram construir plasticamente a ideia (simultaneamente o ponto de vista) de uma zona da cidade que só existe tal qual o filme a mostra, porque é percorrida por esta personagem, que por sua vez só existe naquelas ruas.

## 12.4 – Resistência

*Resistência, a terceira característica da mise en scène do filme – Aguarde! Por favor, liga-se à noção de ponto de fuga.*

Recuperando ideia de Merleau-Ponty sobre a percepção cinematográfica, pode afirmar-se que a forma de um filme pode estar na sua organização gráfica, na sua progressão narrativa ou na sua dramaturgia. A forma de um filme é pois uma configuração abstracta, só acessível ao conhecimento estético. Uma ordem geral que se sente no contacto total e imediato com a obra. Uma grande linha que indica a direcção de um filme. Seja esta linha, gráfica, narrativa ou moral, o resultado é, em qualquer dos casos, a instituição de um ponto de fuga para onde, à semelhança das imagens renascentistas, tendem todos os elementos da *mise en scène* do filme. Um sentido gráfico, narrativo ou dramático que, humanizando a representação do mundo, permite a percepção sem ruído de determinada sequência de imagens. Uma percepção que se traduz na captação desse sentido geral onde sucessivamente se encaixam as imagens e os sons.

Porém, o que acontece na *mise en scène* deste filme é que, por ser um sistema aberto, é permeável a outras forças. Outras intensidades que, a todo o tempo, se impõem à vontade do realizador, e à sua construção de sentido, isto é, ao ponto de fuga a que aquele tenta ordenar as suas imagens. Ora, são estas pequenas intensidades de realidade livre, que no cinema documental e neste filme em particular, tendem a substituir um plano ordenado a um ponto de fuga por uma constelação de micro explosões. Pequenas intensidades que, demasiado fracas para se constituírem numa direcção unificadora de sentido, numa forma, apenas introduzem ruído na percepção do sujeito. Excluídas do sentido geral do plano, e desviando-se da direcção do seu ponto de fuga, estas pré-formas criam uma resistência à percepção do sujeito. São como pequenas texturas que dão à *mise en scène* documental especial aspereza: uma resistência à percepção do espectador.

A nota de resistência assume-se assim como o elemento que, do ponto de vista perceptivo, melhor define a *mise en scène* documental. Nota que traduz a ideia de um *real-real*, que consegue escapar às malhas da representação. São estas as intensidades que Vertov procura suscitar com o registo da *vida desprevenida*. As percepcionadas com o acesso directo ao que Nichols afirma ser a bruta realidade (Nichols, 1991, p.110). São momentos em que o mundo, como entidade orgânica, se escapa ao sistema de signos com que, em nome de um sentido, é aprisionado.

Esta é uma característica que não está presente na *mise en scène* ficcional, onde a relação com o fora de campo não é de homeostasia. De facto, nesse caso a tensão das linhas do enquadramento, e *impermeabilidade* do próprio plano impede a intromissão de

intensidades que ponham em causa o sentido expresso pelo ponto de fuga definido pelo realizador.

É no plano final do filme – *Aguarde! Por Favor*. que esta ideia encontra a sua melhor expressão. Em F.15, a linha de força principal, marcada pela mancha de Sol no chão, é constantemente dinamitada pelos múltiplos traços de luz que aleatoriamente marcam um ombro, um perfil, uma face.... Intensidades demasiado fracas para se constituírem numa forma que dê um sentido ao plano.

## Conclusões

A proposta desta dissertação foi a produção de um objecto cinematográfico e a consequente reflexão sobre ele. O que esteve em causa foi a realização de um filme que, sem compromisso das opções estéticas, fosse ao mesmo tempo um objecto passível de análise no contexto da problemática escolhida para este trabalho: a possibilidade de definição de cinema documental.

A gestão destes dois interesses, em vez de fonte de conflito, frutificou numa relação de complementaridade entre as interrogações que a realização do filme suscitou e a experimentação das soluções que essa reflexão ia gerando. Foi esta dinâmica que, por um lado, sistematizou as memórias da realização do filme e que, por outro, permitiu a identificação de um modo de ver - o do montador - ao qual coube pensar a possibilidade de definição do cinema documental.

Consequência daquela sistematização é a possibilidade de fazer um percurso pelas sequências do filme – *Aguarde! Por favor*, à luz das ideias que nortearam a montagem de cada uma. A construção rítmica da sequência A. O negro como imagem absoluta na B. A ideia de contra-cena entre personagem e *décor* na C. A dispersão na D. A construção circular através do *raccord* de olhar na E. E, finalmente, a ideia de afastamento entre personagem e câmara na sequência final.

Em resultado da identificação daquele olhar, do modo de pensar do montador, foi possível eleger o momento que espoletou o trajecto reflexivo deste trabalho: o momento em que o montador se senta frente ao seu ecrã de montagem e com os conceitos de fora de campo, ponto de vista e ponto de fuga, pergunta: “*O que será que torna este, um filme documental?*”.

Uma pergunta que encontrou a sua resposta no final de um percurso iniciado com a clarificação do sentido da expressão *mise en scène*, e com a sua caracterização em torno das ideias de *homeostasia*, *escala* e *resistência*, ideias que o trabalho identifica como características específicas da *mise en scène* deste filme, mas que associa às próprias características do cinema documental. Esta passagem do particular para o geral encontra a sua justificação no facto de as ideias de *homeostasia*, *escala* e *resistência* apenas chamarem para o ponto de vista do montador uma série de fundamentos que desde sempre estiveram presentes na discussão sobre a definição de cinema documental.



Mas, aquelas ideias não se limitam a renomear outras, pois o seu conteúdo possibilita a sua utilização no percurso argumentativo normalmente associado à definição de cinema documental. Um percurso que começa pela distinção entre cinema de ficção e de não ficção, segue pelas diferenças entre cinema do real e cinema documental, e termina com a afirmação das especificidades deste último. Assim, e integrando aquelas ideias nesta discussão, é possível pensar a diferença entre ficção e não ficção pela nota de *homeostasia*; fazer a distinção entre cinema do real e documental com a ideia de *escala*. E associar a especificidade do cinema documental à ideia de *resistência*.

É agora possível reconhecer ao modo como um montador pensa as imagens e o sons a capacidade de reflectir a questão da definição de cinema documental. Porém, deve também concluir-se que tudo o que dito afasta a possibilidade, e sobretudo o interesse, de uma definição que ponha fim à discussão sobre a delimitação de um território para o cinema documental, pois o que esta texto fez foi trazer a essa discussão apenas um outro ponto de vista. Na verdade, é nessa contínua procura e discussão que pode estar afinal o sentido da resposta à interrogação Godardiana: *Qu'est-ce que le documentaire, qu'est-ce que la fiction? Je sais bien, mais c'est pas si simple.*” (Godard, 1980, p.125).

## Bibliografia

- Almeida, C.J.& Sampaio, M.A., (1998) *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto : Porto Editora
- Aumont, J., Bergala, A., Marié, M. & Vernet, M. (2008). *Esthétique du Film*. Paris. Nathan.
- Balazs, B. (1970). *Theory of film*. New York: Dover Publications.
- Barnouw, E. (1983). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press.
- Barsam, M. (1973). *Non fiction film: A critical history*. London, George Allen&Unwin
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2009). *Film Art: an Introduction*. Londres McGraw-Hill International Editions.
- Burch, N. (1969). *Praxis du Cinema*. Paris. Gallimard.
- Carrol, N.(1996). From real to reel: Entangled in Nonfiction Film. In Carrol, N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press. pp 224-252
- Cinemateca Portuguesa. (1998). *Jean-Marie Straub Danièle Huillet*. Lisboa
- De La Tour, É. (2000). La scène invisible: à propos du documentaire. In Aumont, J. *La Mise en scène*. Bruxelles: De Boeck Université. pp 251 - 263.
- Eitzen, D. (1995). When is documentary? Documentary as a mode of reception. In *Cinema Journal*, no 1, 35, pp. 81-102.
- Grierson, J. (1932). The First Principles of Documentary. In Forsythe Hardy, ed., (1966) *Grierson on Documentary*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, pp.145-156
- Godard, J.L. (1980). *Introduction à une véritable histoire du cinema*. Paris: Albatros.
- Guynn, W. (1990). *A Cinema of Nonfiction*. London: Associated University Presses

- Kruyter, É., (2000) Une invention méconnue du XIX<sup>e</sup> siècle: la mise en scène. In Aumont, J. *La mise en scène*. Bruxelles: De Boeck Université, pp.13-24
- Merleau-Ponty, M., (1966). *Sens et non-sens*. Paris: Editions Nagel
- Metz, C., (1975). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press
- Munsterberg, H., (1970). *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications
- Murch, W., (1995). *In the blink of an eye: A perspective on film editing*. Beverly Hills: Silman J-Press
- Nelme, J., (2007). *An introduction to film studies*. London: Routledge
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press
- Penafria, M., (1999). *Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos
- Plantinga, Carl R., (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press
- Reiz, K., (2003). *The technique of film editing*. Oxford: Focal Press.
- Ruby, J. (1998). The ethics of imagemaking; or “They’re going to put me in the movies, they’re going to make a big star out of me...” In Rosenthal, A. (ed.), *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, pp 308 – 318.
- Tudor, A. (1973/1985). *Teorias do Cinema* (trad.Dulce Salvato de Meneses), Lisboa, Edições 70
- Williams, C. (ed.), (1980), *Realism and the Cinema*. London: Routledge and Kegan Paul
- Winston, B. (1988). Documentary: I think we are in trouble. In Rosenthal, A. (ed.) *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press, pp 21-33.