

O documentário “Sobras do Almário”:

Solidão na comunidade gay

NUNO FERNANDES

TRABALHO DE PROJETO SUBMETIDO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador:

Prof. Doutor Jorge Souto, Professor Adjunto
Escola Superior de Comunicação Social

Co-orientador:

Prof. Doutor Filipe Montargil, Professor Adjunto
Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2019

DECLARAÇÃO ANTI-PLÁGIO

Declaro por minha honra que o trabalho que apresento é original, sendo parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. Este é um trabalho inédito que nunca foi submetido a qualquer outra instituição do ensino superior. Atesto que todas as citações estão corretamente identificadas. Tenho consciência de que a utilização de elementos alheios não identificados constitui grave falta ética e disciplinar.

Lisboa, 25 de outubro de 2019



Nuno Juvenal Figueira Fernandes

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de alguma maneira contribuíram na materialização desta viagem, para nomear alguns:

Ao meu pai Juvenal, por inculcar o gosto dos filmes

À minha mãe Cecília, por apoiar o meu sonho de estudar cinema

Às minhas irmãs, Cátia e Rubina, pela inspiração e parcerias

Ao professor Jorge Souto, por todas as perguntas certas, o apoio, a compreensão e a sabedoria

Ao professor Filipe Montargil, pelas dicas e o conhecimento partilhado

Ao meu amigo Diogo Carvalho, pelo segundo par de mãos e ouvidos

À minha amiga Ana Coelho, pela ajuda e amabilidade

Aos meus amigos João Raposo e Gregor Valentovic, pelas conversas

Ao Diogo Ferreira, ao João Vicente e ao Fábio Lopes, pela bibliografia aconselhada

Ao Vítor Brito, pelos recursos partilhados

Ao José Correia, pelos conhecimentos informáticos que salvaram este texto

RESUMO

Com o intuito de compreender, sensibilizar, iniciar o debate, incentivar mais investigações científicas e contribuir com novos conhecimentos sobre a solidão gay, neste projeto pretendo compartilhar as minhas experiências como um jovem gay que vive em Lisboa. Eu escolhi o documentário "Sobras do Almário" como o meio audiovisual para expressar minha experiência através da metodologia da auto-etnografia, que visa construir uma narrativa baseada no "eu" pessoal e subjetivo, mas em contexto social para transmitir uma voz política de "nós" que se identificam com a solidão gay.

Como documentário reflexivo e performativo, permiti-me ser o pesquisador e o pesquisado, enquanto observando criticamente o processo de filmagem, pondo em análise os limites éticos do que pode ser ou não ser descrito ao lidar com o tipo de envolvimento pessoal, no qual o autor é a principal fonte do material.

Palavras-chave

documentário, gay, solidão, auto-etnografia, subgéneros, envolvimento do autor

ABSTRACT

In order to understand, sensitize, start a discussion, encourage for more scientific investigations and contribute with new inside knowledge about gay loneliness, in this project I purpose to share my experiences as a young gay living in Lisbon. I have chosen the documentary "Sobras do Almário" as an audiovisual mean to express my experience through the auto-ethnography methodology, which aims to build a narrative based on the personal and subjective "self", but socially contextualized to convey a political voice of "we" who identify themselves with gay loneliness.

As a reflexive and performative documentary, I allowed me to be the researcher and the researched, while observing critically the process of filmmaking, and putting to analysis the ethical boundaries of what can be or cannot be described when dealing with this kind of personal involvement, in which the author is the main source of the material.

Keywords

documentary, gay, loneliness, auto-ethnography, subgenres, author's involvement

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

Declaração	iii
Agradecimentos	iv
Resumo	v
Abstract	vi
Índice	vii
Introdução	1
Capítulo I	
1. A propósito do cinema documental	4
1.1 Da História e da definição do documentário	
Ideias sobre a definição do documentário – Origens do cinema e do documentário – Documentário, cinema de atração ou não-ficção – A proximidade com a reportagem – A concretização do documentário no registo <i>in loco</i> de Flaherty – Grierson e o documentário ao serviço social – O olhar verdadeiro de Vertov – O documentário propaganda durante a 2ª Guerra Mundial – Portugal no mapa do documentário.....	
1.2 A nova vaga de documentários	21
As circunstâncias que deram origem às novas abordagens documentais – O cinema direto – A liberdade da câmara, a ausência do comentário e a ética – O cinema <i>vérité</i> – O cinema documental dos antropólogos.....	
1.3 Tipos, subgéneros e modos reorganizados	28
Dos autores que escreveram sobre documentário – Proposta de quadro que reúne os vários tipos de documentário – Os quatro diferentes graus de envolvimento do autor – Os subtipos, subgéneros e modos de acordo com o quadro.....	
Capítulo II	
2. Solidão, um estado de alma	38
2.1 Das ciências e das filosofias	
Posicionamento do conceito solidão entre as ciências – Primeiras tentativas de definição – Registo existencialista – O estudo psicológico do estado – Outras perspetivas – A exclusão social associada à solidão – Questões de género e exclusão.....	
2.2 A solidão no caso gay	42
O estado da arte científica – Relatos pessoais – Estigma; “stress da comunidade” – identidade sexual e o <i>bullying</i> – Quadros de saúde hipotéticos na comunidade gay – As relações sociais quanto ao fenómeno – Práticas de	

cooperação com o estado de
alma.....

Capítulo III

- 3. Escolha metodológica 49
 - 3.1 Explicação a propósito da auto-etnografia
 - Do “eu” ao “grupo” – Surgimento na cronologia história da auto-etnografia – Críticas, usos e vantagens – Os meios onde se faz a auto-etnografia.....

Capítulo IV

- 4. Da pré e pós-produção do documentário “Sobras do Almário”
 - 4.1 Um tema e intenções 52
 - Identificação e origem do tema – especificidade da investigação no caso gay
 - objetivos do projeto – a definição do ponto de vista no documentário – explicando o título “Sobras do Almário” – Um documentário reflexivo e performativo – principais inspirações cinematográficas.....
 - 4.2 O documentário a fazer-se 56
 - Antevisão dos desafios – desenvolvimento da produção – criação de um guião baseado em blocos temáticos e narrativos - escolhas formais – dispositivos usados na representação da realidade

Capítulo V

- 5. Considerações finais 59
 - Principais ideias e reflexões – A proposta de um quadro para categorizar os géneros de documentário - A ética do envolvimento pessoal – Limitações no processo do documentário – alternativas e recomendações – autodescoberta na auto-etnografia e no documentário.....
- 6. Referências Bibliográficas 63
- 7. Filmografia 66
- 8. Anexos 69

Introdução

Ao falar do ponto de vista no documentário, Penafria (2001) menciona que as obras deste género cinematográfico são de carácter pessoal. Tal ocorre porque o que temos acesso num documentário não é a reprodução do mundo, mas a sua representação (Nichols, 2001). Mais concretamente a visão de uma realidade através da perspectiva do seu autor – o documentarista. Alguns autores vão mais além: num ato de coragem, altruísmo ou redenção, são eles parte dessa realidade que pretendem representar.

O grau de envolvimento do autor é de natureza variada, consoante as necessidades da história que se quer contar e o seu contexto. Neste projeto, que consiste em criar um documentário sobre a solidão na comunidade gay, eu proponho usar a minha experiência pessoal com este estado de alma no centro da narrativa. O meu envolvimento reflexivo enquanto seu autor e principal interveniente, permite assumir a dupla posição de ser o observador crítico e ao mesmo tempo o observado. É um esquema criativo próprio da auto-etnografia, a metodologia que é posta aqui em prática através dos elementos cinematográficos. Como parte dos objetivos da auto-etnografia e deste projeto, “escrevo” com imagens para que possa estimular outros a contarem a sua história (Çayir, 2016).

A solidão na comunidade gay é um tema cuja pesquisa fez-se como um puzzle, porém com peças em falta devido à sua escassa produção de conhecimento, tanto de investigação científica como noutros géneros literários. Enquanto o contexto social, o estigma da homossexualidade e a exclusão tornam pertinente falar da solidão na comunidade gay dos nossos dias, é também necessário salientar que a forma como os indivíduos da comunidade lidam com os sentimentos de solidão, pode ser inadequada e prejudicial. Com o documentário é pretendido não só compreender a natureza do meu estado de alma neste processo de reflexão crítica, mas também sensibilizar aqueles que pertencem e os que não pertencem à comunidade gay, iniciar debates, bem como instigar a produção académica e investigações sobre este fenómeno social que se tem mantido no silêncio e que pode estar na origem da ansiedade, depressão, abuso de álcool, abuso de drogas, sexo de risco e suicídio, entre alguns elementos da comunidade gay.

Para melhor entendimento sobre o filme que proponho realizar, foi desenvolvida uma pesquisa sobre o gênero cinematográfico do documentário, correspondente ao primeiro capítulo. História e a definição do documentário, andam de par em par, à medida que o gênero evolui. Recorro à literatura de autores como Aufderheide, Barnouw, Nichols, Penafria, entre outros. À medida que os documentaristas necessitaram de novas abordagens na representação da realidade, o gênero documental desdobrou-se em subgêneros. Uma vez que os teóricos reconhecem diferentes subgêneros, também neste capítulo recomendo categorizar os vários subgêneros propostos a partir da variável do envolvimento do autor com o material em quatro categorias: ausente, presente, pessoal e encomenda.

No segundo capítulo inicio a pesquisa que mais tarde servirá para orientar a estrutura e o ponto de vista do documentário, num primeiro momento recorrendo a várias ciências para falar do estado de alma da solidão, e num segundo momento para fundamentar o que diferencia e torna tão específico estudar a solidão no caso da comunidade gay.

Após uma breve passagem sobre a metodologia, no terceiro capítulo, na forma como o documentário pode ser uma auto-etnografia, dedico as últimas páginas do presente suporte (quarto capítulo) a descrever o processo de fazer um documentário, da sua pré-produção até a sua montagem, bem como uma reflexão sobre o potencial e limitações do projeto nas considerações finais.

"Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage!
Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court."

(Le Guignon)
Charles Baudelaire

Capítulo I

1.1 Da história e da definição do documentário

“The films that make up the documentary tradition are another way to define the form”.¹

Conhecer a história do documentário é também definir e compreender a sua transfiguração na progressão dos anos, espelhando os impulsos tecnológicos, socioculturais, económicos e políticos. Este primeiro capítulo explora os autores, os documentaristas e os filmes que lançaram as tendências e semearam a identidade do documentário. O documentário funciona numa categoria própria, autónoma, com as suas tendências estilísticas e formais, detentor de subgéneros tal como a ficção. O que é o documentário, para que serve, como se apresenta e para quem, muda conforme quem o faz, porque o concebe e aqueles que escrevem sobre ele. Não é um género estanque no tempo. Está em permanente mudança, bem como a sua identidade.

Embora o documentário e a ficção possam partilhar o mesmo princípio de uma estrutura dramática e narrativa (Penafria, 1999), cada um apropria-se de dispositivos (meios técnicos e narrativos) tendencialmente usados pelo outro, para melhor contar uma história e o ponto de vista do seu autor. Para Nichols, todos os filmes são documentários, têm valor documental, “evidence of the culture that produced it and reproduces the likeness of the people who perform within it”² (2001:1). Alguns documentários são de “wish-fulfillment”, como as ficções, e outros de “social representation”, ou tipicamente designado como “non-fiction” (idem) – não ficção, doravante. Numa tentativa para melhor entender o documentário como objeto de estudo, Aufderheide entende que “documentaries are about real life; they are not real life”³ (2007: 2). Não sendo uma reprodução ou cópia da vida real, o documentário deve, no entanto, comprometer-se (ou questionar-se) sobre a veracidade do material apresentado, que é, ao mesmo tempo, a expectativa dos espectadores, que distingue o documentário de outros géneros ficcionais ou não ficcionais.

¹ Nichols, B. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001, p. 26. Tradução livre: “Os filmes que constituem a tradição do documentário, são outra maneira de definir a forma”.

² Tradução livre: “evidência da cultura que produziu e reproduz em semelhança com as pessoas que desempenham papéis dentro [cultura] dela”.

³ Tradução livre: “documentários são sobre a vida real; não são a vida real”.

O advento cinematográfico concretizou-se na película, na sua potencialidade de registar o mundo, para nos revelar as imagens do mundo, com precisão e tremenda semelhança. O final do século dezanove marcou um ponto de viragem para as expressões e formas visuais, artísticas e lúdicas. O cinema surgiu de um processo cumulativo de conhecimento e descobertas tecnológicas. Na época industrial, ao longo dos muitos anos que antecederam a primeira mostra de filmes, os aparelhos didáticos e de entretenimento, como a “lanterna mágica” inspirada nas sombras chinesas, o disco giratório do fenaquistoscópio, o cilindro rotativo do zootrópio e a invenção do praxinoscópio com os espelhos de Émile Reynaud (Thompson e Bordwell, 1990: 14), foram, juntamente com a invenção e aperfeiçoamento da fotografia, algumas das condições que possibilitaram a imagem em movimento.

Em épocas diferentes, vários entusiastas e os pioneiros da forma cinematográfica experimentaram novas maneiras de captar o movimento com fotografias, ainda que em excertos limitados a poucos segundos. O registo do movimento com a câmara, “a passion for recording the real and an instrument capable of great fidelity”⁴ (Nichols, 2001: 84), passou a ser uma possibilidade com propósitos diferentes. O astrónomo Pierre Jules César Janssen quis documentar a passagem de Vénus através de uma sequência de fotografias. Eadweard Muybridge dispôs câmaras numa sucessão para captar e estudar o movimento de (entre outros animais) um cavalo a galopar. Étienne Jules Marey, fisiologista francês, adaptou o modelo de uma caçadeira para criar o fusil photographique e fotografar os pássaros a voar. O seu assistente Georges Demeny viu no registo do movimento uma oportunidade de ajudar os surdos, com a aprendizagem na leitura dos lábios (Barnouw, 1993: 4 a 5).

Em 1891, Thomas Edison, mais conhecido pela invenção da lâmpada elétrica e o fonógrafo, com ajuda do colaborador William Dickinson, desenvolveram o cinetoscópio e o cinetógrafo (“kinetoscope” e “kinetograph” respetivamente). O cinetógrafo, com exposição à luz através de uma lente, e um sistema que puxa e muda o celuloide, permitiu descrever a ação captada numa série de imagens consecutivas, dando a “ilusão” de movimento. O cinetoscópio era onde, individualmente, podiam

⁴ Tradução livre: “uma paixão pelo registo da realidade e um instrumento capaz de grande fidelidade”.

ser vistos os filmes de alguns segundos, mediante o pagamento de uma moeda, em salões e parques de diversão. “Black Maria” foi o estúdio de Edison onde foram filmadas “known sports figures, excerpts from noted vaudeville acts, or performances by dancers or acrobats”⁵ (Thompson e Bordwell, 1990: 17). Esta concretização comercial foi, porém, de pouca duração, por um lado por ser uma experiência individual, por outro porque não foi explorada a possibilidade de criar mais conteúdos fora do estúdio.

Entretanto em Paris, os irmãos franceses, Louis e Auguste Lumière, inventaram o cinematógrafo. Mais leve, portátil e sem precisar de eletricidade (Barnouw, 1993: 6), puderam filmar outros eventos em ambientes interiores e íntimos (*Repas de Bébé*) e, sobretudo, o que Thomas Edison não conseguia fazer com o seu cinetógrafo, filmar em exteriores, como os operários que saem de uma fábrica (*La Sortie des Usines*). Filmar no exterior (ou no interior), filmar a ação no momento ou no próprio local - o registo *in loco*, tornou-se uma característica essencial para o documentário, enquanto a ficção se resumia essencialmente aos estúdios.

28 de dezembro de 1895 é a data da primeira projeção pública de filmes, tal como conhecemos hoje o cinema, e é por isso considerado o seu ano de nascimento. No Grand Café de Paris, com o pagamento de um bilhete, o espectador pôde, entre outros títulos dos irmãos Lumière, ver em sala *The Arrival of a Train (L'Arrivée d'un Train à la Ciotat)*. Este pequeno filme de um comboio que chega à estação, onde desembarcam os tripulantes e outros aguardam para embarcar, foi filmado numa posição muito próxima dos limites da plataforma. A posição da câmara junto das linhas ferroviárias fez com que o momento captado levasse a uma comoção generalizada entre os espectadores (Barnouw: 1993, pp.8). O aparato tecnológico tinha concebido a ilusão de um comboio que se dirige em direção (à câmara) aos espectadores, como se fosse extrapolar o ecrã.

Vários protótipos do cinematógrafo foram levados por *opérateurs* (doravante usarei a tradução operadores) a todos os continentes (Barnouw, 1993: 9). Os segredos desta nova máquina, que também funcionava como projetor, nunca foram revelados e

⁵ Tradução livre: “figuras conhecidas de desporto, excertos de famosos atos de vaudeville, ou desempenhos de dançarinos e acrobatas”.

a venda dos seus modelos recusada. Os operadores faziam a recolha de imagens para novos filmes que serviriam mais tarde as sessões públicas, ao mesmo tempo que mostravam ao mundo alguns dos filmes que levavam consigo. A estes filmes, que documentavam e aproximavam o mundo, eram atribuídos diferentes nomes: “*documentaires, actualités, topicals, interest films, educational, expedition films, travel films*” (Penafria, 1999: 37). A multiplicidade de contributos dos representantes contratados pelos irmãos Lumière deu ao mundo uma visão sobre as atualidades do mundo, sobre o quotidiano de diferentes culturas (*travelogues*⁶), mas também eventos e cenas simuladas (ficcionalis).

Erik Barnouw aponta que estas visitas dos operadores terão sido, para alguns países, “o início da história do cinema” (1993: 19), o seu primeiro contacto. Outros países tiveram os seus próprios inventores. Max e Emil Skladanowsky, na Alemanha, inventaram o *bioscop* que também filmava e projetava. Fizeram a primeira apresentação pública a 1 de novembro de 1895. Todavia, por ser uma máquina pesada, não tiveram o mesmo percurso ou sucesso que os irmãos Lumière. Na Inglaterra, R. W. Paul e Birt Acres venderam cópias do cinetoscópio de Thomas Edison, pois não tinha sido patenteado⁷. No entanto, sem terem acesso ao cinetógrafo, criaram uma câmara, cujos filmes poderiam ser vistos nas cópias do cinetoscópio. A representação do mundo através de imagens em movimento tornou-se uma ocupação e um negócio, de produção, distribuição e venda de equipamentos.

Em parte porque o efeito inebriante da descoberta do cinema estava a dissipar-se nos espectadores, vários cineastas viraram-se para a narrativa ficcional. Herdando a tradição do teatro e da literatura, Méliès começou a incorporar histórias nos seus filmes de trucagens, contadas em quadros (*tableaux*) e com cenários construídos por si mesmo, como o mais conhecido *Viagem à Lua (Le Voyage dans le Lune, 1902)*. O conceito de *mise-en-scène* trouxe novas camadas narrativas e dramáticas, bem como aumentou a duração dos filmes. As primeiras ideias de continuidade narrativa entre planos, formaram aqui a base da montagem. Embora o cinema ficcional tenha beneficiado muito mais com as técnicas e artificios inventados nos anos que se

⁶ A expressão *travelogue* refere-se, neste contexto, a filmes de viagem.

⁷ Thompson, K., & Bordwell, D., *Film History: An Introduction* (2ª ed.). New York: McGraw-Hill, 1994, p. 19. Situação aplica-se apenas ao cinetoscópio fora dos Estados Unidos da América.

seguiram, os mesmos foram desenvolvidos e aplicados mais tarde nos documentários, tal como a tradição de narrar. No entanto, como desenvolverei mais à frente, a montagem no documentário não está (necessariamente) ao serviço da continuidade.

No artigo “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, Gunning considera que houve uma tendência no género de produções até meados de 1906-1907, que não surge necessariamente como oposição aos filmes narrativos, a que veio designar como cinema de atrações⁸. Esta definição permite albergar outras manifestações captadas, como o *avant-garde* e as trucagens. Georges Méliès, o mágico que trouxe os seus truques e o teatro para o cinema, criou a sua própria câmara de filmar, construiu um estúdio de vidro e comprou um projetor a R. W. Paul (Thompson e Bordwell, 1990: 24). Os seus filmes, com efeitos especiais para o desempenho dos truques, eram posteriormente exibidos no seu teatro. Esta espécie de exibicionismo de um cinema *avant-garde* (Gunning, 1986: 66) trouxe dispositivos narrativos que foram mais tarde usados como parte da gramática linguística do cinema, como o grande plano. O cinema de atrações permite exprimir e acomodar a pluralidade dos filmes nos primórdios, que usarei doravante.

As práticas de exploração e reprodução dos filmes nos primórdios, seja num registo *in loco* ou não, são consideradas por alguns autores como o início do documentário. Barnouw, que narra sobre a história do documentário, partilha da visão de que estes primeiros filmes são documentários. Contudo, paradoxalmente, neste contexto o autor também aponta para o facto de que “documentary film was infected with increasing fakery”⁹(1993: 24). O autor menciona que a maioria dos países que produziam filmes eram potências coloniais. Não só davam a conhecer novas culturas e seus costumes, como também introduziam novos elementos cénicos. Alguns exemplos de filmes, cujas técnicas não eram evidentes na altura, usavam efeitos de simulação e reconstituição, com destino à recriação de desastres naturais (*Eruption of Mount Vesuvius*, 1905), guerras (*Attack on a Chinese Mission Station*, 1898), batalhas náuticas e, em última instância, manipulavam a imagem de figuras públicas ou

⁸ Gunning, T. (1986). The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In *Wide Angle*, pp. 63–70. O termo “atrações” não é inteiramente seu. Trata-se de uma apropriação do mesmo termo de Sergei Eisenstein, em “How I Became a Film Director”.

⁹ Tradução livre: “o documentário estava contagiado pela aumento de falsificação”.

políticas de forma a beneficiá-las. Neste sentido, generalizar a designação de documentário para todos os filmes até meados de 1906, levanta algumas dúvidas sobre a sua definição.

Outra designação usada para estes primeiros filmes é a não-ficção. Se este conceito for circunscrito a “filmar os atores naturais, a espontaneidade do seu gesto e o meio ambiente que os ou nos rodeia” (Penafria, 1999, 38), então estaremos a ignorar a “falsificação” completa de alguns dos filmes e as trucagens, por exemplo. O compromisso de veracidade destes primeiros filmes como documento, reside na sua potencialidade de documentar o início do cinema e as culturas que o produziram. Penafria faz um alerta que “[o]s documentários são filmes de não-ficção, mas nem todos os filmes de não-ficção são documentários” (1999: 21), além disso a “não-ficção inclui outras formas, tais como a reportagem televisiva, o filme institucional, o anúncio publicitário, entre outras” (1999: 22), que surgiram mais tarde.

No seio da divisão entre documentário e não-ficção, o conceito de “cinema de atração” de Gunning parece o mais consistente e abrangente para definir aquilo que são os primeiros filmes: “an exhibitionist cinema”, com uma relação diferente com o seu público – “the recurring look at the camera by actors”¹⁰ (1986: 64), e um cinema desinteressado na “diegetic absorption”¹¹ (1986: 66). Esta ideia está mais próxima do fascínio pelo aparato e pela reprodução da realidade em movimento (a *mimésis*), do que a não-ficção ou do documentário. O cinema de atração não só remete para as representações de atividades diárias banais, como também para o exibicionismo do exótico¹², mas também as falsificações e as trucagens. Apesar do registo *in loco*, característica habitual dos documentários, estão ainda subdesenvolvidas a sua identidade, a voz e ponto de vista do seu autor que permaneciam ocultas.

Circunscrever uma definição de documentário, se contemplarmos todas as abordagens desde o seu aparecimento, é uma tarefa infundável. No livro *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*, Penafria tenta reunir vários critérios para uma definição abrangente, e fá-lo primeiramente com referencia ao

¹⁰ Tradução livre: “um cinema exibicionista”; “o recorrente olhar dos atores para a câmara”.

¹¹ Tradução livre: “absorção diegética”.

¹² O exótico nestes primeiros filmes surgem através dos operadores enviados para as colónias, como referido anteriormente por Barnouw (confrontar página 9).

documentário como um documento, “um registo do então presente que é, agora, passado” (1999: 19). O documento, como testemunho físico de algo que existe ou (aquando filmado) existiu, autêntico, com objectivo informativo, aparece no cinema através dos elementos cinematográficos: imagens, sons e texto. Tal como os vestígios humanos dos nossos antepassados na arte rupestre, são um registo das primeiras pinturas, da representação da natureza animal, dos hábitos de caça, de valores, da tradição de contar histórias, com valor documental. Ter valor documental significa ter autenticidade. Simultaneamente na ficção e no documentário, as imagens em movimento partilham esse valor (de veracidade rebatível e a sua natureza contestável) (Penafria, 1999: 19). O valor documental da ficção é como um testemunho de obra artística e histórica, reflexo e reflexão de uma época, sobre a obra e o autor. Filmes da tendência do neo-realismo italiano¹³, como a trilogia da guerra de Roberto Rossellini (*Roma, Cidade Aberta, Libertação e Alemanha, Ano Zero*), *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio De Sica, entre outros títulos que remontam a Luchino Visconti ou Frederico Fellini, além de obras filmadas com determinadas características¹⁴ refletidas no documentário, são também um testemunho das ruínas da segunda Grande Guerra e das condições de captação cinematográfica numa Itália durante e pós Mussolini.

O documentário não pretende ser, e não é, uma cópia da realidade. Nichols vê no documentário o potencial para representar o mundo, “stands for a particular view of the world, one we may never have encountered”¹⁵ (2001: 20), isto é, a representação do mundo é dotada de um ponto de vista do seu autor. Esta é também a principal distinção entre o documentário e a reportagem: a intenção e abordagem do seu criador (Penafria, 1999). O primeiro declara maior liberdade na sua subjetividade, ao dar-nos conta de uma visão sobre um tema particular, o segundo, não deixando de ser subjetivo, deve obedecer a um discurso informativo e imparcial, que retrata as

¹³ O neo-realismo é um movimento cinematográfico, que surgiu em Itália após a queda do governo fascista de Mussolini. Embora tenha influenciado outros autores e cinematografias estrangeiras, nos anos que se seguiram, a tendência está situada temporalmente entre 1945 e 1951. Em resposta ao domínio do cinema americano, “Neorealist cinema emerged as a force for cultural renewal and social change” (Thompson & Bordwell” (1994: 359).

¹⁴ Oposto à visão romântica do cinema clássico americano, os filmes eram filmados nos exteriores em ruína, normalmente com atores não profissionais, com um olhar sobre as dificuldades dos pobres e classes operárias.

¹⁵ Tradução livre: “representa uma visão particular do mundo, uma que talvez nunca tenhamos encontrado”.

várias partes de um debate ou tema. Formalmente a reportagem dispõe de dispositivos técnicos partilhados com o documentário, porém, com propósitos diferentes e predominantemente: comentário informativo em *voz off*, imagens ilustrativas ou de confirmação, “afirmações da *voz off* ... confirmadas pelos entrevistados”, “descrição pormenorizada do ambiente geral ... personalização da história e o discurso direto” (Penafria, 1999: 23). No documentário a imagem constitui a unidade essencial, e todos os restantes elementos cinematográficos devem servir ou complementar a imagem, ao contrário da imagem submetida a segundo plano da reportagem. A imagem no documentário deve constituir uma evidência do mundo real, que funcione como um índice (Nichols, 2001), isto é, a imagem tem uma relação com algo que existe no exterior do ecrã, “que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele” (Penafria, 1999: 39). A qualidade da indexação (Nichols, 2001) é fundamentalmente dependente da tradição no registo de imagens *in loco*¹⁶,

A identidade do documentário começou o seu longo período de cristalização quando surgiu a primeira longa metragem documental – *Nanuk, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), considerado a precursora do seu género. O realizador americano, Robert Flaherty, que seguiu as pegadas do seu pai como explorador mineiro, levou consigo equipamento de filmar numa das suas expedições em torno da Baía de Hudson, no Canadá. Tendo aprendido como filmar e montar, só alguns anos mais tarde conseguiu juntar todo o material explorado numa primeira versão, perdida num incêndio. Insatisfeito com a sua primeira tentativa, “a scene of this and that, no relation, no thread”¹⁷ (Barnouw, 1993: 35), Robert Flaherty deu uma nova oportunidade para refazer o filme, após a 1ª Grande Guerra, em 1920. Desta vez acompanhou uma família *inuit*, ao longo de um deserto gelado. O documentário indaga a sobrevivência contra as adversidades do frio, da escassez de alimentos e recursos, e também sobre a prevalência dos valores da família num contexto cultural distante. No resultado de uma fórmula com sucesso, para contar esta história o autor usou a gramática e a estrutura narrativa ficcional para a montagem da sua primeira longa metragem. Apesar de constituir um ponto de partida para o documentário, de inspiração formal e narrativa para os autores que se seguiram, *Nanuk, o Esquimó* foi

¹⁶ O registo *in loco*, é uma tradição herdada de uma grande parte do cinema de atrações, como os *actualités* e os *travelogues*.

¹⁷ Tradução livre: “uma cena disto e daquilo, sem relação, nem fio condutor”.

criticado por ter filmado tradições antigas e não as da época, de repetir consecutivamente momentos em busca de algo na natureza que não pode ser controlado, bem como sujeitou os seus intervenientes a experiências de perigo (Barnouw, 1993). Algumas questões éticas, erigidas a propósito da veracidade do material filmado e a relação de compromisso do autor com os intervenientes, farão parte dos debates sobre o documentário, que aprofundarei no capítulo “Debate: ética (verdade *versus* ficção”. A primeira obra de Robert Flaherty abriu as portas de um mundo à espera de ser registado e explorado (*in loco*).

“A câmara é um olho mecânico que cria uma nova percepção do mundo, um mundo sem máscara, de <<verdade nua>>, que não se limita a reproduzir o que vemos, que aperfeiçoa e completa o olho humano por natureza imperfeito.”¹⁸

No diferente contexto da União Soviética, Dziga Vertov, que trabalhava na *newsreel* *Kino-Nedelia* (*Film Weekly*), montava imagens recolhidas da guerra civil e da intervenção soviética no estrangeiro com a 1ª Guerra Mundial. Estes filmes eram exibidos por onde passavam os *agit-trains*¹⁹, com intenção de divulgar informação. Com os esforços económicos concentrados na guerra, a película tornou-se escassa e, conseqüentemente as imagens eram reutilizadas. A produção de novos conteúdos diminuiu e os filmes estrangeiros de ficção tomaram as salas soviéticas de cinema. Dziga Vertov, com uma visão muito distanciada de outros autores soviéticos da época (como Sergei M. Eisenstein, Aleksandr Dovzhenko e Vsevolod Pudovkin), escreveu um manifesto onde exprime o seu repúdio e a necessidade de encontrar um “antídoto” para o estado da arte soviética (Barnouw, 1993). Na sua opinião, o objetivo do cinema “was to document socialist reality”²⁰ (Barnouw, 1993: 54). Desta forma defendia que devia ser feita a menor manipulação possível da imagem, subordinada à organização de um todo pelo montador, sem seguir as regras da montagem de continuidade (temporal e espacial) da ficção.

Vladimir Lenin, então líder comunista da União Soviética (1917 – 24), via no cinema a mais importante das artes. Com a possibilidade de propagandear ideias e

¹⁸ Penafria, M., *O Filme Documentário: História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p. 43.

¹⁹ Com o objetivo de disseminar propaganda bolchevique durante a guerra civil russa, os *agit-trains* eram comboios que percorriam a Rússia, distribuindo informações (notícias e propaganda).

²⁰ Tradução livre: “era documentar a realidade socialista”.

educar os soviéticos, Lenin apoiava o documentário. Dziga Vertov sustentava essa visão utilitária do cinema, “that documentary was the perfect medium for revolution”²¹ (Aufderheide, 2007: 38). Antes de lançar a sua mais importante obra, Dziga Vertov trabalhou numa série de documentários sobre acontecimentos da atualidade, *Kino-Pravda* (cinema verdade), em parceria com Elizaveta Svilova e Mikhail Kaufman. Esta série de pequenos documentários serviu de incubadora para *O Homem da Câmara de Filmar* (Man With a Movie Camera, 1929). O estilo e a perspectiva de Dziga Vertov sobre a função da imagem, submetida às potencialidades da montagem, serviram de inspiração para várias obras e autores, tanto para o documentário²² como para a ficção. No documentário *O Homem da Câmara de Filmar*, Dziga Vertov deu a ver o quotidiano do povo soviético e também as peripécias daquele que filma. Na sua teoria do *cinema-olho* (*Kino-Glaz*), a máquina é a mais perfeita e com habilidade para ver além do olho humano para alcançar a verdade; a máquina, que permitiu ter acesso a um mundo de novas potencialidades através da lente, introduziu a reflexividade no cinema e a semente para outras correntes cinematográficas.

As potencialidades da câmara e as ideias do retrato social, a preponderância da montagem e a crítica à ficção, existiam no pensamento de cientistas e artistas, que fizeram a sua transição para o cinema, “sculptors, musicians, writers, architects, still photographers, and others”²³ (Barnouw, 1993: 71). Exibiam as suas experiências nos cineclubes e criaram um movimento de filmes, afastados da fórmula narrativa tradicional a que se deu o nome de *avant-garde*. Alguns filmes exemplar são os “city symphonies”²⁴ (Barnouw, 1993), como *Rien que les heures* (1926) de Alberto Calvacanti, *A Sinfonia de Uma Capital* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) de Walter Ruttmann e *À Propos de Nice* (1930) de Boris Kaufman e Jean Vigo. Esta forma de documentário explorava o retrato poético de uma cidade e as suas pessoas, muitas vezes num tom satírico que recorria à “montagem das atrações”²⁵ de Sergei M.

²¹ Tradução livre: “que o documentário era o meio perfeito para a revolução”.

²² A ideologia documental de Dziga Vertov influenciou o Cinema Vérité, que exploro no subcapítulo seguinte (O Cinema Vérité e o Cinema Direto)

²³ Tradução livre: “escultores, músicos, escritores, arquitetos, fotógrafos, e outros”

²⁴ Penafria usa o termo “filme-sinfonia” (1999: 48).

²⁵ A escola de cinema soviética, com objeto de estudo os filmes americanos, sobretudo de D.W.Griffith, desencadeou várias opiniões e pontos de vista diferentes sobre a montagem. Entre elas encontra-se a “montagem das atrações” de Sergei M. Eisenstein. A sua dialética assenta na colisão

Eisenstein²⁶. Estes filmes foram, no entanto, criticados por John Grierson, pela sua falta de “utilidade social” (Penafria, 1999: 48).

John Grierson usou a palavra *documentaire* para categorizar o tipo de filmes cuja forma se distanciava do cinema ficcional. Fê-lo após ter visto a segunda longa-metragem de Robert Flaherty – *Moana, o Homem Perfeito* (*Moana*, 1926). A expressão *documentaire* era usada, até então, como referência aos filmes exóticos do *cinema de atração*²⁷, associada ao registo *in loco*. O filme *Moana* serviu de influência e crítica para John Grierson, mas também o estilo de montagem que tinha encontrado em Dziga Vertov e o tema social de *O Couraçado Potemkine* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) de Sergei m. Eisenstein. John Grierson, que via no documentário a necessidade de filmar o povo e a sua experiência social e económica, criticava a obra de Robert Flaherty pelo facto deste apenas filmar o que está mais distante de si e não a atual realidade social.

A única tentativa de John Grierson na realização foi *Drifters* (1929), um filme mudo sobre as dificuldades da pesca no norte do mar britânico, que coincidiu com a crise económica da Grande Depressão. Apesar do sucesso deste documentário, John Grierson dedicou-se à produção na *Film Units* e, por isso, recrutou cineastas, “almost without exception, were socialistically inclined activists”²⁸ (Barnouw, 1993: 89). “[P]obreza, desemprego, casas degradadas” (Penafria, 1999: 48) eram alguns dos temas recorrentes, sempre com um ponto de vista social. Tornou-se num supervisor dos filmes produzidos na *Film Units*, de forma a garantir que todos os projetos tinham as condições necessárias para conseguir o financiamento, que muitas vezes era proveniente de grandes empresas, como The Gas Light e Coke Company no filme *Housing Problems* (1935) de Edgar Anstey²⁹.

entre planos diferentes (a antítese) como princípio base, de forma a criar uma “síntese” – uma ideia abstrata que não se refere aos dois planos.

²⁶ Sergei M. Eisenstein trouxe para a escola soviética de cineastas uma montagem baseada na colisão entre imagens, de forma a transmitir ideias ou mensagens abstractas, “antithetical elements clash and produce a synthesis that goes beyond both” (Thompson & Bordwell, 1994: 130).

²⁷ Expressão de Tom Gunning (confrontar página 9).

²⁸ Tradução livre: “quase sem exceção, eram ativistas socialmente inclinados”.

²⁹ O interesse desta companhia em patrocinar a curta-metragem, é um interesse publicitário ao governo. O retrato de bairros em decadência e a sugestão da sua demolição, “would inevitably bring modernization and increased use of gas” (Barnouw, 1993: 94-95).

O documentário social britânico griersoniano definia pressupostos sobre o próprio género: desde o comentário aos problemas sociais e económicos, à recolha de imagens *in loco* e a criatividade do seu autor sobre o material, em detrimento de qualquer reprodução do mundo. Acima de tudo, John Grierson “acredita no potencial educacional do filme acreditando que a crise económica pode ser vencida educando as pessoas em relação às suas responsabilidades cívicas” (Penafria, 1999: 48). O objetivo de educar, mais próximo do quadro institucional, era também onde poderiam fazer passar aos espectadores possíveis soluções para os problemas. As características deste género de documentário foi, nos anos 50, adoptado pela reportagem, “retira-lhe o <<ponto de vista>>, isto é, retira-lhe a exploração e tratamento aprofundado dos temas e substitui-o pela objetividade” (Penafria, 1999: 55).

A postura “antiestúdio e antidescrição” griersoniana (Penafria, 1999: 54), isto é, uma doutrina contra os princípios da dramatização ficcional e contra reprodução ou a falta de uso criativo do autor sobre o material (ponto de vista), era inconsistente. Isso deve-se ao facto, por um lado, de nos documentários sociais haver “muitas situações reconstituídas em estúdio” (Penafria, 1999: 51). Por outro lado, porque “[o] financiamento governamental impede que se foquem determinados aspectos de um problema” (Penafria: 53), isto é, o social em detrimento do individual e, noutro nível, uma limitação criativa sobre o ponto de vista. É neste sentido, dos limites criativos para obtenção do patrocínio, que Brian Winston, na obra *Claiming the Real*, critica a abordagem do documentário griersoniano na relação entre a posição “superior” do documentarista e a “vítima” (social) representada, pois “[o] objeto tratado torna-se anónimo e mesmo patético ao experimentar a intervenção criativa do documentarista” (Penafria, 1999: 52).

O principal legado de John Grierson ao documentário, está assente num “argument, assertion, or claim”³⁰ (Nichols, 2001: 27). É a necessidade de persuadir o espectador, que o leva a usar diferentes materiais e convencer o público de uma perspectiva sobre o mundo, seja a retórica (à narração, ao comentário, à voz off) ou, como outros autores, a metáfora (Nichols, 2001). Desta forma também é organizada a história narrada; porque o documentário deverá procurar fundamentar o seu ponto de

³⁰ Tradução livre: “argumento, afirmação ou reivindicação”

vista sobre uma realidade, as cenas e ou sequências seguem-se sem qualquer tipo obrigatório de continuidade lógica (espacial ou temporal), porém, a montagem deve manter um compromisso com a realidade, com “evidentiary function”³¹ (Nichols, 2001: 30).

Muito embora fosse acusado de conservadorismo de esquerda, John Grierson tentava afastar-se da propaganda para uma tentativa de intervenção mais democrática nos problemas sociais. Ao mesmo tempo, uma outra perspectiva de persuasão surgiu numa Alemanha nazi. Sob a censura do Ministro da Propaganda Joseph Goebbels, com todos os filmes e outras produções publicitárias no seu controlo, “he gradually took charge of all aspects of production, distribution, and exhibition” (Barnouw, 1993: 100). Entre 1933 e 1935, Leni Riefenstahl, convidada por Adolf Hitler, realizou documentários propagandísticos de engrandecimento ao império Nazi, o mais importante sendo *O Triunfo da Vontade* (*The Triumph of the Will*, 1935). Com absoluto domínio criativo e técnico, apoio financeiro da UFA, várias câmaras foram montadas com diferentes ângulos para formar uma coreografia, num comício de Nuremberga em 1934. “Verbalization of the message is left to speeches by Hitler and other Nazi leaders”³² (Barnouw, 1993: 103), e na ausência do comentário, Leni Riefenstahl procurou criar impacto rítmico através da sua coreografia. Enquanto documentário, “*Triumph of the Will* demonstrates the power of the image to represent the historical world at the same moment as it participates in the construction of aspects of the historical world itself”³³ (Nichols, 2001: 114). O impacto da coreografia, da figura do partido Nacional Socialista e de Adolf Hitler, marcam a história de uma época pré-guerra, e estendeu-se à vida pessoal de Leni Riefenstahl, onde as intenções artísticas não deixaram de estar associadas às intenções propagandísticas do nazismo.

Aliado ao objetivo de propaganda e o objetivo de noticiar nos *newsreel* de cada país, com o início da 2ª Guerra Mundial, o documentário serviu também para intimidar os inimigos da Alemanha, mais concretamente a Inglaterra. *Baptism of Fire*

³¹ Tradução livre: “função de evidência”.

³² Tradução livre: “A verbalização da mensagem é deixada para os discursos de Hitler e outros líderes nazi”.

³³ Tradução livre: “*O Triunfo da Vontade* demonstra o poder da imagem em representar o mundo histórico, ao mesmo tempo que participa na construção de aspetos do próprio mundo histórico”.

(*Feuertaufe*, 1940) de Hans Bertram, que orquestrou o registo filmico da devastação territorial da Polónia, enquanto era invadida no seu espaço aéreo, “displays vividly the resulting rain of annihilation – and accompanies it with lyric and self-righteous exultation”³⁴ (Barnouw, 1993: 140). Erik Barnouw chama a este tipo de documentários os *bugle-call*, ou, numa tradução à letra, “chamada da corneta”, por ter o mesmo efeito que a corneta quando usada pelos militares para anunciar eventos. Esta foi também uma época que se produziram muitos filmes de ficção, de preconceito e discursos odiosos na caracterização dos judeus. Parte daquilo a que era chamada a “solução final” no Holocausto passou também pelo cinema. *The Eternal Jew* (*Der ewige Jude*, 1940) de Fritz Hippler foi um documentário usado para escarnecer a imagem dos judeus, usando imagens *in loco* nos guetos, misturados com material das ficções, com intenção de passar uma imagem de uma comunidade “unclean, cheating, parasitic”³⁵ (Barnouw, 1993: 140).

No lado dos aliados, mais concretamente na Grã-Bretanha, os filmes *bugle-call* eram também comuns, tal como as *newsreel*, porém, com propósitos e estilos diferentes. Essencialmente produzidos pela The Crown Film Unit, os documentários não usavam narração em *voz off*, nem o tom de exaltação. Embora criticado por John Grierson, que considerava fundamental a narração no documentário, Humphrey Jennings (*The First Days* (1939) e *Listen to Britain* (1940)), um dos realizadores britânicos mais proeminentes no género durante a guerra, usava sobretudo a observação, mais próximo do estilo de Robert Flaherty. Essa observação incide sobre a transformação das cidades que se preparam para receber a guerra, mas também momentos de descontração e diversão dos cidadãos que resistem à guerra.

Outro caso do documentário que serviu os objetivos do governo, surge nos EUA, nas mãos de Pare Lorentz, contrariamente à evasão de Hollywood. Seguindo o modelo do documentário social britânico, os temas em torno de causas sociais, sobretudo na gestão de recursos naturais, acompanhavam o programa das reformas do New Deal³⁶. Em *The Plow That Broke the Plains* (1936), Pare Lorentz capta a

³⁴ Tradução livre: “exibe vividamente os resultados de uma chuva de aniquilação, e acompanha-a com exaltação lírica e justificada”.

³⁵ Tradução livre: “imundo, falso, parasítico”.

³⁶ Estas reformas são as do New Deal, implementadas após a Grande Depressão, entre 1933 e 1937, durante o mandato de Franklin Roosevelt.

devastação da mão humana nos campos agrícolas, e, no ano seguinte, *The River* (1937), usa a *voz-off* para comentar sobre os crimes e culpados dos desastres ao longo do rio Mississippi. Em Nova Iorque, patrocinados pelo American Institute of City Planners, Ralph Steiner e Willard Van Dyke realizaram o documentário *The City* (1939). Num tom satírico, o filme mostra as dificuldades da vida nas grandes cidades para as famílias, bem como apresenta uma proposta de solução. Esta forma de documentário, cuja origem remonta ao compromisso e ponto de vista social de John Grierson, teve repercussões em vários países, como no Japão, China e Espanha. Ao longo dos anos 30, o documentário surge em diferentes contextos: na Grande Depressão, com as novas reformas do New Deal nos EUA, conflitos étnicos na Ásia entre China e o Japão, de cooperação a um regime de censura nazi ou na intervenção da Guerra Civil espanhola. Muitas vezes, o primeiro contacto dos documentaristas com as novas tendências do cinema ocorria nos cineclubes, onde eram vistos alguns documentários pela primeira vez – ora porque não tinham interesse numa distribuição comercial ou por serem censurados pelos respetivos governos.

“O documentarista recorre a uma determinada estratégia ou estilo já existentes ou, em alternativa, propõe uma nova abordagem”³⁷

O documentário não segue uma fórmula, como vimos na distinção entre as intenções dos seus percursores das tendências. O facto do documentário não seguir uma fórmula, permite que haja variabilidade dentro do género. Existem vários dispositivos narrativos e técnicos que servem o documentarista, de forma a melhor vincular a história, a mensagem do autor e descrever a realidade. Embora não sejam exclusivos do género, “[c]onventions works well to command attention, facilitate storytelling, and share a maker’s perspective with audiences”³⁸ (Aufderheide, 2007: 12). O mesmo dispositivo pode ser usado por motivos diversos; o intertítulo, por exemplo, mais comum na ficção do cinema mudo, serve como narração. Em *Nanuk, o Esquimó*, o intertítulo serve para antecipar a ação, porém, em *O Homem da Câmara de Filmar* os intertítulos são usados como um comentário de apelo que se dirige ao espectador. Estes dispositivos são o que Aufderheide chama de “conventions”: *voz*

³⁷ Penafria, M., *O Filme Documentário: História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p. 56)

³⁸ Tradução livre: “as convenções funcionam bem para dirigir a atenção, facilitar a narração, e partilhar o ponto de vista do criador com os espectadores”.

off, câmara à mão, material de arquivo, entrevistas, reconstituições, títulos e intertítulos e gravação *in loco*. A câmara à mão, típico nos documentários, é um dispositivo muitas vezes emprestado à ficção, por dar uma sensação de um evento imediato, realista, imprevisível, e em alguns desses casos, as ficções aproximam-se do documentário³⁹. Isto significa que não existem formas pré-estabelecidas de criar um documentário, embora seja possível categorizá-los em subgéneros (confrontar capítulo 1.3).

A evolução da tecnologia, na captação da imagem e do som, foi um factor decisivo para os cineastas conseguirem novas técnicas de captar o mundo com maior veracidade. Após a 2ª Guerra Mundial, tal como no contexto do neo-realismo, os equipamentos tornaram-se mais leves, “the conventions that arose differently persuaded viewers of the documentary’s truthfulness⁴⁰ (Aufderheide, 2007: 11). Neste sentido o documentário ampliou a sua linguagem, com planos mais longos, câmara à mão, a ausência de narração com a possibilidade de som direto e entrevistas no momento, o que contribuiu para uma experiência mais verdadeira do material captado – “unvarnished reality”⁴¹ (idem). O cinema direto e o cinema verdade são as principais tendências e novas abordagens de observação, que beneficiaram desta evolução, no final dos anos 50.

No caso português, durante o Estado Novo os documentários eram, essencialmente, pequenas e médias metragens, com “propósitos educativos, ideológicos ou de propaganda” (Areal, 2011: 94), tendo em conta que serviam os interesses do regime salazarista, com apoio do Fundo do Cinema Nacional. Com influências do documentário de Robert Flaherty, António Campos, um dos documentaristas mais proeminentes no Estado Novo, filmou, com uma câmara de 16mm, os documentários *A Almadraba Atuneira* (1961) e *Vilarinho das Furnas* (1971). O primeiro sobre a atividade piscatória o segundo sobre a atividade agrícola, são “dois documentários que registaram, no momento da sua quase extinção, práticas sociais e culturais arcaicas” (Areal, 2011: 94).

³⁹ Trata-se aqui dos limites do cinema ficcional e do cinema documental, que irei desenvolver no subcapítulo 1.3 (Dos tipos de documentário).

⁴⁰ Tradução livre: “as convenções que surgiram, persuadiram de uma forma diferente os espectadores para a veracidade”.

⁴¹ Tradução livre: “realidade inalterada”.

Em Portugal, o documentário teve maior expressão nos primeiros três anos após a revolução de 1974. Entre 1975 e 1977 foram produzidos mais documentários do que ficções⁴². Com a liberdade de expressão recuperada e a possibilidade de retratar a realidade sem censura, permitiu falar sobre o fascismo, mas também sobre as novas transformações do país pós-revolução. Segundo Areal, é possível encontrar temas constantes entre os documentários destes anos: o olhar sobre o fascismo, a revolução urbana, a revolução rural, vida camponesa e tradições, refazer a história e, por último, artes e letras.

A ficção predominante no Estado Novo deu lugar ao cinema híbrido, inspirado pelos documentários etnográficos de Jean Rouch, “novas formas narrativas, misturando os registos documental, ficcional e teatral de formas frequentemente auto-reflexivas” (Areal, 2011: 95). Rui Simões, Ricardo Costa e Leonel Brito são os autores que se destacam nesta segunda fase do documentário português. É também a altura em que as “primeiras realizadoras... aparecem igualmente no campo do documentário: Noémia Delgado e Manuela Serra” (Areal, 2011: 95)⁴³.

Sobre o que é um documentário, Rabiger aponta sumariamente algumas imposições: deve ser o ponto de vista criativo do autor sobre a atualidade; embora mais incidente sobre o passado e o presente, não existem limites temporais, “[u]ntil someone invents a time machine, documentaries about the past or the future have to use actors. This means that fictional characters and scripts are not automatically excluded from documentary”⁴⁴ (Rabiger, 2004: 4); muitas vezes reflete preocupações com a sociedade, e chama a atenção para problemas e soluções sociais; os documentários têm uma história, que é organizada através de “engaging characters,

⁴² No livro *Cinema Português: Um País Imaginado – Vol.1*, Leonor Areal expõe um quadro que contabiliza o número de documentários e ficções, numa evolução desde os últimos anos da ditadura aos primeiros pós-ditadura. Esse quadro regista 12 documentários e 27 ficções entre 1970 e 1974, e 36 documentários e 24 ficções nos quatro anos que se seguiram à queda do Estado Novo (Areal, 2001: 94).

⁴³ Noémia Delgado e Manuela Serra não são as primeiras realizadoras portuguesas. O papel de estreia pertence a Bárbara Virgínia, no filme *Três dias sem Deus* (1946).

⁴⁴ Tradução livre: “até que alguém invente uma máquina do tempo, documentários sobre o passado ou o futuro têm de usar atores. Isso significa que personagens e guiões de ficção não estão excluídos automaticamente do documentário”.

narrative tension, and an integrated point of view”⁴⁵ (Rabiger, 2004: 5). O gênero pode assumir várias formas, usando diferentes dispositivos, convencionais do gênero ou não. “There are no limits to the documentary’s possibilities, but it always reflects a profound fascination with, and respect for, actuality”⁴⁶ (Rabiger, 2004: 6), ou seja, o gênero não pretende ser realista, nem uma reprodução do mundo, mas deve ser uma representação de uma realidade, atual. Sobretudo na natureza da imagem do documentário, ela deve conter evidência do mundo histórico e prevalecer a qualidade de índice.

A identidade do documentário não é estanque, nem se esgotam as suas possibilidades narrativas, temáticas e imagéticas, em constante novidade ao olhar do seu documentarista, proporcionados por contextos culturais, sociais, económicos, tecnológicos e políticos (Penafria, 1999). No entanto, novas tendências de exploração documental trouxeram outros debates ao documentário (confrontar o subcapítulo seguinte).

1.2 A nova vaga de documentários

As décadas de 50 e 60 trouxeram novidades enriquecedoras ao espectro narrativo e formal do cinema. Equipamentos mais leves (câmaras de 16mm) e gravação direta de som sincronizado, trouxeram novas formas de captação e gravação. Do estúdio para o exterior, o aparato cinematográfico tornou possível contar histórias com novos pontos de vista. A câmara de Vertov ganhou um novo estímulo e seguidores, que gravavam os eventos no momento, sem a necessidade de recorrer à encenação. Nesta época surge o movimento artístico da *nouvelle-vague*⁴⁷, que mais beneficiou destas modificações, com perspetivas de novos autores e formas de expressão, consequência do declínio do cinema narrativo pós-guerra.

⁴⁵ Tradução livre: “personagens envolventes, tensão narrativa e um ponto de vista integrado”.

⁴⁶ Tradução livre: “Não há limites para as possibilidades do documentário, mas sempre reflete um profundo fascínio e respeito pela realidade”.

⁴⁷ A *nouvelle vague* francesa é conhecida por um conjunto de realizadores, que começaram como críticos da revista *Cahiers du cinéma*: Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e Éric Rohmer. Esta tendência opunha-se às narrativas, formas e produção tradicionais, enaltece a importância do papel do autor e a sua obra – coerência e consistência, no estilo e no conteúdo. Esta tendência influenciou outras tendências (Dogma 95,), noutros países: Brasil, Austrália, Reino Unido, Portugal (Cinema Novo, *New Hollywood*), Japão, entre outros.

Simultaneamente, também surgiram duas novas tendências no documentário que desafiaram a criar novas convenções, na escolha dos temas e a sua profundidade, no envolvimento do documentarista com o material, com o grupo de pessoas intervenientes e nos dispositivos narrativos. São eles o *cinema direto* e o *cinema vérité*.

A nova tendência do documentário de observação recebeu diferentes nomes: *cinema vérité* (ou cinema verdade) e cinema direto, porém não são a mesma coisa. Embora haja discórdias entre autores quanto aos termos, Penafria, Barnouw e Rabiger fazem uma clara distinção entre o *cinema vérité* e o cinema direto, encaixados na categoria do cinema de observação. Autores como Aufderheide, Rosenthal e Nichols, não fazem esta separação. Ao longo deste capítulo, farei essa distinção.

A distinção entre cinema direto e cinema *vérité* é sumarizada por Erik Barnouw (2001: 254 – 255) em quatro aspetos: a relação do autor com o conflito, a visibilidade do documentarista, a sua participação e os dispositivos formais e narrativos usados. No cinema direto o conflito já existe e a câmara vai ao seu encontro. Tal como uma “*fly-on-the-wall*”, o documentarista deve manter-se ausente da imagem, não intervém, apenas observa e a autenticidade discorre do material filmado. O conflito concebido pelo documentarista, é a principal característica que distingue o *vérité*. Neste, a presença do autor é muitas vezes visível na imagem e a sua possível participação provoca a sucessão dos eventos; a verdade do material surge no antagonismo da fabricação do conflito que dá acesso à revelação da verdade.

A “câmara livre” do cinema direto partilha a virtude intimista e de imediação alcançada pela câmara – o olho no buraco da fechadura. Tecnicamente favorecida pela portabilidade do material, a câmara permitiu acompanhar eventos, indivíduos e comunidades, distanciada do conflito. Seguindo dois candidatos da campanha presidencial americana (Hubert Humphrey e John F. Kennedy), *Primary* (1960), um documentário de Robert Drew, “caught the euphoria, the sweat, the maneuvering of a political campaign”⁴⁸ (Barnouw, 1993: 238). O sucesso de *Primary* cativou a atenção de alguns serviços de programas que passaram o documentário. Três anos mais tarde,

⁴⁸ Tradução livre: “captou a euforia, o esforço, a manobra de uma campanha política”.

em 1963, o sucesso internacional do documentário *Happy Mother's Day* (1963), de Joyce Chopra e Richard Leacock, seguiu uma família na cidade americana Aberdeen, após o nascimento dos primeiros cinco gêmeos americanos. A primeira versão dos festivais continha momentos que remetiam para o aproveitamento comercial da novidade dos bebês gêmeos para família e os cidadãos da cidade. Quando o documentário foi exibido no serviço de programas da ABC, esses momentos foram substituídos por sequências de jornalistas no local, de forma a evitar uma imagem calculista dos seus intervenientes. Neste tipo de documentário, a ausência da retórica de persuasão evidente (“no voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no intertitles, no historical, no behaviour repeated for the camera, and not even any interviews”⁴⁹ (Nichols, 2001: 110), dá maior protagonismo à interpretação do espectador sobre os eventos e construção cinematográfica, muitas vezes ambígua. Por esta razão os documentários de observação não tiveram o mesmo apoio de patrocinadores, como o documentário social britânico, ou de estações televisivas.

Entre outros autores, nesta tendência destacam-se os irmãos Albert e David Maysles. Provenientes de uma família de poucos meios em Boston, os seus filmes seguem as “vítimas” do sonho americano. *Salesman* (1969) é a história do esforço de um quarteto vendedor de bíblias, porém, Paul, um dos vendedores, não consegue alcançar o objetivo de vendas. Como um dos caminhos para a riqueza, o ato falhado de vender faz de Paul uma vítima do sonho americano. *Gimme Shelter* (1970) dá continuação à temática, ao acompanhar o concerto dos Rolling Stones em Altamont Speedway, São Francisco. Meredith Hunter, fã do grupo, sob o efeito da metanfetamina, é apunhalado até à morte ao tentar subir o palco do concerto. Em *Grey Gardens* (1975), mãe e filha, respetivamente Edith Bouvier Beale e Edith ‘Little Edie’ Bouvier Beale, familiares de Jacqueline Kennedy, vivem sozinhas numa mansão sem condições de habitação. Os irmãos Maysles captam a decadência da vida excêntrica, no meio de entulhos, quinquilharias e gatos, enquanto as protagonistas recontam os dias de ouro entre a elite norte americana.

⁴⁹ Tradução livre: “Filmes sem comentários de voz off, sem música adicional ou efeitos sonoros, sem intertítulos, sem reconstituições históricas, sem comportamentos repetidos para a câmara, e nem mesmo entrevistas”.

“One of the problems hanging over observer-documentarists was the extent to which the presence of the camera influenced events before it”⁵⁰ (Barnouw, 1993: 252 – 253), e dessa forma questiona-se sobre a autenticidade do que é dito ou representado pelos atores sociais. Bert Haanstra ensaia este debate com uma abordagem voyeurista, com a câmara escondida. No documentário *Zoo* (1962), “looking at human beings from the point of view of caged animals”⁵¹ (Barnouw, 1993: 249), Haanstra lança a dúvida de quem é que está a assistir quem, captando reações genuínas dos intervenientes com uma câmara escondida, logo sem que os intervenientes o saibam. Para Rabiger, o cinema de observação é “ilusório” (2004), pois em algum ponto é estabelecido um contacto direto do olhar para a câmara e, se esse olhar existe, é posteriormente retirado na montagem. A falsa sensação da câmara que vê através da fechadura é uma das principais fragilidades do documentário de observação. Todavia, é no cinema *vérité* que surge a contraproposta.

Partindo do paradigma da observação, o *cinema vérité* em muitos aspetos distancia-se do cinema direto. O seu nome é uma referência ao movimento *Kino-pravda* (traduzido como “cinema verdade”) de Dziga Vertov e, como tal, “legitimized the camera’s presence and let the crew become catalyst for what took place on the screen”⁵² (Rabiger, 2004: 29). Provocar a ação faz parte desta tendência, assente na premissa da investigação etnográfica; o problema é apresentado com os intervenientes e o documentarista no grupo - *fly-on-the-soup*, na “qualidade de observador participante” (Penafria, 1999: 65).

O antropólogo Jean Rouch trouxe para os seus documentários a premissa fundamental do método etnográfico: o investigador observa e faz um levantamento de informações sobre um grupo, confirmadas pela repetição e, acima de tudo no cinema *vérité*, a participação do documentarista deve catalisar os eventos, “the camera as a provocation or catalyst to reveal social tension”⁵³ (Aufderheide, 2007: 112). A relação

⁵⁰ Tradução livre: “um dos problemas que pairava sobre os documentaristas observadores, era a medida em que a presença da câmara influenciava os eventos antes dele”.

⁵¹ Tradução livre: “olhando para os seres humanos do ponto de vista dos animais enjaulados”.

⁵² Tradução livre: “legitimaram a presença da câmara e deixaram a equipa tornar-se catalisadora para o que aconteceu no ecrã”.

⁵³ Tradução livre: “A câmara como provocação e catalisador para revelar tensão social”.

do autor com o material pode ser de diferentes naturezas, “[e]sta relação passa pela presença física do autor no próprio filme. O grau de presença/ausência pode variar: pode ser ouvido, visto ou, apenas marcar a sua presença através de títulos e legendas” (Penafria, 1999: 64). Filmado com recurso da câmara à mão e som direto, o cinema *vérité* permite que os entrevistados possam falar, olhar para a câmara e usa o comentário em voz off, sem sobreposição do discurso direto. A qualidade de “catarse” em Rouch (Penafria, 1999: 65) está assente na premissa da revelação do indivíduo frente à câmara e em interação com ela, ao longo do tempo da sua exposição. O que se torna autêntico e verdadeiro nestes documentários, é a relação estabelecida entre realizador e os intervenientes. Porque a interação pode surgir em diferentes formas, alguns documentaristas recorrem a entrevistas, colaborações entre o autor e as intervenientes, discussões ou diálogos e envolvimento pessoal.

Os seguintes exemplos de interações entre os documentaristas e os seus intervenientes são apontadas por Nichols (2001). Claude Lanzmann, no documentário *Shoah* (1985), usa entrevistas para recontar, ao longo de nove horas, os dias intermináveis do holocausto, tanto na voz das vítimas como de cúmplices do regime nazi. Na colaboração planeada dos realizadores Jean Rouch e Edgar Morin em *Chronicle of a Summer* (1961), Marcelline Loridan é uma sobrevivente do holocausto que conta a sua experiência como judia no campo de concentração, ao longo de um monólogo enquanto percorre a Praça da Concórdia. Mais tarde os realizadores juntam-se para debater e dialogar em grupo sobre o material filmado. Em *Not a Love Story* (1981), prevalece o diálogo e a discussão sobre a exploração da imagem feminina e a pornografia, entre a documentarista Bonnie Klein com a *ex-stripper* Linda Lee Tracy. Por último, a interação do documentarista pode ser direta com os eventos, com o seu envolvimento pessoal; quer seja num registo de repórter investigador, quer seja num registo de reflexão pessoal como um diário. Assim sendo, a presença admitida do autor pode ser manifestada de diversas formas, seja dentro ou fora de campo e visto, ouvido ou lido nos intertítulos. Desta forma o cinema *vérité*

trouxe novas particularidades sobre a voz do autor e a sua relação com o tema, intervenientes, público e, em último grau, com o material filmado.

Estas novas tendências, fundadas na tradição do registo *in loco*, quebraram com os paradigmas e convenções, sobretudo do documentário social britânico, “[l]eaving conclusions to viewers, the films were ambiguous...The ambiguity was exhilarating to some film goers, infuriating to others”⁵⁴ (Barnouw, 1993: 231). Documentaristas e cinéfilos resistiriam à abordagem formal do cinema de observação (direto e *vérité*), à diluição da identidade e papel do autor, questionaram a natureza e autenticidade do material filmado, e criticaram a pluralidade de vozes (dos seus intervenientes) sem recurso a outras fontes, em alternativa à “voz única do narrador” (ou do autor), a “fé excessiva no que é dito” e a “à volta de testemunhos de apenas algumas pessoas” (Penafria, 1999: 67). Em primeiro lugar, quanto à ambiguidade e a perda de identidade do autor, Penafria contrapõe esta crítica com o direito da montagem, uma vez que em última instância são os autores que organizam o material final, imprimindo a sua visão. Neste aspeto, o cinema *vérité* destaca-se pela cumplicidade do autor como catalisador dos eventos, o responsável pelos testemunhos. Em segundo lugar, no tocante à voz do autor, para os apologistas do modelo griersoniano, o cinema de observação carece do compromisso social. Penafria discorda afirmando que “colocar no ecrã as pessoas a falarem sobre determinado tema é, em si, o cumprimento social de uma responsabilidade social” (1999: 67).

Para captar uma composição fiel dos hábitos de caça tradicionais no passado dos *inuit*, Flaherty expôs um conjunto de indivíduos aos perigos dos animais selvagens, ao frio e à fome. Ainda que a aventura não tenha resultado em perdas humanas, a responsabilidade e o ato de compromisso assumido entre Flaherty e os intervenientes, que desempenharam o papel de uma família em *Nanuk, o Esquimó*, está subjacente à maneira como escolheu representar. Na concepção de um documentário, a relação do documentarista e a sua equipa com os intervenientes faz emergir questões éticas que se estendem às expectativas dos intervenientes e do público (Nichols, 2001). O tipo de contrato, desigual daquele ao dos atores para a ficção, é estabelecido entre o autor e os intervenientes, entre o autor e o seu público,

⁵⁴ Tradução livre: Deixando as conclusões para os espectadores, os filmes eram ambíguos... A ambiguidade era estimulante para alguns cinéfilos, enraivando outros”.

de acordo com o tipo de documentário. A voz e o tom compõem a forma de enunciação, “adopts a specific position in relation to those represented in the film and those to whom the film is addressed”⁵⁵ (Nichols, 2001: 18).

Quais os inconvenientes para a imagem dos atores sociais? Deverão ter conhecimento dos riscos implicados na exposição? Como serão representados, como serão vistos e como irão ver-se? A tom da enunciação (Nichols, 2001) responde a estas questões éticas e define a forma como são representados os atores sociais do documentário. O comentário na “voz de Deus” (voz de autoridade sem correspondência visual), a voz do próprio autor (com correspondência visual dentro ou fora de campo), a ausência de comentário (Nichols, 2001), são formas de enunciação que respondem à forma como o documentarista decide representar os indivíduos explorados. Na outra extremidade desta relação está o diálogo com o espectador, expectante como determinado grupo ou ator social será representado. Em último caso, o tom (verbalizado ou não) canaliza o ponto de vista do autor, mantendo com os intervenientes e o público uma relação de proximidade ou afastamento. É ainda possível que a enunciação seja auto-referencial ou inclua o autor no grupo que pretende representar. Porventura, neste pressuposto, problematiza-se ainda mais se os eventos foram adulterados de forma a favorecer a imagem do autor e o grupo onde está inserido. O mesmo acontece no cinema direto, onde a câmara tenta disfarçar uma “unacknowledged or indirect intrusion”⁵⁶ (Nichols, 2001: 111). Os observados, na maioria das vezes, têm conhecimento prévio de que estão a ser filmados e coloca-se a dúvida se os eventos seriam os mesmos na ausência da câmara. É, todavia, mérito dos documentários o registo *in loco*, não apenas pelo “engagement with the immediate, intimate, and personal” mas também “a sense of fidelity to what occurs that can pass on events to us as if they simply happened when they have, in fact, been constructed to have that very appearance”⁵⁷ (Nichols, 2001: 112).

⁵⁵ Tradução livre: “adopta uma posição específica em relação a quem representa no filme e a quem é dirigido”.

⁵⁶ Tradução livre: “intromissão não reconhecida ou indireta”.

⁵⁷ Tradução livre: “compromisso com o imediato, o íntimo e o pessoal”, “um sentido de fidelidade do que acontece que pode ser passado por eventos a nós, como se tivessem simplesmente acontecido quando, na verdade, foram construídos para ter essa aparência”.

A verdade sem efeitos, ou a sua desconstrução, é a expectativa do público sobre o documentário. Ainda que se encontre diversos desafios éticos nos subgêneros, na forma como da a ver a verdade (de uma história, de um evento), cada novo subgênero concebe, na herança dos anteriores, outras alternativas exploratórias do mesmo tema, tal como a ficção narra de modos díspares os mesmos temas transversais aos seus gêneros.

1.3 Tipos, subgêneros e modos reorganizados

A relação dos documentaristas com a reprodução cinematográfica do real, evidencia a riqueza do documentário na profusão de subgêneros, que correspondem às necessidades de novas abordagens na representação das realidades. Um novo tipo de documentário não surge como um melhoramento qualitativo dos anteriores. “What changes is the mode of representation, not the quality or ultimate status of the representation”⁵⁸ (Nichols, 2001: 101), ou seja, um novo tipo de documentário propõe outras maneiras de representar ou ultrapassar as fragilidades de representação das convenções já existentes (Nichols, 2001: 101). Novas formas de representação, de abordar uma realidade, são a materialização dos pontos de vista do seu autor sobre o mundo, o que faz dos documentários uma obra pessoal (Penafria, 2001).

As convenções e os dispositivos técnicos e narrativos que possam ter cristalizado num determinado tipo de documentário, ou que a ele estejam popularmente associados, muitas vezes terão sido um recurso de um outro subgênero precedente e emprestado a outros. Dessa forma alguns documentários são fruto do cruzamento de dois ou mais subgêneros, não sendo possível esgotar possíveis cruzamentos ou, essencialmente, os dispositivos usados.

Autores como Aufderheide, Nichols e Penafria, expressam nas suas obras os tipos de documentários com características próprias, embora sem total consenso. Nichols (2001) apresenta os modos de documentário numa ordem cronológica de aparecimento. O autor situa seis modos diferentes de documentário: *poetic mode*,

⁵⁸ Tradução livre: “o que muda é o modo de representação, não a qualidade ou o estado final da representação”.

*expository mode, observational mode, participatory mode, reflexive mode e performative mode*⁵⁹. No ponto de vista de Aufderheide (2007), os tipos de documentário são formas diferentes de representação da realidade, entre eles: *public affairs, government propaganda, advocacy, historical, ethnographic e nature*⁶⁰. Numa perspetiva que contempla a mudança do estilo, por motivos históricos, tecnológicos, de contexto social, político e económico, Penafria (1999) descreve quatro tipos de documentários: de exposição, observação, interativo e reflexivo.

Neste capítulo pretendo sistematizar com apoio do quadro A (ver anexo) os tipos de documentário de acordo com as suas características e convenções, em função de uma variável: o envolvimento do documentarista com o material ou tema. Este envolvimento traduz-se, sobretudo, no ponto de vista como o autor pretende representar os seus intervenientes e o tema. É possível categorizar o “envolvimento” em quatro categorias: ausente, presente, encomenda e pessoal⁶¹. Ainda que não sejam exaustivas, estas são as principais categorias. Num quadrado é possível distribuir os vários tipos de documentários pelos quatro vértices. A categoria *ausente* surge diametralmente oposta à *presente*, e a *encomenda* em oposição com a *pessoal* (confrontar figura A). Neste sentido, alguns documentários podem partilhar as convenções da categoria ausente, e, por proximidade, podem ser simultaneamente pessoais (modo poético) ou encomendados; o autor pode estar presente e ao mesmo tempo pessoalmente envolvido, ou presente como moderador ou catalisador dos eventos. Não exclusivos a uma categoria, alguns filmes podem situar-se entre as quatro categorias, com características predominantes de uma delas.

O cinema pôs a natureza em cena, desde os seus primórdios, através da tradição do registo *in loco*. Os autores deixaram-se ficar fora do campo filmado, limitando a sua influência sobre os eventos. O cinema direto, exposto no capítulo anterior, é o exemplo mais evidente de um envolvimento *ausente* do autor no documentário. Corresponde à definição dos documentários de observação de Penafria e do modo observacional de Nichols (confrontar figura A); Aufderheide não distingue

⁵⁹ Doravante usarei as traduções correspondentes aos “modos”: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performativo.

⁶⁰ Doravante: assuntos públicos, propaganda governamental, advocacia, histórico, etnográfico e natureza.

⁶¹ Todos os documentários são obras pessoais (Penafria, 2001), porém quando refiro um grau de envolvimento pessoal, significa que o próprio documentarista faz parte do seu grupo de intervenientes.

o cinema direto do *vérité*, por isso junta-os no subgênero etnográfico. Aqui a ausência traduz-se na invisibilidade do autor, ainda que esteja fisicamente próximo ou distante dos intervenientes, no outro lado da lente; a inexistência de comentário ou narração e o uso dos planos-sequência são as principais marcas deste tipo de documentários. É também comum o uso da montagem assente no princípio da continuidade espacial e temporal, de forma a tornar credível para o espectador os eventos captados, como algo filmado de imediato, sem planeamento prévio. Ainda que o autor não esteja presente nos elementos cinematográficos, não significa que a intenção que o leva a fazer o documentário não seja pessoal ou mesmo até por encomenda. A ausência do autor, do seu comentário, supõe uma maior ambiguidade quanto às suas intenções e relação que possa ter com o tema.

Partindo do mesmo registo, além da observação, o autor pode optar por estar presente como catalisador, participando nos eventos. No capítulo anterior este tipo de cinema corresponde ao cinema *vérité*; é o subgênero etnográfico (Aufderheide), o modo participativo (Nichols) e o tipo interativo (Penafria). A dinâmica do autor presente (confrontar figura A) com os intervenientes (extensível aos membros da equipa), é a ferramenta chave deste tipo de documentário para revelar a verdade frente às câmaras. A convivência do autor manifesta-se em diferentes graus, “pode ser ouvido, visto ou, apenas marcar a sua presença através dos títulos e legendas” (Penafria, 1999: 64), por meio de “diálogos, monólogos, confissões, <<entrevista mascarada>>, testemunhos, interrogatórios” (idem: 67). Apesar da convivência com os intervenientes, tal como na investigação etnográfica, o autor mantém uma visão distanciada do grupo.

O modo poético, definido por Nichols, tipo de documentário experimentalista, coexiste entre o envolvimento ausente e pessoal do autor (confrontar quadro A); nele encontram-se filmes associados ao movimento modernista, como o *avant-garde* no cinema de atração⁶². “The poetic mode has many facets, but they all emphasize the ways in which the filmmaker’s voice gives fragments of the historical”⁶³ (Nichols, 2001: 105), ou seja, não há uma necessidade de representar o mundo tal como é. O

⁶² Confrontar página 8.

⁶³ Tradução livre: “O modo poético assume muitas formas, mas todos enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá fragmentos do mundo histórico”.

material recolhido é estruturado pela montagem para complementar o ponto de vista do seu autor sobre uma determinada realidade. Por vezes essa realidade existe apenas na mente do criador, como em *Composition in Blue* (1935), de Oskar Fischinger, em que as imagens mentais que a música o leva a imaginar, são traduzidas no ecrã com formas visuais e um fundo azul sincronizados com a música. A montagem de continuidade dá lugar a uma montagem de “associations and patterns that involve temporal rhythms and spatial juxtapositions”⁶⁴ (Nichols, 2001: 102), com intenção de informar ou mostrar o mundo na perspetiva do seu autor, sem recorrer à retórica e a oratória para o fundamentar; a amálgama de imagens poéticas torna-se no discurso indireto e pessoal do seu autor.

Os documentários de natureza enquadram-se na categoria de um autor ausente, seguindo a tradição do registo *in loco* de Robert Flaherty (como *Simba* (1928)⁶⁵, e remontam aos antecedentes do cinema⁶⁶, em que os cientistas tinham interesse em documentar e observar a natureza. Relacionados com o estudo da natureza, habitualmente as personagens são animais selvagens e o ambiente. O Homem é uma figura frequentemente ausente, a quem se reserva o estatuto de observador tal como o autor. Pequenos filmes de caça, como *Hunting the White Bear* (1903), ou os safaris, *Roosevelt in Africa* (1910), ficaram populares. Contudo, segundo Aufderheide, os autores deste tipo de filmes começaram a encenar os momentos com a morte de animais e a precipitar a ação. O estúdio Buena Vista apostou neste género de documentários, com propósitos de entretenimento e educativos. Os documentários de natureza estendem-se também aos filmes sobre questões ambientais. No centro do debate estão os desequilíbrios provocados pela ação humana, a relação do homem com a natureza (como *Grizzly Man* (2005) de Werner Herzog) e a consciencialização do aquecimento global (*Uma Verdade Inconveniente* (2006) de Davis Guggenheim).

A trilogia Qatsi de Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1982; *Powaqqatsi*, 1988; *Naqoyqatsi*, 2002) e os documentários do seu diretor de fotografia, Ron Fricke (*Baraka*, 1992; *Samsara*, 2011), são exemplos de filmes que realçam as

⁶⁴ Tradução livre: “associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”.

⁶⁵ Este documentário da natureza, financiado por banqueiros, resultou numa expedição de quatro anos a África. À semelhança com *Nanuk, o Esquimó*, o documentário beneficiou de uma parceria comercial com uma empresa de roupa.

⁶⁶ Confrontar página 6.

transformações na natureza: o desequilíbrio provocado pelo displicente uso dos recursos naturais e a influência da tecnologia na sociedade. As suas imagens-retrato do mundo, acompanhadas com música minimalista e comentário, representam uma mistura entre o subgénero natureza de Aufderheide e o modo poético de Nichols, a evidência com o mundo histórico e a reflexão autoral ausente de comentário (narração).

Os documentários cujo envolvimento se enquadra no vértice da encomenda (termo a definir), são mais tipicamente o modo expositivo (Nichols), os documentários de exposição (Penafria), os subgéneros de assuntos públicos e o de propaganda (Aufderheide) (confrontar figura A). É o estatuto de encomenda que estabelece a relação dos autores com este tipo de documentário, independente da filiação que possa ter com o tema. O subgénero de assuntos políticos (Aufderheide) é o principal exemplo da encomenda, patrocinado e encomendado por um serviço de programas televisivo, com forte expressão nos anos 50 e 80, tal como o programa “60 Minutes”. Além do prestígio que estes documentários trazem aos serviços de programas, é também uma forma de renovar e garantir a licença de transmissão das próprias estações televisivas. Com ascendência na tradição griersoniana, a principal intenção está na indagação de problemas, “propose a perspective, advance an argument, or recount history”⁶⁷ (Nichols, 2001: 105).

A retórica tem um papel primordial neste género e, nesse sentido, o texto, a narração ou o comentário assumem o comando dando sentido à organização das imagens que devem complementar como evidência: “illustrate, illuminate, evoke, or act in counterpoint to what is said”⁶⁸ (Nichols, 2001: 107). A este modo corresponde o subgénero de assuntos públicos de Patricia Aufderheide, aplicando o conceito de discourse of sobriety (Nichols, 2001), que dá primazia ao conteúdo e à representação da realidade tal como ela é. A relação obtida entre a imagem e voz permite transmitir a mensagem de forma clara, “relação essa que se assume como altamente eficaz em termos de persuasão” (Penafria, 1999: 59). Esta é uma das razões pelo qual este género é o preferido pelos patrocinadores, pois evita a ambiguidade da mensagem. A voz *off* está, entre outras funções, encarregue de enquadrar o problema de carácter

⁶⁷ Tradução livre: “propõe uma perspectiva, desenvolve um argumento ou reconta a história”.

⁶⁸ Tradução livre: “ilustra, ilumina, evoca ou age em contraponto ao que é dito”.

social ou económico. Esta voz pode ser vinculada por intertítulos, ou então pela *voz off* (*voice-of-God*) que não vemos; normalmente masculina e autoritária, porém mantém um grau de familiaridade. As pessoas servem de testemunho para a causa ou ponto de vista do autor, como em *Housing Problems*. É um tipo de documentário que abre as portas para o uso da reconstrução de momentos como forma de argumento, quando “sincero e justificável” (Penafria, 1999: 59). A montagem do documentário expositivo é usada de forma linear, com a intenção de expor o ponto de vista do autor e manter “a continuidade de argumentação” (Penafria, 1999: 60), ou seja, agir como “evidentiary editing”, segundo Nichols (2001: 107).

A persuasão do documentário expositivo, ou a necessidade de convencer o espectador de um ponto de vista ou informação, pode ser usada como forma de propaganda. Ao longo da História, com ênfase em épocas de tensão política e bélica, como a 2ª Grande Guerra, vários governos usaram o documentário como um instrumento de propaganda, “because of their claims to truthfulness and fidelity to real life”⁶⁹ (Aufderheide, 2007: 65). Com forte influência na opinião pública, neste subgénero o ponto de vista pertence a uma organização ou o governo de um país, independentemente da relação do autor ao material. Embora com o mesmo propósito, os documentários de propaganda foram usados em épocas bélicas de formas diferentes; na Alemanha, a censura procurou controlar as várias atividades cinematográficas (produção, distribuição e exibição), com intenção de intimidar os inimigos, encorajar o povo e enaltecer o poder alemão (confrontar página 18); no Japão os documentários e notícias deviam ser passados em todas as salas, com apelo à “uniformity of behaviour”⁷⁰ (Aufderheide, 2007: 66); no Reino Unido e nos Estados Unidos foram criadas instituições de propaganda, no primeiro para levantar a moral e confiança (*Listen to Britain*), no segundo para argumentar e persuadir sobre a presença dos E.U.A. na guerra, tarefa que ficou ao cargo da série de documentários *Why We Fight*, de Frank Capra. Estes documentários de propaganda nem sempre refletem as crenças dos documentaristas, como é o caso de Leni Riefenstahl, movida por Adolf Hitler a realizar *O Triunfo da Vontade*.

⁶⁹ Tradução livre: “por causa de suas reivindicações de veracidade e fidelidade à vida real”.

⁷⁰ Tradução livre: “uniformidade do comportamento”.

Patricia Aufderheide menciona um outro subgénero, que partilha características com o modo expositivo ou o documentário de exposição: a advocacia. As causas políticas instigadoras deste subgénero demarcam-se da propaganda, com apoio particular das organizações que patrocinam movimentos emancipadores contra os governos. Advogados e ativistas apostaram na qualidade persuasiva e de evidência do documentário, que leva os espectadores a crer na autenticidade do material – “[m]an cannot act before the camera in the face of death” (The Spanish Earth). A luta contra o movimento de extrema direita liderado pelo General Francisco Franco, apoiado pelos nazis e os fascistas na Itália, levou Joris Ivens para as trincheiras enquanto filmou *The Spanish Earth* (1937). Um dos principais debates do subgénero advocacia, é se o documentário leva realmente ao ato, ou se o seu papel é apenas convencer o espectador de um ponto de vista. Dentro deste subgénero podemos encontrar o movimento ativista do *third cinema*⁷¹ (Aufderheide, 2007), em alguns casos apoiados por instituições ou organizações que partilham o mesmo idealismo do documentário. No pós-guerra dos anos 40, o quadro geopolítico teve a oportunidade de mudança, “[i]n the 1960s civil rights and human rights movements, struggles against colonialism, nuclear weapons, and the cold war arms race all marked a time of political ferment”⁷² (Aufderheide, 2007: 81). Os países neutros à Guerra Fria, ao capitalismo americano e o comunismo soviético, afastaram-se das superpotências em busca de autonomia, como o Japão e os países da América latina: Brasil, Argentina, Cuba e Chile. Estes documentários usaram o legado de dispositivos técnicos e narrativos de outros géneros de forma pragmática; aquilo que melhor serviria para transmitir o ponto de vista, implicou recorrer à abordagem técnica do tipo de observação, a exposição objetiva do narrador autoritário no documentário social de Grierson e a exploração de Robert Flaherty. Outros dispositivos usados para a credibilidade deste género são a apresentação de estatísticas e entrevistas com especialistas. Embora de alguns destes filmes tenham sido feitos ou terminados no exílio, como a trilogia de Patricio Guzmán, *The Battle of Chile* (1975-1979), estes filmes representam testemunhos históricos dos seus países de origem.

⁷¹ Da tradução literal “terceiro cinema”, este movimento remete para o conceito de Terceiro Mundo, constituído por um conjunto de países neutros aos Estados Unidos e à União Soviética durante a Guerra Fria.

⁷² Tradução livre: “Nos anos de 1960, os movimentos de direitos civis e direitos humanos, lutas contra o colonialismo, armas nucleares e a corrida ao armamento da Guerra Fria, marcaram uma época de fermentação política”.

No subgénero histórico, o envolvimento do autor é ausente ou por encomenda (confrontar figura A). Para recontar um momento passado, este subgénero apropria-se de vários dispositivos, “[t]hey turn to photographs, paintings, representative objects, images of key documents, reenactments, and, famously, on-camera experts to substitute for images”⁷³ (Aufderheide, 2007: 91). Os autores recorrem ao material de arquivo ou documentos com grande valor de evidência e autenticidade das realidades que pretendem representar e, na ausência deste material, são criadas sequências de reconstituição - o limiar entre o documentário e ficção encontra aqui uma parte do constante debate sobre a natureza dos documentários. Errol Morris recorre à reconstituição em tom de investigação, para dar suporte à sua interpretação sobre casos criminais ou eventos. Não obstante o inovador uso da reconstituição dos eventos pelo qual *A Verdade Contra Tudo* (1988) ficou célebre, permanece em discussão a ambiguidade com que podemos definir o filme como documentário ou ficção.

Segundo Aufderheide, os documentários históricos e biografias⁷⁴ correspondem a uma perspetiva dos factos, porém, a exatidão histórica, a que o espectador aguarda encontrar, pode ser tendenciosa, comprometendo a precisão dos factos. Aufderheide frisa neste debate que o trabalho do documentarista não é o do historiador e, dessa forma, adota uma perspetiva sobre um evento ou figura histórica (no caso da biografia), não sendo peremptório expor todas as vertentes ou teorias de um facto histórico.

No modo ou tipo reflexivo (confrontar figura A) encontramos características do tipo de documentário participativo ou interativo. Todavia, o tipo reflexivo volta-se para o processo de produzir imagens e ideias, da rodagem à montagem. Questiona e põe em perspetiva os efeitos dos dispositivos usados em torno da representação e a sua veracidade com o mundo, “self-conscious and self questioning mode of representation”⁷⁵ (Nichols, 2001: 127, 128). O exercício de reflexão cinematográfica levada a cabo pelo autor, inclui o espectador como o elemento final da provocação.

⁷³ Tradução livre: “Eles viram-se para as fotografias, pinturas, objetos representativos, imagens de documentos chave, reconstituições e, muito célebre, especialistas para substituir imagens”.

⁷⁴ Aufderheide divide o subgénero histórico noutros tipos associados, nomeadamente as biografias e os documentários revisionistas (confrontam versões sobre eventos históricos).

⁷⁵ Tradução livre: “modo de representação autoconsciente e auto-questionador”.

Ao mesmo tempo que os documentários reflexivos procuram denunciar representações convencionais que a sociedade tem de assuntos, comunidades ou senso comum, o envolvimento reflexivo do autor significa que também ele seja alvo de objeto, “um autêntico ensaio sobre cinema, nomeadamente sobre a relação do cinema com a realidade e o papel do autor de filmes na sociedade” (Penafria, 1999: 70). Este tipo de documentário assume ser o ponto de vista e leitura do seu autor sobre o mundo, e por isso ajusta-se na categoria pessoal pelo seu envolvimento.

O modo performativo (Nichols) constitui o envolvimento mais pessoal e subjetivo entre os vários tipos de documentários. Assente no conhecimento individual e empírico do seu autor, entra na dimensão autobiográfica (como uma espécie de diário de bordo) em que o autor é ele mesmo o principal interveniente. No documentário *E Agora? Lembra-me* (2013), Joaquim Pinto abre literalmente o diário de bordo para o espetador na primeira pessoa. Este “livro” de memórias sobre o seu trabalho no cinema, das suas relações afetivas, coexiste com a experiência de um seropositivo e portador de Hepatite C, a iniciar novos tratamentos. Memória e experiência são os dois motores narrativos do documentário performativo ou, segundo Nichols (2001), uma mistura entre o imaginado e o factual. A relação entre o documentarista e o espetador é “afetiva”, com uma visão mais pessoal sobre o mundo ou o tema representado, “[t]he expressive dimension may be anchored to particular individuals, but it extends to embrace a social or shared form of subjective response”⁷⁶ (Nichols, 2001: 133). O documentário do tipo performativo recusa a memória histórica coletiva, o senso comum e o conhecimento prévio, para uma experiência que equivale à “subjetividade social”, “this social subjectivity is often that of the underrepresented or misrepresented”⁷⁷ (Nichols, 2001: 133).

O envolvimento pessoal do autor privilegia uma maior liberdade criativa no uso dos dispositivos, no estilo, roçando o cinema experimental e o *avant-garde*, contudo essa liberdade está ao serviço de um objetivo, “[i]t animates the personal so that it may become our port of entry to the political” (Nichols, 2001: 137)⁷⁸. O segundo salto para o digital que resultou na diversificação de meios, narrativas e

⁷⁶ Tradução livre: “a dimensão expressiva pode estar ancorada nos indivíduos particulares, mas estende-se para embarcar uma forma social ou partilhada de resposta subjetiva”.

⁷⁷ Tradução livre: “esta subjetividade social é muitas vezes a de sub-representados ou mal representados”.

⁷⁸ Tradução livre: “anima o pessoal para que ele possa tornar-se o nosso porto de entrada para a política”.

vozes no audiovisual, é também uma “nova manifestação do documentário” (Penafria, 1999: 95), sobretudo performativo. A massificação e fácil acesso dos meios de gravação digital, tal como a ubiquidade da internet, permitiu o espectador tornar-se ele mesmo produtor de conteúdos, documentar e descrever o seu mundo, subjetivamente, com “tratamento criativo da realidade” (Penafria, 1999: 96).

O grau de envolvimento do autor varia com o tema e o seu ponto de vista. Nos próximos capítulos são elucidados o tema da solidão gay no documentário “Sobras do Almário”, a auto-etnografia e como estes elementos foram reunidos para criar um documentário, cujo envolvimento do autor pessoal torna-o o principal interveniente, à semelhança do modo performativo e do modo ou tipo reflexivo, que questiona a própria natureza e potencial imagético do documentário para representar uma realidade como a solidão.

Capítulo II

2. Solidão, um estado de alma

2.1 Das ciências e das Filosofias

A solidão, diferente de estar só ou do retiro voluntário e desapegado, é um conceito complexo que diferentes áreas do conhecimento tentam estudar e definir. Cada ser humano pode ou não se sentir só por motivos e intensidades diferentes. Seja numa perspectiva ontológica, da patologia ou sociologia, vários autores abordam a solidão com pontos de vista que questionam a natureza deste estado de alma, investigam a sua gênese e as consequências. No entanto, por diversas razões, a produção de investigação científica sobre a solidão é limitada. Os “sintomas” associados à solidão podem ser manifestações idênticas de outras condições mentais ou físicas, tais como as características da depressão, embora não se verifiquem inversamente (Horowitz, L. M., & French R. De S., Anderson C. A., 1982). Por outro lado, com vista à investigação, torna-se angustiante para indivíduos submetidos aos estudos (entrevistas, focus group) quando evocadas memórias de solidão no passado que comprometem o bem-estar atual. Por parte dos investigadores encontra-se a apatia e alienação de quem não se sente só (embora tenha experienciado momentos de solidão anteriormente) pelos que se sentem ou pela frequência com que é justificada a solidão ou isolamento com motivos intrínsecos e característicos dos indivíduos, como que por opção ou condições que são perpetuadas (Weiss, 1973).

Este estado de alma é uma experiência emocional, subjetiva e universal, porém, difere quanto à sua influência no quotidiano, quando efêmera ou prolongada. Trata-se menos da quantidade de laços sociais estabelecidos, e mais da sua qualidade. Não sendo uma experiência exclusivamente negativa, a solidão também pode ser um momento de autoconhecimento e criação, um momento em que o indivíduo consciencializa e reflete o seu lugar no mundo (Weiss, 1973). Porque há uma multiplicidade de pontos de vista sobre a solidão, farei neste capítulo um apanhado de algumas teorias.

Num registo existencialista, a solidão faz parte da condição humana, um sentimento universal, pois as nossas experiências e todo o que se encontra no domínio

da percepção e mental são subjetivas (Perlman, Peplau, 1982). É também, para Kierkegaard, uma manifestação da existência subjetiva da humanidade que discorre das atividades do quotidiano, na esfera estética, do prazer e da materialidade. Contudo, é na esfera espiritual, através da fé, que o ser humano encontra o auxílio e bem-estar, o recobro da experiência negativa comum na solidão. De um ponto de vista ontológico, a solidão é necessária para que o indivíduo escolha como viver sempre na sombra da morte certa.

Na psicologia, a solidão comum é distinguida entre a solidão emocional da solidão social, ambas pautadas pela privação involuntária de um ou mais tipos de relações (Weiss, 1973). A solidão emocional é caracterizada pela rutura de um laço afetivo, a perda de um ente querido, do divórcio ou a separação de amigos ou amantes. A solidão social implica um afastamento e carência de contacto ou da integração numa comunidade de trabalho, académica, desportiva (idem), ou “when a person feels estranged from, is misunderstood or rejected by, and/or lacks appropriate social partners for a desired activity”⁷⁹ (Rook, 1984: 209). Se, neste caso, da minguia ou completa rutura de laços emerge a solidão, posteriormente esses laços poderão ser necessariamente substituídos, pois a solidão é vista como um força, “great enough (...) to aggressively seek social activity” (Weiss, 1973: 9).

As análises textuais sobre a solidão, na psicodinâmica, remontam para os anos 30, e veem-na como uma patologia quando crónica, “may be expressed quite simply as homesickness, or it may appear as severe agitation, or in form of alcoholism or drug addiction”⁸⁰ (Peplau, 1989: 256). “To know that a person is lonely is to know that the person possesses some major features of depression”⁸¹ (Horowitz, L. M., & French R. De S., Anderson C. A., 1982: 190), porém não significa que solidão seja uma característica de quem sofre de depressão.

⁷⁹ Tradução livre: “quando uma pessoa se sente distanciada, incompreendida ou rejeitada, e / ou tem poucos parceiros sociais adequados para uma atividade desejada”.

⁸⁰ Tradução livre: “pode ser expressada simplesmente como saudades de casa, ou pode parecer como agitação grave, ou em forma de alcoolismo ou dependência de drogas”.

⁸¹ Tradução livre:

Para os teóricos da psicodinâmica, a gênese da solidão está nas relações e experiências sociais estabelecidas na infância, durante a socialização primária⁸². A exploração social de afirmação, integração, participação, criação e atribuição de significados aos objetos e às experiências desenvolvidas nesta fase de crescimento, são essenciais para o adulto que a criança será. “Without help and without skill, the child must resort to fantasies to explain current experiences”⁸³ (Peplau, 1989: 258), ou seja, na ausência de acompanhamento, participação ou instrução dos adultos nas tentativas de comunicação e compreensão das experiências, as crianças recorrem a criações do autismo que mais tarde serão mal interpretadas e alvo de discriminação noutros ambientes sociais. Este processo tem continuidade, ou inicia-se, tendo em conta as três forças que propiciam o desenvolvimento dos sentimentos de solidão, segundo Bowman (1955): “decline in primary group relations; an increase in family mobility; and an increase in social mobility”⁸⁴ (Perlman, Peplau, 1982: 126).

A perspectiva fenomenológica examina a restrita manifestação do “verdadeiro eu” no contexto social para evitar a rejeição, que leva os indivíduos a desempenhar papéis dentro das expectativas sociais normativas (Perlman, Peplau, 1982). Autores da fenomenologia como Rogers (1970/1973), Moore (1976) e Eddy (1961), citados por Perlman e Peplau (1982), encontram no afastamento entre o “verdadeiro eu” e a concepção idealizada o medo da rejeição, que “leads people to persist in their social facades and so to continue feeling empty”⁸⁵ (Perlman, Peplau, 1982: 125).

Na sociologia são procuradas causas, como “rupturas familiares, afectivas e de amizade” (Costa, 2002: 10), que possam provocar ou agravar os sentimentos de solidão, levar ao isolamento de grupos sociais ou comunidades. O conceito de exclusão social, que muitas vezes substitui (erroneamente) o termo da pobreza, permite caracterizar vários grupos e as razões pelas quais indivíduos da sociedade possam sentir-se marginalizados ou isolados. Embora a pobreza nem sempre coexista

⁸² Socialização primária (Berger & Luckmann, 1966) é um conceito sociológico que corresponde aos primeiros laços sociais no seio familiar que prepara a criança para a sociedade.

⁸³ Tradução livre: “sem ajuda e sem habilidade, a criança precisa recorrer a fantasias para explicar as experiências atuais”.

⁸⁴ Tradução livre: “declínio nas relações primárias do grupo; um aumento na mobilidade familiar; e um aumento na mobilidade social.

⁸⁵ Tradução livre: “leva as pessoas a persistirem nas suas aparências sociais e, assim, continuam a sentir-se vazias”.

com a exclusão social, é caracterizada pela “privação e falta de recursos” (Costa, 2002: 19). O desemprego a longo prazo é uma das principais causas de marginalização que termina na pobreza.

Indivíduos que fazem parte de minorias étnico-culturais, os idosos e os sem abrigo, compõem os grupos mais vulneráveis. A exclusão social ou o seu oposto, a “integração social”, depende do acesso aos “sistemas sociais básicos”⁸⁶ (Costa, 2002). Segundo Costa, ainda que estes sistemas sejam interdependentes, a ausência de um sistema não implica a dificuldade de acesso aos restantes. Nesse sentido, existem diferentes “graus de exclusão” e tipos de exclusão: económicos (“más condições de vida, baixos níveis de instrução e qualificação profissional, emprego precário” (Costa, 2002: 21), social (ruptura de laços relacionais e sociais, “associada à falta de auto-suficiência e autonomia pessoal ... estilo de vida de familiares e amigos, da falta de serviços de bem-estar (welfare), ou de uma cultura individualista e pouco sensível à solidariedade” (idem: 22), cultural (racismo e xenofobia), patológica (doenças mentais ou psicológicas) e comportamentos autodestrutivos (que procuram excluir-se, “toxicoddependência, o alcoolismo, a prostituição” (idem: 23).

No mesmo discurso de exclusão social, a questão de género – parte da identidade individual, pode ser também um motivo de exclusão. O constructo social que cada um de nós tem de género, segue os preceitos do binómio biológico em que o sexo determina o género como masculino ou feminino. Este discurso biológico monopolizador a que Foucault (1970) chama de procedimento de exclusão⁸⁷ “tende a exercer sobre os outros discursos... uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (Foucault, 1970:18). Por outras palavras, é uma forma de validar discursos ou excluir os que não pertencem a uma disciplina das ciências, como a biologia, que permita observar e confirmar. Esta determinação à priori repercute-se nas

⁸⁶ Existem cinco “sistemas sociais básicos no domínio das relações: o campo social (família, vizinhança, trabalho, comunidades ou associações de pertença), o económico (serviços, sistema de segurança social e mecanismos geradores de recursos), institucional (instituições de educação, saúde, justiça, habitação e políticas), territorial (bairros, conselhos rurais, acessibilidades) e referencias simbólicas (“perda de identidade social, de auto-estima, de auto-confiança, de perspectivas de futuro, de capacidade de iniciativa, de motivações, do sentido de pertença à sociedade” (Costa, 2002: 17).

⁸⁷ No texto “A Ordem do Discurso”, Foucault enumera, numa primeira parte, o conjunto de procedimentos que visam a exclusão, controlo, rarefação e restrição de discursos na sociedade, nomeadamente os da sexualidade. Numa segunda parte do texto, percorre pelos argumentos de contraposição com essa tendência.

expectativas, papéis e significados culturais que a sociedade atribui a cada um dos géneros; o género deve desta forma ser um conjunto de atos repetidos e estilizados, performativo, ativamente criado pelo indivíduo e não definido pela naturalidade do sexo como algo inato (Butler, 2017 [1990]). Contudo, a construção normativa da heterossexualidade não contempla a descontinuidade dos géneros feminino e masculino, como os géneros a que Butler na sua teoria feminista e *queer* chama de “inteligíveis” (idem), aqueles que desafiam as práticas do binómio. De forma a não sofrer represálias da sociedade, “enquanto estratégia de sobrevivência dentro de sistemas obrigatórios, o género é uma performance com consequências decididamente punitivas.” (Butler, 2017 [1990], 276). O exercício do género passa a ser uma forma de exclusão social e controlo, ainda que inconscientemente os próprios indivíduos possam exercer sobre si mesmos como defesa.

2.2 A solidão no caso gay

Ser gay não significa sentir-se só; sentir-se só não é sinónimo de solidão. Nem todos os indivíduos da comunidade gay sentem-se sós, e os que partilham sentimentos de solidão experienciam este estado de alma de maneiras diversas. Este estado de alma não se resume ao estereótipo do gay sénior e solitário, que lutava pelos direitos da comunidade LGBT e reivindicava investimento e investigação na cura para o HIV, nos anos 80; jovens e jovens adultos reportam cada vez mais casos de solidão, o que levou Hobbes a escrever sobre os seus amigos em “The Epidemic of Gay Loneliness”⁸⁸ - uma das influências deste projeto de investigação. Contextualizar a solidão, especificamente na comunidade gay, é um *puzzle* a fazer-se, e um tabu que dificulta o seu debate e investigação. Dada a complexidade do fenómeno, não existem investigações cujo foco seja apenas a solidão. Embora existam artigos de opinião que incitam o diálogo e a investigação científica sobre a solidão na minoria gay (Hatzenbuehler & Pachankis, 2016, Chaney & Burns-Wortham, 2015, Muench, F. & Parsons, J.T., 2004), a produção académica é ainda escassa ou inacessível. Contudo, existem artigos científicos, na área das ciências exatas, sobre a saúde mental e física do grupo LGBT, entre outros, que ajudam a compor um quadro de ideias, conceitos e

⁸⁸ Artigo escrito por Michael Hobbes e publicado em março, 2017, online no Huffington Post: <https://highline.huffingtonpost.com/articles/en/gay-loneliness/>

eventos sobre o estado de alma, que irei usar neste capítulo para contextualizar a solidão no caso da comunidade gay.

Durante a infância, traços tipicamente femininos na minha expressividade e manifestações físicas, foram mote para circunstâncias de bullying. Raras vezes os perpetradores eram repreendidos pelos professores ou auxiliares, uma vez que aproveitavam os momentos caóticos na escadaria e nos corredores, ou quando estava isolado para esquivar-me dos ataques. Entre os familiares, homossexualidade nunca era tema, não fosse para troça ou envergonhar. Mais tarde, na adolescência, tornei-me consciente desses traços indesejados no meu sexo, incentivador de represálias, que procurei ansiosamente esconder. Adaptei a minha gesticulação, a forma de andar, de estar, de falar, de vestir, de parecer o mais próximo do “sexo masculino”, e esquivar-me do estigma gay. Tornar invisíveis os traços da minha sexualidade, tornou-se habitual no pensamento diário. Em confronto com as restantes evidências da minha orientação sexual e as possíveis represálias da sociedade, mantive-a encerrada dos amigos durante o ensino secundário, dos meus pais e das minhas irmãs. “Bicha”, “paneiro”, “boiola”, “larilas”, entre outras designações ou expressões desfavoráveis à minoria, mesmo quando não dirigidos a mim, ainda hoje desencadeiam sensações negativas, como que uma ameaça: o corpo tenso, a humilhação de ser exposto como elemento de uma comunidade, a discriminação e o estigma.

Ao longo da pesquisa sobre este tema, dois conceitos foram terminantes para situar a solidão na comunidade sexual gay, demarcando-a, sobretudo, do constructo dominante heterossexual: o estigma e o “stress da minoria” (Hatzenbuehler, et al., 2016). Não havendo um consenso entre disciplinas na definição do conceito de estigma, é possível vê-lo de acordo com as suas componentes e fases consecutivas e inter-relacionadas: primeiro ocorre o processo de diferenciação e rotulação de indivíduos, cujas características não têm correspondência com os padrões da sociedade; num segundo momento a atribuição de características negativas aos mesmos indivíduos – elaboração do estereótipo; por último a discriminação aliada à perda de *status* dos elementos do grupo (Link & Phelan, 2001). Este processo de “estigmatização” pressupõe a presença de uma cultura dominante, cujos valores e características são partilhadas pela generalidade dos indivíduos e consideradas inteligíveis entre si, bem como o investimento cultural e de ordem social que rege os

cidadãos. Uma vez submetidos ao “exame”, os elementos dissonantes a estas considerações fazem parte das minorias, tendo passado pelo escrutínio da estigmatização. Em consideração com o contexto deste projeto, a cultura dominante corresponde ao binómio normativo da heterossexualidade.

Os indivíduos categorizados numa minoria (sexual, de género, raça ou etnia), fazem um esforço maior na adaptação em circunstâncias sociais, ao lidar com o “excesso” de stress por fatores externos perpetrados pelo estigma (exemplo das experiências de discriminação, preconceitos sexuais baseados no binário cultural e identitário do sexo-género, enraizados nas estruturas de poder, instituições sociais, culturais e religiosas), e não por motivos intrínsecos aos indivíduos (Meyer, 2003). O bullying é a principal manifestação do estigma, cujas “consequências psicológicas decorrentes do bullying homofóbico são notoriamente superiores para as vítimas do que para aqueles/as que não foram vítimas e pertencem ao grupo, destacando-se o isolamento, tristeza e solidão (António, et al., 2012). “Minority stress” é o conceito subjacente à tensão fisiológica perpetuada pelo estigma, aplicado ao estudo da saúde mental e física dos indivíduos pertencentes às minorias. A integração num grupo é uma componente de socialização que permite cada indivíduo formular a sua identidade, e onde são absorvidos em correspondência as características e valores partilhados entre os seus elementos. No entanto, no caso das minorias estigmatizadas, os preconceitos e as discriminações dirigidas ao grupo, interiorizados individualmente, “can arouse negative feelings about one’s own social group”⁸⁹ (Hatzenbuehler & Pachankis, 2016: 3). Os fatores anteriores apontam para uma conjectura onde se torna difícil conviver com uma identidade sexual abertamente gay, acerbando os sentimentos de solidão (Torres, et al., 2007). Da estigmatização, segundo Meyer, o preconceito e a discriminação são, consciente ou inconscientemente, interiorizados pelo estigmatizado, “negative regard from others leads to negative self-regard”⁹⁰ (2003: 4). Esse stress acrescido é uma consequência das represálias da sociedade que os indivíduos de uma minoria tentam evitar antecipadamente, bem como nas formas em lidar com o stress. Baseado em experiências anteriores e na interiorização do estigma, “LGB people... may be vigilant in interactions with others (expectations of rejection), hide their identity for fear of

⁸⁹ Tradução livre: “pode incitar sentimentos negativos sobre o próprio grupo social”.

⁹⁰ Tradução livre: “consideração negativa de outros leva a negativa autoestima”.

harm (concealment), or internalize stigma (internalized homofobia)”⁹¹ (Meyer, 2003: 5) – homofobia interiorizada doravante. Este mecanismo de defesa antecipada é, por um lado, uma forma de lidar com as represálias, por outro lado acentuam o stress. Este stress traduz-se negativamente na saúde dos indivíduos LGBT em níveis elevados e constantes de cortisol durante o dia, que por sua vez aumenta a probabilidade de depressão e outros cenários clínicos de ansiedade (Parra, et al., 2016). Onde o estigma é mais predominante, nas regiões ou comunidades onde as minorias sofrem mais com o estigma, surgem, associadas à morte prematura, doenças cardiovasculares, mesmo até mortes relacionadas com complicações do HIV (Hatzenbuehler, et al., 2014). O suicídio prevalece também com elevado impacto entre gays e bissexuais, comparativamente com heterossexuais, em números superiores às mortes relacionadas com complicações de HIV (Hottes, et. al., 2015); gays que sejam vítimas de tentativas de marginalização baseadas na orientação sexual, como o bullying, têm mais probabilidade de pensar na conceção de suicídio, ou na tentativa de suicídio (Hottes, et. al., 2016).

A estigmatização, que trabalha silenciosamente na supressão da identidade homossexual, atinge vários contextos sociais dos indivíduos, desde o seio familiar, ao ambiente profissional, onde consta predominantemente conflitos relacionais para os elementos da comunidade LGB, contrariamente ao que acontece com indivíduos heterossexuais (Parra, et al., 2016). A revelação da orientação sexual, a solidão e a autoestima em relação com a compulsividade sexual de homens gay e bissexuais, Chaney e Wortham (2015: 72) sintetizam uma conjectura de mal-estar associada aos distúrbios concorrentes da socialização tóxica:

“Problems in important intimate, familial, peer, and vocational relationships, including emotional distancing that can lead to secrecy, feelings of isolation, and loneliness” (Kalichman & Cain, 2004; Muench et al., 2007; Muench & Parsons, 2004; Reece & Dodge, 2004; Twohig, Crosby, & Cox, 2009), difficulty at work or at school (Muench et al., 2007; Muench & Parsons, 2004; Twohig et al., 2009), conflicts in spirituality (Twohig et al., 2009), feelings of discomfort regarding compulsive sexual behavior (Kalichman & Cain, 2004), including guilt and shame (Twohig et al., 2009), sexually transmitted infections and

⁹¹ Tradução livre: “pessoas LGB ... podem ser vigilantes nas interações com os outros (expectativas de rejeição), esconder sua identidade por medo de represálias (dissimulação) ou internalizar o estigma (homofobia internalizada)”.

other health issues (Kalichman & Cain, 2004; Muench et al., 2007; Parsons et al., 2012; Twohig et al., 2009), and poor self-esteem and respect (Muench et al., 2007; Muench & Parsons, 2004)”.⁹² (Chaney & Wortham, 2015: 72).

Entre estes inconvenientes, jovens homens adultos aceites pela família, apresentam melhores condições de “autoestima, suporte social e saúde em geral” (Ryan, et al., 2010: 208)”.

Do ensino secundário ao superior, abdiqueei do grilhão que me mantinha na zona de conforto, e fui estudar longe da família, amigos, entre outros, que seguiram os seus próprios caminhos. Da independência e da liberdade cedidas, dei os primeiros passos na exploração da minha orientação sexual, mantendo-a dentro do armário, receoso das reprimendas. O ambiente na grande cidade de Lisboa, propício para a interação com outros gays, mostrou-se aos poucos ser uma tarefa que menos se fazia nas ruas e espaços ou eventos de convívio gay, e mais no contacto através dos meios virtuais, por detrás dos ecrãs, sites e aplicações de encontros. Introduzido a um espectro mais vasto de potenciais candidatos para uma relação de compromisso, minutos passaram a ser horas, investindo cada vez menos nas relações com os colegas e amigos, e mais tempo nos novos conhecidos, em encontros que, na sua maioria, não produziram amizades ou contacto duradouro, apenas momentos efémeros, ocasionais, desviantes do objetivo inicial. Gradualmente, na ausência de relações próximas, virei-me para o investimento académico, o trabalho, para o culto da mente e do corpo -, entre outras matérias que me manteriam ocupado e que menos faria lidar com sentimentos de solidão.

É comum entre os que partilham sentimentos de solidão ou baixa-autoestima, procurarem por si próprios mecanismos de cooperação, essencialmente através da socialização. Esses mecanismos vão desde a inércia de uma “sad passivity”, à

⁹² Tradução livre: “Problemas em importantes relacionamentos íntimos, familiares, de pares e vocacionais, incluindo distanciamento emocional que pode levar ao sigilo, sentimentos de isolamento e solidão (Kalichman & Cain, 2004; Muench et al., 2007; Muench & Parsons, 2004; Reece & Dodge, 2004; Twohig, Crosby, & Cox, 2009), dificuldade no trabalho ou na escola (Muench et al., 2007; Muench & Parsons, 2004; Twohig et al., 2009), conflitos espirituais (Twohig et al., 2009), sentimentos de desconforto em relação ao comportamento sexual compulsivo (Kalichman & Cain, 2004), incluindo culpa e vergonha (Twohig et al., 2009), infeções sexualmente transmissíveis e outros problemas de saúde (Kalichman & Cain, 2004; Muench et al., 2007; Parsons et al., 2012; Twohig et al., 2009) e baixa autoestima e respeito (Muench et al., 2009). al., 2007; Muench & Parsons, 2004)”. (Chaney & Wortham, 2015: 72)

ocupação de tempo individual como “active solitude” (solidão ativa doravante), “spending money” e ativamente à procura de “social contact”⁹³ (Peplau, et. al., 1998: 581). A solidão ativa ocupa-se com atividades físicas e intelectuais e, no caso dos indivíduos que se enquadram nas minorias sexuais e seguem este paradigma, serve de esconderijo da sua sexualidade e um escape ou asseguaração do seu posicionamento na sociedade, se alguma vez a identidade sexual estigmatizada venha a ser desvendada à revelia da perda de status social. Esta teoria designada “Best little boy in the world” (Andrew Tobias, 1976), foi mais tarde testada para verificar que a ocupação em domínios como “academic competence, appearance, and skill at competitive tasks” (Pachankis, 2013: 178) são um investimento para a autoestima, com maior probabilidade entre as minorias sexuais do que para os heterossexuais, especialmente ao longo do período em que orientação sexual é propositadamente escondida (Pachankis, 2013).

Outro mecanismo para lidar com a solidão, na ausência de relações íntimas, é a procura pelo contacto sexual, ainda que seja efémero. É possível prever uma maior tendência para a compulsividade sexual e atividades sexuais de risco entre gays e homens bissexuais, que desenvolvam sentimentos negativos como a solidão, com baixa-autoestima e ou mantenham a sua sexualidade em segredo dos seus pais (Chaney, Wortham, 2015). A compulsividade sexual é clinicamente caracterizada por “compulsive masturbation, excessive use of pornography, sex with multiple anonymous partners, excessive use of the internet for sexual purposes, and disproportionate amounts of time thinking about sex or obsessing about a particular sexual partner”⁹⁴ (Muench, et al., 2004: 1). Esta compulsividade prosperou com a proliferação de espaços dirigidos (quase exclusivamente) à comunidade gay (bares, discotecas, saunas), eventos de cariz sexual (festas sexuais), sites e aplicações dedicados a encontros sexuais entre homens (Chaney, Wortham, 2015). Esta forma de cooperar com a solidão torna-se cíclica do estado de alma, pois é também perpetuadora de um vazio. Não apenas pela troca constante de parceiros, mas uma vez

⁹³ Peplau e Perlman entendem que a ajuda profissional não é procurada pela maioria dos solitários. Pouca matéria existe sobre a forma pessoal de lidar com a solidão, no entanto foi possível verificar padrões na forma como os indivíduos lidam com a solidão (Peplau, et. al., 1998)

⁹⁴ Tradução livre: “masturbação compulsiva, uso excessivo de pornografia, sexo com múltiplos parceiros anónimos, uso excessivo da internet para fins sexuais e quantidade de tempo desproporcional a pensar sobre sexo ou obcecado sobre um particular parceiro sexual”.

que as preferências de socialização passam pela internet e outros novos meios de comunicação social como aplicações, em detrimento do convívio físico. Consequentemente é dispensado menos tempo para relações mais próximas e duradoras (Torres, et al., 2007).

Além das práticas sexuais, o abuso de álcool e das drogas (muitas vezes estas práticas associadas ao mesmo evento - chemsex), são usadas como estratégias para lidar com a depressão, a ansiedade e a solidão (Torres, et al., 2007), que por sua vez afetam outros campos da vida pessoal e profissional. O tempo investido na cooperação com estes estados através do sexo e a sua compulsividade resultam em “interpersonal conflict and distress; social and occupational problems resulting from lack of time to participate in non-sexual activities; psychological distress, especially regarding self-esteem; and financial problems resulting from the costs of pornography, paying for sex, and loss of income from avoiding work responsibilities”⁹⁵ (Muench, et al., 2004).

Em conclusão, a contextualização da solidão na comunidade gay encontra-se dispersa num aglomerado de artigos científicos que se podem inter-relacionar, pois é escassa a informação científica cujo tema principal de análise seja a solidão. Este capítulo representa essa tentativa entre testemunho pessoal e fundamentação científica das particularidades do que significa a “solidão na comunidade gay”.

⁹⁵ Tradução livre: “conflito e ansiedade interpessoal; problemas sociais e ocupacionais decorrentes da falta de tempo para participar em atividades não sexuais; angústia psicológica, especialmente em relação à autoestima; e problemas financeiros resultantes dos custos da pornografia, sexo pago, e perda de remuneração fugindo às responsabilidades de trabalho”.

Capítulo III

1. Escolha metodológica

1.1 Explicação a propósito da auto-etnografia

Aceitar o caos em detrimento da classificação, aprofundar o conhecimento através da narrativa pessoal é, para a auto-etnografia, um princípio que transporta em si a vontade de tornar políticas e visíveis as vozes que foram discursivamente excluídas dos meios académicos ou retraídas no dia-a-dia. Do “eu” (auto) – o investigador - para os “outros” (etno) – o grupo em que está inserido, a auto-etnografia segue uma trajetória *inside-out* (Adams, Ellis, Jones, 2015), ou seja, baseada na subjetividade das experiências e emoções particulares do seu investigador, narrativamente descrito (grafia), reflete na forma como interagem os membros da comunidade num determinado contexto.

Este método qualitativo de investigação, incomum para as ciências exatas, povoou-se nas ciências sociais, nos estudos feministas e de género, onde prosperou ao longo da década de 80 (Adams, Ellis, Jones, 2015), durante a revolução identitária em oposição aos estudos e à submissão das identidades dominantes e normativas “cultivating harmful stereotypes”⁹⁶ (idem: 15). O antropólogo Karl Heider usou o termo auto-etnografia, para categorizar os relatos que os investigadores desenvolviam sobre a sua cultura, em 1975. Quatro anos mais tarde, David Hayano especifica este método como sendo levado a cabo por antropólogos que estudam os fenómenos culturais dos quais fazem parte e, ao mesmo tempo, incluem-se como elemento sujeito à observação e análise (idem, 2015). Da emergência em novas formas de investigação, a auto-etnografia acompanhou a crescente valorização das narrativas pessoais, a preocupação ética nas práticas de investigação e representação dos grupos e indivíduos, bem como a identidade social de pertença (idem, 2015: 6).

A crítica falaciosa à subjetividade da auto-etnografia, de enviesar os estudos a favor do investigador, não reconhece precisamente o papel de presença e interpretação dos seus investigadores, com influência pessoal no tema, “how their own identities, lives, beliefs, and relationships influence their approach to research and their

⁹⁶ Tradução livre: “cultivando estereótipos nocivos”

reporting of findings”⁹⁷ (Adams, Ellis, Jones, 2015: 22). Opondo-se aos métodos de investigação tradicionais, a auto-etnografia permite rever e refutar convenções do senso comum sobre fenómenos culturais e acrescentar conhecimento interno com experiências pessoais no panorama social, que de outra forma não seriam observadas, nem analisadas com diferentes camadas de complexidade – em alternativa aos estereótipos; critica as normas e experiências do grupo, com sentido final de apelar a empatia do leitor ou do espectador a entrar no debate (idem: 31-32). Outros propósitos além da exploração pessoal e cooperação como testemunho, é prestar auxílio a outros indivíduos, “reflect on, understand, and cope with their own lives”⁹⁸ (Ellis, 2004: 46).

A principal vantagem da auto-etnografia em comparação com outros métodos, é a sua consistência na proximidade do investigador com os elementos do grupo que estuda, pois, sendo parte integrante do grupo, dá-lhe acesso a informações sem recorrer a meios tradicionais de investigação (entrevistas, inquéritos, questionários), muitas dessas informações são sensíveis ao interveniente, a agilidade no contacto com outros indivíduos como *insider* de confiança (Adams, Jones, Ellis: 2015), marcando presença nos espaços de interação mais exclusivos.

Às vantagens da auto-etnografia está subjacente a preocupação ética sobre a representação: a de cada interveniente, do grupo, ou círculos próximos de relação (familiares, amigos, colegas, conhecidos), e, sobretudo, a representação do próprio investigador, uma vez que “personally, emotionally, aesthetically, and narratively connected to a cultural group or experience, autoethnographers may take more responsibility for and greater care in representing themselves and others”⁹⁹ (Ellis, Adams, Jones, 2015: 19). A representação é o termo chave para ponto de partida de uma auto-etnografia, uma vez que se propõe representar uma realidade de um grupo que não tenha anteriormente sido investigada. A relação de compromisso com um relato fidedigno intrínseco à ética relativamente à identidade dos elementos e a sua privacidade (Adams, Jones, Ellis, 2015). O campo de estudo do investigador estende-

⁹⁷ Tradução livre: “como as próprias identidades, vidas, crenças e relacionamentos influenciam sua abordagem à pesquisa e divulgação dos resultados”.

⁹⁸ Tradução livre: “refletir, entender e lidar com suas próprias vidas”.

⁹⁹ Tradução livre: “Pessoal, emocional, estética e narrativamente ligados a um grupo cultural ou experiência, os auto-etnógrafos podem assumir mais responsabilidade e maior cuidado em representar a si mesmos e aos outros.”

se, desta forma, à esfera das relações pessoais e profissionais que estejam próximas do investigador.

A auto-etnografia faz-se pela grafia, o ato de escrever, de contar. São várias as formas de *Storytelling* das quais a auto-etnografia se apropria, “short stories, poetry, fiction, novels, photographic essays, scripts, personal essays, journals, fragmented and layered writing, and science prose”¹⁰⁰ (Ellis, 2004: 38). Também o cinema, narrador de histórias, permite-se, como meio concretizador da auto-etnografia, catalisar ideias, reflexões pessoais em relação com o social, com intenção de provocar o diálogo sobre temas ou comunidades sub-representadas. A tradição intemporal de narrar histórias, que transmite conhecimentos, valores e ajuda a interpretar as nossas experiências emocionais, sentimentais e culturais, está em simbiose com a teoria na investigação auto-etnográfica (Adams, Ellis, Jones: 2015) – uma ao serviço da outra.

No desenvolvimento deste projeto, o documentário é o meio audiovisual que irá permitir criar uma narrativa pessoal integrada num contexto social (Çayir, 2016), e a auto-etnografia constitui o seu ponto de vista sobre o tema da solidão na comunidade gay.

¹⁰⁰ Tradução livre: “contos, poesia, ficção, romances, ensaios fotográficos, guiões, ensaios pessoais, periódicos, escrita fragmentada e em camadas e prosa científica”.

Capítulo IV

4. Desenvolvimento do projeto

4.1 Nota de intenções e o tema

O tema da solidão na comunidade gay surgiu pela primeira vez numa reflexão durante o mês de agosto de 2017 em Lisboa, pautado pelo movimento pendular entre o trabalho e a casa. As únicas distrações consistiam em preencher a ausência das relações de proximidade (da família, dos amigos em férias fora de Lisboa ou do país, da família na Madeira), com encontros constantes e efémeros, sem continuidade ou investimento no futuro. Na mesma altura, influenciado pelo relato do artigo “The Epidemic of Gay Loneliness” escrito por Michael Hobbes para o Huffington Post, decidi que deveria investigar o que era isto da “solidão na comunidade gay” (o que diferencia a solidão gay de outras comunidades, o seu contexto e de que maneira se manifesta) para autoconhecimento e melhor compreender o meu estado de alma, que até então confundia com depressão. Em conversas descobri que outros indivíduos da comunidade gay identificavam-se com o meu estado de alma, ainda que não tivessem meditado no assunto anteriormente. Foi então que decidi partilhar a minha experiência da solidão na comunidade com os demais que nela possam rever-se ou sensibilizar, gay ou não, utilizando o documentário como meio. A solidão na comunidade gay, que não é exclusiva a nenhuma faixa etária, etnia e proveniência, parece um conceito do passado, quando os homossexuais mantinham sua identidade sexual em segredo, e o seu convívio ou manifestações discriminadas. Contudo, atualmente a solidão passou a ser uma inquietação da comunidade que aos poucos ganha voz, após anos de luta pela igualdade de direitos na sociedade, de esforços na aceitação e integração numa sociedade diversa e aberta.

Os sentimentos negativos de pertença à comunidade gay, baseados no estigma das orientações sexuais não-normativas, a exclusão social ou a própria dinâmica dos elementos da comunidade, como explicados e mencionados no capítulo 2.2, a escassa informação e investigação, são motivos que tornam importante e necessária a especificidade de explorar o tema da solidão no caso da comunidade gay, anexados às

consequências da ansiedade, a depressão, o abuso de drogas, do álcool, comportamentos sexuais de risco e suicídio.

Este projeto final de mestrado tem como objetivo explorar o tema da solidão na comunidade gay, servindo-se do documentário como meio de expressão - o objeto de estudo fundamental desta investigação. Mediante a natureza do tema, pretendo problematizar e debater o potencial e ou os limites do documentário encontrados ao longo do projeto, sugerir outras abordagens documentais, bem como provocar o diálogo e debate sobre a solidão na comunidade gay e instigar futuras investigações sobre o tema noutras áreas científicas e artísticas.

Neste caso de estudo, é pretendido que o documentário seja a forma onde a auto-etnografia se concretiza, usufruindo dos elementos audiovisuais para narrar e contextualizar a experiência do estado de alma da solidão, adequando aos dispositivos e convenções do género cinematográfico documental. Deste modo, a observação autorreflexiva (Çayir, 2016), característica da auto-etnografia, é a mecânica que rege as escolhas do material filmado, que posteriormente estende-se à montagem. A auto-etnografia é, assim sendo, o principal suporte na definição do ponto de vista sobre o tema e orientação nas decisões formais e narrativas. A combinação do documentário e da auto-etnografia justifica-se pelo primeiro mostrar o que existe no mundo e ainda não ter sido comentado nem visto da perspectiva do autor (Penafria, 2001), e o segundo sobretudo pela experiência pessoal que permite alargar os conhecimentos sobre a solidão.

O ponto de vista no documentário, que se estabelece essencialmente entre o documentarista com os seus intervenientes (Penafria, 2001), distingue-o da ficção, narrativa e formalmente. O que assistimos num documentário dá-nos acesso a uma perspectiva sobre uma realidade – aquela que o documentarista propõe descrever, inquietar e ou intervir, e não uma construção fictícia ou reprodução. A representação de uma realidade que corresponda com o nosso mundo real e seja verdadeira, conforme as expectativas dos espectadores sobre o género (Aufderheide, 2007). No documentário “Sobras do Almário”, o ponto de vista é orientado pelo princípio autorreflexivo da auto-etnografia, inscrita num espectro social atual e abrangente, onde é contextualizado. Esta escolha justifica-se pela natureza subjetiva e ao mesmo

tempo universal da solidão, pois através desta metodologia e o seu tom de confissão que recorre ao “eu” e reflexão dos “outros” (Çair, 2016), é possível contribuir com novas informações sobre um tema de difícil investigação e acesso académico, onde outros métodos de investigação teriam limitações. Neste sentido, “eu” – o autor do documentário, sou simultaneamente o interveniente onde está concentrada a narrativa, estruturada pela minha experiência do estado de alma da solidão. Em suma, sou alvo de observação como interveniente que se identifica com a comunidade gay e o observador, o agente que contribui para a investigação com detalhes numa reflexão crítica pessoal e emocional.

Assim, o ponto de vista é traduzido em planos filmados maioritariamente por mim, retirados do meu quotidiano, de momentos em que são experienciados sentimentos de solidão, do processo de criação do documentário como viagem solitária e reflexiva da minha relação com os “outros”. Esses planos sugerem a minha presença atrás da câmara ou através do aparato cinematográfico dentro de campo. Por vezes o corpo está dentro de campo, noutras o corpo e a ação são reflexos nos espelhos ou nos vidros, ou sugerido pelo som fora de campo e a narração. A presença da câmara e outros instrumentos de captação audiovisual na imagem, remetem uma outra camada de reflexão meta sobre o processo de fazer um documentário, como parte da experiência da solidão no processo crítico da auto-etnografia. Esta reflexão é lançada no início do documentário, preocupada com a representação imagética e subjetiva da solidão.

Outro dispositivo usado para reforçar o ponto de vista são as conversas e a voz-off. As conversas permitem veicular subtemas relacionados com a solidão. Por ser uma conversa, uma troca de ideias, e não uma entrevista onde a informação é unilateral, os intervenientes são catalisadores mútuos da diegese, levando o outro (e vice-versa) a falar da sua experiência ou refletir as suas opiniões baseadas na experiência pessoal em temas relacionados com a solidão. A voz, na primeira pessoa do singular, em tom confessional e emocional, é aqui usada para dar ênfase no ponto de vista claramente subjetivo daquilo que é representado como pessoal (Nichols, 2001), mantendo a ideia de que “eu” coexisto num contexto social, e ontologicamente falo no plural “nós”, característico da auto-etnografia (Çayir, 2016). Os traços autobiográficos, como a invocação das memórias, não são meramente informativos,

mas também dão sentido às sequências, bem como estão ao serviço da estrutura narrativa.

O título “Sobras do Almário” pretende remeter para a expressão e o ato de “sair do armário”. A palavra “almário”, sinónimo direto de armário, embora não tenha uso corrente no dia a dia, é um trocadilho para “alma” – aquilo que não temos acesso, que não tem corpo próprio. O que sobra na alma, ou no armário após a sua saída, é a pergunta implícita no título que faz a ligação com o estado de alma da solidão, e por sua vez a premissa do documentário.

“Sobras do Almário” enquadra-se essencialmente nas particularidades de dois subgéneros, cujo envolvimento do seu autor mais do que presente é pessoal, como esquematizado no capítulo 1.3: o modo ou tipo reflexivo e o performativo (Nichols, Penafria). No início do documentário, enquanto autor, questiono a própria natureza das imagens, do ato de representar uma realidade como a solidão, articulada com a própria feitura do documentário, durante o desenvolvimento do projeto e o método da auto-etnografia. Este envolvimento pessoal com a matéria do filme, a sua autoconsciência e a proposta de abandono das convenções na forma como a realidade é representada (Nichols, 2001), mesmo até a reflexão sobre o processo e o papel fundamental do autor como objeto de reflexão, são características do modo ou tipo reflexivo.

Contudo, como principal interveniente, o meu nível de envolvimento com o tema do documentário assemelha-se mais com o subgénero performativo, que possui uma dimensão autobiográfica e que usa a sua subjetividade através de experiências e memórias sobre o mundo para representar a sua realidade. Dentro deste subgénero encaixa-se a o documentário de Joaquim Pinto *E agora? Lembra-me*, que serviu de inspiração para “Sobras do Almário”, uma vez que o documentarista é o interveniente central, e usa sua imagem e experiência pessoal para dar voz a indivíduos que lidam com tratamentos para o HIV, mal representados ou poucas vezes representados, algo que Nichols (2001) chama de subjetividade social, com aspiração política. Outro filme que terá servido de influência é *Les plages d’Agnès*, onde a autora Agnès Varda usa as suas memórias para refletir sobre o seu passado, quem conheceu pelo seu percurso no cinema, os melhores e os piores momentos, inclusive recorre a

encenações, da mesma maneira que usei as memórias para sustentar experiências passadas da solidão, através dos objetos e da narração.

4.2 O documentário a fazer-se

Dois desafios ressaltam no desenvolvimento do projeto: a escassa informação e conteúdos científicos sobre a solidão na comunidade gay, e a representação empírica de um estado de alma como a solidão através de imagens, sons, narração e texto. Por conseguinte, este projeto compreendeu num primeiro momento o enquadramento teórico relativamente ao estado da arte sobre o género cinematográfico do documentário, e um enquadramento transversal pela sociologia, a psicologia e a antropologia sobre os conceitos de solidão. Seguiu-se a pesquisa de conhecimentos acerca da solidão na comunidade gay, que coincidiu com a descrição e contraposição de experiências pessoais – o início do exercício auto-etnográfico - e estudos científicos que focam na sua análise ou usam a solidão na comunidade gay como variável (confrontar capítulo 2.2), permitindo alinhar na pré-produção os blocos temáticos e narrativos para a estrutura do documentário – o “guião”. Ainda que a recolha de material audiovisual tenha iniciado durante a pesquisa, o grosso das filmagens, que incluem as conversas, correspondem a um terceiro momento, simultâneo com a contínua reorganização da estrutura narrativa na montagem do documentário, a escrita e gravação da voz-off para a narração. A pesquisa sobre a solidão na comunidade gay ajudou a formular e tornar consciente algumas características na forma como lido com o estado de alma de solidão, que mais tarde traduzi para o papel.

Num primeiro momento da pré-produção do documentário foi criada uma estrutura, uma espécie de tratamento ou guião que reunia o resumo de um aglomerado de ideias, sentimentos, memórias relativas à solidão que formaram por sua vez blocos temáticos ou narrativos, que foram usados para organizar o material que veio a ser filmado, além disso possibilitou definir uma estrutura narrativa durante a edição do documentário. Neste bloco foram reunidas ideias relativamente ao projeto ou processo de filmar o documentário, momentos de solidão, sobre os mecanismos para lidar com

a solidão, memórias, conversas com intervenientes a filmar e o rascunho para a narração.

Nesta fase do projeto, de preparação do ponto de vista, foram abandonados alguns dispositivos do documentário. Esses dispositivos incluem as entrevistas e o registo *in loco* de observação a outros elementos da comunidade gay, pois a multiplicidade de testemunhos sobre a solidão retiraria a atenção da minha experiência pessoal e subjetiva, ou seja, o propósito da auto-etnografia.

Ao longo do projeto, a escrita da auto-etnografia foi feita de duas maneiras: anotações num diário de ideias, de reflexões, de momentos e registo de vídeo com a câmara ou a câmara do telemóvel, este último usado para momentos imprevistos do dia a dia, ou para captar momentos espontâneos na ausência da câmara. Alguns dos registos escritos, referem-se sobretudo a memórias de assuntos ou momentos relacionados com a solidão. Estes registos foram traduzidos em imagens filmadas dos objetos que remetem para o passado. Não se trata inteiramente de uma recriação, mas apropriação factual de objetos que ainda existem e fazem parte de momentos do passado, como a carpete na sala e os desenhos no teto. O registo *in loco* continua nos planos filmados como *point of view*, uma vez que os momentos filmados são espontâneos. Na ausência de qualquer preparação ou companhia que pudesse ajudar no momento para filmar, recorri a duas alternativas: recurso ao iPhone e uso da câmara montada no tripé, inclusive deixando a câmara filmar durante longos períodos de tempo. Enquanto que os planos *point of view* sugerem a minha presença do meu ponto de vista, outra forma encontrada de filmar-me são todas as superfícies que possam refletir a imagem. As imagens refletidas tornaram-se desta forma um *motif* e também uma referência ao próprio processo de criar um documentário desta natureza, como reflexão crítica sobre o documentário e de reflexão auto-etnográfica.

“Sobras do Almário” revelou ser um processo de observação introspetiva, por isso, grande parte dessa observação ocorre nos “bastidores”, nos espaços íntimos, em casa e essencialmente no quarto. Ocasionalmente os espaços públicos, como os transportes e as ruas movimentadas, foram também palco dessa introspeção e de solidão.

A principal dificuldade que encontrei nas filmagens foi na passagem do papel para a imagem alguns assuntos ou blocos temáticos, como o estigma, as memórias do estado de alma e a exclusão social. A narração surgiu como uma possível solução, mas foram as conversas que mais contribuíram para esse resultado. Evitando a pergunta e resposta unilateral da entrevista, a conversa permitiu a troca de ideias, mas também uma forma de partilhar a experiência pessoal onde a câmara não conseguiu chegar. Os intervenientes são aqui ambos catalisadores da ação: a partilha de ideias e experiências, influência o outro a fazer o mesmo, ainda que seja para concordar ou discordar.

Falar da nossa solidão não é algo a que estamos habituados fazer, e a presença da câmara pode ser um entrave na concretização de uma conversa fluída e descontraída. Optei por filmar as conversas com um número reduzido de elementos presentes – quatro pessoas no máximo: dois intervenientes e dois operadores de câmara. Foram usadas duas câmaras, uma em plano fixo e outra para planos de corte, sempre o mais distante possível dos intervenientes, de forma a não intimidar, e o telemóvel, como aparelho discreto que nos serve no quotidiano, usei-o para gravar o som das conversas.

A montagem reflete em parte os blocos do guião, porém numa ordem diferente que segue a premissa de fazer um documentário sobre a solidão, seguido da minha experiência deste estado de alma, da comunidade gay e finalmente remeter a solidão como experiência universal, parte da condição humana. A edição do material teve também em conta alguns requisitos dos intervenientes nas conversas; algumas informações pessoais, compartilhadas nas conversas, ou relativamente a outras pessoas próximas, foram removidas a pedido dos intervenientes. Outras considerações éticas estiveram presentes na edição do documentário, sobre o que mostrar ou omitir sobre a minha vida pessoal, refletindo sobre o limite do que posso e pode ser exposto.

Capítulo V

5. Considerações finais

A profusão de subgêneros documentais, evidenciada pela leitura e análise dos três teóricos (Aufderheide, Nichols, Penafria) no capítulo “Tipos, subgêneros e modos reorganizados” (1.3), suscitou a proposta de criar um quadro que os categorize através de um critério ou variável. A ausência de consenso, encontrada em primeira instância pelas diferentes denominações para tipo, modo ou subgênero de documentário, reflete os diferentes contextos em que cada autor se baseou para definir os subgêneros, seja o contexto tecnológico, social, político, histórico e económico (Penafria, 1999), ou na abordagem formal do registo (Aufderheide, 2007) ou por ordem cronológica (Nichols, 2001). A proposta deste quadro permite complementar a omissão de alguns subgêneros entre as sugestões dos autores; Aufderheide não faz referência ao tipo de documentário reflexivo, ou modo performativo, mas sugere três subgêneros de documentários expositivos (advocacia, propaganda governamental e assuntos públicos).

O grau de envolvimento com o autor é a variável escolhida na proposta do quadro A (confrontar anexo). O grau de envolvimento é dividido entre uma relação do autor com o material filmado seja ausente, presente, pessoal ou por encomenda. No entanto, como a abordagem dos documentaristas sobre as realidades que pretendem representar não seguem nenhuma convenção, nem é estanque, alguns subgêneros ficam entre dois graus diferentes de envolvimento. É o caso do modo poético, do subgênero da natureza e o histórico. Por outro lado, observando os documentários individualmente, é possível encaixá-los em mais do que um tipo de documentário.

Durante a categorização dos subgêneros de documentário, tendo em base a natureza do envolvimento do documentarista com o material, foram experimentadas outras variáveis tais como a abordagem de registo na representação da realidade. Contudo, escolhi o grau de envolvimento do autor tendo em conta o cariz pessoal deste projeto e como ajudou-me a enquadrar a identidade do documentário “Sobras do Almário” dentro de um subgênero e as suas características. Sugiro a análise da variável sobre como é representada a realidade nos diversos subgêneros documentais

ou outras variáveis que possam existir para futuros estudos, ou comparação entre diferentes variáveis nessa categorização. Outra alternativa para futuras investigações ou análise é uma nova proposta de tipos de documentário que possa reunir as propostas de outros autores.

Também no campo da solidão na comunidade gay surgiram curiosidades ao longo da pesquisa. Outros possíveis campos de estudo, novos temas interligados com a solidão, que merecem ser explorados como os efeitos dos novos meios de comunicação na compulsividade sexual, ou o suicídio na comunidade gay, que podem originar outros documentários, mesmo que noutros subgêneros.

Num comentário à sua obra documental, Kieslowski declara que “[n]ot everything can be described” (Stok, 1993). Prossegue e aponta que esse é o principal obstáculo que encontrou no gênero: quanto mais próximo dos seus intervenientes, mais eles se fecham (idem, 1993). Em dois momentos refleti sobre esta afirmação de Kieslowski, durante o desenvolvimento do documentário “Sobras do Almário”. Primeiramente, nem tudo pude descrever através da câmara; existem limitações naquilo que podemos transmitir de um estado de alma, tanto na sua captação (quando é que me sinto só?, o que acontece quando me sinto só?, o que vai a câmara filmar?) como na sua receção (que ideias irão suscitar aos espectadores destas imagens de solidão?). Em segundo lugar, enquanto objeto artístico, o documentário está sujeito à apreciação crítica dos seus espectadores, tal como o seu autor, parte intrínseca da obra. Neste caso, o documentarista simultaneamente interveniente, coloca a sua vida pessoal em perspetiva e a julgamento do seu público. Por conseguinte, tendo esta proposição em mente, enquanto montador fiz algumas escolhas durante a edição do documentário que refletem questões éticas anteriormente anotadas sobre a minha própria imagem – quanto de mim e da minha vida privada deve estar presente no documentário?, até onde pode o espectador ter acesso?, até que ponto devo envolver os amigos e os parentes? Entendi que este grau de envolvimento pessoal do autor em documentários performativos, traz um nível de compromisso com elevado risco de exposição. Contudo, o privado que se torna público (Çayir, 2016), faz parte das premissas onde a auto-etnografia assenta e trabalha. A auto-etnografia deu sentido à representação da realidade da solidão na comunidade gay, uma vez que permite chegar ao íntimo e conhecimentos que de outra maneira não seriam revelados.

Outra limitação encontrada ao longo do processo, está relacionada com o estado de alma da solidão que tornou o desenvolvimento do projeto mais moroso. Os momentos de solidão sentidos ao longo do projeto contribuíram para a captação de imagens ou inspirar os blocos temáticos, mas aquando da ausência desses sentimentos de solidão, por ser angustiante revivê-los através da memória ou dos registos dos mesmos, levou-me ao distanciamento com o material e o tema. A perda de identificação com o tema do documentário, faz parte da narrativa no desenvolvimento deste projeto e da sua natureza pessoal, mas reflete também a dificuldade que as investigações qualitativas ou quantitativas podem encontrar quando exploram o tema da solidão - afastamento dos intervenientes ou acesso restrito e superficial relativamente ao estado de alma.

Este projeto mostrou que o compromisso e o testemunho individual estão para a auto-etnografia, da mesma maneira que o subgénero performativo do documentário está para o testemunho biográfico e mnemónico. A metodologia e o subgénero de documentário levados a cabo no projeto complementam-se, pois a auto-etnografia oferece a observação da experiência pessoal, emocional, psicológica, social e cultural, e o documentário escreve e coordena a matéria através do ponto de vista do autor. Ambos trazem consigo vantagens criativas, improviso e liberdade artística na visão do autor, o que contribuiu grandemente durante o processo para expressar o que de outra maneira seria omitido.

Os desafios de planeamento e gravação do documentário, revelaram que outras abordagens documentais são válidas, dependendo do ponto de vista. Essas abordagens foram consideradas na pré-produção, mas abandonadas à medida que a perspectiva foi alinhavada, pois têm as suas particulares dificuldades e suprimiam o envolvimento do autor como principal interveniente. Falo do subgénero da observação e o expositivo. Em ambos os subgéneros teríamos acesso a diferentes informações, com menor detalhe pessoal à mercê dos intervenientes, bem como questões éticas sobre a imagem dos intervenientes. A descentralização do autor como interveniente não seria compatível com a auto-etnografia, e por isso estas abordagens foram abandonadas nos primeiros estágios de desenvolvimento. Ainda assim existe

nestes géneros uma alternativa e oportunidade de exploração sobre o tema da solidão, noutros pontos de vista.

Este projeto de investigação permitiu-me reconhecer novas formas académicas de produzir conhecimento, mas também adquirir como investigador outras ferramentas pessoais de autodescoberta, através da reflexão e observação crítica dos meus sentimentos, nas emoções, das repetições dentro e fora do quotidiano, nas relações, nas ações, nas palavras e estados de alma. A auto-etnografia mostrou que é praticável olhar para a vida como forma de pesquisa, de partilha das nossas experiências, que possam ser úteis para os demais e de que forma o documentário, como veículo de contar histórias e partilha dessas experiências, encontra a empatia no seu espectador. Por último, sugiro o uso da auto-etnografia e do meio documental não exclusivamente como via académica e cinematográfica, mas também de catarse e melhor entendimento sobre a nossa própria condição humana.

Referências bibliográficas

- Adams, T. E., Jones, S. H. & Ellis, C. (2015) *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. New York: Oxford University Press
- António, R., Pinto, T., Pereira, C., Farcas, D. & Moleiro, C. (2012) Bullying Homofóbico no Contexto Escolar em Portugal. In *Psicologia*, Vol. XXVI. Edições Colibri, Lisboa.
- Areal, L. (2011) *Cinema Português: Um País Imaginado – Vol. I*. Lisboa: Edições 70.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Barnouw, E. (1993) *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press.
- Butler, J. (2017 [1990]) *Problemas de Género*. 1ª edição, Lisboa: Orfeu Negro
- Çayir, H. (2016) *Documentary as autoethnography: a case study based on the changing surnames of women*. Istanbul Bilgi University
- Ellis, C. (2004) *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Oxford, Rowman Altamira
- Foucault, M. (1999) *A Ordem do Discurso*. 5ª edição, São Paulo: Edições Loyola
- Gunning, T. (1986) The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*, pp. 63–70.
- Hatzenbuehler, M. L. & Pachankis, J. E. (2016) Stigma and Minority Stress as Social Determinants of Health Among Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Youth. *Pediatric Clinics of North America*.
- Hatzenbuehler, M. L., Bellatorre, A., Lee, Y., Finch, B. K., Muenning, P. & Fiscella, K. (2014) Structural stigma and all-cause mortality in sexual minority populations. In *Social Science & Medicine*, 103, pp. 33-41).
- Horowitz, L. M., & French R. De S., Anderson C. A. (1982) The Prototype of a Lonely Person. In *Loneliness: A Sourcebook of Current Theory, Research and Therapy*. New York, John Wiley & Sons
- Hottes, T.S., Ferlatte O., Gesink D. (2015) Suicide and HIV as leading causes of death among gay and bisexual men: A comparison of estimated mortality and published research. In *Critical Public Health*, Taylor & Francis 2015;25(5):513-526
- Hottes, T.S., Ferlatte O., Gesink D. (2016) Preventing Suicide Among Gay and Bisexual Men: New Research & Perspectives. *Community-Based Research*

Centre for Gay Men's Health

- Kieslowski, K. & Stok, D. (1993) *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber
- Link, B., & Phelan, J. (2001) Conceptualizing Stigma. *Annu Rev. Sociol.* 27, pp. 363-385.
- Meyer, I. (2003) Prejudice, Social Stress, and Mental Health in Lesbian, Gay, and Bisexual Populations: Conceptual Issues and Research Evidence. *Psychol Bull*, pp. 674-697.
- Muench, F. & Parsons, J. T. (2004) Sexual Compulsivity and HIV: Identification and Treatment. In *Focus: A Guide to AIDS Research and Counseling*, July V19 N6, AIDS Health Project
- Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Pachankis, J. & Hatzenbuehler (2013) The Social Development of Contingent Self Worth in Sexual Minority Young Men: An Empirical Investigation of the “Best Little Boy in the World” Hypothesis. In *Basic and Applied Social Psychology*
- Parra, L. A., Benibgui, M., Helm, J. L., & Hastings, P. D. (2016) Minority Stress Predicts Depression in Lesbian, Gay, and Bisexual Emerging Adults via Elevated Diurnal Cortisol. *Emerging Adulthood*, Vol 4(5), pp. 365-372.
- Penafria, M. (1999). *O Filme Documentário: História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Penafria, M. (2001). O Ponto De Vista No Filme Documentário. Bocc, Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. [Internet]. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> [Consulta, 20 de maio 2018]
- Penafria, M. (1999). Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo. Bocc, Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. [Internet]. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf> [Consulta, 20 de maio 2018]
- Peplau, L.A., & Perlman, D. (1982) Theoretical Approaches to Loneliness. *Loneliness: A Sourcebook of Current Theory, Research and Therapy*. New York, John Wiley & Sons
- Peplau, L.A., & Perlman, D. (1998) Loneliness. In *Encyclopedia of Mental Health*. Academic Press

- Peplau, H. E. (1989) *Loneliness. Interpersonal Theory in Nursing*. New York: Macmillan
- Rook, K.S. (1984). "Research on Social Support, Loneliness and Social Isolation: Towards and Integrated Review of Personality". *Social Psychology* 5
- Rosental, A. (1990) *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*. 3^aed., Southern Illinois: University Press.
- Ryan, C., Russel, S. T., Huebner, D., Diaz, R., & Sanchez, J. (2010) Family Acceptance in Adolescence and the Health of LBGT Young Adults. *Journal of Child and Adolescent Psychiatric Nursing*, Vol. 23, n° 4, pp. 205-213.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (1994). *Film History: An Introduction* (2nd ed.). New York: McGraw-Hill.
- Torres, H. & Gore-Felton (2007) Compulsivity, Substance Use, and Loneliness: The Loneliness and Sexual Risk Model (LSRM). In *Sexual Addiction & Compulsivity*, 14:63-75: Routledge Taylor & Francis Group
- Vertov, D. (1984). *Kino-eye: the Writings of Dziga Vertov*. London: University of California Press
- Weiss, R. S. (1973). *Loneliness: The experience of emotional and social isolation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Filmografia

- À Propos de Nice*, Boris Kaufman & Jean Vigo, França, 25 min., 1930
- Alemanha, Ano Zero (Germania anno zero)*, Roberto Rossellini, Itália, 78 min., 1948
- Almadraba Atuneira, A*, António Campos, Portugal, 26 min., 1961
- Arrival of a Train, The (L'Arrivée d'un Train à la Ciotat)*, Louis Lumière & Auguste Lumière, França, 1 min., 1895
- Attack on a Chinese Mission Station*, James Williamson, Reino Unido, 1 min., 1898
- Baptism of Fire (Feuertaufe)*, Hans Bertram, Alemanha, 90 min., 1940
- Baraka*, Ron Fricke, E.U.A., 96 min., 1992
- Battle of Chile, The (La Batalla de Chile)*, Patricio Guzmán, Venezuela, França e Cuba, 260 min., 1975-1979
- Chronicle of a Summer (Chronique d'un été)*, Edgar Morin & Jean Rouch, França, 85 min., 1961
- City, The*, Ralph Steiner & Willard Van Dyke, E.U.A., 43 min., 1939
- Composition in Blue (Komposition in Blau)*, Oskar Fischinger, Alemanha, 7 min., 1935
- Couraçado Potemkine, O (Bronenosets Potemkin)*, Sergei M. Eisenstein, União Soviética, 75 min., 1925
- Drifters*, John Grierson, Reino Unido, 49 min., 1929
- E Agora? Lembra-me*, Joaquim Pinto, Portugal, 163 min., 2013
- Eternal Jew, The (Der ewige Jude)*, Fritz Hippler, Alemanha, 62 min., 1940
- Eruption of Mount Vesuvius ---*
- First Days, The*, Humphrey Jennings, Reino Unido, 23 min., 1939
- Gimme Shelter*, Albert Maysles, David Maysles & Charlotte Zwerin, E.U.A., 91 min., 1970
- Great Train Robbery, The*, Edwin S. Porter, E.U.A., 11 min., 1903
- Grey Gardens*, Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde & Muffie Meyer, E.U.A., 94 min., 1975
- Grizzly Man*, Werner Herzog, E.U.A., 103 min., 2005
- Happy Mother's Day*, Joyce Chopra & Richard Leacock, E.U.A., 26 min., 1963
- Homem da Câmara de Filmar, O (Man With a Movie Camera)*, Dziga Vertov, União Soviética, 68 min., 1929
- Housing Problems*, Edgar Anstey, Reino Unido, 16 min., 1935

Hunting the White Bear (Une chasse à l'ours blanc), França, 1897

Koyaanisqatsi, Godfrey Reggio, E.U.A., 86 min., 1982

Ladrões de Bicicleta (Ladri di biciclette), Roberto Rossellini, Itália, 89 min., 1948

Libertação (Paisà), Roberto Rossellini, Itália, 126 min., 1946

Listen to Britain, Humphrey Jennings, Reino Unido, 20 min., 1942

Moana, O Homem Perfeito (Moana), Frances Flaherty & Robert Flaherty, E.U.A., 77 min., 1926

Nanuk, o Esquimó (Nanook of the North), Robert Flaherty, E.U.A./França, 78 min., 1922

Not a Love Story, Bonnie Sherr Klein, Canada, 69 min., 1981

Plages d'Agnès

Plow That Broke the Plains, The, Pare Lorentz, E.U.A., 25 min., 1936

Powaqqatsi, Godfrey Reggio, E.U.A., 99 min., 1988

Primary, Robert Drew, E.U.A., 60 min., 1960.

Triunfo da Vontade, O (The Triumph of the Will), Leni Riefenstahl, Alemanha, 114 min., 1935

Repas de Bébé, Louis Lumière, França, 1 min., 1895

River, The, Pare Lorentz, E.U.A., 31 min, 1937

Rien que les heures, Alberto Cavalcanti, França, 45 min., 1926

Roma, Cidade Aberta (Roma città aperta), Roberto Rossellini, Itália, 103 min., 1945

Roosevelt in Africa, Cherry Kearton, E.U.A., 10 min., 1910

Salesman, Albert Maysles, David Maysles & Charlotte Zwerin, E.U.A., 85 min., 1969

Samsara, Ron Fricke, E.U.A., 102 min., 2011

Shoah, Claude Lanzmann, França & Reino Unido,

Simba, (Simba: The King of the Beasts), E.U.A., 87 min., 1928

Sinfonia de Uma Capital, A (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt), Whalter Ruttman, Alemanha, 65 min., 1927

Sortie des Usines, La, Louis Lumière, França, 1 min., 1897

Spanish Earth, The, Joris Ivens, E.U.A., 52 min., 1937

Titicut Follies, Frederick Wiseman, E.U.A., 84 min., 1967

Verdade Contra Tudo, A (The Thin Blue Line), Errol Moris, E.U.A., 101 min., 1988

Verdade Inconveniente, Uma (An Inconvenient Truth), Davis Guggenheim, E.U.A., 96 min., 2006

Viagem à Lua (Le Voyage dans le Lune), Georges Méliès, França, 13 min., 1902

Vilarinho das Furnas, António Campos, Portugal, 65 min., 1971

Zoo, Bert Haanstra, Países Baixos, 10 min., 1961

Anexos

Quadro A

Legenda:  Ausente
 Pessoal
 Presente
 Encomenda

