



ESCOLA SUPERIOR  
DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

O documentário “Além do Tempo”:

Vida de Urbano e Teresa

MIGUEL COELHO

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

Outubro de 2024



#### 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, 14 de outubro de 2024



Miguel Cardoso Nobre Velez Coelho

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a todos aqueles que contribuíram para que este projeto pudesse ser realizado, para nomear alguns:

À minha mãe, por todo o apoio e auxílio na revisão do trabalho

À minha irmã, pela motivação para continuar

Ao meu pai, pela disponibilidade em me ajudar

Ao professor Jorge Souto, por ser um guia ao longo do meu percurso

Aos residentes da vila de São Romão, pela hospitalidade e disponibilidade em ajudar a florescer este projeto

Aos meus avós, Urbano e Teresa, a quem dedico este projeto e que, sem eles, nada disto se teria materializado

## RESUMO

Tendo o propósito de lembrar, registrar e eternizar a vida de Urbano e Teresa, enquanto símbolo de uma relação amorosa duradoura e saudável, recorro ao meio audiovisual documental para compartilhar o cotidiano do casal, assim como a sua história de vida. O documentário “Além do Tempo” pretende servir de recordação para um par unido há mais de 60 anos.

Além disso, ao utilizar ferramentas de *transmedia*, tenciono enriquecer esta narrativa em particular, proporcionando outros meios onde a história possa ser disseminada e posteriormente desenvolvida e aprofundada por uma audiência ativa.

Palavras-chave

**documentário, *found footage*, amor, relações interpessoais, *transmedia*, tipologias**

## **ABSTRACT**

With the aim of recalling, recording, and eternalizing the lives of Urbano and Teresa as symbols of a lasting and healthy romantic relationship, I turn to the documentary audiovisual medium to share the couple's daily life, as well as their life story. The documentary "Além do Tempo" aims to serve as a remembrance for a pair who have been united for over 60 years.

Additionally, by using transmedia tools, I intend to enrich this particular narrative, providing other means through which the story can be disseminated and subsequently developed and deepened by an active audience.

Keywords

**documentary, found footage, love, interpersonal relationships, transmedia, typologies**

## ÍNDICE DE CONTEÚDOS

<b>DECLARAÇÃO</b>	<b>2</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>3</b>
<b>RESUMO</b>	<b>4</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>5</b>
<b>ÍNDICE DE CONTEÚDOS</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>10</b>
1.1. A HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO	10
1.2. TIPOLOGIAS DE DOCUMENTÁRIO	24
1.3. DOCUMENTÁRIOS FOUND FOOTAGE	32
1.4. DOCUMENTÁRIOS INTERATIVOS	33
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>37</b>
2.1. URBANO E TERESA	37
2.2. PRÉ-PRODUÇÃO	42
2.3. PRODUÇÃO	46
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>49</b>
3.1. CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>52</b>
<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>55</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>57</b>

## INTRODUÇÃO

O gênero documental existe desde os primórdios do cinema (Barnouw, 1974) e, desde a sua criação, o documentário veio a evoluir enquanto uma obra narrativa, devido aos seus diversos subgêneros, cada um com as suas próprias características (Nichols, 2001). É um método utilizado para representar a realidade, não pretendendo necessariamente replicá-la, mas sim captá-la na perspectiva do documentarista. Cada obra é única na sua execução, uma vez que reflete a percepção do autor perante uma determinada realidade.

Neste projeto, recorre-se, então, ao documentário para relatar a história de vida do casal Urbano e Teresa - meus avós - que estão juntos há mais de 60 anos. Assim, pretende-se capturar a essência da sua relação, encapsulando mais de meio século de duas vidas que juntas formam uma só. Ao criar o filme, recorda-se, regista-se e eterniza-se esta relação, merecedora de ser relembrada, salientando-se, desta forma, o valor que existe num casamento que, apesar de aparentemente simples e comum, contém em si uma longa história de amor. Segundo Penafria (2001:7), o documentário é “uma obra pessoal”, como tal, tendo isso em conta, pretendeu-se conceber um projeto que fosse próximo à família e a mim, enquanto autor deste trabalho, ou seja, um projeto que possa ser revisitado e apreciado no futuro.

Assim, recorre-se a esta relação para reproduzir o modelo de uma vivência caracterizada pela união e pela dedicação, acreditando-se que o mesmo acontecerá noutros casamentos que perduram, não obstante as contrariedades da vida e as contingências de um trajeto feito em comum. Em suma, enquanto autor, produzo esta obra como uma representação do casal para que, futuramente, tal como já acima referenciado, sirva de memória para todos os que se interessem pela vida de Urbano e Teresa.

A fim de alcançar os objetivos a que me propus, foi necessária uma pesquisa e investigação prévias no que aos tópicos deste trabalho diz respeito. O gênero selecionado para apresentar a realidade desejada, o documentário, enquanto gênero cinematográfico, teve, inevitavelmente, que ser analisado. Deste modo, foi efetuado um contexto histórico sobre as origens do documentário e a sua evolução ao longo dos anos. Paralelamente, foram analisadas perspectivas teóricas por parte de diversos profissionais

da área, assim como as suas teorias sobre o género enquanto método de representação da realidade. Neste âmbito, Nichols, Penafria e Aufderheide foram alguns dos nomes estudados.

Além da investigação acima descrita, foi igualmente necessário pesquisar sobre o tema de *transmedia*, pela necessidade de se entender melhor a natureza do documentário produzido..

A história de Urbano e Teresa foi também sucintamente descrita, através de enquadramento teórico no respeitante à natureza da relação, nomeadamente ao nível de temas como o amor, mas também a contextualização histórica que pôde ter influenciado diversas decisões do casal ao longo da sua vida, como, por exemplo, questões ligadas à emigração em Portugal, no século XX.

Nos capítulos seguintes, explico o processo criativo, assim como a estrutura do documentário, juntamente com os conteúdos *transmedia* adicionais. São também mencionados os diferentes métodos de recolha de dados, assim como uma explicação mais detalhada da narrativa que pretendi estabelecer ao longo de todo o processo.

"Il faut imaginer Sisyphe heureux."

Albert Camus

## CAPÍTULO 1

### 1.1. A HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO

Para Nichols (2001), qualquer tipo de filme pode ser considerado um documentário uma vez que toda a produção cinematográfica tem a capacidade de refletir e reproduzir a cultura da época em que foi lançado, podendo assim representar uma natureza documental. É possível dividir os filmes em dois tipos: documentários de “wish-fulfillment” e documentários de “social representation”, sendo assim os filmes denominados de ficção e os considerados documentários usuais, respetivamente (Nichols, 2001:1). Penafria reforça esta noção ao constatar que “ficção e documentário são dois modos de documentar, de *comentar* o mundo em que vivemos” (Penafria, 2009:78). Adicionalmente, a autora cita Geneviève Jacquinet ao referir que o documentário e a ficção “são dois modos diferentes de dar conta e de interrogar o mundo”.

O género documental é caracterizado por uma longa e extensa história que, ao longo dos anos, evolui e transforma-se consoante o ambiente social, cultural, tecnológico e político. O documentário enquanto meio audiovisual nasceu, na sua génese, da vontade de, nomeadamente, cientistas que necessitavam de documentar determinados fenómenos ou acontecimentos (Barnouw, 1974:3). Durante o período do século XIX, os respetivos cientistas exploraram o caráter visual, enquanto método documental, começando com a criação de instrumentos como, por exemplo o “*revolver photographique*”, criado pelo astrónomo francês Pierre Jules César Janssen, com o intuito de registar o movimento de Vénus a passar pelo Sol (Barnouw, 1974:3) ou o fenacístoscópio, concebido por John Plateau e Simon Stampfer, que permitia criar a ilusão de movimento através da rápida rotação de fotografias presentes dentro do instrumento (Thompson e Bordwell, 1994:14). Pioneiros como Eadweard Muybridge, ao querer analisar o movimento do galope de um cavalo, recorreu a câmaras com o intuito de capturar o animal ao longo da galopagem. Um fator constante no início da invenção do cinema era a capacidade de conseguir projetar uma rápida sucessão de imagens numa superfície de modo a transparecer a ilusão de movimento (Thompson

e Bordwell, 1994:15). Apesar de ainda bastante rudimentar, estes métodos despoletaram o fenómeno hoje conhecido como *Motion Pictures*.

Na verdade, é relevante salientar que a origem deste género cinematográfico não foi intencional. Segundo Nichols, “no one set out to “invent” documentary films”, deste modo, o relato da suposta história do documentário é concebida após a mesma, uma vez que, inicialmente, o conceito de documentário ainda não estava devidamente conceptualizado. Tornou-se no objetivo de teóricos do tema retrazar os acontecimentos que despoletaram o eventual começo do documentário (Nichols, 2001:82). Nem Flaherty ou Vertov (que serão mencionados futuramente) se consideravam documentaristas, uma vez que esse respetivo título só lhes foi cunhado *a posteriori* (Penafria, 1999:39). O apontamento dos pioneiros proeminentes e os seus respetivos avanços dentro do meio tornou possível o registo e a conceção de uma linha temporal da denominada história do documentário.

A própria definição do termo documentário é bastante maleável e flexível uma vez que existem diversos documentários que nada têm a ver uns com os outros dado que podem adotar distintas técnicas, temas e estruturas (Nichols, 2001:21). Todavia, existe um fator fulcral na produção de um documentário, a saber: o “impulso de registar o mundo”, a captura das imagens *in loco*, a característica dos atores serem as próprias pessoas captadas e o cenário o respetivo ambiente em que vivem (Penafria, 1999:39), assim como o propósito de “representar a realidade” (Penafria, 2009:78). Não pretendendo equivocar as audiências, coloca-se ênfase na capacidade do documentário que é “representar” e não propriamente “replicar” (“documentaries are *about* real life, they are not real life”) (Aufderheide, 2007:2).

Figuras preponderantes como Thomas Edison e Louis Lumière observaram estes avanços tecnológicos dos anteriores mencionados cientistas e desenvolveram-nos de forma a evoluir e aprimorar esta nova indústria. (Barnouw, 1974:5). Desde o seu início, revolucionários como Edison viram nas *motion pictures* o valor e a importância que este recurso podia vir a ter na educação, no entanto, foi Lumière que inevitavelmente transformou o documentário numa realidade. (Barnouw, 1974:5). A criação de uma câmara muito mais leve e prática (*cinématographe*) inventada no final do século XIX tornou-se no instrumento ideal para captar o quotidiano “sur le vif” (*in loco*) no exterior ou no interior, sendo esta uma impossibilidade para a câmara de Edison (Barnouw, 1974:6). Esta invenção contribui para que o ser humano, através da câmara, conseguisse

“ver o mundo”, incluindo aquele que lhe é próximo, assim como aquele que lhe é distante e que, se não fosse pelo aparelho cinematográfico, nunca seria capaz de ver (Penafria, 1999:38).

Assim, de modo a demonstrar este feito inovador, Lumière exibiu, numa reunião, a curta-metragem (*La Sortie de Usines*) revelando as capacidades e possibilidades que este novo instrumento realizava. Mais tarde, a 28 de Dezembro de 1895, os irmãos Lumière expuseram pela primeira vez ao público o seu filme no *Grand Café* em Paris, deste modo, sinalizando o início do cinema como o conhecemos (Barnouw, 1974:9). O seu começo não foi propriamente grandioso, visto não ter sido publicitado com a devida antecedência, no entanto, as consequentes exposições revelaram uma maior adesão (Barnouw, 1974:9). O sucesso desta nova indústria, além da sua inovação, pode traduzir-se também pelo interesse do artista em capturar “life as it is” e a sua fiel representação no ecrã captou de imediato o interesse das audiências (“to duplicate the impression of movement is to duplicate its reality. Cinema achieved this goal as a level no other medium had ever attained”) (Nichols, 2001:83). Efetivamente, a captação dos eventos enquanto estes aconteciam no momento era o que podia ser considerado “manifestações da vida humana” (Penafria, 1999:37). No próprio caso do primeiro grande filme dos Lumière (*Workers Leaving the Lumière Factory*), os trabalhadores passam pela câmara como se o próprio espectador estivesse lá no local, conseguindo captar um momento do passado eternamente.

Lumière, após experienciar o sucesso da sua criação, enviou centenas dos seus operadores (*opérateurs*) a diversos países nos diferentes continentes com o intuito de partilhar os seus filmes e expô-los a um nível global (Barnouw, 1974:13). No entanto, em 1897, a companhia de Lumière alterou a sua política, descontinuando as suas demonstrações mundiais e passando somente à venda do seu equipamento (Barnouw, 1974:16). Os Lumières, ao se afastarem da produção de filmes, possibilitaram a ascensão de novos filmógrafos, nomeadamente Max e Emil Skladanowsky na Alemanha, Birt Acres e Robert William Paul em Inglaterra, entre outros (Barnouw, 1974:17).

Muitos destes realizadores iniciaram as suas trajetórias com filmes não ficcionais (“*documentaires, actualites, topicals, interest films, educational, expedition films, travel films—or, after 1907, travelogues.*”). Os Lumière revolucionaram para sempre o conceito de *motion pictures*, tendo cunhado o termo *cinema* (diminutivo de

*cinématographe*) que é, atualmente, usado universalmente, sendo somente rivalizado pelo termo utilizado pelos Skladanowsky: *bioskop*. Tornaram França o berço do cinema, tendo sido esse mesmo país o primeiro líder de produção e exportação de filmes durante muitos anos e, em muitos países, a chegada dos operadores de Lumière marcaram o início da história do cinema (Barnouw, 1974:19).

Durante muitos anos, o *one-reel film* permaneceu enquanto norma, todavia com o desenvolvimento de equipamento, tornou-se exequível produzir *reels* mais longos. Apesar de, na altura, documentários terem uma maior presença que filmes ficcionais, a partir de 1907, essa tendência vinha a mudar (Barnouw, 1974:21). Filmes de ficção estavam a tornar-se cada vez mais dominantes no domínio do interesse do público, enquanto que, comparativamente, o documentário vinha a descer. Existem, pois, diversos fatores para este caso se suceder: primeiramente, muitos dos produtores documentaristas continuavam a basear-se na antiga fórmula para criar um documentário que, anos mais tarde, já se encontrava desatualizada; simultaneamente, o filme de ficção situava-se num período de inovação e aprimoramento. Figuras como Méliès e entre outros realçaram que “*the art of editing was beginning to evolve – and to change the whole nature of film communication*” (Barnouw, 1974:22). Outro aspeto é o facto de que, no período dos filmes de Lumière, os temas centrais documentados eram do quotidiano da classe média francesa, mas nas *tours* que os operadores realizavam nos diferentes continentes, tendo em conta a necessidade de ter publicidade para partilhar o conteúdo, estes viam-se obrigados a procurar patrocínios da realeza, seja pedindo a reis, *tsars* ou *kaisers*, o que, conseqüentemente, limitaria e enviesava os temas e conteúdos dos documentários (Barnouw, 1974:22).

Com efeito, os países que os emissários visitavam eram nações com impérios coloniais que pretendiam caracterizar os nativos como indivíduos submissos e inferiores aos europeus, estes vistos como mais intelectuais e superiores, e, deste modo, dando uma perspetiva que ia ao encontro da mentalidade colonialista (Barnouw, 1974:23). Com base nestes pressupostos, o documentário veio a perder a sua autenticidade em prol de uma representação modificada e falsa da realidade devido a interesses de terceiros. Alternativamente, diversos conteúdos eram igualmente falsificados não com o propósito de “enganar” (*deceit*), mas como o propósito de “reconstituir”. Um exemplo disso é o caso de um terramoto que ocorreu em 1906, em São Francisco, o qual foi efetivamente capturado pela câmara, no entanto, fora editado com uma representação

elaborada em miniatura com o propósito de complementar a gravação do acontecimento. Seguindo este raciocínio, Penafria (2009:82) referencia Jacques Rivette (1954) que justifica essas decisões criativas, uma vez que, apesar do conteúdo apresentado não ser propriamente verdadeiro, expressa uma “verdade cinematográfica” que é relatada na obra. As companhias não queriam sentir-se impossibilitadas de captar desastres ou outras catástrofes, então pretenderam preencher os vazios de conteúdo com replicações falsificadas. (Barnouw, 1974:25). Para teóricos como Aufderheide, esta manipulação da imagem não denigre a sua autenticidade em virtude de esta considerar ser impossível fazer um filme, seja ele documentário ou não, sem manipular a informação (Aufderheide, 2007:2).

Tendo em conta este e muitos outros casos de falta de autenticidade no documentário, este género veio a caracterizar-se como dúbio e incerto. As obras ficcionais de cineastas como, por exemplo, Georges Méliès ganharam notoriedade devido à sua capacidade de “agarrar” no espectador e colocá-lo investido numa narrativa fictícia (Penafria, 1999:37). O aumento dos filmes de ficção, assim como a ascensão das estrelas de cinema, vieram, conseqüentemente, diminuir ainda mais o sucesso dos chamados *documentaires*. Finalmente, em 1910, o conceito de *newsreel* tornou os temas centrais do documentário em conteúdo breve, rápido e de fácil compreensão. (“*The newsreel institutionalized the decline of the documentary*”) (Barnouw, 1974:26).

Porém, com o declínio do documentário, o subgénero de documentarista, enquanto explorador, continuou a exhibir sinais de sucesso, tendo tido por consequência o seu primeiro “renascimento” (Barnouw, 1974:30).

*Nanook of the North* de Robert Flaherty é vista como a primeira longa-metragem documental e considerada uma precursora do género que é o documentário. O realizador, apesar de ter sido um pioneiro na área do estilo documental, começou como um engenheiro mineiro que crescera em campos de minas entre a fronteira de Michigan e do Canadá. Robert, juntamente com o seu pai, chegou a realizar uma expedição onde esteve em contacto com a cultura Esquimó. Enquanto jovem adulto, Flaherty já tinha ganhado fama enquanto explorador, sendo que, em 1913, fora contratado por Sir William Mackenzie com o propósito de captar a fauna e a flora das suas explorações com a sua câmara (Barnouw, 1974:31). Durante expedições realizadas em 1914 e 1915, Robert captou extensas horas de filme com Esquimós e o seu modo de vida.

Consequentemente, a atividade de fazer filmes chegou a tornar-se numa obsessão (Barnouw, 1974:33). Após ter produzido e editado as suas expedições, Robert Flaherty, acidentalmente, perdeu as suas filmagens num incêndio, regredindo todo o seu progresso. Em contrapartida, Flaherty viu o incidente como uma oportunidade para melhorar o seu projeto, uma vez que considerava que a sua expedição e respetiva captação tinha em falta um fio narrativo. Deste modo, Robert retornou para uma nova expedição onde se iria centrar num Esquimó e na sua família bem como apresentar o seu estilo de vida. (Barnouw, 1974:35)

Flaherty escolheu Nanook para sua principal personagem no documentário. Nanook, um aclamado caçador da tribo Itivimuit, exerceu um papel fulcral tanto à frente, como atrás da câmara, tornando-se no “*chief fountain-head of film sequences*”, o que teve uma alargada influência na produção do filme (Barnouw, 1974:36).

Quando o filme chegou à fase edição, Flaherty tomou quase todo o controlo, juntamente com o auxílio de Charles Gelb. Ao contrário da maior parte dos documentaristas da época, Robert havia aperfeiçoado a “gramática” de filme que tinha evoluído em conjunto com os filmes de ficção. O realizador tinha conhecimento das técnicas, assim como das novas sensibilidades da audiência de forma a conseguir captar o seu interesse e atenção. “Flaherty had by now absorbed this machinery of the fiction film, but he was applying it to the material not invented by a writer or director, nor performed by actors.” (Barnouw, 1974:39). Robert Flaherty, apesar de inautenticidades delineadas no parágrafo seguinte, foi um documentarista que conseguiu apresentar ao público uma realidade que lhes era desconhecida e estrangeira.

No ano de 1922, *Nanook of the North* estava pronto para ser distribuído. Robert Flaherty, inicialmente, teve dificuldades em conseguir distribuir o seu filme nas grandes distribuidoras pois estas realçavam que “the public was not interested in Eskimos”. Contudo, a organização *Pathé* aceitou distribuir o filme e teve a sua estreia a 11 de junho de 1922, no teatro *Capitol* em Nova Iorque. Foi extremamente aclamado pelos críticos e foi um sucesso nacional e internacional, sendo até comparado a um drama da Grécia antiga. (Barnouw, 1974:42). Apesar do sucesso, Flaherty também foi criticado por ter exposto as suas personagens a perigos extremos, assim como ter representado modos tradicionais e obsoletos do estilo de vida Esquimó que não eram característicos da época em que foi produzido. O documentarista direcionava as personagens, pedindo-lhes para realizarem práticas obsoletas e antiquadas, nomeadamente, caçar

morsas com lanças ou retratar os esquimós como ignorantes e ineptos (Aufderheide, 2007:2). Em contrapartida e, na perspectiva de Nichols, é feita a afirmação de que o documentário não é suposto ser a realidade, mas, sim, uma representação da mesma. Tem a intenção de ser uma visão de um mundo que o autor pretende captar (Nichols, 2001:20); visão esta que planeia ser uma reflexão de, neste caso, um estilo antigo de vida Esquimó.

Anos mais tarde, devido ao sucesso de *Nanook*, foi pedido a Flaherty para produzir outro documentário (“another *Nanook*”). Desta vez, seria realizada uma expedição a Samoa para documentar o povo de Safune. Este novo filme tinha o propósito de reacender o interesse que foi recebido com *Nanook* e em 1926, estreou *Moana*. Todavia, o sucesso não se replicou e o novo documentário de Flaherty falhou, gorando as expectativas esperadas. (Barnouw, 1974:48). O subgénero de documentarista, enquanto explorador iniciado por Flaherty, foi muitas vezes replicado com o propósito de reencontrar o êxito que *Nanook of the North* trouxe às audiências, mas, inevitavelmente, esta tendência estava a entrar em declínio.

Em simultâneo com os feitos de pioneiros dos Estados Unidos e da Europa Ocidental, Dziga Vertov iniciaria o seu percurso cinematográfico na União Soviética. Começou com 22 anos como editor no *newsreel Film Weelky (Kino-Nedelia)* onde entrou em contacto com inúmeras gravações de eventos ocorridos na 1ª Guerra Mundial com o propósito de os compilar e editar a fim de serem exibidos nos *agit-trains*<sup>1</sup> no intuito de distribuir e propagar informação (Barnouw, 1974:52). Todavia, no período de guerra, com a escassez económica, a produção de filmes soviéticos diminuiu, deixando a indústria do cinema soviético ser preenchida por longas-metragens estrangeiras (Barnouw, 1974:53).

Vertov tinha uma opinião pejorativa dos filmes de ficção tradicionais (“*opium for the people*”). Na perspectiva de Vertov, o propósito dos filmes soviéticos era o de documentar a realidade socialista. O filmógrafo soviético insultava os filmes designados “teatrais”, considerando-os a “*scabby substitute*” for life (Barnouw, 1974:54). Para Vertov e o seu irmão (Mikhail Kaufman), os temas documentados assemelhavam-se muito mais ao conteúdo iniciado pelos irmãos Lumière, assim como o fascínio de capturar os eventos enquanto estes aconteciam em primeira mão, sem aviso prévio ou

---

<sup>1</sup> *Agit-trains*: tipo de veículo utilizado pelo governo bolchevique com o propósito de disseminar propaganda pelas ruas da União Soviética durante o período da Guerra Civil Russa.

atuações falsificadas. A câmara escondida ganharia o propósito de captar momentos em ambientes do dia-a-dia, nomeadamente escolas, supermercados ou fábricas refletindo a sua autenticidade sem intervenção ou manipulação por parte da produção (Barnouw, 1974:57). De forma oposta ao estilo de Flaherty, Vertov, escondendo a câmara, não fornece qualquer tipo de indicações para as suas personagens, uma vez que estas estão inconscientes da sua captação. Este documentarista valorizava a espontaneidade das ações involuntárias e dos comportamentos das pessoas que passavam pela sua câmara sem que estas se apercebessem da sua presença (Penafria, 1999:41). Penafria, adicionalmente, cita que “as pessoas que vemos nos seus filmes têm a particularidade de fazerem o que habitualmente fariam se a câmara não estivesse presente” (Winston, 1995:165).

Os documentários que Vertov, juntamente com o seu irmão e esposa Yelizaveta Svilova, realizava tinham o intuito de revelar “*the prose of life*”. O documentarista considerava que a câmara de filmar proporcionava uma visão sobre-humana dos acontecimentos (“*the camera as a cinema-eye more perfect than the human eye for exploring the chaos of visual phenomena filling the universe.*”) (Barnouw, 1974:58). A câmara tornara-se na ferramenta capaz de recolher e captar aquilo que escapa ao olho humano (Penafria, 1999:37). Apesar de a cativação das audiências para com estes temas e ideias, o objetivo de Vertov em recorrer à câmara como mecanismo para apresentar o mundo e “*the arena of life itself*” não teve o sucesso pretendido (Barnouw, 1974:61). Trabalhos de outros produtores soviéticos, nomeadamente Eisenstein, Pudovkin e Dovzhenko encontraram uma maior adesão. Embora estas obras como, por exemplo *The Battleship Potemkin* (Eisenstein, 1925) terem características documentais, não apresentavam, através da sua montagem “*fragments of actually*”, mas “*fragments of his own intense vision*”.

Dziga Vertov, apesar de querer realmente documentar a dita “*arena of life*”, teve que fazer compromissos e criar conteúdo com base nos interesses socialistas de Stalin. No entanto, após estas submissões, Vertov teve eventualmente a oportunidade de realizar o seu filme mais aclamado *The Man With the Movie Camera* (1929). Neste filme, o documentarista pretende captar o homem que está por trás da câmara e o seu específico papel na sociedade (Barnouw, 1974:62). Este documentário, paralelamente, retrata a realidade de uma União Soviética e dos seus habitantes (“We see the making of a film and at the same time the film that is being made”). Vertov recusa-se a filmar

conteúdo que não seja o natural e autêntico (“ele é o autor da cidade e da multidão”) (Penafria, 1999:39).

Os documentários de Vertov inspiraram muitos outros filmógrafos russos, exaltando o impacto cultural que o documentarista soviético teve. Além do gênero documental, Vertov inegavelmente influenciou muitos filmes de ficção através da sua montagem e edição (Barnouw, 1974:69). O seu trabalho, inevitavelmente, propagou valores do governo soviético no início dos anos 20. Todavia, Vertov não se considerava um propagandista, mas um repórter com o objetivo de partilhar notícias e eventos. O cineasta e a sua equipa designavam-se fundadores de um novo movimento documentarista, sendo este o *cinema-olho* (alcançado na sua totalidade em *O Homem da Câmara*), este movimento baseava-se num abandono total da ficção e focado num ambiente isento de manipulações da realidade, tendo o objetivo de “reproduzir as imagens da vida, sem títulos, sem cenários, sem décors e sem atores”, o *cinema-olho* tornara-se no antecedente para o subgênero de “cinema verdade” (Penafria, 1999:43). Com o decorrer do domínio estalinista, a pressão para os filmógrafos produzirem conteúdo que se enquadrasse com as suas políticas fez com que este período cinematográfico soviético viesse lentamente a abrandar e terminar (Barnouw, 1974:71).

Em contrapartida, apesar de o declínio dos documentários de Vertov, é inegável apontar a sua influência no gênero. Tanto Flaherty como o referido Vertov, de certa forma, criaram o conceito de documentário como é então conhecido atualmente (Penafria, 1999:44).

Uma das maiores vozes do gênero documental é a de John Grierson que, no início da sua história, considerava que meios como o filme e o cinema já tinham ganho a capacidade de disseminar ideias e ações que outrora eram o trabalho de igrejas e escolas (Barnouw, 1974:85). O documentarista considerou que o realizador de filme documental tinha a capacidade de expor questões e temáticas de uma forma dramatizada que fosse de fácil assimilação por parte da população (“*This became the Grierson mission*”). Foi a partir de Grierson que o documentário começou a ganhar autonomia e a ter uma identidade distinta (Penafria, 1999:45). Foi, ademais, Grierson que cunhou concretamente o termo “documentário” que passaria a ser utilizado para descrever filmes desta natureza (Aufderheide, 2007:3), citando que este tipo de filmes eram “the creative treatment of actuality”.

Grierson conheceu Robert Flaherty e, desde então, estabeleceu uma relação peculiar no sentido em que valorizava o seu trabalho enquanto pioneiro do documentário mas, simultaneamente, renegava a sua obsessão pelo remoto e primitivo, criticando, por exemplo os temas de *Moana* (1926). John Grierson tinha como objetivo “bring the citizen’s eye in from the ends of the earth to the story, his own story, of what was happening under his nose (...) the drama of the doorstep” (Barnouw, 1974:85). Deste modo, o documentarista era cativado muito mais pelos interesses do que se encontrava na sua sociedade e não numa civilização distante, equiparando-se muito mais ao cinema russo.

O documentário que Grierson produziu foi *Drifters* (1929). Uma obra focada num grupo de pescadores durante o período da Grande Depressão, no entanto, ao contrário de Flaherty, o documentarista raramente apresenta a vila onde os pescadores residiam, focando-se mais “on the steam and steel” (Barnouw, 1974:88). A qualidade da obra foi refletida pelo seu sucesso, mas após realizar o filme, Grierson pretendeu mudar de carreira, focando-se, assim, na produção em nome de *Film Units* com o propósito de angariar fundos e financiamento para futuros projetos cinematográficos de terceiros (Barnouw, 1974:89).

Em poucos anos, Grierson e o seu movimento juntamente com *Film Units* alteraram a norma do que muitos consideravam ser o conceito “documentário” ao estabelecer uma concreta institucionalização do género (Penafria, 1999:45). Previamente, como no caso de Flaherty, o documentário era uma longa-metragem focado num grupo de pessoas num local remoto e isolado. No caso de Grierson, o documentário era composto por temas e processos sociais mais impessoais, com uma duração mais curta e complementado com comentário proporcionado por um narrador que propunha um ponto de vista. (Barnouw, 1974:99).

Grierson considerava que o termo “documentário” estava a ser utilizado demasiado comumente visto ser referido cada vez que um filme contivesse registo *in loco*. Tendo isto em conta, o cineasta cria uma distinção entre os verdadeiros documentários e os filmes de ficção. O autor defende que o género documental é superior aos restantes devido ao facto de terem uma maior ligação com a “realidade”, ao contrário dos filmes de estúdio que recorrem à imaginação (Penafria, 1999:46). É novamente referenciado o registo *in loco* que é, de facto, uma característica do

documentário, todavia revela que a forma como esse registro é posteriormente tratado é igualmente crucial para a definição do gênero do filme.

Em 1939, com o início da 2ª Guerra Mundial, a utilização do documentário como método de propagação de ideais políticos veio a aumentar consideravelmente, deste modo, tornando-se num fenómeno mundial devido ao contexto da época. Um dos casos mais prolíferos é o exemplo da Alemanha Nazi (Barnouw, 1974:100).

Quando Hitler subiu ao poder em 1933, o seu Ministro da Propaganda na altura, Joseph Goebbels, começou o processo de controlar todos os meios de comunicação. A partir de Outubro do mesmo ano, todos os indivíduos com deveres editoriais tinham que ser licenciados por Goebbels (*“he gradually took charge of all aspects of production, distribution and exhibition”*). Devido a estes fatores, filmes na Alemanha Nazi eram extremamente reduzidos, à exceção de um caso específico (Barnouw, 1974:100). Leni Riefenstahl, a pedido de Adolf Hitler realizou inúmeros documentários para o partido Nazi e em 1935 produziu *Triumph of the Will (Triumph des Willens)* (Barnouw, 1974:103). Este filme teve total controlo criativo de Riefenstahl e com o apoio financeiro da UFA. Tornou-se num dos mais grandiosos e dispendiosos documentários da época (Barnouw, 1974:101), refletindo o interesse do partido Nazi em utilizar este meio como disseminação de ideais ao fornecer o seu total apoio através de recursos e financiamento (Nichols, 2001:113). O projeto é isento de comentário, uma vez que Riefenstahl considerava que fosse “enemy of film”. Neste caso, “Verbalization of the message is left to speeches by Hitler and other Nazi leaders”, sendo que um grande fator que provoca a natureza impactante do filme é a coreografia de imagens e sons de homens a marchar, multidões, suásticas e *banners* (*“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”*) (Nichols, 2001:114).

*Triumph of the Will* (1935) foi considerado um dos maiores sucessos do partido Nazi a respeito de influência propagandista. Antiteticamente, a oposição tomou registro deste marco e, mais tarde, chegou a recorrer às imagens deste filme nos seus próprios documentários para refletir os ideais nazis e as suas consequências (Barnouw, 1974:105). As obras documentais têm, deste modo, a capacidade de contar diversas histórias distintas. *Triumph of the Will*, além de propagar uma positiva imagem do partido Nazi, relata indiretamente a história de Riefenstahl e a sua paixão para produzir

filmes com um impacto emocional elevado. Consequentemente, esta realização consegue ser prezada pela sua arte em termos de estrutura e cinematografia e, simultaneamente, desprezada e criticada pelo seu conteúdo e mensagem que partilha (Nichols, 2001:61).

Todavia, a produção de propaganda Nazi não havia terminado. Quando a Alemanha invadiu a Polónia em 1939, continuou a apelar ao documentário como veículo de motivação e publicidade de valores. O objetivo do documentarista era o de fomentar a motivação e espírito de patriotismo na nação, captar os eventos de batalha e, simultaneamente, assustar o inimigo ao capturar a força do exército alemão (“300 German cameraman were said to be in action”) (Barnouw, 1974:139). O filme *Baptism of Fire* (1940) de Hans Bertram teve esse mesmo propósito. O registo visual da destruição do território polaco serviu para impor o medo nos Aliados, especificamente Inglaterra. A utilização da narração e da banda sonora transmitia, por sua vez, um carácter pungente (Barnouw, 1974:140).

No ano de 1940, muitos filmes antissemitistas foram produzidos, de forma a familiarizar as massas à ideia da “solução final” de Hitler. Um dos documentários mais populares ordenado por Goebbels foi *The Eternal Jew* (1940). Neste caso em particular, a narração tem uma presença predominante no filme, onde são apresentadas imagens antissemitistas com o intuito de refletir o quão “degenerado” é o povo judeu (“now German audiences can see them as they are, an unclean, cheating, parasitic species”) (Barnouw, 1974:141).

Os Aliados também chegaram a realizar o que Barnouw designa como *bugle-call films*<sup>2</sup>. No caso do Reino Unido, o *GPO Film Unit* tornou-se no *Crown Film Unit*. Os filmes produzidos tinham o propósito similar aos filmes da Alemanha, no entanto o estilo era diferente. Grierson, graças ao seu impacto, teve grande influência na produção destes filmes uma vez que grande parte dos realizadores dos mesmos tinham sido outrora “*Grierson's boys*”, como por exemplo, Cavalcanti, Watt e Rotha. Humphrey Jennings foi um dos mais aclamados realizadores de filmes de guerra que, apesar da desaprovação de Grierson, produziu conteúdos extremamente benéficos durante a época, como por exemplo, *First Days* (1939) e *London Can Take It* (1940) (Barnouw, 1974:144). O estilo dos documentários de Jennings não iam ao encontro do

---

<sup>2</sup> *Bugle-call films*: tipo de filme utilizado durante a 2ª Guerra Mundial com o intuito de glorificar o exército aliado, ocasionalmente retratando negativamente as forças inimigas.

usual dos típicos filmes de guerra, porém por essa mesma razão é que foram tão prezados (Barnouw, 1974:145). Os filmes de Jennings tinham como base a observação dos acontecimentos, este método documental era pouco apreciado por Grierson, contudo o povo britânico reagia positivamente a este conteúdo, provando a sua eficácia (Barnouw, 1974:146). Assim como a Alemanha Nazi, o Reino Unido também recorreu à ironia e à comédia para propagar os seus ideais (Barnouw, 1974:148).

Após os ataques em *Pearl Harbor*, os Estados Unidos entraram oficialmente na Guerra, o que, por sua vez, fez com que começassem igualmente a produzir *bugle-call films*. Os primeiros filmes de guerra americanos eram dos mais ecléticos, focando-se bastante em imagens de combate de outras nações, sendo aliados ou não. Estes documentários focavam-se predominantemente no passado histórico devido a diversos fatores. O facto do perigo real estar longe do seu território e a relutância em querer “derramar sangue” por países estrangeiros colocava o povo americano numa posição de certa apatia para com a situação (Barnouw, 1974:155). Deste modo, o visionamento deste tipo de filmes chegou a tornar-se um requerimento obrigatório no treino militar americano (Barnouw, 1974:158).

O pós-guerra provocou uma intensa vaga de migrações de realizadores e produtores de documentários. Este evento alterou o mapa cinematográfico mundial uma vez que, previamente, a produção de filmes concentrava-se em centros predominantes, nomeadamente, as grandes cidades. O mesmo não perdurou após a guerra, criando assim uma dispersão de talento pelos diferentes continentes (Barnouw, 1974:164). Adicionalmente, a guerra também criou vários refugiados, incluindo Boris Kaufman, irmão de Dziga Vertov que teve que fugir de França, tendo-se mais tarde juntado com John Grierson, construindo um grande movimento documentarista (Barnouw, 1974:166). Realça-se assim o impacto que a 2ª Guerra Mundial teve no dogma documental e as conseqüentes repercussões causadas pela mesma.

O cinema português tem o seu início também com obras documentais pouco tempo depois da invenção dos irmãos Lumière. Aurélio de Paz dos Reis foi o pioneiro deste novo meio em território nacional com as suas primeiras produções, nomeadamente, *Jogo do Pau* (1896), *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança* (1896) e *Chegada de um comboio americano a Cadouços* (1896) que tiveram a sua estreia a 12 de Novembro de 1896 no Teatro do Príncipe Real e recetoras de elevado mérito (Almeida, 1982:19).

Os primeiros anos do cinema em Portugal trouxeram consigo considerável sucesso e interesse. Em 1927, implementou-se a “lei dos 100 metros nacionais” que impunha todos os espetáculos cinematográficos a incluir, no mínimo, 100 metros de película portuguesa que fosse alternada semanalmente. A legislação, apesar de benéfica para a criação de conteúdo nacional, não teve os resultados desejados e trouxe consigo uma produção forçada de ditos “pseudo-documentários” de fraca qualidade e “filmes obsoletos acompanhados com discos folclóricos e rapsódias!” (Almeida, 1982:29). Foi na década de 30 que nasceu o documentário, mais comumente conhecido, em Portugal. *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) de José Leitão de Barros torna-se no primeiro, denominado, documentário português com uma obra focada na terra da Nazaré e o seu povo.

Durante os anos 50 e 60, as obras realizadas eram, na época, extremamente controladas e direcionadas pelo Estado Novo. Os filmes produzidos tinham que estar sujeitos a interesses políticos e comerciais, uma vez que, em termos de conteúdo, era fabricado aquele que trouxesse uma maior audiência e, conseqüentemente, se tornasse mais rentável. Adicionalmente, devido ao período político em que o país se situava, a finalidade do cinema e, mais concretamente, do documentário em representar o real era debilitada devido ao facto de ter que corresponder aos interesses do estado. Segundo Luís Reis Torgal, “o cinema seria, pois, considerado um instrumento importante de propaganda do regime”. Como no caso da Alemanha Nazi, Portugal recorria ao documentário para “informar” a população, engrandecendo Salazar através da propaganda explícita nos documentários. (Areal, 2011:28).

A censura política prejudicava o imaginário criativo dos realizadores. As suas obras tinham que ser submetidas ao Fundo do Cinema Nacional de modo a receberem financiamento. Posteriormente seriam enviadas à Comissão de Censura aos Espetáculos que reconheceria o conteúdo como digno de ser lançado ou não. Tendo isto em conta, o realizador era pressionado a submeter-se à vontade dos interesses da comissão ou, dificilmente, ter a capacidade de financiar o seu próprio filme (Areal, 2011:28).

Após a revolução de 1974, o número de documentários produzidos excedeu aquele dos filmes de ficção. Um fator causal deste acontecimento foram as circunstâncias temporais, devido à “ebulição política”. Os documentários produzidos na

época eram predominantemente de cariz político e esta tendência ter-se-á mantido até meados dos anos 80 (Areal, 2011:94) (Anexo 1). O documentário em Portugal entra numa nova fase, desta vez, sem o receio da censura e tendo um extenso e dedicado apoio do IPC e da RTP (Almeida, 1982:30).

Durante o período de 1974 a 1985, foram registados distintos assuntos nos documentários produzidos na época, abrangendo questões como o fascismo, a revolução nos meios urbanos e rurais, entre outros. O “cinema de intervenção” é incorporado nesta nova vaga documental, recorrendo a “entrevistas em direto, ilustradas aqui e ali por aspetos humanos envolvidos no problema social ou políticos em análise” (Almeida, 1982:31). Houve, adicionalmente, um renascimento no interesse sobre realidades rurais, que adveio da mudança do paradigma político e ideológico (“a necessidade de realismo que estava amordaçada desde o antigo regime) (Areal, 2011:95). Acrescentando ao que foi anteriormente referido, ocorreu simultaneamente uma tendência em produzir um distinto cinema híbrido que misturou registos documentais, ficcionais e teatrais, tendo sido prolongada até meados dos anos 80.

Documentários históricos são um dos pilares do género devido à sua elevada popularidade dentro do meio (Rosenthal, 2002:297) e durante a descrição do passado do género documental, pôde-se evidenciar que, ao longo do século XX, muitos documentários abordam assuntos como a história de um determinado evento ou acontecimento. Paralelamente, o meu projeto tem o objetivo de, tal como muitos outros filmes, relatar e recontar uma história passada e este documentário em questão foca-se na história em concreto dos indivíduos (“The story is of prime importance in the historical documentary”) (Rosenthal, 2002:302).

## **1.2. TIPOLOGIAS DE DOCUMENTÁRIO**

Tendo em conta a grandeza deste género, o documentário inevitavelmente incorporará diversos subgéneros que são segmentados pelos seus temas e recursos estilísticos. Nichols (2001) acredita que “every documentary has its own distinct voice” e, conseqüentemente, aponta seis distintos subgéneros de documentário: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performativo. O autor categoriza-os

cronologicamente tendo em conta a sua ordem de aparecimento no género documental (Nichols, 2001:99). Alternativamente, Patricia Aufderheide fornece o seu ponto de vista e categoriza os seus próprios distintos seis subgéneros que inclui, nomeadamente: *public affairs*, *government propaganda*, *advocacy*, *historical*, *ethnographic* e *nature*. A autora recorre a estes géneros para segmentar os diferentes modos de representação documental (Aufderheide, 2007:56). Adicionalmente, Manuela Penafria aborda, na sua perspetiva, outros quatro tipos de documentário, sendo estes: de exposição, observação, interativo e refletivo. Esta perspetiva pretende abranger a evolução histórica do meio e as suas constantes metamorfoses (Penafria, 1999:56).

Utilizando os subgéneros de Nichols como linha temporal dos subgéneros, tenciono descrever as noções do autor, assim como das restantes teóricas mencionadas, equiparando-os entre si, pretendendo fornecer um melhor entendimento de cada subgénero e as suas devidas características.

Começando com o modo poético, Nichols classifica este subgénero como uma obra estilística que não se foca particularmente na representação do mundo como ele é verdadeiramente, mas sim na perspetiva do autor. Realizadores como Oscar Fischinger e o seu filme *Composition in Blue* (1935) não decorrem da tradição documental que é apresentar historicamente o mundo, mas sim expor o mundo situado no imaginário do autor (Nichols, 2001:103). O modo poético nasceu juntamente com o modernismo como uma forma de representar uma realidade em fragmentos e através de perspetivas subjetivas (“The poetic mode has many facets, but they all emphasize the ways in which the filmmaker’s voice gives fragments of the historical world a formal, aesthetic integrity peculiar to the film itself”) (Nichols, 2001:105).

Posteriormente, advém o modo expositivo que representa os fragmentos de um mundo histórico a partir de uma perspetiva consideravelmente mais argumentativa do que poética como o movimento prévio (Nichols, 2001:105). Este subgénero aborda diretamente o espectador através de elementos audiovisuais que propõem uma perspetiva concreta. Este tipo de filmes pode recorrer ao comentário através de uma *voice-of-God*<sup>3</sup> ou, alternativamente, uma *voice-of-authority*. Os documentários expositivos fazem com que o comentário e a narração tomem um papel principal na exposição de informação, em contraste com a ênfase tradicional do cinema, as imagens

---

<sup>3</sup> Voice-of-God/Voice-of-authority: técnica comumente utilizada em documentários onde uma voz omnisciente e autoritária fornece narração, contexto ou explicação durante o decorrer do filme.

passam a ter um papel secundário na descrição de eventos (Nichols, 2001:107). A narração desempenha o propósito de dar sentido e apresentar as imagens que aparecem, guiando a atenção do espectador, interpretando o que se está a suceder

É possível agrupar este modo ao documentário de exposição de Penafria (1999), uma vez, tal como Nichols, a autora categoriza este tipo de documentário como um estilo predominantemente descritivo e tipicamente griersoniano por ter um caráter educacional e explicativo (Penafria, 1999:59). Adicionalmente, Aufderheide (2007) caracteriza de singular modo os seus subgéneros de *public affairs* e *government propaganda*. Tal como Penafria, a autora acredita que este tipo de documentários é o mais adequado no que diz respeito à capacidade de doutrinar o espectador relativamente a específicos assuntos. Aufderheide considera o subgénero de *public affairs* como uma versão mais detalhada do noticiário (Aufderheide, 2007:57) e, do outro lado do espectro, menciona o subgénero de *government propaganda* que, além de expor informação, também propõe persuadir o espectador a respeito de uma linha de pensamento (Aufderheide, 2007:65).

A edição neste subgénero (modo expositivo de Nichols) tem uma menor importância no que diz respeito a estabelecer um padrão formal de imagens e o seu conseqüente ritmo. Contrariamente, foca-se de forma mais predominante no estabelecimento da continuidade do argumento ou perspectiva que é suposto ser transmitida (“We call this evidentiary editing”) (Nichols, 2001:107). Neste modo, é usual existir um sacrifício de continuidade visual se isso significar um avanço no argumento da narrativa, por exemplo, na obra *The Plow That Broke the Plains* (1936), imagens de terrenos secos e murchos foram recolhidas com o singular intuito de suportar o argumento de que estava a existir uma extensa danificação de terreno.

Este género valoriza predominantemente a impressão de objetividade e a defesa do argumento refletido. O *voice-over* tem o propósito e a capacidade de julgar e fornecer a sua opinião nos eventos apresentados sem fazer necessariamente parte deles. Este subgénero torna-se assim no modo ideal para transmitir informação e credibilizar opiniões (Nichols, 2001:109).

Patricia Aufderheide (2007) acrescenta um subgénero semelhante ao modo expositivo de Nichols e ao documentário de exposição de Penafria, sendo este a *advocacy*. Esta categoria pode assemelhar-se bastante a documentários de propaganda,

no entanto, os seus contextos são distintos. Este tipo de filme continua a ter o propósito de expor uma ideia ou princípio, no entanto, são usados como ferramentas de uma determinada organização com o intuito de combater por uma causa ou problema (Aufderheide, 2007:78). No período da Guerra Civil Espanhola, diversos documentaristas fizeram filmes sobre a guerra com o intuito de expor o que se sucedia em Espanha. Um dos filmes mais conhecidos é *The Spanish Earth* (1937) de Joris Ivens que serviu como documentário de advocacia contra o movimento de extrema direita do país (Aufderheide, 2007:80). Mencionado dentro deste subgénero, nasceu o conceito de “Third Cinema” que se tornou num termo usado para descrever cinema de natureza ativista.

Além deste subgénero, Aufderheide (2007) menciona mais um estilo distinto: *historical*. Esta categoria visa reconstituir dados recolhidos de períodos passados com o objetivo de recontar um acontecimento. O documentarista recorre, deste modo, a fotografias, pinturas ou objetos para substituir a incapacidade da câmara em captar estes eventos passados (Aufderheide, 2007:91). Ao contrário de historiadores, os realizadores carecem de profissionalismo na área, logo necessitam de apelar ao auxílio dos especialistas para contarem a história que pretendem. O cinema tem a capacidade de esculpir um momento histórico. Tendo isto em conta, os documentários históricos não recorrem particularmente à captação do real através da câmara devido a esta incapacidade, recolhem assim elementos do passado para reconstituir um determinado acontecimento de forma a criar uma narrativa (Aufderheide, 2007:92).

O seguinte modo observacional contrasta os prévios subgéneros em prol de uma captação dita mais “crua” dos eventos. Este modo opta preferencialmente por uma representação documental isenta de narração, música, efeitos sonoros ou qualquer outro comportamento possivelmente manipulado ou intencionalmente encenado (Nichols, 2001:110). O documentarista ao tomar uma posição enquanto mero observador leva, conseqüentemente, o espectador a assumir um papel mais ativo no filme. Ao não existir comentário ou uma opinião explícita por um comentador terceiro, o visualizador da obra é que decide determinar a significância do que é dito e feito (Nichols, 2001:111).

Novamente, Penafria (1999) assemelha-se na descrição deste modo com a sua própria caracterização de documentário de observação ao reiterar que a câmara, neste contexto, tem o propósito de “nunca intervir nos acontecimentos que está a filmar” (Penafria, 1999:61) e o documentarista deve submeter-se à captação daquilo que ocorre

naturalmente diante da câmara (Penafria, 1999:63). Aqui, o cinema consegue captar uma história qualquer, que pode ou não ter sido registrada inadvertidamente.

Este subgênero documental torna-se consideravelmente questionável em determinados casos. Um dos maiores exemplos de documentários observacionais, segundo Nichols, é o *Triumph of the Will* (1935) de Leni Riefenstahl. No documentário, Leni contenta-se meramente a captar e “observar” o discurso do partido Nazi sem qualquer tipo de intervenção ou narração. No entanto, este mesmo discurso somente se sucede com o intuito de ser captado pela realizadora e posteriormente lançado como documentário (Nichols, 2001:113). Observa-se, neste caso, que Leni Riefenstahl faz uso do cinema como uma ferramenta de arquivo histórico, mesmo através de uma realidade fabricada. O subgênero, na sua gênese, não tem o intuito de manipular os acontecimentos ou os indivíduos, todavia, “a câmara, pela sua simples presença é acusada de alterar o comportamento das pessoas e o decorrer dos acontecimentos” (Penafria, 1999:61). O *Triumph of the Will* (1935) é uma excelente representação do poder que a imagem tem em representar o mundo histórico enquanto, simultaneamente, participa na construção dos aspetos desse mesmo mundo (Nichols, 2001:114).

O modo participativo do gênero documental fornece uma visão de uma determinada realidade com o intuito de a representar fielmente, assim como o subgênero observacional, porém, ao contrário deste modo, o documentarista torna-se numa personagem ativa no documentário, participando juntamente com as restantes personagens. Este estilo tem o propósito de transmitir a mesma sensação que o realizador teve ao pertencer a uma determinada situação e como esta se alterou devido à participação do mesmo (Nichols, 2001:116). A “bodily presence, rather than absence” do autor do documentário coloca-o “on the scene”. A interação entre este e o tema da obra aperfeiçoa a natureza e qualidade do encontro e fornece uma maior conexão entre o realizador e o objeto de estudo. Filmes como *The Man with a Movie Camera* (1929) do Dziga Vertov, de certa forma, cunharam este conceito devido à participação constante do sujeito e a situação em que este está colocado, o que enriquece o desenlace da narrativa (Nichols, 2001:117) (“If there is a truth here it is the truth of a form of interaction that would not exist were it not for the camera”).

Manuela Penafria (1999), através da sua descrição do documentário interativo, vai ao encontro dos princípios de Nichols, reforçando a presença do documentarista, enquanto membro presente do documentário, podendo variar o seu grau de presença,

somente sendo ouvido ou vista, ou marcando a sua comparência através de títulos (Penafria, 1999:64).

O cineasta pode ainda assumir o papel de um investigador ou de um repórter. Deste modo, a voz do documentário nasce do envolvimento em primeira mão dos eventos que se sucederam (Nichols, 2001:119). Alternativamente, recursos como entrevistas também são característicos do documentário participativo, uma vez que permite a presença do realizador. Apesar de este não ter necessariamente um envolvimento direto na situação em questão, consegue, no entanto, existir uma ligação através do diálogo (Nichols, 2001:121). As entrevistas diferem da conversação usual e do processo de interrogação. Michel Foucault argumenta que este método serve, de certa forma, como uma troca de informação entre ambos os participantes (Nichols, 2001:122).

Realizadores que pretendem representar o seu próprio encontro com o seu objeto de estudo e aqueles que procuram analisar questões sociais e diferentes perspetivas através de entrevistas e conteúdo exterior constituem, na generalidade, o modo participativo no género documental (Nichols, 2001:123).

Aufderheide (2007) engloba, de certa forma, as características dos modos observacionais e participativos de Nichols, assim como os documentários de observação e interativos de Penafria num só subgénero, sendo este o género *ethnographic*. Esta categoria é caracterizada pela documentação do “outro”, nomeadamente, outras culturas ou outras realidades. O documentário etnográfico tem o objetivo de fornecer uma visão detalhada de uma cultura ou de uma sociedade (Aufderheide, 2007:106). Os primórdios da história do documentário começaram com esta decisão estilística, obras como *Nanook of the North* de Robert Flaherty focavam-se predominantemente em culturas estrangeiras e desconhecidas pela audiência. A autora, ao não explicitar a participação/ausência do documentarista neste subgénero, não se insere diretamente nas segmentações delineadas dos restantes autores, englobando, assim, características observacionais e participativas/interativas.

O modo participativo cumpria o objetivo de interligar o realizador com o seu objeto de estudo. Paralelamente, o modo refletivo (Nichols) e o documentário refletivo (Penafria) foca-se especialmente na interligação do realizador com o espectador. Este subgénero centra-se assim no *engagement* do documentarista para conosco, não só

abordando o mundo histórico, mas também nas dificuldades e problemas em representá-lo (Nichols, 2001:125).

O documentário, de um modo geral, sujeita-se à capacidade do espectador de colocar de parte a sua condição atual e, por sua vez, interpretar o filme que lhe é apresentado com base nos eventos que lhe são manifestados. O modo refletivo submete-se à ideia e, eventualmente, questiona a noção de que a qualidade do filme documentário é determinada pela cativação e interesse do conteúdo abordado. Este método é considerado, por Nichols, “the most self-conscious and self-questioning mode of representation” (Nichols, 2001:127). Questões como o acesso que o documentário fornece da realidade do mundo, a sua capacidade de providenciar argumentos persuasivos, entre outras são todas postas em causa no subgênero refletivo. Exemplos deste acontecimento realçam-se, novamente, no caso de *The Man with a Movie Camera* (1929) de Vertov, considerado um dos precursores do gênero refletivo, explora e é desenvolvida uma manifestação refletiva ao expor o processo de produção documental durante o decorrer da obra (Penafria, 1999:70).

A refletividade deste subgênero realça e dá atenção às expectativas e ao que se assume que sejam os temas do gênero documental enquanto meio. A ascensão de documentários feministas na década de 1970 fornece um adequado exemplo. Filmes como *Woman's Film* (1971) ou *Joyce at Thirty-four* (1972) são, na sua base, documentários participativos, no entanto, têm uma acrescentada natureza refletiva uma vez que pretendem consciencializar a audiência no que diz respeito à discriminação da mulher no mundo contemporâneo. De modo a alcançar este propósito, contrastam imagens estereotipadas da mulher com representação extremamente diferentes do que era previamente conhecido. Estes filmes desafiam assim as noções pré-estabelecidas do gênero feminino.

O modo performativo é o último e mais subjetivo subgênero de Nichols. Este estilo levanta questões como, por exemplo, “o que é conhecimento?” e o que é que é compreensão ou entendimento. Que fatores são postos em causa, além dos factos, para compreender o mundo? O significado das coisas é sempre subjetivo e esta forma estilística enfatiza a subjetividade do nosso conhecimento perante o mundo (Nichols, 2001:131). É, adicionalmente, dos subgêneros mais pessoais uma vez que, por exemplo, filmes como *Tongues Untied* (1989), *The Body Beautiful* (1991) e *Bontoc Eulogy* (1995) exploram a complexidade emocional da perspectiva do próprio realizador, obtêm

consequentemente um carácter autobiográfico, dando um maior valor às qualidades subjetivas da experiência e da memória em detrimento dos factos e da realidade objetiva.

Pode-se concluir que o documentário, como qualquer outro género cinematográfico, tem os seus estilos e diferentes subgéneros. O espectador, no entanto, exige, *a priori*, que exista uma relação próxima com a realidade, deste modo, apesar de o conceito de documentário ser algo altamente maleável, necessita de respeitar determinadas normas, nomeadamente a não direção dos “atores” presentes no filme (Penafria, 2001:1). Esta convenção está presente em grande parte dos subgéneros mencionados pelos teóricos previamente mencionados, apesar de, em certas situações, ser notoriamente quebrada, como é o caso de Flaherty (1922).

Segundo Fraser (2012), ninguém tem o direito de dizer o que é que um documentário é ou deve ser, uma vez que considera irrelevante colocar barreiras dentro do género. O autor menciona algumas características que, na sua opinião, dão valor a uma obra documental. Primeiramente, considera que um indivíduo, quando realiza um documentário, deve saber que, durante a produção, coisas inesperadas podem suceder, obrigando-o a ter uma grande capacidade de adaptação. Seguidamente, Fraser crê que um documentário deve incluir, seja de uma maneira ou de outra, o toque único do autor que o faz, por exemplo, através da sua edição ou utilização de determinado equipamento. A influência e interpretação do autor devem estar presentes na obra final. Adicionalmente, o teórico acredita na noção de que, na produção de um documentário, qualquer coisa é possível. As normas tradicionais, assim como as técnicas para a realização de um filme podem ou não ser seguidas, deixando ao critério do próprio autor do projeto (Fraser, 2012:21).

Documentários, ao contrário dos filmes ficcionais, pressupõem uma relação implícita de confiança com a audiência. É esperado pelo público que a obra que irão ver consta de factos verídicos e apresenta uma representação filmica da realidade (Otway, 2015:8). Por vezes, o narrador de determinados documentários nem sempre apresenta os assuntos da maneira mais imparcial possível. Como referido, diversos subgéneros caracterizam-se pela sua específica forma de capturar a realidade, seja através de uma visão totalmente isenta de parcialidades ou uma perspetiva em primeira pessoa que pode, possivelmente, ser enviesada. Contudo, segundo Sheila Curran Bernard, “[d]ocumentaries are movies that draw strength from a simple contract between

filmmaker and audience, that what is being presented as the truth—and the evidence used—are both honest and true”.

### 1.3. DOCUMENTÁRIOS *FOUND FOOTAGE*

O cinema e o meio cinematográfico foram sempre utilizados como um método de representação da realidade e de eventos históricos. Por um lado, a recriação e replicação de acontecimentos passados tornou-se numa válida abordagem que o filme possibilitou para recontar antigas histórias. No entanto, sob um outro prisma, certos realizadores tentam relatar os respetivos acontecimentos através de “archival film footage”, o que inclui fotografias, gravações de áudio e até mesmo registos audiovisuais (Baron, 2014:16). Os termos “archival footage” e “compilation film” estão paralelamente associados ao género documental, mais especificamente, documentários que apelam a documentos históricos e do passado para delinear uma narrativa (Baron, 2014:19).

Wees (1993) comenta que os filmes *found footage* têm a capacidade de “reviver” momentos passados e, conseqüentemente, “reciclá-los”, encorajando uma revisão do passado sucedido a partir duma perspetiva atual (“they invite us to recognize it as found footage, as recycled images and due to that self-referentiality, they encourage a more analytical reading”) (Wees, 1993:11). A natureza destes filmes baseia-se na sobreposição das diferentes camadas de documentos adquiridos e a sua subsequente montagem. A prática de realizar filmes a partir de antigos registos, neste caso, *compilation films*, baseia-se essencialmente na ideia de compilar diversas cenas de filmes ou outros registos que não tenham particularmente nenhuma relação direta, mas que partilhem um assunto ou uma história e executar uma montagem que conte uma narrativa, juntamente com comentário (“voice-over or text on the screen or both”) que una todos os elementos de forma a transmitir um tema concreto (Wees, 1993:35). Leyda, citado por Wees (1993), descreve e justifica a existência de *compilation films* ao referir: “Any means by which the spectators’ mind is made more alert to the broader meanings of old materials – this is the aim of the correct compilation”. Leyda reforça assim a noção de que o uso de documentos e antigos registos fornecem uma nova visão

dos mesmos, permitindo uma inovadora reflexão e reinterpretação dentro do contexto da atualidade. A montagem dos registos pode tornar o espectador mais atento e dar uma maior importância aos antigos documentos.

Por seu lado, documentários *found footage*, *compilation films* ou *historical documentaries* (Aufderheide, 2007), apesar de apelarem aos recursos documentais que a história proporcionou, não conseguem, tal como todos os outros, replicar e transmitir sem enviesamentos os acontecimentos documentados. Baron (2014) cita Bill Nichols ao dizer que a relação entre documentário e história é caracterizada pelo “excesso”, na medida em que a história estará sempre em excesso para com aquilo que o documentário tenciona capturar e transmitir (Baron, 2014:22). O mesmo se comprovou, mais tarde, no caso do documentário que produzi. Tendo recorrido a elementos de *found footage*, um dos obstáculos neste caminho foi a dificuldade em integrar toda a vasta história que esses elementos retratam num só filme.

Segundo Rosenthal (2002), “The maker of film histories is doing a *visual history*.” É esta característica que difere o realizador do histórico académico e, neste caso em particular, os recursos utilizados incluem, além da captura de registo *in loco*, a adição de fotografias e outros materiais de arquivo (Rosenthal, 2002:304).

#### **1.4. DOCUMENTÁRIOS INTERATIVOS**

Dentro do género documental, o conceito de documentário interativo é significativamente mais recente do que os outros subgéneros do meio. O termo “interativo” vem designar a implementação de multimédia e “screen-based storytelling” no âmbito dos documentários. Devido à particularidade deste subgénero, são organizadas distintas categorias de forma a segmentar as características únicas deste emergente documentário, as categorias são: “Web documentary, transmedia, and interactive documentary”. Primeiramente, *Web documentaries*, por exemplo, *Black Folk Don't* (2012) utilizam a internet como a sua plataforma de distribuição de conteúdo e material; conteúdo que o espectador pode seleccionar e escolher. Projetos de *transmedia* são construídos a partir de diversas plataformas, sendo este o caso de *Exit Zero* (2013) que incorpora livros, filmes e a internet. Apesar de alguns documentários *transmedia*

serem interativos, outros simplesmente optam pela decisão do espectador e não a sua contribuição. Por outro lado, a categoria de documentários interativos foca-se essencialmente na participação dos espectadores e as suas ações têm um papel importante e integral no desenrolar do documentário, como é o caso de *Reflektor* (2015) (Aufderheide, 2015:69).

Este estilo de documentário, ao incorporar componentes do mundo *online* (e *offline*), potencia oportunidades para elaborar uma narrativa mais extensa e complexa. A própria cultura documental, expandindo-se para diferentes meios e integrando o espectador dentro do universo narrativo, evolui na medida em que acrescenta uma maior profundidade à história que é contada (Hight, 2008:3).

Tendo em conta a especificidade deste subgénero, coloca-se em causa se documentários interativos são uma evolução do filme documental ou se são realmente um novo meio artístico. Teóricos como Perlmutter constataam que é realmente um novo meio e autores como Aston e Gaudenzi descrevem este fenómeno como “a form of nonfiction narrative that uses action and choice, immersion and enacted perception as ways to construct the real, rather than represent it”. O espectador, neste género, deixa de ser passivo e passa a ter um papel participativo no desenlace da narrativa. Existem, todavia, diversos desafios a ter em conta quando se constrói este tipo de documentário. A narrativa linear, sempre presente nas formulações mais tradicionais de filme, permanece relevante neste contexto, assim como a capacidade de interligar os temas e elementos da narrativa, de forma a conseguir criar associações dentro do universo. Deste modo, tentar coordenar estes dois princípios torna-se num objetivo dos documentários interativos (Aufderheide, 2015:71).

Uma das problemáticas mais apontadas foi, adicionalmente, a capacidade dos criadores destes documentários conseguirem estabelecer conexões entre as diferentes plataformas que tornem intuitiva a sua navegação. Assim, o *design* torna-se num importante fator para facilitar a interatividade e a fácil compreensão dos elementos, uma vez que a desorientação do espectador pode ser uma falha significativa do projeto (Aufderheide, 2015:71).

Transmedia é uma ferramenta regularmente utilizada para a realização de documentários interativos devido à sua capacidade de integrar o espectador na história e, conseqüentemente, desenvolver e aprofundar a respetiva obra.

Segundo Jenkins (2006), *transmedia storytelling* é o conceito de criar histórias e narrativas que se estendem por diversos tipos de plataformas e media. Cada meio, todavia, contribui com as suas características únicas para auxiliar na melhor compreensão do mundo construído (Jenkins, 2006:293). Nas últimas décadas, a convergência de diferentes media tem-se tornado inevitável (Jenkins, 2003) e na realidade do mundo atual, cada produto ou conteúdo é vendido e distribuído por diferentes plataformas. Por conseguinte, o espectador torna-se num membro ativo e participativo dentro desta cultura, na medida em que vai em busca de mais informação nos diversificados meios em que esta está disponibilizada (“convergence represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections”) (Jenkins, 2006:3).

O fenómeno de *transmedia* é evidente em determinados *franchises*, nomeadamente *The Matrix* e *Star Wars*. No caso do *The Matrix*, o universo é-nos introduzido primeiramente no filme *The Matrix* (1999) que contém em si uma narrativa isolada que não requer, necessariamente, de uma contextualização adjacente. Todavia, caso o espectador queira compreender mais aprofundadamente o universo do filme, pode, opcionalmente, ler a banda desenhada que foi posteriormente publicada, ver a série de *anime* ou jogar o jogo de computador. Todos estes conteúdos centram-se dentro do mesmo universo, acrescentando *lore*<sup>4</sup> e enriquecendo o mundo criado, adicionando-lhe detalhes extra (“*The Matrix* is entertainment for the age of media convergence, integrating multiple texts to create a narrative so large that it cannot be contained within a single medium”) (Jenkins, 2006:95). A indústria do cinema conseguiu assim arranjar novas formas de apelar às audiências através deste incentivo à exploração de mais conteúdo (Schiller, 2018:97). Desta forma, um indivíduo pode somente assistir ao filme e não sentir a falta de um contexto adicional, uma vez que cada conteúdo é independente dentro da narrativa global.

É importante salientar que existe uma não consensual distinção entre *cross-media* e *transmedia*, uma vez que existem diversos autores que consideram que estes conceitos são meramente sinónimos. Ambos os termos se referem a produções que ocupam diversas plataformas e diferentes meios. No entanto, Jenkins (2003) argumenta que *transmedia* se foca significativamente mais no conteúdo que é gerado pelos

---

<sup>4</sup> Lore: Informação extra acerca de um universo ficcional num livro, filme, jogo de computador, entre outros; envolvendo histórias ou outras informações semelhantes.

usuários, enfatizando a sua participação. Além desse fator, este tipo de storytelling centra-se substancialmente no lado narrativo do universo, sendo que *cross-media* é um conceito mais abrangente que incorpora outras características (Gambarato, 2015:83). *Transmedia* difere ao pressupor que os seus participantes são ativos em vez de passivos no que diz respeito ao consumo dos conteúdos, possibilitando assim uma relação colaborativa entre o autor de um determinado projeto e os utilizadores que o consomem (Schiller, 2018:98).

Histórias de *transmedia* podem abranger todo um universo narrativo, relatado por diversos pontos de vista. Esse mesmo universo é elaborado e desenvolvido pela audiência participante que acrescenta à narrativa através da sua inclusão na mesma. Com efeito, a composição destas histórias torna-se progressivamente cada vez mais complexa consoante o aumento de usuários participantes que contribuem para o seu desenvolvimento (Schiller, 2018:102).

## **CAPÍTULO 2**

### **2.1. URBANO E TERESA**

O casal Urbano Coelho e Teresa Cardoso traz consigo uma longa e complexa história de vida, desde o humilde crescimento de ambos até ao seu primeiro encontro, que veio, mais tarde, a defini-los como casal, com experiências de vida e momentos marcantes.

Urbano, atualmente, com 85 anos, era um jovem natural da aldeia de Fiães, do município de Trancoso. Proveniente de uma extensa família, composta por nove irmãos, incluindo Urbano, era necessário que cada um trabalhasse para o bem de todos.

A casa onde habitava sustentava-se com base no que produzia e, como tal, era imprescindível que houvesse uma boa e sólida dinâmica familiar, de forma a assegurar o bem estar de todos os co-habitantes.

Havia concluído a quarta classe, portanto, ao contrário de sua mãe, mas, à semelhança de seu pai, aprendeu a ler e escrever.

Devido à necessidade de se auto sustentar, com apenas 15 anos, saiu da sua terra natal para Lisboa, onde viveu, por algum tempo, com um dos seus irmãos que já aí morava. Sendo apenas um jovem em busca de emprego e de uma oportunidade para subsistir na capital, o seu primeiro trabalho foi como auxiliar de construção do túnel de Carcavelos que, hoje em dia, passa por baixo da estrada Marginal para chegar à praia.

Mais tarde, veio a trabalhar numa fábrica de papel, em Oeiras, até ser convocado para a tropa.

Terminado o período de recruta, foi transferido para a força aérea que tinha uma base na vila de São Romão, terra natal de Teresa.

Teresa Cardoso, de 81 anos, nascida e criada em São Romão, tivera uma vida semelhante à de Urbano, uma vez que também viera de uma família sustentada pelo campo e pelas suas colheitas.

Tal como Urbano, também Teresa frequentou a escola até à quarta classe. Por esta altura, abandonara o ensino e dedicara-se exclusivamente ao trabalho doméstico. Como única rapariga, entre os seus três irmãos, com quem morava, era a ela a quem competia auxiliar a família, no que dizia respeito às tarefas do lar.

Urbano e Teresa encontraram-se pela primeira vez em 1960, num dia em que Teresa ia levar o almoço ao pai, que trabalhava no campo. Urbano encontrou a jovem no caminho e, de imediato, abordou-a confiantemente, dizendo: “se as sereias do mar fossem como vós, eu nunca mais voltaria à terra”.

Estas foram as primeiras palavras que Urbano dirigiu à sua apaixonada que, embora inicialmente o tenha considerado atrevido, anuiu a uma sucessão de posteriores encontros, alimentando essa paixão jovial que se veio a revelar um verdadeiro caso de amor.

Amor, todavia, é um conceito complexo para ser definido devido à sua abrangência de significados e utilizações. O verbo “amar” é utilizado para descrever distintas e diversas situações que, por sua vez, podem empobrecer a sua definição romântica devido à banalidade do seu constante uso (Berscheid, 2006 em *The New Psychology of Love*, 2015:172). Berscheid (1985, 2006) tenta segmentar o conceito de amor em quatro distintas perspectivas: *Attachment Love*; *Compassionate Love*; *Compassionate Love/Liking* e *Romantic Love* (Berscheid, 2006 em *The New Psychology of Love*, 2015:175). É, no entanto, o *Romantic Love* que mais se enquadra no caso de Urbano e Teresa uma vez que remete para um amor apaixonado em que os sujeitos se importam mais com o outro do que com o próprio, evidenciando adicionalmente um caso de amizade, incluindo (à exceção do caso de *Compassionate Love/Liking*) um amor físico e, efetivamente, romântico. Deste modo, o conceito de amor romântico abrange, na sua essência, o amor dito mais empático, assim como o amor físico e sexual. Ambas as perspetivas necessitam de ser postas em consideração de modo a determinar o sucesso relacional do casal (Berscheid, 2006 em *The New Psychology of Love*, 2015:180).

Regressando à história do casal, importa acrescentar que a relação de Urbano e Teresa nem sempre fora consentida por parte dos familiares desta.

Inicialmente, devido ao facto de Urbano não ser oriundo de São Romão e, por conseguinte existir a crença de que a sua estadia seria provisória, a família da jovem desaprovava este namoro, por duvidar da seriedade e longevidade da relação entre ambos. Por este motivo, o namoro entre os dois era secreto e omitido, em público. Apesar destas limitações, o jovem casal arranjava maneiras de exprimir a paixão que sentia um pelo o outro.

De forma a conquistar mais liberdade, para se poder encontrar com a sua cara metade, Teresa decidiu arranjar um trabalho que a permitisse sair da alçada de seus pais.

Foi, então, que iniciou funções na área dos lanifícios. Ainda assim, a sua família insistia na separação do casal e, por vezes, enviava Teresa para locais mais longínquos, como a casa de uns tios, em Viseu, a fim de afastar de Urbano.

Contudo, a distância não o demovia e Urbano descobriria sempre forma de se reencontrar com a sua pretendida, o que realçaria a verdadeira paixão que ambos sentiam um pelo outro.

Tempos volvidos, reconhecendo que a relação dos dois jovens era séria e apaixonada, a família de Teresa decidiu render-se e, finalmente, aceitou esta união.

Oficializado o namoro, o casal começou a viver em conjunto, numa fase inicial, na casa de família de Teresa, enquanto se habituavam às exigências da vida adulta.

Em 1964, decidiram casar e, um ano mais tarde, tiveram o seu primeiro e único filho, Fernando.

Apesar de já constituírem família, os recém-casados ainda viviam em casa dos pais de Teresa. Porém, partilhavam o desejo de arranjar a sua própria casa em São Romão.

No entanto, em 1970, Urbano recebera a proposta para ir trabalhar para Mainz, na Alemanha, numa fábrica de papel higiénico e toalhas.

Esta oportunidade daria melhores condições financeiras à recente família e Urbano, pela primeira vez, desde que se casara, ficou afastado de Teresa.

Este período de afastamento durou seis meses e foi extremamente doloroso para ambos; após esta quebra de contacto diário, nunca mais houve, nos seus 60 anos de casados, nenhuma altura em que o casal se tenha vindo a separar.

O fenómeno migratório da época não era, de todo, incomum. Apesar de a Alemanha ter sido altamente afetada pela guerra, na década de 60, por esta altura, já contava com cerca de 300.000 trabalhadores estrangeiros. Número que aumentou para 3 milhões, em 1970 (Cepeda, 1995:27). Devido a esta migração em massa, introduziu-se o conceito de “milagre alemão”, uma vez que, este país, tendo sido alvo de uma guerra com severas consequências, necessitava urgentemente de mão de obra estrangeira e estava a conseguir alcançar o seu objetivo.

O trajeto Portugal - Alemanha não foi exceção. Entre 1960 e 1970, cerca de 130.000 portugueses deixaram o seu país, emigrando para terras germânicas (Anexo 2). No ano de 1967, a emigração portuguesa para este país aumentou de forma bastante

substancial comparativamente com as restantes nacionalidades, ocupando, deste modo, o sexto lugar no total da imigração alemã (Cepeda, 1995:28).

À semelhança de outros casais migrantes, seis meses depois, e após decisão conjunta, Teresa parte ao encontro do marido, deixando, por algum tempo, o filho ao cuidado da sua mãe.

Esta decisão do casal reflete a tendência da época dos casais de trabalhadores, migrarem e deixarem os filhos em Portugal, com o intuito de estes terminarem os seus estudos. Este facto reforça a realidade enfrentada pela população ativa de portugueses que ia trabalhar para a Alemanha e que, de acordo com Cepeda (1995:29), era proporcionalmente superior à dos restantes países (Anexo 3).

No entanto, segundo o mesmo autor existiu um período comum nas famílias portuguesas (concretamente em 1971 e 1972) de reagrupamento familiar, em que os restantes membros da família se deslocavam, igualmente, para a Alemanha.

O caso de Urbano e Teresa acompanhou a tendência e, um ano e meio mais tarde, Fernando decidiu juntar-se aos seus progenitores naquele país que, a partir desse momento, passou a acolher os três elementos da família.

Anos passaram e o casal permaneceu na Alemanha. A elevada corrente migratória intra-europeia tornou-se num fenómeno vantajoso para o jovem casal que vê, agora, melhores oportunidades financeiras, comparativamente a Portugal.

Refletindo sobre a decisão que tomara em 1970, Urbano sentiu-se aliviado. Na altura, o jovem sentia receio de perder o seu emprego em São Romão, pois ouvira rumores acerca de uma possível falência do estabelecimento em que trabalhava e, com a família a cargo, o desemprego não poderia ser uma opção. Na verdade, tempos mais tarde, a desativação do quartel onde exercia funções antes da sua emigração, veio, efetivamente, a tornar-se uma realidade.

Este facto é uma das causas para os números proeminentes da migração para outros países europeus, uma vez que as dificuldades de emprego nas zonas rurais eram notáveis (Santos, 2004:17). Adicionalmente, as prévias correntes migratórias que se refletiam na deslocação dos portugueses para outros países fora da Europa, nomeadamente o Brasil ou os antigos territórios ultramarinos, foram sendo substituídas por diferentes destinos como foi o caso da Alemanha, mas também França e Luxemburgo, devido à facilidade de atravessar as fronteiras e a proximidade com a terra natal.

Tendo, alguns anos antes, construído uma casa em São Romão, em 1984, o casal tomou a decisão de, finalmente, retornar à vila que os unira, onde vivem até aos dias de hoje.

Com efeito, Urbano e Teresa são o exemplo vivo de uma relação estável e duradoura. Desde sempre que têm um relacionamento saudável, repleto de vivências e experiências e que, durante a maior parte da sua vida, foi inseparável. Apreciando sempre a companhia um do outro, além de marido e mulher, são também melhores amigos que se conhecem como mais ninguém e que, segundo ambos, têm sempre um pouco do outro em si.

Esta conexão simboliza a compatibilidade e semelhanças a nível de personalidade e mentalidade. A compreensão que manifestam um pelo outro foi conquistada e estabelecida ao longo das décadas, pelo que o tempo, ao invés de deteriorar e diminuir o amor sentido pelo casal, foi impulsionador do mesmo, sendo fortalecido a cada ano que passa. Neste contexto, Teresa revela que, desde o dia em que se casaram, Urbano todas as manhãs se declara, dizendo “eu amo-te”. Esta declaração é uma expressão dos seus sentimentos e revela uma paixão que, desde há mais de 60 anos, nunca se extinguiu ou deteriorou.

É importante referir que existe uma diferença em nomear indivíduos que uma pessoa possa “gostar” (*love*) e indivíduos que uma pessoa “ama” (*in love*). Berscheid e Meyers (1996;1997) questionaram um número variado de pessoas com o propósito de apresentar e fazer a distinção ao mencionar indivíduos que gostem (“people I love”) e indivíduos que amem (“people with whom I am in love”). Neste estudo, pôde-se afirmar que as pessoas geralmente apontavam cerca de 9 pessoas que gostavam (“people I love”), no entanto, apenas admitiam amar uma única (“people with whom I am in love”).

O caso em questão reflete a exclusividade que um determinado sujeito tem em sentir amor por outro (Berscheid, 2006 em *The New Psychology of Love*, 2015:175). Apesar do verbo “amar” ser usualmente banalizado no quotidiano, a definição específica de amor romântico carrega, na sua maioria, um maior peso e significado emocional.

Segundo Sternberg (2006) e a sua *Triangular Subtheory of Love* (1986), o amor é percebido como um conceito que engloba três componentes, equiparando-os a vértices de um triângulo. Os respectivos componentes do triângulo são: intimidade,

paixão e decisão/compromisso. Cada elemento abrange um diferente aspeto do amor (Sternberg, 2006 em *The New Psychology of Love*, 2015:184).

No que diz respeito à intimidade, este aborda os sentimentos de proximidade e confiança que um indivíduo tenha para com o outro, seja através de apoio emocional que o outro revele ou a compreensão mútua entre ambos.

Adicionalmente, no que respeita à paixão, este elemento refere-se aos aspetos que possam iniciar um romance entre duas pessoas, concretamente a respeito de atração física e interesse sexual, segundo Walster & Walster (1981) é “a state of intense longing for union with the other”.

Por fim, existe a componente de decisão/compromisso que remete, em casos de curto prazo, para a decisão que um tem em amar o outro e, em casos de longo prazo, o compromisso que é tomado para manter esse respetivo amor (Sternberg, 2006 em *The New Psychology of Love*, 2015:185).

Segundo esta teoria, pode criar-se diversos tipos de amor com base na existência (ou ausência) dos diversos componentes. Deste modo, a variabilidade da relação entre duas pessoas, com base nesta teoria, depende da coexistência destes três elementos. Face a esta lógica de pensamento, o tipo de amor mais completo e intenso que um casal pode experienciar é o *Consummate Love* (Anexo 4), que abrange todos os três aspetos do triângulo.

No caso de Urbano e Teresa, a longevidade do casamento, assim como a confirmação de intimidade e paixão que sentem um pelo outro, revela que a sua relação se insere naquele que, Sternberg (2006), considera ser o mais completo tipo de amor).

## **2.2. PRÉ-PRODUÇÃO**

A relação de Urbano e Teresa foi inicialmente escolhida como tema central do projeto devido à ligação que tenho com o casal. A sua história com mais de meio século pode considerar-se um valioso registo da vida de ambos, mais especificamente, do amor que sentem um pelo outro. Além de fotografias e outros objetos, mostrou-se interessante e, de certa forma, merecedor, o encapsulamento de uma união como a do casal em

formato documental, de forma a que este fique eternamente registado. A história de Urbano e Teresa reflete uma vida rural entre dois idosos, outrora jovens, que sempre se amaram. Consequentemente, o documentário sobre esta história tem o intuito de capturar a essência da vida do casal e, eventualmente, servir como exemplo de uma extensa caminhada de vida experienciada a dois e repleta de paixão e emoção.

Adicionalmente, recorre-se ao local de habitação do casal, - a vila de São Romão - como uma comunidade constituída por pessoas que valorizam também a longa duração desta relação e que, desde 1984, serve como residência permanente de Urbano e Teresa. Deste modo, a presença de imagens características da vila e dos seus espaços foi um objetivo na execução do projeto, desde o início..

Ao título “Além do Tempo” subjaz a ideia do propósito do projeto: fazer perdurar a memória deste casal para lá da sua existência física, ou seja, permitir uma recordação eternizada que durará para além das suas vidas. Neste sentido, este trabalho constituir-se-á como documentação da(s) sua(s) história(s).

Relativamente à preparação da estrutura do documentário, comecei por seleccionar o método de recolha de informação que iria servir como ferramenta para a construção da narrativa que pretendo transmitir. Em primeiro lugar, procedi a uma análise documental, de forma a compreender as origens deste meio audiovisual a nível histórico e, simultaneamente, apreender os diferentes estilos de documentário e como estes se traduzem em termos práticos. Seguidamente, tendo em conta a natureza do projeto, foi necessária a exploração do subgénero *Found Footage*, uma vez que tencionava recorrer a fotografias e a outros meios de registo visual como auxílio para a narrativa do documentário. Além disso, o projeto, ao ter elementos de transmedia, requer também um conhecimento prévio sobre o tema. Desta forma, foi efetuada uma investigação sobre este tipo de abordagem em *storytelling*.

Após estas bases serem devidamente analisadas e compreendidas, pôde-se efetivamente iniciar o processo da construção do documentário, começando-se com a sua estrutura narrativa.

O principal método de recolha de informação seria à base de entrevistas, portanto mostrou-se crucial a criação de um questionário adequado às personagens. No entanto, antes da conceção das perguntas, foram selecionados os entrevistados. A este nível, a escolha das pessoas entrevistadas foi dividida em dois segmentos (além do

casal): Família do Casal e Amigos do Casal. Dentro destas categorias, iriam ser formuladas questões que pudessem abranger as personagens, uma vez que o intuito inicial era conseguir entrevistar o número máximo de indivíduos, seja familiares ou amigos.

Apesar de o número de entrevistados não ser propriamente fixo, foram, no entanto, estabelecidas personagens “necessárias”, uma vez que estas iriam conseguir fornecer mais informação sobre o tema. Em particular, Fernando, o filho do casal, além de lhe serem dirigidas questões universais integradas no segmento “Família”, iria também ter perguntas específicas para si. As questões de ambos os segmentos foram formuladas para direcionar os entrevistados a falar da sua relação com o casal e as suas opiniões sobre o mesmo, ao caracterizarem Urbano e Teresa e ao darem a sua perspetiva face a este casamento.

Estas personagens, porém, seriam somente consideradas secundárias, uma vez que o foco central está no casal. Urbano e Teresa iriam assumir o papel principal da narrativa, o que, conseqüentemente, obrigaria a que as questões a eles dirigidas fossem mais personalizadas, específicas e distintivas. As perguntas teriam o intuito de abranger o período desde a infância de cada um até à atualidade, passando, evidentemente, por momentos fundamentais como, por exemplo, o dia em que se conheceram, assim como o dia do casamento. Adicionalmente, explorar-se-iam os sentimentos de ambos, ao se colocarem questões que abordassem especificamente o que pensam da sua relação e que emoções associam a determinados eventos da vida, experienciados em particular e em conjunto. Desta forma, a estrutura pretendida seria a de entrevistar individualmente cada um dos membros do casal e, posteriormente, com outras questões, reuni-los para que pudessem responder em conjunto, a outros temas da relação, em geral.

Maioritariamente, o documentário inclui o recurso a entrevistas ao casal e a amigos e familiares, estes últimos como auxílio à narrativa e à exploração de perspetivas externas sobre a relação. Além das entrevistas, recorrer-se-ia simultaneamente a fotografias e vídeos presentes em álbuns ou outros registos do casal, servindo de complemento visual para a exposição dos temas abordados.

No que diz respeito à narrativa do documentário em si, houve dificuldade em encapsular dignamente a história de uma vida inteira num só projeto. Tendo isso em conta, optei por delinear uma estrutura para o filme em que o início da história seria

simbolizado pelo começo de um dia na vida de Urbano e Teresa e, ao longo das entrevistas, seria apresentado o cotidiano do casal, mostrando-os a exercer as suas atividades diárias. Por conseguinte, a conclusão da história seria, paralelamente, representada através do fim do dia do par. Desta forma, seria possível contextualizar o espectador a respeito do estilo de vida de ambos, conseguindo integrá-lo imersivamente na narrativa. O cotidiano, ao ser comumente visto como mundano ou simplista, serve como contraste para um passado relatado pelo casal repleto de histórias e com um peso emocional mais evidente. Ao apresentar estas duas faces, simultaneamente presentes na história de Urbano e Teresa, é possível subverter a noção de que o cotidiano é mundano e aborrecido. Deste modo, o dia a dia do casal é visto como o resultado de uma longa e extensa jornada pela qual ambos tiveram que passar para conseguir alcançar a vida diária da atualidade. Por conseguinte, as imagens apresentadas do presente conseguem representar algo que é muito mais emocionalmente significativo do que o meramente evidente.

Além do documentário sobre o casal e, para apelar ao universo *transmedia* pretendido, foram criadas redes sociais para acompanhar a história do projeto. As redes sociais respectivas teriam o intuito de poder servir como meio de integração do espectador perante o tema do filme. Foi criada uma conta no *Instagram* (Anexo 5) com o propósito de fornecer um maior contexto do passado da relação do casal, exibindo momentos específicos na vida do mesmo que pudessem ser considerados como mais relevantes para uma melhor compreensão da história do par. Além do *Instagram*, um grupo do *Facebook* (Anexo 6) foi criado com um propósito semelhante, porém, também diferente, pois este grupo teria o propósito de servir mais como uma comunidade, seja de amigos ou família, para celebrar o longo e duradouro casamento de Urbano e Teresa. Paralelamente com o *Instagram*, seriam apresentados momentos passados na vida do casal, não apenas como um relato do passado, mas, sim, como uma perspectiva de retrospectiva de um passado distante que, no entanto, ainda se reflete na atualidade. Isto seria alcançado através de *posts* com fotografias emblemáticas do casal ou outros objetos significativos, contrastadas com Urbano e Teresa na atualidade. Determinados locais da vila de São Romão seriam também partilhados como espaços relevantes na história do par. Adicionalmente, a participação dos membros seria mais evidentemente procurada, apelando à partilha de possíveis histórias que estes pudessem ter do casal ou

de outros habitantes da vila que simbolizassem o amor de um casamento duradouro e saudável.

Complementando as redes sociais, foi planeada também a utilização de conteúdos *offline*, nomeadamente autocolantes (Anexo 7) e cartões de visita (Anexo 8). Os autocolantes iriam ser espalhados pela vila de São Romão com um *QR Code* que remeteria para as redes sociais *Facebook* e *Instagram*, disponibilizando assim uma possível entrada para o universo *transmedia*. O uso de cartões de visita seria também outro método para dar a conhecer a história do casal, contando igualmente com a presença de um *QR Code* no verso do cartão. Foi também criado um *mockup* de um jornal falso (Anexo 9) que iria ter como notícia a celebração dos 60 anos de casamento do casal. A utilização deste jornal serviria como uma forma de fornecer pequenas curiosidades e detalhes da vida do par, tendo como objetivo dar a conhecer este universo à população da vila de São Romão, mais envelhecida, com hábitos menos recentes ou sem meios de acesso à *internet*. Devido ao facto do jornal criado se assemelhar explicitamente ao *Jornal Expresso*, foram, efetivamente, infligidos direitos de autor uma vez que o *mockup* produzido foi distribuído ao público. Não tendo tido o conhecimento prévio da existência desta infração, a sua origem foi completamente accidental. Deste modo, apesar do objetivo final ser a semelhança à imagem do *Jornal Expresso*, o seu uso indevido não foi intencional.

### **2.3. PRODUÇÃO**

O principal obstáculo na produção do documentário centrou-se predominantemente nas minhas diminutas capacidades no que respeita ao manuseamento eficaz do equipamento audiovisual. Não tendo tido bases previamente adquiridas a este nível, mostrou-se necessário recorrer frequentemente à averiguação atenta do modo de funcionamento de determinados materiais. Apesar de ter sido estabelecida uma estrutura durante a pré-produção, as entrevistas contaram com o questionamento de situações externas ao guião inicial de forma a conseguir-se criar um ambiente mais descontraído com os entrevistados com vista à obtenção de respostas honestas e fidedignas. No que toca às personagens principais - Urbano e Teresa - estas

foram entrevistadas em sua casa, de forma a reforçar o ambiente caseiro pretendido para o documentário e, além disso, permitir que os entrevistados pudessem participar confortavelmente. Relativamente às personagens secundárias, estas eram igualmente entrevistadas em suas casas (à exceção de Fernando que foi também entrevistado em casa de Urbano e Teresa) pelas mesmas razões que o casal. Tendo em conta que eram essencialmente amigos e família, o estabelecimento de um ambiente “familiar” durante o decorrer do questionário era sempre valorizado.

As gravações realizaram-se predominantemente na vila de São Romão, havendo assim um registo *in loco* e o recurso a fotografias foi altamente relevante para poder contextualizar o espectador perante a narrativa. De modo a conseguir integrar a audiência dentro da história, foram utilizadas bastantes imagens da vila, mostrando, de forma real e crua, o seu quotidiano. No trabalho sonoro, ao apresentar sons habituais da vila como, nomeadamente, as pessoas a tomar café, os carros a passar e os pássaros a cantar, pretendeu-se apresentar genuinamente São Romão como é habitualmente, sem a presença das câmaras, assemelhando-se assim ao subgénero que Nichols (2001) nomeia de “modo observacional”.

No que diz respeito aos elementos *transmedia*, especificamente aos conteúdos *online*, estes foram publicados todas as sextas-feiras, por volta das 19h da tarde, tanto no *Facebook*, como no *Instagram*. Relativamente ao conteúdo *offline*, ou seja, autocolantes, cartões e jornais, como foi referido anteriormente, foram espalhados pela vila de São Romão de forma aleatória, à exceção de determinados autocolantes que remeteram para locais específicos, assim como os jornais que foram distribuídos no café onde Urbano e Teresa convivem diariamente. A decisão para distribuir os jornais no café deveu-se ao facto de se tratar de um local de elevada afluência de clientes que, inevitavelmente, iriam entrar em contacto com o respetivo conteúdo.

Como referido, a principal dificuldade centrou-se no manuseamento do equipamento, assim como o escasso auxílio durante as gravações, uma vez que, durante esta fase, fui o único responsável pela etapa da produção na íntegra. Não obstante, a flexibilidade e disponibilidade horária da maioria dos entrevistados revelou-se como uma vantagem notória. Com efeito, devido ao facto de serem conhecidos, foi-me possível delinear de forma relativamente fácil o horário para as entrevistas que, na sua maioria, decorreram descontraidamente, permitindo, assim, a genuinidade desejável nas respostas obtidas.

Durante a produção, muito conteúdo planeado na pré-produção teve que ser abandonado devido a restrições como, por exemplo, condições climatéricas adversas que inibiram a gravação de determinados locais exteriores, a escassez de tempo e a falta de disponibilidade por parte de determinados entrevistados (que acabaram por não ser questionados), assim como a ida a certos locais que não pôde ser concretizada devido às limitações do período de requisição do equipamento.

No fim das gravações, deu-se o término da fase da produção do documentário, passando assim para a etapa da edição e tratamento de imagem. No entanto, no que concerne aos conteúdos *transmedia*, estes deverão ser desenvolvidos por tempo indeterminado. Especificamente, o grupo de *Facebook* tem o propósito de perdurar também através da participação dos seus participantes, fazendo com que esta rede social esteja constantemente a ser atualizada.

Devido à elevada quantidade de informação, a montagem do documentário fez-se, principalmente, a partir de determinados excertos das entrevistas. Estas gravações continham os temas centrais para o projeto, nomeadamente, a primeira vez que Urbano e Teresa se conheceram, assim como os sentimentos que sentem um pelo outro e perspectiva de amigos e família perante a relação. Informações como, por exemplo, o contexto histórico foram maioritariamente exploradas nas redes sociais, conseguindo-se assim fornecer uma expansão da narrativa sem que o documentário se tornasse demasiado extenso. Fotografias e imagens de São Romão foram incluídas tanto no documentário, como nas redes sociais para facilmente conseguir posicionar o espectador dentro da história, criando uma atmosfera visual e sonora que evidenciasse o ambiente e o passado das personagens principais.

## CAPÍTULO 3

### 3.1. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversos teóricos tentam explicar o significado de documentário e como este se categoriza nos seus diferentes subgêneros. Através da investigação efetuada para este projeto, pude adquirir o conhecimento necessário para uma melhor compreensão deste género tão vasto e repleto de história. As obras de pioneiros como Flaherty e Vertov proporcionaram uma mais aprofundada perspetiva e uma maior apreciação para o tipo de filme documental e, teóricos como Nichols, Penafria e muitos outros estabeleceram noções fundamentais que posteriormente assimilei para o meu próprio projeto.

O género documental é um tema investigado amiúde e explorado pela academia, facto evidenciado pelos diversos teóricos que o abordam. A história do documentário, enquanto meio para o desenvolvimento de narrativas não-ficcionais, é um assunto declaradamente vasto o que, por sua vez, dificultou a minha pesquisa. É possível sintetizar os principais marcos da evolução histórica do documentário, no entanto, explorar e abordar todos os pequenos e importantes detalhes sobre o tema foi algo que considerei desafiante, uma vez que foi necessária uma seleção de pontos-chave que resumisse adequadamente a origem e subsequente desenvolvimento do género documental.

No caso concreto de “Além do Tempo”, o projeto em questão tinha o propósito de refletir vidas que me estão ligadas pessoal e emocionalmente, assim como capturar a essência de um casal e do seu longo percurso juntos.

Tornou-se evidente que conceitos e definições cunhadas pelos teóricos explorados permanecem relevantes, nomeadamente no caso concreto do documentário “Além do Tempo”. Grierson, tendo sido o pioneiro da definição de “documentário”, defende que estes são “the creative treatment of actuality”, revelando que, apesar de não ficcionais, existe sempre uma manipulação criativa na sua execução. Como já mencionado, documentários não são nem pretendem ser uma cópia da realidade, uma vez que refletem uma interpretação do documentarista que o cria. Em todos os subgêneros de Nichols (2001), pode-se evidenciar que existe uma decisão intencional por parte dos realizadores, abrangendo desde o modo poético até ao modo observacional

que, apesar de tentar capturar o objeto da forma mais fidedigna possível, mesmo assim revela uma interpretação de quem o utiliza.

No documentário “Além do Tempo”, foram tomadas decisões criativas com o propósito de contar uma história. A captação dos eventos não reflete a realidade exatamente como ela é, mas sim a interpretação que optei por apresentar no filme. O projeto não abrange toda a vivência de Urbano e Teresa, no entanto, relata sucinta e parcialmente a sua relação, contada pelos próprios, mas através da minha visão criativa.

O desenvolvimento do documentário teve, inevitavelmente, as suas dificuldades e complicações. O principal desafio foi a escassez de conhecimento prático no manuseamento do equipamento audiovisual, assim como o facto de ter sido inteiramente produzido por mim, levando assim a um aumento da carga de trabalho em todas as etapas do processo, principalmente na fase das gravações. Além destes problemas, a duração do documentário também foi um desafio a enfrentar. Inicialmente, no tratamento do guião, foram estabelecidos determinados assuntos sobre a história do casal, que se mostravam relevantes para serem abordados, assim como a inclusão de diversas outras personagens a serem entrevistadas. Todavia, devido à necessidade de manter o filme com uma duração não muito extensa, a decisão de remover certos conteúdos teve que ser tomada. Deste modo, pode-se constatar que, apesar do projeto conter uma narrativa coerente, ela é isenta de certos temas que são, porém, abordados nas redes sociais *Facebook* e *Instagram*. Tendo isso em conta, para eventuais investigações futuras, assim como desenvolvimentos de documentários semelhantes, creio que o projeto poderia tornar-se efetivamente mais completo se o formato fosse narrado de forma episódica, conseguindo fornecer assim um maior detalhe da vida do casal que é inegavelmente extensa e indiscutivelmente complexa.

Foi na etapa de edição e tratamento de imagem que a falta de conhecimento prático se tornou mais evidente. A partir das gravações retiradas, a edição tornou-se complicada, uma vez que, durante o período de produção, certas medidas não foram tomadas como, por exemplo, em determinadas instâncias, a câmara encontra-se em movimento em alturas em que devia ter permanecido fixa. Ora, questões desta natureza colocaram em causa uma montagem apropriada das cenas. Em contrapartida, em termos narrativos, creio que a história, pela sua concisão, seja fácil de seguir, pois apesar das dificuldades técnicas, o enredo permanece coeso e coerente.

As entrevistas variaram em termos da sua qualidade. Muitas das personagens apresentadas nunca tinham falado perante uma câmara, o que, em alguns casos, se pode observar pelo aparente desconforto manifestado. Mesmo tomando as precauções necessárias para as colocar num ambiente descontraído e confortável, alguns dos indivíduos entrevistados sentiam-se constrangidos o que, por sua vez, pôde eventualmente ter enviesado as suas respostas. Em retrospectiva, considero que uma conversa prévia com os entrevistados poderia ter melhorado o seu desempenho, podendo deixá-los mais seguros e à vontade. Deste modo, uma melhor preparação poderia ter contribuído para um melhor *input* das personagens entrevistadas.

Considero que o tema abordado no projeto tem o potencial de ser mais aprofundadamente explorado no género documental. Não necessariamente o caso específico de Urbano e Teresa, mas sim o tipo de relação que estes viveram. A investigação e documentação de casos como este pode ser extremamente relevante como forma de compreender a vida de casais semelhantes, na medida em que representam, além de uma época específica em Portugal, um estilo de vida que creio ser merecedor de registo.

A vila de São Romão é somente uma de muitas localidades com inúmeras histórias para contar. Capturar um determinado estilo de vida é algo que existe desde os primórdios do género documental. O primeiro documentário assim designado era exatamente sobre o registo de uma comunidade esquimó com *Nanook of the North* (1922). É possível concluir que o documentário como meio para contar uma história é algo constantemente procurado. Seguindo essa lógica, a vida e relação entre duas pessoas pode ser alvo a ser explorado das mais diversas formas possíveis. Inequivocamente, cada casal tem a sua história para contar e sem dúvida que, casais de longa data terão relatos com imenso potencial documental.

Resumidamente, considero que o documentário como recurso para registar e relembrar uma ou várias vidas conjuntas é uma forma adequada e eficaz de se conseguir capturar a essência de uma determinada época em Portugal. Além disso, ao utilizar a ferramenta do género documental, é possível fornecer uma visão das perspetivas de certos casais no que respeita aos seus sentimentos e opiniões em relação ao amor.

## BIBLIOGRAFIA

Almeida, M. F. (1982). *CINEMA DOCUMENTAL: História, estética e técnica cinematográfica*. Edições Afrontamento.

Areal, L. (2011). *Cinema Português. Um País Imaginado - Vol. I*. Edições 70.

Areal, L. (2011). *Cinema Português. Um País Imaginado - Vol. II*. Edições 70.

Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Aufderheide, P. (2015). *Interactive Documentaries: Navigation and Design*. *Journal of Film and Video*, (Vol.67,pp.69-78). University of Illinois Press.

Barnouw, E. (1974). *Documentary: A History of Non-Fiction Film*. Oxford University Press.

Baron, J. (2014). *The Archive Effect*. Routledge.

Berscheid, E. (2006). *Searching for the Meaning of "Love"*. In R. J. Stenberg & K. Weis, (2015). *The New Psychology of Love* (pp.171-183). Yale University Press.

Cepeda, F. (1995). *Emigração portuguesa: um fenómeno cultural*. Instituto Politécnico de Bragança.

Fraser, N. (2012) – *Why Documentaries Matter*. Reuters Institute for the Study of Journalism.

Hight, C. (2008) *The field of digital documentary: a challenge to documentary theorists*, *Studies in Documentary Film*, 2(1) (pp.3-7). University of Newcastle.

Jenkins, Henry. (2003, janeiro 15). *Transmedia storytelling: Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling*. MIT Technology Review.  
<https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press.

Jenkins, H. (2007, março 21). *Transmedia Storytelling*. The Official Weblog of Henry Jenkins. [http://www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html)

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

Otway, F. (2015). *The Unreliable Narrator in Documentary*, 67(3-4) (pp.3-23). Journal of Film and Video.

Penafria, M. (2001). *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*. Edições Cosmos.

Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior.

Penafria, M. (2009). *O Paradigma Do Documentário: António Campos, Cineasta*. LABCOM.

Rosental, A. (2002) *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*. 3ªed., Southern Illinois: University Press

Santos, V. (2004). *O DISCURSO OFICIAL DO ESTUDO SOBRE A EMIGRAÇÃO DOS ANOS 60 A 80 E IMIGRAÇÃO DOS ANOS 90 À ACTUALIDADE*. Alto-Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).

Schiller, M. (2018). *Transmedia Storytelling*. Em I. Christie, & A. van den Oever (Eds.), *Stories : Screen Narrative in the Digital Era* (pp.97-107). (The Key Debates: Mutations and Appropriations in European Film Studies ). Amsterdam University Press.

Sternberg, Robert J. (2006). *A Duplex Theory of Love*. In R. J. Sternberg & K. Weis, (2015). *The New Psychology of Love* (pp.184-199). Yale University Press.

Thompson, K. & Bordwell, D. (1994) *Film History: An Introduction*. (2nd ed.). McGraw-Hill.

Vertov, D. (1984). *Kino-eye: the Writings of Dziga Vertov*. London: University of California Press

Wees, W. C. (1993). *Recycled Images*. Anthology Film Archives.

## FILMOGRAFIA

- Baptism of Fire (Feuertaufe)*, Hans Bertram, Alemanha, 90 min., 1940
- Bontoc Eulogy*, Marlon Fuentes, E.U.A., 56 min., 1995
- Chegada de um comboio americano a Cadouços*, Aurélio da Paz dos Reis, Portugal, 1 min., 1896
- Composition in Blue (Komposition in Blau)*, Oskar Fischinger, Alemanha, 4 min., 1935
- Drifters*, John Grierson, Reino Unido, 49 min., 1929
- First Days*, Pat Jackson, Humphrey Jennings & Harry Watt, Reino Unido, 23 min., 1939
- Jogo do Pau*, Aurélio da Paz dos Reis, Portugal, 1 min., 1896
- Joyce at Thirty-Four*, Joyce Chopra, E.U.A., 28 min., 1972
- La Sortie de Usines*, Louis Lumière, França, 1 min. 1895
- London Can Take It*, Humphrey Jennings & Harry Watt, Reino Unido, 9 min., 1940
- Moana*, Robert Flaherty, E.U.A., 96 min., 1926
- Nanook of the North*, Robert Flaherty, E.U.A., 83 min., 1922
- Nazaré, Praia de Pescadores*, José Leitão de Barros, Portugal, 15 min., 1929
- Reflektor*, Khalil Joseph, Reino Unido, 75 min., 2015
- Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança*, Aurélio da Paz dos Reis, Portugal, 1 min., 1896
- Star Wars*, George Lucas, E.U.A., 121 min., 1977
- The Battleship Potemkin (Bronenosets Potyomkin)*, Sergei Eisenstein, União Soviética, 75 min., 1925
- The Body Beautiful*, Rolfe Kanefsky, E.U.A., 78 min., 1997
- The Eternal Jew (Der ewige Jude)*, Fritz Hippler, Alemanha, 62 min., 1940
- The Man With the Movie Camera (Chelovek s Kino-apparatom)*, Dziga Vertov, União Soviética, 68 min., 1929

*The Matrix*, Lana Wachowsky & Lilly Wachowsky, E.U.A., 136 min., 1999

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

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

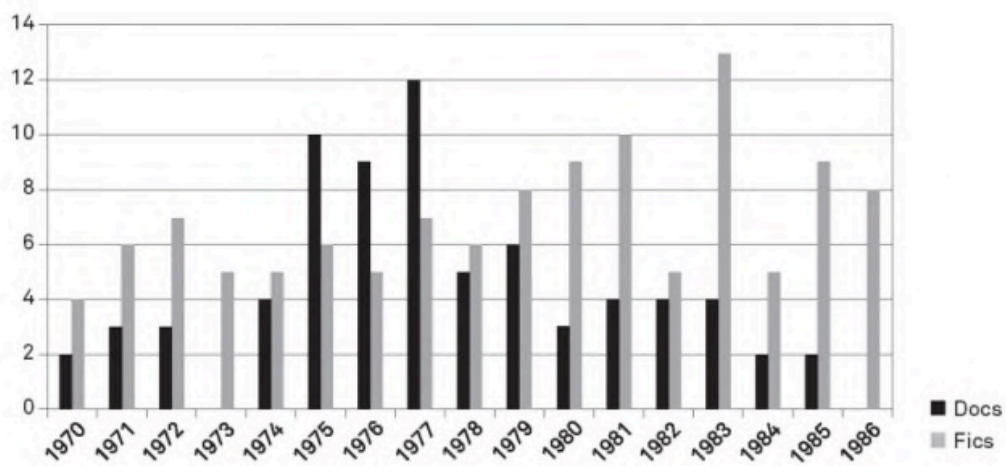
*Tongues Untied*, Marlon Riggs, E.U.A., 55 min., 1989

*Triumph of the Will (Triumph des Willens)*, Leni Riefenstahl, Alemanha, 114 min., 1935

*Woman's Film*, Louise Alaimo, Judy Smith & Ellen Sorren, E.U.A., 40 min., 1971

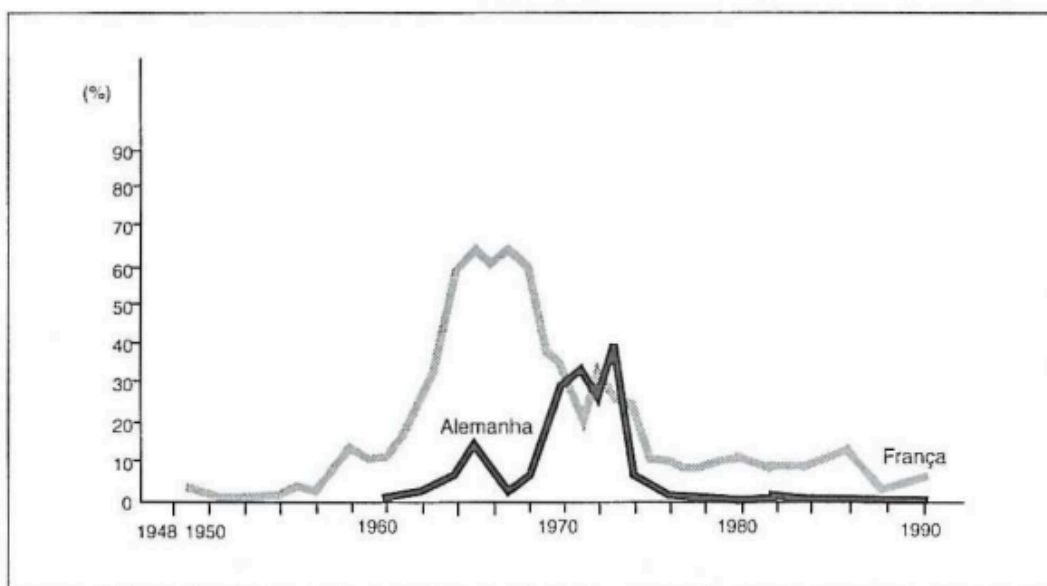
## ANEXOS

### Anexo 1



(Fonte: *Cinema Português. Um País Imaginado - Vol. II*)

### Anexo 2



Fonte: Elaborado com base nos dados constantes em RIBEIRO F.G. Cassola – *Emigração Portuguesa. Algumas Características Dominantes dos Movimentos no Período de 1950 a 1984*. Secretaria de Estado da Emigração e Comunidades Portuguesas. Porto, 1986, e em Instituto de Apoio à Emigração e às Comunidades Portuguesas de 1985 a 1990.

### Anexo 3

PAÍSES	POPULAÇÃO TOTAL			POPULAÇÃO ACTIVA				
	NÚMERO	%	Nº ORDEM	NÚMERO	H (%)	M (%)	%	Nº ORDEM
Turquia	1 268 307	30.6	1	540 471	73.6	26.4	42.6	6
Jugoslávia	620 649	15.0	2	367 301	63.3	36.7	59.1	1
Itália	594 424	14.3	3	300 442	74.7	25.3	50.5	3
Grécia	296 803	7.2	4	140 139	58.9	41.1	47.2	5
Espanha	182 155	4.4	5	89 992	68.5	31.5	49.4	4
Portugal	109 843	2.7	6	59 145	66.0	34.0	53.9	2


Fonte: ANBA, Estatística de 22.4.1980. citada por MATOS, Manuel – *A Emigração na RFA do Ponto de Vista do Emigrante Português*. Ob. cit..

### Anexo 4

(Fonte: *A Duplex Theory of Love*)

Type of Love	Intimacy	Passion	Commitment
Non-love	No	No	No
Friendship	Yes	No	No
Infatuated love	No	Yes	No
Empty love	No	No	Yes
Romantic love	Yes	Yes	No
Companionate love	Yes	No	Yes
Fatuous love	No	Yes	Yes
Consummate love	Yes	Yes	Yes

## Anexo 5 (Instagram “Além do Tempo”)



Nota...  
ALÉM DO TEMPO

alemdotempo\_sro  
mao

Editar perfil Ver arquivo Ferramentas para anúncios

10 publicações 20 seguidores A seguir 0

Além do Tempo - Urbano e Teresa  
Projeto documental da vida de Urbano Cristino e Teresa Cardoso  
[linktr.ee/alemdotempormao](https://linktr.ee/alemdotempormao)

5 contas alcançadas nos últimos 30 dias. Ver estatísticas

Novo

---

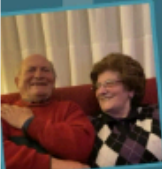
PUBLICAÇÕES
GUARDADOS
IDENTIFICAÇÕES

**URBANO E TERESA CELEBRAM 60 ANOS DE CASAMENTO 2024**

Desde 1984 que Urbano e Teresa vivem em São Romão.

Atualmente, estão ambos reformados a viver na casa que construíram em 1976.


Em Setembro, fará 64 anos desde que se conheceram.



**URBANO E TERESA REGRESSAM A SAO ROMAO 1984**

Foi finalmente, em 1984, que o casal retorna para a vila onde se conheceram.


Após quase 20 anos a viver na Alemanha, Urbano e Teresa estavam prontos para se assentarem no local que os uniu pela primeira vez.



**CONSTRÓI-SE A CASA EM SÃO ROMÃO 1976**

Enquanto Urbano e Teresa ainda estavam em Mainz, o casal decidiu construir a casa onde iriam viver em São Romão.



A família Coelho sempre pensava em retornar da Alemanha para a sua vida e a construção de uma casa solidificaria a união e ligação que têm com São Romão.



**FERNANDO JUNTA-SE A URBANO E TERESA 1973**

Passado 2 anos na Alemanha, Urbano e Teresa trazem o seu filho para Mainz, juntamente com a mãe de Teresa.


Fernando tinha ganho uma ligação com a sua avó durante este período, havendo entre os dois uma grande afeição e, por essa mesma razão, a presença da avó Maria era indispensável.

**TERESA REENCONTRA-SE COM URBANO 1971**

Passado 6 meses, Teresa junta-se ao seu marido em Mainz.

Assume trabalho no Instituto Max Planck enquanto senhorio das línguas. Trabalha bastante tempo para muitos estrangeiros portugueses.




**URBANO VAI PARA A ALEMANHA (1970)**

Urbano trabalhava na Esquadra 13 em São Romão, como empregado de mesa.

Em busca de uma vida melhor para a família, Urbano, juntamente com Teresa, tomou a difícil decisão de emigrar, uma vez que tinha mais capacidade de sustentar a sua mulher e o seu filho de 5 anos.

Foi assim que Urbano começou a sua vida em Mainz, na Alemanha.




**NASCIMENTO DE FERNANDO 1965**

Fernando nasce a 3 de Janeiro de 1965 em casa dos pais de Teresa.

9 meses após o casamento de Urbano e Teresa


Fernando foi o primeiro e único filho do casal



**O CASAMENTO 1964**

4 de Abril de 1964

O dia em que a relação se oficializou




**O COMEÇO (1960)**

Urbano e Teresa cruzam-se pela primeira vez em Setembro de 1960.

Urbano, após de ser empregado de mesa, transferiu para o serviço militar, enquanto trabalhava em São Romão, São na Esquadra 13.

Teresa, nascida e criada em São Romão, ia todos os dias entregar o almoço a seu pai que trabalhava no campo.

NUM QUENTE DIA DE SETEMBRO, TUDO ESTARIA PRESTES A MUDAR NA VIDA DESTES DOIS JOVENS.



Anexo 6 (Facebook “Além do Tempo”)



Anexo 7 (Autocolantes)



Anexo 8 (Cartões de visita)

**VENHA CONHECER  
URBANO E TERESA  
ALÉM DO TEMPO**



@alemdotempo\_sromao



facebook.com/groups/alemdotemposromao





**URBANO E TERESA**  
O casal sensação desde 1960

Sabe tudo sobre este casamento nas nossas redes sociais





Quinta do Crestelo  
APARTHOTEL  
★★★★★  
SERRA DA ESTRELA, VILA

# Além do Tempo

4 de Abril de 1964

Director: Miguel Coelho  
Autores: Urbano Coimbra e Teresa Cardoso  
Agradecimentos: Família e Amigos

@alemdotempo\_sromao

**24h**

**Teresa faz pequeno-almoço para Urbano**  
Todos os dias, Teresa acorda sempre ligeiramente mais cedo para preparar o pequeno-almoço para o seu marido, certificando-se de que Urbano tem à sua disposição tudo o que necessita ao acordar. Esta é apenas uma das muitas formas que o casal demonstra o carinho e amor que têm um pelo outro.

**Urbano passa as manhãs a apreciar os ares da serra**  
Quando o tempo aquece, Urbano Coimbra aproveita os melhores momentos da manhã para apreciar o silêncio e a tranquilidade do pacífico ambiente da sua vila. Se o clima for propício, por vezes, Urbano prepara um extraordinário frango no churrasco temporário, obviamente, para sua querida Teresa.

Logo para artigo sobre o casal Urbano e Teresa, com fotos e citações. O artigo foi publicado no jornal "Além do Tempo" em 4 de Abril de 1964.



**HISTÓRIA DE UMA FAMÍLIA EM TEMPO DE EMERGENCIA NACIONAL**  
"CORONILA" DE NATÁLIA VIEIRA



## Urbano e Teresa completam e festejam 60 anos de casados

➔ Relação dura há 6 décadas: Casamento mais feliz da vila de São Romão ➔ Vizinhos nunca ouviram discussões por parte do casal

**MÉS VELEZ COELHO**

**“Nunca conheci avós tão atenciosos”**

São Romão considera o casal extremamente unido

Família e amigos só têm a dizer coisas boas de Urbano e Teresa

### Casal faz cerimónia na Quinta Do Crestelo

Família viaja de todos os cantos do país e do mundo para presenciar e homenagear uma data tão importante

O evento teve a presença de vários membros familiares, incluindo o filho Fernando, que veio desde o Canadá para estar presente no aniversário do casamento dos pais. Urbano e Teresa registam-se da longevidade da sua relação.

Urbano e Teresa casam-se a 4 de Abril de 1964

O seu filho Fernando nasce a 3 de Janeiro de 1965

Em 1973, emigram para Mainz, na Alemanha

Em 1984, retornam para São Romão, onde vivem até hoje



**UMA VIDA INTEIRA ENQUANTO UM PAR**

Casamento de longa data é prova da paciência e empatia entre um e outro

**Como começa o dia do casal?**

Urbano certifica-se que as suas primeiras palavras para Teresa ao acordar são: "Eu amo-te"

**Primeiras palavras de Urbano para Teresa**

Em 1960, Urbano aborda Teresa ao dizer "Se as sereias do mar fossem como você, eu nunca mais voltava à terra"

**Teresa faz ótima feijoada de marisco**

Urbano fica chateado com derrota do Benfica

**Pão Quente local predileto do casal**

Todos os dias depois de almoço, Urbano e Teresa vão ao café Pão Quente conviver com amigos e boa companhia

**Tupperwares da Lola**

Garrafas Tigelas  
Caixas Utensílios

**Contacte-nos no Facebook!**  
Diretos todas as semanas!



Anexo 10 (*Link* para o documentário “Além do Tempo”)

<https://youtu.be/cP8kGkrcEcY>