

“Os (in)sofismáveis caminhos do *storytelling*: Woody Allen e o documentário ficcionado”

Fátima Chinita

Abstract

Between pure documentary and pure fiction there are, more and more, a reasonable number of cinematic alternatives that convey a dimension of non-reality. Between the pointedly factual discourse and the irrational belief in an entirely narrative world, there intervenes an informed conviction in a truthful but nonexistent universe, in which the formal enunciation sells an image of objectivity.

In a path that leads us from the forms and contents of reflexive and performative documentaries, according to Bill Nichols, and ends up in fake documentary itself, we will have the opportunity to stress the filmic construction and its inherent narrative purpose, be it a fictional story or the creator himself as character (others would say subject) of the cinematic construct. In a boomerang kind of logic, the more the objects direct us to a referent, the more they restore us a creative/authorial reference and, along with it, the narrative idea that instills it.

*In Woody Allen's case, this storytelling manifests itself in the fake documentary genre, which works as if it is the reality, only to better manifest the sole reality that interests the director: that of the metacinema, or the cinema as self-referencial reality. The practical examples will be derived from the following films: *Take the Money and Run* (1969) e *Husbands and Wives* (1992).*

Keywords

Documentário ficcionado, *Storytelling*, Ficção, Irrealidade, Woody Allen

Woody Allen, o *storyteller* como mentiroso compulsivo

Argumentista de longa carreira, iniciada no cinema em 1965, e de mérito estabelecido, recentemente galardoado com o Óscar da Academia para Melhor Argumento Original por *Midnight in Paris* (2011), Woody Allen é um dos mais importantes e consistentes *storytellers* norte-americanos. O extenso palmarés de guionista, que inclui 15 nomeações para o Óscar, sempre na categoria de Argumento Original, quatro delas premiadas com a cobiçada estatueta da Academia de Hollywood¹, diz muito da sua capacidade de contar histórias em modalidades criativas sempre renovadas e imbuídas de um profundo conhecimento pelo mundo do(s) espectáculo(s) e da erudição literária adquirida numa base autodidacta. As aptidões de *storyteller* de Allen não se resumem, no entanto, à escrita de argumento, tendo igualmente sido premiado enquanto realizador por *Annie Hall* (1977), o seu sétimo filme e aquele que

imortalizou a *persona* de neurótico urbano e cinéfilo que nunca mais abandonou o cineasta e através da qual o próprio articula grande parte da sua cosmovisão de *auteur* reconhecido na Europa.

A singular “voz autoral” de Allen faz-se sentir no somatório das três funções por si desempenhadas na grande maioria das obras que assina e que se articulam normalmente de forma cumulativa: escrita de argumento, realização, interpretação. É deste articulado que resultam as histórias e a respectiva enunciação, num desdobrar e multiplicar de narrativas a que não é alheio o facto de os seus filmes se encontrarem peçados de personagens escritoras na demanda do processo criativo (muitas vezes interpretadas pelo próprio Woody Allen). Como se a concepção e a reprodução física desse gesto autoral narrativo não fosse mais do que uma forma de *escrita* cinematográfica.

Alexandre Astruc advogara-o em “La naissance d’une nouvelle avant-garde” (texto datado de 1948) e Allen cumpre com a requerida ousadia formal do realizador-argumentista que usa o cinema como veículo de expressão absolutamente original. Mais: aplica o seu talento de *storyteller* numa problematização duplamente metacinematográfica da sétima arte. Por um lado, compreendendo que o cinema norte-americano, devido à sua natureza eminentemente narrativa, é um *medium* de narradores e de narrações, Allen entrega-se ao prazer da escrita na tripla função de argumentista-realizador-ator, construindo um fraseado, um olhar e uma postura que formam uma autêntica filosofia enunciativa. A personagem escritora e/ou fantasista é uma representação metafórica do autor implícito, de Allen como o enunciador-mor, moldando através da câmara as situações que concebeu no papel. Por outro lado, a esta componente metanarrativa acresce a de interrogação teórica sobre os aspectos técnicos da linguagem cinematográfica, quer ao nível dos géneros, que infundem o cinema norte-americano mais do que qualquer outro, quer ao nível do estilo e práticas concretas de *mise-en-scène*. Dito de outro modo: Woody Allen inscreve nos seus filmes um raciocínio muito próprio sobre o *artifício* cinematográfico como a principal realidade da sétima arte. Para ele, a (auto)reflexividade do cinema é indesmentível, constituindo mesmo a principal mais-valia desta “forma de escrita” artística.

Assim sendo, não admira que o formato erroneamente denominado *fake documentary* seja por ele tão utilizado. O documentário ficcional, como é preferível referi-lo, constitui um híbrido fílmico que, só por si, não pode deixar de pôr em evidência a enunciação como duplo acto de escrita. Ao contrário dos verdadeiros documentaristas, que *transcrevem* a realidade para as suas obras, partindo pois do mundo para a ficção; Allen escreve ficções que deseja *impor* como mundos reais. No trabalho de Allen, como no dos seus colegas pseudo-documentaristas (*mockumentarists* chamar-lhe-íamos), a tónica encontra-se no ilusório, no logro, na própria escrita e não no referente, o qual é inteiramente construído de propósito para o filme. No entanto, Allen vai mais longe do que muitos praticantes do documentário ficcional, porquanto assume um *discurso* sobre o cinema que transcende em muito a paródia ou o sensacionalismo; não usa os recursos disponíveis pelo *medium*, mas faz do *medium* o seu principal recurso autoral. Por isso, mais do que outros praticantes desta modalidade fílmica,

que fazem incursões pontuais no género, ou que o visitam por diversas vezes, mas nem sempre com produtos explicitamente metacinematógraficos (caso de Christopher Guest), Woody Allen apresenta um *corpus* de cinco filmes que podemos considerar como documentários ficcionados de pendor metacinematógrafico: *Take the Money and Run* (1969), *Zelig* (1983), *Radio Days* (1987), *Husbands and Wives* (1992) e *Sweet and Lowdown* (1999). Desta feita ratifica a sua veia de mentiroso compulsivo. O presente artigo incide em dois destes filmes na intenção de comprovar a versatilidade do documentário ficcional de Allen, tanto em termos cómicos (paródia) como sérios (drama romântico).

Documentário ficcionado, ou a simbiose do falso e do real

Em *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Jane Roscoe e Craig Hight (2001) traçam um *continuum* fílmico que possui em extremos opostos o documentário “puro” e a ficção “pura”. As aspas destinam-se a qualificar o que a partir dos anos 80 se tornou cada vez mais raro: produtos não contaminados por qualquer tipo de hibridismo. Nesta ótica, o documentário dito “puro” é a apresentação fílmica, de modo racional e objectivo, de uma tese (“an argument”) sobre o mundo histórico-social, utilizando as convenções do documentário, de modo a informar, educar e/ou entreter. A ficção considerada “pura”, por seu turno, consiste numa construção, em forma de narrativa realista clássica, de uma história dramática que se centra em personagens e acontecimentos ficcionais, desenvolvidos de acordo com as convenções de personagens e acção, com o intuito de entreter. O documentário arquetípico oferece uma reflexão não mediada sobre a realidade e acaba por reforçar o discurso factual; a ficção arquetípica funda-se numa crença irracional por parte do vidente (“a willing suspension of disbelief”).

Entre cada um destes extremos existem, segundo Roscoe e Hight, inúmeras variantes fílmicas cuja relação com a realidade pode ser mais ou menos fiel, mais ou menos estreita. Dos absolutos transitamos aqui para uma simples gradação, como se pode ver pelo seguinte diagrama da minha autoria.

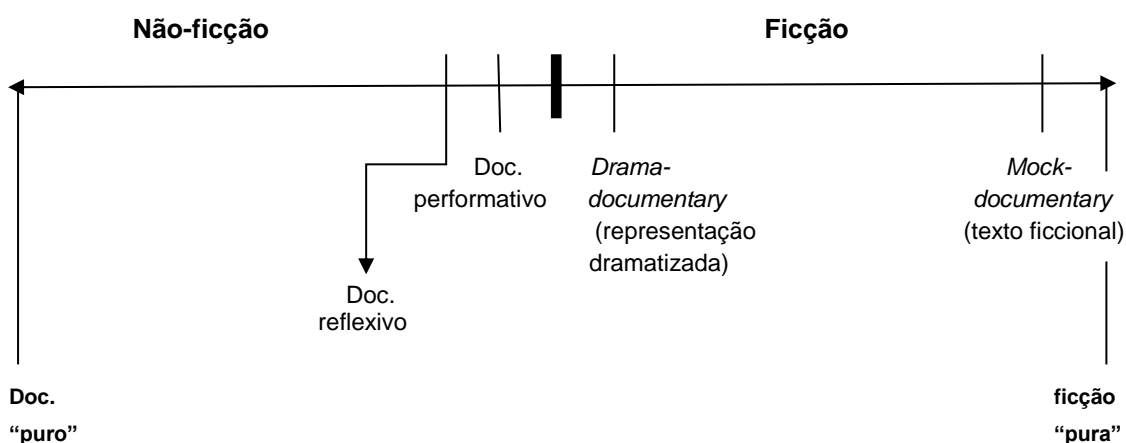


Figura 1 – *Continuum* ficcional

Os tipos de documentário indicados no diagrama em inglês correspondem à terminologia de Roscoe e Hight, pois que nesta área da realização cinematográfica existe uma grande abundância de termos. Os vocábulos em português correspondem a duas das seis categorias de documentário propostas por Bill Nichols (2001: 125-137), que os outros dois autores decidem, por seu turno, tomar como válidas.

Reportando-me agora a Nichols, é fácil de compreender a razão por que Roscoe e Hight decidem adoptar as variantes de documentário reflexivo e performativo, que também eu sigo. Embora façam parte de um manancial de não-ficção, quer o documentário reflexivo, quer o documentário performativo, aproximam-se do *mock-documentary* tal como defendido por Roscoe e Hight, na medida em que são sobre o *medium* e/ou sobre o cineasta.

O documentário reflexivo é especificamente sobre as convenções do género documental e utiliza todas as técnicas que favoreçam o *Verfremdungseffekt* brechtiano (“efeito de distanciação”). Esta estranheza que se quer evidenciar, e que realça a natureza formal ou política do acto documental em si mesmo, alerta o espectador para a essência do documentário e daquilo que ele representa: “Instead of seeing through documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries ask us to see documentary for what it is: a construction or representation” (Nichols, 2001: 125). Deste modo potencia uma relação directa entre o cineasta e o espectador, perante quem se exhibe uma profunda autoconsciência fílmicaⁱⁱ. Algumas das obras desta categoria adoptam o próprio mundo do cinema e as condições materiais da produção fílmica como seu cenário privilegiado, em vez de apenas revelar as técnicas que subjazem à feitura da obra.

É o caso de *David Holzman’s Diary* (Jim McBride 1967) e *No Lies...* (Mitchell Block 1974). Aqui existe uma certa discordância entre Nichols e Roscoe/Hight. Enquanto o primeiro considera que os filmes de McBride e Block são inteiramente documentais, apesar de serem interpretados por actores de carreira que desempenham actos indicados pelo realizador, sem qualquer relação mimética com um referente concreto; Roscoe e Hight apontam essa circunstância precisamente como um incumprimento da categoria documental e colocam, sem cerimónia nem o menor resquício de dúvidas, os dois filmes supracitados na categoria de documentário ficcionado (*mock-documentary*)ⁱⁱⁱ. Considero, porém, que mais importante do que a relação com o referente é o próprio conteúdo desta opção fílmica – o mundo cinematográfico e a produção técnica. Quer se adopte a postura de Nichols ou a perspectiva de Roscoe/Hight continuamos perante obras que evidenciam a relação do criador com o seu material e com o acto de fabrico. Dito de outro modo, não é relevante considerar a existência real ou fictícia dos objectos a que se reportam as imagens e sons, mas sim o conteúdo das mesmas e o desejo de ilustrar a criação cinematográfica. Quer nos deparemos com imagens e sons reais, quer nos encontremos perante imagens e sons fictícios, criados expressamente para o documentário pela equipa técnica, estaremos sempre ante obras que são produtos híbridos na óptica do criador.

Segundo Nichols, o documentário performativo é aquele em que as dimensões afectiva e subjectiva do criador fílmico são evidentes. Existe aqui uma componente assumidamente autobiográfica, que ultrapassa em muito a mera dimensão participativa de alguns documentários. Estes filmes não são com os cineastas, são *sobre* os cineastas e tudo aquilo que lhes é caro. Logo, adoptam o próprio realizador como tema directo ou veiculam-se à sua visão do mundo sobre dadas matérias, independentemente de ele surgir ou não nas imagens e sons captados. Afastam-se ainda mais da realidade do que a sua congénere do documentário reflexivo, porquanto empregam formas de representação pouco usuais e estruturas narrativas invulgares. Em suma, tomam maiores liberdades poéticas, realçando a natureza expressiva do acto cinematográfico: “Performative documentaries primarily address us, emotionally and expressively, rather than pointing to the factual world we hold in common” (Nichols, 2001: 132).

Entre as técnicas usadas no documentário performativo contam-se reconstituições históricas, cenas ensaiadas, todo o tipo de declarações e citações verbais, planos subjectivos, partituras musicais expressamente compostas para o filme, *flashbacks* e paráliticos, etc. O objectivo é transmitir a dimensão subjectiva de todos os factos, neste caso filtrados pela percepção do artista, cativando o espectador para a cosmovisão apresentada. Embora Nichols não o afirme directamente, também pode haver nesta categoria documentários que versem o mundo do cinema, mas com uma distinção relativamente à categoria anterior: neste caso, a componente técnica da actividade é preterida ou secundarizada face à vida interior do artista, a sua subjectividade e a sua existência enquanto ser humano.

Regressando a Roscoe e Hight, a inclusão destas duas categorias de documentário no lado esquerdo do meu diagrama, que se reporta à não-ficção, deve-se ao facto de nenhuma das duas descurar por completo a realidade, apesar de esbaterem as fronteiras entre realidade (facto) e ficção e de fazerem uso de técnicas desconstrutivas, como a paródia ou a ironia. O mesmo não se pode dizer de ambas as categorias documentais que figuram no lado direito do diagrama, as quais utilizam expressamente a forma narrativa.

Para Roscoe e Hight o *drama-documentary*^{iv} é uma narrativa “real”, ainda que possa não ser historicamente correcta. Supõe-se que tanto possa conter pessoas e acontecimentos inventados, dentro de episódios e temáticas históricas reais, como pessoas e acontecimentos do mundo real à volta dos quais são construídas histórias totalmente fictícias: “These [drama-documentaries] are generally constructed in the form of an identifiable narrative, rather than more explicitly in the form of an argument as in documentary texts” (Roscoe/Hight: 2001: 48). Contudo, não tem um intuito marcadamente ficcional (*storytelling*), algo que é o objectivo explícito do *mock-documentary*. Embora em termos formais pareça uma narrativa e não um documentário, posiciona-se perante o vidente como um “documento histórico”, pedindo para ser avaliado *como se fosse* um documentário. De uma forma ou de outra, a relação com o filme histórico (leia-se filme de época) ou “baseado em factos reais” não é bem esclarecida, permanecendo mesmo a dúvida se os autores não adoptam estes factores como sinónimos^v.

Mais relevante, porventura, para a representação do criador e a natureza narrativa do representado é a categoria do *mock-documentary*, também conhecida por outros autores sob

outras designações: “documentary”^{vi}, “fake documentary” (Juhasz, 2006: 1:18), “pseudo-documentary”, “quasi-documentary”, etc. Para Roscoe e Hight a designação preferida é *mock-documentary*, por causa do adjetivo “mock” que conjuga as intenções paródicas da categoria (entendida aqui como ridicularização das convenções) com a forma documental preexistente (cujas normas o público conhece). Ou seja, Roscoe e Hight consideram que esta vertente fílmica tanto nega como afirma o documentário e a sua postura formal, posição partilhada por Alexandra Juhaz e Jesse Lerner (2006: 1-33).

Alisa Lebow, pelo contrário, detém uma opinião diferente das anteriores. Para esta autora, o termo preferencial a usar é *mockumentary*, já que para ela o vocábulo “mocking” tem um sentido muito abrangente (significando copiar, imitar, “play with”, escarnecer, inverter, repetir, ironizar, satirizar, afirmar, subverter, perverter, converter, traduzir), seguramente muito mais dilatado do que o sentido que lhe é habitualmente atribuído pelos teóricos da área (limitado a um desejo de “imitar”, normalmente de forma paródica, ou de “ridicularizar”, não necessariamente de forma imitativa). Dito de outro modo, Lebow considera que o *mockumentary* não tem forçosamente de ser cómico, podendo traduzir-se em produtos sérios que passam por ser “documentários”, nem completamente “puros”, nem totalmente “falsificados” (*fake documentary*). O problema começa por colocar-se, para esta autora, logo em termos teóricos, visto que as definições correntes de documentário e de *mockumentary* se baseiam numa oposição falaciosa: a dualidade *mock/real*. Do mesmo modo que nem todos os documentários são estritamente ensaístas e baseados em factos reais, também nem todos os *mockumentaries* têm de possuir uma natureza subversiva baseada numa forma humorística suportada pelo logro do espectador, pelo absurdo da premissa e/ou por implicações ideológicas. O que é indispensável é que o *mockumentary* seja verosímil, que “os espectadores acreditem na sua veracidade como documentário” (Lebow, 2006: 229). É precisamente para marcar as suas dúvidas relativamente ao “realismo” do documentário que a autora prefere a expressão “*mockumentary*”: “the term «mockumentary» incorporates and implicates documentary into its referent while still implying some distinction from it” [and] “the distinction remains productively undefined” (Lebow, 2006: 224).

A questão terminológica não se coloca em português do mesmo modo, pois a língua de Camões possui uma terminologia que pode, em rigor, ser aplicada a ambas as concepções, cómica ou séria, de pseudo-documentário: é ela “documentário ficcionado”. Todavia, convirá não confundir documentário ficcionado com *fake documentary*, pois que de “falso” esta vertente fílmica nada tem, mas tudo patenteia de ficcional. Em caso de maior particularização, pode optar-se por refinar a subcategoria, dividindo-a ainda mais nos adjectivos que, sem subterfúgios, indicam o teor dos conteúdos fílmicos neles reunidos: “documentário ficcionado de teor sério” e “documentário ficcionado de teor cómico”. Não creio, no entanto, que seja absolutamente necessário fazê-lo. Falemos então, doravante, de documentário ficcionado e coloquemos de lado as nomenclaturas importadas sem, contudo, prescindir das suas implicações.

Concentremo-nos agora mais concretamente na postura reflexiva que o documentário ficcionado ostenta. Alexandra Juhasz afirma que um dos aspectos principais do documentário ficcionado é a abordagem que faz das tecnologias para mostrar/contar o real: “fake documentaries focus first upon the form of documentary, the technologies of truth telling” (Juhasz, 2006: 11). O equipamento de rodagem e os técnicos aparecem muitas vezes em campo e tornam-se parte integrante da *mise-en-scène* e do enredo, mas afectam inevitavelmente a realidade que registam. Neste parâmetro, o documentário ficcionado é ainda mais auto-referencial e auto-reflexivo do que as duas formas de documentário apontadas por Bill Nichols e atrás explicadas (documentário reflexivo e documentário performativo). Como observa Juhasz: “Perhaps not surprisingly, a majority of fake documentaries are self-reflexive films about the making of (this one) documentary” (Juhasz, 2006: 11). É seguramente o caso de *David Holzman's Diary* (Jim McBride 1967), sobre as dores do processo criativo individual; de *Real Life* (Albert Brooks 1979), que retrata a intromissão dos *media* na esfera da vida privada; de *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde 1992), que exponencia a violência imposta ao real por uma câmara; e de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez 1999), cujo sensacionalismo explora o terror do invisível e a segurança do “atrás das câmaras”, transformando-o no território de caça do fora de campo.

Para vários dos autores da colectânea *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, entre os quais Jesse Lerner, que é um dos dois editores, todas as formas de documentário são ficcionais. Lerner, na introdução ao livro, proclama que todos os documentários são “imposturas”, pois *não são* o mundo que tão fielmente procuram retratar. Em sua opinião, o documentário ficcionado não faz mais do que acentuar esta característica, tornando explícito (ou, por vezes, implícito) o facto de que muitos documentários mentem para dizer a verdade (sobre a natureza do género documental). Lerner acentua mesmo a relação que existe entre o documentário ficcionado e “o trabalho de artistas, imitadores, falsários e uma miríade de outros praticantes da impostura”. O filme *Vérités et mensonges* (Orson Welles 1973) parece mesmo ter sido criado para validar este comentário teórico, ou não fora o próprio Welles o falsário-mor da sétima arte, assim justamente reconhecido por Gilles Deleuze em *Cinéma 2 - L'Image-temps* (1985: 179-192).

Também a história da humanidade é, de uma forma ou de outra, uma construção ficcional. A instabilidade da memória faz com que o “estatuto ontológico das imagens como evidência histórica” seja francamente duvidoso. Como afirma Robert Rosenstone: “History is always constructed from «small fictions»” (citado por Juhasz: 2006: 14). Mais uma vez, o documentário ficcionado acentua este factor porque aldraba explicitamente a História, lembrando-nos de que muito daquilo que queremos ver e conhecer não se encontra devidamente documentado e/ou pode ser alvo de más traduções, registos ou lembranças. Em resumo: “history is untrue; true history is irretrievable; and fake histories can be real” (Juhasz, 2006: 17).

Take the Money and Run: a seriedade da comédia

Em *Take the Money and Run* o realizador adopta uma perspectiva paródica, fazendo jus ao ludismo patente no verbo anglo-saxónico “to mock”. O filme aproxima-se bastante da categoria de documentário de exposição (“expository mode”), tal como definida por Nichols (2001:105-109) e Penafria (1999: 59-61), mas não se reduz a ela, apresentando aspectos técnicos de outras tendências. O elemento mais marcante da sua exposição é precisamente a voz *off*, enunciada por um locutor do sexo masculino como manda a tradição dos documentários griersonianos, o qual veicula o ponto de vista aparente da obra: acompanhamento biográfico de um célebre criminoso cuja notoriedade se faz dos seus fracassos, numa perspectiva completamente disfuncional. No entanto, o espectador rapidamente se dá conta de que esta voz oracular e incontestável não sustenta o verdadeiro ponto de vista do filme, imputado ao realizador, o qual desmente a autoridade da voz *off*, em vez de esta servir para transmitir os desígnios daquele. Na base deste *quid pro quo* encontram-se os verdadeiros objectivos programáticos de Allen: parodiar alguns dos géneros do cinema norte-americano que ao longo dos tempos mais serviram para glorificar os protagonistas como heróis (os filmes de *gangsters*, de prisioneiros evadidos e de trabalhos forçados), colocando em seu lugar um anti-herói e o exacto oposto dos valores sociais e cinematográficos dos Estados Unidos. *Take the Money and Run* faz a apologia do fracasso e não do êxito, no que se opõe à linhagem do Sonho Americano, onde o esforço é sempre recompensado com ascensão social.

Em termos práticos, a autoridade da voz *off* é minada desde muito cedo pelo uso da ironia. Por exemplo, a frase “Growing up in the slum neighborhood where the crime is amongst the highest in the nation is not easy” possui um dramatismo de pronto desmentido pelas imagens ilustrativas que a acompanham. Quando esperamos ver *gangsters* a travar-se de violentas razões no submundo do crime, somos confrontados com imagens de rapazinhos comuns a brincarem na rua em ambiente de perfeita segurança. O *gangsterismo* é assim representado como uma brincadeira de crianças e sem qualquer *glamour*, contrariando os cânones do *film noir* onde efectivamente a cidade é uma “selva urbana” e um gueto (como aliás evidenciado pelo título de um filme de John Huston que conta as aventuras e desventuras de uma quadrilha de assaltantes a bancos: *The Asphalt Jungle*, 1950).

O uso de coloquialismos nega igualmente a objectividade e o carácter quase divino do comentário em *off* - “He is an exceptionally cute baby with a sweet disposition”-, do mesmo modo que a manutenção do tom sério para transmitir dados absurdos destrói qualquer ilusão de veracidade não-ficcional: “illegal possession of a wart”, “getting naked in front of his inlaws”, “marrying a horse”, etc. Prevalece a paródia, num filme que é um “documento” mas inteiramente ficcional. Não só as personagens, todas elas absurdas e disfuncionais, são fruto da imaginação de Allen (e do co-argumentista Mickey Rose), como a desconstrução do género documentário, facto que constitui o cerne do conceito de *mockumentary*, se faz acompanhar de uma crítica ao cinema ficcional de géneros, no que constitui uma prova clara de metacinema.

Senão vejamos: o burlesco perpassa a totalidade do filme, quer na premissa de base, que é *nonsense* absoluto (falar de um criminoso falhado como se fosse o Inimigo Público nº 1^{vii}), quer no recurso a *leitmotives* visuais (os óculos de Groucho Marx usados pelo casal Starkwell durante os seus segmentos de entrevista; o espezinhar recorrente dos óculos de Virgil por parte de várias figuras da história, incluindo um juiz em pleno tribunal; a tentativa de tocar violoncelo sentado como membro de uma *marching band* em movimento. O filme de Allen opera ainda uma desconstrução dos filmes mais realistas das décadas de 50 e 60 (como atesta a música *jazz* na banda sonora e a tentativa de fazer carreira como oportunista do bilhar, ou *pool hustler*, que é o tema do filme *The Hustler*, de 1961, protagonizado por um dos maiores galãs da altura, Paul Newman, o exacto oposto da *persona* de Allen, que interpreta aqui o protagonista, Virgil; dos filmes de prisão (*Cool Hand Luke*, de 1967, também ele com Paul Newman; *Birdman from Alcatraz*, de 1962, e o mais remoto *20,000 Years in Sing Sing*, de 1932) e de filmes de trabalhos forçados (como *I am a Fugitive from a Chain Gang*, de 1932; *Sullivan's Travels*, de 1941; *The Defiant Ones*, de 1958).

Toda esta intertextualidade ficcional é reforçada pela introdução de variadas imagens em movimento que ultrapassam em muito a lógica das imagens de arquivo; em conjunto formam um rico manancial de filmes no filme que manifestam a forma (isto é, a enunciação cinematográfica) mais do que o seu conteúdo meramente informativo ou documental: (a) filmagens amadoras em 8 mm (câmara à mão, exageradamente tremida, para a qual acena o avô de Virgil); (b) imagens captadas no interior do banco que Virgil pretende assaltar; (c) uma curta-metragem de produção canadiana, que embora dê pelo título de "Trout Fishing in Quebec" está longe de ser uma produção do NFB, porquanto o genérico parece um desenho animado^{viii} e suscita um significativo comentário de um dos assistentes: "There's always a boring short!"; (d) concepção de um elaborado esquema de rodagem cinematográfica para disfarçar o verdadeiro objectivo de assaltar o banco (a quadrilha integra para este efeito um bandido de sotaque germânico e traje típico das produções cinematográficas mudas, cujo nome é Fritz, numa piscadela de olho ao cineasta austríaco Fritz Lang); (e) cenas captadas por um fotógrafo amador ("The very last film of Virgil Starkwell being captured by the FBI"). É como se a vida deste aparentemente empedernido criminoso fosse apresentada numa colagem de filmes que não pode deixar de apontar para a natureza metacinematográfica do objecto no seu conjunto, o filme de Allen *Take the Money and Run*. Quando, a dado momento, Virgil observa ao seu comparsa Fritz, que se encontra demasiado entusiasmado com a rodagem fictícia agendada pela quadrilha, que aquilo *não* é um filme ("This is a bank robbery, not a movie"), o que ressalta para o espectador é precisamente o oposto: embora fazendo uso de técnicas documentais, é sempre a natureza fictícia do relatado que está em causa e não o seu lado realista.

Para além do comentário em voz *off*, o filme faz ainda uso de entrevistas que a categoria de documentário de exposição não repele por completo, embora tenha o cuidado de subordinar as intervenções dos entrevistados ao ponto de vista global do documentarista. Neste caso concreto, no entanto, à semelhança do que sucede com a voz *off*, também estas

vozes *in* são, na maior parte dos casos, desacreditadas, não reforçando o ponto de vista aparente, mas sim o ponto de vista mais sub-reptício do próprio Allen. Com um enquadramento frontal, centrado e as mais das vezes em escala de plano de tronco, os actores sociais, como se lhes refere Nichols, são identificados por um oráculo em rodapé, como mandam as regras, mas expressam-se num tom paternalista que mina as suas colaborações. Alguns deles são mesmo desacreditados de forma mais directa, através de uma notória ridicularização, como sucede com os pais de Virgil, que para além de usarem os óculos à Groucho Marx também discutem permanentemente entre si; ou da professora primária do pequeno Virgil, que se vira para fora de campo, para a equipa de rodagem, e pergunta: “Can I say *feel*?” (como se o verbo “apalpar” fosse conteúdo proibitivo). Contrariamente ao documentário de exposição, mas pressuposto pelo documentário interactivo (Penafria: 64-6), a que Nichols chama participativo (“participatory mode”: 115-124), as entrevistas indiciam a presença em *off* do entrevistador, cuja voz se faz ouvir em acto de interrogação e ao qual os actores sociais respondem. A captação de algumas cenas à mão (como seja o caso do furto por esticção de uma carteira de senhora) parece ir no sentido de um cinema mais directo, mas não chega a instalar-se como técnica dominante no interior do filme.

A utilização de imagens de arquivo estáticas (fotografias a preto e branco *démodés*) e o trabalho de reenquadramento da câmara sobre elas, afastando-se ou aproximando-se para salientar detalhes importantes, são canónicas no documentário de exposição, mas a conjugação de imagens reais com outras fabricadas e, mais importante ainda, a utilização das primeiras num contexto inteiramente irreal desvirtua a sua idoneidade (exemplo: Kaiser Wilhelm como se fosse o avô de Virgil). O filme não se limita, no entanto, à utilização de imagens de arquivo, independentemente da sua natureza. Com elas alternam cenas a cores, encenação directa de episódios soltos da vida do anti-herói Virgil. Não podemos verdadeiramente falar de “reconstituições” que outras categorias de documentário permitem (veja-se o célebre *The Blue Thin Line*, em que uma mesma cena de que não há testemunhas é alvo de várias versões hipotéticas ao longo do filme, de modo a instalar a dúvida no espectador). Estas cenas em que Virgil actua, aparentemente em directo, não são interpretadas por substitutos de Virgil (actores no verdadeiro sentido do termo), mas sim pelo próprio, à medida que os eventos se vão desenrolando cronologicamente. Logo, nunca poderiam ter sido encenadas *a posteriori* e, aliás, são apresentadas como sendo ocorrências do momento.

O filme de Allen não hesita em infringir despudoradamente neste particular aquilo que tão laboriosamente procurou reproduzir, em termos formais, no resto do filme (embora, como se viu, dado o teor do conteúdo e do seu tratamento, o filme nunca seja apresentado como se de um verdadeiro documentário se tratasse). As encenações a cores não são reconstituições documentais, mas sim fatias de ficção, narrativas episódicas e variadas, que corroboram a natureza ficcional do todo. Deste modo, podemos considerar que o “formato” documental tanto serve pretensões lúdicas, de jogo com as convenções cinematográficas em geral, entre as quais se contam também as do documentário, como podemos entender a estrutura documental como um pretexto arquitectónico para o alinhar de situações desconexas sem cair na lógica

do *sketch*. Trata-se de uma questão enunciativa, tanto quanto paródica. A introdução do comentário em voz *off* por cima destes excertos de acção em directo possui o condão de ficcionalizar o filme todo, em vez de o “documentarizar”. Sai assim reforçada a ficção, em detrimento da não-ficção.

Em determinado momento do filme, a voz *off* do comentador encontra uma concorrência inesperada: Virgil começa a falar na primeira pessoa, em *off*: “I know I was in love. For first, I was very nauseous. I had never met such a pretty girl. I guess I’m very sensitive. Real beauty makes me want to gag”. Duas vozes, uma supostamente objectiva e outra declaradamente subjectiva, competem pela descrição dos acontecimentos e estados de espírito de Virgil. Este facto abala ainda mais o ponto de vista, já de si problemático, e gera uma espécie de esquizofrenia fílmica, em que a cada voz corresponde uma parte da obra de teor completamente distinto, narrado em dois tempos verbais opostos: o locutor veicula, no passado, o drama criminoso e prisional; o protagonista descreve, no presente, uma história de amor. É nesta segunda componente da obra que Allen faz uso de técnicas do cinema directo, numa contradição formal com as técnicas do documentário de exposição: câmara à mão (incluindo desfoque), planos circulares e/ou ascendentes, som directo (de que a conversa entre os dois reclusos na lavandaria, quase por completo abafada pelo forte som das máquinas, é um hilariante exemplo).

Com a adopção do ponto de vista diegético do protagonista; o desenvolvimento das suas características emocionais e motivações; o acompanhamento de muitos dos seus actos em directo; o uso dramático da música, que comenta a acção e fornece o tom (sendo notoriamente romântica nas cenas de amor)... o filme entra em território declaradamente ficcional e não apenas narrativo. Em vez de considerar, como faz Nichols (2011: 1), que todos os filmes são documentários e contam uma história (uma narrativa), Woody Allen entretém-se (e entretém-nos) a provar exactamente o oposto: que todos os filmes com história são ficções, sobretudo quando híbridos e quando apresentam um discurso metacinematográfico. A técnica documental é apenas a matéria que adorna a ficção.

***Husbands and Wives*: as ironias do quotidiano real**

A seriedade do discurso cinematográfico de Woody Allen em *Take the Money and Run*, inscrito num género que claramente não o é (a paródia) não se salda num paradoxo, mas sim num inteligente hibridismo. Em *Husbands and Wives* (1992) esse hibridismo toma outras características e revela-se um projecto inteiramente não paródico, mas não menos ficcional e metanarrativo, comprovando que a designação portuguesa – documentário ficcionado - é a mais adequada por não conter uma posição sobre o tom do filme em questão.

Husbands and Wives, que foi candidato ao Óscar de Melhor Argumento Original (o que já diz tudo da sua natureza inteiramente ficcional), inscreve-se prioritariamente na categoria de pseudo-documentário de observação (Penafria, 1999: 61-64), que Nichols intitula “observacional mode” (2001: 109-115); mas, mais uma vez, não cumpre na íntegra os pressupostos do subgénero. Trata-se de um produto que corresponde maioritariamente à

técnica e objectivos do *direct cinema* norte-americano (ou do *cinéma vérité* francês - designação pela qual, na prática, os filmes documentais desta tendência são mais conhecidos nos Estados Unidos, nação que importou e manteve a expressão gaulesa) ^{ix}.

Como pseudo-documentário de observação, não interventivo, este filme de Allen pauta-se, desde a primeira cena, por um trabalho de captação de imagem muito livre: câmara à mão, em constante movimento, procedendo a reenquadramentos por meio de *zoom-ins* ou panorâmicas rápidas, que tendem a manter fora de campo parte dos intervenientes numa cena privilegiando, apenas uma pessoa de cada vez ^x; eventuais desfoques, etc. A montagem não é tecnicista nem suave, residindo apenas na escolha de material, cujas ligações não são aprimoradas nem sequer reflectidas durante o acto de rotação (ocorrendo, como advoga esta estética, que sejam decididas apenas aquando da pós-produção). Deste modo, abundam os *jump cuts* em planos com as mesmas pessoas na mesma escala, conjugados com a ausência de *cutaways* (planos de corte). A provar que tudo isto é uma patine estética mais do que uma filosofia fílmica, encontra-se o tratamento diferente que é dado ao som. Com efeito, os diálogos entre as personagens são perfeitamente audíveis, mesmo em situação de rotação em exteriores naturais, o que denota um maior trabalho de pós-produção sonora, confirmado pelo uso da música e por toda a mistura de som. Num filme cuja dinâmica é interpessoal e íntima como, aliás, é suposto num “documentário” que se quer de observação, o tema não deixa de ser o *storytelling* e a narração e, como tal, é imprescindível que a história seja bem transmitida pelos diálogos e restante banda sonora. Também a iluminação é alvo de um trabalho cuidado, revelando o uso disfarçado de projectores para iluminar em termos quantitativos e qualitativos (entenda-se, dramáticos) as várias cenas.

O pendor metacinematográfico do filme é assumido logo na primeira imagem após o genérico: um ecrã televisivo é enquadrado em plano aproximado, dentro do qual um homem imputa a Einstein a seguinte frase: “God doesn’t play dice with the universe”. Ao que o protagonista, escritor reputado e professor universitário (interpretado pelo próprio Woody Allen), responde: “No, He plays hide and seek”. Está assim dado o mote para um filme sobre criação, escrita e dramas humanos das personagens. A escrita funciona não só como *leitmotif* mas também como catalisador de muitas acções das figuras centrais: quando Judy mostra a Michael os poemas que nem o seu marido escritor conhece, Michael elogia-a, intensificando sem saber o interesse romântico que ela nutre por ele; quando Gabe, o protagonista, mostra a Rain, uma sua aluna, o manuscrito do seu romance autobiográfico, uma centelha de atracção nasce entre ambos. A captação das imagens é aparentemente neutra, organizando-se em torno de triangulações amorosas de um núcleo de personagens principais e procurando apenas registar os acontecimentos de forma espontânea (como se vê, por exemplo, na cena em que o casal Sally/Jack comunica aos seus maiores amigos, o par Gabe/Judy, que se vai separar, apanhando os outros dois completamente de surpresa e desencadeando uma reacção que não é inteiramente graciosa). No entanto, existe aqui um laborioso trabalho de *storytelling*, a começar logo pelo recurso a diversas entrevistas e pelo uso de uma voz *off* maioritariamente masculina ^{xi}.

A voz *off*, que tudo indica ser a mesma que se ouve fora de campo a formular as perguntas nas entrevistas, parece corresponder ao “documentarista”, cuja intervenção (apesar da invisibilidade não ser quebrada) é mais do teor do documentário interactivo do que do de observação. As entrevistas têm como sujeitos os principais actantes das triangulações amorosas (e ainda uma *call girl* profissional que não toma parte na restante acção mas contribui para esclarecer aspectos fundamentais da mesma) e notabilizam-se por uma particularidade: são aparentemente efectuadas à medida que os acontecimentos progridem e não após o desfecho dos mesmos. Os entrevistados reflectem, pois, numa perspectiva muito pessoal sobre os acontecimentos imediatamente transcorridos, em que eles próprios participaram ou que nos foram mostrados em imagens directas a nós, e das quais eles só poderiam ter tido conhecimento através do entrevistador; não manifestam nenhum conhecimento algum sobre o futuro que, aliás, não abordam. É uma técnica muito parecida com a de certos *reality shows*, que procuram levar os respectivos intervenientes a pronunciar-se sobre as emoções por si vividas no decurso do programa (mas que, sabemos-lo bem, são filmadas numa outra ordem cronológica e ali inseridas). Estas interrupções do fluxo de acontecimentos, pontuado por substanciais elipses nem sempre bem assinaladas nos diálogos, funcionam como um “comentário” intrafílmico, e em *in*, dos próprios intervenientes na acção, evidenciando duplamente a sua natureza de “personagens” (seres manipulados por um enunciador-mor, obrigados ao desempenho de actos programados) e aproximando-nos emocionalmente do seu interior humano, algo que o estilo directo puro não permite. As entrevistas são, no entanto, marcadas por pequenos *jump cuts*, que parecem denotar o carácter não ensaiado das mesmas.

A voz *off* funciona como um *storyteller* privilegiado, dando conta de sentimentos e estados psicológicos não directamente transmissíveis pela imagem supostamente neutra do cinema directo:

Judy told us that they did finally go out to dinner that night. She said she was tense and nervous, although the others seemed fine. After dinner they walked home from the restaurant together and although she tried her best to participate she found the atmosphere strained. All in all, she said, for her it was a very peculiar evening.

Esta voz descreve acontecimentos, muitos dos quais se vêem em simultâneo na imagem (mas de uma perspectiva forçosamente externa e, portanto, objectiva); sutura hiatos criados pelas elipses; e faz avançar a história (se bem que a melhor designação para o fluxo narrativo seja estórias, uma vez que se trata de uma amálgama de situações dispersas que são mostradas por ordem mais ou menos cronológica). A inexistência de uma situação de conflito inicial e de uma progressão por causa/efeito negam, aparentemente, a esta obra um estatuto ficcional, quando, na verdade, esse estatuto e a “narratividade” em geral são a razão de ser de todo o filme.

A ordem cronológica do filme não é absolutamente linear porque muitos episódios, ocorridos anterior ou posteriormente, são inseridos no meio de outros que correspondem a um pseudo presente. Estas evocações de outros tempos ocorrem muitas vezes nas entrevistas.

Deste modo se ilustra a teoria deleuziana dos cronosignos, e mais concretamente a parte da mesma que tem a ver com a eterna actualidade do presente (“pointes de présent”). Em *Husbands and Wives* há efectivamente lugar a uma simultaneidade aparentemente impossível e só verificada num tempo não cronológico: um presente do passado, um presente do presente e um presente do futuro (Deleuze, 1985:129-164).

A primeira ocorrência desta natureza verifica-se num momento em que, em entrevista, Gabe menciona um episódio que Jack lhe contara: o seu aliciamento por parte de um colega de trabalho para telefonar a uma *call girl*. Mal Gabe refere esta situação, o filme “mostra” em directo (e captada na técnica de trémula câmara à mão do *direct cinema*) a cena a que alusão diz respeito), como se um operador de câmara tivesse estado presente numa situação anterior da qual o documentarista só está a ter conhecimento no preciso momento da entrevista. Essa representação da cena no escritório entre Jack e o colega é um presente do passado. Eis, no entanto, que a cena do escritório é interrompida por uma outra entrevista dada pela *call girl* na qual é revelada a informação de que Jack se tornou seu cliente assíduo e começou a frequentar duas *call girls* em simultâneo, imediatamente seguida por outra cena, também apresentada em directo, na qual Jack visita a *call girl*, a qual constitui o futuro do passado relativamente à cena a partir da qual se enuncia todos estes factos. A sequência termina não pelo regresso à entrevista que Gabe estava a dar e que introduz toda esta matéria mas sim por uma nova cena, protagonizada por Gabe e Judy, em que esta última afirma: “At least he had the decency to throw it away!”. A ironia, que só o espectador está em condições de apreciar colhe os seus frutos da extrema manipulação temporal.

A veracidade daquilo que, numa lógica documental, deveriam ser “factos” é completamente impugnada por esta alquimia temporal, que nos conduz a um universo subjectivo, baseado na memorização de acontecimentos passados e na expressão de desejos futuros por parte das personagens. A melhor evidência disto mesmo é uma situação que é alvo de duas descrições no mesmo filme: o encontro entre Gabe e Judy numa festa, o qual conduz ao futuro matrimónio do par. O primeiro marido de Judy descreve a cena, embora ele não fosse interveniente directo na mesma, em termos não muito positivos para a sua agora ex-mulher, que aproveita para apelidar de arrivista passivo-agressiva; o segundo, e naquele momento do filme, actual marido de Judy, o escritor Gabe, toma liberdades artísticas com os “factos”, também elas de carácter pouco positivo para a descrita: “His sixth sense told him to move on it. But she wasn’t Harriet. The minute he met her, the dream evaporated”. O primeiro marido usa a entrevista como meio de propagação de dados; o segundo faz uso da escrita, o seu veículo criativo por excelência.

Não se considere que estes sobressaltos cronológicos são pontuais; eles ocorrem consistentemente ao longo de todo o filme e até se intensificam na segunda metade do mesmo. Os narradores interrompem-se uns aos outros e apresentam estórias diferentes dentro da mega história que é o filme de Woody Allen, enunciador-mor. Através deste caleidoscópio de vozes e versões narrativas, de eventos e contra-eventos, Allen manifesta sobejamente, a um tempo, a natureza actancial das suas figuras humanas (personagens ficcionais criadoras de

ficção, em pleno contributo para uma ficção maior) e a sua própria orquestração da globalidade fílmica. O que sai ratificado da estética documental do cinema directo é a enunciação, uma vez que a técnica de câmara deste estilo documental é bastante visível, não obstante o cineasta por trás dela se afirmar invisível e não manipulativo. De uma assentada, Allen nega o credo documental de Nichols – “Every film is a documentary” (2001:1) e impõe no seu lugar o ímpeto narrativo como motor da ilusão. Fazer filmes é contar histórias e o maior *storyteller* de todos é o realizador.

Na arte como na vida: a ficção

Kenneth Weaver Hope, na sua tese de doutoramento intitulada *Film and Meta-narrative* (1975: 42), proclama que toda a arte é auto-reflexiva: “*All art tends to be about what makes it art*”. Duas razões infundem o seu raciocínio. Primeiro, a arte não desempenha uma função utilitária, apenas representa algo; quando começa a desempenhar uma função pragmática, deixa de ser arte. Este factor agudiza-se nas obras ficcionais, especialmente destinadas a serem usufruídas por espectadores. No teatro grego, inclusive, o Coro servia, entre outras coisas, como elo de ligação entre a história/mito e os espectadores e como uma espécie de público dentro da própria peça, antecipando os videntes e/ou críticos intradiegeticos presentes em todas as obras posteriores. Segundo, como toda a arte é “não-prática”, insere-se na categoria das coisas “contadas” (ou seja, aquelas que são pura invenção) – por oposição às coisas “práticas” - aquelas que são vividas ou sentidas (Hope, 1975: 87) ^{xii}. O cinema faz parte desta argumentação: “Art is about art, telling is about telling [...] movies is about movies” (Hope, 1975:133). Do mesmo modo, Michael Renov, em *Theorizing Documentary* (Renov, 1993:3), salienta a natureza eminentemente ficcional de todas as formas cinematográficas, mesmo as apelidadas como não-ficcionais: “And that [...] all discursive forms – documentary included – are, if not fictional, at least *fictive*, this by virtue of their tropic character ^{xiii}. Woody Allen parece ter nascido para validar estas teorias e confirmar a importância que o *storytelling* detém na vida humana, para além da arte e *através* dela.

Bibliografia:

ASTRUC Alexandre – “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, in *L’Ecran français*, nº 144, Paris, mars 1948. <http://alliquid.free.fr/spip.php?article2261> (acedido em 18/04/2007).

DELEUZE Gilles (1985) – *Cinéma 2 – L’Image-temps*. Paris, Éditions de Minuit, ISBN: 2-7073-1047-6, 378 pp.

HOPE Kenneth Weaver (1975) – *Film and Meta-Narrative*, tese de doutoramento pela Indiana University, não publicada.

JUHASZ Alexandra, LERNER Jesse, eds. (2006) - *F is for Phony: Fake Documentary and Truth’s Undoing*. Minneapolis/ London, University of Minnesota Press, ISBN – 978-0-8166-4251-9, 255 pp.

LEBOW Alisa - "Faking What? Making a Mockery of Documentary": JUHASZ Alexandra, LERNER Jesse, eds., *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006, 223- 237, ISBN: 978-0-8166-4251-9.

NICHOLS Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press. ISBN: 978-0-253-33954-6, 223 pp.

PENAFRIA Manuela (1999) – *O filme documentário: História, identidade, tecnologia*. Lisboa, Edições Cosmo, ISBN: 972-762-172-4, 134 pp.

RENOV Michael – "Introduction: The Truth About Non-Fiction": RENOV Michael, ed., *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 1993, 1-11, ISBN: 0-415-90382-3.

ROSCOE Jane, HIGHT Craig (2001) - *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester/ New York, Manchester University Press, ISBN: 978-0- 7190 5641- 3, 222 pp.

Filmografia:

20,000 Years in Sing Sing (1932), Dir. Michael Curtiz, USA.

Annie Hall (1977), Dir. Woody Allen, USA.

Birdman from Alcatraz (1962), Dir. John Frankenheimer, USA.

C'est arrivé près de chez vous (1992), Dir. Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, BEL.

Cool Hand Luke (1967), Dir. Stuart Rosenberg, USA.

David Holzman's Diary (1967), Dir. Jim McBride, USA.

Husbands and Wives (1992), Dir. Woody Allen, USA.

I Am a Fugitive From a Chain Gang (1932), Dir. Mervyn LeRoy, USA.

Midnight in Paris (2011), Dir. Woody Allen, ESP/ USA.

No Lies... (1974), Dir. Mitchell Block, USA.

Radio Days (1987), Dir. Woody Allen, USA.

Real Life (1979), Dir. Albert Brooks, USA.

Sullivan's Travels (1941), Dir. Preston Sturges, USA.

Sweet and Lowdown (1999), Dir. Woody Allen, USA.

Take the Money and Run (1969), Dir. Woody Allen, USA.

The Asphalt Jungle (1950), Dir. John Huston, USA.

The Blair Witch Project (1999), Dir. Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, USA.

The Blue Thin Line (1988), Dir. Errol Morris, USA.

The Defiant Ones (1958), Dir. Stanley Kramer, USA.

The Hustler (1961), Dir. Robert Rossen, USA.

Vérités et mensonges (1973), Dir. Orson Welles, FRA/Irão/RFA.

Zelig (1983), Dir. Woody Allen, USA.

Notas finais:

ⁱ Os outros dois Óscares de Argumento Original foram atribuídos a *Annie Hall* (1977) e *Hannah and Her Sisters* (1986).

ⁱⁱ Entre os exemplos apontados por Roscoe e Hight contam-se *The Thin Blue Line* (1988), Dir. Errol Morris, 1988, USA e *Roger & Me* (1989), Dir. Michael Moore, USA.

ⁱⁱⁱ Nichols justifica a sua escolha afirmando que ambos os filmes se apresentam como "ficções disfarçadas" porque o espectador é levado, inicialmente, a acreditar no que lhe é mostrado como se de factos reais se tratasse.

^{iv} Nos E.U.A. é mais conhecido como “*docudrama*”.

^v Repare-se que Roscoe e Hight inserem nesta categoria o filme *Schindler's List* (Steven Spielberg 1993).

^{vi} Também soletrado *Mockumentary* em inglês dos Estados Unidos.

^{vii} Embora o filme refira que ele nunca atingiu o topo da hierarquia criminosa, tendo conseguido entrar apenas no Top Ten.

^{viii} Por tradição, no período clássico, as sessões de cinema continham uma animação antes do filme principal.

^{ix} Penafria e Nichols atribuem a cada uma destas variantes de New Documentary, um rótulo e uma categoria diferentes: Direct Cinema como documentário de observação e Cinéma vérité como documentário interactivo.

^x O que provoca, por seu turno, uma dinâmica de relacionamento mais constante com o fora de campo, através dos olhares do actor social em *in*.

^{xi} Numa única e inexplicável situação essa voz é feminina.

^{xii} O raciocínio do autor é um pouco mais complicado do que isto: de um determinado prisma, a nossa vida também é invenção, porquanto depois de algo acontecer só pode voltar a existir novamente como relato ou memória. Logo, é fútil julgar a arte em termos de realismo ou irrealismo: a arte é tão realista quanto a vida e tão irrealista quanto ela.

^{xiii} Que recorre à linguagem figurativa.