

**PROBLEMÁTICAS DO CINEMA PORTUGUÊS:  
OS DOCUMENTÁRIOS DOS REALIZADORES DE FICÇÃO**

Manuela Penafria<sup>1</sup>

**Resumo:** Inserido no âmbito de um projeto mais abrangente e ainda em curso, no qual se pretende estudar o percurso histórico do documentário português, o presente texto pretende apresentar esse mesmo projeto.

**Palavras-chave:** documentário português, evolução histórica

**Email:** manuela.penafria@gmail.com

**I.**

O título da presente comunicação necessita, logo à partida, de uma explicação uma vez que considera que os documentários dos realizadores de ficção se inscrevem numa problemática. Há três razões principais.

Em primeiro lugar, esta comunicação insere-se num projeto mais vasto intitulado: “Por um outro cinema, uma história do documentário português do século XX” no qual se pretende traçar a evolução do documentário português. E naquele que poderá ser o levantamento de todos os documentários realizados podemos, desde já, afirmar que há um conjunto de documentários (se não considerável, pelo menos, particular) que são da autoria de realizadores portugueses em cuja filmografia figuram exclusiva ou quase exclusivamente nos seus inícios. Estamos a referir-nos a realizadores como João César Monteiro, Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos, António Reis, João Botelho, Paulo Rocha ou José Fonseca e Costa. Os documentários destes realizadores inserem-se numa *problemática* porque nos conduzem a colocar a hipótese da história do documentário português ser marcada por uma produção/realização intermitente. Por outro lado, na filmografia dos realizadores em causa verifica-se uma alternância acentuada e algo continuada entre documentário e ficção, o que nos permite colocar três hipóteses: um percurso cinematográfico em direção a uma escolha de ficção ou um percurso que, seja por que razão for, não abdica do documentário ou, finalmente, um percurso em que a questão do género é a que menos importa.

---

<sup>1</sup> Universidade da Beira Interior.

Estamos a referir-nos aos seguintes realizadores e filmes (ainda que, para já, esta recolha de dados não esteja finalizada):

— de João César Monteiro:

*Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975)

— de Manoel de Oliveira:

*Douro, Faina Fluvial* (1931), *Estátuas de Lisboa* (1932), *Hulha Branca* (1932), *Os Últimos Temporais: Cheias do Tejo* (1937), *Miramar, Praia das Rosas* (1938), *Já Se Fabricam Automóveis em Portugal* (1938), *Famalicão* (1941), *O Pintor e a Cidade* (1956), *A Visita a Portugal da Rainha Isabel II da Grã-Bretanha [a confirmar nos créditos]* (1957), *O Coração* (1958), *O Pão* (1959), *Acto de Primavera* (1963), *Villa Verdinho — Uma Aldeia Transmontana* (1964), *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), *Nice — À propos de Jean Vigo* (1983), *Lisboa Cultural* (1983), *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra* (1986), *A Propósito da Bandeira Nacional* (1988), *Porto da Minha Infância* (2001)

— de Fernando Lopes:

*Marinha Portuguesa* (1961), *Ano Mundial do Refugiado* (1961), *As Pedras e o Tempo* (1961) *As Palavras e os Fios* (1962), *O Vôo da Amizade* (1962), *Este Século em que Vivemos* (1962), *A Cidade das 7 Colinas — Marçano Precisa-se* (1962), *Belarmino* (1964), *Rota do Progresso* (1964), *Cruzeiro do Sul* (1966), *Se Deus Quiser* (1966), *Hoje, Estreia* (1967), *Tejo na Rota do Progresso* (1967), *Vermelho, Amarelo e Verde* (1969), *Nacionalidade: Português* (1972), *Era Uma Vez... Amanhã* (1972) *A Aventura Calculada* (1972), *As Armas e o Povo* (Realização: Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, 1975), *Nós por cá Todos Bem* (1978), *Lisboa* (1979), *Gérard, Fotógrafo* (1998), *Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998), *Tomai Lá do O'Neill* (2004), *O Meu Amigo Mike ao trabalho* (2008)

— de Alberto Seixas Santos:

*A Arte e o Ofício de Ourives* (1968), *A Lei da Terra* (co-realização Solveig Nordlund) (1977), *Gestos e Fragmentos* (1983)

— de António Reis:

*Painéis no Porto* (1963), *Do Rio ao Céu* (1964), *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976)

— de João Botelho:

*O Alto do Cobre* (1976), *Um Projecto de Educação Popular* (1976), *Os Bonecos de Santo Aleixo* (1977), *Viagem ao Coração do Douro, a Terra Onde Nasci* (2002), *A Baleia Branca — Uma Ideia de Deus* (2007), *A Terra Antes do Céu* (2007), *Para Que Este Mundo Não Acabe!* (2009), *Oh Lisboa, Meu Lar* (2010), *Enquanto Esta Língua For Cantada* (2012), *Bravo Som dos Tambores* (2012)

— de Paulo Rocha:

*Sever do Vouga... Uma Experiência* (1971), *Pousada das Chagas* (1972), *A Ilha de Moraes* (1984), *Oliveira Arquitecto* (1993), *As Sereias* (2001)

— de José Fonseca e Costa:

*As Armas e o Povo (Realização: Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, 1975)*, *Era o Vento... Era o Mar... Sesimbra* (1966), *Regresso à Terra do Sol* (1967), *A Metafísica do Chocolate* (1967), *A Cidade* (1968), *The Pearl of the Atlantic — Madeira* (1969), *The Columbus Route* (1969), *Voar* (1970), *Golf in Algarve* (1972), *Música, Moçambique!* (1980), *Os Mistérios de Lisboa* (2009)

Em segundo lugar, o carácter de *problemático* cujos sinónimos poderão ser: incerto, equívoco, difícil de interpretar, ou que se não compreende, é colocado em título por manifestar a necessidade de uma compreensão, o mais aprofundada possível, do documentário português. E essa necessidade de compreensão advém de afirmações que estimulam e justificam uma investigação dedicada ao passado do documentário português. Augusto M. Seabra<sup>2</sup> refere a “recusa do cinema português em enfrentar directamente o real em que se insere”. Esta afirmação de que o cinema português nunca abordou o real de frente também é partilhada por José Manuel Costa ao afirmar: “quando se trata de filmar qualquer coisa relacionada com o presente, com a nossa vida contemporânea, o que se faz é contornar isso por cima, chegando lá por outras

---

<sup>2</sup> *Público*, 12 de outubro de 1990.

vias: o passado longínquo ou próximo, ou o futuro, uma quase ‘ficção científica’.”<sup>3</sup> Estas afirmações claramente lançam a dúvida se se aplicam ao documentário. Em caso afirmativo, estaremos então perante uma produção documental que, a nível internacional, possui características únicas e originais por se colocar como uma alternativa àquela que será a tradição típica: uma relação direta com o mundo quotidiano; em caso negativo, o projeto em causa assume pertinência por contribuir para a compreensão do património cinematográfico português.

A teoria e crítica do cinema referem uma divisão entre os realizadores que optam por explorar a ilusão da realidade e os que, por outro lado, levam adiante as potencialidades artísticas, não abdicando delas a favor de uma representação realista, ou para o dizermos com André Bazin: “há os realizadores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade” (Bazin 1992, 72). As afirmações mencionadas referem-se ao **cinema português** e por isso perguntamos de que modo o documentário português aqui se articula, se poderá ser um reforço ou entrar em contradição com as convicções (a respeito das quais não questionamos a legitimidade nem a exatidão) sobre um cinema que a ser assim possui, no mínimo, uma ligação muito particular com o real.

Em terceiro lugar, há a considerar uma maior produção, aparentemente inédita, de documentários em Portugal, nos inícios dos anos 90, o que justifica colocar, pelo menos, as seguintes questões: De onde surge este movimento? De que modo estes novos documentários se articulam com documentários anteriormente realizados? Este interesse assinalável pelo documentário por um conjunto de jovens realizadores que claramente demonstram apostar numa carreira dedicada ao documentário é destacado na publicação da Cinemateca: *Novo Documentário em Portugal* (1999). Se se trata enfim de um “novo documentário” é legítima a questão, mencionada nessa mesma publicação, de qual seja o “velho” documentário e também é aí afirmado que “está por estudar e debater profundamente a relação do nosso país com o género”.

---

<sup>3</sup> In *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*, Ed. Centro de Estudos de Antropologia do ISCTE, ABC—Cine Cube de Lisboa, s/ data [Atas de uma mesa redonda realizada em 1993].

Os filmes desta nova geração registam uma visibilidade nacional e internacional fora do comum; os primeiros desses documentários foram: *Senhora Aparecida* (1994), de Catarina Alves Costa e *Margens* (1995), de Pedro Sena Nunes. Essa produção de documentários, nos inícios dos anos 90, mostra que não se tratou de um movimento passageiro. Mais recentemente, são de assinalar os documentários *Lisboetas* (2004), de Sérgio Tréfaut; *48* (2009), de Susana Sousa Dias e *Linha Vermelha* (2011), de José Filipe Costa. Assim, para o espectador de cinema em geral e, em especial, para o espectador que frequenta os festivais e mostras de documentário (como o DOCLISBOA e PANORAMA) surge o interesse, curiosidade e necessidade de aprofundar o conhecimento a respeito do documentário português, em especial o do passado: Que filmes há? Sobre que temas? Como abordam esses temas? Quais os recursos visuais, sonoros, narrativos utilizados? Qual o contexto social, económico, cultural dessa produção? E qual o discurso dos próprios realizadores sobre esses filmes e sobre esses contextos? Estas são algumas das questões às quais se pretende responder com um projeto de investigação sobre a evolução histórica do documentário português.

## II.

Para quem é esta história do documentário? A resposta surge como óbvia: para todos. Mas, a apresentação de uma história de cinema tem uma preocupação especial para com o espectador e, no caso, para o espectador atual de documentários, aquele que mais frequentemente vê filmes em festivais de cinema. Por outro lado, a viabilidade do projeto depende do assumir da sua exequibilidade e assim será **uma** e não **a** história do documentário português.

O levantamento que se pretende fazer no âmbito do projeto mencionado é por décadas, seguindo-se as seguintes datas: 1896-1909; 1910-1919; 1920-1929; 1930-1939; 1940-1949; 1950-1959; 1960-1969; 1970-1979; 1980-1989; 1990-2000. Pretende-se que o projeto tenha como resultado final, um livro com, pelo menos, 10 capítulos, um para cada uma dessas décadas. Esta metodologia condiciona a elaboração de uma evolução histórica de cariz diacrónico. No entanto, este é um projeto que reconhece e não rejeita outras

possibilidades, ainda que de modo menos manifesto. Para além desses 10 capítulos, não será de descurar um outro capítulo final onde conste uma visão sincrónica do documentário português ou, pelo menos, onde sejam enunciadas possíveis leituras diacrónicas. Esta visão sincrónica apenas poderá ser feita após a evolução diacrónica se encontrar suficientemente estabilizada; a isso acresce que a sua importância é demasiado grande para ser deixada de lado. Assim, o que se pretende é que esta leitura sincrónica possa servir de ponto de partida para uma relação com outros filmes, portugueses e internacionais, mesmo que não apenas documentários. E, desse modo, possibilitar a introdução de problemáticas transversais ao cinema (português e de outros países), independentemente da sua classificação por géneros. Em suma, trata-se de investigar a história do documentário português apostando numa perspetiva diacrónica e abrir caminho para uma outra etapa que será a de apontar e fornecer dados para a possibilidade de uma leitura do documentário português numa perspetiva sincrónica.

É possível encontrar algumas referências ao documentário na história do cinema português que, no entanto, o entende como um filme algo marginal (Pina, 1986). Essa marginalidade é mais manifesta pelo facto de conceituados realizadores portugueses como os já mencionados João César Monteiro ou Manoel de Oliveira terem iniciado a sua carreira no documentário, mas virem a enveredar pela ficção. Após uma leitura da história do cinema português (de Luís de Pina) à exceção dos inícios dos anos 90 não surge manifesto nenhum movimento ou grupo de realizadores que tenha assumido o documentário como atividade exclusiva de realização cinematográfica. Essa falta de um movimento ou grupo é assinalada por um nome apresentado como o único realizador do passado cuja filmografia é sustentada por uma realização continuada de documentários, António Campos. No entanto, num estudo já por nós elaborado (2009) entendemos que o documentário está presente na filmografia de António Campos enquanto paradigma de realização cinematográfica e conceção de cinema e não tanto enquanto género. Poderá essa falta de registo de género ter a ver com a falta de conhecimento do próprio António Campos pelas marcas do género em si, no entanto, tendo em conta o

seu autodidatismo a respeito da técnica cinematográfica, também poderia ter havido empenho, se ele assim o entendesse, a respeito do documentário. Mas, nas suas entrevistas há claramente uma renúncia ao visionamento de filmes para se proteger, para evitar querer fazer igual e essa recusa foi assumida como o garante da sua liberdade estética e criativa. Muito resumidamente, os filmes que mais nos fazem supor que no seu cinema impera não o gênero documental mas o documentário enquanto paradigma são: *A Invenção do Amor* (1965), sobre o qual o próprio Campos disse tratar-se de um filme sobre “uma realidade subentendida” (Matos-Cruz 1978) e *Histórias Selvagens* (1975) sobre o qual disse ser um documentário “com uma gota de ficção” (ibidem).

No âmbito do presente projeto será importante verificar em que medida, quer os grandes documentários que pontualmente são referidos na história do cinema português, como *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira, quer os documentários menos divulgados, como *Alfama, a Velha Lisboa* (1930), de João de Almeida e Sá constroem a história do documentário português.

Em 1977, Luís de Pina escreve um texto intitulado: “Documentarismo Português” no qual faz o ponto da situação. Pina refere-se a Aurélio da Paz dos Reis como o primeiro documentarista por “registar a vida e os acontecimentos de um modo directo”, seguindo-se Costa Veiga, João Tavares ou Freire Correia. Mas, adverte, “o documento não se transformara ainda em documentário” uma vez que “a câmara regista em vez de narrar” e “o conceito de documentário circunscrevia-se ao registo do acontecimento”, eram “vistas panorâmicas”. Tiago Baptista refere-se a este primeiro momento do documentário como “obedecendo à estética da ‘vista’ (câmara montada sobre tripé, enquadramento fixo e plano único” (Baptista 2012, 37). Segundo Luís de Pina, o documentarismo português só viria a nascer, de facto, nos anos 20, acompanhando a tendência mundial e Tiago Baptista refere que nesses anos, os filmes não passam pela relação com a etnografia, mas sim com a publicidade e turismo. É então nos anos 20 que Luís de Pina defende que há filmes que deixam de ser “documento” para serem “documentário”. Enquanto “documentário”, os filmes remetem para uma dimensão autoral, são filmes cujos temas remetem claramente para a realidade e que, do ponto de vista da

linguagem cinematográfica, são inovadores. Neste sentido, o primeiro documentário português é *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* (1928), de Leitão de Barros “em que a paisagem é apenas pretexto para enquadrar o homem, senhor da terra e do mar. A vila branca surge inteira no seu traço arquitectónico, no pormenor quotidiano, nas fainas e nos dramas que enobrecem o pescador. Sentia-se nas imagens do filme a influência das conquistas estéticas do cinema, sobretudo da escola russa” (Pina 1977, 11). Luís de Pina refere outros filmes que após *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* se destacam enquanto “documentários” como *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), de Leitão de Barros; *Alfama, Gente do Mar* (1931), de João de Almeida e Sá e *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira. Até à data de escrita do texto mencionado, Luís de Pina apresenta-nos uma produção/realização de documentários fortemente ligada a condicionalismos económicos e legais, nomeadamente alteração de políticas de financiamento. Segundo Luís de Pina, a lei dos 100 metros, decreto nº 13 564, de 6 de Maio de 1927, contribui decisivamente para um empobrecimento do documentário em que “o público passou a ver mais documentos da vida portuguesa” e a Lei nº 2027 de 18 de Fevereiro de 1948 que cria o Fundo do Cinema Nacional permitiu uma “melhoria de qualidade” do documentário. Depois do 25 de Abril surge uma grande produção de documentários, exibidos pela RTP. São “filme de intervenção”, ou seja, filmes que “consistem em documentar, com entrevistas aos principais participantes no caso registado, um dado problema social, político ou cultural, partindo-se da denúncia para a tentativa de resolução, conforme a opção política dos autores”, por exemplo, *Que farei eu com esta espada?*, de João César Monteiro. Outras obras fora do “filme de intervenção” são as de “carácter histórico, cultural” como *Deus, Pátria e Autoridade* (1975/76), de Rui Simões. A atividade cinematográfica conta com o Instituto Português de Cinema, Fundação Calouste Gulbenkian, criação de produtoras, associações ou cooperativas de produtores/realizadores. Nesta fase, tenta-se garantir condições para a liberdade criativa. Os documentários produzidos destinam-se, quase exclusivamente, à exibição televisiva. São também referidos filmes com carácter de “documento reflexivo, actual ou



histórico” e “dezenas de documentários culturais apresentados na RTP pelas cooperativas”, sobre personalidades importantes da vida portuguesa ou sobre obras de arte. No final do seu texto, Luís de Pina refere-se aos filmes “especializados”, “produções de carácter técnico-científico, os filmes educativos, os filmes militares, etc.” para destacar os filmes feitos por serviços governamentais, como é o caso dos “autênticos documentários cinematográficos” feitos pelos Serviços Cinematográficos do Exército, criado em 1917 e que, em 1977, funcionava nos Serviços Cartográficos das Forças Armadas. São também referidos os filmes de Adolfo Coelho sob alçada dos Serviços Agrícolas Oficiais, para cinema e para televisão, com vista a “estimular a ideia de cooperação entre os agricultores”. Outros organismos são referidos enquanto produtores de filmes “especializados”: o Laboratório Nacional de Engenharia Civil, o serviço de cinema da Faculdade de Farmácia do Porto, os serviços de cinema e televisão da Junta de Ação Social. Quanto ao filme “educativo e didáctico” Luís de Pina considera-os sem grande amplitude de produção à exceção dos filmes feitos pela Campanha Nacional de Educação de Adultos, entre 1953 a 1956 e, mais tarde, filmes para a Telescola. Fora dos “serviços oficiais” realizam-se filmes encomendados por empresas, como é o caso do filme *As Palavras e os Fios* (1962), de Fernando Lopes, para a empresa de cabos elétricos CEL CAT. Por seu lado, a RTP, desde 1956, que é a maior produtora de documentários com filmes (que não sendo exibidos em sala de cinema) constituem “um manancial precioso da nossa terra e da nossa gente, da história moderna de Portugal”.

Em suma, a evolução do documentário traçada por Luís de Pina remete-nos para uma descontinuidade sob influências decisivas de políticas de financiamento [e mesmo em momentos mais favoráveis tanto podem resultar numa melhoria, como num empobrecimento das qualidades cinematográficas do documentário]. Luís de Pina defende claramente um documentário marcadamente criativo destacando os que manifestam um estilo pessoal e de autor. Apresenta-nos uma ideia de documentário não propriamente explicada, mas intuída [em especial pela criatividade formal] embora não sejam avançadas grandes considerações sobre essa criatividade e a evolução histórica é marcada

por momentos em que filmes se destacam pela sua estética, mesmo quando as condições de financiamento não são favoráveis.

A seleção de Luís de Pina dos grandes documentários revela a sua sensibilidade perante filmes de valor cinematográfico. No presente projeto, interessa-nos saber qual o primeiro filme que, na história do cinema português, foi designado por "documentário" e por quem. Aqui seguimos o conceito de "indexação" de Noël Carroll (1997). O conceito de Carroll indica que sabemos que estamos perante um documentário porque acedemos à sua "indexação", ou seja, à sua catalogação enquanto "documentário". Neste sentido, é para nós importante verificar que ideia de "documentário" está associada aos filmes e, por consequência, remeter para uma evolução dessa mesma ideia. Ou seja, interessa pois saber qual o primeiro filme que, em Portugal, recebeu e por quem, essa *indexação*. A este respeito Tiago Baptista afirma: "a história da utilização do termo 'documentário' em Portugal está por fazer, mas podemos distinguir entre a utilização do termo como adjetivo e como substantivo. A primeira pode ser comprovada desde pelo menos 1924 no contexto de uma série de artigos publicados na revista *Cinema*. (...) A utilização do termo como substantivo, por seu lado, tem lugar pelo menos desde 1928, numa secção regular da revista *Cinéfilo* intitulada 'Documentários portugueses', da autoria do crítico Avelino de Almeida (1873-1932)." (Baptista 2012, 40).

Assumimos que a designação de "documentário" é utilizada para os filmes do agrado de uma visão estética mais sensível. Neste projeto, um dos pontos fundamentais é precisamente a evolução da ideia de "documentário". Por tal, não se pretende incidir sobre as chamadas "atualidades". Estas apenas poderão interessar na medida em que possam assumir-se como uma *pré-história do documentário*. Um estudo aprofundado sobre as "actualidades", enquanto género híbrido, de cinema e informação, nomeadamente sobre o *Jornal Português* foi já realizado por Maria do Carmo Piçarra (2006, 2011).

A partir da utilização do conceito de "indexação", afigura-se útil adequar uma abordagem histórica com enfoque diacrónico criticamente discutido a partir das reflexões de Walter Benjamin (1986). A ideia principal a adotar é recusar uma visão da evolução histórica como progressista e linear. A história é

composta, sobretudo, de ruturas e a construção de um futuro a partir do conhecimento do passado é tanto conhecer os acontecimentos passados a partir da visão dos “vencedores” como (no caso Benjamin defende que, sobretudo) pelos “vencidos”.

Sendo o nosso objeto de estudo o documentário, interessa discutir a reflexão teórica atual, nomeadamente os “modos de representação da realidade” propostos por Bill Nichols (2001): poético, exposição, observação, participativo, reflexivo e performativo. Interessa saber como esses modos podem contribuir para uma melhor compreensão do documentário português. Cada um desses modos é caracterizado por uma estética que o autonomiza e possuem fatores que os influenciam, em especial tecnológicos; por exemplo, o modo de exposição surge associado à entrada do sonoro no cinema. Por outro lado, esses modos são apresentados como representantes de uma evolução histórica do documentário mundial. É uma evolução que vai do mais simples ao mais complexo. Sendo esta um tipo de evolução que colocamos em causa, a reflexão teórica de Nichols serve-nos apenas como ponto de referência para uma discussão do documentário português, no sentido em que se pretende que sejam criados conceitos que se referem não a uma progressão supostamente cada vez mais evoluída e sofisticada, mas conceitos que, acima de tudo, exprimam o modo de fazer e o modo de pensar (por parte dos críticos de cinema, produtores, realizadores, etc.) o documentário português. E esses modos poderão repetir-se mais adiante em uma outra década, ou contrariar-se. Por outro lado, aquilo que ficou por desenvolver numa determinada década (por exemplo, determinados documentários que nunca chegaram a ser exibidos) poderá vir a concretizar-se noutra época ou, em alternativa, poderão ser caminhos válidos para o desenvolvimento do documentário português num futuro, próximo ou distante.

Os “modos de representação” de Nichols servem então como ponto de referência e não como fundamento teórico, assim sendo há a necessidade de estabelecer esse fundamento. A proposta será a de assentar a evolução do documentário português em estudos mesmo que não vindos especificamente da teoria do documentário, mas que surgem como referente teórico nas

investigações atuais sobre o cinema. E esses estudos atuais são o Cognitivismo e, mais especificamente, um enfoque muito acentuado no estudo das emoções associadas e transmitidas em filmes específicos ou em gêneros. Por certo que o documentário pela sua diversidade temática e formal não possui uma única dimensão emocional, mas podendo estar em causa um documentário que, como vimos acima, se insere ou se articula com um cinema (o português) em cuja abordagem não parece existir uma espécie de “assalto ao real”, torna-se pertinente conjugar a teoria dos “modos de representação” com um enquadramento teórico que possa devolver a esses documentários aquela que nos parece ser a sua verdadeira dimensão, um cinema cuja ligação com a realidade é menos o de uma representação e mais uma ligação emocional.

O desenvolvimento deste projeto pretende ser um contributo para a elaboração de uma história universal do documentário. Mas que história construir sobre o documentário português? Comparada com outros países e movimentos? Como primeira resposta, dizemos não à comparação. Trata-se, para já, havendo suspeitas de uma particularidade do documentário português, de seguir a proposta de Brian Winston (1995) em que o estudo de cinematografias concretas que não as anglo-saxónicas poderá trazer novas abordagens sobre o documentário. De qualquer modo, na eventualidade do documentário português se encontrar afastado dos grandes movimentos que marcam a história universal do género, isso não é bom nem mau, apenas é, e não será por causa dessa falta de partilha ou de diálogo que os documentários portugueses não têm interesse, muito pelo contrário, poderá esse diálogo passar por outros géneros que não o documentário.

Finalmente, perante uma eventual falta de um movimento contínuo e sistemático de documentários, entendemos que estamos perante um passado dos mais interessantes do ponto de vista cinematográfico, precisamente porque se trata de um cinema com a consciência de que é cinema e que não recusa as questões ligadas ao meio cinema. É impossível filmar a realidade com a veleidade de a representar, é isso que os documentários dos realizadores de ficção, em suma, nos dizem. A realidade no documentário português não se encontrará enrijecida por formulações *a priori*, nomeadamente de género. No

documentário português, a representação da realidade afigura ser uma relação sensitiva fora de um discurso mais racional que a explique, comente ou explore. Muito provavelmente, no documentário português a questão da representação da realidade é substituída pela ligação emocional com a realidade. E, muito provavelmente, a realidade não é para ser explicada, comentada, explorada, mas vivida no quotidiano; e neste através da arte.

## BIBLIOGRAFIA

- AAVV. 1999. *Novo Documentário em Portugal*. Lisboa: AporDoc — Associação pelo Documentário e Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema
- Baptista, Tiago. 2012. “Das ‘vistas’ ao documentário: a não-ficção muda em Portugal.” In Catálogo *PANORAMA 2012 — 6ª Mostra de Documentário Português*, 37-42. Videoteca/Arquivo Municipal de Lisboa e Apordoc — Associação pelo Documentário.
- Bazin, André. 1992. “A evolução da linguagem cinematográfica.” In *O que é o cinema?*, de André Bazin. Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, Walter. 1986. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Traduzido por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 2ª edição.
- Matos-Cruz, José de. 1978. “António Campos fala de Histórias selvagens — o seu último filme.” *Diário Popular*, 12 de outubro: 25.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Penafria, Manuela. 2009. *O Paradigma do Documentário — António Campos, Cineasta*. UBI: Livros Labcom. <http://www.livroslabcom.ubi.pt>
- Piçarra, Maria do Carmo. 2006. *Salazar Vai ao Cinema, O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2011. *Salazar Vai ao Cinema II — A “Política do Espírito” no Jornal Português*. Lisboa: DellaDesign.
- Pina, Luís de. 1977. *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema.
- Pina, Luís de. 1986. *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Winston, Brian. 1995. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*.

Londres: BFI Publishing

Para a elaboração do projeto apresentado neste texto, agradecimentos a: Catarina Alves Costa, Daniel Ribas, João Rapazote, José Filipe Costa, Maria do Carmo Piçarra, Paulo Cunha, Tiago Baptista.