



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

Zanetti, Daniela; Ramos, Natália

Ficção e rastros documentais: cotidiano, espaço e território no cinema de Miguel Gomes

Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol. 44, núm. 47, 2017, Janeiro-Junho, pp. 90-113

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.125130

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765224005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)

UABM [redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto



# **Ficção e rastros documentais: cotidiano, espaço e território no cinema de Miguel Gomes**

*Fiction and documentary  
traces: everyday life, space  
and territory in the cinema of  
Miguel Gomes*

Daniela Zanetti<sup>1</sup>

Natália Ramos<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). E-mail: daniela.zanetti@gmail.com

<sup>2</sup>Professora associada da Universidade Aberta de Lisboa (UAb). Investigadora responsável pelo Grupo Saúde, Cultura e Desenvolvimento, do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (Cemri). E-mail: natalia@uab.pt

**Resumo:** numa abordagem cultural aplicada ao campo do audiovisual, este trabalho articula os conceitos de cotidiano, espaço e território, em busca de um modo de análise fílmica que problematize a representação de espaços e a produção de territorialidades a partir da compreensão do cotidiano, tomando como objeto de estudo filmes que mesclam ficção e documentário. Objetiva-se, com isso, identificar dimensões documentais em narrativas audiovisuais de ficção. Para tanto, tem-se como objeto de aplicação desse modelo de análise a obra do cineasta português Miguel Gomes, em especial o filme *As mil e uma noites* (2015), composto de três volumes.

**Palavras-chave:** cotidiano; espaço; território; cinema.

**Abstract:** with a cultural approach applied to the audiovisual field, this article aims at problematizing the concepts of everyday life, space and territory within the representation of physical space and the production of territorialities. We regard movies that combine documentary dimensions in audiovisual fiction narratives. The audiovisual product of analysis was the work of the Portuguese filmmaker Miguel Gomes, especially his film *Arabian Nights* (2015), divided into three volumes.

**Keywords:** everyday life; physical space; territory; cinema.

## Introdução

O que é dado a conhecer sobre um determinado território na atualidade por meio de obras cinematográficas contemporâneas que tenham como dispositivo narrativo o entrelaçamento entre ficção e documentário, ou entre o real e o imaginário? Essa é uma das questões que motivou uma pesquisa que, entre outros objetivos, buscou compreender estratégias de “ocupação” dos espaços e seus “usos” na construção de narrativas audiovisuais, com o intuito de identificar formas de caracterização de determinados territórios.

A partir de uma abordagem cultural aplicada ao campo do audiovisual, este trabalho articula os conceitos de cotidiano, espaço e território, testando um modo de análise fílmica que problematize a representação de espaços e a produção de territorialidades a partir da compreensão do cotidiano, tomando como objeto de estudo filmes que mesclam ficção e documentário. Busca-se, com isso, a identificação de dimensões documentais em narrativas audiovisuais de ficção. Para tanto, tem-se como objeto de aplicação dessa proposta de análise a obra do cineasta português Miguel Gomes, em particular seu filme *As mil e uma noites* (2015). No longa-metragem de três volumes, o cineasta encontra na fábula uma maneira de retratar os portugueses durante um período de austeridade econômica, especialmente entre os anos de 2013 e 2014.

As diferentes formas de elaboração de um discurso sobre determinado território – uma cidade, um país, uma casa, uma rua, um corpo etc. – a partir da apropriação dos espaços pelo processo de produção audiovisual pressupõem que o espaço diegético criado não se resume a apenas uma “ambientação” adequada à narrativa, mas envolve, sobretudo, uma compreensão da relação estabelecida entre personagens (ou atores sociais, no caso dos documentários), suas ações e a dimensão espaço-temporal, acrescentando-se ainda outro elemento: o cotidiano.

Nesse sentido, a pesquisa mapeou nas obras cinematográficas em foco os “modos de proceder da criatividade cotidiana” de um determinado grupo social num determinado tempo e espaço, identificando de que maneiras a “estranheza” do especialista (ou do artista, no caso o realizador cinematográfico) diante da vida cotidiana é traduzida numa obra audiovisual a partir dos relatos captados e posteriormente encenados, reconstituídos. A metodologia de exame das obras articulou princípios de análise fílmica aos conceitos de cotidiano – especialmente a partir de Certeau (2013) –, espaço e território.

## Miguel Gomes no contexto no cinema português

Nascido em 1972, Miguel Gomes pertence a uma geração mais jovem de cineastas portugueses. Diretor premiado no circuito de festivais internacionais, tem se dedicado a desenvolver “filmes de autor”. Vários de seus trabalhos articulam referências do real e do imaginário, sendo em geral ficções que dialogam com documentário, como é o caso de *Aquele querido mês de agosto* (2008), *Redemption* (2013) e *As mil e uma noites* (2015). Em *Tabu* (2012), o filme que lhe rendeu a consagração como autor, embora seja uma ficção, recorre a uma estética documental para refletir sobre o passado colonial de Portugal. A questão do cotidiano também está presente em sua obra, em especial em *As mil e uma noites*, cujo roteiro parte de relatos midiáticos do dia a dia de portugueses anônimos.

Ferreira (2013) sustenta que o cinema português em geral (ou pelo menos aqueles de caráter mais autoral) se caracteriza por ser “indisciplinar”, tendo como proposta, como princípio, o “filme-ensaio” ou o “ensaio fílmico”, considerando o ensaio como método de trabalho, de reflexão, não ortodoxo. O conceito de filme indisciplinar realça: 1) finalidade de revelar a construção de ficções através da heterogeneidade (de temporalidades, do alto e do baixo, do popular e do erudito, da razão dos fatos e da razão das ficções); 2) sua dimensão política através da produção de dissenso estético; e 3) a recepção ao mesmo tempo cognitiva e sensível, ativa e passiva.

Com base nessa reflexão, trabalha-se com a premissa de que a obra de Miguel Gomes se caracteriza por ser “indisciplinar”, seguindo uma tradição fílmica que mescla ficção e documentário, realidade e imaginário, factual e fantástico, com obras que se estruturam a partir de um olhar quase antropológico sobre determinados contextos socioculturais, em geral tendo Portugal como lócus privilegiado. Para a cineasta Salomé Lamas, o cinema de Miguel Gomes é “uma perfeita equação entre a realidade e o desejo da imaginação” (2013, p. 291).

Algumas marcas autorais nas três últimas obras de Miguel Gomes podem ser notadas: a) aspectos do cotidiano são ficcionalizados, deixando entrever uma dimensão documental. De forma distinta de *Aquele querido mês de agosto* e *As mil e uma noites*, em *Tabu* o aspecto documental encontra-se na dimensão estética, na forma de retratar o passado, reproduzindo um modo de representação que estabelece como central a cosmovisão do europeu branco colonizador; b) há uma experimentação narrativa que foge ao realismo clássico e propõe diferentes lógicas de fruição das histórias. Todos os filmes são divididos em partes, ou capítulos, com mudança de perspectiva, ora marcada (*Tabu* e *As mil e uma noites*), ora não (*Aquele querido mês*

de agosto); c) com relação aos temas abordados, os dramas pessoais e os registros do cotidiano revelam aspectos sociais e culturais de Portugal, estruturantes da narrativa e do discurso. Em *Aquele querido mês de agosto*, a mudança de rotina numa cidade do interior durante o verão articula a questão da emigração portuguesa com as tradições locais e as transformações nas zonas não urbanas. Em *Tabu*, um caso amoroso do passado é relembrado sob a forma de um filme mudo, em preto e branco, tendo como contexto uma colônia portuguesa na África, pouco antes do início da guerra pela libertação. Já *Mil e uma noites* se concentra no Portugal contemporâneo, descortinando as “táticas” do cotidiano dos portugueses atingidos por uma política de austeridade imposta pela União Europeia e pelo Fundo Monetário Internacional (FMI); d) no que se refere à dimensão formal, destaca-se a concepção do design sonoro, sendo a música, em especial, um elemento narrativo com “personalidade própria”, central, e não auxiliar. É recorrente também o uso de *voz over* para compor diferentes camadas narrativas, considerando que essa voz não funciona apenas como complemento da imagem; e) atores e “não atores” – e eventualmente também o diretor e sua equipe – compartilham o mesmo espaço narrativo, contribuindo para embaralhar as dimensões reais e imaginárias. Em cenas específicas de *Aquele querido mês de agosto* e *As mil e uma noites*, Miguel Gomes aparece com sua equipe e faz digressões sobre o processo de produção do filme, estabelecendo uma metanarrativa.

### Em busca do cotidiano: táticas e percursos

O cotidiano é um aspecto central nas narrativas em certas categorias de filmes contemporâneos, em que se encaixa a obra em foco deste estudo. A compreensão do cotidiano envolve um interesse nas questões que perpassam a vida diária das pessoas, temas rotineiros, e os significados que as pessoas vão construindo nos seus hábitos, nos rituais diários (CERTEAU, 2013).

Em sua trivialidade, o cotidiano se compõe de repetições (que nos permitem viver a cotidianidade de modo quase intuitivo), mas é ao mesmo tempo heterogêneo, articulando diversas dimensões da vida: o trabalho, o lazer, o descanso, a vida privada, a vida social. Segundo Heller (2008), a vida cotidiana é espontânea, porém também é hierárquica, porque é em parte determinada pela organização do trabalho, explicitando os modos de produção e reprodução social: “O homem nasce já inserido em sua cotidianidade” (p. 18).

Para Certeau (2013), estamos submetidos à linguagem ordinária: “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando

define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (p. 61). Para o autor, interessa observar as “táticas” articuladas aos ‘detalhes’ do cotidiano” (p. 41), a criatividade, as astúcias e os modos de proceder de grupos ou indivíduos em seu cotidiano. Assimilar o cotidiano implica ainda considerar o uso das táticas por parte dos sujeitos a partir das falhas do “poder proprietário” em determinadas circunstâncias. As práticas cotidianas – habitar, circular, falar, ler, consumir, cozinhar etc. – daqueles que ele chama de “consumidores” são do tipo tático, pois ele entende esses indivíduos como representativos dos “fracos”, em oposição ao poder.

“Enquanto indícios de singularidades – murmúrios poéticos ou trágicos do dia a dia – as maneiras de fazer se introduzem em massa no romance ou na ficção” (CERTEAU, 2013, p. 133), compondo espaços de representação a partir de micronarrativas, histórias em fragmento podem fornecer às práticas cotidianas uma dimensão de narratividade. O cinema, em toda sua história, se dedica à representação e à narrativização do cotidiano, e o cinema contemporâneo, em especial, tem esmiuçado aspectos do ordinário, trazendo-os para o centro das narrativas.

Os modos de apropriação dos espaços produzem narrativas, e os relatos também podem ser compreendidos como “percursos de espaços”, considerando que as “estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais” (CERTEAU, 2013, p. 182). Ao pensar o espaço afetado pelo tempo, o autor também recorre a representações imagéticas vinculadas à linguagem cinematográfica para pensar os relatos como instâncias narrativas: “Os relatos efetuam, portanto, um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares” (p. 185).

Essa apropriação dos espaços por meio da linguagem audiovisual pode nos conduzir a diferentes formas de territorialidade que se produzem no espaço diegético e também fora dele, quando se trata de compreender as condições de produção das obras. Uma atividade narrativa, fragmentada e disseminada, está sempre efetuando operações de demarcação, apontando e fixando lugares. O mapa demarca, enquanto o relato, configurando uma diegese, faz uma travessia.

Diante dessas considerações, destaca-se a assimilação (e reconfiguração) do cotidiano por parte do realizador cinematográfico, dando ênfase a um processo que, obviamente, passa pelo viés da mediação (da linguagem audiovisual, neste caso). Desse modo, entende-se que seria também a prática cinematográfica autoral, “artesanal”, e ao mesmo tempo uma forma de captar o ordinário e também uma prática (em sua dimensão artística, mas também comunicacional) inserida nesse mesmo cotidiano. No caso das obras em foco, os dispositivos cinematográficos escolhidos e/ou as alternativas encontradas – e assumidas pelo autor, ainda que por vezes “en-

cenadas”, simuladas – também refletem uma dimensão dos modos de proceder, de criar táticas a partir das condições de produção dadas em um determinado tempo e espaço. Compreende-se, assim, o material fílmico como resultado de uma narrativa das práticas cotidianas, capaz de fornecer elementos indicativos da forma como determinados espaços e territórios são ocupados, apropriados, recriados etc. num percurso de filmagem para, posteriormente, serem ressignificados no processo de fruição das obras.

### **Espaço e narrativa audiovisual: produzindo territorialidades**

O conceito de “território” pressupõe disputas de poder e processo de apropriação a partir da ação de agentes sobre um determinado espaço, num tempo específico. “Território” e “territorialidade” são conceitos que trazem uma dimensão que se vincula tanto à materialidade econômico-política (e também “natural”) do espaço físico, geográfico, quanto à dimensão simbólico-cultural. Nesse sentido, envolve a ideia de dominação e também de apropriação (HAESBAERT, 2004). O território se refere, portanto, não somente a um “controle físico, material, mas também um controle/poder simbólico, por meio, por exemplo, da construção de identidades territoriais” (HAESBAERT, 2013, p. 23). O território é a “produção a partir do espaço” e pressupõe um local de relações (RAFFESTIN, 1993), de modo que a territorialidade é sempre construída socialmente. A apropriação e o uso de um espaço por parte dos atores resultam em processos de territorialização: “Em graus diversos, em momentos diferentes e em lugares variados, somos todos atores sintagmáticos que produzem ‘territórios’” (p. 152).

Partindo do pressuposto de que “ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação)”, os atores sociais “territorializam” o espaço (RAFFESTIN, 1993, p. 143), entende-se que as práticas de produção audiovisual também funcionariam como dispositivos capazes de estabelecer territorialidades, ou de pelo menos torná-las visíveis e passíveis de serem identificadas para além de suas fronteiras concretas. Tais práticas são, em essência, uma forma de “apropriação” de espaços, que podem ser recriados, realçados, modificados etc., sendo objeto (e também suporte) de uma construção discursiva. A própria ação do realizador audiovisual/cinematográfico também consiste em ocupar, durante um tempo determinado, espaços físicos que são ressignificados a partir das (novas) espacialidades criadas pela linguagem cinematográfica, seja no processo de filmagem, seja nas etapas de pós-produção (edição, tratamento de imagem e de som, efeitos especiais etc.).



O cinema, sendo um sistema de signos, um tipo de linguagem capaz de produzir sentido por meio de representações e discursos, contribui para a compreensão dos modos com que os espaços são apropriados e organizados. Pode, por exemplo, reforçar ou desconstruir determinadas concepções territoriais, seja a partir de uma narrativa ficcional, seja a partir de uma abordagem documental. O espaço cinematográfico não se constitui apenas de uma ambientação específica a partir da escolha de determinados cenários ou locações. Deve-se pensar numa combinação de elementos, incluindo a dimensão do tempo, as “vozes” que conduzem a narrativa, as escolhas estéticas, a concepção sonora, entre outros.

A aceção de espaço na linguagem cinematográfica assume uma dimensão específica, que se configura, em grande parte, a partir da noção de campo, pois se considera que, para além do espaço representado, que está em tela, existem outros espaços não representados: “Campo e fora do campo, espaço presente e espaço ausente. [...] Espaço representado e espaço não mostrado” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 111). Em uma narrativa fílmica, o espaço está quase sempre presente, sendo, em geral, representado, fornecendo uma multiplicidade de informações topográficas. A diegese passa necessariamente pela mimese, e a imagem narrativa, pela percepção do mundo natural. Contudo, os espaços podem ser representados de diferentes maneiras nos relatos audiovisuais, podendo ser realistas, imaginários, simbólicos etc. (JIMÉNEZ, 1996).

O investimento emocional e cognitivo na narração fílmica também pode ser pensado a partir de uma organização triádica composta por um *aqui/ali/acolá*, que remete a lugares que permitem conceber um determinado espaço (GARDIES, 2007): “É a partir dos lugares (porque representados e atualizados) que podemos aceder à compreensão do espaço, sobretudo na sua funcionalidade narrativa” (GARDIES, 2007, p. 82). O espaço, não sendo apenas um mero cenário, também participa da funcionalidade narrativa, relacionando-se com os personagens.

A maneira como um cineasta ou realizador audiovisual define uma forma de se apropriar de determinado espaço para daí criar seus “territórios narrativos” é bastante reveladora do processo de “captação” do cotidiano que emerge desse trabalho. Nesse sentido, integrar os conceitos de cotidiano e espaço à análise fílmica (ou audiovisual) permite compreender como as narrativas audiovisuais deixam entrever as “táticas” e os “percursos” que emergem do tecido social, ainda que se constate o efeito da mediação. No caso do diretor Miguel Gomes, uma metodologia de trabalho própria utilizada em *As mil e uma noites* busca detectar essas especificidades do cotidiano, para então recriá-las a partir da ficção.

Sobre essa relação entre real e imaginário, Eco (1994) afirma que é por meio da ficção que exercitamos a capacidade de estruturar nossas experiências passadas e presentes, e que os esquemas narrativos são quase sempre acionados para dar sentido aos fatos do cotidiano. O documentário, como qualquer outro discurso do real, conserva um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva, dominando um argumento em relação ao mundo histórico (NICHOLS, 1991). Mas de certo modo isso também ocorre com a ficção. As narrativas ficcionais, mesmo que a partir de um sistema próprio e utilizando outros dispositivos, também são capazes de, no processo de representação, refletir sobre experiências, coletivas ou individuais, presentes no mundo real.

E o imaginário social é parte constitutiva desse processo, pois se refere ao modo habitual como as pessoas “imaginam” sua existência social, seu ambiente social, o que não se expressa, muitas vezes, “em termos teóricos, mas apoia-se em imagens, narrativas e lendas”. Trata-se de uma “compreensão comum que possibilita práticas comuns e um sentido de legitimidade amplamente partilhado” (TAYLOR, 2010, p. 31).

O imaginário social também está presente na obra de ficção, que pode fazer uso de estratégias normalmente associadas ao campo documental, objetivando principalmente construir representações tangíveis acerca do mundo histórico. O discurso artístico é construído em torno da vida social comum e do cinema em geral, bem como outros dispositivos audiovisuais, representando as linguagens e os discursos do mundo, constituindo-se numa versão mediada de um contexto social específico. “Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263).

## Mil e uma narrativas do cotidiano: reconstruindo um território

Dois aspectos caracterizam fortemente a narrativa em *As mil e uma noites*: o cotidiano originalmente “captado” na realidade e a tradição da ficção, de inventar e contar histórias. A vinculação do filme com a obra clássica homônima se encontra especialmente no dispositivo narrativo, no modo encadeado de apresentar várias pequenas histórias, que em geral agregam também elementos fantásticos e imaginários<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>Na obra original, a personagem principal é Xerazade, filha do grão-vizir do reinado de Xariar. O rei, após descobrir que estava sendo traído pela esposa, revolta-se e decide se casar todos os dias com uma mulher diferente, a fim de matá-las à noite, após desposá-las. Na tentativa de impedir a continuação dessa tragédia, a espirituosa Xerazade, quando eleita para se casar com o sultão, tem a ideia de, todas as noites, lhe contar uma nova história, de modo a entretê-lo e impedi-lo de continuar matando as mulheres do reinado. Para escapar da morte, ela precisa sempre interromper as histórias antes do desfecho, ao raiar do dia, para que o rei continue interessado na narrativa.

*As mil e uma noites* de Miguel Gomes se compõe de um conjunto de narrativas, não necessariamente ligadas. Assim como nos trabalhos anteriores do diretor, a obra – composta de três volumes – também é dividida em partes, capítulos, devidamente intitulados em tela:

**Volume 1 – O inquieto**

Os trabalhos do realizador, dos construtores navais e do exterminador de vespas.

A ilha das jovens virgens de Bagdad

Os homens de pau feito

A história do galo e do fogo

O banho dos magníficos – relato do primeiro magnífico, relato dos segundos magníficos, relato do terceiro magnífico

**Volume 2 – O desolado**

Simão sem tripas

As lágrimas da juíza

Os donos de Dixie

**Volume 3 – O encantado**

Xerazade

O inebriante canto dos tentilhões

Floresta Quente

No primeiro volume, a inquietação do diretor perante sua tarefa de realizar um filme de ficção num contexto social e econômico desfavorável se entrelaça com os relatos angustiantes de trabalhadores desempregados e o empenho de homens comuns que realizam suas atividades cotidianas. Na história “Os homens de pau feito”, um feiticeiro joga um encanto sobre a comitiva da troika que pressiona o governo português. Trata-se de uma sátira de cunho sexual que desconstrói a imagem desses agentes institucionais, representantes de uma força política que possui forte controle sobre os países europeus.

No segundo volume, “Simão sem tripas” tem como cenário as aldeias quase despovoadas do interior de Portugal; “Os donos de Dixie” é composto de uma série de pequenas histórias que se passam num condomínio de subúrbio, tendo um cão (Dixie) como elemento de ligação entre os personagens. Cada micronarrativa destaca táticas de enfrentamento das dificuldades do cotidiano e a convivência de múltiplas nacionalidades.

No início do terceiro filme, nos aproximamos do universo de Xerazade e acompanhamos suas aventuras fora do palácio real. Essa parte do filme – rodada em Marselha, França – traz longas sequências musicais, em forma de videoclipe, com sobreposições de imagens. Em um desses momentos, as cenas de Xerazade aproveitando o dia fora do castelo são mescladas às imagens de arquivo de uma performance ao vivo do grupo musical brasileiro Novos Baianos, interpretando a canção “O samba da minha terra” (uma das várias referências ao Brasil presentes

no filme). Na história seguinte, convivemos com dedicados criadores de tentilhões que participam de acirradas competições de canto e, por fim, também ouvimos o relato de uma estudante chinesa, que conta sobre sua chegada a Portugal e seu caso amoroso com um policial português.

Na obra, o tempo e espaço já são determinados e constituem o argumento inicial da obra, conforme texto assinado pelo diretor e divulgado no site do filme:

No filme, as histórias que Xerazade conta passar-se-ão em Portugal. Não num Portugal contemporâneo aos contos do livro, mas no Portugal de hoje, em crise econômica e ebulição social. O Portugal de 2013 e 2014, habitado por ricos e pobres, poderosos e insignificantes, trabalhadores e desempregados, ladrões e homens honestos. Marcado pelas consequências da crise, também um Portugal delirante e de excessos. (2014).

No mesmo texto, Miguel Gomes caracteriza sua obra como um retrato ou uma crônica audiovisual sobre seu país, criada a partir do “espírito delirante ficcional de *As mil e uma noites*” (2014):

Ficção e retrato social, tapetes voadores e greves. Aparentemente dimensões que não estão ligadas ou pelo menos que nos habituamos a arrumar em diferentes gavetas. Mas imaginário e realidade nunca puderam viver um sem o outro (e Xerazade bem o sabe). (GOMES, 2014).

Esse recorte no tempo e no espaço também está explícito na própria obra. Um texto explicativo é apresentado no início de cada um dos três filmes:

As histórias, personagens e lugares de que Xerazade nos vai falar ganharam forma ficcional a partir de factos ocorridos em Portugal entre os meses de Agosto de 2013 e Julho de 2014. Durante este período o país esteve refém de um programa de austeridade executado por um Governo aparentemente desprovido de sentido de justiça social. Em consequência, quase todos os portugueses empobreceram.

Ainda que planejasse um filme de ficção, o diretor transformou em elemento estruturante da narrativa o momento de crise social, econômica e política pelo qual passava seu país naquele período, mantendo Xerazade como a instância enunciativa. Como filmar fábulas quando se está imerso numa realidade problemática, que afeta toda a nação, foi uma questão que norteou o trabalho do diretor.

As histórias que compõem *As mil e uma noites* resultam de vários fragmentos de relatos do cotidiano, que vão ganhando camadas narrativas: primeiro são contadas pela mídia, pelos jornais portugueses; depois, são novamente “apuradas” pela pré-produção do filme, reescritas para o site e, em seguida, roteirizadas e filmadas.

De acordo com o “diário de bordo” do filme (GOMES, 2015), 9 de setembro de 2013 foi o primeiro dia de trabalho, seguindo uma “linha de montagem” que deveria funcionar durante um ano. Inicialmente, uma equipe de jornalistas propunha ao “comitê central” do filme (formado pelo diretor e os roteiristas) quais temas seriam investigados, objetivando mapear acontecimentos relevantes e atuais no território nacional. O comitê central votava as propostas dos jornalistas, que retornavam a campo para apuração dos fatos *in loco*. Em seguida, diretor e roteiristas recebiam dos jornalistas novas informações e, a partir delas, criavam uma ficção que fosse possível de ser contada por Xerazade. Em poucos dias, a equipe de produção deveria garantir atores, ensaios, cenários, figurinos, e assim garantir que a equipe técnica pudesse filmar as histórias.

A pesquisa de campo foi o elemento determinante durante o processo de pré-produção do filme. A equipe responsável por essa primeira etapa era composta de um coordenador de pesquisa mais três jornalistas, que apuravam, escreviam e postavam as histórias no sítio do filme na internet. Para descobrir fatos curiosos, e antes de ir a campo, essa equipe passou um período lendo diariamente os principais veículos noticiosos do país, incluindo jornais do interior, em busca de boas histórias. Em seguida, dirigiam-se para o local onde o fato ocorreu para colher mais informações e entrevistar pessoas. Num segundo momento, dirigiam-se para a localidade uma equipe maior, formada pelo diretor, os roteiristas e os demais integrantes da equipe técnica. Somente após uma segunda etapa de verificação é que se iniciavam as gravações. Enquanto isso, a equipe de pré-produção e de investigação já se encontrava em outro lugar, apurando novas histórias, sobrepondo os processos de pré-produção e de produção.

A plataforma do filme na internet funciona como uma espécie de “bloco de notas”, um referencial de caráter jornalístico que se vincula às histórias do filme, formando um conjunto de paratextos. No sítio, é possível encontrar um texto explicativo acerca do processo de “rastreamento” de histórias reais, que endossa o propósito da obra explicitado no seu argumento:

O trabalho a que aqui nos propomos não é muito diferente daquele que temos feito até hoje – procurar, investigar histórias portuguesas e contá-las aos leitores. No entanto, nestas *Mil e uma noites* vamos escrever também para um novo destinatário: Xerazade, a princesa que, todas as noites, conta uma história ao Rei, adiando assim a sua morte. Isso mesmo exige de nós, jornalistas, maior versatilidade e uma atenção para aquilo que, não estando na sombra, poucas vezes se torna visível. A realidade portuguesa desafia-nos a essa procura e Xerazade convoca-nos a descobrir as diferentes histórias que irão compor o seu guião.

[...] Os textos publicados neste *site* irão reproduzir diferentes dimensões da actualidade nacional ao longo de 12 meses. Mas não só. Alguns deles poderão servir de base para as histórias que Xerazade irá contar nestas *Mil e uma noites*, mas essas escolhas, assim como o filme, permanecerão invisíveis durante o período de produção. (GOMES, 2014).

Nessa plataforma, os internautas são também encorajados a enviar, para um e-mail específico, histórias que consideram interessantes, de modo a engajar o público no projeto. Mesmo após o lançamento do filme, o sítio na internet se manteve em permanente atualização. A página inicial é dividida em três partes: “Realidade”, “Ilustrações” e “Rodagem”. Na primeira, há uma lista dos artigos jornalísticos que contam histórias do cotidiano dos portugueses, distribuídos por mês. Mediadas pela linguagem cinematográfica, além das sobreposições narrativas, os registros do cotidiano captados pela equipe de pré-produção do filme são recontados a partir de uma encenação construída, quase sempre mesclando diferentes temporalidades e espacialidades.

Esse contato com o “extraordinário” do cotidiano permitiu a reconstrução de histórias, como a do galo que foi levado a julgamento por acordar mais cedo os moradores da cidade de Resende, onde também ocorre uma eleição para prefeito; a perseverante tarefa dos exterminadores de ninhos de vespas; o cotidiano dos criadores de pássaros que participam de campeonatos de canto nas periferias de Lisboa; a do suicídio de um casal em um apartamento de condomínio popular; a alegórica história dos “homens de pau feito”, que satiriza a troika<sup>4</sup> e suas imposições políticas e econômicas a Portugal; entre outras. Essa dinâmica também permitiu incluir os registros documentais: uma grande manifestação de policiais em frente à Assembleia Nacional, em Lisboa; o relato de trabalhadores desempregados; o “banho dos magníficos”, tradicional banho de mar do dia 1º de janeiro, em Aveiro, que reúne centenas de pessoas; e a multidão que vai às ruas anualmente celebrar a Revolução dos Cravos.

Essa combinação de real e imaginário também se efetiva na integração entre atores profissionais e amadores. No material impresso de divulgação do filme para o Festival de Cannes 2015, dividem o mesmo espaço, sem hierarquias, os textos e as fotos de apresentação dos atores e dos “não atores” que integram o elenco da produção. É o caso do especialista em canto de pássaros e caçador Chico Chapas, que interpreta si mesmo no terceiro volume e o personagem Simão sem tripas no segundo volume.

<sup>4</sup>Segundo Vieira (2014), Portugal foi marcado pela austeridade no período entre 2009 e 2014. A partir de 2010 foram implementados diversos programas que visavam a estabilidade econômica e o crescimento do país, incluindo pedido de assistência financeira internacional à “troika” – um trio de entidades formado pela Comissão Europeia, o Banco Central Europeu (BCE) e o Fundo Monetário Internacional (FMI).

Articulando recursos do documentário e da ficção, *As mil e uma noites* de Miguel Gomes se ancora na forma e no princípio dos contos maravilhosos para realçar relatos do cotidiano e maneiras como o povo português, valendo-se de suas táticas e artimanhas, vivenciou um momento de crise econômica, social e política. Ao longo da narrativa, vai se formando um mapa ao mesmo tempo real e imaginário de Portugal na contemporaneidade, que deixa entrever não somente aspectos culturais de um povo, mas também formas de apropriação desse território a partir de uma estratégia cinematográfica específica que consolida um estilo de “escrita” autoral.

Nesse filme, há um contexto social específico bem demarcado e explicitado na obra, como já assinalado, e diversos fatos e eventos do cotidiano – que de alguma forma afetaram a sociedade portuguesa – delinearam esse trajeto no tempo e no espaço protagonizado pela produção e pelo diretor. Dentre esses acontecimentos, destacam-se situações que retratam as exigências da troika para com Portugal, o desemprego e a instabilidade econômica, a questão dos imigrantes e a diversidade étnica e racial nas cidades, a vida nos condomínios dos subúrbios urbanos, o cotidiano nas aldeias e o esvaziamento do campo e as relações sociais e afetivas que emergem dessa realidade.

Na dimensão estética, uma estratégia recorrente em *As mil e uma noites* é o uso de planos estáticos e planos-sequência de longa duração, muitas vezes acompanhados de *voz over*, sem necessariamente haver uma relação direta com as imagens que aparecem no quadro. Trata-se, ao mesmo tempo, de valorizar a montagem no próprio plano, ou seja, aproveitar o desenrolar das ações durante o registro, e também de possibilitar a produção de diferentes sentidos a partir de associações livres entre o áudio e a imagem mostradas, criando inclusive diferentes espacialidades e temporalidades.

É o caso da cena de abertura de “O inquieto”, o primeiro volume do filme. Trata-se de um plano-sequência de quase dois minutos que vai percorrendo um estaleiro, mostrando grupos de trabalhadores reunidos nas docas. As imagens foram feitas provavelmente de dentro de um barco que navega em paralelo às docas, de modo que as imagens acabam por ficar instáveis, balançando conforme o movimento do barco. Em *voz over*, ouvem-se as falas de alguns trabalhadores que relatam fatos de suas vidas e de suas profissões (eles posteriormente aparecem no mesmo filme dando depoimentos sobre sua condição de desempregados, na parte final). Na cena seguinte, por meio de um longo plano fixo, vemos uma equipe de TV gravando em frente à porta do estaleiro. As falas dos trabalhadores continuam em *voz over*. Esse é o gancho para que, nos planos seguintes, a voz dos trabalhadores seja substituída pela voz do próprio diretor (ainda em *over*), que então aparece em tela, sentado a uma

mesa, na varanda de um hotel. É mostrado um diretor em crise com sua própria obra, perturbado perante a tarefa de criar ficções a partir de uma realidade tão dura para seus compatriotas. Sua fala, portanto, refere-se ao seu trabalho como cineasta e ao próprio filme que está realizando.



Figuras 1 e 2: Trabalhadores de estaleiros, numa sequência de “O inquieto”.  
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)





Figura 3: O diretor Miguel Gomes no hotel com a equipe de produção do filme, antes de tentar “escapar” (saindo de cena depois) de seu desafio de fazer um filme num momento de crise em Portugal.  
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figura 4: Um dos trabalhadores desempregados (um “magnífico”) dá seu depoimento.  
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)

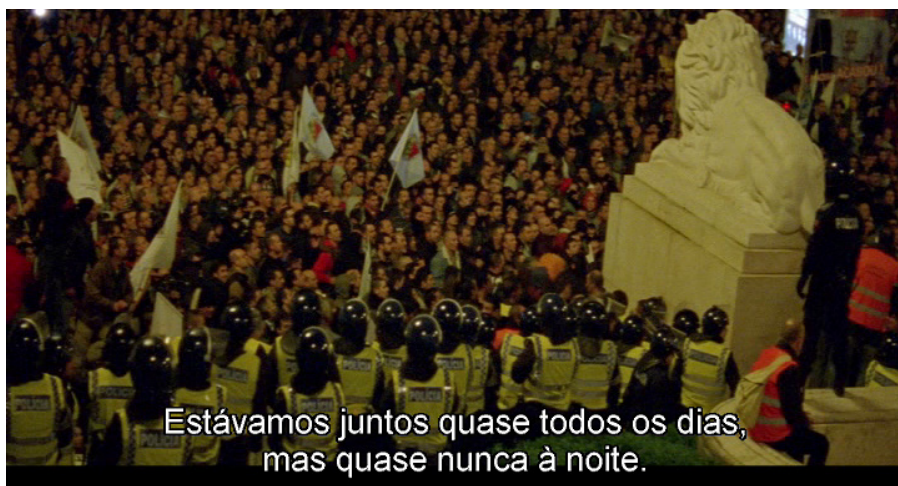


Figura 5: Uma sequência de “O encantado” mostra cenas de uma manifestação popular em Lisboa, enquanto o áudio traz um relato (aparentemente) ficcional sobre um caso amoroso. Fonte: *As mil e uma noites* (2015)

Ao longo das seis horas de filme, nota-se uma variedade de cenários onde se desenrolam as histórias e os eventos do cotidiano português. É mostrado um Portugal de múltiplas territorialidades, de distintas formas de ocupação dos espaços: os condomínios populares nos centros urbanos; as aldeias já quase inabitadas; as cidades do interior; a beira-mar e as praias; bosques e montanhas.

Há ainda espaços “imaginários” a representar um microcosmo social em que coexistem tempos, personagens, culturas e situações díspares. Essa representação aparece, por exemplo, no episódio “As lágrimas da juíza”, no segundo volume da obra (“O desolado”). Não há uma ancoragem em espaços “reais”, mas a criação de ambientes fantasiosos. A maior parte da narrativa se passa nas ruínas de um teatro grego, numa espécie de tribunal popular, onde uma juíza dá início ao julgamento do caso de uma mãe e um filho que, alegando falta de dinheiro, decidem vender os móveis da casa onde vivem, que pertenciam ao proprietário do imóvel. A partir desse caso, vão se alinhavando outras tantas histórias de delitos, envolvendo personagens distintos presentes no tribunal, inclusive uma vaca que fala, um gênio, um grupo de chineses e um bando de mascarados. O tribunal representado funciona como um microuniverso da sociedade, no qual se inter-relacionam vários atores sociais, tendo como ponto de convergência o Estado, que assume a forma do poder jurídico na figura da juíza. Os depoimentos dos acusados se entrelaçam e, ao final do “julgamento”, quase todos os presentes na audiência estão de alguma maneira envolvidos em algum tipo de delito. Cada um dos casos narrados pelos acusados e por suas vítimas,

bem como as justificativas dos crimes cometidos, revelam um cotidiano de carências, de estratégias de sobrevivência, de artimanhas e de resignações.

Também no episódio “Xerazade”, do terceiro volume (“O encantado”), a ambientação criada para abrigar a narradora e o reino onde vive é marcada por uma estética imaginária, surreal, que mescla elementos do passado (roupas, turbantes, sapatos, em especial) e do presente (máscaras de mergulho, uma lancha, automóveis). Uma roda gigante dentro de um centro urbano é o local onde Xerazade conversa com seu pai. Essa sobreposição de temporalidades é parte do projeto fílmico proposto por Gomes de atribuir uma ficcionalidade a eventos reais que ocorriam em Portugal no presente.



Figuras 6 e 7: Em “As lágrimas da juíza”, um julgamento popular num teatro grego representa o microcosmo social de um país com problemas sociais.  
 Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figura 8: Xerazade conversa com seu pai numa roda gigante, em uma cidade contemporânea.  
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figura 9: As imagens de uma apresentação do grupo brasileiro Novos Baianos se mesclam às cenas em que Xerazade sai do castelo para passear e se divertir.  
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)

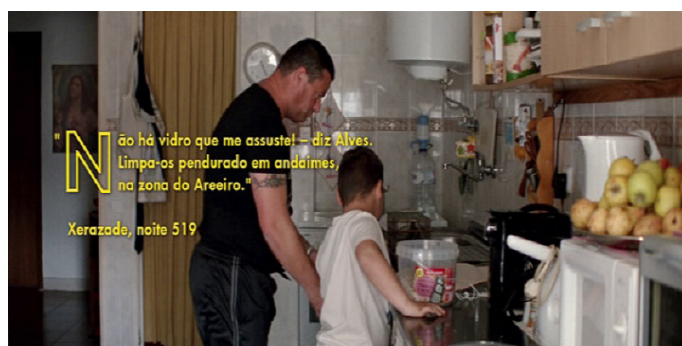




Figuras 10 e 11: O campo e o imaginário rural de Portugal também estão presentes na narrativa.  
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figura 12: Muitas histórias se passam em condomínios populares dos centros urbanos de Portugal, especialmente em “Os donos de Dixie”.  
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figuras 13 e 14: O cotidiano dos criadores de tentilhões. As cartelas de textos sobre várias cenas remetem a histórias de personagens do mundo real (histórico), mas são destacadas como se fossem trechos das fábulas contadas por Xerazade.  
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)

## Conclusão

Com este trabalho, objetivou-se conhecer as estratégias de “ocupação” dos espaços e seus “usos” na construção da narrativa, para identificar formas de caracterização de determinada(s) territorialidade(s) representativa(s) de Portugal, evidenciando a dinâmica de criação de uma obra audiovisual contemporânea que coloca o sujeito ordinário, localizado no mundo “real” – social e histórico –, no centro da narrativa, e transformando-o também em narrador, porém revestido de ficcionalidade. As situações que se encadeiam são atualizadas no processo fílmico, na reconstituição, criação e recriação das histórias, reais ou imaginárias.

Essa estratégia narrativa investe na apreensão do real a partir do imaginário, utilizando diferentes modos de articulação entre os registros da ficção e do documentário, forçando-nos a abandonar a dicotomia ficcional *versus* documental e questionar as fronteiras da realidade. Para tanto, recorre-se a artifícios que incluem escolhas estéticas (visuais e sonoras) específicas, principalmente adotando uma relação inovadora entre som e imagem; fragmentação da narrativa em partes e episódios; registros documentais ou utilização de códigos específicos do documentário, por vezes de caráter etnográfico; predominância da montagem no plano; metanarrativa e autorreflexividade; explicitação do aparato fílmico, por vezes com a presença do diretor e da equipe em algumas cenas.

As obras de Miguel Gomes também trazem aspectos apontados por Ferreira (2013) como característicos de uma vertente do cinema português autoral, como a predominância de uma dimensão política através da produção de dissenso estético; potencial de significação como posição autoral; cotemporalidade, coexistência de passado e presente; coexistência da razão dos fatos com a razão da ficção; estratégias de intersubjetividade; domínio das experiências (do diretor e do espectador), ao invés de conceitos definidos e fatos duros; abordagens que contemplam a heterogeneidade do mundo; e negação das oposições binárias.

O modo como o diretor se inscreve no contexto da narrativa, ocupando espaços concretos (ruas, praias, estradas, hotel, casas etc.) – e não apenas simbólicos – em *Aquele querido mês de agosto* e *As mil e uma noites* se manifesta justamente no destaque dado ao trabalho do cineasta não apenas como “autor” no processo de criação da obra cinematográfica, mas também como ator social responsável por desenvolver, junto a uma equipe, um produto cultural a partir de um montante de recursos. E são nesses momentos de “crise” que diretor e equipe aparecem em cena. Em *Aquele querido mês de agosto*, os impasses dizem respeito à falta de atores e recur-

sos escassos; em *As mil e uma noites*, pelo contrário, a produção dispõe de um grande orçamento, mas o diretor vacila ante suas pretensões e entra em conflito pessoal ao encarar a situação econômica e social de seu país naquele momento.

Insistindo na atividade do espectador, Miguel Gomes não recorre a um discurso panfletário, muito embora aborde questões sociais, econômicas e políticas importantes para Portugal. É o mapa de um Portugal contemporâneo que vai sendo reconstituído a partir das narrativas do cotidiano.

Ao mesmo tempo que registra e ressignifica eventos do cotidiano usando códigos do documentário e reconstitui histórias reais criando ficções, Gomes oferece alternativas para refletirmos sobre práticas coletivas que constituem a vida social portuguesa contemporânea, um imaginário social e um território partilhado. Com isso, entendendo a prática cinematográfica como uma forma de apropriação e de transformação no e do espaço – e, portanto, capaz de gerar territorialidades –, os percursos narrativos criados a partir das produções audiovisuais revelam não apenas modos de pertencimento relativos a determinados grupos sociais ou comunidades, mas também diferentes perspectivas relativas a disputas de poder inseridas nesses contextos.

## Referências

- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, C. O. *O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda, 2013.
- GARDIES, R. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília, DF: UnB, 2009.
- GOMES, M. *As mil e uma noites*: o filme. 2014. Disponível em: <<http://www.as1001noites.com/o-filme/>>. Acesso em: 23 mar. 2016.
- \_\_\_\_\_. *Les mille et une nuits*. Paris: Makna Presse, 2015. Catálogo de apresentação do filme no Festival Cannes 2015.
- HAESBAERT, R. *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- \_\_\_\_\_. “O território e a nova desterritorialização do Estado”. In: DIAS, L. C.; FERRARI, M. (Org.). *Territorialidades humanas e redes sociais*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 19-37.
- HELLER, A. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.



JIMÉNEZ, J. G. *Narrativa audiovisual*. Madri: Cátedra, 1996.

LAMAS, S. “Tabu, de Miguel Gomes”. In: PEREIRA, A. C.; CUNHA, T. C. (Org.). *Geração invisível: os novos cineastas portugueses*. [S.l.]: Livros Labcom Books, 2013.

NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

RAFFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TAYLOR, C. *Imaginários sociais modernos*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

VIEIRA, J. *De abril à troika*. Lisboa: Objectiva, 2014.

### Referências audiovisuais

AQUELE querido mês de agosto. Criação: Miguel Gomes. Portugal, 2008.

AS MIL e uma noites. Criação: Miguel Gomes. Portugal, 2015. 3 volumes.

TABU. Criação: Miguel Gomes. Portugal, 2012.