

Virgílio António Couceiro da Cruz Nogueira

Cinema. Narratologia. Jornalismo.

Um *travelling* pela cultura cinematográfica

**Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo sob a
orientação da Prof. Doutora Isabel Nobre Vargues**

Faculdade de Letras

Universidade de Coimbra

2002



Índice

Introdução.....	6
I. «O que é o Cinema ?».....	18
1. O Cinema, o filme e o cinematográfico: primeira abordagem.....	18
2. Representação visual e sonora.....	19
3. A impressão de realidade.....	24
4. A experiência do imaginário.....	26
5. Os lugares da realidade.....	27
5.1. A <i>montagem</i> da realidade.....	27
5.2. A <i>transparência</i> do real.....	31
5.3. A realidade só fala consigo mesma.....	33
6. Os lugares do espectador.....	34
6.1. O efeito do <i>pathos</i>	35
6.2. O cinema no divã.....	38
7. O encantatório da imagem.....	44
8. O cinema, o filme e o cinematográfico.....	49
9. O cinematográfico e a crítica cinematográfica.....	54
10. <i>O Mundo a Seus Pés</i> : o contexto e o propriamente cinematográfico do filme.....	55
II. Cinema e Narratologia.....	62
1. A narratologia e a narrativa.....	62
1.1. A narrativa e a experiência humana.....	63
1.2. Os estudos de organização da narrativa.....	65
1.3. O encontro do cinema com a narração.....	68
1.3.1. Um sonho de sempre: o cinema.....	69
1.4. A narrativa audiovisual.....	70
1.4.1. A narrativa cinematográfica.....	71
1.5. A predominância do cinema narrativo.....	72
1.6. As Novas Vagas sobre o cinema narrativo clássico.....	75
1.6.1. A «imagem-tempo» de Gilles Deleuze.....	78
1.7. História e Discurso.....	79
1.8. A proposta de Gérard Genette.....	82
1.9. As palavras e as imagens.....	83

2. Análise narratológica de <i>O Mundo a Seus Pés</i>	85
2.1. A História ou Diegese	85
2.1.1. A acção.....	86
2.1.2. Personagem e Herói	87
2.1.3. Reflexos ideológicos na diegese	90
2.2 A Narrativa.....	90
2.2.1. O discurso cinematográfico: um «relato duplo»	91
2.2.2. A «Mostração» filmica.....	92
2.2.3. Narrador, Meganarrador e Narradores delegados	93
2.2.4. Ver e Saber.....	98
2.3. O tempo narrativo	99
2.3.1. A Ordem.....	100
2.3.2. A Duração	101
2.3.3. A Frequência	102
2.4. O espaço narrativo e a descrição.....	103
2.5. «Rosbud» e a beatitude semiótica de <i>O Mundo a Seus Pés</i>	104
III. Cinema e Jornalismo	105
1. Uma relação dúplice: informação e ficção.....	105
1.1. O Cinema – Jornal: «News on the March».....	106
1.2. O Jornalismo sob o olhar do Cinema.....	113
1.2.1. A visão romântica do jornalista	115
1.2.2. O “real” no cinema sobre jornalismo	121
1.2.3. O Informador e a informação como serviço público.....	123
1.2.4. O jornalismo em <i>Citizen Kane</i>	127
1.3. O ovo e a galinha	131
Conclusão.....	134
Bibliografia.....	136
Filmografia.....	142
Anexos.....	146

Introdução

A diversidade de perspectivas na epistemologia fílmica e cinematográfica fundada na regionalização promovida pela autonomia das disciplinas no seio das ciências sociais, como, entre outras, a filosofia, a psicologia, a história, a sociologia, a narratologia, contribui para o estimulante esforço de discernir o cinema, mas constitui, em simultâneo, uma sobredosagem de pontos de vista, actualmente irremediável, para uma possível definição unívoca do que é o cinema.

Esta cirurgia científica envia a investigação no domínio do cinema para a multiplicidade metodológica, comportando a abertura de fronteiras conceptuais e admitindo, entretanto, a sutura entre os estudos tecidos nos âmbitos vizinhos do conhecimento fílmico e cinematográfico.

Produzindo continuamente modelos formais as disciplinas científicas têm dotado o cinema com uma ordenação lógica, ainda que nem sempre coerente, subtraída ao registo do senso-comum. E este trabalho taxinómico operado no cinema é tão mais decisivo porquanto a quotidianização da abordagem aos factos e aos acontecimentos cinematográficos realizada normalmente sobre as molduras das técnicas de redacção jornalística os reduzem muitas vezes ao processo de uma análise empírica, pejada de uma sincera paixão cinéfila, mas frequentemente mutilada de reflexão e categorização legislativa próprias do paradigma académico.

Se a crítica fílmica e cinematográfica inscrita no espaço público pela virtude comunicacional da sua natureza se representa desligada dos quadros conceptuais, desconhecendo-os ou persistindo na sua não evocação, e porque também é insubstantiva

na função produtora desses quadros de referência, não se pense que as referidas limitações encurtam a dimensão social do seu eco. A crítica do cinema é uma imensa instituição social de repercussão pública mensurada nas audiências dos seus meios veiculadores e negá-lo, por elitismo intelectual ou por razão análoga procedente de uma hierarquização do conhecimento e do saber, promoveria o fascismo científico e provocaria um sério embaraço à legalidade democrática em vigência nas sociedades hodiernas matizada na disponibilidade da ciência para as intercessões com a crítica e com o público, sublinhando com a afirmação de Boaventura de Sousa Santos (1989: 86) que «o conhecimento científico significa que ele é simultaneamente uma prática científica e uma prática social e que estas duas dimensões não podem ser separadas senão para fins heurísticos»¹.

Reforçar o serviço do conhecimento científico ao interesse comunitário é uma questão ética que tem por caminho a ocupação dos lugares de produção de comunicação e de publicitação no território público pelos especialistas.

A formação académica e a investigação científica na área epistemológica do cinema, gerando especialistas, são duas atitudes generativas, quer por motivações endógenas, próprias da construção dos saberes filmicos e cinematográficos, quer por razões ditas exógenas, de responsabilidade social, criando autores e críticos com competência científica e reflexivamente prosseguindo o surgimento de públicos melhor (in)formados que serão cidadãos com uma vivência democrática mais efectiva, pois melhor compreenderão as influências e as marcas culturais, estéticas, económicas, ideológicas inscritas num meio de comunicação tão presente no reconhecimento individual do mundo como é o cinema.

¹ O cinema como “razão pública” emoldura-se na perspectiva epistemológica (pós-moderna) proposta por Boaventura Sousa Santos.

O cinema é essencialmente aberto à multiplicidade ideológica, às subordinações simbólicas das épocas, às propostas estéticas, às cosmogonias sociais, ao sucessivo desenrolar dos contextos artísticos, às inovações tecnológicas, à imaginação e criatividade dos cineastas. Enfim, permeável a uma profusão de sentidos segundos, conotações, que suscitam vigilância activa para que sejam apreendidos.

No entanto a vigília será improficua sem o adjuvante conhecimento. É este o fundamento do testemunho de João Bénard da Costa que nas linhas seguintes revelamos a propósito dos apontamentos de Eisenstein para um filme que não viria a fazer. O “acontecimento” que relataremos serve para legitimar a racionalização do complexo discurso filmico, salvaguardando, desde já, que a especulação e a “cientização” do cinema muitas vezes emerge emoldurada numa dedução óbvia ou estatuída numa relação primária entre causa e efeito. E diremos ainda que a difusão social, decisiva na criação e na existência do gosto e do conhecimento do cinema, nos aparece menos em publicações académicas do que nos suportes convencionalmente populares como as críticas na imprensa.

Devemos dizer a este respeito que para João Bénard da Costa a crítica filmica e cinematográfica foi o astrolábio e o quadrante orientadores nas descobertas do território do cinema e foi quem ergueu os padrões da sua cartografia de cinéfilo.

É num curto texto debaixo do chapéu «Eu e a Crítica (1)» que João Bénard da Costa (1990: 254-258) descreve como os textos dos críticos metamorfosearam a sua relação com os filmes e com o cinema.

Da geologia e do relevo dessa descrição pessoal guardamos a revolução copernicana que João Bénard da Costa fica a dever à leitura de um texto (que há pouco referíamos), que presume da autoria do crítico Alves Costa, a propósito de Eisenstein e, subsidiariamente, do filme «A Place in the Sun» (Um lugar ao Sol) de George Stevens.

O que muda em Bénard da Costa com a interpretação do texto sobre o filme baseado no romance de Theodore Dreiser, «An American Tragedy» (Uma Tragédia Americana), é a noção da localização e intervenção do espectador perante o filme, uma vez que ele é retirado da condição periférica, passiva, para passar a integrar a posição central de produtor de sentido.

Escrevia o putativo autor, Alves Costa, que a obra de Dreiser estivera para ser um filme de Eisenstein e destacava ainda algumas considerações do cineasta e teórico soviético que a intenção falhada deixara em sorte para se tomarem à guarda patriarcal de Stevens.

O que de significativo ficou em testamento foi o cariz polissémico a outorgar ao filme, este funcionando como objecto percebido, construído e não dado, pelos espectadores. A herança de Eisenstein residiu assim nos ingredientes que compõem e problematizam as imagens, exigindo o esforço de compreensão do espectador. Escreve Bénard da Costa no texto citado: «Mesmo assim, o crítico falava do filme de Stevens. E notava duas ou três coisas que teriam ficado da intenção original de Eisenstein. Iluminando o sombrio quarto em que o jovem Eastman (Montgomery Clift) sonhava com um “lugar ao sol” viam-se os néons publicitando o nome Vickers, mostrando que era esse nome (e os milhões a ele associáveis) muito mais do que a rapariga que o usava (Elizabeth Taylor) quem motivava a paixão do rapaz. Quando este, pela primeira vez, pensava em matar a sua pobre colega e amante (Shelley Winters) como única forma de, sem escândalo, poder chegar a Elizabeth Taylor, ouvia-se na banda sonora o latir dos cães.

E, logo no início do filme, quando Monty Clift olhava para o gigantesco *poster* que anunciava fatos de banho da firma do tio, ouvia-se a sirene de um carro da policia, assim se ligando o desejo à transgressão.

Ora eu tinha visto o filme duas ou três vezes e não tinha visto nada disso. Pensei que o crítico delirava e voltei ao Monumental para tirar teimas. Tinha ele toda a razão, não tinha eu nenhuma. Havia mesmo o anúncio, havia mesmo os cães, havia mesmo o carro da polícia. Na minha vida, foi uma revolução. Cinco anos, vira filmes e não vira nada. Tudo estava por descobrir. O mundo que eu julgara de apreensão imediata era um mundo cifrado e, se queria aceder aos segredos, tinha de tratar, com urgência, da iniciação».

Ver filmes é, pois, na sentença de João Bénard da Costa, uma actividade sensitiva que requer a prudência do entendimento e a atenção da razão para ser compreendida na sua plenitude. Conforme as palavras de Bénard da Costa vincam, o som e a imagem produzem sentido em igual nível de importância narrativa e comungam expressivamente, numa ordem comunicacional dirigida ao espectador.

No cinema entrelaçam-se diferentes suportes expressivos que se destringam uns dos outros pelos seus traços materiais, como sejam, a fotografia, o efeito especial digital, o som fonético, o ruído e a música. Estes elementos de significância complexificam o cinema especialmente quando funcionam conjuntamente, sem subordinação de uns aos outros.

No cinema confluem caracteres físicos diferenciados que interagindo problematizam-no e o tornam como afirmava Christian Metz (1971: 39) numa «linguagem “compósita”».

Ver filmes e distinguir esses componentes requer o estudo do filmico e do cinematográfico, da arquitectura e da urbanização teórica-prática presente na bibliografia do cinema, na certeza de que os modelos formais não serão formulados e homogeneizados apenas sensorialmente; esses modelos implicam um labor infinito da ordem da coerência lógica e do poder explicativo.

Por isso, «O que é o Cinema ?», a pergunta que André Bazin (1992) antecipou aos seus leitores é invocada, mais de quarenta anos depois da sua formulação inicial, por notáveis cientistas sociais que em Portugal pensam o cinema e que nas comemorações do seu centenário lhe dedicaram um conjunto de reflexões na *Revista de Comunicação e Linguagens* (nº 23, 1996), literalmente a partir da questão ontológica enunciada por Bazin.

O nosso trabalho será mais uma outra nota de rodapé na resposta à questão que abóbada a arte cinematográfica. E se o caminho da satisfação da pergunta de Bazin pode ser trilhado por diversos rumos, Metz (1968: 16) disse que «o cinema é assunto para o qual há mais de uma via de acesso», teremos nós de traçar o nosso itinerário, ou seja, fazer opções metodológicas de abordagem ao “assunto”.

O cinema conta histórias. Para a maioria das pessoas que acorrem às salas de projecção o seu propósito é ir ver um filme que conta uma história. Mesmo a pobreza dos textos e dos códigos filmicos e cinematográficos próprios do nascimento do cinema comportam já enquadramentos determinados, movimentos de câmara ou escalas de planos. Todavia, essa utilização é ainda intuitiva, sem regulamentação, com um objectivo documental, como acontece no caso dos documentários dos irmãos Lumière. Os documentos filmicos do início da história do cinema eram caracterizados pela conjugação no mesmo enquadramento de elementos díspares, conflituando pela sua relação ilógica. O investigador brasileiro Arlindo Machado (1997: 100) cede-nos o exemplo de em *Tom Tom the piper's son*, «o roubo do porco e a sua preparação convivem lado a lado com toda a balbúrdia da feira: a mulher na corda bamba, o malabarista, o diz-que-diz-que das comadres, no lado esquerdo, uma briga no lado direito e assim por diante. Mesmo quando um quadro não concentrava mais do que duas personagens, ainda assim elas apareciam sempre juntas no mesmo enquadramento».

Este primeiro cinema ainda não detém recursos de composição que concedam ao espectador significação filmica, que façam ver o que tem de ser visto, que evitem a dispersão por atalhos do enredo, pelo acessório que aparece no quadro. O cinema ainda não tinha a pujança para que os seus enunciados fossem uma ordem sistemática e não arbitrária para o seu público.

A força das imagens, nos estados de géneses do cinema, advirá do enriquecimento códico (das técnicas cinematográficas e extracinematográficas) e textual (ao nível do desenvolvimento significante). E provirá também por isso, na nossa óptica particular, de que o filme deseja contar – e o espectador ver contada – uma história, da introdução dos códigos narrativos no cinema que lhe concederão capacidade de trazer o espectador para a cena. A montagem dos planos, ditada pela narração, que David Wark Griffith inaugurou no cinema, constituirá já um domínio espaço - temporal da acção das personagens e a sua manipulação de modo a produzir reacções e afectos por parte do público. Um sistema filmico que é já o ponto onde os códigos cinematográficos, como o da montagem, e os extracinematográficos, como o ideológico, se juntam. Veja-se o caso da montagem “paralela” das imagens de *Intolerance*, do realizador norte-americano, em que a metáfora da dualidade do bem e do mal, da superioridade do primeiro sobre o segundo, se complexifica no confronto entre os planos da maternidade e os dos acontecimentos históricos relativos à intolerância nas relações entre os homens.

O surgimento da narração é igualmente uma consequência de um «facto histórico», na expressão de Jacques Aumont (1994: 91), que se explica no reconhecimento do cinema como arte, tal como o teatro ou o romance, e na reacção contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes. Não admiraria então nesses primeiros tempos a adaptação de temas literários como *A dama das camélias*, *A volta de Ulisses* e *Macbeth* ao cinema.

Se os filmes contam histórias e se é nosso augúrio saber ver esses filmes e concomitantemente expressar e retratar o que neles é sistemático e estrutural, temos de tornar presentes os seus códigos narrativos. Para o efeito temos de recorrer à narratologia e às orientações teóricas e epistemológicas da semiologia. Queremos ver como o filme é feito. Desejamos entender como o filme é compreendido. A partir do texto reconstituiremos os sistemas do filme, num percurso inverso ao do cineasta. É um trabalho de detecção de decifração, de explicitação e de visibilidade do implícito. Fazemo-lo com a humildade de que não esgotaremos, longe disso, a dissecação proposta.

Em suma interessa-nos a análise da forma e do funcionamento da narrativa. Mas não só. Importam-nos também os códigos cinematográficos e os extracinetográficos pertinentes que ajudem a deslindar primeiro e a valorizar, depois, o textual, o manifesto, no filme.

O objecto exemplar deste estudo é a narrativa *Citizen Kane – O Mundo a Seus Pés*, o filme de Orson Welles.

Por que razão eleger este filme e postergar da análise todos os demais ? Não seria preferível para clarificar os objectivos atrás expostos proceder a um estudo comparativo envolvendo este e outro ou mais filmes ?

Na resposta à primeira questão asseguramos que *Citizen Kane*, realizado por Orson Welles, estreado em 1941, é um dos filmes mais marcantes da história do cinema, quer pelo seu cariz cinematográfico inovador, quer pela novidade da sua construção ficcional, a sua diegese, ou melhor ainda, pela conjugação destes dois factores na narrativa filmica. E isto porque o génio de Orson Welles contou na sua equipa com um dos mais criativos fotógrafos de Hollywood, Gregg Toland, e a seu lado como co – argumentista com Herman J. Mankiewicz.

Na biografia das imagens em movimento o ano de 1941 é associado a *Citizen Kane*, a Orson Welles e ao vanguardismo deste filme notabilizado pela introdução do efeito de “profundidade de campo”. Dir-se-ia que a profundidade de campo cinematográfica se equipara em inovação e território de possibilidades à descoberta da “perspectiva” no Renascimento italiano.

André Bazin (1967: 14), afirmou que: «Todas as condições históricas estavam reunidas para que ela (produção de Hollywood) deslizesse a partir daí para a decadência, se algumas obras geniais ou pelo menos profundamente originais não viessem regenerar a inspiração e a técnica, agitar os hábitos que estavam a virar para a convenção, provocar uma dessas mudanças de gosto que marcam a origem de todas as novas correntes artísticas. A França teve *A regra do jogo*; Hollywood, *O mundo a seus pés*».

Na sequência da defesa da escolha deste filme aproveitamos para também transcrever as palavras de Eduardo Geda (1998: 263): «Tal como aconteceu com Griffith, é possível que Welles não tenha inventado nada, mas o cinema não voltaria a ser o mesmo depois dele».

Para esclarecer a segunda pergunta teremos que afirmar no estado em que os estudos filmicos e cinematográficos se encontram, a universalização dos conceitos e a homogeneidade dos seus valores e procedimentos, um filme pode ser analisado *per se*, ou seja, sem estar em oposição a outro, e teremos que repetir que apesar da abstracção e do sistemático que visamos, e que pela sua generalidade os tornariam comparáveis, não descartamos a asserção de que o filme é também um facto singular, com códigos cinematográficos e códigos não-cinematográficos e com figuras culturais de toda a espécie que nos interessam para saber ver um filme. Ainda que não a esgotemos,

faremos a análise dos aspectos culturais de *Citizen Kane*, seja a psicologia das personagens, a tese social, a temática, o fundo psicanalítico, etc.

A singularidade do filme em que nos queremos deter, *O Mundo a Seus Pés*, é suficientemente rica, autónoma e inovadora pelo que, voluntariamente, prescindimos, senão quando a oportunidade pontual justifique o seu contrário, do recurso às mensagens de outros filmes.

E se concordarmos com Gérard Genette (1972: 21) que «o geral reside no coração do particular», naquilo pouco que houver de comparável, *Citizen Kane* estará para nós como *Em busca do tempo perdido* de Proust esteve para o autor francês de «Discurso da Narrativa».

Ainda no campo semiótico, trataremos de interpretar e descrever o significado, que emerge do uso performativo da linguagem fílmica, que a instituição social “Jornalismo” possui em *Citizen Kane*; os acontecimentos na diegese legitimam a intenção: por um lado o personagem Charles Foster Kane, interpretado por Orson Welles, torna-se proprietário de um jornal e, por outro, a investigação que reclama o reconhecimento da sua identidade pela decifração da enigmática expressão “Rosebud” é feita por um jornalista, de acordo com as práticas próprias da profissão. Também pela importância do *film on film*, «News on the March», que sublinha a desusada função informativa do cinema.

A narrativa de *O Mundo a Seus Pés* incide sobre o profissionalismo jornalístico e sobre os valores que lhe estão associados. Podemos então discriminar na visão de caleidoscópio de *Citizen Kane* o estatuto e o papel sociais do jornalismo e do jornalista, do seu poder e dos seus constrangimentos. A apreciação normativa e valorativa que faremos da organização jornalística, conforme a podemos ver em *Citizen Kane*, a

política editorial, as regras profissionais, entre outras, são questões do jornalismo e que o cinema e os cineastas privilegiam.

Para dotar de mais informação, na busca do que é constante e do que é variável na ideologia que as histórias dos filmes formulam sobre o jornalismo, as nossas observações detêm-se, por abitrio subjectivo em ordem a uma congruência empírica, principalmente noutros três filmes: *A Última Ameaça* de Richard Brooks (1952); *Os Homens do Presidente*, realizado por Alan J. Pakula (1976) e *O Informador* de Michael Mann (1999).

A nossa reflexão que, em resumo, recai nos estudos semióticos, abordando o específico filmico e o código narrativo de *Citizen Kane* de Orson Welles, bem como recaindo no regime axiológico que os significados/significantes do cinema criam no seio das suas histórias, procura ser um contributo para outorgar ao cinema uma dimensão formal, para que o cinema se relacione com as áreas de saber com que tem afinidades e para que possamos perceber como a sua linguagem conta histórias e cria uma ordem de compreensão sobre os jornalistas e o jornalismo.

O que queremos, enfim, é contribuir para uma reflexão sobre o cinema, a narratologia e o jornalismo; que a nossa atenção possa suscitar outros olhares, que estes campos não prossigam marginalizados nas investigações e nos estudos superiores.

O cinema foi uma das primeiras formas de arte a nascer a partir de uma invenção tecnológica para responder a uma «necessidade vital» do ser humano, na expressão de Andrei Tarkovski (1990: 96). Necessidade de encontrar uma expressão artística que corresponda à dinâmica da vida moderna e ao ritmo veloz marcado pela sociedade da informação e da comunicação, que faz do cinema e dos filmes, como seus «factos», recorrendo ao termo de Christian Metz (1971), um fenómeno de massas. Estes factos têm de ser descobertos e descritos. O seu impacto na nossa civilização responsabiliza-

nos para empreender este estudo na cidade, ainda em construção, do cinema, enquanto cada um e a totalidade dos filmes. Oxalá consigamos percorrer e definir algumas das suas artérias principais e traçar, com a regra e o esquadro da semiótica, da narratologia e da teoria jornalística, alguns caminhos, que as citações frequentes tornem seguros.

Bibliografia

António, Lauro

1990 *Cinema e Comunicação Social*, Edição do Festival Internacional de Cinema de Portalegre.

Arnheim, Rudolf

1957 *A Arte do Cinema*, Lisboa, Edições 70.

Astruc, Alexandre

1948 «*Nascimento de uma nova vanguarda: a “câmara stylo”*», in *Nouvelle Vague*, Cinemateca Portuguesa, 1999.

Aumont, Jacques e Outros

1994 *A Estética do Filme*, São Paulo, Papyrus Editora, 1995.

Balázs, Bela

1931 *Estética do Filme*, Rio de Janeiro, Edições Verbum.

Barthes, Roland

1975 «*Ao sair do Cinema*», in Colectânea do nº 23 da Revista *Communications*, Lisboa, Relógio d' Água, 1984.

Barthes, Roland

1985 *A Aventura Semiológica*, Lisboa, Edições 70.

Bazin, André

1950 *Orson Welles*, Lisboa, Livros Horizonte, 1991.

Bazin, André

1958-62 *O que é o Cinema ?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.

Bénard da Costa, João

1995 in *A Cultura da Subtileza* de M. S. Lourenço, Lisboa, Gradiva.

Bénard da Costa, João

1990 *Os filmes da minha vida; Os meus filmes da vida*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Bénard da Costa, João

1993 «*Com benefício de dívida: o poder da imagem ou a imagem sem poder*», in *Jornalismo e Cinema*, Lisboa, Expresso – Cinemateca Portuguesa.

Bénard da Costa, João

1993 «*Os últimos ou os primeiros cem anos do cinema ?*», in *Senso: Revista de Estudos Fílmicos*, edição da Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Outubro de 1995.

Casares, Adolfo Bioy

1968 *A invenção de Morel*, Lisboa, Edições Antígona, 1984.

Cintra Ferreira, Manuel

1993 «*O jornalista como personagem*», in *Jornalismo e Cinema*, Lisboa, Expresso – Cinemateca Portuguesa.

Daney, Serge

1998 «*Godard faz história(s)*» introdução à entrevista com Jean-Luc Godard, in *Godard*, Cinemateca Portuguesa, 1999.

Dayan, Daniel

1974 «*O código-matriz do cinema clássico*», in Eduardo Geadá (org.), *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote, 1985.

Deleuze, Gilles

1992 *Conversações*, Rio de Janeiro, Ed. 34.

Eisenstein, Sergei

1949 *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

Eksterowicz, Anthony J. com Roberts, Robert e Clark, Adrian

1998 «*Jornalismo Público e Conhecimento Público*», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 27, Março de 2000.

Gaudreault, André

1996 *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Gaudreault, André e Jost, François

1989 *El relato cinematográfico*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

Geda, Eduardo

1984 «*Depois do Cinema*», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote.

Geda, Eduardo

1998 *Os Mundos do Cinema*, Lisboa, Editorial Notícias.

Genette, Gérard

1972 *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1995, (3ª Edição).

Grilo, João Mário

1986 «*As imagens de Morel*», *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 4, Dezembro de 1986.

Grilo, João Mário

1996 «*Especificidades do cinema no advento do sonoro*», *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, Dezembro de 1996.

Grilo, João Mário

1997 *A Ordem no Cinema*, Lisboa, Relógio d' Água Editores.

Guattari, Félix

1975 «*O Divã do Pobre*», in Colectânea do nº 23 da Revista Communications, Lisboa, Relógio d' Água, 1984.

Henderson, Brian

1971 «*Dois tipos de teoria do filme*», in Eduardo Gêda (org.), Estéticas do Cinema, Lisboa, Dom Quixote, 1985.

Hitchcock, Alfred

1983 *Diálogo com Truffaut*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

Jiménes, Jesús García

1996 *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, (2.ª Edição).

Machado, Arlindo

1997 *Pré-cinemas & pós-cinemas*, São Paulo, Papyrus Editora.

Mesquita, Mário

2000 «*O droit de regard do cinema sobre os media*», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 27, Março de 2000.

Metz, Christian

1968 *A Significação no Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

Metz, Christian

1971 *Linguagem e Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva.

Metz, Christian

1977 *O Significante Imaginário*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

Monteiro, Paulo Filipe

1996 «*Fenomenologias do Cinema*», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 23, Dezembro de 1996.

Morin, Edgar

1956 *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Relógio d' Água, 1997.

Moscariello, Angelo

1982 *Como ver um Filme*, Lisboa, Editorial Presença.

Pasolini, Pier Paolo

1967 «*Observações sobre o Plano-Sequência*», in Eduardo Geadá (org.), *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote, 1985.

Phillips, E. Barbara

1976 «*Novidade sem mudança*», in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Lisboa, Vega, 1993.

Propp, Vladimir

1928 *Morfologia do Conto*, Lisboa, Vega, 1992.

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M.

1987 *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1998, (6.^a Edição).

Rodrigues, Adriano Duarte

1989 *Introdução à Semiótica*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, (2.^a Edição).

Santo Agostinho

1997 *Confissões*, Petrópolis, Editora Vozes, 1999 (14.^a Edição).

Schlesinger, Philip

1977 «*Os jornalistas e a sua máquina de tempo*», in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Lisboa, Vega, 1993.

Schudson, Michael

1982 «*A política da forma narrativa: a emergência das convenções noticiosas na imprensa e na televisão*», in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Lisboa, Vega, 1993.

Soloski, John

1989 «*O jornalismo e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico*», in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Vega, 1993.

Sousa Santos, Boaventura

1989 *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Porto, Edições Afrontamento, 1990.

Tarkovski, Andrei

1990 *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1998, (2.^a Edição).

Traquina, Nelson

1998 «*As notícias*», *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 8, Dezembro de 1998.

Woolen, Peter

1984 *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.

Zunzunegui, Santos

1998 *Pensar la imagen*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Filmografia

(dos principais títulos citados no texto)

Abreviaturas:

R (realização); P (produção);

I (interpretação); A (argumento);

F (fotografia); D (décores/direcção artística); M (música)

Absence of Malice (A Calúnia) – EUA, 1981

R: Pollack, Sydney

P: Pollack, Sydney/Mirage/Columbia

I: Newman, Paul; Field, Sally; Balaban, Bob; Dillon, Melinda; Teresa Perrone; Adler, Luther; Primus, Barry; Sommer, Josef; Harkins, John; Don, Hood; Brimley, Wilford.

A: Kurt Luedtke

F: Roizmar, Owen

M: Blangsted, Else

All the President's Men (Os Homens do Presidente) – EUA, 1976

R: Pakula, Alan J.

P: Redford, Robert e Goblenz, Walter/Wildwood/Warner Bros.

I: Hoffman, Dustin; Redford, Robert; Warden, Jack; Balsam, Martin; Holbrook, Hal; Robards, Jason; Alexander, Jane; Baxter, Meredith; Beatty, Ned; Collins, Stephen; Fuller, Penny; McCartin, John; Walden, Robert.

A: Golgman, William, segundo a obra de Carl Bernstein e Bob Woodward.

F: Willis, Gordon

Bis ans Ende der Welte/Until the End of the World (Até ao Fim do Mundo) –
Alemanha, 1991

R: Wenders, Wim

P: Road Movies Filmproduktion/Argos Films/Village Roadshow Pictures

I: Hurt, William; Dommartin, Solveig; Neill, Sam; Moreau, Jeanne; Sydow, Max von;
Vogler, Rüdiger; Dingo, Ernie; Ortega, Chick; Mitchell, Eddy; Chishu, Ryu.

A: Wenders, Wim e Dommartin, Solveig

F: Müller, Robby

M: Revell, Graeme

Bronenosez Potemkine (O Couraçado Potemkine) – URSS, 1925

R: Eisenstein, S. M.

P: Goskino

I: Actores do grupo do Proletkult e não profissionais (marinheiros e habitantes de
Odessa)

A: Eisenstein, S. M. e Agadjanova, Nina

F: Tissé, Édouard

Citizen Kane (O Mundo a Seus Pés) – EUA, 1941

R: Welles, Orson

P: Welles, Orson

I: Welles, Orson; Cotten, Joseph; Comingore, Dorothy; Moorehead, Agnes; Warrick,
Ruth; Collins, Ray; Sanford, Erskine; Sloane, Everett; Alland, William; Stewart, Paul;
Colouris, George.

A: Welles, Orson e Mankiewicz, Herman

F: Toland, Gregg

M: Herrman, Bernard

Deadline U.S.A. (A Última Ameaça) – EUA, 1952

R: Brooks, Richard

P: Siegel, Sol C.

I: Bogart, Humphrey; Barrymore, Ethel; Hunter, Kim; Begley, Ed; Stevens, Warren; Stewart, Paul; Gabel, Martin; De Santis, Joseph; MacKensie, Joyce; Christie, Audrey; Baker, Fay; Backus, Jim.

A: Brooks, Richard

F: Krasner, Milton

M: Mockridge, Cyril

Hanna and Her Sisters (Ana e as Suas Irmãs) – EUA, 1985

R: Allen, Woody

P: Rollins, Jack e Joffe, Charles H.

I: Allen, Woody; Hershey, Barbara; Fisher, Carnie; Caine, Michael; Farrow, Mia; West, Dianne; O' Sullivan, Maureen; Nolan, Lloyd; Sydow, Max Von; Black, Lewis; Louis-Dreyfus, Julia; Clernension, Christian; Kavner, Julie; Walsh, J. T.; Turturro, John.

A: Allen, Woody

F: Di Palma, Carlo

Intolerance (Intolerância) – EUA, 1916

R: Griffith, David Wark

P: Griffith, David Wark (WART)

I: Gish, Lilian; Marsh, Mae; Harron, Robert; De Grasse, Sam; Lewis, Vera; Cooper, Myriam; Gaye, Howard; Langdon, Lilian; Stroheim, Erich von; Love, Bessie; Browning, Tod; Wilson, Margery; Palleste, Eugene; Cromwell, Josephine; Talmadge, Constance; Clifotn, Elmer; Paget, Alfred.

A: Griffith, David Wark

F: Bitzer, Billy; Brown, Karl

M: Breil, Joseph Carl; Griffith, David Wark

The Insider (O Informador) – EUA, 1999

R: Mann, Michael

P: Mann, Michael

I: Pacino, Al; Crowe, Russell; Plummer, Christopher; Venora, Diane; Hall, Philip
Baker; Crouse, Lindsay; Mazar, Debi.

A: Roth, Eric e Mann, Michael

F: Spinotti, Dante

M: Gerrard, Lisa & Bourke, Pieter

**The Man Who Shot Liberty Valance (O Homem que matou Liberty Valance) – EUA,
1962**

R: Ford, John

P: Paramount-Ford Productions

I: Stewart, James; Wayne, John; Marvin, Lee; Miles, Vera; O'Brien, Edmond; Devine,
Andy; Murray, Ken; Qualen, John; Nolan, Jeanette; Bouchey, Willis; Young, Carleton;
Strode, Woody; Pyle, Denver; Martin, Strother; Cleef, Lee Van; Robert, Simon;
Whitehead, O. Z.; Birch, Paul; Hoover, Joseph; Pennick, Jack; Fisher, Shug; Lee, Anna.

A: Goldbeck, Willis e Bellah, James Warner, baseado num conto de Dorothy M.
Johnson

F: Clothier, William H.

M: Mockridge, Cyril