

Leonor Costa Babo
AMPLIFICAÇÃO DO OLHAR NO
CINEMA DOCUMENTAL PORTUGUÊS
EM CONTEXTO DE REALIZAÇÃO

Trabalho de Projeto

Mestrado em Realização- Cinema e Televisão

JUNHO, 2023

Leonor Costa Babo

Amplificação Do Olhar No Cinema Documental Português Em Contexto De Realização

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização de Cinema e Televisão, realizado sob a orientação científica do Dr. Nélson Araújo.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta(e) Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Porto, de de

Declaro que esta Relatório / Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Porto, de de

Agradecimentos

A elaboração deste projeto final no mestrado de Realização em Cinema e Televisão, só foi possível com o apoio de vários indivíduos. Aos que contribuíram com ajuda durante as rodagens, aos que me acompanharam na escrita da porção teórica e aos que contribuíram com a sua positividade e apoio moral, pretendo utilizar este campo para vos agradecer.

Deste modo, tenho a agradecer:

À Ana Moura e à Inês Benedito, por terem sido excelentes membros de equipa e, ainda melhores, amigas.

Ao meu orientador, Dr. Nelson Araújo, pela disponibilidade e acompanhamento do trabalho. Foi com a sua ajuda que consegui idealizar e concretizar o projeto.

À minha família, à minha irmã, Raquel, pela paciência de ler diversas versões da minha memória descritiva e por acreditar sempre em mim. Aos meus pais que me garantiram todas as necessidades durante o percurso académico, sem nunca negar os meus sonhos artísticos.

Ao Agostinho Santos, diretor da bienal, que me deu a oportunidade e liberdade de criar um documentário na Bienal Internacional de Gaia. E ao coordenador da mesma, José Costa que me manteve atualizada no progresso da exposição.

Aos funcionários da Câmara Municipal de Gaia que me permitiram invadir o seu local e tempo de trabalho.

À Dalila D'Alte e ao casal Isabel Cabral e Rodrigo Cabral por me permitirem gravar o vosso trabalho de curadoria e por me darem liberdade durante esse registo.

RESUMO

Amplificação Do Olhar No Cinema Documental Português Em Contexto De Realização

Leonor Costa Babo

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Documental, Documentário Observacional, Exposição, Evento, Transdisciplinaridade, Efemeridade

RESUMO

O cinema português não teve a ambição de criar um movimento concreto com características próprias nacionais até meados dos anos 90, altura em que se viu surgir um grupo novo de cineastas que rejeitou as principais tradições do documentário clássico e se comprometeu a criar documentários.

Neste texto proponho-me a desenvolver uma investigação sobre este grupo, em particular sobre os casos de Catarina Mourão e Catarina Alves Costa que, por meio dos seus filmes, alcançaram essa renúncia.

De facto, foi da análise das obras das cineastas que surgiu inspiração para a abordagem do documentário "Vozes e Perspetivas Visuais", em que optei por abordar temas adjacentes de transdisciplinaridade, espaço e conceito de efemeridade.

No documentário "Vozes e Perspetivas Visuais" descrevo as suas diferentes fases, o processo de criação do mesmo, o desenvolvimento da sua pré-produção, bem como da sua produção, particularmente as rodagens, e pós-produção, terminando com síntese dos obstáculos e dificuldades apresentadas ao longo do projeto.

KEYWORDS: Documentary Cinema, Observational Documentary, Exhibition, Event, Transdisciplinary, Ephemerality

ABSTRACT

Portuguese cinema did not have the ambition to create a concrete movement with its own national characteristics until the mid-1990s, when a new group of filmmakers emerged who rejected the main traditions of classical cinema and committed themselves to the creation of documentaries.

In this text I propose to develop an investigation on this group, in particular the cases of Catarina Mourão and Catarina Alves Costa who, through their films, achieved this renunciation.

In fact, it was from the analysis of the filmmakers' works that the inspiration for the approach to the documentary "Voices and Visual Perspectives" emerged, in which I chose to approach adjacent themes of transdisciplinary, space, and the concept of ephemerality.

In the documentary "Voices and Visual Perspectives" I describe its different stages, the process of its creation, the development of its pre-production, as well as its production, particularly the shooting, and post-production, ending with a synthesis of the obstacles and difficulties presented throughout the project.

OBJECTIVO DO TRABALHO DE PROJECTO

Esta Memória do Trabalho de Projeto foi escrita no âmbito da unidade curricular de Projeto de Cinema, para a obtenção do grau de Mestre em Realização de Cinema e Televisão na Escola Superior de Artes do Porto.

No presente, descrevo as diferentes fases que estiveram envolvidas no desenvolvimento do Trabalho de Projeto de Cinema, partindo da introdução, onde explico a minha ideia, as razões das escolhas tomadas para a produção da parte prática e expresso o motivo de me considerar apta a abordar este tema.

Seguindo para a investigação onde apresento a questão "Em que medida o documentário clássico foi posto em causa pelo cinema português? E qual o papel de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão para a renúncia das tradições passadas?"

Passando para a descrição da etapa de pré-produção, produção e pós-produção e terminando com as conclusões que tirei sobre a realização deste trabalho, isto é, se o resultado prático corresponde às expectativas, que decisões tiveram de ser reformuladas, e que tipo de auxílio a investigação teve para a concretização do projeto, tanto a nível criativo como prático.

A porção teórica deste projeto, que consiste na investigação do documentarismo em Portugal, é ponto de partida para a criação do documentário "Vozes e Perspetivas Visuais", em que me proponho a registar o evento "5ª Bienal Internacional de Gaia" e aprofundar os três aspetos deste evento: (1) demonstrar a transdisciplinaridade que esta exposição coletiva exhibe, (2) o espaço em que a exposição se realiza, as perspetivas visuais e os circuitos expositivos deste lugar e (3) o conceito de evento e a sua efemeridade.

O documentário adapta técnicas das realizadoras que evoquei na questão da investigação, Catarina Alves Costa e Catarina Mourão, membros da geração que pôs fim à falta de ambição documental em Portugal e evitou repetir tradições do documentário clássico.

Índice

Introdução.....	10
Temas abordados no documentário	11
1. a transdisciplinaridade	11
2. o espaço	12
3. o conceito de evento.....	13
Questão que provoca a investigação	15
Estado de arte	16
1. Evolução histórica do percurso documental	16
1.1. Cinema Direto e Cinema <i>Verité</i>	17
1.2. Documentarismo britânico.....	19
2. Em que medida o documentário clássico foi posto em causa pelo cinema português?	20
3. Qual o papel de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão para a renúncia das tradições passadas?	23
3.1 Análise das obras cinematográficas de Catarina Alves Costa....	26
3.2 Análise das obras cinematográficas de Catarina Mourão.....	30
As diferentes fases de produção de "Vozes e Perspetivas Visuais"	32
1. Pré-Produção	32
1.1 Sinopse.....	35
1.2 Nota de realização	35
1.3 Tratamento de imagem.....	36
1.4 Elaboração do título.....	37
1.5 Som	38
1.6 <i>Repérage</i>	40
2. Produção	40
2.1 Metodologias de trabalho	40

2.2 Dia 1 (28 de setembro).....	41
2.3 Dia 2 (11 de março).....	41
2.4 Dia 3 (16 de março).....	42
2.5 Dia 4 (18 de março).....	42
2.6 Dia 5 (30 de março).....	43
2.7 Dia 6 (5 de abril)	44
2.8 Dia 7 (8 de abril)	45
2.9 Dia 8 (7 de maio).....	46
3. Pós-Produção.....	47
Classificação da montagem.....	48
Correção de Cor	51
Pós-produção de som	51
<i>Reflexões Finais.....</i>	53
<i>Webgrafia</i>	58
<i>Filmografia</i>	59
<i>Anexos.....</i>	60

Introdução

“Vozes e Perspetivas Visuais” surge da necessidade de responder a um enunciado no âmbito da unidade curricular de Projeto de Audiovisual e Cinema, para a obtenção do grau de Mestre em Realização de Cinema e Televisão. No mesmo, foi proposto desenvolver um projeto audiovisual durante o último ano do mestrado, com o objetivo de aplicarmos os conhecimentos adquiridos ao longo do mesmo, na vertente de cinema ou televisão, tendo, neste caso, optado por seguir a vertente de cinema.

A opção de realizar um documentário despontou quando me surgiu a oportunidade de registar a “5ª Bienal Internacional de Arte de Gaia”. Tratando-se de uma exposição que ocorre apenas de dois em dois anos, a sua 5.ª edição coincidiu, precisamente, com o último ano de mestrado e surgiu, assim, a ideia e vontade de utilizar este evento como principal sujeito do meu projeto.

Porém, para chegar a esta decisão tive também de me confrontar com a escolha entre documentário e ficção, pois, mesmo conseguindo usar a ficção no documentário, e vice-versa, o género principal teria de ser selecionado.

Diferenciar ficção de documentário auxilia a separação entre os dois géneros em termos práticos e de estudo. Contudo, as imagens cinematográficas advêm do real para a sua construção quer para os documentários como para as ficções.

A elipse é o elemento que melhor distingue os dois géneros, juntamente com a recusa de guiões e do uso de não-atores, com a exceção de documentários, que recorrem a ficção para representar uma cultura, pessoa, momentos passados, e uso mais recorrente de planos de sequência.¹

Sendo a minha mãe artista e professora de Artes Visuais, e o meu pai professor de História da Cultura e das Artes, a arte esteve sempre presente em toda a minha vida. Os meus pais nunca me impuseram seguir o curso de artes visuais no secundário, mas senti a carência de aprendizagens criativas onde me pudesse expressar. A partir do momento que me inscrevi no curso, a ligação com as Artes tornou-se e foi-se tornando cada vez mais forte.

A familiaridade com o mundo da arte, que tive a oportunidade de criar desde muito nova, deriva da sua presença constante no meu quotidiano, desde a posse de uma volumosa bibliografia sobre arte e artistas, a presença em palestras e debates sobre

¹ Penafria, 2021 - *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Edições 70, pp. 413-437.

o tema até a contínua visita a galerias e museus. Sendo esta última uma porta para conhecer e conviver com inúmeros artistas plásticos e curadores.

A conexão que tenho com a arte provocou em mim uma necessidade de registrar aquilo que nem a todos há a possibilidade de acesso.

Temas abordados no documentário

Quando surgiu a oportunidade de usar este sujeito para filmar o documentário determino que este é o caminho de projeto a seguir. Com o projeto a ser filmado definido, surgiram várias questões: Como é que um evento desta natureza deve ser registrado? E o que é que pretendo que seja filmado? O que é que o espectador ambiciona ver num documentário com esta temática?

Após uma pesquisa mais aprofundada sobre a “Bienal Internacional de Arte Gaia” e as suas edições anteriores, cheguei à conclusão de que três temas deveriam ser trabalhados na porção prática deste projeto: (1) a transdisciplinaridade, (2) o espaço e (3) o conceito de evento.

1. a transdisciplinaridade

“Artigo 3: A transdisciplinaridade é complementar à aproximação disciplinar: faz emergir da confrontação das disciplinas dados novos que as articulam entre si; oferece-nos uma nova visão da natureza e da realidade. A transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas àquilo que as atravessa e as ultrapassa.” escreve a Unesco².

A transdisciplinaridade propõe a unidade do conhecimento, associando conteúdos de forma a contribuir para a compreensão de uma nova realidade mais complexa, transpondo-se, assim, de um simples somatório.

As exposições coletivas tendem a contar com artistas de diferentes áreas artísticas, por vezes de diferentes partes do mundo, diferentes gerações e culturas e que empregam diversas técnicas e materiais. Unem-se num lugar onde ninguém se destaca pelo reportório, mas sim pelo talento presente naquele espaço e naquele momento.

² Unesco, 2004 - *Carta da Transdisciplinaridade*

Nesta edição da Bienal Internacional de Arte de Gaia, estará presente Manoeuvre, uma galeria de arte, representante do convidado continente africano com núcleo expositivo próprio, com o intuito de dar voz a talentos, que preservem tradições da arte africana.

Ocupando uma extensa parte de um dos pavilhões da Quinta de Fiação, Manoeuvre, expõe desenhos, esculturas e pinturas de artistas de Moçambique, criando, assim, um espaço onde é possível estabelecer o diálogo entre o artesanato e a arte.

Nem todas as exposições coletivas requerem dos seus artistas um tema em comum, contudo a "5ª Bienal Internacional de Arte de Gaia" une, na Quinta da Fiação de Lever, diversos artistas que, ao longo de dois anos, procuraram em si, e nos seus traços próprios, a melhor representação da sua individualidade por entre o tema proposto "por causas".

O jornal Observador cita Agostinho Santos quando escrevem "Nas obras em exposição, de pintura, desenho, fotografia e escultura, os artistas vão abordar temas da atualidade que inquietam as pessoas, desde a guerra, e as invasões, à xenofobia, ao racismo, à violência doméstica e às desigualdades sociais, adiantou."³ São os diversos pontos de vista neste tema, a transdisciplinaridade presente na exposição, as diferentes encarações para com o tema que resultam num espaço de multiculturalismo que permite um melhor entendimento do mundo.

2. o espaço

A exposição decorre bienalmente na Quinta da Fiação de Lever, antiga Companhia de Fiação de Crestuma, no vale do Rio Uíma em Vila Nova de Gaia, que ocupa três pavilhões, num total de seis mil metros quadrados.

Entre o final século XVIII e os anos 50 do século XIX o espaço funcionava como uma fundição com a designação de Fábrica de Verguinhas e Arcos de Ferro da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Para a utilização da força do rio como fonte energética para a fundição do ferro a área foi dividida em diferentes volumes ao longo do vale.

Embora se encontre atualmente degradada, permanece no Sistema Patrimonial de Gaia sendo distinguida como local de interesse arquitetónico e arqueológico segundo o PDM de Vila Nova de Gaia.

³ Agostinho Santos citado em *Observador*, 30 de dezembro de 2022 - Bienal Internacional de Arte de Gaia 2023 com centenas de artistas e 30 exposições.

A quinta edição deste evento reúne mais de 300 artistas em 30 exposições no concelho de Gaia e, pela primeira vez, espalha-se por mais 12 outras localidades do país, Alfândega da Fé, Amarante, Esposende, Gondomar, Funchal, Lisboa, Mirandela, Oliveira do Hospital, Paredes, Paços de Ferreira, Paredes de Coura e Viana do Castelo tendo em vista “contribuir para a descentralização da arte”, diz o diretor da Bienal, Agostinho Santos 2022 para o Observador. ⁴

É com este esforço da descentralização da arte por parte da Bienal Internacional de Arte de Gaia que esta se distingue de outras exposições do género que concentram todos os seus polos numa única cidade.

Uma exposição é, em geral, um evento que se organiza num lugar à escolha para reunir e exibir peças e ou objetos de arte, onde também podem ocorrer *performances, happenings*, instalações artísticas e outras atrações.

O próprio lugar e a organização composta são elementos que requerem um planeamento cuidado e rigoroso, pois devem obedecer às exigências das obras que serão propostas à exposição.

Todas as exposições contam com o trabalho de curadoria como primeira etapa de uma exposição. A seleção do conteúdo a ser apresentado, formular a plataforma expositiva, a definição do objetivo e do público-alvo são funções entregues a equipa curadora. Um fator a ser considerado é o espaço em que esta será realizada, é necessário considerar as variações físicas dos locais, nomeadamente o tipo de luz, pois se for natural já se deve ter em conta a posição das janelas e as sombras que possam ser provocadas sobre as peças de arte e a temperatura do calor que possa estar sobre as obras, que pode provocar danos a determinados materiais das mesmas.

Após esta definição, a escolha a ser feita a seguir é a do *layout*, uma das mais importantes, para uma leitura visual realizada pelo espectador com sucesso, sem confrontos com uma “imagem” confusa ou desinteressante perante a exposição num todo e nas obras individuais.

3. o conceito de evento

As imagens captadas da exposição em “Vozes e Perspetivas Visuais”, são, sem dúvida, uma reflexão daquilo que o evento “Bienal Internacional de Arte Gaia”

⁴ Agostinho Santos, 30 de dezembro de 2022 - *Bienal Internacional de Arte de Gaia 2023 com centenas de artistas e 30 exposições*. Observador.

consiste, mas igualmente uma porta para entender outros eventos do género, exposições coletivas e exposições de arte.

O elemento mais importante nestes são as pessoas, os visitantes, os espectadores, tudo o que é integrado no evento é partilhado com o público por esse motivo são organizados tendo este em mente. Consequentemente, a duração dos mesmos também acompanha o interesse recebido. Esta exposição, em particular, propõe a efemeridade.

Há um tempo limite, para ver estas específicas peças de arte, dos respetivos artistas, naquele preciso local. O emprego obrigatório de um tema nas obras que serão expostas temporariamente promove a contemporaneidade dos tópicos retratados nestas peças. Uma diferença entre esta exposição e outras é a escolha de uma temática coletiva, neste caso o tema é "Por uma Causa", obrigando os artistas a criar com um propósito, que vá para além da beleza ou decoração, a intenção é que o artista se inspire nos males do mundo e procure comentar ou expor os seus sentimentos perante certas situações. Assim, sendo uma exposição que espelha o presente, a sua permanência seria desinteressante para o público pela desatualização nas suas temáticas.

Estes eventos, exposições coletivas, especificamente estas que abrem a possibilidade de participar a quem se pretenda inscrever, são de natureza democrática intergeracional, contrariamente à tendência de discriminar um artista por ser jovem e ainda não lhe ter sido concebida notoriedade; é aqui que tem a oportunidade de se aproximar a artistas de renome.

Para além do enriquecimento de currículo, a visibilidade que esta exposição de carácter internacional traz é de valorizar e de ter em conta quando se participa. Não só é possível o reconhecimento dos pares, mas como pelo público que é atraído por determinados artistas, pois visitam toda a exposição acabando por ver e descobrir outros trabalhos, visto que a internacionalidade da exposição também a divulga em lugares que requereriam meios inalcançáveis para muitos dos participantes.

Devido à comparência de nomes importantes no mundo das artes, os media tendem a se presenciar neste tipo de eventos, quer tenha sido a pedido da própria coordenação, como a pedido da Câmara Municipal ou até de alguns dos artistas. O acesso à comunicação social é facilitado e quase sempre garantido nestes eventos.

Similarmente ao último ponto, as exposições deste tipo libertam os artistas de vários custos, como os de montagem, publicidade, não só nos media como também na criação de um catálogo à venda no local, entretenimento e aluguer de espaço. Isto posto, estes eventos são muito mais acessíveis que exposições individuais,

proporcionando, assim, a possibilidade de expor peças e artistas que podiam não ter recursos para tal.

Questão que provoca a investigação

Após a decisão do tema que ia documentar para a porção prática do trabalho, era necessário refletir que investigação seria feita para a parcela teórica. Era importante para mim, independentemente da questão que aprofundaria nesta porção do projeto, iniciar com um capítulo que contextualizasse historicamente o documentário.

Entender os primórdios do documentário e a evolução e os movimentos que percorreu para chegar ao cinema documental contemporâneo, permite-me conhecer diferentes cineastas, as técnicas que os respetivos utilizavam, que modo de registo concilia melhor com a temática de documentário que pretendo realizar e porque é que certos movimentos não funcionariam tão bem em termos de transmitir a mensagem proposta e de agarrar a atenção e interesse do público.

Com o término deste capítulo foi necessário compor uma questão que provocasse a investigação menos abrangente, era necessário encontrar particularidades no meu trabalho que fossem imprescindíveis de um estudo prévio. Sendo que as escolhidas foram a de se tratar de um documentário português e realizado por uma mulher, construindo as seguintes questões: "Em que medida o documentário clássico foi posto em causa pelo cinema português? Como é que Catarina Alves Costa e Catarina Mourão foram proporcionadoras dessa renúncia?"

No capítulo a seguir à contextualização histórica do documentário, aprofundei a investigação particularizando na história do cinema documental português destacando os grandes marcos. O objetivo desta, era não só de aprofundamento de conhecimentos, mas também de procura de inspiração por entre as obras cinematográficas e cineastas nacionais.

No entanto, depois da pesquisa sobre o cinema documental português, foi possível chegar à conclusão que o nosso cinema só nos anos 90 teve adesão ao documentário suficiente para ser possível a consideração da participação do cinema português no documentarismo, contudo o grupo de jovens cineastas que surgiu não só arriscou realizar obras cinematográficas neste género, como também foram os precursores daquilo que seria uma atitude documental, que questiona os seus cânones e criam um movimento concreto com características próprias nacionais.

Dois nomes e portfólio que se destacam nessa renúncia são o de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão. É no catálogo cinematográfico de ambas, que eu aprofundo a investigação sobre a atitude documental portuguesa e analiso em que medida esta geração, particularmente as duas cineastas, puseram em causa o documentário clássico.

No desenvolvimento da análise dos filmes realizados por cada uma das cineastas é possível o reconhecimento das diferenças entre ambas. Contudo, ambas aplicam técnicas e práticas que evidenciam ser vantajosas aos objetivos que quero alcançar com o meu documentário.

A seleção de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão como destaque do meu trabalho teórico por entre outros cineastas desta nova geração surge também da minha determinação em enaltecer mulheres de renome no mundo do cinema, que por vezes não se mostra aberto a oferecer equivalentes oportunidades, dificultando a acessibilidade das mesmas à notoriedade.

Por intermédio do trabalho das duas cineastas, Catarina Alves Costa e Catarina Mourão, começa a minha investigação pelo universo documental à procura do melhor método para a criação deste documentário.

Estado de arte

1. Evolução histórica do percurso documental

O percurso documental aqui proposto não percorrerá toda a história do cinema, apenas salienta os marcos mais importantes para a evolução do cinema documental.

“Nanook, o Esquimó / Nanook of the North” (1922) de Robert Flaherty e “O Homem da Camara de Filmar/ Chelovek s kino-apparatom” (1929) de Dziga Vertov são dois documentários antecedentes ao conceito de documentário enquanto género.

Flaherty focava-se nas mais variadas personagens na procura de representar o Outro. Através de imagens de maior naturalidade documenta ações do quotidiano. Em “Nanook, o Esquimó”, capta as memórias da cultura do povo *Inuit* em ações

específicas, até muitas vezes encenadas, isto é, mesmo existindo uma prática erradicada, esta era simulada para uma melhor representação dessas memórias⁵.

Vertov, pelo contrário, não se singulariza num Outro, propõe antes uma imagem que se assume como tal e uma câmara como elemento integrante do filme. Segue, assim, um estilo mais poético e propõe a reflexividade sobre o seu trabalho.

Apesar de distintos, ambos os cineastas detêm uma postura para com o documentário de uma "intensa observação do mundo". É esta atitude documental que se torna fundamento para as realizações futuras⁶.

John Grierson, um sociólogo escocês que visitou os Estados Unidos para estudar o impacto social dos *mass media*, usou o trabalho de Flaherty para argumentar que os filmes deveriam ser usados para fins sociais. Grierson, atribui, pela primeira vez, o termo "documentário" ao filme "Moana" (1925) de Flaherty. Porém, afirmou que este ainda organizava os seus filmes em torno de um herói e frequentemente romantizava as diferentes culturas.

Os documentários de Grierson estabeleceram o estilo clássico, em que as imagens subscreviam um argumento previamente escrito e se usava um comentário/narrador com uma entoação autoritária, também conhecida por Voz de Deus, que unificava o filme.

"Housing Problems" (1935) de Arthur Elton e Edgar Anstey foi produzido por John Grierson para chamar à atenção das situações de vida nas favelas urbanas da Grã-Bretanha e também para promover a construção de conjuntos habitacionais modernos. Mais tarde, Grierson afirmou este filme como a origem do *cinéma vérité*⁷ (Giannetti, 2010).

1.1. Cinema Direto e Cinema *Verité*

No final da década de 50, um grande avanço tecnológico ocorreu no mundo do cinema, a sincronização do som. Esta evolução foi a chave para a criação do cinema direto e *cinéma vérité*. Juntamente, com a substituição de plástico por partes móveis

⁵ Penafria, 2021 - *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Edições 70, pp. 413-437.

⁶ Idem, p.414.

⁷ Giannetti & Leach, 2010 - *Understanding Movies, Fifth Canadian Edition with Companion Website and Gradetracker* (5th ed.).

de metais, as câmaras tornaram-se mais leves o que contribuiu para novas abordagens na produção etnográfica.

Os cineastas insistiam para que os filmes fossem produzidos consoante aquilo que encontrassem durante a evolução do seu processo, pelo que eram contra os guiões e planeamentos. Esta exploração da realidade abandonou a Voz de Deus, o que resultou no acompanhamento por parte do espectador neste encontro com a realidade.

O termo cinema vérité era exclusivamente aplicado à abordagem do documentário francês, mais precisamente de Jean Rouch, de forma a distinguir do cinema direto americano (Drew, Leacock, Wiseman entre outros)⁸.

Estas duas abordagens têm diferenças significantes, mas, ao longo dos tempos, foram tantas vezes utilizadas simultaneamente num só documentário que se tornaram termos praticamente intercambiáveis. Todavia, os dois têm respostas diferentes à questão de representação da realidade no cinema⁹.

Jean Rouch foi um antropólogo que se inspirou na teoria de Vertov e nos métodos de Flaherty para a criação do seu filme "Crônica de um Verão" (1961), corealizado com Edgar Morin, que refletiu sobre a relação entre o sujeito e objeto fílmico dentro desta tradição etnográfica do cinema, enriquecendo, assim, o documentário com um conceito particular de antropologia compartilhada, enquanto lança as bases para o cinema francês *cinema vérité*¹⁰.

Nos Estados Unidos da América, a abordagem ao documentário foi explorada por Drew Associates numa serie televisiva "Close-Up!", que retratava diferentes aspetos da vida dos Estados Unidos. A abordagem que utilizavam seguia a tradição jornalística devido ao passado fotojornalístico de Robert Drew e a experiência em realizar documentários de Richard Leacock. Apesar da subjetividade ocorrer quando estes escolhem o sujeito a ser filmado, os cineastas não tinham qualquer participação ou influência nas cenas. Ao longo do seu trabalho, descobriram que a melhor maneira de manter os sujeitos relaxados perante a câmara e equipa por trás desta necessitavam de estar envolvidos em algum tipo de atividade que exigisse da sua total atenção. (Ellis, 1988) Por exemplo, no filme *Primary* (1960), Humphrey e Kennedy, os sujeitos do documentário, tinham a sua atenção e preocupação direcionada para vencer as eleições e influenciar as pessoas a votarem neles. Devido,

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

também ao dia-a-dia de ambos ser normalmente público, a presença da câmara não seria estranha.

A flexibilidade do equipamento permitiu redefinir a autenticidade e rejeitar o planejamento e os guiões, proporcionando a espontaneidade e a ambiguidade. O enredo sobrepôs-se ao material e as recriações deixaram de ser tão necessárias, na medida em que estaria presente a equipa no evento ou momento, passando a ser possível captá-lo enquanto decorria. A interferência com a realidade era mínima e a pós-produção também, utilizando *takes* longos e, portanto, preservando a duração real dos momentos¹¹.

Durante a evolução tecnológica do *cinema vérité*, e enquanto se desenvolvia o cinema direto, as questões éticas surgiam e os críticos punham em causa os valores das abordagens tomadas neste género documental. Tratam-se estas de questões intemporais quando se fala em documentários.

Estes debates são, na realidade, o verdadeiro propósito da criação de documentários. O seu desenvolvimento na amplitude artística, na sua distribuição e nesta capacidade de provocar debates entre pessoas, realça a sua importância perante o mundo, sociedade e indivíduos ¹².

1.2. Documentarismo britânico

A definição do documentário como um género dentro de um contexto cinematográfico coincide com a introdução do som. Este invento acaba por influenciar o estilo do filme documentário de 1930.

Este período, definido como Escola Documentarista Britânica, atinge o seu auge durante a Segunda Grande Guerra com "Drifters" (1929), de John Grierson, e vê o seu declínio em 1950 com o filme "Family Portrait", de Humphrey Jennings.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Humphrey Jennings teve um papel importante na propaganda da consciencialização da população britânica com filmes como o "The Heart of Britain" (1941) e "Words for Battle" (1941). Este movimento é o fundamento do documentarismo no cinema, que adota o real como objeto de trabalho.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

John Grierson constata que este método proporciona uma intervenção social, isto é, vê o potencial no cinema de moldar as atitudes das pessoas em relação à vida e reforçar o espírito de comunidade, persistindo no uso de filmes para fins educacionais através de uma observação direta. Os filmes que vieram a ser produzidos contribuíam para reformar a visão que a metrópole britânica tinha do seu império, na medida em promoviam a cidadania, substituindo os cânones do domínio colonial¹³.

Para Grierson e outros pioneiros, a realidade devia ser tratada criativamente, seguindo uma abordagem poética, pelo que estabeleceram uma oposição à produção *hollywoodiana* da época, acreditando que o documentário permitia atingir um nível imediato de conhecimento que os métodos artificiais utilizados pelos estúdios e as interpretações dos atores nunca conseguiam igualar.

2. Em que medida o documentário clássico foi posto em causa pelo cinema português?

O cinema português era distinto de outros pela sua constante integração do real. Cineastas como Manoel de Oliveira, José César Monteiro e Pedro Costa confrontavam-se com o real no seu cinema, uma faceta documental que incitava poesia nas ficções. Foi esta impura ficção que provocou a questão sobre a existência de um movimento associável ao documental em Portugal ¹⁴.

Até aos anos 90 Portugal não avocou por uma tradição documental, contrariando o que acontecia fora do país, onde a aposta foi estabelecer uma constante produção do documental durante todas as etapas do género; nacionalmente, fugiu-se desde a sua fundação a todas as suas etapas.

O primeiro desenvolvimento de produção documental em Portugal deu-se em 1974, consequência da criação de organismos financiadores e da liberdade da difusão de filmes, cuja divulgação nunca seria autorizada pela censura existente previamente à Revolução de 25 de abril, o que também explica a falta de dedicação no documentarismo português. O ano 1963 foi marcado pelo início do Cinema Novo, que contou com vários cineastas de ficção que experimentaram o documentário num momento da sua carreira. Fernando Lopes, é um desses exemplos de cineastas. Começou na televisão e, quando se integrou no cinema, implementou elementos do

¹³ Araújo, 2021 - *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo* Edições 70, pp. 233-252.

¹⁴ Costa, 2004 - Portugal: Um Retrato Cinematográfico. Lisboa: Número- Arte e Cultura, pp 116-144.

jornalismo televisivo nos seus documentários. Cinquenta anos de carreira fizeram dele um nome do movimento Cinema Novo Português e uma referência da cultura portuguesa.

Filmes como "Nós por Cá Todos Bem" (1978) de Fernando Lopes são exemplos de documentários que ficam aquém desta classificação de género devido a generalização do termo, contudo não deixa de ter o real como ponto de partida ¹⁵.

Neste filme, que dedicou à sua mãe, e com o testemunho da mesma, denunciou as condições de vida do tempo em que se viram obrigados a se separar. A mãe do realizador recorda a experiência de ida para Lisboa em busca de uma nova vida. É a mistura entre atores profissionais e os habitantes de uma aldeia portuguesa que cria esta componente documental no filme. Manuela Penafria escreve "Há filmografias que se ergueram a partir do documentário para, nesse preciso momento o ultrapassarem ou dele se afastarem." ¹⁶

Coloca-se aqui a questão se o cinema documental português criou um movimento do género em que implementava a ficção na sua filmografia.

Outro nome, e talvez o mais importante do cinema documental português, é do cineasta António Campos. Similarmente, trabalhou na ficção e sempre preferiu este género, mas viu-se obrigado a criar documentários quando era a sua única oportunidade. Contudo, oposto a Fernando Lopes, este viu muito de documental nas suas ficções, enquanto para outros, os documentários contavam com muitos elementos ficcionais.

António Campos trabalhou sempre descentralizado, dos circuitos de Lisboa e do Porto, mais perto da ruralidade como em "Gente da Praia da Vieira" (1976), retratou a Revolução descrevendo os murais que ilustravam os muros de Lisboa "Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa" (1976) e até sobre uma aldeia que seria submersa devido à construção de uma barragem "Vilarinho das Furnas" (1971). Estes filmes etnográficos marcaram o Cinema Novo Português, em que a etnografia de salvaguarda¹⁷ era preocupação, particularmente no documentário. Esta última longa-metragem e o documentário "Falamos de Rio de Onor" (1974) apresentam uma

¹⁵ Penafria, 2021 - *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo*, Edições 70, pp. 413-437.

¹⁶ Idem, p. 428.

¹⁷ Etnografia de salvaguarda é um ramo da etnografia que se aplica na salvaguarda de registos daquilo que descreve os povos no relativo aos seus costumes, raça, idioma, religião, etc.

realidade dramatizada em que o conflito interno é descoberto por entre a realidade. António Campos concentrava-se no objeto e colocava-se “ao nível dele”¹⁸.

Em suma, o documentarismo português começou com estes cineastas, contudo a falta de ambição em criar um movimento concreto com características próprias nacionais fez com que este género fosse menos procurado e visto por muitos como um obstáculo a não enfrentar.

Só na década de 1990 é que surge um grupo de novos cineastas portugueses com a vontade de apostar no documentário como género primordial. Esta mudança não surgiu do acaso, aconteceu como resultado da abolição da censura e da implementação de organismos financiadores. Foram lançadas as bases para a primeira associação portuguesa dedicada ao documentário (AporDOC), surge o EURODOC, o EDN_ European Documentary Network, o GEECT_ – Groupement Européen des Écoles de Cinéma et de Télévision e o primeiro programa de financiamento dedicado ao documentário em Portugal.

A nova geração de cineastas decidiu confrontar o desafio de criar um documentário e é nesta fase que a evolução do género nacional ocorre aquando da sua evolução natural e surgem caminhos mais pessoais¹⁹.

Mas, foram os realizadores que no início da carreira optaram pelo documental que tiveram mais impacto neste novo capítulo do cinema, entre os quais surgem os nomes Catarina Alves Costa, Catarina Mourão, Margarida Leitão, Paulo Nuno Lopes, Olga Ramos, Helena Lopes, Leonor Areal, João Pedro Rodrigues, Catarina Rodrigues, Joaquim Pinto e Nuno Leonel, Mariana Otero, Graça Castanheira, Margarida Cardoso, Hugo Vieira da Silva.

Por entre estes nomes, podemos encontrar muitas das presenças no Festival Amascultura, que contou com 12 edições, 1990 a 2001, foi considerado o festival mais importante para a promoção de documentários portugueses. Contudo viu o seu término em 2002 motivado pelos resultados das eleições autárquicas de 1997 em que deixou de haver coesão e consenso político em relação à continuação do projeto que consequentemente cortou os investimentos nos equipamentos e encargos do

¹⁸ Costa, 2004 - *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa: Número- Arte e Cultura, pp 116-144.

¹⁹ Idem.

festival e devido a conflitos profissionais entre o Conselho de Administração e a Direção Artística e alguns trabalhadores ²⁰. (Cf. Sousa, 2014, p. 24).

Numa caracterização generalizada desta nova geração de cineastas é possível afirmar que na atitude documental desta época prevalece o registo dos acontecimentos a decorrer o *aqui e agora*. Este registo estabelece uma relação aberta com o mundo e resulta de um encontro com o mundo, as pessoas e as situações, sem ter conhecimentos, ideias *a priori*.

Os documentários portugueses dos anos 1990 são um cinema aberto, no sentido em que não pretendem criar diegese. São filmes de uma grande abertura para o mundo e que por ele se deixarem contaminar. São uma janela para o mundo, na melhor tradição realista, acolhendo com vagar falas, gestos, situações ou impressões (Penafria, 2021, p.436).

As cineastas Catarina Alves Costa e Catarina Mourão distinguiram-se nesta nova geração, pela forma como provocaram a mudança, e como souberam acompanhar a evolução provocada pela revolução do cinema direto.

Com o objetivo de continuar a caracterizar a atitude documental da década de 1990 será relevante evocar os nomes anteriores, Catarina Alves Costa e Catarina Mourão.

3. Qual o papel de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão para a renúncia das tradições passadas?

As duas cineastas buscam revelar mundos desconhecidos, aquilo que não faz parte da vida diária de qualquer indivíduo, mas entra no quotidiano de um grupo particular de pessoas. A representação do Outro nos documentários de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão revivem a postura que Flaherty tinha para com o conteúdo do documental.

Catarina Alves, para além de ser uma distinta realizadora e um elemento importante na formação de uma atitude documental portuguesa nesta geração da década de 1990, foi também presidente da Associação pelo Documentário (AporDOC), e fez parte da direção artística do DocsKingdom e da direção da Associação Portuguesa de Antropologia. Atualmente, trabalha como investigadora em antropologia visual e

²⁰ Sousa, 2014 - *O Município de Odivelas e as Práticas de Cultura. Um Estudo de Caso: O Centro Cultural da Malaposta (2007-2012)*, p.24 [consultado em 09-02-2023].

cinema documental, no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) da Universidade Nova de Lisboa.

A cineasta opta por documentários de vocação etnográfica, por meio dos ramos de antropologia que representem a cultura popular nacional. Fixou-se nos conceitos de ruralidade, tradição, raízes para objetificar a ideia e memória do país.

Em 2000, fundou em parceria com a realizadora Catarina Mourão a produtora de documentários Laranja Azul e foi também uma das fundadoras da AporDOC.

Catarina Mourão foi responsável pela obra "A Dama de Chandor" (1999), que colocou uma quebra na ausência de diferenciação entre um documentário e uma reportagem televisiva enquanto criou uma obra histórica sem ter de recorrer a encenações do passado.

São realizadoras que criam um ambiente seguro em gravações para que as pessoas a serem filmadas consigam ser o seu verdadeiro "eu", sendo assim possível captar gestualidades e momentos espontâneos. Preocupam-se em ouvir e em ser quase que um espectador em *set*. Não marcam em demasia a sua presença, apenas a casual pergunta, se necessário manter a conversa, sem tocar no estilo jornalístico.

É possível ver a influência que o cinema moderno teve sobre as obras cinematográficas de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão. Pegando no que o autor Fernão Pessoa Ramos intitula de "ética de recuo" no livro "Teoria Contemporânea Do Cinema: Documentário e narrativa ficcional Volume II" (2005) conseguimos ver como os filmes de ambas encaixam nesta descrição das técnicas de realização utilizadas na época.

A ética de recuo surge, após a evolução tecnológica, entre os anos 1950 e 1960, ter provocado a missão educativa do documentário a cair em desuso, pois torna-se desatualizada. Com a revolução tecnológica que apresenta a gravação sonora direta e câmaras mais ágeis a ideologia renova-se e o novo equipamento, de transporte fácil, sendo possível a sua utilização para gravações *hand-held*, contribuindo para planos de sequência e o acompanhamento de movimentos, incita a formação do cinema-direto.

O novo movimento, estilisticamente, rejeita as tradições do cinema documental clássico e afasta-se da missão educativa *griersoniana*. A "ética do recuo" opta pela representação do mundo de forma ambígua, isto é, o realizador converter-se numa

“mosca-na-parede” para permitir um exercício de reflexão por parte do espectador sobre o mundo que lhe está a ser apresentado ²¹.

Bill Nichols escreve que “Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar “as coisas como elas são”, e outras para contestar essa representação”²² No cinema direto o objetivo é registrar ações de indivíduos mais próximas da verdade possível, através do afastamento do sujeito que enuncia, procurando dar liberdade ao espectador para decidir o seu significado. Para tal, este cinema retirou qualquer tipo de narrador que pudesse persuadir o processo de autorreflexão.

Contudo, mais recentemente, os documentários apostaram em misturar entrevistas com as imagens observacionais. Um exemplo que segue esta fase estilística mais recente do cinema direto é o filme “Pedra e Cal” (2016) de Catarina Alves Costa. Por entre as imagens das casas rurais do interior do Algarve, a relação entre o presente e as memórias que estes locais evocam, não é só apresentado por meros planos do lar, mas também por entrevistas aos habitantes. Porém, a espontaneidade e naturalidade das questões que a realizadora fazia cria uma proximidade com as características de uma conversa.

A organização do conteúdo que nos é apresentado, a “voz”, é geralmente rejeitada e substituída pela observação fiel da realidade, em outras palavras, não coloca questões sobre o empirismo. “Soldier Girls” (1981) de Nick Broomfield e Joan Churchill, um documentário sobre o treino militar voluntário das mulheres em Front Georgia, é exemplar deste exercício de observação. Acaba por receber diferentes e distintas reações e críticas por parte dos espectadores, que sem qualquer tipo de entrevista ou comentário veem-se a ter de refletir com o seu próprio saber.

Assim, os comentários ao filme vão desde apoiantes que acreditam que este espelha fielmente a disciplina necessária ao treino militar e outros consideram que se trata de propaganda antimilitarista.

No entanto, a organização criada mostra a existência de uma leitura preferencial, neste caso a leitura pessoal ultrapassa a política. Através destas impercetíveis técnicas, formam-se significados que são produtos dos diferentes estilos ou “vozes”

²¹ Ramos, 2005 - *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editor Senac São Paulo, pp. 156-223.

²² Nichols, 2005 - *Teoria Contemporânea Do Cinema: Documentário e narrativa ficcional Volume II*, p.47.

“Soldier Girls” culmina num momento em que o sargento revela a mágoa que combater no Vietnam lhe deixou, com este momento dramático por entre os factos históricos, o documentário altera o político em pessoal ²³.

No documentário de Nick Broomfield e Joan Churchill, testemunhamos um modelo de documentário moderno, que se apoia em procedimentos de narrativa clássicas para poder rejeitar o uso de um narrador. Neste vemos cada uma das recrutas a resolver o confronto entre a sua identidade e a disciplina militar. Graças à utilização da cronologia de causalidade, um princípio orientador da narrativa clássica em que uma causa provoca uma consequência, mas que são resolvidas antes do final, a necessidade de uma voz-de-deus torna-se dispensável.

Nos documentários observacionais é possível afirmar que a expressão artística pode ser prejudicada a favor da representação da verdade. Ocorre um abandono da explicação sobre o conteúdo com o intuito de dar liberdade ao espectador para decidir o seu significado. O abandono da expressividade artística em prol da realidade contribui para o efeito fenomenológico, ou seja, a explicação das imagens é manifestada pelas próprias ²⁴.

Ramos escreve que “Contra o saber, a ética do recuo oferece a ambiguidade; contra o aprendizado, a liberdade e a responsabilidade; contra a voz-de-Deus, o recuso do discurso documentário e a estética mosca-na-parede; contra a voz-fora de campo, a fala do mundo.”²⁵

3.1 Análise das obras cinematográficas de Catarina Alves Costa

Catarina Alves Costa marcou esta nova geração com o seu olhar modesto e o seu rigor ético. Realizou o “Regresso à Terra” (1992), “Senhora Aparecida” (1994), “Swagatam” (1998), “Máscaras” (2000), “A é Seda é um Mistério” (2003), “O Arquiteto e a Cidade Velha” (2004), “Falamos de António Campos” (2009), entre muitos outros numa vasta filmografia que marcaram a cineasta como criadora de documentários etnográficos.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

²⁵ Ramos, 2005 - *Teoria Contemporânea Do Cinema: Documentário e narrativa ficcional Volume II*, p.177.

Para aprofundar a investigação sobre a cineasta, teremos em conta o documentário "Senhora Aparecida" (1994) e referências menos aprofundadas aos documentários "Swagatam" (1998) e "Pedra e Cal" (2016).

"Senhora Aparecida" foi a estreia de Catarina Alves Costa no cinema e remete para uma tradição praticada numa pequena comunidade rural. O documentário regista o conflito entre o novo padre da aldeia e os aldeões, que discutem sobre a ética de um ritual pagão, colocando a identidade dos habitantes de Aparecida, Lousada em causa.

Esta festa ocorria a 15 de agosto todos os anos e consistia no transporte de pessoas vivas em caixões abertos e decorados até a capela de Senhora Aparecida. O ritual servia como cumprimento de promessas que teriam sido feitas por crentes.

Uma das personagens mais importantes no filme é o Sr. Massas que para além de ser o presidente da Junta era também o dono da funerária onde se alugavam os caixões. Dado o seu poder sobre as decisões da terra, a opinião dele fora a mais pedida, contudo manteve-se neutro durante o conflito. Por outro lado, vemos o presidente dissimuladamente a tentar manipular a relação que as pessoas têm com a Igreja. Catarina Alves Costa percebe, assim, que a ação que uma pessoa toma perante um desacato não transmite a realidade da posição da mesma, dado que, com o seu poder, tenta manipular a situação para o seu bem maior ²⁶.

No documentário, o espectador segue esta discussão à medida que acontece o desenrolar de acontecimentos. Catarina Alves Costa viajou até Aparecida para registar a tradição que pensava acontecer sem sobressaltos, mas ao começar as gravações deparou-se com este conflito entre o padre e os aldeões, isto significa que o documentário teve de ser reajustado no decorrer dos acontecimentos. A cineasta escreve "(...) um documentário em que a ação e a narrativa guiam o espectador de forma que este sinta que partilha o processo que estava a ser vivido pela equipa" ²⁷.

Quando a intenção é assinalar o tempo presente, é necessário registar o agora, para que as gerações de hoje possam futuramente se rever nestas imagens reais, sem encenações ou falsas dramatizações, podendo o resultado ser bem diferente do esperado, semelhante ao que se sucedeu em "Senhora Aparecida" de Catarina Alves Costa.

Catarina Alves Costa afirma no seu livro "Cinema e Povo - representações da cultura popular no cinema português", que filmes de observação como o "Senhora

²⁶ Costa, C. A. 2021 - *Cinema e Povo. Representações da Cultura Popular no Cinema Português*.

²⁷ Idem, p.358.

Aparecida” tendem a ser analíticos, contudo a cineasta tenta manter um nível de ambiguidade nos significados que podem “transcender a análise do realizador”.²⁸ Reconhece que a história do realizador tem de por vezes ser secundária à das personagens ²⁹.

Seguindo a teoria de Bill Nichols, que expôs no seu livro “Introduction To Documentary”, é possível associar este documentário entre outros realizados por Catarina Alves Costa ao tipo observacional.

Bill Nichols reparte os documentários em seis tipos/modos: (1) o modo poético que depende da subjetividade e a expressão artística, neste afasta-se assim da realidade objetiva, (2) o modo expositivo que tende a ser o mais associado ao documentário, utiliza um narrador para acompanhar a história, normalmente muito similar ao noticiário televisivo, (3) o modo participativo em que é registada a ligação entre o sujeito e o realizador, o cineasta participa nos eventos e reconhece-se o impacto que este tem sobre estes eventos, (4) o modo reflexivo sem apresentar factos e argumentos, dispõe um conceito a ser pensado, (5) o modo performativo é o modelo que mais se aproxima da ficção e por esse motivo, é um dos menos utilizados, é o modo em que o cineasta coloca a sua visão, enfatiza a natureza subjetiva do documentarista, (6) o modo observacional é objetivo, associa-se ao ato de observar, os eventos não têm intervenção do cineasta e regista o que ocorre à frente da câmara, remete para o neorrealismo italiano³⁰.

O catálogo cinematográfico de Catarina Alves Costa passou várias vezes pelo modo observacional, fazendo da observação a sua maior prioridade. Registava as descobertas que fazia durante este processo de observar, tendo muitas vezes incluído momentos de espera em que não havia muito a acontecer, contrariando as técnicas de Hollywood para captar a atenção e interesse do espectador.

Tal como no neorrealismo, que é uma clara influência no trabalho da cineasta, os “atores” não eram profissionais, eram pessoas reais a realizar a atividade que se encontravam a praticar no momento de gravação. Para além de serem não atores, também existe uma recusa de fazer destas personagens representativas de um grupo

²⁸ Costa, C. A. 2021 - *Cinema e Povo. Representações da Cultura Popular no Cinema Português*, p.362

²⁹ Idem.

³⁰ Neorrealismo italiano_ movimento surgido na Itália logo após a Segunda Guerra Mundial. Em contexto pós-guerra vivia-se num clima de medo e alguns cineastas resolveram ir às ruas e retratar a realidade social do povo italiano. As inovações que este movimento trouxe foram: o uso de locações reais, da luz natural, de atores não profissionais e conclusões ambíguas. (Ferreira, 2021)

maior, abole-se os clichês, os sujeitos representam-se a si mesmo, pois esse será sempre o formato mais próximo do real.

A cineasta afirma que numa situação em que tem de representar a realidade de alguém ou de uma comunidade, o realizador não tem autoridade para representar a vida destas pessoas. Acredita que são os sujeitos que lhe ensinam a filmar estes mundos desconhecidos.

Apesar de eleger a observação como técnica de registo, em "Pedra e Cal" entrevista o sujeito, contudo cria apenas perguntas inocentes sobre o óbvio para provocar uma conversa, coloca-se como uma personagem externa e fala como se fosse o espectador, quase que criando uma conversa a três entre o sujeito, a cineasta e o público. O objetivo é mostrar interesse e não comunicar como se fosse especialista sobre o assunto.

Há uma preocupação ética notória nos documentários de Catarina Alves Costa, coloca-se fisicamente distante deixando as pessoas se movimentarem esquecendo-se da presença da mesma e regista as conversas, falas e ações sem pressas, permitindo que os ambientes permaneçam familiares a estas personagens. Não há a preocupação de um discurso limpo, certo, sem hesitações, por exemplo em "Pedra e Cal" a conversa que a personagem tem serve quase como um desabafo.

Por outro lado, temos "Swagatam" um filme que retrata a presença de estrangeiros em Portugal, que apesar da consciência política presente no filme o objetivo não é tentar defender uma posição sobre o assunto, mas procurar captar os traços culturais, diferentes dos portugueses enquanto presentes no nosso contexto nacional. Garante, assim, a eternização de uma memória ³¹.

Podemos afirmar que Catarina Alves Costa recusa o uso de imagens de arquivo, mas cria os seus próprios registos fiéis à realidade, que serão um dia espelho desta época.

Em filmes etnográficos, como os analisados neste capítulo, em que existe um conflito e dois lados contraditórios, o realizador tem uma responsabilidade de proporcionar ambas as opiniões de forma que o espectador e participantes do filme consigam refletir e de escolher a sua posição perante esta discussão ³².

Catarina Alves Costa afirma, que o seu catálogo cinematográfico teve capacidade de se remover das tradições anteriores, sendo essas mudanças marcadas em "três

³¹ Penafria, 2021 - *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo*, Edições 70, pp. 413-437.

³² Costa, C. A. 2021 - *Cinema e Povo. Representações da Cultura Popular no Cinema Português*.

níveis”: sendo o primeiro a representação do presente, recusa reproduzir o passado ou projetar o futuro, o segundo nível o ultrapassar da classificação simbólica do país (dicotomia Norte e Sul) e o terceiro o processo narrativo que construiu com diversos discursos proporcionando “o conflito, a contradição e a ambiguidade”³³ sem nunca danificar um sujeito em favor de um coletivo. Catarina Alves Costa escreve “O realizador, por seu lado, concebe-se como aquele que resgata e devolve dignidade ao povo, à sua cultura e, para isso, viaja, desloca-se, mistura-se e questiona”.

3.2 Análise das obras cinematográficas de Catarina Mourão

Catarina Mourão foi criando uma filmografia muito relevante no âmbito do documentário, tendo-se comprovado como um dos olhares mais delicados do cinema português, com filmes como “A Dama de Chandor” (1999), “Desassossego” (2004), “À flor da Pele” (2006) “A Minha Aldeia já não Mora Aqui” (2006), “Pelas sombras” (2010) e “A Toca do Lobo” (2016).

Com o objetivo de melhor caracterizar a cineasta consideramos o filme “A Dama de Chandor”, que conta a história da D. Aida, de oitenta anos, uma das últimas representantes da aristocracia rural lusófona. Vive sozinha num palacete numa aldeia de Goa, que, após o colonialismo português, exhibe em si a coexistência de variadas culturas. O documentário acompanha Aida durante a sua tentativa diária de preservar a casa, Catarina Mourão escreve que esta é “símbolo da sua identidade, que sente ameaçada”³⁴ e garantir que esta sobrevive para lá da existência da proprietária.

A cineasta escreve “(..) senti que ela encapsulava todas aquelas contradições de Goa, por um lado indiana, por outro lado portuguesa. É uma personagem presa a um passado, mas ao mesmo tempo muito preocupada no presente, em fazer com que a casa vivesse, interagindo com os turistas de forma muito pragmática. Achei que era uma personagem muito rica.”³⁵

A casa funde elementos arquitetónicos indianos e portugueses, decorada com louça de Macau, objetos de arte da antiga metrópole e retratos de ilustres antepassados, representando, assim, o ideal indo-português.

³³ Costa, C. A. 2021 - *Cinema e Povo. Representações da Cultura Popular no Cinema Português*, p.369.

³⁴ Mourão - *Laranja Azul*.

³⁵ Mourão, 2019 – *Hoje Macau*.

A experiência aristocrata, em vias de extinção, de Aida neste palacete é contrastada com o testemunho da goesa, Maria Azevedo, que representa a atual orientação de Goa para um futuro democrático. Mas as duas encontram-se no fim na Casa dos Bragança onde vemos a semelhança no passado de Aida e Maria.

Sensivelmente no começo do filme, vemos Maria a dar aulas a um jovem que lê "A Índia é a minha Pátria" de frente para a câmara, que contrapõe a imagem produzida mais para o final do filme, em que Aida toca piano e agradece para a câmara quando termina o momento musical.

O filme inicia com a abertura da casa por parte da nossa presença humana, a D. Aida e, no final, o filme remete para o começo, porém aqui fecha a casa. Acompanhamos os dias de Aida dedicados à limpeza da casa e ao guiamento das visitas, maioritariamente turísticas.

As lides domésticas são expostas através de sequências extensivas em que vemos a proprietária atarefada a percorrer os longos corredores, a idade da mesma cria impacto, provando o esforço que esta tem por manter esta propriedade.

Um dos temas predominante neste documentário, que organiza a sua estrutura, consiste na substituição do velho pelo novo. Esta tendência de acompanhamento dos tempos através da troca de antiguidades e tradições é combatida por Aida quando tenta preservar a sua casa.

Contudo, em "A Dama de Chandor" sente-se as mudanças quando a língua portuguesa faz poucas aparências por entre a vida social em Goa e é-nos imposta a língua inglesa como eleição. Aida, a certa altura, afirma "dentro da casa não me sinto cansada, mas se vou para qualquer parte fora do portão, já me chega". São estas consequências da globalização que o filme tenta salientar enquanto convida o espectador a adotar uma atitude saudosista³⁶.

O desenrolar do documentário permanece sempre no tempo presente, o aqui e agora, sem o recurso de encenações do passado, isto é, a história é nos contada por entre aquilo que é possível filmar. É registado algo antes que se perca ou que esteja na iminência de desaparecer tal como também podemos verificar no filme "Senhora Aparecida" de Catarina Alves Costa.

A atitude documental de Catarina Mourão é aproximada a de Flaherty, pela sua representação de mundos mais desconhecidos ou esquecidos, sem narradores em

³⁶ Castro, 2017 - *Figurações Do Imaginário Cinematográfico Na Contemporaneidade*, pp.201-215.

off, sem banda sonora, sem uma contextualização óbvia, esta abolição é feita em virtude da experiência individual e concreta do sujeito que está a ser filmado.

É notório o trabalho que este documentário, e outros que seguem este estilo, exigem previamente. A familiarização entre equipa, realizador e personagens é um aspeto importante para a captação de momentos espontâneos, gestos e ações quotidianas sem constrangimentos. Permite que D. Aida fale e seja ouvida no momento da ação sem recorrer a repetições e/ou regravações.

Catarina Mourão afirma que "O denominador comum dos meus filmes é o microcosmo. Gosto de filmar em espaços limitados para mergulhar e realmente entrar na pele dos personagens e sua relação com o espaço ao seu redor" / "The common denominator to my films is microcosms. I like to film in limited spaces in order to dig in and really get under the skin of the characters and their relationship with the space around them."³⁷

Na montagem há a recusa de tentar prender o espectador com técnicas de suspense, ou para efeitos cómicos, o espectador vê-se a desdobrar-se na emoção se disponibilizar-se a entender o percurso a atravessar durante o decorrer do documentário. O objetivo é que a montagem e todo o filme em si se afaste do procedimento das reportagens televisas.

As diferentes fases de produção de "Vozes e Perspetivas Visuais"

1. Pré-Produção

"Visualizar significa conseguir transformar ideias- sejam elas narrativas, temáticas, formais, etc.- em imagens (no que nos importa, cinematográficas). Para cumprir esta tarefa não existe um método ou um conjunto de procedimentos universais e infalíveis. À partida, temos para cada autor ou artista uma forma de o fazer. No entanto, existem ferramentas e dispositivos, quer discursivos quer técnicos, que podem ser partilhados e usados com benefício de todos."³⁸.

A pré-produção é a fase em que se prepara todo o filme através da análise do argumento, levantando as necessidades que o mesmo traz e anteceder quaisquer

³⁷ Mourão- *Festival Scope*

³⁸ Nogueira, 2010 - *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom, p.1

contratempos. Nem todos os documentários seguem um argumento, pelo que nesse caso um tratamento de imagem é o substituto de preferência. Neste é descrito o assunto do filme e o estilo em que este será gravado, o documento pode conter escolhas estéticas, intenções do conteúdo a ser captado e todo o processo criativo do documentário.

A concretização deste trabalho de projeto trouxe variados desafios, sendo o mais complicado de ultrapassar a base de todo o projeto, isto é, de que modo é que se regista um evento de forma que não seja equiparado a uma reportagem televisiva. Todavia, a resposta a esta questão na verdade surgiu durante a minha investigação sobre o tema, particularmente sobre o trabalho de duas cineastas que se recusaram a seguir as tradições clássicas do cinema documental, Catarina Alves Costa e Catarina Mourão. Por intermédio dos filmes das realizadoras surge a inspiração para "Vozes e Perspetivas Visuais".

Muitas das tradições clássicas provocam nos documentários a essência de um filme instrutivo, desde a narração, à procura constante de explicar tudo o que aparece em imagem, sem deixar ambiguidades que estimulem o espectador a refletir sobre o que lhes está a ser apresentado.

Bill Nichols escreve "E se o cineasta simplesmente observasse o que acontece à frente da câmara sem intervenção?" / "What if the filmmaker were simply to observe what happens in front of the camera without overt intervention?"³⁹

Durante a pré-produção foi importante perceber o que pretendia comunicar com este trabalho de projeto e de que modo é que tal mensagem seria transmitida. Através da análise de documentários de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão foi possível entender que aspetos do cinema documental clássico me deveria afastar e que técnicas seguir para me aproximar da atitude documental mais próxima do "modo observacional".

Contudo, as tradições passadas não são totalmente esquecidas sendo que este modo de documentar remete para o neorealismo italiano. O neorealismo surge no século XX como o movimento pós-guerra mais importante para o cinema e nasce da tradição literária realista e naturalista do século. Esteticamente o movimento contraria o cinema clássico quando a narrativa parte do concreto para a construção do geral.

³⁹ Nichols, 2001 - Introduction to Documentary: Indiana University Press. P.109

O realismo social do Neorrealismo Italiano foi possivelmente a principal característica transportada para o cinema documental português, juntamente ao uso de cenários naturais, diálogos quotidianos, não-atores e montagens simples sem efeitos.

Deste modo, com a pesquisa que fui fazendo foi-me possível construir uma lista de algumas das características destas diferentes épocas, técnicas e realizadores que faria sentido incorporar no documentário.

A rejeição de entrevistas devém da máscara que os entrevistados colocam à frente da câmara que cria artificialidade, que julgo fugir demasiado da realidade e aliando-se ao tema que pretendo apresentar encaminharia, também, o documentário para uma postura educacional. Além disso, na procura de prevenir uma essência instrutiva recusei o recurso de um narrador em *voice-over*, que narrasse e comentasse os acontecimentos à medida que aparecem as imagens. A intenção da recusa sucede, também, o propósito, de solicitar a reflexão sobre o que está a ser visto por parte dos espectadores. Porém, a fala não é totalmente posta de parte, captando as conversas e comentários triviais das pessoas que vão aparecendo.

Deliberadamente, alguns dos planos utilizados são exageradamente longos considerando a falta de ação nestes. O objetivo é captar o tempo a passar e permitir o espectador pensar cada plano e associá-lo a um significado. A inspiração surge do cinema de Catarina Alves Costa que mantém momentos de espera nos filmes e afirma que pretende criar ambiguidade entre momentos calmos, em que pouco ocorre, e momentos em que algo importante acontece, uma ocorrência que marca como a narrativa surge. Esta técnica remete um pouco para o cinema de Andrei Tarkovsky, que esculpia o tempo com planos longos, tratava os seus filmes como um exercício de assistir, ouvir e esperar. No entanto, tem imagens fortes carregadas de alegorias e trabalhava o isolamento de sons com o propósito de inquietar o espectador.

Numa outra tentativa de fugir do estilo televisivo e obtendo inspiração do filme "Dama de Chandor" de Catarina Mourão analisado supra, não emprego nenhuma explicação óbvia daquilo que pretendo com o documentário. Isto é, o registo da exposição é claramente a base para a curta, contudo os temas que pretendo retratar, a transdisciplinaridade, o conceito de evento e o espaço e as suas perspetivas visuais, necessitam de um exercício de reflexão perante as imagens e conversas apresentadas. Catarina Mourão registou o quotidiano de Aida, mas é apenas após alguma meditação sobre o que as imagens realmente representam, que é possível perceber que a substituição do velho pelo novo e o acompanhamento dos tempos são temas predominantes na narrativa.

1.1 Sinopse

Na procura de retratar a transdisciplinaridade, a efemeridade e o espaço de uma exposição coletiva e conseqüentemente uma porção do mundo da arte, "Vozes e Perspetivas Visuais" revela os bastidores, a montagem e a produção da 5ª Bienal Internacional de Gaia.

1.2 Nota de realização

Um evento como a 5ª Bienal Internacional de Arte de Gaia tem a capacidade de englobar inúmeros artistas nacionais e internacionais de diversas ramificações da arte. As vantagens das exposições coletivas são o enriquecimento do currículo, a libertação de uma grande porção dos custos e a visibilidade do seu trabalho não só pelo público como também para reconhecimento dos pares.

Para retratar este evento o documentário toca em três grandes aspetos: (1) a transdisciplinaridade que esta exposição coletiva exhibe, (2) o espaço em que a exposição se realiza, as perspetivas visuais e os circuitos expositivos da mesma e (3) o conceito do evento com foco na sua efemeridade. É através de imagens da localização, gravações do processo de produção da exposição, entrega de obras, preparação do espaço, construção de paredes de exposição e respetiva pintura, montagem de obras e registos da conexão entre público e arte, que se torna possível retratar estas três temáticas.

Enfrento o processo com a intenção de captar a comunicação entre os trabalhadores, entre os artistas e entre o público e registar o ambiente nas diferentes fases exibindo essa evolução no espaço.

O documentário revela o lado desconhecido, por parte das pessoas que não pertencem ao mundo das artes. É uma revelação de um processo geralmente pouco acompanhado, através de um ponto de vista criado com a intenção de produzir sensações de que o espectador esteve presente em cada fase.

Integrado no cinema documental do tipo observacional, o "Vozes e Perspetivas Visuais" capta a exposição e os aspetos do evento, mencionados outrora, sem nenhuma intervenção que possa alterar o rumo dos acontecimentos. É filmado o que acontece enquanto acontece.

1.3 Tratamento de imagem

Devido à natureza deste documentário, o tratamento de imagem será apenas uma base daquilo que pretendo registar, tendo em consideração que muito do que será aqui escrito pode não ser concretizável, bem como outros planos, ou cenas inteiras, adicionadas.

“Vozes e Perspetivas Visuais” começa com diversos planos do local, contextualizando o espaço. Num dos planos entra o título. A seguir entramos nos pavilhões e vemos o que se passa no seu interior. Segue-se a chegada de alguns artistas, que retiram as obras dos seus meios de transporte e carregam-nas até ao local. Os artistas interagem entre si e com os funcionários da exposição.

Vemos o espaço onde estas obras serão montadas, as paredes onde serão pregados os quadros e no chão suportes para as esculturas mais pequenas. São vários planos pausados e longos.

Noutro dia concentro-me na preparação do local. Ouvem-se ferramentas aliadas ao som da natureza do exterior e as conversas entre os presentes. Permanecemos algum tempo em diversos planos, tornando-se numa pausa para ouvir.

Passando para outra fase, vemos a pintura dos expositores. Utilizando diversos planos mostro o processo e a colaboração entre os trabalhadores da Câmara Municipal de Gaia.

A seguir as obras são expostas, ainda se ouvem as ferramentas e as conversas e interações, agora centradas mais nos artistas. Nesta fase começo a introduzir alguns planos aproximados das obras expostas ou por expor.

Crio uma elipse para representar o passar do tempo até a inauguração da exposição. Nesta, concentram-se os planos nas pessoas, no convívio entre elas, nas reações às obras, na relação entre espectador e obra de arte. As interações são registadas em planos que enquadrem: as pessoas a se aproximar dos quadros de forma a ver os pormenores, pessoas a apontar e a rodear as esculturas para ver de todos os ângulos e até o visitante que opte por registar o momento através de fotografias, *selfies* ou vídeos.

Alguns planos de pormenor, das texturas, relevos e manchas das obras, serão inseridos ao longo do documentário, com o intuito de apontar as diferentes técnicas utilizadas e as características que tornam cada artista único. E é nesta vasta demonstração que mergulhamos no tema da transdisciplinaridade. Contudo, também aparecerá o catálogo da exposição que contribuirá para o tema, como também para

comprovar as vantagens da exposição coletiva para os artistas e como isso promove a participação no evento por parte de indivíduos com menos reconhecimento.

O final será concentrado no retirar das obras e desfazer a exposição, revelando o espaço de novo vazio.

1.4 Elaboração do título

Escolher um título que represente bem o projeto criado sem recorrer ao óbvio não é tarefa fácil. Optar por um título que mencionasse o nome da exposição não parecia correto quando não é de uma reportagem que o filme se trata. Não sendo uma simples representação da Bienal Internacional de Gaia, era necessário procurar por um título que realmente se identificasse com o documentário.

Inicialmente o termo "perceções" esteve na lista a concorrente ao título, mas ao aprender o verdadeiro significado do mesmo não achei que o documentário se identificasse com esta palavra a cem por cento. "Perceções" é um termo utilizado para descrever a capacidade de ver e interpretar informações, o que se assemelha muito a um ato com falta de liberdade.

Semelhante a "perceções", mas com diferenças suficientes para ser considerado um termo distinto temos a palavra perspectiva. Quando se estuda o desenho um dos primeiros ensinamentos é o uso de linhas convergentes quando se pretende criar a ilusão de que algo é tridimensional, a este recurso gráfico chamamos de "perspetiva". Porém, este documentário não é um veículo para a educação artística, contudo é baseado num evento do universo das artes.

Prosseguindo com o termo "perspetiva", decidi aprofundá-lo procurando descobrir que outros significados é que esta palavra representa. "Perspetiva" pode estar relacionada com o modo como se analisa determinada situação, ou objeto, ou o ponto de vista sobre uma situação em específico.

A perspetiva em "Vozes e Perspetivas Visuais" aplica-se a diferentes códigos em que livre habitamos. As leituras e os sentimentos que o espectador produz tanto pelo documentário como pela própria bienal são dos próprios. O objetivo do documentário não é que o espectador observe e entenda uma informação, mas que olhe para uma imagem e tenha a liberdade de criar a sua própria leitura.

Assim, apesar do uso do termo "perspetiva" para este título tenha como significado a análise de uma situação, é pela sua dupla interpretação com o termo "perspetiva" utilizado no desenho, que se torna o perfeito encaixe para intitular o documentário.

Unido a este termo, escolhi a palavra “vozes” para englobar todo o som que faz parte do projeto. Elementos como os sons do ambiente, das ferramentas, da rádio, comentários entre trabalhadores e dos murmurinhos fazem parte desta porção do título. Tal como o destaque que dou às conversas de artista para artista, sendo o tema arte ou qualquer outra temática mais mundana, estas são as vozes principais que caracterizam a curta. É o conjunto destes sons e diálogos que representam o lado desconhecido de uma produção como a Bienal Internacional de Arte de Gaia.

Unindo os dois termos crio “Vozes e Perspetivas Visuais” que retratam a liberdade de compreensão do filme que apresento.

1.5 Som

Seguindo a lógica de registar aquilo a que nem todos têm possibilidade de acesso, a captação de som de conversas por mais mundanas que fossem, fazem parte das relações entre os artistas e entre o espectador e a obra.

Por outro lado, o realce de sons de fundo, regista aquilo que está ao acesso de todos mas é muitas vezes ignorado. Porém, são estes os sons que criam o ambiente. Em “Vozes e Perspetivas Visuais” os sons de fundo por muitos ignorado, são sons como do rádio ligado a dar música enquanto membros da Câmara Municipal de Gaia trabalham, assobios musicais por parte dos mesmos, certos equipamentos e ferramentas de construção, pincéis e rolos de tinta, os passos dos trabalhadores, entre outros, importantes ao registo do envolvente deste espaço e produção do evento.

Quando uma obra se encontra numa exposição o espectador involuntariamente utiliza vários dos seus sentidos, não conta apenas com a visão para analisar uma obra, pelo que quando observa arte num espaço a audição faz parte dessa experiência. Ver uma obra de arte num espaço de exposição coletivo provoca diferentes emoções do que quando se vê a mesma num espaço de exposição individual e provoca outras totalmente distintas quando exposta como elemento decorativo de uma casa.

O núcleo expositivo da Bienal de Arte de Gaia reside numa antiga fábrica, classificada como património de interesse arquitetónico e arqueológico. Devido à sua função passada, memórias de um modo de produção industrial muito distinto do processo de criação artístico, estes edifícios, foram inseridos num espaço de natureza, próximo de um rio, Rio Uíma.

Ao redor do local onde este documentário foi gravado, não é possível escapar à sonoridade da natureza. Para além do ladrar de cães do Hotel para animais que se localiza junto ao espaço da Bienal Internacional de Arte de Gaia, o vento a abanar as folhas das árvores, os insetos a zumbir, os pássaros a cantar, as galinhas a cacarejar e as ocasionais ovelhas a balir são todos os elementos naturais sonoros, que marcam este local.

Apesar de não ser constante, nem ser possível ouvir em todos os pavilhões, o rio por vezes passa por duas quedas em zonas diferentes. Uma das ocasiões em que era possível ouvir essa cascata, foi registada e incluída neste documentário, com a intenção de representar o ambiente que rodeia a exposição.

Segundo Michel Chion (2016), em qualquer produção audiovisual, a audição e a visão suscitam perceções específicas que o autor denomina de "Audiovisão", termo com o qual intitulou o seu livro. Neste, Chion divide os sons em três categorias: (1) som diegético, (2) som não diegético e (3) som meta-diegético.

Os sons meta-diegéticos referem-se aos sons subjetivos. O espectador consegue ouvi-los, mas fazem parte de uma pontualidade psicológica da personagem, traduzem o seu imaginário normalmente em situações de alucinação.

Os sons não diegéticos existem em instâncias narrativas sem a perceção das personagens, apenas o espectador tem o seu conhecimento, apesar de serem relevantes à interpretação da cena.

Em "Vozes e Perspetivas Visuais", o som trabalhado consiste em sonoridades objetivas, a maioria do universo sonoro é perceptível pelas personagens em cena, isto é, som diegético. Estes sons podem decorrer dentro ou fora do enquadramento visual da cena ⁴⁰.

Porém, há exceções, sendo elas duas músicas que marcam o ritmo da montagem do documentário e que segundo a obra literária "Audiovisão" de Michel Chion estas pertenceriam aos sons não diegéticos. Também acrescento uma exceção especial em que uma música utilizada para marcar ritmo de uma porção do filme, o primeiro contacto do público com a exposição, na sua inauguração, foi previamente tocada perante todos os presentes na sua sessão de abertura.

⁴⁰ Chion, 2016 - *A Audiovisão, som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia

1.6 Repérage

Em oposição ao procedimento de *repérage* para um filme de ficção, que consiste na procura de um espaço que se adequa às necessidades artísticas e técnicas onde a obra cinematográfica possa ser gravada, num documentário deste género o processo é diferente.

Num documentário aproximado do modo observacional pode nem haver a possibilidade de realizar uma *repérage*. Contudo, como a maioria dos acontecimentos que pretendo registar neste evento decorrerá num único espaço a oportunidade de visitar o local de gravações previamente às rodagens foi-me possível.

Durante esta etapa visitei os três pavilhões da Quinta da Fiação de Lever em Vila Nova de Gaia onde seria exposta a 5ª Bienal Internacional de Gaia, com o objetivo de anotar as condições do local à realização do documentário.

O primeiro passo consistiu em localizar as janelas dos pavilhões e anotar a posição do sol sobre os pavilhões durante as diferentes horas do dia.

Em segundo lugar, encontrar e apontar elementos que podiam ser prejudiciais ao som do projeto, inclusivamente elementos sonoros integrais ao espaço e que deviam fazer parte do documentário.

O terceiro passo foi planejar possíveis planos, isto é, entender onde colocar e enquadrar a câmara e que ângulos usar. Tendo em conta que muitos dos planos teriam de ser espontâneos e rápidos, consoante a ação a decorrer, o planeamento contou acima de tudo com planos de estabelecimento e gerais para captar o espaço.

2. Produção

2.1 Metodologias de trabalho

Para a fase de produção, foi necessário informar e preparar os assistentes deste projeto para os dias de rodagem, partilhando, desde logo, o tratamento de imagem criado durante a pré-produção.

No dia anterior a cada dia de rodagem foram enviadas folhas de serviço (Consultar Anexo A e B) via e-mail para cada membro de equipa. Estas folhas consistiam em informação do local, transportes, se a exposição estava em montagem, em exibição ou desmontagem, horários para chegada, a preparação de material, pausa e o fim das gravações.

Durante as rodagens os materiais utilizados foram uma câmara *Sony Alpha 7 mk III*, um microfone *shotgun Rode VideoMic Pro* e um estabilizador *Zhiyun WEEBILL S*, que tem um mini tripé incluído, o qual também foi utilizado em separado.

2.2 Dia 1 (28 de setembro)

A 28 de setembro de 2022 ocorreu a apresentação da 5ª Bienal Internacional de Arte de Gaia, no salão nobre dos Paços do Concelho.

Infelizmente, neste dia não acautelei o número de outros media que estariam presentes, criando muitas dificuldades em gravar sem a aparição de outras câmaras e seus operadores durante momentos importantes.

Devido à data desta apresentação não coincidir com o começo do ano letivo, o Trabalho de Projeto de Cinema ainda era uma ideia fresca embrionária, pouco trabalhada e aprofundada. É visível a discrepância entre os registos deste dia com os captados numa fase mais avançada do trabalho, onde o tipo de documentário que eu pretendia criar e as referências, que tenho como influência para o projeto já estavam presentes e bem estudadas.

2.3 Dia 2 (11 de março)

De sábado a sábado, 11 a 18 de março, ocorreu a semana de entrega de obras na Quinta da Fiação de Lever em Vila Nova de Gaia. Durante sete dias, os artistas tiveram a oportunidade de entregar as suas obras de arte ao local de exposição para serem arrecadadas e noutra fase expostas.

Ainda nesta semana, iniciaram-se os preparativos para acomodar o local às obras, desde a limpeza, a construção das paredes expositoras, a colocação de pilares e o teste de luzes.

No primeiro dia, 11 de março, fui até a Quinta da Fiação gravar. As rodagens decorreram desde as 14:30 até as 18h sendo que os construtores já tinham acabado o seu trabalho e as entregas acabariam poucos minutos depois.

Neste dia foram utilizadas duas câmaras, uma *Sony Alpha 7 mk III*, uma *Canon 77D*, o microfone *shotgun Rode VideoMic Pro*, o estabilizador *Zhiyun WEEBILL S* e um tripé. Ana Moura, licenciada em Tecnologia da Comunicação Audiovisual, ficou encarregue da segunda câmara, a *Canon 77D*.

A intenção era gravar a evolução na construção dos espaços expositores, o que possibilitou a captação de momentos entre os construtores e a demonstração de

como um espaço como este, a antiga Companhia de Fiação de Crestuma, agora abandonada, se transforma para acolher a cada dois anos a “Bienal Internacional de arte de Gaia”. O registo de entrega de obras por parte dos artistas foi, contudo, curto pois, para além de não conseguir captar todos, na verdade foram poucos os que compareceram neste dia.

Durante o dia registei também diferentes planos que representassem o espaço exterior. Na sua maioria, os planos eram fixos e gerais, para que estes proporcionassem uma contextualização do local. Através destes foi possível organizar a narrativa, cada pavilhão da Quinta de Fiação representa diferentes etapas do processo de preparação da Bienal de Arte. A captação de som baseou-se em *room tones* de diferentes partes da quinta para que desta forma fosse possível recriar fielmente o ambiente que envolve a exposição.

2.4 Dia 3 (16 de março)

Na quinta-feira, 16 de março, ainda na semana de entregas, voltei a visitar a Quinta da Fiação de Lever, para registar e averiguar se teria havido algum avanço nas construções e nas entregas. Devido à falta de progresso e ao aviso do Diretor da exposição que muitos dos artistas realizariam a sua entrega sábado, a permanência no local foi curta.

Neste dia foram registadas algumas entregas, ligeiros avanços na construção das paredes expositoras e os funcionários da Câmara Municipal de Gaia a trabalhar e a conviver.

Foram ainda filmados alguns planos gerais e fixos das diferentes zonas dos pavilhões ainda sem obras de arte, para ser possível a comparação com planos futuros.

Tal como nos outros dias, não existe certeza daquilo que se vai registar e mesmo mantendo contacto com o José Costa, Coordenação Geral, algumas das idas à exposição não resultavam em conteúdo interessante para a construção da narrativa.

2.5 Dia 4 (18 de março)

Sábado, dia 18 de março, foi o último dia de entregas, contudo, enquanto as entregas decorriam no pavilhão C, nos outros dois pavilhões decorriam avanços na preparação do local. No pavilhão C construía mais expositores, enquanto no pavilhão B já pintavam alguns dos expositores. Estes momentos foram todos captados entre as 10h e o 12h.

No pavilhão onde decorriam as pinturas, ao contrário do pavilhão C, o grupo de trabalhadores da Câmara Municipal de Gaia interagiu mais entre si, tinham música de fundo e aparentavam ter um sistema entre eles, em que decidiam quem pintava e em que ordem.

Aqui, procurei captar não só o trabalho que estes estavam a fazer, como também o ambiente que criaram num lugar que irá mais tarde ter uma atmosfera totalmente diferente. Mantive-me em planos fixos, mas de variadas distâncias, de corpo inteiro para captar cada pintor em trabalho, de conjunto de forma a mostrar como funcionavam em equipa, e gerais para registar o ambiente do local e o criado pelos mesmos.

2.6 Dia 5 (30 de março)

Na quinta-feira, 30 de março, os pavilhões já se encontravam com algumas das obras expostas e a montagem ia prosseguir nesse dia. Para além de registar a exposição a ser criada, acompanhei diferentes artistas que montaram ou ajudaram a sua própria obra a ser exposta.

O casal de artistas Isabel e Rodrigo Cabral montaram uma das suas obras com ajuda da artista Isabel Babo e o seu marido que estavam presentes para expor também a sua obra. Foi possível registar todo o processo de cada e, ainda, a comunicação entre todos, desde discussões para escolher a melhor forma de expor, a conversas mais mundanas sobre a vida. O acompanhamento desta montagem foi inesperado, mas as imagens captadas alcançaram o que tinha idealizado para este documentário.

Para as sequências de montagem os planos variaram entre gerais e corpo inteiro. Com estes pretendia mostrar a totalidade e grandiosidade da obra a ser exposta e simultaneamente centrar-me nos artistas durante o processo de montagem. Considerei a demonstração de dois artistas consagrados, com 74 e 81 anos, a optarem por serem os próprios a erguer a sua arte uma imagem surpreendente e de louvar, e também uma abertura para o lado mais desconhecido das exposições. Esta, ainda, remete para a cena em que o Rodrigo Cabral recusa a ajuda de Isabel Babo e diz que em caso de algum acidente na obra prefere ser o próprio a executar.

Procurei utilizar planos mais aproximados como de tronco e até de peito para momentos em que os sujeitos conversavam entre si. A proximidade criada com estes planos permite a imersividade da câmara no momento, mas mantendo esta próxima da invisibilidade no por parte dos sujeitos a ser filmados.

2.7 Dia 6 (5 de abril)

Na quarta-feira, 5 de abril o objetivo era captar imagens iguais ou similares a outras registadas, mas agora com pinturas, esculturas e instalações, para evidenciar a evolução que sucedeu.

O registo de obras ainda embrulhadas, ou em caixas, ou até pousadas encostadas à parede ainda à espera de serem penduradas foi feito com planos próximos, de detalhe, para transmitir a sensação de que é algo secreto e que só quem está perto tem permissão para ver.

Esteve presente a artista Cristina Ataíde a montar a sua secção da exposição, juntamente com membros da Câmara Municipal de Gaia. Devido ao corpo de trabalho que estava a ser exposto, procurei enquadrar as telas da parede com a instalação no centro e captando o funcionário a pintar frases na parede, sendo estas parte da obra. Filmei, também, *inserts* aproximados da artista a colocar "cinzas" no chão, mostrando, outra vez, este lado, menos acessível às pessoas que não estejam ligadas à área e representando a transdisciplinaridade da Bienal de Arte.

Neste mesmo dia estive presente a mulher do artista falecido Eurico Gonçalves. O acompanhamento das mudanças, que Dalila D'Ante se encontrava a fazer à curadoria das obras de Eurico, contaram com variadas histórias pessoais e explicações sobre a arte do artista.

Aqui o registo foi longo permitindo captar várias conversas que os presentes foram tendo, possibilitando que a câmara, nesta situação "invisível", se tornasse como uma mosca na parede.

Contudo, nesta situação o registo fixo não parecia o mais apropriado. Com a câmara montada no *gimbal* procurei seguir o sujeito, neste caso, a Dalila D'Ante, os seus movimentos e os gestos. Se apontasse para uma das obras a câmara seguia o olhar da mesma em direção às paredes. Pode-se dizer que o registo neste dia, e também toquei um pouco nesta técnica no dia 5 de gravações, aproximou-se dos planos *point of view*.

Estes são os momentos que o espectador sentirá maior conexão com a imagem. Como se a sua presença neste dia tivesse sido física e as conversas tivessem envolvido os sujeitos e o público. Tal como Catarina Alves Costa afirmou fazer em "Pedra e Cal".

2.8 Dia 7 (8 de abril)

No dia 8 de abril, sábado, decorreu a inauguração da 5ª Bienal Internacional de Arte de Gaia. Devido ao formato do evento pedi ajuda a Ana Moura que ficou, de novo, encarregue da segunda câmara, a Canon 77D e Inês Benedito, licenciada em Tecnologia da Comunicação Audiovisual, que fez o papel de assistente de realização e assistente de câmara.

Neste dia o meu objetivo era registar: momentos entre os visitantes e as obras de arte, os visitantes e o próprio espaço e o ambiente daquilo que é um evento como este. Procurei filmar planos, que remetessem para outros mais antigos em fases iniciais do processo de produção da exposição e captar de novo sujeitos que tinham estado presentes nas outras fases.

Para gravar os visitantes optei, por utilizar o *gimbal* com a finalidade de ter planos com o mínimo de movimento, mas tendo a possibilidade de *travellings* para seguir os gestos e movimentos das pessoas e panorâmicas na hipótese de haver interesse nestes momentos espontâneos.

Realizei um *travelling* que seguiu o movimento da multidão a entrar num dos pavilhões. Neste plano posicionei-me perpendicularmente em relação ao público do lado oposto do local, permitindo que as diversas obras entrassem no enquadramento.

Como aconteceu em anos anteriores e tive a oportunidade de ver os materiais durante a montagem, foi possível saber em antemão, que haveria a possibilidade de qualquer membro do público participar no projeto da Viarco, que consistia em papel cenário e quadros brancos com tinta possível de apagar. Assim procedi a gravar diferentes planos de diferentes em alturas diferentes do dia. Registei o papel sem desenho, com desenhos e a ser apagado representando uma porção da efemeridade que pretendia incorporar neste projeto.

Nesta exposição havia dois artistas homenageados e na inauguração um deles, Carlos Carreiro, falou duas vezes ao público. Uma das vezes foi no pavilhão A, à frente das suas obras. Apenas falou a um grupo de pessoas, que se encontravam a sua volta enquanto este explicava um pouco sobre as obras expostas. Devido a ser um momento mais casual decidi gravar na perspetiva de membro do público, registei em planos de peito e planos de tronco, por entre quem estava presente, deixando sempre algumas das obras de Carreiro como fundo.

A segunda vez que o artista falou foi no pavilhão B na sessão de abertura da exposição coletiva, aqui fixei-me num local, movi pouco a câmara e mantive sempre o plano de tronco com Carlos Carreiro no centro a explicar a sua carreira artística e o verdadeiro significado da sua arte.

O diretor da Bienal Internacional de Arte de Gaia também falou neste mesmo pavilhão e palco durante a sessão de abertura. Decidi manter o plano, movendo apenas a câmara em panorâmica para gravar o público a assistir a sessão de abertura.

Quanto à captação de som durante a inauguração, continuei a utilizar o *shotgun* conectado à câmara. Durante a visita à exposição o ambiente estava coberto de pessoas a falar e não era possível o registo de conversas isoladas, tendo algumas exceções, que tendiam a sobressair um pouco mais em relação ao ambiente como a de Carlos Carreiro, que mencionei anteriormente. Porém este som é aliado a música durante a montagem, logo, o registo deste garante o cumprimento da planificação executada em pré-produção.

Durante a sessão de abertura, o público manteve o silêncio o que permitiu a captação das apresentações e momentos musicais. Sendo este último, importante para a fase de pós-produção em que reúno os planos ao ritmo da música.

2.9 Dia 8 (7 de maio)

Dia 7 de maio, domingo, foi o último dia de gravações. A razão de voltar pós inauguração devém da incapacidade de ter registado momentos mais calmos entre o público e a obra de arte nesse dia.

Neste dia, o registo manteve-se entre planos fixos, gerais, de corpo e de pormenor. A intenção era de captar a relação entre indivíduo e objeto de arte e entre indivíduo e exposição. Nos planos gerais e de corpo procurei sempre enquadrar a pessoa e a obra de arte de forma a ver as reações e gestos que estas provocavam no público.

Um dos aspetos mais importantes a registar neste dia era o som. Tanto o silêncio como o sussurrar que as pessoas faziam, criando contraste com o dia de inauguração e fundamentando que o ato de observar arte varia consoante o ambiente. Algo que também é comprovado na pós-produção, em que os planos deste dia são montados com um ritmo mais calmo e sereno comparativamente aos planos do dia de inauguração.

Por volta do fim das gravações, uma senhora idosa encontrava-se a desenhar com os materiais do projeto Viarco. Enquanto registava um plano de pormenor das mãos da senhora a desenhar a mesma começou a falar, para alguns outros visitantes presentes, sobre como gostava de desenhar e assim foi-me possível captar o momento ideal para fechar o documentário.

No final, fui até aos diferentes locais onde se encontravam cartazes da exposição para captar planos gerais, que funcionassem como *inserts* contextuais.

3. Pós-Produção

A etapa de pós-produção deste documentário iniciou-se no momento em que o tema do projeto foi selecionado. Após a conclusão do desenvolvimento do conceito, abandonei a escrita concreta para a exploração da imagem.

Comecei pela criação de um tratamento de imagem, inicialmente era apenas uma listagem de assuntos, que achava necessário registrar para executar o tema e os subtemas propostos. Posteriormente, à medida que a pré-produção ia avançando, isto é, realizei a *répèrage* e fiz uma pesquisa de documentos de edições passadas da Bienal Internacional de Arte de Gaia com o objetivo de estudar e compreender o tipo de evento que me esperava, a construção do tratamento de imagem ia adquirindo corpo.

O tratamento de imagem final consistia numa descrição das imagens organizadas como se a pós-produção já tivesse concluída. Contudo, este não compromete a concretização de uma montagem diferente.

Quando estamos a tratar de um documentário, especialmente um que não conta com entrevistas ou narrador, que ajude a planear uma porção da narrativa, muito daquilo que se tenta prever e planear registrar acaba por não se suceder.

Porém, a criação de um tratamento de imagem auxilia as gravações. Com este é possível ter uma ideia geral daquilo que se pretende registrar, por exemplo, no caso deste documentário, eu sabia que queria captar os funcionários da câmara e o local, mas saber quando é que eles iriam pintar ou em que fase eles estariam quando eu fosse ao local, era imprevisível.

O primeiro passo para a pós-produção foi a visualização dos brutos, tarefa que iniciei logo após o primeiro dia de gravações, numa tentativa de apagar os *takes* falsos, os planos inutilizáveis e escolher qual o melhor entre os planos em que foi possível repetir *takes*.

Com a decisão de organizar a narrativa e conseqüentemente a montagem por ordem cronológica, para ver a evolução dos preparativos até a inauguração da exposição, decidi realizar pequenas montagens com os registos de cada fase, à medida que estas ocorriam.

As montagens ficaram organizadas por: apresentação do espaço e entrega de obras simultaneamente, de seguida a construção das paredes de exposição e preparação do espaço, após estas, a pintura das respetivas paredes, seguindo para a curadoria

da exposição, que inclui, a montagem por parte dos trabalhadores da Câmara Municipal de Gaia e pelos próprios artistas, destacando dois. Para terminar coloquei a inauguração, a sua sessão de abertura e o contacto do público com os objetos artísticos e no fim gravações de um outro dia em que a exposição estivesse com menos movimentação e ruído.

A divisão dos dias foi feita pelo acrescento de *frames* a preto e pelas elipses que a evolução da construção, e montagem da exposição marcaram. O registo do mesmo local em diferentes dias em que a progressão na preparação era considerável permitiu evidenciar a passagem do tempo por entre cada dia.

Em seguimento do resultado das gravações de dia 28 de setembro, dia de apresentação da 5ª Bienal Internacional de Arte Gaia, estas acabaram por ser cortadas na sua totalidade do documentário. Devido a falta de qualidade da imagem e respetiva conexão com o restante projeto optei por não utilizar as gravações deste dia verificando primeiro que a sua ausência não se faria sentir na narrativa do documentário.

Prolongando o tema sobre as decisões tomadas durante a fase de montagem da pós-produção do documentário, pretendo salientar um plano importante deste. Na porção do filme em que vemos funcionário da Câmara Municipal de Gaia ainda a preparar um pouco o espaço enquanto tem artistas a expor as suas obras, inseri um plano de um dos trabalhos realizados por Álvaro Cunhal, entre 1951 e 1959, nas cadeias da Penitenciária de Lisboa e do Forte de Peniche.

O destaque que dou a este desenho advém do conteúdo do mesmo, no desenho vemos um grupo de trabalhadores a se esforçarem por um único objetivo empurrar a carroça. A seleção desta obra, com este tema retratado, como foco durante alguns segundos serve como metáfora para o todo o documentário onde conseguimos observar meses de um grupo enorme de pessoas a trabalhar para um objetivo, a realização da Bienal Internacional de Arte Gaia.

Classificação da montagem

A montagem é, em si, um assunto prático, e devido aos seus vários ramos, que se deve ter em conta, esta levantou variadas questões, que provocaram inúmeros estudos e reflexões sobre este processo criativo.

Independentemente das diferentes teorias, em nenhuma das ideias é possível encontrar uma configuração sistémica que permite a caracterização ou explicação da montagem. Porém auxilia a sua compreensão e para melhor expor as minhas

escolhas de montagem para este projeto proponho-me a revelar os autores que me ajudaram neste processo criativo ⁴¹.

Sergei Eisenstein, defendeu, na prática e na teoria, a montagem como recurso central de um filme. Nos seus estudos sobre este processo, Eisenstein descreveu diferentes métodos de montagem: montagem de atrações, montagem tonal, montagem métrica, montagem harmónica, montagem intelectual e a montagem rítmica. (idem)

Este último método provocou no documentário “Vozes e Perspetivas Visuais” uma reviravolta. Para poder explicar, pretendo definir primeiro este método. O método rítmico, consiste numa montagem que tem em conta não só a duração dos planos (tal como no método da montagem métrica) como também adiciona importância aos movimentos que o conteúdo dentro de um *frame* produz.

Inicialmente, na escolha dos planos, focava-me demasiado num plano perfeito e fixo e cortava qualquer movimento que este pudesse ter. Estes tipos de planos ganham interesse quando os colocamos numa sequência bem ritmada, tal como apresento em diferentes momentos do documentário. A decisão de criar uma montagem ao ritmo de uma música teve como seu propósito estabelecer um ritmo visual e auditivo. A inspiração para esta união devém do filme “Whiplash – Nos Limites” / “Whiplash” (2014) de Danielle Chazelle, em que o filme produz uma continuidade fascinante através do uso de música para determinar o ritmo dos planos.

Contudo, após entender melhor este método procurei registar mais movimentos, mesmo que subtis, para que na pós-produção possa criar harmonia entre planos pausados e os ritmos internos. Acredito, também, que o método rítmico é o que melhor representa o verdadeiro processo da criação de uma exposição como esta, que passa de momentos pausados a mais agitados o que torna esta aliança a ideal para o documentário.

Inspirado na montagem dos filmes de Wes Anderson que utiliza a montagem métrica maioritariamente para a introdução de cada personagem principal, servi-me, igualmente desta, para o conjunto de planos que contextualizam o local. Em outras palavras, cada plano que nos é apresentado no início do documentário é delimitado pelo mesmo número de *frames*.

Outro nome que pretendo referir é o de Dziga Vertov, que apesar de ter sido mencionado diversas vezes ao longo desta memória descritiva, o trabalho do mesmo foi também muito importante para esta etapa do filme.

⁴¹ Nogueira, 2010 - *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom.

Tal como mencionado anteriormente, iniciei a montagem no momento em que comecei este projeto. Esta técnica, para Vertov era essencial para poder planificar que registos eram fundamentais à sua obra cinematográfica. O planeamento daquilo que ia ser filmado garantia, a recolha apenas de imagens que fossem necessárias ao produto final ⁴².

É preciso ter um conceito bem definido para entender que nem tudo o que ocorre à frente da câmara precisa de ser registado e que as imagens precisam de se relacionar para a construção do filme. Em outras palavras, as imagens devem-se correlacionar entre si.

Béla Balázs, é um crítico e teórico de cinema, que tal como Sergei Eisenstein, também propôs classificações de montagem sendo estas: a montagem ideológica, a montagem metafórica, a montagem poética, a montagem alegórica, a montagem intelectual, montagem rítmica, montagem formal e a montagem subjetiva. Apesar das diferentes classificações comparativamente a Eisenstein, volto a acreditar que o "Vozes e Perspetivas Visuais" está mais próximo da definição, que ambos atribuem à montagem rítmica ⁴³.

"Vozes e Perspetivas Visuais" foi montado seguindo uma sequência cronológica, isto é, o seu enredo é linear.

As narrativas lineares diferem das não lineares na sua necessidade de correlação com o enredo e o seu envolvimento com as personagens principais. A sua estrutura também é um aspeto que a distingue da narrativa não linear, pois segue a estrutura dos três atos, organizando-se de forma que as personagens tenham um objetivo a cumprir e que será conquistado no ato final da narrativa.

Porém a montagem deste documentário tem uma exceção, os dois primeiros planos, que se situam antes da introdução ao título, foram registados num dia em que a exposição já decorria. Foram colocados no início, porque no enquadramento de ambos é possível observar diferentes cartazes, que implicam que no local que apresento, vai decorrer a "5ª Bienal internacional de Arte de Gaia".

Vincent Amiel, no seu livro "Estética da Montagem", afirma que a montagem obedece a duas lógicas: a da planificação e a da colagem. Sabendo que o cinema de planificação requer a continuidade, sendo que esta montagem propõe fragmentos

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

seguidos para que o recetor consiga atingir e compreender um sentido total da sua soma, é possível associar o “Vozes e Perspetivas Visuais” a este ⁴⁴.

Correção de Cor

Após a finalização da montagem prossegui para a fase de correção de cor. Comecei por analisar o trabalho de cor de diferentes documentários, que se assemelhem estilisticamente a este. Concluí que mantém a cor bem simples claramente o mais próximo do real possível, sem exageros na realização do *color grading*.

Assim, mantive-me por uma correção de cor que criasse coesão entre os planos, mas apenas atenuando um pouco as diferenças de cor e luz quando se mudava de espaço e as diferenças climatéricas. O objetivo era fazer com que os planos fluíssem sem mudanças demasiado bruscas enquanto mantinha-me fiel à realidade de um documentário filmado em vários dias num longo espaço de tempo.

Pós-produção de som

Também na etapa de pós-produção procedi ao tratamento do som. Continuei no *software* DaVinci Resolve, para o controlo de volumes, colocação de *fade ins* e *fade outs* e diminuição de alguns ruídos.

Na revisão do som do documentário, apercebi-me, de uma fragilidade no som que consiste na impercetibilidade de instantes em diálogos, de diversos registos, provocado pela junção de ruído com a reverberação do espaço, resultado da falta de material que permita a absorção das ondas sonoras.

A captação de som foi concretizada com um microfone conectado diretamente à câmara, por causa do processo solitário do registo deste documentário. Estes microfones, para compensar a falta de movimento independente da câmara tendem a captar mais elementos sonoros, neste caso os ruídos perturbadores durante o diálogo. Contudo algum foi diminuído através do filtro *noise reduction* do DaVinci Resolve.

Ainda, durante este processo, apercebi-me que nas gravações do dia 4, 18 de março, em que os funcionários da Câmara Municipal de Gaia concretizavam a pintura das

⁴⁴ Amiel, V. (2007). *Estética da Montagem*. Edições Texto & Grafia.

paredes de exposição, existia um ruído um pouco mais forte que o normal. Este som era resultado de uma cascata que se encontra exatamente ao lado daquele pavilhão.

Sendo estas filmagens importantes ao documentário, tive de procurar uma forma de as manter. Contudo, a tentativa de redução de ruído no software em questão e a ainda no *software* Reaper próprio ao tratamento de som não resultou como pretendido.

O único recurso seria assumir o som, pois este fazia parte da realidade do espaço. Porém, seria absurdo manter o som de uma cascata sem explicação de onde esta surge, tendo em consideração que nos encontrávamos num local fechado. Para solucionar o problema recorri ao "Efeito Kuleshov".

Lev Kuleshov foi um cineasta e teórico de cinema que teve grande impacto quando apresentou a sua reflexão perante as experiências laboratoriais que fez sobre a montagem.

Com cada associação de imagens pode-se revelar uma verdade ou criar uma mentira, é sobre esta reavaliação semiótica que Kuleshov descreve na sua experiência. O efeito Kuleshov consiste numa sequência onde são apresentados planos com uma expressão neutra de um ator, seguido de um plano de um prato de sopa, de novo o plano do ator desta vez seguido por um caixão com uma criança morta e por fim o ator seguido de uma mulher deitada num sofá.

A expressão do ator mantém-se sempre a mesma e autonomamente não transmite nenhuma emoção, é apenas na sua junção aos outros planos, que o espectador acrescenta a sua própria narrativa.

Luís Nogueira cita Kuleshov quando escreve "(. . .) A essência do cinema não deve ser procurada dentro dos limites do fragmento filmado, mas no encadeamento desses mesmos fragmentos".⁴⁵ Atendendo à importância da junção de diferentes fragmentos para criar uma narrativa procurei, entre as gravações, porções que me ajudassem a contextualizar o inesperado som de fundo. Foi com a utilização de um plano das janelas colossais, que revestiam as paredes do pavilhão e a sua junção a outro plano da respetiva cascata vista através da janela, que se tornou possível a preservação dos registos deste dia.

⁴⁵ Kuleshov, Apud Luís Nogueira, 2010. *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom, p.111.

Reflexões Finais

Neste trabalho propus-me a desenvolver três temáticas: (1) a transdisciplinaridade, (2) o espaço e (3) o conceito de evento, tendo a "5ª Bienal Internacional de Arte de Gaia" como proveniente desses fatores.

Finalizando o projeto sou capaz de olhar para trás e refletir sobre os últimos meses e compreender a evolução pelo qual o projeto passou e como a minha experiência no papel de realizadora se transformou.

No começo do projeto, em que apenas o tema estava assente, tive algumas dificuldades a entender como afastar esta ideia temática de um trabalho educativo. À medida que aprofundava os meus conhecimentos sobre a história do documentário e descobria que essa fuga do documentário clássico era procurada por muitos foi possível entender as diferentes técnicas que o cinema moderno abordou para rejeitar as tradições passadas e que das quais eu podia usufruir.

Durante a investigação abordei, o papel do cinema português para a evolução documental e evoquei dois nomes, Catarina Alves Costa e Catarina Mourão, ambas fizeram parte de uma geração de cineastas portuguesas que confrontaram o ato documental. Marcando uma fase de evolução do género que se encontrava, em Portugal, há muito estagnada.

Nas obras cinematográficas desta geração somos confrontados com uma atitude documental em que prevalece o registo do *aqui e agora*. Com estes exemplos foi-me possível perceber a existência de diferentes técnicas para criar um documentário com um resultado interessante sem recorrer a entrevistas, ou narradores que acompanhem ou descrevam a narrativa. Deste modo, o meu projeto consistiu no registo de imagens e sons que apelassem à reflexão pessoal por parte do espectador.

Antes de falar do meu papel como realizadora, não posso deixar de mencionar que abordei este projeto com a certeza de que uma grande porção estava nas minhas mãos. Porém, no início, entrei em contacto com um produtor, que se mostrou disponível para auxiliar em diversos aspetos.

Ao ter em consideração as exigências que este projeto pedia, pude concluir que requisitar material técnico da Escola Superior Artística do Porto não seria uma opção viável visto que obrigam a cumprir prazos restritos e não me garantem a disponibilidade do material, uma vez que diversas datas de gravação seriam determinadas demasiado perto do dia. Desse modo, combinei com o produtor um auxílio a nível de empréstimo de material na esperança de haver mais flexibilidade.

Infelizmente, a comunicação com o produtor terminou subitamente, sem explicação alguma, deixando-me desamparada. Com esta situação em mãos, vi-me obrigada a refazer a lista de material e a diminuir a equipa, tendo em conta que o material, a partir deste momento, teria de ser alugado ou comprado.

Por outro lado, a natureza deste documentário facilitava a possibilidade de ter dias de gravação em que só eu estava presente. Também me permitiu abandonar a ideia de usar qualquer tipo de fonte luz artificial, porém acredito que foi um erro não ter um refletor para alguns momentos em que sujeitos se encontravam em contraluz ou com sombras demasiado fortes.

No papel de realização achei este documentário um ótimo desafio de aprendizagem. Tendo o tipo de projeto em consideração, existiram diversas situações em que me vi a ter de fazer escolhas no próprio momento. Nem todas as decisões tomadas foram as melhores, mas ao longo do trabalho foi possível observar uma evolução e um maior à vontade com o processo. Foi um projeto fundamental ao meu desenvolvimento como cineasta e membro de um projeto cinematográfico.

Tal como mencionei no capítulo intitulado “Tratamento de Imagem”, a escrita deste era meramente auxiliar às gravações e à montagem, servia como uma espécie de *storyboard*, tive sempre em conta que o resultado não iria espelhar o texto.

Várias deliberações foram feitas durante as gravações e durante a montagem. Por exemplo, o registo do dia em que foi apresentada a 5ª edição da Bienal Internacional de Arte de Gaia na Câmara Municipal, acabou por ser cortada do documentário devido a sua falta de qualidade técnica.

Devido a data tardia da desmontagem da exposição, o registo desta para o documentário não foi possível, porém a efemeridade é retratada de diversas formas, nomeadamente através da captação da montagem da exposição, incluindo a preparação do próprio espaço. Sendo esta a quinta edição, estas imagens comprovam que bienalmente é necessário refazer e criar uma exposição.

Contudo, estas imagens puderam ser excluídas das gravações, sendo que um dos maiores representantes da efemeridade no documentário é o próprio local, uma antiga Companhia de Fiação, por esse motivo é que os planos que contextualizam o local são destacados, por serem tão importantes à narrativa.

Os registos de imagens dentro de um carro a caminho do local também não fazem parte da montagem final, sendo que considerarei que essas impunham a minha presença no documentário.

A intenção é afastar a ideia de que o documentário é do meu ponto de vista. Apesar da presença de um corpo num determinado tempo e espaço, o registo de cada

momento pretende captar diversas sensações de forma a criar uma experiência imersiva. Ao ter esse objetivo em conta optei por esconder a minha presença o máximo possível. Este processo manteve-se durante a montagem, cortando ou encurtando vários dos planos, em que algum sujeito dentro do enquadramento interagisse comigo.

O documentário propõe uma viagem mais livre, em que o espectador pode perceber e dosear com mais ou menos pressa, na certeza de que a maior riqueza dessa viagem é a experiência da própria viagem. Espelhando a vivência do público perante a Bienal Internacional de Arte de Gaia.

“Vozes e Perspetivas Visuais” permitiu-me descobrir que o acesso que tenho a este universo é especial e que o devo aproveitar para projetos futuros. Durante o projeto deparei-me a obter novos contactos de artistas, galerias e projetos do mundo das artes o que me inspirou a prosseguir com esta temática. Este documentário é certamente o começo de um percurso cinematográfico.

Bibliografia

Amiel, V. (2007). *Estética da Montagem*. Edições Texto & Grafia.

Araújo, N. Cinema britânico. N. Araújo *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo* (2021), Nelson Araújo (coordenador). Edições 70, pp. 233-252.

Castro, P. M. E. (2017) "E Eu Que Não Conhecia Nada": A Representação de Goa Colonial e Pós-Colonial em a Dama de Chandor, De Catarina Mourão. A.P. Alós & R.F de Felipe & A.R. Souto. *Figurações Do Imaginário Cinematográfico Na Contemporaneidade*, 201-215.

Chion, Michel (2016). *A Audiovisão, som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia

Costa, C.A. (2021). *Cinema e Povo. Representações da Cultura Popular no Cinema Português*. Edições 70, LDA

Costa, J. M. (2004). Questões Do Documentário em Portugal. N, Figueiredo. *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. (116-144). Lisboa: Número- Arte e Cultura

Ellis, J. C. (1988). *Documentary Idea, The: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video* (1st ed.). Pearson College Div.

Ferreira, C. M. O Neorrealismo Italiano. N. Araújo *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo* (2021), Nelson Araújo (coordenador). Edições 70, pp. 87-105

Giannetti, L., & Leach, J. (2010). *Understanding Movies, Fifth Canadian Edition with Companion Website and Gradetracker* (5th ed.). Pearson Education Canada.

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

Nichols, B. (2005) *Teoria contemporânea do cinema, volume II*, Fernão Pessoa Ramos (coordenador) – São Paulo: Editor Senac São Paulo, pp. 47-67.

Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom.

Penafria, M. Percurso pelo documentário: evolução histórica em geral e os filmes portugueses dos anos 90 em particular. N. Araújo *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo* (2021), Nelson Araújo (coordenador). Edições 70, pp. 413-437.

Ramos, F. P. (2005) *Teoria contemporânea do cinema, volume II*, Fernão Pessoa Ramos (coordenador) – São Paulo: Editor Senac São Paulo, pp. 156-223.

Webgrafia

"**etnografia**". in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2008-2021. Retirado de: <https://dicionario.priberam.org/etnografia> [consultado em 23-01-2023].

Mourão. C. Directors: Catarina Mourão. *Festival Scope*. Retirado de: <https://pro.festivalscope.com/director/catarina-mourao> [consultado em 23-01-2023].

Mourão, C. *Laranja Azul*. Retirado de: <https://www.laranja-azul.com/films/film-page-a-dama-de-chandor.html> [consultado em 23-01-2023].

Moz, R. (20 de junho de 2019). Documentário | "A Dama de Chandor" mostra contradições de Goa. *HOJE MACAU*. <https://hojemacau.com.mo/2019/06/20/documentario-a-dama-de-chandor-mostra-contradicoes-de-goa/> [consultado em 23-01-2023].

UNESCO. (2-6 de Novembro de 2004). Carta da Transdisciplinaridade. Retirado de: <https://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/CartadeTransdisciplinaridade.pdf> [consultado em 27-01-2023].

Agência Lusa. (2022). Bienal Internacional de Arte de Gaia 2023 com centenas de artistas e 30 exposições. *Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/2022/09/30/bienal-internacional-de-arte-de-gaia-2023-com-centenas-de-artistas-e-30-exposicoes/> [consultado em 05-02-2023].

SOUSA, M. F. C. V. (2014). O Município de Odivelas e as Práticas de Cultura. Um Estudo de Caso: O Centro Cultural da Malaposta (2007-2012). [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/13736> [consultado em 09-02-2023].

Filmografia

- Blum, Jason (produtor). Chazelle, D. (realizador). 2014. *Whiplash*. EUA
- Campos, A. 1976. *Gente da Praia da Vieira*. Portugal.
- Campos, A. 1976. *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa*. Portugal.
- Campos, A. 1974. *Rio de Onor*. Portugal.
- Campos, A. 1971. *Vilarinho das Furnas*. Portugal.
- Costa, C. A. 2016, *Pedra e Cal*. Portugal.
- Costa, C. A. 1994, *Senhora Aparecida*. Portugal.
- Costa, C. A. 1998, *Swagatam*. Portugal.
- Dalrymple, I. (produtor). Jennings, H. (realizador). 1950. *Family Portrait*. Grã Bretanha.
- Dalrymple, I. (produtor). Jennings, H. (realizador). 1941. *The Heart of Britain*. Grã Bretanha.
- Dalrymple, I. (produtor). Jennings, H. (realizador). 1941. *Words For Battle*. Grã Bretanha.
- Drew, R. 1960. *Primary*. EUA.
- Flaherty, R. 1922. *Nanook of the north*.
- Flaherty, R. e Flaherty, F. 1926. *Moana*.
- Grierson, J. (Produtor). Elton, A. e Anstey, E. 1935. *Housing Problems*. Reino Unido.
- Grierson, J. 1929. *Drifters*. Reino Unido.
- Lopes, F. 1978. *Nós por Cá Todos Bem*. Portugal.
- Mourão, C. 1998. *A Dama de Chandor*. Portugal.

Anexos

Anexo A

Folha de Serviço 1

TÍTULO: Vozes e Perspetivas Visuais real: Leonor Babo			
FOLHA DE SERVIÇO No 1			
Data 12-mar.-23			
Décor: Quinta de Fiação de Lever			
Morada: R. Hortas 370, 4415-655 Lever			
convocatória no local >>> 14:15h PARA TODA A EQUIPA			
		no local	PAF
Ana Moura	Direção de Fotografia/ Câmara 2	14h 15 m	14h 30 m
Leonor Babo	Realização/Direção de Fotografia/ Câmara 1	14h 15 m	14h 30 m
lanche>>> 16:40h/17h:00h			
saída do local >>> 18:30h			

TRANSPORTES DO DIA					
Hora	Condutor	Passageiros	veículo	de	para
11h 00 m	Pedro Babo	Leonor Babo	carro	Povoa de Varzim	Quinta de Fiação de Lever
13h 00 m	Pedro Babo	Ana Moura	carro	Porto- rua Santa Catarina	Quinta de Fiação de Lever

Folha de Serviço 2

TÍTULO: Vozes e Perspetivas Visuais real: Leonor Babo			
FOLHA DE SERVIÇO No 2			
Data 8-abril. -23			
Décor: Quinta de Fiação de Lever			
Morada: R. Hortas 370, 4415-655 Lever			
convocatória no local >>> 10:30h PARA TODA A EQUIPA			
		no local	PAF
Ana Moura	Direção de Fotografia/ Câmara 2	10h 30 m	11h 00 m
Leonor Babo	Realização/Direção de Fotografia/ Câmara 1	10h 30 m	11h 00 m
Inês Benedito	Assistente de Realização /Assistente de Câmara	10h 30 m	11h 00 m
almoço>>> 14:00h/15:00h			
saída do local >>> 18:00h			

TRANSPORTES DO DIA					
Hora	Condutor	Passageiros	veículo	de	para
8h 30 m	Pedro Babo	Leonor Babo	carro	Póvoa de Varzim	Quinta de Fiação de Lever
9h 20 m	Pedro Babo	Ana Moura	carro	Trofa	Quinta de Fiação de Lever
10h 00m	Pedro Babo	Inês Benedito	carro	Casa da Música	Quinta de Fiação de Lever