

Luís Silva

Pirotecnia

A Montagem e a Construção da Verdade

MCA. 2014

Projeto para a obtenção de grau de Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual

Professor Orientador Principal — Eduardo Condorcet

Professores Orientadores — José Alberto Pinheiro

José Miguel Moreira

Maria João Cortesão

À minha família e amigos, bem como a todos os que direta ou indiretamente contribuíram para o sucesso deste projeto.

agradecimentos

À Idalina Silva por ter embarcado neste projeto ao meu lado, a toda equipa técnica que colaborou neste projeto, em especial ao Paulo Ferreira, Pedro Vasconcelos, João Ferreira, Maria Pereira , José Oliveira, e Sónia Sobral. A toda a equipa da *Macedo's Pirotecnia* pelo apoio logístico, disponibilidade e simpatia.

palavras-chave

documentário, fogo-de-artifício, montagem, realidade, verdade

resumo

Este projeto visa perceber o papel da montagem na tentativa de representar a realidade (e a verdade) de acontecimentos não ficcionados. O ponto de vista dado pela câmara não é intocável no que à representação do real diz respeito, muito pelo contrário. A câmara, através do enquadramento, fragmenta a realidade. O olho humano não. Cabe então à montagem, tendo em conta as premissas do autor (que foi testemunha dos acontecimentos tal qual se passaram), contar uma mentira com vista a atingir a verdade. De forma a perceber este fenómeno irei realizar um documentário intitulado “Pirotecnia” e, em simultâneo, será também elaborado um ensaio que servirá de sustentação teórica ao projeto.

keywords

documentary film, fireworks, editing, reality, truth

abstract

This project aims to understand the role of the editing process in an attempt to represent reality (and truth) of non-fictional events. The camera's point of view is not untouchable in the representation of reality. The camera, through frame, fragments the reality. The human eye also does it. It is then up to the editing to manage the assumptions of the author (who was a witness of such events), and to tell a lie in order to reach the truth. In order to understand this phenomenon I will direct a documentary titled "Pirotecnia" and, simultaneously, I'll write an essay that will provide theoretical support to the project.

índice

1.	<u>INTRODUÇÃO</u>	1
2.	<u>ESTADO DA ARTE</u>	2
3.	<u>A REALIDADE NO CINEMA</u>	3
4.	<u>FILME DOCUMENTÁRIO</u>	6
4.1.	CONCEITO E REALIDADE DO DOCUMENTÁRIO	6
4.2.	MODOS DO DOCUMENTÁRIO	8
4.3.	PONTO DE VISTA E AUTORIA	10
5.	<u>MONTAGEM</u>	12
5.1.	CONCEITO DE MONTAGEM	12
5.2.	MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO	14
6.	<u>DOCUMENTÁRIO PIROTECNIA</u>	16
6.1.	ENQUADRAMENTO DO PROJETO	16
6.1.1.	BASE DE CONCEITO	16
6.1.2.	NOTA JUSTIFICATIVA	17
6.2.	PRÉ-PRODUÇÃO	18
6.2.1.	REPÉRAGE	18
6.2.2.	GUIÃO	18
6.2.3.	PROCESSO CRIATIVO	19
6.3.	PRODUÇÃO	19
6.3.1.	O ENQUADRAMENTO EM PIROTECNIA	21
6.4.	PÓS-PRODUÇÃO	22
6.4.1.	MONTAGEM DE “PIROTECNIA”	23
7.	<u>CONCLUSÃO</u>	25
8.	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	27
9.	<u>ANEXOS</u>	30
9.1.	GUIÃO	31
9.2.	ESQUEMAS DE FILMAGEM	32

1. INTRODUÇÃO

As imagens em movimento habitam na vida social desde que o homem é homem. Ao contrário do que se pensa, não são os olhos que vêem, mas sim o cérebro. Afinal, quando se sonha também se vê. E quando se vê percebe-se algo.

O cinema é o único meio que permite mudar de regime de percepção. É uma espécie de óculo moral sobre o mundo. Representa o prazer de ver, mas ver de outro modo. (Grilo, 2007, p. 38)

A presente dissertação visa expor e explicar o trabalho desenvolvido na unidade curricular de Projeto, inserida no Mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Produção e Realização Audiovisual.

Esta dissertação, intitulada “A Montagem e a Construção da Verdade”, propõe-se a responder à questão “É possível representar a realidade (e a verdade) mesmo depois de passar pelo processo (de filmagem e) de montagem?”.

Para tal realizou-se um estudo teórico e um projeto prático para mostrar se realmente é possível representar uma determinada realidade vivida numa fábrica de fogo-de-artifício.

O interesse deste tema prende-se essencialmente pelo confronto, por um lado, do género documentário em si – que pretende retratar a realidade – e por outro, da montagem – que (à partida) manipula a realidade registada pela câmara – tentando assim esclarecer se é possível, no final de todo este processo, haver uma representação fidedigna dos acontecimentos não ficcionados no produto audiovisual.

Para se fazer essa análise pretende-se definir e contextualizar a Realidade que irá ser abordada, em primeiro lugar, e sucintamente, na ótica da história do cinema, em segundo lugar, no género cinematográfico que dela faz suporte, o documentário, e por último, no processo de montagem de um filme documentário.

2. ESTADO DA ARTE

Ao longo do séc. XIX, foram várias as tentativas de registrar e captar imagens da vida real. Em 1895, com os Lumière, a realidade passou para a tela, tornando-se assim o cinema num documento e testemunho do quotidiano. Com o surgimento do *cinema verité*, na década de 60, o cinema passou a focar-se em personagens reais, as pessoas, num cenário real, o seu verdadeiro ambiente, podendo assim assumir-se que estavam delineados desde aí os traços gerais do género do filme documentário.

A relação do documentário com a realidade sempre foi motivo de debate ao longo da história do cinema e, hoje em dia, com o aparecimento de novos meios tecnológicos, faz cada vez mais sentido falar nela. Segundo Bill Nichols (Um diálogo com Bill Nichols, 2012):

“O ponto principal é que um documentário representa sempre uma perspectiva, um ponto de vista. Mostra como a verdade é vista pelo seu realizador. (...) A ideia de que os documentários retratam a verdade é bem enganosa. Pensar assim é assumir que existe uma verdade objetiva.”

Já Sandra Gaudenzi (2012, p. 1) acrescenta, “(...) *documentary doesn't say much about what reality is but it says a lot about how we do relate to reality and how we construct our knowledge, and our beliefs, around it (...)*”.

Também a montagem desempenha um papel importantíssimo na mensagem que o documentário pretende transmitir. É nos anos 20, com os cineastas russos Sergei Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, e ainda com Dziga Vertov e Robert Flaherty, que o poder da montagem acaba por se revelar um veículo de propaganda e de arguição, criando fortes associações visuais com vista a transmitir uma determinada realidade.

3. A REALIDADE NO CINEMA

É no séc. XIX que surgem as primeiras imagens, quer através da fotografia, quer através do cinema, com o objetivo de registar o real e armazenar as memórias do Homem. Um dos pioneiros a destacar o valor desse registo é Boleslas Matuszewski, operador de câmara e membro integrante da equipa dos Lumière. Segundo Kornis (1992, p. 240):

(...) Matuszewski defendia o valor da imagem cinematográfica, que era por ele entendida como testemunho ocular verídico e infalível, capaz de controlar a tradição oral. Para ele, "o cinematógrafo não dá talvez a história integral, mas pelo menos o que ele fornece é incontestável e de uma verdade absoluta". Ele julgava que o evento filmado era mais verdadeiro que a fotografia, na medida em que esta última admitia retoques.

Algumas décadas mais tarde, Dziga Vertov e Serguei Eisenstein teorizaram bastantes considerações acerca da natureza e definição da imagem, claramente em oposição àquilo que inicialmente Matuszewski defendia. Surgem então dois conceitos importantíssimos na discussão da representação da realidade: o ponto de vista e a montagem.

O cinema soviético dos anos 20 é, com o trabalho de Vertov e Eisenstein, um bom exemplo do uso do ponto de vista (da câmara) e posterior montagem na retratação do real. Neste contexto os cineastas dividem-se por áreas distintas, uns elaborando obras de cariz mais documental e de reportagem, com o objetivo de mostrar e explicar a realidade russa, e por outro lado, outros seguem o caminho da ficção. Contudo, esta realidade não saía no seu estado bruto; através da montagem das imagens recolhidas, os cineastas criam novas formas de a explicar, construir, interpretar e exaltar.

O cinema-verdade, ou *Kino Pravda*, está na base nesta associação defendida por Vertov, que estabelece o olho da câmara como o único capaz de captar a verdadeira realidade, sem reconstituições e encenações, ao contrário da ficção. Nesta perspectiva, para Vertov, a câmara de filmar era mais perfeita do que o olho humano, adquirindo uma força sobre-humana, e tudo o que o cineasta tinha de fazer era ordenar meticulosamente, na montagem, o

material impressionado. Para Vertov a montagem é a alma do filme, o motor da sua estética e do seu sentido. O trabalho de Dziga Vertov foi fundamental para o desenvolvimento da construção dramática e melhoria do cinema e para o surgimento do cinema direto nos anos 60, com o desenvolvimento das técnicas de filmagem com câmaras leves com som síncrono.

Eisenstein é um descendente e profundamente influenciado pelo trabalho elaborado por Vertov. Apesar da clara influência, Eisenstein segue um rumo oposto, o da ficção; é um cineasta do teatro, que valoriza, portanto, a encenação, o *plateau*. Para além de Vertov, passa a ser conhecedor do trabalho desenvolvido ao nível da narrativa por parte de D. W. Griffith, e ao nível da montagem por parte de Lev Kuleshov. Baseando-se em todas estas influências, Eisenstein acaba por criar o seu próprio cinema, motivado em vangloriar e prestigiar o novo rumo do seu país.

Como tal, é em 1923 que Eisenstein estabelece um modelo característico de montagem: a teoria da montagem de atrações. Esta teoria baseava-se na combinação de imagens justapostas, sendo algumas delas independentes da narrativa com o objetivo de atribuir a esta um significado subentendido.

Este efeito temático e psicológico que Eisenstein pretende criar no espectador aquilo a que se denomina de “emoção-choque”, forçando-o a tomar mais depressa uma posição ideológica em relação aos factos visionados, criando um(a) conflito/colisão. Segundo Kornis (1992, p. 240):

Para Eisenstein, "a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros", ou seja, o filme seria criado a partir de sua montagem, e não poderia então ser visto como uma reprodução fiel da realidade. Seria a linguagem criada pela montagem que, segundo ele, nos levaria a uma verdadeira análise do funcionamento da sociedade. Embora compartilhasse da ideia de que o filme não é a cópia fiel da realidade e sim uma construção feita por seu realizador, Dzjga Vertov só admitia no cinema documentário a capacidade de expressar a realidade: a montagem se utilizava das imagens captadas pela câmara sobre uma dada realidade.

Podemos afirmar que a escola soviética retrata uma realidade “muito real” e próxima com o espectador, que ultrapassa os limites da mera filmagem

indiferente ao sujeito/tema. Através de uma série de artifícios técnicos e teóricos, criam-se uma série de relações simbólicas entre as imagens apresentadas que ultrapassam o cinema comum de então.

São muitos os autores que, mais recentemente, têm vindo a defender a teoria de que o cinema, em especial o filme documentário, cria uma “ilusão de realidade”. No campo do documentário existem diversas formas de ele se relacionar com o sujeito/tema que retrata, os modos do documentário, de que explicitará no capítulo seguinte.

4. FILME DOCUMENTÁRIO

4.1. Conceito e Realidade do Documentário

O termo “documentário” está, na maior parte das vezes associado ao antónimo da ficção, o que poderá ser perigoso afirmar pois esse mesmo oposto não se restringe apenas ao género documental. A principal característica do género documental é trabalhar aspectos que fazem parte da realidade.

No documentário os actores são actores naturais que actuam para o filme, do mesmo modo que actuariam se não estivesse lá uma câmara a filmar as suas acções. (Penafria, O Filme Documentário, 1999, p. 27)

Neste contexto podemos afirmar que, mesmo colocando em dúvida se o documentário representa “a” realidade, é o género cinematográfico que mais se aproxima dela, mostrando imagens de um mundo que existe fora dessas mesmas imagens.

Apesar destas considerações, existem autores que, segundo Penafria (1999, p. 27), consideram o documentário como um produto semelhante à ficção.

A posição que considera o documentário uma ficção como outra qualquer defende que, tal como a ficção, o documentário conta-nos uma história, tem enredo, personagens, constrói situações, conflitos dramáticos, etc. A única diferença, afirma William Guynn, é que se trata de um tipo de ficção que tenta esconder a sua ficcionalidade. Dirk Eitzen contrapõe afirmando que, a ser assim, também poderíamos considerar que a percepção visual não é mais que uma ficção que nos parece real.

Definir o documentário pode ser mais difícil do que realmente parece à primeira vista. No entanto, estabelecer uma semelhança da sua génese com a da ficção não é todo plausível por vários motivos, nomeadamente os seguintes: o assunto que o documentário retrata não é criado/imaginado pelo seu autor, muito menos as ações dos personagens tomam; o “mundo” retratado estende-se, no documentário, para além das fronteiras de tudo o que se poderá alguma vez registar – é o mundo real.

Apesar de, efetivamente, lidar com o que de real acontece à frente da câmara, o documentário pode não ser, em algumas situações, um documento fiel. Como Penafria (1999, p. 20):

O documentário apenas pode ser considerado documento em sentido lato. Em sentido restrito encontra-se sujeito, tal como quer outro documento, aos procedimentos de verificação de autenticidade e veracidade que a disciplina da Diplomática aplica a todos os documentos. (...) As imagens tem a particularidade de, só por si, não fornecerem qualquer indicação respeitante à sua origem, à sua própria identificação, nem à referencia concreta daquilo que nos mostram.

Para além desta questão relacionada com a origem das imagens, estão outros motivos que podem alargar o debate (e a dúvida) a respeito desta “fiel representação da realidade”, são eles: o objeto da câmara em si; o ponto de vista; e o próprio cineasta.

Em relação à câmara em si, ela faz, a partir do momento que é colocada num determinado ponto, uma seleção do real por via do enquadramento. Este enquadramento pode ser mais amplo ou preciso, no entanto nunca será um enquadramento total do assunto presente na sua frente, ou seja, constitui uma limitação, logo à partida, da própria produção fílmica.

Em relação ao ponto de vista, este está diretamente relacionado com a própria câmara em si, ou seja, uma vez que se faz um determinado enquadramento (ao nível da distância focal) este poderá assumir um número indefinido de posições de câmara com que esse enquadramento pode ser filmado. Neste caso, o ponto de vista funciona como mais uma variável na representação do real.

Já em relação à questão relativa ao próprio cineasta, esta prende-se com o facto das suas decisões acrescentarem ainda mais uma variável a todo o registo documental que se pretende fazer. Estas decisões começam logo a partir do momento em que o realizador define o modo como quer abordar determinado assunto, que constitui aquilo que comumente se denomina de modos de documentário, e que serão abordados no ponto seguinte.

4.2. Modos do Documentário

O cinema documental apresenta um carácter investigativo que toma como abordagem o mundo real, englobando questões de cunho político, social, intimista, enfim, reflexões referentes à existência humana. Utiliza-se, em sua grande maioria, de câmaras, improvisação, imagens de arquivo, filmagens externas, não-atores, apresentando sempre um ponto de vista que se falou anteriormente.

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico, eles significam ou representam os pontos de vista dos indivíduos, grupos e instituições. (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001)

Associados a estes pontos de vista apontados por Nichols estão as formas de os mostrar, estão os modos de documentar. Podemos identificar pelo menos seis modos do documentário: poético, expositivo, participativo, reflexivo, performativo e observativo. Pode também, no entanto, estar presente mais que um modo apenas num filme. (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 99)

O modo poético representa a realidade através da fragmentação. Deixa em aberto o método de montagem, localização do tempo e espaço da ação e apresentação dos seus intervenientes, recorrendo essencialmente a um “mundo histórico” para dar a forma ao filme.

O modo expositivo, por sinal o que poderá ser o mais (re)conhecido pelos mais leigos na matéria, pois é recorrentemente a base de trabalho na elaboração de documentários para televisão. Este modo destaca-se pela sua estrutura mais retórica e argumentativa, normalmente pautada pelo uso de uma voz off que confirma a perspectiva dada pelas imagens usadas e vice-versa.

O modo participativo é aquele em que o cineasta se assume como um dos personagens, ou seja, desempenha um papel ativo no desenrolar dos acontecimentos retratados.

O modo reflexivo centra-se essencialmente no que ao estabelecimento da relação entre a mensagem do cineasta e público diz respeito. Deste modo não está apenas em foco o que se representa do mundo mas também sobre os problemas e contratempos de o representar.

O modo performativo tem como principal premissa o debate sobre o conhecimento. Sobre o que é percepção e compreensão. Propõe-se demonstrar uma determinada posição inovadora em relação aos processos mais gerais de vida em sociedade. *“Performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions.”* (Nichols, Introduction to Documentary, 2001, p. 131)

Por último, o modo observativo (central neste ensaio e evidenciado em *Pirotecnia*), foi popularizado como cinema direto e surgiu num período de transformações significativas tanto para a Humanidade quanto para a formação da estética cinematográfica. Este modo tem como principal objetivo mostrar os factos da forma mais pura, ou seja, registar determinados acontecimentos sem neles intervir, a qualquer nível. A ausência de legendas e narrador são dois pontos que reforçam a ideia de remeter a interpretação dos factos para o público e não, logo à partida, a interpretação do próprio realizador. Em Da-Rin (2004, p. 138):

A tendência observacional substitui a função de “tratamento criativo da realidade” por um objetivismo extremado, tentativa idealista de comunicar “a vida como ela é vivida”; É a vida observada pela câmara e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada para a câmara.

Nichols (2001, pp. 112-113) acrescenta:

Observational films exhibit particular strength in giving a sense of the duration of actual events. They break with the dramatic pace of mainstream fiction films and the sometimes hurried assembly of images that support expository or poetic documentaries. (...) The presence of the camera “on the scene” testifies to its presence in the historical world. This affirms a sense of commitment or engagement with the immediate, intimate, and personal as it occurs. This also affirms a sense of

fidelity to what occurs that can pass on events to us as if they simply happened when they have, in fact, been constructed to have that very appearance.

Posto isto, fica claro que com a explicitação dos modos do documentário é perfeitamente possível identificar a relação que o realizador pretende estabelecer no e/ou com o seu filme, nomeadamente no que à forma como o(s) assunto(s) é(são) abordado(s).

Para além da variável da intenção do cineasta, falta explicitar a forma como questão do ponto de vista e do objeto da câmara em si podem ser apontados como variáveis que influenciam o registo da realidade. A presença física da câmara como um elemento que faz parte da ação registada é algo que, no modo observativo, pode ser contraditória àquilo que o próprio modo defende. Devido às questões subjetivas de ponto de vista e de enquadramento não se estará já a tomar um partido, mesmo que inconsciente, em relação ao real? A resposta a esta questão é algo que se tentará esclarecer no ponto seguinte.

4.3. Ponto de Vista e Autoria

O ponto de vista no filme documentário pode ser confundido com o posicionamento da câmara e o sentido que o realizador pretende dar à obra fílmica. Para fazermos a distinção entre ambos denominaremos de autoria à voz do cineasta no documentário.

O ponto de vista e a autoria, quer se queira quer não, são, logo na fase de rodagem, dois elementos que podem ser considerados adulterantes da realidade filmada, estando mais ou menos presentes conforme o modo de documentário que se esteja a elaborar. Neste caso, visto que se está a analisar essencialmente o modo observativo, é importante que se esclareça que se torna impossível fazer exatamente uma “cópia” do real por via dos meios que o cinema dispõe, como vimos no ponto 4. Assumindo essas condicionantes, Chatman citado em Diniz (2007, p. 89):

For one thing, the visual point of view in a film is always there; it is fixed and determined precisely because the camera always need to be placed somewhere. But in verbal fiction, the narrator may or may not give us a visual bearing. He may let us peer over

a character's shoulder, or he may represent something from a generalized perspective, commenting indifferently on the front, sides, and back of the object, disregarding how it is possible to see all these parts in the same glance. He doesn't have to account for his physical position at all. Further, he can enter solid bodies and tell what things are like inside, and so on.

Já Penafria (2001, p. 2) acrescenta:

Tendo em conta que o ponto de vista de um plano é entendido como representando uma visão individual, seja a do documentarista, seja a de um interveniente, o ponto de vista determina com quem o espectador se identifica e o modo como o espectador lê os planos (e o filme) e interpreta a ação. É através do uso da câmara de filmar e da montagem que o documentarista define qual o ponto de vista a transmitir e, conseqüentemente, qual o nível de envolvimento do espectador. Durante um plano longo ou um plano sequência, o ponto de vista pode alterar-se mas, em geral, podemos dizer que cada plano expressa um determinado ponto de vista.

Como vimos em Manuela Penafria, é introduzida uma nova variável para o estabelecimento de um ponto de vista num filme documentário, que neste caso é estabelecido com a contribuição da câmara (e por sua vez o enquadramento), da marca de autor do cineasta (que pode estar relacionada com a câmara) e ainda a montagem.

Com a introdução da variável da montagem atingimos então um novo patamar nesta análise. Se, como vimos, logo na colocação do objeto da câmara e o estabelecimento do respectivo enquadramento se poderia estar a adulterar o real, como pode, então, um processo que é comumente conhecido como manipulador, ajudar na obtenção de um produto final verdadeiro? Tentar-se-á responder a esta questão fraturante no ponto 5.

5. MONTAGEM

5.1. Conceito de Montagem

Para uma correta abordagem à montagem cinematográfica, é importante referenciar umas noções de plano. Para João Mário Grilo (2007, p. 12) o plano é “a unidade que exprime a situação intermediária entre a parte e o todo”. Ele diz que este representa a “consciência do cinema, na medida que é através deste que as ideias cinematográficas se manifestam e se concretizam”.

Para o autor, o que se passa desde que o cinema é considerado uma grande indústria, no sentido lato da palavra, mas sobretudo atualmente, é que se “perdeu quase completamente esta dimensão libertadora do plano (...) O que impera hoje na lógica da indústria e do comércio do cinema é um sistema de regras...”. (Grilo, 2007, p. 32)

O autor vai mais longe, defendendo a tese que a dimensão imaginária e criativa do plano perdeu muita força em relação à dimensão técnica, e que “a prova disso é que a classificação dos planos se faz hoje segundo uma nomenclatura especificamente técnica de escalas, sem ligar à sua significação”.

Quanto à força e significação de um plano, Chartier (Tipos de Montagem, 2010) defende que “um plano não é percebido da mesma forma no início ou no fim.” Ele é adepto de que um plano tem força suficiente para que exista apenas “um momento de exposição, para reconhecer a imagem (...) e um momento de atenção reforçada, para entender o plano. Se o plano se prolongar demais, gera impaciência.”

Entra então em ação o papel da montagem, como mediador desses planos e todas as suas nuances, como “o lugar em que cada filme determina o seu centro de percepção.” (Grilo, 2007, p. 38)

Segundo Bretton (Montagem, 2010), “a montagem preside a organização do real, inteligível e sensível, visando uma obra artística emotiva, dramática, onírica, alertante.”. Então conclui-se que a montagem não se resume à mera junção de planos. É muito mais que isso. Numa produção séria o montador e o realizador devem viver em total harmonia e funcionar como um só.

Para Edward Dmytryk, (1984, pp. 23, 27, 37, 38, 44, 145) cineasta canadiano, existem “sete regras de edição” que um bom montador (editor) deve seguir:

1. *Nunca cortar sem uma razão específica.*
2. *Quando houver indecisões sobre o frame exato a cortar, dar sempre mais margem ao “clip”.*
3. *Sempre que possível cortar “em movimento”.*
4. *O “fresco” é preferível ao “velho/insípido”.*
5. *Todas as cenas devem começar e terminar com ação contínua.*
6. *Cortes para valores próprios em vez de cortes para “coincidir”.*
7. *Substância primeiro – depois a “forma”.*

Num estudo diferente mas complementar, Walter Murch, montador e “sound-designer” americano, define o que para ele são os seis principais critérios para avaliar a existência de um corte (Dmytryk, 1984):

- Emoção (50%)
- História (23%)
- Ritmo (10%)
- “Eye-Trace” (7%)
- Plano bidimensional da tela (5%)
- Plano tridimensional da tela (4%)

É evidente que estes dois estudos não são assim tão lineares, uma vez que se está a falar de pessoas. E não existem pessoas iguais. Esta “nomenclatura” é, em certa medida, adaptada nas grandes indústrias, mas segundo André Bazin “é a montagem que dá origem ao filme como uma arte” (Grilo, 2007, p. 162). E como a arte é subjetiva, o cinema é arte, o filme é cinema e a montagem dá-lhe essa origem, então é impossível afirmar que a montagem siga um conjunto de regras lineares e pré-definidas.

Outros cineastas têm opiniões diferentes em relação à importância da montagem. Para Pudovkin, cineasta russo, a montagem é o fundamento estético do filme. Mas será justo remeter a montagem para uma mera componente estética? Para Gilles Deleuze, a importância dos planos e da montagem é quase transcendental. Ele decide classificar as imagens-movimento, pondo-as em relação com um certo estado de percepção.

Para Deleuze [em Grilo (2007, p. 37)], as imagens-movimento que suportam a montagem dividem-se em três grandes regimes:

- Imagens-Percepção
- Imagens-Ação
- Imagens-Afecção.

5.2. Montagem no Documentário

O processo de montagem no filme documentário torna-se bastante diferente do realizado e teorizado para a ficção (que vimos anteriormente). Muitas vezes não se sabe ao certo o poder das imagens recolhidas até se chegar a esta fase de produção, sendo aqui que se estabelecem ligações que permaneceram obscuras no momento da experiência. Para além disso muitas das coisas que se imaginam filmar saem da maneira que previamente se pensou, ou seja, no limite a montagem no documentário poderá ser considerada como a versão final da escrita do mesmo. Dancyger (2011, p. 328) acrescenta:

Documentary filmmakers go out and film events that affect the lives of particular people. They film in the place that the event occurs with the people who are involved. They then edit the film. Questions immediately arise. (...)

The editing of documentary footage often leads to a distortion of the event. The filmmaker's editorial purpose often supersedes the raw material. From Leni Riefenstahl in Triumph of the Will (1935) to Michael Moore in Roger and Me (1989), filmmakers have edited documentaries to present their particular vision. For them, the ethical issue is superseded by the need to present a particular point of view.

Se para Dancyger o processo de montagem reforça uma tomada de posição perante os factos registados, um ponto de vista que algumas vezes descarta algumas considerações éticas, já para Neto (2013, p. 91) a montagem no documentário exerce outra possibilidade:

Assim, a montagem continuará "triturando o irrepresentável. (...)
No entanto, existem imagens singulares, cheias de problemas, de ausências, mas que, pelo processo da montagem, pela associação que gera contrastes – e não pela fusão, que gera uma miscelânea tosca –, permitimos que essas lacunas nos

provoquem a reflexão e garantam a compreensão de diversos sentidos possíveis. Tudo isso graças à multiplicidade de uma série de imagens não totalizantes que, em si, nunca dariam conta, sozinhas, do real.

Posto isto, dualidade de opiniões acerca do resultado do processo de montagem é, nos dias de hoje, bastante fragmentada. Na verdade esta questão toma proporções tais que não é só ao nível do documentário que é discutida, aliás, é desde o próprio surgimento do cinema que é alvo de inúmeras considerações.

From the earliest days, film has struggled with two opposite impulses—to make its narratives as realistic as possible and to create the fantastic, the reimagined reality. These two impulses were represented in the late 1890s and early 1900s by Louis Lumière and his brother, and by George Méliès. Now, over 100 years later, digitization of the image, including special effects and postproduction, has fused the two opposite worlds. Now images can look real, yet originate out of an imagined reality rather than out of a captured (filmed) reality. (...) What needs to be said at the outset is that editing has always actively supported both impulses. The extreme long shot and the long shot were the primary means editors and directors first used to articulate imagined reality and the fantastic. The long shot, the close-up, and the cutaway were used to convey both physical and emotional reality. In terms of editing styles, the jump cut and pace have been used to create imagined reality, while seamless continuity cutting—parallel action, match cutting—follow the principles of screen direction and have supported a sense of physical and emotional realism.

(Dancyger, 2011, p. 233)

6. DOCUMENTÁRIO PIROTECNIA

6.1. Enquadramento do Projeto

No âmbito desta dissertação foi realizado-se o documentário *Pirotecnica* com o objectivo de aplicar na prática as considerações teóricas referidas anteriormente.

O documentário nasceu do convite por parte da aluna Idalina Silva que pretendia realizar um projeto economicamente sustentável. Neste caso a ideia de realizar algo à volta da temática do fogo-de-artifício esteve presente desde início.

6.1.1. Base de Conceito

O conceito que serviu de base ao filme foi a exploração da ciclicidade e da dualidade de ambientes/espacos à qual a atividade pirotécnica está associada. Numa primeira fase, durante todo o processo de produção o fogo-de-artifício é produzido num ambiente geograficamente isolado por questões de segurança, e onde quem o trabalha acaba por estar também isolado em cada paiol pelas mesmas razões. Numa segunda fase, o espetáculo propriamente dito tem lugar, normalmente durante festividades, para milhares de pessoas que se juntam para o contemplar. Neste último caso, em oposição ao primeiro, para erguer esse mesmo espetáculo existe um trabalho de equipa levado a cabo por dezenas de operadores pirotécnicos durante um dia inteiro, por vezes mais.

As próprias dualidades no processo pirotécnico foram algo que também está presente no filme, essencialmente o contraste entre o trabalho manual, raramente feito com recurso a grandes ferramentas para além das próprias mãos, que é exercido nos paióis, e, em oposição, aquele que é exercido no escritório, totalmente informatizado.

A componente religiosa tem também um papel ativo no documentário. Para além da ligação das festas à religião também a fábrica a tem, sendo isto mesmo abordado mais à frente, na montagem.

6.1.2. Nota Justificativa

A relação do Homem com o fogo tem já milhões de anos de história. O fogo, e o seu domínio, foi um elemento fulcral no desenvolvimento dos nossos antepassados primitivos tornando-se numa fonte de aquecimento e iluminação mas também ajudando a afastar potenciais predadores e, essencialmente, a tornar possível cozinhar alimentos. Esta relação próxima e ao mesmo tempo especial com este elemento da natureza permanece até aos dias de hoje no nosso inconsciente graças à transmissão e partilha do código genético humano.

Nos tempos modernos o Homem continua sentir-se atraído, a dominar e malear o fogo, mas neste caso como fim de entretenimento, na forma de fogo-de-artifício. Para além das razões evolucionistas referidas anteriormente, poderá não é só a este nível que estará a resposta à atração das pessoas pelo fogo-de-artifício. Nos dias de hoje, as vivências de cada indivíduo podem desempenhar também um papel importante neste processo de atração. Como Cain & Harris (2009):

People are strongly drawn to recreate that 'safe' childhood holiday activity. (...) People who remember enjoying setting off fireworks themselves as children will want to do that as adults or at least help their kids do it, and as such, perpetuate these memories. If someone has no such memories, they won't respond that way.

Um outro fator que poderá desempenhar um papel preponderante na atração das pessoas pelo fogo-de-artifício é a sensação de perigo controlado, uma vez que se tratam de explosivos que estão a ser queimados a poucos metros de distância. Ainda em Cain & Harris (2009):

Engaging in risky behaviors is very reinforcing for people. (...) For some, it can cause release of a chemical in the brain that helps people feel good. The chemical is a neurotransmitter called dopamine and it is released when we engage in behaviors we enjoy, such as eating, drinking, sex, etc. Some people release dopamine when they engage in risky behaviors. (...) Individuals vary in how much they find risky behavior reinforcing. People who are high sensations seekers enjoy risky

behaviors more and seek them out. In addition to fireworks, they enjoy things that are novel and complex, such as roller coasters, skydiving and driving fast, On the other hand, low sensation seekers do not enjoy these activities and will likely avoid them. (...) If people had daily access to them [fireworks], most would begin to find them boring, but given that our access is restricted, we find we may enjoy them more.

6.2. Pré-Produção

6.2.1. Repérage

Uma das primeiras coisas que se fez antes de partir para a estruturação do documentário foi a realização de uma repérage com o intuito de conhecer o espaço e pessoas com que se iria trabalhar.

A realização da repérage foi determinante para a construção da estética e rumo do documentário. No dia 16 de janeiro de 2014, a primeira visita ao local, foi desde logo possível identificar algumas particularidades ao nível da repetição de movimentos por parte dos trabalhadores, música ambiente proveniente de rádios pessoais pousados à porta dos paióis, bem como todas as potencialidades estéticas, nomeadamente de organização geométrica dos materiais, da sua própria constituição e forma. Nesta etapa foi também possível conhecer todo o processo de produção de um foguete, algo que logo à partida iria ter uma grande importância em conhecer pois seria um dos pontos-chave ao apoio da narrativa.

Para além das questões ligadas ao filme propriamente dito, foi também possível tomar conhecimento das normas de segurança a seguir quando se voltasse para filmar. Situações como deixar os telemóveis à porta, não arrastar, puxar ou empurrar nada, usar calçado apropriado, não estarem mais de duas pessoas dentro de um paiol, são algumas das mais importantes regras que foram transmitidas a toda a equipa para fase de rodagem.

6.2.2. Guião

O filme documentário, na maior parte das vezes, não faz uso de um guião. No entanto, para o filme *Pirotecnia* elaborou-se um guião dividido em sequências de filmagem com base no conceito cíclico das ações, processo de

transformação da pólvora e própria rotina de toda a fábrica. Deste modo partiu-se para a fase de rodagem com plena consciência do que se pretendia registar, apesar de toda a componente de imprevisibilidade inerente ao género documentário. Não se sabia se se poderia obter determinada ação num determinado dia mas sabia-se desde logo que se pretendia registá-la.

Para além da questão conceptual e estruturante de todo o filme, o guião veio ajudar também no processo logístico de produção, nomeadamente no que à calendarização das visitas à fábrica diz respeito, uma vez que todos os dias se está a produzir material diferente.

6.2.3. Processo Criativo

O processo criativo dividiu-se nas seguintes fases:

- Repérage
- Construção da base de conceito
- Escrita do guião
- Constituição da equipa técnica
- 1ª fase de rodagem
- Análise das imagens recolhidas
- 2ª fase de rodagem
- Pós-Produção

6.3. Produção

A fase de produção foi aquela que foi mais prolongada atendendo ao tempo despendido na realização do documentário. Neste caso procurou-se, para além da rodagem na fábrica, acompanhar dois espetáculos em duas zonas/festividades distintas do país.

Em Fevereiro, a equipa deslocou-se até Amiais de Baixo, distrito de Santarém, para registar o espetáculo produzido no âmbito das festas homónimas. Em Maio, registou-se o espetáculo produzido em Barcelos, no âmbito da Festa das Cruzes. A escolha destes dois locais foi articulada com a *Macedo's Pirotecnia* no intuito de perceber quais as que poderiam oferecer melhores condições à equipa para obter o que pretendia e, para além disso,

por outra questão essencial: o elemento fogo, associado a rituais comuns às duas festividades, pelo acender dos archotes, num caso, e pelo acender dos “lumes vivos” no outro.

A fase de registo nos locais de espetáculo tornaram-se nas mais exigentes por vários motivos. Em primeiro lugar porque não se conhecia as atividades e locais onde se iriam concretizar os espetáculos, estando a hipótese de realizar repérage afastada pois estamos a falar de eventos que têm lugar anualmente e não existe tempo para conhecer aquilo que acontece com a devida antecedência. Em segundo lugar, porque o próprio espetáculo é imprevisível e de curta duração (em média 15 minutos). Em terceiro lugar porque acontecem coisas irrepetíveis, por isso é necessário que os níveis de concentração, principalmente dos operadores de câmara, estejam sempre elevados para que estes possam reagir de forma pronta e eficaz quando algo de pertinente ao projeto acontece.

A fase de rodagem na fábrica foi muito mais tranquila, desde logo porque a equipa se podia deslocar lá quando entendesse, por quando tempo entendesse, o que levou em que toda esta fase se pudesse fazer uma melhor observação ao longo do tempo, o que se refletiu também nos próprios trabalhadores que se foram familiarizando cada vez mais com a presença da equipa, agindo e executando as suas tarefas normalmente. Ao todo a equipa passou 5 dias (distanciados no tempo) a rodar na fábrica o que permitiu também obter um registo gradual das atividades que lá se desenrolam, principalmente porque existem fases para a produção de determinados materiais.

Fazendo uma análise a toda a fase de produção, em particular no modo de filmagem, o facto do realizador ter também ocupado a posição de operador de câmara foi importante pois no momento em que os sujeitos retratados tomam determinada ação sabe-se desde logo se é relevante ou não para aquilo que se pretendia obter no produto final.

Em toda a fase de rodagem recorreu-se a diferentes esquemas de trabalho de câmara. Neste caso, a maior parte do tempo filmou-se com duas câmaras em simultâneo com o objetivo de se obter dois ângulos diferentes da mesma ação facilitando assim o trabalho de montagem com o intuito de não manipular as ações registadas.

Houve ainda situações, nomeadamente durante o registo dos espetáculos pirotécnicos, em que se fez uso de três câmaras. Esta opção seria desde logo inevitável pois tratando-se de *Pirotecnia* um documentário observativo seria importante obter diferentes escalas de observação do fogo com vista também a enquadrá-lo no espaço e dimensão respectivas. Visto que se trata de um espetáculo de tempo reduzido e (nas situações de Amiais de Baixo e Barcelos) irrepetível no espaço de um ano constitui também uma das razões para a opção do uso de três câmaras. Como Richard Leacock em *Da-Rin* (2004, p. 138):

Muitos cineastas acham que o objetivo do realizador é ter completo controle. Então, a concepção do que está se passando é limitada pela concepção do cineasta. Nós não queremos impor este limite à realidade. O que está em curso, a ação, não tem limitações, tampouco o significado do que está ocorrendo. O problema é antes de tudo um problema de como transmitir o que está em curso.

6.3.1. O Enquadramento em *Pirotecnia*

Como vimos anteriormente nos pontos 4.2 e 4.3, o método de filmagem está diretamente relacionado com o papel condicionante que as imagens podem ter em relação ao real. Como tal, é importante que se tenha sempre em atenção este aspeto durante toda a rodagem visto se pretender atingir um “cinema verdade”.

The wide screen forced filmmakers to give more attention to composition for continuity and promoted the avoidance of editing through the use of the foreground-background relationship. Cinéma vérité promoted a different set of visual characteristics for continuity. (...) Cinéma vérité filmmakers quickly understood that they needed many close-ups to build a sequence because the conventions of the master shot might not be available to them. They also realized that general continuity would come from the sound track rather than from the visuals. Carrying over the sound from one shot to the next provided

aural continuity, and this was sometimes the only basis for continuity in a scene.

(Dancyger, 2011, p. 109)

Em sentido lato, o enquadramento “*é materialmente definido pela janela da câmara que pode ter uma de varias proporções. O enquadramento diz, assim, respeito a uma delimitação de superfície, mas nele se inclui, por extensão, tudo o que é compreendido, em profundidade, no interior do campo.*” (Grilo, 2007, p. 13)

É através do enquadramento que são fornecidas as bases conceptuais a serem usadas na montagem, neste caso específico a tentativa de alcançar “os planos puros”. Nesta perspectiva o trabalho de câmara é de extrema importância pois esta é obrigada a reagir a uma situação não planeada quando menos se espera, o que faz com que, para além da preparação dada pelo guião, também se possa “escrever com a câmara” como se esta pudesse ocupar o lugar do editor de texto. A importância desta questão reside nas intenções da cena que podem assim ser construídas, não só pela presença das personagens diante da câmara, mas também pelo próprio trabalho de filmagem.

6.4. Pós-Produção

Depois de registado o material, este foi sendo catalogado à medida que ia pertencendo às diferentes sequências do guião. A fase de pós-produção desenrolou-se por um período relativamente curto uma vez que, no que à montagem diz respeito, o guião ajudou bastante à estruturação da mesma. No entanto, durante o processo de montagem a ordem de algumas sequências previstas no guião foram alteradas pois a contextualização do ambiente de festa, no início do filme, não resultava.

O processo de pós-produção, e em particular da montagem, acaba por se definir como um reescrever do guião/ideia que se tinha até então para o filme. De certa forma, como Soares (2007, p. 175)

A etapa de montagem do filme documentário marca o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme. Aqui não importa mais o estilo do documentário, toda a montagem implica em um trabalho de roteirização que orienta a ordenação das sequências, define o

texto do filme dando forma final ao seu discurso. Mesmo no caso de não ser escrito no papel, o roteiro do filme virá impresso na maneira como este se apresenta ao espectador; será marcado pelas escolhas do documentarista que definem as imagens e os sons do documentário.

6.4.1. Montagem de “Pirotecnia”

No caso particular do documentário Pirotecnia, e visto que se trata de um documentário observativo, torna-se difícil na montagem escolher os planos que melhor representem os acontecimentos e ambiente vividos aquando do seu registo. Isto acontece dada a carga observacional que torna a duração dos planos bastante grande.

No entanto a resolução do processo de montagem teve muito a ver com o método adquirido durante a fase de rodagem. Neste caso, mediante a observação é possível perceber as rotinas dos sujeitos e assim na montagem recriar essas mesmas rotinas, daí a observação estar diretamente ligado a construção da estrutura do filme. Como o assunto abordado trata um processo cíclico é possível, a determinada altura, antecipar aquilo que se vai passar a seguir e fazer uso disso mesmo para dar ao espectador a visão, real, de como tudo acontece, sem distorções.

Na ótica do espectador, este só se começa aperceber desta estrutura a meio do filme, quando os elementos ganham essa dimensão cíclica e se repetem, embora, noutro espaço. É precisamente nesta ótica que, em Grilo (2007, p. 163):

A realidade, para Bazin, é a realidade espacial, quer dizer, fenómenos visíveis e espaços que os separam. Ora o realismo espacial fica, em geral, comprometido pela montagem: ao espaço visível, fenomenológico, opõe-se um espaço teórico, reconstruído, incerto e virtual. A tomada de vistas larga, em plano geral ou de conjunto, e a profundidade de campo enfatizam, precisamente, esse facto essencial do cinema, a saber, a sua relação, o seu laço fotoquímico com a realidade perceptiva e, especificamente, com a sua dimensão espacial. A montagem, ao contrário, procura realizar um tempo abstracto e

um espaço indiferenciado, procurando criar uma continuidade mental à custa de uma descontinuidade perceptiva. Bazin vê, portanto, aqui, o germe de uma ruptura ontológica decisiva que é o neo-realismo italiano e determinadas práticas do cinema de ficção e do cinema documental conseguiram verdadeiramente ultrapassar.

Em “Pirotecnia”, a montagem articula-se em dualidades e pequenos ciclos que mostram os dois mundos inerentes à atividade. Deste modo percebe-se que este mundo mostrado pela montagem (que se passa na realidade) é uma articulação de opostos. Os trabalhadores vêem-se, por força das regras de segurança, a executar a sua função isolados num paiol da fábrica. Em contraponto o trabalho executado nas festividades é em equipa e na maior parte das vezes cercados de centenas de pessoas.

Em paralelo aos opostos vividos pelos trabalhadores, mostra-se os opostos espaciais onde eles estão inseridos nesses dois momentos-chave. Para além do isolamento pessoal é também um isolamento espacial fruto da localização da fábrica, na montanha. É daí que provém a arte que lá se pratica, assim como do pó provém o fogo, exposto na cidade, com a agitação que lhe é característica.

Deste modo é garantido que a montagem não toma um partido do que mostra mas sim como mostra, com o intuito de que se perceba o tudo o que envolve a produção de um espetáculo pirotécnico.

7. CONCLUSÃO

O projeto final de mestrado representa por si só um dos trabalhos que acarreta mais responsabilidade para o(s) aluno(s). Como tal, espera-se do aluno uma motivação para que este arrisque em formatos inovadores e de qualidade, adotando os conhecimentos adquiridos ao longo da sua formação.

Acumulando a função de realizador, diretor de fotografia e editor, foram desenvolvidas várias capacidades que este, até à data, não tinha tido oportunidade de desenvolver, nomeadamente em termos de experiência numa área que não tinha desenvolvido com regularidade: o documentário. Esta in experiência inicial permitiu ao aluno desenvolver uma série de pesquisas na área, adequadas à posição que iria tomar aquando da rodagem do filme, proporcionando deste modo um desenvolvimento teórico e técnico.

A capacidade de pôr em prática, na fase de rodagem, toda a informação teórica reunida previamente, constitui também um facto digno de referência. Considera-se ainda que enquanto realizador, diretor de fotografia e editor de imagem, constituiu uma mais-valia para o filme, atingindo na íntegra os objetivos inerentes às funções que desempenhou, não tendo comprometido em nenhuma altura o seu sucesso.

No que à resposta à questão central de se é possível representar a realidade (e a verdade) mesmo depois de se passar pelo processo (de filmagem e) de montagem, a resposta é afirmativa.

É claro que podemos apontar diversos aspectos que podem ser parciais no que a essa representação da realidade diz respeito, como a imperfeição da câmara, o enquadramento, ponto de vista, concepção do realizador, montagem, etc. No entanto estes são fatores intrínsecos ao próprio meio que se está a usar para fazer essa representação, o cinema. Em Farina (2010, p. 344):

A principal característica do género documental é trabalhar com fatos que fazem parte da realidade, mas estão retratados de acordo com as concepções do autor/diretor. Isso quer dizer que tanto documentários quanto qualquer outro género fílmico são

produções autorais, ou seja, um mesmo tema poderia ser tratado de modo diferente por dois diretores.

A verdade é que a questão da autoria acaba por ter um peso bastante grande na definição daquilo que se pretende para o filme. Salles citado em Farina (2010, p. 344):

Você não pode estruturar um filme sem ter uma razão muito clara para escolher esse caminho ou aquele outro caminho. Eu acho que o cinema documental, é, porque o real é tão evidente, quer dizer, você está filmando a realidade, as pessoas geralmente acreditam que basta o real, quer dizer, que o real é o tema do filme. E que a estrutura, a forma, já está dada, ou é irrelevante. (...) A forma é dada e o que interessa é o mundo lá fora, a grande história que você descobriu. Isso não é verdade. Você pode fazer um filme profundamente medíocre sobre o Holocausto e você pode fazer um filme extraordinário sobre o teu gatinho. A diferença é a maneira como você se aproxima do tema.

Em relação à questão da montagem, é óbvio que a percepção do real pelo olho humano não é feita por meio de cortes. Essa é uma característica, como vimos, intrínseca ao meio do cinema e para isso precisamos de colar planos que nunca estiveram juntos para retratar algo que aconteceu. A elipse entre estes acontecimentos é algo que está sempre presente neste processo e que o próprio espectador tem noção (mesmo que inconscientemente). Wolf Koenig (Quotes About Documentary Film and Filmmaking, 2003) afirma:

Every cut is a lie. It's never that way. Those two shots were never next to each other in time that way. But you're telling a lie in order to tell the truth.

Em conclusão, e no que ao desenvolver e realizar deste projeto diz respeito, o aluno pôde vivenciar novas experiências associadas à produção audiovisual, destacando-se a sua capacidade de adaptação a novas situações e ambientes, essencialmente no que diz respeito à sua relação com o nível elevado pressão, enorme responsabilidade e reduzida margem de erro que estão diretamente associadas às funções que desempenhou.

8. BIBLIOGRAFIA

- VIANNA, A. M. (15 de Agosto de 2012). *Eisenstein e o Cinema Soviético (I)*. Obtido em 26 de Janeiro de 2013, de <http://espacoacademico.wordpress.com/2012/08/15/eisenstein-e-o-cinema-sovietico-i/>
- Achtner, W. (Junho de 2002). *Thoughts on Staging and Documenting Reality*. Obtido em 21 de Setembro de 2014, de <http://digitaljournalist.org/issue0206/achtner.htm>
- Areal, L. (30 de Outubro de 2009). *Formalismo Russo*. Obtido em 26 de Janeiro de 2013, de <http://realizacoes.blogspot.pt/2009/10/formalismo-russo.html>
- Baker, M. (2006). *Documentary in the Digital Age*. United Kingdom: Focal Press.
- Bernard, S. C. (2007). *Documentary Storytelling*. Oxford : Focal Press.
- Cain, M., & Harris, R. (25 de Junho de 2009). *K-State Psychologists Look At Some Reasons Behind The Fascination With Fireworks*. Obtido em 15 de Setembro de 2014, de Kansas State University: <http://www.k-state.edu/media/newsreleases/seasonal/fireworks609.html>
- Carvalho, D. (Julho de 2011). *Stalinismo, Cultura e Cinema na URSS*. Obtido em 27 de Janeiro de 2013, de http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300296171_ARQUIVO_Stalinismo,CulturaeCinamanaURSS.pdf
- Dawson, J. (21 de Março de 2003). *Dziga Vertov*. Obtido em 27 de Janeiro de 2013, de Senses of Cinema: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/vertov/>
- Dancyger, K. (2011). *The Technique of Film and Video Editing - History, Theory, and Practice* (5ª edição ed.). Oxford: Focal Press.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Diniz, L. d. (2007). *O Processo de Interdiscursividade entre as Artes - Literatura e Cinema*. Graphos.
- Dmytryk, E. (1984). *On Film Editing*. Focal Press.

- Farina, D. (2010). A realidade é uma falácia: uma abordagem do cinema documental. In *Cadernos do CEOM – Ano 22, n. 31 – Espaço de memória: abordagens e práticas*. Universidade Comunitária da Região de Chapecó.
- Figueiredo, C. L. (s.d.). *O Conteúdo Propagandístico do Cinema Soviético: O Exemplo da obra de Eisenstein*. Obtido em 26 de Janeiro de 2013, de <http://www.ipv.pt/forumedia/6/16.pdf>
- Fricke, R. (Realizador). (2011). *Samsara* [Filme].
- Gaudenzi, S. (20 de Julho de 2012). The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary. London.
- Granja, V. (1981). *Dziga Vertov*. Livros Horizonte.
- Grilo, J. M. (2007). *As Lições do Cinema*. Edições Colibri.
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov - Defining Documentary Film*. United States of America: I.B.Tauris.
- Kornis, M. A. (1992). *História e Cinema: um debate metodológico*. (C. d. CPDOC/FGV, Ed.) Obtido em 10 de Maio de 2014, de Revista Estudos Históricos: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>
- Neto, S. (2013). A história como montagem no documentário moderno.
- Nichols, B. (Novembro de 2012). Um diálogo com Bill Nichols. (G. Villen, & E. Silva, Entrevistadores) *Jornal da Unicamp*.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- *Montagem*. (25 de Maio de 2010). Obtido em 21 de Setembro de 2014, de Codex Tuna Chicken: <http://sataridis.wordpress.com/2010/05/25/montagem/>
- *Quotes About Documentary Film and Filmmaking*. (2003). Obtido em 8 de Agosto de 2014, de Reel Life Stories: Documentary Film and Video Collections: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/reellife/quotes.html>
- Penafria, M. (1999). *O Filme Documentário*. Lisboa: Edições Cosmos.

- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior.
- Peres, S. S. (2007). *O formato e a linguagem dos documentários produzidos sobre a cidade de São Paulo*.
- Simal, A.-P. V. (6 de Março de 2010). *Capítulo 3 - O Cinema Soviético (1923 - 1933)*. Obtido em 26 de Janeiro de 2013, de Historia do Cinema em 10 Capítulos:
<http://capitulosdecinema.blogs.sapo.pt/2024.html>
- Soares, S. J. (2007). *Documentário e Roteiro de Cinema - Da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Rosen, J. (6 de Janeiro de 2011). *An Introduction to LOG and Its Uses*. Obtido em 12 de Junho de 2012, de AbelCine:
<http://resources.abelcine.com/2011/01/06/an-introduction-to-log-and-its-uses>
- Rosenthal, A. (1996). *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos* (Revised Edition ed.). United States of America: Southern Illinois University Press.
- *Tipos de Montagem*. (25 de Maio de 2010). Obtido em 21 de Setembro de 2014, de Codex Tuna Chicken:
<http://sataridis.wordpress.com/2010/05/25/tipos-de-montagem/>

9. ANEXOS

9.1. Guião

PIROTECNIA

De

Luís Silva

luissilva.video@gmail.com

1 SEQ. MONTE

SEQ. DE PLANO PORMENOR P/ GERAL:

Início da manhã 1, do ciclo. Sol ainda baixo em contraluz ilumina o solo que está em destaque no enquadramento inicial. Os enquadramentos seguem a ordem do particular para o geral. Percebemos que estamos no monte, ouvem-se os sons da natureza e impera a sensação de paz e tranquilidade.

2 SEQ. PAIOIS

PLANO PORMENOR:

No interior dos paióis, os elementos em pó estão dispersos pelas mesas nas suas variadas configurações. Percebem-se as disposições geométricas dos variados tipos de invólucros que farão parte dos foguetes e balonas.

O rádio ajuda a situar o momento do dia ao se ouvir "bom dia" em off.

PLANO PORMENOR:

É pela primeira vez introduzida a presença humana, as mãos dos trabalhadores, que manuseiam o material em movimentos sistemáticos. Percorremos as várias fases do processo de produção. Percebem-se variedades de cor, textura, métodos de manuseamento.

MÉDIO:

Percebemos quem manuseia o quê. São revelados os rostos das pessoas que trabalham o material. Importante mostrar a organização de cada paiol, tudo disposto em padrão.

MÉDIO P/ GERAL:

A câmara, de dentro de um paiol, recua e estabelece a sua escala e relação espacial no monte.

Seguimento da ordem do processo de elaboração. Primeiro pó, depois mistura dos compostos, embalagem, armazenamento.

3 SEQ. ESCRITÓRIO

PLANO PORMENOR:

No interior do escritório de desenho digital, vemos vários elementos dispersos pelas mesas nas suas variadas configurações. Percebem-se as disposições semelhantes embora divergindo em pequenos objectos de quem trabalha em cada posto.

O telefone interrompe o silêncio e ajuda a situar-nos num escritório da empresa.

PLANO PORMENOR:

É pela primeira vez introduzida a presença humana, as mãos dos trabalhadores, que manuseiam teclados, ratos, papéis, canets, telefones, em movimentos sistemáticos. Percorremos os vários postos.

MÉDIO:

"Paióis digitais". Na mesma linha da sequência nos paióis, percebemos quem manuseia o quê.

MÉDIO P/ GERAL:

A câmara, junto à secretária, recua e estabelece a sua escala e relação espacial no escritório. Percebe-se uma disposição em padrão semelhante à dos paióis no monte.

Seguimento dos vários postos até ao chefe.

ACTO 2 / CORPO

MONTAGEM EM PARALELO ENTRE AS DUAS FESTAS

4 SEQ. LOCALIDADE(S)

SEQ. DE PLANO PORMENOR P/ GERAL:

Início da manhã 2. Sol ainda baixo em contraluz ilumina o local onde vai acontecer o espectáculo. Os enquadramentos seguem a ordem do particular para o geral. Percebemos que estamos numa localidade, ouvem-se os sons da agitação matinal.

5 SEQ. MONTAGEM

Acompanhamento de todo o processo de montagem em paralelo com o avançar do dia. Elementos-chave:

- Ligações eléctricas

(CONTINUA)

- *Montagem das estruturas de lançamento*
- *Carregamento de tubos*
- *Momentos informais da equipa*
- *Espera*

6 SEQ. PREPARAÇÃO

Na transição do dia para a noite percebe-se como cada localidade prepara o seu espectáculo.

Oposição do ritual dos archotes em Amiais e ausência deste em Barcelos.

ACTO 3 / EXPLOSÃO > CINZA

7 SEQ. CHEGADA DO PÚBLICO

Imagens das ruas e as pessoas a deslocarem-se para o espectáculo.

Habitações circundantes ao local principal.

Pessoas a chegarem ao local do espectáculo.

Intensificação da tensão por via dos depoimentos recolhidos que culmina no início do espectáculo.

8 SEQ. ESPECTÁCULO

Início do espectáculo.

Reacções dos pirotécnicos.

Reacções do público.

Último disparo.

Aplausos.

Imagens das balonas em cinzas.

FIM

9.2. Esquemas de Filmagem



Figura 1 - Esquema de filmagem em Amiais de Baixo.



Figura 2 - Esquema de filmagem em Barcelos.