

Idalina Silva

O papel do produtor criativo no documentário em Portugal

MCA. 2014

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



Departamento de Artes da Imagem Mestrado em Comunicação Audiovisual

Idalina Silva

O papel do produtor criativo no documentário em Portugal

MCA. 2014

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

Professor Orientador: Prof.^a Doutora Maria João Cortesão

Dedico este trabalho à minha família e aos amigos que sempre me apoiaram

Agradecimentos

Aos meus pais, por acreditarem nas minhas decisões e por apoiarem sempre a concretização dos meus sonhos e projetos.

Aos meus irmãos, por me compreenderem, motivarem e auxiliarem em todos os momentos .

Aos meus amigos, por estarem presentes e me ouvirem nos bons e maus instantes.

Aos companheiros do documentário “Pirotecnia”, especialmente ao Luís Silva, por acreditarem no nosso projeto e por respeitarem as minhas opiniões.

A todos os professores do mestrado, pelos ensinamentos.

À minha orientadora, pelos conselhos, pelo apoio e pela paciência demonstrados.

À empresa Macedo’s Pirotecnia, por ter proporcionado os meios necessários à produção do documentário.

A todos os membros da família Macedo’s, por nos receberem de portas abertas.

Aos entrevistados, que contribuíram para o aprofundamento deste estudo.

palavras-chave

produtor, criatividade, produtor criativo, documentário, "Pirotecnia"

resumo

Este estudo tem como principal objetivo refletir sobre o papel desempenhado pelo produtor criativo no processo produtivo do documentário português.

Neste âmbito, é pertinente compreender os atributos que lhe estão subjacentes, a sua intervenção na conceção artística do documentário, a consequente influência que este exerce sobre o filme e, ainda, proceder à análise do impacto que os constrangimentos financeiros têm na estrutura produtiva do documentário, em Portugal.

Através de uma pesquisa qualitativa de carácter exploratório, com recurso ao estudo de caso do documentário "Pirotecnia" e a entrevistas realizadas a profissionais especializados no género, apresenta-se um projeto teórico prático que ilustra a importância do produtor criativo no documentário e da permanente relação de comunicação entre produtor e realizador.

keywords

producer, creativity, creative producer, documentary, "Pirotecnia"

abstract

This study aims to reflect on the role of the creative producer in the production process of the Portuguese documentary

This study aims to reflect on the role of the creative producer in the production process of the Portuguese documentary.

In this context, it is pertinent to understand the attributes that underlie it, its intervention in the artistic design of the documentary, the resulting influence it has on the film, and also to examine the impact that financial constraints have on the productive structure of the documentary in Portugal.

Through a qualitative research of an exploratory nature, using the case study of the documentary "Pyrotechnics" and interviews with professionals specialized in genre, presents a theoretical and practical project that illustrates the importance of the creative producer on the documentary and the ongoing relationship communication between producer and director.

ÍNDICE	PÁG.
09	ÍNDICE DE QUADROS
10	INTRODUÇÃO
12	PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO
12	CAPÍTULO I – O PRODUTOR
12	1.1. O conceito de produtor
15	1.2. O produtor no género documentário
17	1.3. As estruturas de produção dos documentários produzidos em Portugal
19	CAPÍTULO II – O PRODUTOR CRIATIVO
19	2.1. O conceito de criatividade
21	2.2. O papel do produtor criativo
28	CAPÍTULO III – METODOLOGIA
28	3.1. Objetivos
28	3.2. Métodos
29	3.3. Técnicas de recolha de dados e amostra
33	PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO
33	CAPÍTULO IV – ESTUDO DE CASO DO DOCUMENTÁRIO “PIROTECNIA”
33	4. O papel do produtor criativo no documentário “Pirotecnica”
34	4.1. Pré-produção
35	4.1.1. Conceito, guião e <i>reperage</i>
39	4.1.2. Orçamento
40	4.1.3. Equipa técnica
41	4.1.4. Calendarização, planeamento das rodagens e folhas de serviço
42	4.1.5. Preparação das entrevistas
42	4.2. Produção
43	4.2.1. Relação entre produtora e realizador
44	4.2.2. Operação de câmara
44	4.2.3. Entrevistas
45	4.3. Pós-produção
45	4.3.1. Seleção e transcrição das entrevistas

PÁG.

46	4.3.2. Acompanhamento da montagem
47	4.3.3. Divulgação
49	CAPÍTULO V – ENTREVISTAS
49	5.1. A criatividade nas funções do produtor
50	5.2. Características do produtor criativo
52	5.3. Participação do produtor na conceção artística do documentário
54	5.4. A manifestação da criatividade do produtor nas diferentes fases de produção
55	5.5. Consequências decorrentes da acumulação dos cargos de realização e produção
57	5.6. A importância do produtor no documentário
58	5.7. O produtor nas equipas de documentário com constrangimentos financeiros
60	CONCLUSÃO
63	BIBLIOGRAFIA
67	FILMOGRAFIA
68	APÊNDICES

ÍNDICE DE QUADROS	PÁG.
	14
Quadro 1 - Funções desempenhadas pelo produtor nas diferentes fases de produção	
	51
Quadro 2 – Características atribuídas pelos entrevistados ao produtor criativo	

INTRODUÇÃO

O presente estudo, realizado no âmbito do projeto de Mestrado em Comunicação Audiovisual (especialização em produção e realização audiovisual), tem como objetivo investigar o papel do produtor criativo no documentário em Portugal. Pareceu-nos oportuno explorar esta temática por ser um assunto ainda pouco analisado e que gera algumas incertezas.

Muito sucintamente, o produtor é o responsável pela união de todos os departamentos técnicos e artísticos que trabalham na execução de um filme. É ainda o elemento que possui maior conhecimento transversal do projeto, porque o acompanha desde a conceção (pré-produção), às filmagens (produção) e à edição e divulgação (pós-produção).

No documentário o papel desempenhado pelo produtor geralmente é de maior proximidade, visto que o grupo de trabalho é substancialmente mais reduzido que em ficção. Considerando que as equipas de produção no género documentário tendem a prescindir de um profissional que desempenhe unicamente a função de produção; é pertinente compreender como o produtor criativo influencia o filme e qual a importância que desempenha no documentário português.

Para o efeito, examinaram-se os atributos que lhe estão subjacentes, a pertinência da sua intervenção na conceção artística do documentário e averiguou-se a forma como os constrangimentos financeiros afetam o seu papel criativo. Sendo este um assunto pouco aprofundado, é intuito deste ensaio apresentar uma pesquisa exploratória que sirva de reflexão sobre o objeto de estudo.

Na investigação desta temática, seguindo um método de estudo qualitativo, utilizaram-se três técnicas de recolhas de dados: a revisão da literatura, o estudo de caso e as entrevistas. A primeira contribuiu para o enquadramento teórico do produtor criativo. A segunda, o estudo de caso do documentário "Pirotecnica" (realizado no contexto do projeto de final de mestrado), ilustrou alguns comportamentos do produtor criativo. E a terceira permitiu a recolha de informação sobre o tema junto de profissionais do audiovisual, especializados no documentário.

Na primeira parte deste ensaio é feita uma contextualização bibliográfica que servirá de apoio à segunda parte – o estudo empírico. Este enquadramento teórico encontra-se dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo apresenta a noção de produtor, as especificidades de produção no género documentário e o posicionamento do produtor de documentário na indústria portuguesa. No segundo capítulo é introduzido o conceito de criatividade e explicitado o papel do produtor criativo nas últimas décadas. O terceiro capítulo aborda as questões metodológicas do ensaio, esclarecendo os objetivos do estudo, o método utilizado e as técnicas de recolha de dados escolhidas.

A segunda parte do ensaio foca essencialmente questões de carácter empírico. No capítulo quatro é exposto o estudo de caso do documentário “Pirotecnica”, nomeadamente o papel criativo desempenhado pelo produtor no processo produtivo. O quinto e último capítulo apresenta a análise das entrevistas por sete temas chave, que traduzem as opiniões expressas face às questões colocadas.

Na conclusão foram tiradas ilações dos assuntos previamente abordados, que ajudaram a explorar a temática em análise; e apresentadas, ainda, sugestões para futuras investigações.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

CAPÍTULO I – O PRODUTOR

Sendo o produtor o objeto de estudo desta investigação, é fundamental encontrar uma definição teórica que permita o escrutínio da sua profissão e das tarefas que lhe estão subjacentes. Esta teorização é necessária uma vez que a generalidade dos indivíduos não tem noção do trabalho desempenhado pelos produtores, inclusive pessoas da indústria cinematográfica (Barbara Broccoli, citada em Pardo, 2010, p. 1).

1.1. O conceito de produtor

Encontrar uma definição consensual de produtor não é uma missão fácil, uma vez que o seu campo de ação engloba todo o filme e supervisiona várias áreas. De forma sucinta, “In a nutshell, the producer is a programme or film’s key contributor – the driving force behind a project” (Worthington, 2009, p. 11). Partindo da premissa que o produtor é a força motriz de qualquer projeto cinematográfico, é conveniente perceber as múltiplas formas que o seu trabalho pode ter.

Bordwell e Thompson (2008, p. 15) restringem a atuação do produtor, numa fase inicial do projeto, essencialmente às áreas financeira e organizacional. Contudo outras definições mostram-nos que a sua intervenção não se limita a estas duas vertentes.

Autores como Musburger e Kindem (2009) e Clevé (2006) defendem, por sua vez, a existência de uma vertente criativa na profissão de produtor. Os dois primeiros (Musburger e Kindem, 2009, p. 73) acreditam que o produtor exerce funções complexas e amplas e intitulam-no de “creative administrator”¹, uma vez que ele age como elemento de ligação entre os investidores que financiam os filmes e os artistas que os criam. O produtor é, deste ponto de vista, o responsável por transformar as ideias criativas em conceitos realistas e comercializáveis, gerindo o orçamento e a calendarização. Por seu turno, Clevé

¹ Tradução livre da autora: “administrador criativo”

(2006, p. 2) explica que o produtor vê as suas ambições criativas libertadas quando toma decisões relativas ao guião e à integração no filme de todos os aspetos de produção artística.

Já Proferes (2008, p. 132) opta por explicitar o trabalho do produtor subjugado ao do realizador: "The producer's job is to do everything possible to help the director achieve his artistic goal. She is a key figure in giving the director the support and encouragement every director needs to cope with the pressure of filmmaking".

A função do produtor pode ser caracterizada como sendo um desafio permanente, uma vez que este tem que se confrontar, frequentemente, com alguns constrangimentos (gestão do orçamento e gestão de horários) para poder concretizar as ideias previamente delineadas para a conceção do filme (Worthington, 2009, p. 12).

Na indústria cinematográfica existem diversos tipos de produtor, sendo que (de acordo com a dimensão e o tipo de financiamento) um projeto pode ter apenas um produtor, que acumula todas as funções, ou vários de todas as categorias existentes².

As tarefas desenvolvidas nesta função podem ser agrupadas em três etapas: a pré-produção, a produção e a pós-produção.

A fase de pré-produção começa com a ideia e o seu desenrolar engloba todos os passos necessários para a concretização da mesma. Neste estágio são criadas todas as condições essenciais para a execução do conceito inicial, desde a preparação da proposta de projeto, da sinopse e dos cronogramas até ao desenvolvimento do orçamento e do *storyboard*³, entre outros (Musburger e Kindem, 2009, p. 35).

Já na fase de produção a ideia começa a tomar forma. Nesta etapa são gravados os elementos visuais e sonoros do filme. Conforme refere Worthington, "Production is when the project is filmed on-set or on location. Depending on the type of project and the size of the budget, production may take days, weeks, months or even years" (2009, p. 25). O produtor concentra-se nas questões logísticas (p. ex. transportes, alimentação e alojamento) enquanto o realizador fica envolvido com os aspetos criativos (p. ex. realização do *storyboard*, pesquisa

² Apêndice 1

³ Conjunto de imagens gráficas que indicam o enquadramento da câmara e a composição de cada plano de um filme ou programa de televisão (Musburger e Kindem, 2009, p. 38)

de locais de rodagem ou construção das personagens). No entanto, a estreita relação entre ambos deve ser mantida por forma a assegurar que a visão criativa é cumprida nos limites orçamentais e de tempo delineados. É nesta fase que as competências do produtor para resolver problemas devem estar mais apuradas, porque, por melhor planeada que esteja uma produção, há sempre imprevistos e situações que irão correr mal (*idem*). Para que esta etapa decorra sem incidentes, ou com poucos imprevistos, Musburger e Kindem defendem que se adotem duas leis de produção: a primeira é a lei de Murphy (“*Anything that can go wrong, will go wrong*”) e a segunda é um antídoto da primeira - “*Proper prior planning prevents poor productions*” (2009, p. 49).

Por fim, na pós-produção, todo o material gravado (elementos sonoros e visuais) começa a ser trabalhado e editado para que o projeto ganhe coerência e resulte no filme previamente planeado, sendo por vezes necessária a criação de efeitos especiais. A obra fica então pronta para a ser divulgada e distribuída (Worthington, 2009, p. 175).

Quadro 1 – Funções desempenhadas pelo produtor nas diferentes fases de produção

Fases de Produção	Funções desempenhadas pelo produtor
Pré-produção	Encontrar ou criar uma ideia; desenvolver o guião (individualmente ou com o argumentista); elaborar o orçamento; elaborar o plano de trabalho e o cronograma das filmagens; contratar a equipa técnica ⁴ ; distribuir papéis e contratar atores; visita, preparação e aluguer dos locais das filmagens/estúdios; pedir licenças e estabelecer contratos; tratar do guarda roupa e dos adereços; supervisionar a preparação dos cenários; supervisionar o trabalho dos diferentes profissionais envolvidas na pré-produção (argumentista, realizador, diretor de fotografia, diretor de cenografia, etc.); supervisionar a conclusão do relatório de produção e garantir a sua distribuição; garantir os transportes e o alojamento para a equipa; manter ligação com as autoridades locais

⁴ Apêndice 2

Produção	Supervisionar todas as tarefas e planos previamente delineados; garantir que não ocorrem deslizes orçamentais; preparar filmagens complementares, reorganizar todos os aspetos necessários em situações imprevistas; garantir um bom ambiente de trabalho entre os vários departamentos e seus elementos
Pós-produção	Supervisionar a edição da imagem e a correção de cor, supervisionar a pós-produção áudio e a mistura; supervisionar a banda sonora; supervisionar a edição de efeitos especiais; obter licenças em falta; garantir a promoção e divulgação da obra; encetar a distribuição do filme

Fonte: Adaptado de Marner (2010), Clevé (2006), Worthington (2009) e Musburger e Kindem (2009)

Conclui-se que nestas três fases o produtor acaba por desempenhar, de forma integrada, um conjunto diverso de tarefas (Quadro 1) que culminarão no resultado final – o filme. Visto que este estudo se centraliza no documentário, no próximo subcapítulo é especificada a atuação do produtor nesse género.

1.2. O produtor no género documentário

Referir a produção no contexto do cinema documental é particularmente difícil pela acrescida indefinição e variação das suas etapas de trabalho (Dias, 2009, p. 13). A este respeito, Rabiger indica que “(...) normalmente, dado que no hay suculentas ganancias a la vista, el documental no tiene productor y, por lo tanto, el director también ha de reunir los fondos que son necesarios para la película y luego acelerar su distribución” (2005, p. 111).

Em Portugal, “A maioria das empresas cinematográficas que produzem documentários têm uma dimensão pequena, funcionam numa lógica de projeto comportando uma média de 3 a 4 pessoas. Estas microestruturas são em grande parte propriedade de apenas uma pessoa, normalmente é o realizador que acumula funções de produção e realização” (Carrilho, 2009, p. 63)

Depreende-se assim que, em equipas de trabalho tão reduzidas como frequentemente são as dos documentários, é um luxo existir um chefe de

produção. Embora a sua presença por vezes seja dispensada, as funções por ele exercidas são pertinentes, uma vez que todas as suas tarefas atenuam o trabalho do realizador, para quem iria recair uma excessiva carga de trabalho (Rabiger, 2005, p. 111).

Há, assim, no género documentário lugar para o produtor. Mas que papel desempenhará este profissional na realidade? Será apenas um elemento executivo ou intervirá na componente artística do filme?

Se analisarmos o momento em que a ideia toma forma, ou seja, o momento de conceção do guião, percebemos que no documentário o produtor deve ser flexível e ter uma forte capacidade de improviso. Isto porque, enquanto em filmes de ficção o guião ajuda a traduzir as intenções do realizador para a restante equipa, no documentário a ausência de uma versão acabada pode tornar-se um entrave para o trabalho de produção e certamente que o condiciona (Dias, 2009, p. 13).

À semelhança do produtor de ficção, o produtor do documentário é responsável por conseguir e gerir o financiamento do projeto, por preparar as filmagens, acompanhar a rodagem e por garantir que não existe nenhuma derrapagem orçamental sempre que for necessário gravar planos alternativos.

[N]o hace falta mencionar que el buen jefe de producción debe ser una persona bien organizada, ordenado (...) adepto a las relaciones sociales y gran negociador y capaz de coordinar varias actividades al mismo tiempo. Debe tener capacidad para elaborar un orden adecuado de prioridades, para tomar decisiones que afectan al tiempo, al esfuerzo y al dinero (Rabiger, 2005, pp. 113-114).

Mas embora execute funções similares às do produtor de ficção, o produtor no documentário encontra nos seus projetos desafios acrescidos que surgem da imprevisibilidade dos factos e acontecimentos reais.

Sobre as funções do produtor no documentário, Müller defende que, para além da "experiência em gestão e/ou financiamento", "deve haver qualquer *coisa de psicólogo* num bom produtor", assim como certas "apetências maternas/paternais" (2009, p. 58). E acrescenta ainda que o produtor do documentário deve ser capaz de instigar o processo produtivo de modo realista - financeira e criativamente, conhecendo bem o potencial do seu projeto e as capacidades do realizador, para o contrariar sempre que necessário.

O papel do produtor não é exclusivamente o de arranjar dinheiro, mas sim o de um companheiro que tem opiniões e críticas construtivas em todas as fases do projeto, inclusive na sinopse e no guião. O produtor deve, pois, trabalhar no filme tanto quanto o seu realizador, sendo vantajoso que tenha conhecimentos de edição, operação de câmara e até de realização (*ibidem*).

Até alguns dos impulsionadores do cinema de autor, como Godard e Truffaut, reconheceram o produtor como um elemento essencial na ligação da componente artística aos compromissos orçamentais, porque em determinadas ocasiões este “pode mesmo avançar ou declinar com os projectos baseado em premissas subjectivas como o gosto ou a intuição” (Carrilho, 2008. p.83).

Comparativamente ao que sucede em televisão ou em cinema ficcional, no documentário o grau de especialização dos profissionais é mais flexível, fazendo com que os artistas sejam capazes de executar criativamente diversas funções dentro dos seus conhecimentos. Como neste género a equipa trabalha numa “organização mais horizontal do que vertical” e não existe “controlo ou autoridade extrema”, os profissionais acabam por agir de forma mais individual sendo, conseqüentemente, maior o grau de responsabilização pelas tarefas executadas. (*idem*, p. 70).

Para abranger a realidade portuguesa, no subcapítulo seguinte analisar-se-á o modelo de produção documental praticado em Portugal.

1.3. As estruturas de produção dos documentários produzidos em Portugal

Carrilho (2008) revela⁵ que nos documentários produzidos em Portugal por norma o realizador congrega trabalhos de produção e realização - acumulando funções artísticas, técnicas e administrativas.

Esta tendência é expressa nas estruturas de produção que sofreram, ao longo dos últimos anos, uma dispersão e um conseqüente enfraquecimento. Isto sucedeu devido à criação de um elevado número de empresas geridas por realizadores que pretendiam “beneficiar diretamente dos apoios financeiros à produção do ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual), visto que estes apenas

⁵ No estudo “Estruturas de produção do documentário português. Estudo de caso no Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa”

são atribuídos aos responsáveis de empresas legalmente constituídas” (Carrilho, 2009, p. 62).

Contudo, esta estratégia de dependência dos fundos públicos acarretou constrangimentos económicos que levaram ao encerramento de muitas das recentes empresas de produção. Neste contexto, quer as produtoras de cinema quer os realizadores independentes, apesar da preferência pelo documentário cinematográfico, têm necessidade de recorrer à produção de conteúdos heterogéneos para sobreviverem no mercado português.

Deste modo, em Portugal verifica-se a existência de “(...) fraca relação entre produtores e realizadores, a falta de cooperação artística e empresarial, a desconfiança e a dispersão das forças produtivas, bem como a dependência face aos apoios do ICA” (*ibidem*).

A investigação anteriormente mencionada, à época da sua execução, mostrou-nos que os realizadores sentiam geralmente uma excessiva burocratização e falta de apoio dos produtores, que se limitavam a gerir os fundos do ICA, não eram criativos a tomar decisões e falhavam na divulgação dos filmes (*ibidem*). Esta situação desencadeou algumas queixas de realizadores, que acabaram por criar as suas próprias empresas como forma de potenciar a sua liberdade criativa e autonomia financeira, mesmo que a sua subsistência não fosse assegurada exclusivamente pelo audiovisual.

Tais realizadores acabavam por produzir documentários, simultaneamente, numa ótica artesanal e profissional. Isto porque trabalhavam geralmente sozinhos ou com poucos colaboradores. Neste sistema o recurso a mão-de-obra gratuita e o uso de materiais emprestados por amigos são frequentes.

Difícilmente o produtor tem destaque nestas estruturas de produção de menores dimensões, que têm uma atividade descontinuada e que dependem fortemente dos apoios financeiros estatais. “O panorama da actividade produtiva de documentários em Portugal é assim frágil, complexo e híbrido” (*ibidem* p. 66).

Posto isto, importa perceber se o género documentário e as estruturas produtivas portuguesas poderão ganhar com a intervenção de um produtor que seja criativo, que se empenhe em todas as fases do projeto e que trabalhe tanto como realizador. Para tal, nos próximos subcapítulos, analisaremos o conceito de criatividade e as características de um produtor criativo.

CAPÍTULO II – O PRODUTOR CRIATIVO

2.1. O conceito de criatividade

Com o surgimento e desenvolvimento do cinema digital e da Internet assistiu-se, paulatinamente, à democratização e globalização do audiovisual. Atualmente é possível a exibição, com maior ou menor destaque público, de filmes produzidos com recursos limitados, baixos orçamentos e sem grandes preocupações técnicas (Luca: 2009).

Apesar da maior democratização da produção e distribuição cinematográficas, Luca defende que “No sentido inverso da informática, a indústria cinematográfica é conservadora em sua essência. Talvez porque, havendo excessos de criatividade na confecção de filmes, aqueles que a administram sejam obrigados a conter os ânimos, compassar as ideias, colocar os pés no chão” (2009, p. 47). Nesta perspectiva, a criatividade é apresentada como uma das principais causas para os custos exorbitantes de produção na sétima arte.

Para compreendermos se a criatividade é efetivamente um entrave no cinema contemporâneo (sobretudo no âmbito da produção audiovisual) ou se, pelo contrário, é uma aliada da produção cinematográfica deve-se explorar melhor o seu conceito.

Etimologicamente, criatividade é um conceito que deriva do latim *creare* e que “significa dar existência, sair do nada, estabelecer relações até então não estabelecidas pelo universo do indivíduo, visando determinados fins” (Pereira *et al.*, 1999, citados em Gurgel, 2006, p. 13). Fins esses que não são mais do que soluções para a resolução de um problema (Gonçalves *et al.*, 2010, p. 15)

Considerada como imaterial, a criatividade é intangível e subjetiva (Amorim e Frederico, 2008, p. 76). Comumente, quando se fala em criatividade o termo é associado de imediato à atividade artística, mas Amabile é perentória a defender que criatividade é a criação de ideias novas e úteis em qualquer área ou domínio; considerando importante esclarecer o que a criatividade não é – a arte ou as artes: “Creativity is novel and appropriate behavior in any domain of human activity – from business management to scientific discovery to fiction-writing to child-rearing to social interaction to painting... and so on” (1996, p. 2).

A criatividade apresenta-se como um processo de resolução de problemas que, segundo Alencar (1995), se desenrola por fases. O levantamento de ideias e soluções é a primeira dessas etapas, seguindo-se o exame das várias soluções propostas e a escolha das mais adequadas. Neste processo, por último, é necessário implementar a solução escolhida mediante uma ação concreta.

Para Kneller, a criatividade resume-se, em grande parte, à reordenação de tudo o que aprendemos, por forma a encontrarmos aquilo que não sabemos; visto que as soluções criadoras não precisam ser particularmente novas. Isto porque, muitas vezes o ato de criar nasce da forma diferente como olhamos para algo (1978, citado em Gurgel, 2006).

Ao estudarem a criatividade, Mano e Zagalo (2009) apresentam uma linha de investigação que analisa separadamente o ponto de vista do sujeito, o do processo e o do produto. Este ensaio aprofunda o conhecimento do papel do produtor criativo no documentário português e, como tal, analisa o ponto de vista do sujeito. O sujeito criativo é, assim, caracterizado por Martínez como um indivíduo com uma personalidade capaz de detetar problemas, com capacidade de perceção, interesse pelo que é novo, curioso, com aptidão de síntese, flexibilidade de pensamento, tolerante para com a ambiguidade e rápido na produção de ideias (1999, citado em Mano e Zagalo, 2009, p. 1219).

[O] cientista, por exemplo, tem de ser mentalmente perturbado por fatos que ele não consegue explicar, o artista por emoções que ele não consegue exprimir pelas convenções artísticas a que está acostumado. A pessoa criativa regride, pois, a uma região menos consciente, menos diferenciada de sua mente, na qual possa gerar-se a solução de seu problema (Kneller, 1978, citado em Gurgel 2006, p. 15).

No âmbito desta análise, há que lembrar que os esforços para distinguir o processo criativo científico e o artístico são muitos, mas chega-se à conclusão que o processo criativo é idêntico em ambas as situações (Mano e Zagalo, 2009, p. 1221). Portanto, deve-se destacar que a criatividade não obedece a fórmulas nem a receitas e que, por isso, o processo criativo é um desafio constante na busca de soluções inovadoras para os problemas com que os indivíduos se deparam nas mais diversas áreas do seu dia-a-dia.

Desta feita, contrariamente ao que Luca (2009) crê, verifica-se que a criatividade não é por si um entrave para a produção cinematográfica nem a

principal causa dos custos exorbitantes de certos filmes. Ao invés, a criatividade pode ser um triunfo fundamental para a resolução dos problemas que surgem no decorrer do processo produtivo.

2.2. O papel do produtor criativo

Nos primórdios do cinema os produtores gozavam de um estatuto célebre. Nomes como Charles Pathé, Léon Gaumont ou Ole Olsen (na Europa), Carl Laemmle, Samuel Goldwyn, Adolph Zukor, Louis B. Mayer ou os irmãos Warner (nos Estados Unidos), fundaram e contribuíram para o crescimento da sétima arte, graças ao seu espírito visionário, criativo e empreendedor (Pardo, 2010).

Mas foi com a criação do “*studio system*”⁶ que a produção cinematográfica e o produtor criativo atingiram o seu apogeu. Segundo Pardo (*ibidem*), nessa época a profissão requeria criatividade, uma vez que o produtor executava um conjunto de tarefas criativas, nomeadamente, no desenvolvimento do guião, na contratação do realizador e dos atores e na supervisão da edição.

Naquele período, David O. Selznick (citado em Pardo, 2010) defendia que o produtor criativo era, simultaneamente, um juiz de talentos, um executivo rigoroso, um escritor e editor de cinema capacitado e ainda um especialista nas características comerciais da estória.

[T]he producer today, in order to be able to produce properly, must be able not merely to criticize, but be able to answer the old question what or why. He must be able, if necessary, to sit down and write the scene, and if he is criticizing a director, he must be able not merely to say ‘I don’t like it’, but tell him how he would direct it himself. He must be able to go into the cutting room, and if he doesn’t like the cutting of the sequence, which is more often true than not, he must be able to recut the sequence (Selznick, 1937, citado em Pardo, 2010, p. 4).

A prova de que o produtor era um elemento fulcral no processo criativo é o filme “*Gone with the Wind*”⁷ (1939). Nesta célebre longa metragem, onde

⁶ Sistema da indústria cinematográfica de Hollywood baseado em três conceitos: estúdios, géneros e estrelas de cinema. As décadas de 30 e 40 foram o período de ouro deste modelo de produção, que geria o processo produtivo dos filmes de acordo com princípios de eficiência empresarial.

⁷ Título em português: “E tudo o vento levou”.

trabalharam quatro realizadores (William Cameron Menzies, Sam Wood, George Cukor e Victor Fleming), competiu ao produtor David O. Selznick a importante missão de supervisionar e unir os vários contributos de realização (Pinheiro, 2012, p. 70).

Outros produtores famosos, como Irving G. Thalberg e Mervin LeRoy defendiam também a existência da componente criativa na produção cinematográfica. Este último publicou inclusive um livro, em 1953, onde dividiu os diferentes ofícios da indústria audiovisual em quatro categorias: o grupo criativo, o grupo técnico, a equipa de gestão de negócios e os trabalhadores especializados. E incluiu, curiosamente, o produtor na primeira das categorias juntamente com os argumentistas, os realizadores, os atores e os *designers*, ao invés de o incluir na equipa de gestão de negócios (Pardo, 2010, p. 4).

Quando, em meados da década de 40, o *studio system* entrou em colapso o papel do produtor criativo no cinema americano começou também a entrar em declínio. Esta situação agravou-se com a concorrência da televisão, na década de 50, e derradeiramente com o aparecimento da *politiques des auteurs*⁸ - que exaltou o realizador como figura central do filme. A profissão de produtor deixou, assim, de ser considerada criativa e começou a ser vista apenas como uma função financeira e de gestão. O mérito que os produtores tinham alcançado outrora foi sendo substituído pelo mérito de uma nova geração de cineastas americanos, que se consolidaram como talentos criativos durante os anos 70 (*ibidem*).

Na Europa o produtor nunca chegou a atingir o mesmo estatuto criativo que nos Estados Unidos, devido à ausência de uma indústria cinematográfica coesa. Apesar de ter sido uma figura crucial para a reconstrução das indústrias de cinema, após a II Guerra Mundial, o produtor europeu não conseguiu superar o culto do autor/realizador; isto porque a sua principal função era a de obter financiamento (*ibidem*).

⁸ Movimento teórico de crítica cinematográfica nascido em França, na revista "*Cahiers du cinema*", que atribui ao realizador o estatuto de autor em primazia pelos restantes intervenientes do processo produtivo de um filme

Na década de 80, quer na Europa quer nos Estados Unidos, o papel do produtor sofreu novamente mudanças com o aparecimento de um conjunto de profissionais que originavam e deram inspiração a projetos de sucesso, contribuindo assim para que a indústria restaurasse a confiança no cargo.

[T]he eighties have become the decade of the producer, and entrepreneurial craftsmen such as Steven Spielberg, George Lucas and David Puttnam have seized the creative reins in Hollywood, wielding them with a power honed on repeated success (Hanson e Hanson, 1986, citados em Pardo, 2010, p. 7).

Em Portugal, António Cunha Telles foi pioneiro na produção criativa ao tentar implementar, na década de 60, “um novo conceito e modelo de produção, [que reclamava] a participação do produtor enquanto co-autor do projecto” (Cunha, 2013, p. 558).

Na época, o seu trabalho foi considerado uma “produção cinematográfica em série industrial de qualidade artística superior” (Fernando Duarte, 1964, citado em *ibidem*). Os seus filmes eram produzidos quase sem apoios oficiais e “[sendo] independentes do ponto de vista criativo, [buscavam] uma expressão estética diferente, mais moderna e mais próxima do nosso quotidiano” (Pina, 1986, p. 148).

Cunha Telles distanciou-se do conceito tradicional de produção que era praticado no país, e que via o produtor como um mero administrador financeiro, para abraçar uma nova “filosofia de produção” mais flexível. Com esta atitude inconformista, o produtor pretendia começar a “intervir do ponto de vista da concepção artística — cinematográfica — pôr o realizador em contacto com profissionais de qualidade” (Telles 1964, citado em Cunha, 2013, p. 559).

Considerado por Pina (1977, p. 71) como o mais corajoso e dinâmico produtor de cinema em Portugal; Telles rodou filmes “sem dinheiro, sem nomes, quase sem nada” e acabou, inclusive, “por fazer as películas ele próprio quando o projecto se acaba[va], vítima do meio e das dificuldades”. Mas o arrojo com que viu e vivenciou a produção cinematográfica foi um “projecto quase suicidário” que tornou o cinema português “mais vivo” (Pina, 1986, p. 148).

Numa altura em que o cinema de autor desvalorizava o papel do produtor, Cunha Telles procurou reinventar a função “através de uma forte ligação criativa e estética com o realizador (...)” (Telles, 1985, citado em Cunha, 2013, p. 559).

Contudo o seu intento não colheu seguidores. O “divórcio” entre produtores e realizadores foi consubstanciado com a criação do CPC - Centro Português do Cinema⁹, em 1969, considerado uma “verdadeira cooperativa de autores” (Grilo, 2006, citado em Cunha 2013, pp. 560-561). Com o apoio da Fundação Gulbenkian, este organismo começou a apoiar material e financeiramente os filme produzidos pelos realizadores que o integravam, sem colocar restrições às opções estéticas escolhidas livremente pelos seus “autores-realizadores” (Cunha, 2013).

A tendência de primazia do realizador perdurou, ainda, nas cooperativas e coletivos cinematográficos¹⁰ que procederam ao CPC e no Instituto do Cinema Português, no seio do qual surgiram “unidades de produção” que foram uma “experiência fugaz de coletivização do cinema” (*ibidem*). E, enquanto o produtor privado foi desaparecendo (substituído pelo capital do Estado¹¹), “a figura do autor-realizador como centro da atividade de produção – sem a obrigatoriedade de recorrer ao produtor” foi sendo reforçada (Fino, citada em Lopes, 2012, p. 16)

A profissão de produtor cinematográfico é uma das mais ignoradas ou desconhecidas do público, assim como as tarefas por ele executadas; sendo veiculada frequentemente a ideia que o produtor é um profissional cujas funções são restritamente financeiras e/ou organizacionais. Para comprovar que as tarefas do produtor não são tão limitadas, Cones explica que produtor criativo pode ser assim caracterizado:

[A] term used by some in the industry to distinguish between a producer who is significantly involved in artistic aspects of producing a motion picture as opposed to an executive producer who may be primarily responsible of obtaining production financing and in related business matters, and on the other hand, a line producer who is more directly involved with the logistics of actual production (1992, citado em Pardo, 2010, p. 8).

Mediante a definição apresentada constata-se que a contribuição criativa do produtor varia de acordo com o seu envolvimento no projeto. Este pode ser

⁹ Inspirado no “Ofício do Cinema em Portugal” e subsidiado pela Fundação Gulbenkian (Pereira, 2013)

¹⁰ Cinequanon, Cinequipa, FilmForm, Grupo Zero, Prole Filme, entre outros.

¹¹ Ora sob a tutela do IPC ora sob a da Rádio Televisão Portuguesa

apenas responsável pelo financiamento do filme, mas também pode abraçar outros desafios de produção de cariz criativo como a escolha do conceito ou a escrita do argumento - elementos que influenciam e determinam o resultado final do filme.

Contemporaneamente, o papel do produtor criativo tem vindo a ser mais valorizado de ambos os lados do Atlântico, sendo-lhe reconhecida a capacidade de combinar a gestão financeira e criativa dos projetos fílmicos (Pardo, 2010, p. 8). Como afirmou García Márquez:

[I]t is generally assumed the producer is who is watching over the director, trying to stop him from spending too much money —Absolutely false. The producer must be aware he or she is not a mere entrepreneur, a mere financier. His or her job demands imagination, initiative —a dose of creativity without which the whole movie suffers (1995, citado em Pardo 2010, p. 9)

Quando se discute o conceito de produtor criativo é importante refletir sobre a autoria da obra cinematográfica; visto que criatividade e autoria são resultado do ato de criar e, por conseguinte, estão estreitamente ligadas – a primeira não será possível sem a segunda.

Na perspetiva da *politiques des autor*, ambas ganham legitimidade na figura do realizador por este ser a pessoa que toma um maior número de decisões cruciais: na iluminação, na encenação, nos enquadramentos, no corte e no som (Bordwell e Thompson, 2001, citados em Pardo, 2010).

Dale (1991, citado em Pardo, 2010) também defende que o produtor, mesmo quando inicia a ideia de um projeto, pode ser considerado criativo mas não criador.

No entanto alguns especialistas, como Erwin Panofsky (1947, citado em Pardo, 2010), veem o filme como o resultado de um trabalho conjunto, cujas contribuições têm o mesmo nível de permanência na obra. Há, inclusive, autores ¹² que a este respeito empregam os termos “collective authorship” e “collective expressiveness”¹³. Por este prisma, o produtor tem toda a litude de ser considerado autor ou coautor das obras que produz, na medida em que as suas contribuições criativas irão permanecer para sempre no filme.

¹² Seger e Whetmore (1994) e Lovell e Sergi (2005), citados em Pardo, 2010, p. 11

¹³ Tradução livre da autora: “autoria coletiva” e “expressividade coletiva”

Sobre o papel do produtor na autoria da obra cinematográfica, Lasky afirma:

[T]he finished motion picture is a collective artistic endeavor; it bears the signatures of perhaps ten artists (...) Yet the most important signature of all is the one least noted, the signature of the associate producer who has fused a thousand elements into a unified whole for better or worse (1937, citado em Pardo, 2010, p. 12).

Depreende-se desta forma que existe uma necessidade premente de medir as diferentes contribuições dos profissionais envolvidos na execução de um filme, a fim de determinar de quem é a responsabilidade criativa final. E apesar do mito do diretor como autor da obra estar disseminado, começam a surgir defensores do produtor enquanto elemento criativo e até coautor.

Thomson é radical ao ponto de acreditar que “the work of production, when it is truly creative, can acquire greater importance than even the act of directing by itself” (1982, parafraseado em Pardo, 2010, p. 14).

Como lembra Evans (1983, citado em Pardo, 2010), os melhores trabalhos cinematográficos são sempre efetuados numa estreita colaboração entre realizadores e produtores fortes. Em última análise, é o produtor que contrata o realizador e não o oposto. Nesta relação de trabalho o autor defende ser necessária personalidade, criatividade, uma atitude desafiadora e curiosidade.

Mas quando duas personalidades fortes e criativas trabalham juntas na autoria de um projeto, dois egos tendem a entrar em atrito e, conseqüentemente, multiplicam-se as discussões. Por este motivo é necessário que produtor e realizador encontrem um equilíbrio para as contribuições criativas e artísticas que dão ao filme.

A contribuição criativa do produtor no filme pode ser então indireta, quando este seleciona e supervisiona os cargos criativos do projeto, ou directa quando assume funções criativas na concepção do conceito, escrita do argumento, edição, etc., ou seja, sendo coautor. Independentemente do tipo de contribuição criativa, o controlo global que o produtor tem do filme faz com que a sua intervenção seja indispensável e a necessidade da sua presença indiscutível.

As reflexões apresentadas ao longo deste subcapítulo permitem-nos constatar que o produtor criativo é o elemento que acompanha de forma aprofundada as três fases de produção do filme e que o unifica. O produtor criativo deve, por isso, ter conhecimentos cinematográficos que lhe permitam, a qualquer

momento, auxiliar o realizador em funções artísticas. Como afirmava Selznick, este produtor deve ser responsável por discutir todas as ideias com o realizador e por apresentar soluções criativas a vários níveis, quer na gestão do orçamento, na escrita do guião e até mesmo na edição.

CAPÍTULO III – METODOLOGIA

No seguimento da revisão da literatura, apresentam-se nos próximos subcapítulos os procedimentos metodológicos que norteiam a execução do ensaio e, ainda, os objetivos que o orientam.

3.1. Objetivos

O objetivo geral deste estudo é determinar o papel que o produtor criativo desempenha no género documentário português. Pretende-se pois perceber se no documentário há lugar para o produtor que executa funções criativas (quer nas tarefas que lhe estão destinadas à priori, quer nas tarefas investidas ao realizador).

Já os objetivos específicos da investigação são: (1) determinar a perceção que certos profissionais da área audiovisual têm do produtor criativo e das suas funções; (2) averiguar se existe uma fase específica de produção em que seja mais evidente a criatividade do produtor; (3) perceber a pertinência da participação do produtor criativo na conceção artística do documentário; (4) entender o impacto que o produtor criativo tem no trabalho do realizador e no filme; (5) averiguar de que forma os constrangimentos financeiros afetam o papel do produtor criativo.

3.2. Métodos

A pesquisa científica requer um conjunto de princípios, regras e procedimentos que guiem a sua realização na direção do tema e das questões levantadas. Para a execução deste estudo considerou-se profícuo o recurso ao método de pesquisa qualitativo, uma vez que o seu foco de análise é mais abrangente que o das pesquisas quantitativas (Neves, 1996).

Neves (1996, p. 4) enumera três principais razões que propiciam o uso do método qualitativo: "a falta de exploração de um certo tema na literatura disponível, o carácter descritivo da pesquisa que se pretende empreender ou a

intenção de compreender um fenómeno complexo na sua totalidade". Neste estudo, a escassa bibliografia referente à realidade portuguesa da temática a abordar foi uma das razões preponderantes para a escolha da análise de cariz qualitativo.

A pesquisa efetuada é, ainda, exploratória pois visa esclarecer, desenvolver e modificar conceitos e ideias que poderão vir a ser aprofundados em estudos posteriores. O principal objetivo deste tipo de pesquisa é encontrar uma visão global aproximada do tema em estudo, porque geralmente o objeto de análise é pouco explorado (Gil, 2008, p. 27).

Importa, também, salientar que "de todos os tipos de pesquisa, estas [as exploratórias] são as que apresentam menor rigidez no planeamento" (*ibidem*), no entanto são fulcrais por serem o primeiro patamar para uma investigação mais vasta sobre as temáticas em análise.

3.3. Técnicas de recolha de dados e amostra

Posto isto, passaremos a uma descrição detalhada das técnicas de recolha de dados qualitativas que foram utilizadas para responder às questões levantadas e, ainda, quais as suas melhores aplicações.

Recorreu-se à revisão da literatura pois esta técnica oferece ao leitor um sentido de contexto fundamental para a perceção da temática em análise. Este método é fundamental para credibilizar o estudo efetuado pois proporciona a identificação dos autores e demais fontes de informação que se debruçaram sobre o tema (Berger, 2000).

Como mencionam Jensen e Jankowski:

[D]ata collection in qualitative research involves a variety of techniques: in-depth interviewing, document analysis, and unstructured observations (...) Interviewing (...) seems a viable data-collection device for all three types of studies, but less appropriate for surveys of large groups or populations (...) than for the study of cases (...) and organizations" (2002, p. 59).

Partindo da tipologia apresentada pelos autores, neste ensaio optou-se também pelo recurso à entrevista, uma vez que é a técnica que melhor se

adapta a todos os géneros de estudos (podendo por isso dar-nos uma visão mais geral do papel do produtor no caso dos documentários portugueses); sendo a mais apropriada para tentar compreender os indivíduos e para captar realidades múltiplas, descrições e interpretações que as pessoas têm da realidade (Meirinhos e Osório, 2010).

Escolheu-se a entrevista por pautas por permitir a flexibilidade nas respostas e por deixar o entrevistado à vontade, mesmo em temas pouco explorados (Gil, 2008, p. 112). Este tipo de entrevista é uma mais-valia para a pesquisa exploratória por possibilitar que, através de poucas perguntas, o entrevistador fale livremente sobre o assunto pretendido, sem se desviar das questões ordenadas.

O universo de entrevistados é composto por sete indivíduos¹⁴ (produtores e/ou realizadores de documentários portugueses) que foram inquiridos individualmente, maioritariamente por e-mail mas também face a face. Escolheram-se entrevistados com idades e percursos profissionais diferentes de modo a obter experiências e perspetivas variadas. O uso do e-mail como forma de administrar o questionário deveu-se à localização dos entrevistados, à rapidez das respostas e à possibilidade de neutralidade do investigador face aos entrevistados.

Visto que este estudo é qualitativo, a amostra selecionada é não probabilística¹⁵ e intencional. Intencional porque foram escolhidos dois subgrupos (o de produtores e o de realizadores) que são representativos da população em estudo (*idem*, p. 94). A escolha dos subgrupos foi pensada por forma a determinar com isenção o papel do produtor criativo no documentário português.

Para cumprir os objetivos a que o estudo se propõe, foram colocadas sete questões abertas ¹⁶ aos entrevistados, previamente ordenadas, que posteriormente foram analisadas de um modo comparativo (*idem*, pp. 16-17).

Paralelamente, foi efetuado o estudo de caso do documentário "Pirotecnia", produzido no âmbito do projeto de Mestrado de Comunicação Audiovisual da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Porto, especialização em Produção e Realização Audiovisual.

¹⁴ Apêndice 3

¹⁵ "[não apresenta] fundamentação matemática ou estatística, dependendo unicamente de critérios do pesquisador" (Gil, 2008, p. 91)

¹⁶ Apêndice 4

Sendo a maior vantagem do estudo de caso a sua aplicabilidade, muitos investigadores de diversas áreas usam-no para produzir novas teorias, desenvolver, contestar ou desafiar teorias já existentes, para explorar ou, ainda, para descrever um fenómeno ou objeto (Dooley, 2002, citado em Meirinhos e Osório, 2010, p. 52).

Com base nos critérios de classificação de Yin, neste ensaio optou-se pelo estudo de caso “descritivo único¹⁷”, uma vez que será relatada a atuação de um só produtor na produção de um só documentário (1993, citado em *ibidem*, p. 57). O estudo deste caso será ainda “instrumental”, de acordo com a classificação de Stake (1999, citado em *ibidem*, p. 53), pois servirá de veículo para perceber um problema que ultrapassa o próprio acontecimento em si, ou seja, no universo em análise o comportamento do produtor do documentário “Pirotecnia” é secundário, mas não menos importante para podermos compreender a problemática suscitada.

Uma vez que o produtor criativo é o objeto de estudo deste ensaio, o relato do processo de produção do documentário “Pirotecnia” permitirá a recolha de informação da tomada de vista do produtor (sobre decisões, ações, preocupações, fracassos e apreciações) nas diferentes fases de produção.

Salienta-se que o uso desta técnica levanta uma problemática relacionada com a generalização, uma vez que o estudo de um único caso não será suficiente para universalizar o comportamento do produtor criativo no país. A este respeito é importante reter que: “(...) dos casos particulares, as pessoas, podem aprender muitas coisas que são gerais. Fazem-no, em parte, porque estão familiarizadas com outros casos, aos quais acrescentam o novo e, assim, formam um conjunto que permite a generalização, uma oportunidade nova de poder modificar antigas generalizações (Stake, 1999, citado em Meirinhos e Osório, 2010, p. 54)”.

O papel do investigador neste estudo é participante, uma vez que se relaciona com o objeto de investigação. Este recolhe diretamente os dados dos acontecimentos e fenómenos que o rodeiam por ser o produtor do documentário em análise.

Na tentativa de evitar generalizações e extrapolações que pudessem comprometer e enviesar este estudo, optou-se pelo uso articulado das três

¹⁷ “a descrição completa de um fenómeno inserido no seu contexto” (Yin, 1993, citado em Meirinhos e Osório, 2010, p. 57)

técnicas de investigação mencionadas. Se por um lado a revisão da literatura nos deu a noção do enquadramento teórico, por outro, o estudo de caso permitiu refletir sobre novas hipóteses e novas realidades. Já as entrevistas realizadas serviram para complementar as técnicas mencionadas anteriormente, permitindo uma diferente abordagem do mesmo objeto de estudo.

PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO

CAPÍTULO IV – ESTUDO DE CASO DO DOCUMENTÁRIO “PIROTECNIA”

4. O papel do produtor criativo no documentário “Pirotecnica”

“Pirotecnica” é um documentário observacional ¹⁸ produzido e realizado no âmbito do projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Produção e Realização Audiovisual, da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Porto.

O filme de 23 minutos apresenta-se como um exercício estético que retrata transformações, num contexto muito particular que é o da pirotecnica. O ciclo de produção do fogo-de-artifício é, assim, uma metáfora para a afirmação bíblica: “Lembra-te de que és pó e ao pó hás de voltar” (Gn 3, 19).

Este projeto pretende contrapor a quietude dos paióis à agitação das festas e refletir, ainda, sobre a essência da substância – a pólvora, as suas diferentes combinações e implicações e o seu ciclo de transformações (do qual resulta um espetáculo de luz, cor e som que não deixa os espectadores indiferentes).

Um dos maiores desafios do processo produtivo do documentário é a captação do imprevisto, ou seja, da realidade que é vivida e não pode ser repetida. Este facto condiciona fortemente o papel do produtor e intensifica a necessidade que ele tem de prever o futuro (para antecipar e resolver problemas durante as rodagens). Neste contexto de maior imprevisibilidade, comparativamente com a ficção, visto que os acontecimentos sucedem de forma natural e pouco ou nada condicionada, o produtor deve ser bastante realista e ponderar um conjunto alargado de situações que terá de remediar. Mas deve ser igualmente criativo por forma a encontrar soluções rápidas e eficientes para o filme.

Este processo de preparação acontece sobretudo durante a pré-produção, sendo no documentário igualmente indispensável durante a produção, e é crucial

¹⁸ Modo do documentário que “is closely linked to developments in camera and sound recording technologies during the late 1950s”. Neste tipo de documentário, segundo Beattie, alguns autores “accept the disruptive presence of the camera, using it as a catalyst to inspire and reveal what they insist is true and authentic behavior” (2004, p. 21).

para a progressiva construção da narrativa. As decisões do produtor são, assim, de máxima importância para os contornos da estória, uma vez que estarão refletidas no produto final - o documentário.

Enquanto na ficção os imprevistos são mais controlados e resultam geralmente em pequenos ajustes, no documentário as mínimas alterações poderão assumir proporções preocupantes que alterarão todo o conteúdo do projeto. A título de exemplo, se em ficção o actor selecionado para interpretar uma personagem abandona o projeto é substituído sem o comprometer, já no documentário a desistência da personagem inviabiliza toda a obra planeada. Assim, o produtor neste género acaba também por ser responsável pela narrativa, visto que as implicações dos seus atos e decisões ficarão marcadas para sempre no filme.

Para melhor compreender as várias influências¹⁹ do produtor no documentário "Pirotecnia", analisaremos nos próximos subcapítulos o papel por ele desempenhado na pré-produção, produção e pós-produção, assim como a sua intervenção criativa durante todo este processo.

4.1. Pré-produção

Sendo o elemento de ligação entre os vários departamentos do projeto, o produtor é a figura que agarra numa ideia, ajuda a desenvolvê-la, faz o filme ganhar forma e condu-lo até ao público.

Em qualquer produção, o produtor é primeiramente responsável pelo financiamento e pela organização logística do filme. Há, no entanto, casos particulares em que a sua interveniência se torna mais abrangente e este assume funções criativas.

¹⁹ Financeira, organizacional e criativa

4.1.1. Conceito, guião e *reperage*²⁰

O documentário “Pirotecnia” nasceu da visão da produtora Idalina Silva durante a busca por um projeto único e atrativo que fosse, simultaneamente, financeiramente exequível.

A produtora conhecia uma fábrica de fogo-de-artifício localizada em Felgueiras e, por esta ser uma área considerada perigosa, teve interesse em investigar esta realidade de trabalho. Ao estabelecer contacto com o responsável da empresa Macedo’s, procurou convencê-lo da importância que um documentário teria, não só para o negócio familiar como para a imagem da atividade pirotécnica.

Após obter o aval de financiamento da empresa, a produtora começou a priorizar a componente estética do documentário. Durante esta fase embrionária do projeto foi feito o convite ao colega de mestrado Luís Silva para assumir o papel de realizador. Ambos começaram, assim, a trabalhar na construção de uma narrativa que revelasse a prática do ofício que iria ser filmado.

Esta fase de conceção artística constituiu um grande desafio para a equipa de trabalho, que pretendia distanciar-se do documentário institucional. Na busca por um conceito forte e que viesse a interessar ao público, foi imprescindível a pesquisa realizada sobre a pirotecnia. Primeiramente, tanto produtora como realizador pesquisaram na Internet o processo de fabrico do fogo-de-artifício e visualizaram documentários que retratam a temática ²¹. Mas as abordagens encontradas eram demasiado técnicas e/ou institucionais.

A produtora sentiu-se impelida a atuar de forma criativa na componente artística do projeto e, para o efeito, efetuou uma pesquisa abrangente que auxiliasse o realizador a conceber um guião base. Durante esta pesquisa percebeu que o documentário “Senhora Aparecida” ²² seria uma importante inspiração estética e discursiva, uma vez que o tema se centrava nas tradições e costumes de uma festa popular.

Neste contexto, a *reperage* foi também determinante para a criação do guião. Na primeira visita realizada à fábrica da empresa Macedo’s, no dia 16 de janeiro

²⁰ Termo francês utilizado em cinema para identificar a etapa de pré-produção em que são procurados os locais (interiores e exteriores) onde serão realizadas as filmagens do filme/documentário.

²¹ “Pyros” (série de documentários televisivos produzida pela Discovery Channel) e “Megafactories Pyrotechnics” (documentário produzido pela National Geographic)

²² Filme de Catarina Alves Costa, produzido para a RTP por Pedro Correia Martins

de 2014, foram conhecidos aqueles que viriam a ser os personagens do documentário, percebidas regras e hábitos de trabalho e ouvidas algumas histórias de vida. Para tirar melhor partido da visita guiada, foram efetuados registos fotográficos (do espaço, das pessoas e das tarefas executadas) e registos áudio (das entrevistas de pesquisa com um dos responsáveis da empresa), revistos à posteriori com mais detalhe.

A partir deste momento, a equipa (produtora e realizador) optou por dar enfoque ao conceito da transformação, inspirada nas transformações da pólvora em foguete e, depois, em pó/cinza.

Durante esta pesquisa foi imprescindível acompanhar os trabalhadores da empresa no contexto das festas populares, onde eram executados os espetáculos pirotécnicos. No entanto a realização da *reperage*, neste âmbito, seria inexequível por dois motivos: o tempo e a irrepetibilidade dos factos.

Visto que as festas populares são geralmente anuais, e tendo em conta os prazos de entrega do trabalho, não haveria tempo de visitar uma festa que só iria ser repetida em 2015. E uma vez que estas possuem ambientes pouco controlado, a visita técnica seria igualmente condicionada por situações imprevistas e irrepetíveis.

Posto isto, foi necessário encontrar uma solução criativa que ajudasse a equipa a preparar o conteúdo do projeto e a finalizar o plano das filmagens. Para contornar este problema, a produção optou por recolher o testemunho dos colaboradores da empresa que já tinham feito espetáculos nas festas e sabiam quais as tradições e costumes locais. Em simultâneo, a produtora decidiu efetuar uma pesquisa *online* de notícias relacionadas com os respetivos festejos.

Tomadas todas estas deliberações, a produtora considerou que seria pertinente filmar dois espetáculos de fogo-de-artifício, um a Sul e outro a Norte do país. Primeiro porque a decisão traria uma segurança acrescida ao projeto (caso as filmagens de uma festa apresentassem problemas haveria uma outra de salvaguarda) e, depois, porque os diferentes usos, costumes e tradições das duas zonas do país iriam enriquecer a visão que a equipa pretendia transmitir dos espetáculos.

Foram, pois, escolhidas a Festa de Amiais de Baixo, em Santarém, e a Festa das Cruzes, em Barcelos. A primeira realizou-se em fevereiro e a segunda em maio. Curiosamente, durante o processo de pesquisa foi encontrado um forte elemento que serviria de ligação entre as duas festas e o projeto – o fogo. Sendo

costume na festa de Amiais de Baixo a realização de uma procissão de archotes e na Festa das Cruzes o acendimento de velas (os “lumes vivos”) ao longo das margens do Rio Cávado; o fogo estaria assim presente não só nos espetáculos de pirotecnia como em ambas as tradições.

Foi crucial, neste momento, a comunicação, o entendimento e a troca de saberes e de opiniões entre realizador e produtora, porque daí nasceu uma base sólida para a realização do projeto. Sem esta etapa conjunta teria sido difícil para a produção encontrar soluções criativas que não comprometessem toda a visão do filme.

Ao escolher as duas festas populares anteriormente mencionadas, a produtora acabou por influenciar determinantemente a escrita do guião²³, onde o realizador esquematizou e sequenciou todos os momentos e processos que se queriam retratar. Esta opção de produção, para além de técnica, teve um fundamento discursivo e estético. O conhecimento que a produtora tinha do projeto fê-la tomar uma decisão criativa que acabou por introduzir o fogo das tradições populares no filme e, conseqüentemente, por transforma-lo.

Mesmo não tendo efetuado com antecedência uma aprofundada *reperage* técnica das festas, a produtora fê-lo no primeiro dia de rodagem de cada uma. Em Amiais de Baixo, enquanto a restante equipa acompanhava os pirotécnicos na montagem das estruturas, a produtora fez um reconhecimento dos vários locais onde iriam decorrer as atividades planeadas (acompanhada por um elemento da comissão de festas). Fez o levantamento dos pontos com melhor visibilidade para colocação da câmara que iria fazer o plano geral do espetáculo; conheceu o trajeto que a procissão de archotes iria percorrer; escolheu o local mais apropriado para a realização das entrevistas planeadas; selecionou populares com perfil e disponibilidade para serem entrevistados e pediu-lhes declarações de cedência de imagem²⁴; informou-se com mais pormenor sobre os horários das várias atividades da festa; identificou as ruas que iriam estar fechadas ao trânsito e delineou o percurso a realizar pela equipa durante as filmagens dos diferentes festejos.

Na Festa das Cruzes, em Barcelos, o processo de *reperage* foi idêntico. No primeiro dia de filmagens foi, sobretudo, difícil encontrar um local com boa

²³ Apêndice 5

²⁴ Apêndice 6

visibilidade para a execução do plano geral do fogo-de-artifício. O ambiente mais urbano não facilitou a escolha dos locais.

Com um sério problema para resolver, a produtora partiu em busca do lugar mais adequado para a execução desse plano e encontrou um prédio com vista direta para o posto de lançamento do fogo-de-artifício. O edifício não era residencial e por isso o acesso ao telhado seria quase impossível a uma hora tão tardia. Ao passar por aí, a produtora reparou que havia uma escada, encostada na parede de um café, que possibilitava o acesso ao local. Foi pedida autorização ao dono do estabelecimento para uso da mesma e do telhado. A produção constatou depois que, apesar do acesso à parte mais elevada da cobertura ser difícil, este seria um bom sítio para a realização das filmagens.

Nesse dia houve necessidade de ordenar com rigor todos os passos dados pela equipa, pois haveria um rio a separar os locais das filmagens e, ainda, condicionamentos de trânsito (que abrandavam ou impossibilitavam a mobilidade na cidade durante certos períodos). Por conseguinte, todos os elementos tinham de estar posicionados nos locais definidos à hora exata marcada, uma vez que o espetáculo começava pontualmente e não poderiam perder nenhum momento crucial. Neste tipo de situações o produtor põe sempre à prova a sua capacidade de resolução de problemas, ou seja, a sua capacidade criativa.

No segundo dia de rodagens na cidade de Barcelos a *reperage* foi mais tranquila, porque muitos dos locais já eram familiares à equipa. E, apesar de haver três postos de lançamento do fogo-de-artifício, os acessos eram melhores, sendo por isso mais fácil acompanhar os funcionários da Macedo's e o público. A preocupação da produção recaiu novamente no local selecionado para a tomada do plano geral do espectáculo e, por sugestão de um funcionário da empresa, escolheu-se a margem do rio junto a um terreno com mato alto e de difícil acesso. Para o efeito, durante a tarde, a produtora visitou o local com o realizador e garantiu que o caminho de terra batida estaria desimpedido de pedras e vegetação que atrapalhasse o seu acesso noturno.

À semelhança do que sucedera em Amiais, no segundo e último dia em que a equipa filmaria a festa de Barcelos, a produtora ficou igualmente encarregue de seleccionar entrevistados; achando por bem fazê-lo quando a noite começou a cair e os voluntários da festa iniciaram o acendimento dos "lumes vivos".

4.1.2. Orçamento

Obter financiamento para um filme é um processo especialmente difícil num período em que a crise económica está na ordem do dia e em que os apoios estatais à cultura e ao cinema ficam bastante aquém do desejável. Neste contexto é fundamental que o produtor acredite e defenda convictamente o filme, pois só assim poderá mostrar aos investidores a sua importância e pertinência.

No caso do documentário "Pirotecnia", visto ser um projeto de âmbito académico, a convicção da produtora foi determinante para angariar ajuda financeira que suportasse os gastos efetuados. Assim, após a produção convencer o responsável da Macedo's de que o documentário seria profícuo para a imagem da empresa, houve um compromisso de participação total dos custos de produção. Como não tinha sido definido um valor concreto de patrocínio, após a elaboração de um resumo orçamental inicial²⁵, a produção acordou com os empresários que iria apresentar com assiduidade o valor das despesas efetuadas (para que eles tivessem noção do montante que teriam de despendido no final).

De forma consciente, a produção procurou ser comedida e cuidadosa com as despesas para não comprometer o eventual apoio da entidade para projetos futuros. Sendo esta uma obra de âmbito universitário o principal objetivo da produção não se prendeu com a obtenção de lucros, mas sim com a concretização de uma obra que refletisse as intenções da produtora e do realizador.

O reduzido valor gasto no final da produção²⁶ foi conseguido essencialmente graças à mão de obra de trabalho gratuita, uma vez que todos os elementos da equipa técnica concordaram em não ser remunerados. A este respeito é importante referir que, sendo o trabalho da equipa voluntário, a produção teve sempre o cuidado de garantir o pagamento das despesas efetuadas com deslocações, alimentação e com o material consumível.

Para o baixo montante despendido contribuiu ainda o alojamento grátis (a casa da produtora), o material cedido pela ESMAE²⁷ e pelos operadores de

²⁵ Apêndice 7

²⁶ Apêndice 8

²⁷ Apêndice 9

câmara, algumas refeições gratuitas (proporcionadas pela comissão de festas de Amiais de Baixo) e a parceria com a empresa Skyvision²⁸.

A gestão do orçamento pode assim parecer uma tarefa meramente executiva, mas poderá também ser criativa, se considerarmos que há criatividade sempre que se procuram novas soluções para os entraves que condicionam as ideias e os projetos. No documentário “Pirotecnia” essas soluções foram encontradas na forma de gestão do financiamento acordado com a empresa Macedo’s e nas parcerias estabelecidas (com a comissão de festas de Amiais de Baixo e com a empresa Skyvision).

É de salientar que durante todo este processo não houve nenhum tipo de controlo ou condicionamento por parte do responsável da empresa que apoiou o projeto. Ficando a inteira responsabilidade de execução do mesmo a cargo da produtora.

4.1.3. Equipa técnica

Como mencionado anteriormente, na fase de pré-produção a equipa técnica foi constituída exclusivamente pela produtora Idalina Silva e pelo realizador Luís Silva.

O processo de construção da restante equipa de trabalho foi fácil para a produção, porque o realizador elaborou uma lista de profissionais com quem habitualmente trabalhava e que à partida estariam recetivos a colaborar gratuitamente na execução do projeto.

Posto isto, depois do convite efetuado e após a confirmação das disponibilidades, a equipa técnica foi reforçada pelos seguintes elementos: Pedro Vasconcelos (diretor de som), Maria Pereira (assistente de som), Paulo Ferreira (operador de câmara), José Oliveira (operador de câmara), Diogo Pereira (fotógrafo de cena), João Ferreira (compositor) e António Loureiro (designer gráfico).

Importa ainda salientar que, em função das necessidades de cariz técnico e financeiro, nem todos os elementos da equipa trabalharam em simultâneo. A sua

²⁸ Empresa *start-up* sediada em Amarante que é especializada em captação de imagens aéreas com recurso a veículos aéreos não tripulados

gestão teve de ser criativa para que as filmagens não fossem comprometidas, não houvesse sobreposição de funções e, conseqüentes, gastos desnecessários.

Durante este processo, por forma a enriquecer a componente visual do documentário, a produção conseguiu ainda o apoio da empresa Skyvision, que disponibilizou gratuitamente um drone (e respetivo operador) para a realização de imagens aéreas da fábrica de pirotecnicia²⁹.

4.1.4. Calendarização, planeamento das rodagens e folhas de serviço

Após a pesquisa do plano anual de festas da empresa, a escolha dos locais a filmar ficou a cargo da produção. A decisão foi tomada depois de ponderados vários fatores: tempo, orçamento disponível e características das festas.

Quanto ao orçamento disponível não houve grandes preocupações, uma vez que a empresa não impôs um valor máximo para o apoio financeiro. Posto isto, o próximo passo foi a elaboração de uma calendarização³⁰ que permitisse definir os meses disponíveis para a pré-produção, produção e pós-produção.

Definido o calendário do projeto, foram identificadas as festas agendadas pela empresa que pudessem corresponder às necessidades da produção. É de salientar que, a pensar na rápida finalização das filmagens do documentário, foi selecionado o período compreendido entre janeiro e maio. Na altura era expectável que nestes meses as condições climáticas fossem mais favoráveis para os exteriores que em novembro e/ou dezembro.

Para economizar tempo e recursos foi determinante um bom planeamento das rodagens, sobretudo nas filmagens das festas populares. As folhas de serviço³¹ revelaram-se, assim, uma ferramenta útil para a planificação dos dias de filmagem.

Os planos escolhidos para cada dia de rodagem foram esquematizados na folha de serviço e selecionados com base no guião previamente delineado. Nestas folhas diárias de trabalho foram ainda incluídas outras informações pertinentes como horário de filmagens, contactos de produção, contactos de

²⁹ Apêndice 10

³⁰ Apêndice 11

³¹ Apêndice 12

entidades a consultar em casos de emergência, coordenadas GPS dos locais de rodagem e do *catering*, informações meteorológicas e observações.

A distribuição diária deste material de apoio foi indispensável e contribuiu para um melhor entendimento e maior produtividade da equipa. Nos pequenos dossiers enviados por e-mail aos vários elementos do grupo constava ainda a ementa elaborada de acordo com as preferências de alimentação individuais (expressas nas ficha de equipa³²).

4.1.5. Preparação das entrevistas

Durante o período de pré-produção do projeto foi definido que a produtora iria estruturar e conduzir as entrevistas a realizar aos vários intervenientes do documentário (elementos da família Macedo, empregados da empresa de pirotecnia e público dos espetáculos).

Esta decisão foi tomada com base nos conhecimentos e na prática jornalística da produtora, surgiu de forma natural e bastante democrática, não tendo havido imposições de ambas as partes.

Havia um conjunto base de questões³³ a colocar aos entrevistados, ao qual seriam acrescentadas perguntas mais específicas que resultariam das respostas dadas.

4.2. Produção

O cargo do produtor requer organização, rigor e responsabilidade, porque a mínima falha no processo produtivo poderá comprometê-lo ou até mesmo inviabiliza-lo. Se o planeamento é uma etapa crucial, uma boa execução é igualmente vital para o sucesso do filme.

A produção é, assim, a fase decisiva de conceção da obra cinematográfica e requer, também ela, uma boa dose de gestão e planeamento. Neste momento o

³² Apêndice 13

³³ Apêndice 14

funcionamento dos vários departamentos deve ser integrado e natural, cabendo ao produtor zelar pelas boas relações de toda a equipa. Durante esta fase a produção deve estar atenta e vigilante para evitar situações inesperadas e para orquestrar soluções que resolvam os problemas.

Uma vez que não houve grandes contratempos nesta fase, é importante referir o papel da produção em duas situações específicas: a operação de câmara e a execução das entrevistas. E explicitar ainda a relação entre produção e realização.

4.2.1. Relação entre produtora e realizador

A produção do documentário "Pirotecnia" foi cooperante e criativa na conceção do conceito, mas também no período de rodagens. Sem se sobrepor às funções de realização, durante as filmagens a produtora deu sugestões ao realizador sobre os planos que estavam a ser filmados.

Na Festa de Amiais essa necessidade foi mais evidente devido à intensa carga horária e às diversas atividades festivas que decorriam em simultâneo.

Tendo o realizador expresso no guião a intensão de filmar apenas algumas ruas da aldeia com pouco movimento ou desertas, foi imprescindível fazê-lo ver que para melhor contextualizar todo o ambiente festivo era importante fazer planos das pessoas, do movimento e das ruas engalanadas. Nesse dia foi crucial a intervenção da produção para mostrar ao realizador a necessidade de incluir no guião acontecimentos e situações que inicialmente não pareciam ter importância, mas que na realidade tinham.

Ainda nesse dia, com a agitação própria da festa, com a simultaneidade dos acontecimentos e com o tempo a escassear, o realizador ponderou desistir da execução de alguns planos, nomeadamente da procissão dos archotes. Após insistência da produção e reorganização da equipa foram gravados todos os momentos previamente planeados.

Todas as demais situações decorreram sem imprevistos num ambiente de grande entendimento entre todos os elementos da equipa.

4.2.2. Operação de câmara

Não sendo a operação de câmara uma função da produção, no documentário “Pirotecnia” foi uma tarefa acrescida ao trabalho da produtora. A acumulação de funções foi previamente planeada para situações específicas – os espetáculos de fogo-de-artifício.

Uma vez que os três espetáculos filmados ³⁴ tinham uma duração bastante reduzida e era necessário acompanhar em simultâneo os técnicos da pirotecnia, o público e o próprio espetáculo tornava-se necessário o uso de uma câmara extra. Estando a equipa dividida em dois grupos seria assim indispensável um terceiro elemento que gravasse o plano geral do fogo-de-artifício. Para poupar recursos, a produtora assumiu essa função seguindo as indicações do realizador.

Este foi um dos principais desafios de produção, na medida em que no momento da gravação a produtora estaria sozinha e tinha a responsabilidade de assegurar a concretização do plano geral. E, caso algo corresse mal, não haveria uma segunda oportunidade para gravar um espetáculo daquela dimensão, com custos tão avultados. Os conhecimentos básicos da produtora no manuseamento da câmara tornaram-se, desta forma, bastante úteis para a produção.

4.2.3. Entrevistas

Durante as rodagens, embora as entrevistas tenham sido conduzidas pela produtora, o realizador teve conhecimento prévio das perguntas a colocar e esteve sempre presente. No final das rodagens diárias os dois refletiam e discutiam sobre os conteúdos registados e a sua pertinência.

Pela experiência da produtora na matéria, foi relativamente fácil identificar as pessoas mais comunicativas ou as que estavam mais reticentes em falar. A paciência na abordagem dos assuntos foi fulcral para que os entrevistados se sentissem mais à vontade com a câmara e com o microfone e, conseqüentemente, revelassem as suas histórias e opiniões.

As entrevistas mais complexas foram as realizadas nas festas, porque o tempo era escasso e a abordagem na rua seria mais suscetível a respostas negativas.

³⁴ O primeiro decorreu na Festa de Amiais de Baixo, a 22 de fevereiro, e o segundo e o terceiro na Festa das Cruzes, a 30 de abril e a 03 de maio, respetivamente.

Enquanto na fábrica houve tempo para ser estabelecida uma relação de habituação e conhecimento mútuo; nas festas o contacto com as pessoas era repentinos e mais estranho para os entrevistados.

Neste processo foi considerado que os lugares mais indicados para a realização das entrevistas deveriam ser o local de trabalho (no caso dos funcionários da empresa) ou as festas (no caso dos espectadores), para que os depoimentos não perdessem a espontaneidade.

4.3. Pós-produção

A fase de pós-produção de um filme é para o produtor essencialmente uma fase de supervisão da edição (das suas várias componentes), de divulgação e de distribuição da obra. No género documentário, dependendo do tipo de relação que existe entre produção, realização e equipa de edição, a intervenção do produtor poderá ser também participativa.

Nesta etapa do processo produtivo do documentário "Pirotecnia" daremos enfoque ao papel desempenhado pelo produtor na seleção das entrevistas, no acompanhamento da edição e no processo de divulgação do projeto.

4.3.1. Seleção e transcrição das entrevistas

O processo de montagem de um filme tem início com a análise de todo o material que é capturado (imagem e áudio) e com a posterior avaliação e escolha dos planos que deverão ser aproveitados ou excluídos.

No documentário as entrevistas são muitas vezes o fio condutor do tema e de toda a narrativa, pelo que é recomendada a sua transcrição na fase inicial da pós-produção. No projeto "Pirotecnia" coube à produção a análise das entrevistas e a seleção e reorganização dos trechos de conversa mais interessantes para a história. Este método foi, assim, um dos primeiros passos para a elaboração do roteiro de edição.

Numa fase inicial deste processo, a produtora e o realizador compreenderam que o material gravado era extenso e que, por conseguinte, seria necessária a eliminação de uma parte considerável. Com base na pré-seleção das entrevistas o realizador/editor elaborou de forma mais célere uma primeira proposta de montagem.

Nessa versão foi dado principal destaque aos testemunhos do Sr. Joaquim (o patriarca da família Macedo), do Sr. Fernando Macedo (um dos filhos), de alguns colaboradores da empresa e do público que tinha assistido à festa de Barcelos. Contudo o resultado ficou aquém das expectativas da realização e da produção, pelo que foi considerada a hipótese de exclusão das entrevistas. A decisão teve de ser cuidadosamente refletida como será explicitado no próximo subcapítulo.

4.3.2. Acompanhamento da montagem

No documentário, mesmo com um sólido guião elaborado durante a pré-produção, é na fase de edição que o discurso do filme se constrói. São, em última análise, as escolhas do documentarista durante esta etapa que definem toda a narrativa do documentário.

É por isso crucial que o produtor acompanhe o processo de montagem, dê liberdade criativa ao editor, mas também supervisione o seu trabalho por forma a garantir que o conceito inicial do projeto irá estar presente no resultado final.

No documentário "Pirotecnia" esse acompanhamento foi importante para dar segurança ao realizador/editor, sobretudo no que diz respeito às entrevistas.

Como mencionado anteriormente foi elaborada uma primeira versão do filme cujo discurso narrativo incluía e dava destaque às entrevistas selecionadas. Mas uma primeira montagem baseada nas entrevistas não significava que o filme teria de lhes ficar restrito. Por isso, após um período de reflexão e de recolha de opiniões, foi considerado que a sua inclusão não iria acrescentar novidade ao tema retratado. Tal como sucedeu com as imagens aéreas feitas pela Skyvision e com as filmagens do primeiro dia de festa em Barcelos (também eliminadas da montagem final).

O realizador ponderou então retirar todas as entrevistas do documentário e efetuar uma montagem centrada nos planos de observação dos acontecimentos. Por considerar que o filme seria valorizado com esta opção estética e discursiva,

e visto que o conceito inicial do projeto não seria comprometido, a produtora apoiou a decisão do realizador.

O uso das várias entrevistas tornava a primeira montagem bastante longa e monótona, porque os pontos de vista dos diferentes intervenientes complicavam a compreensão do processo de transformação da pólvora em fogo-de-artifício. Neste ponto a narrativa estava dispersa e confusa.

Como um dos objetivos da produção continuava a ser o de manter o interesse do espectador no filme, seria mais produtivo optar pela simplificação do discurso narrativo e por dar maior ênfase à imagem e à montagem como objetos de construção da realidade fílmica.

Assim, após cuidada reflexão, a equipa percebeu que o documentário “Pirotecnica” merecia ser construído através da observação das personagens - os atores sociais, das sequências de montagem (que estruturaram o tempo e o espaço para conferir maior dinamismo ao filme) e do ambiente sonoro.

Importante salientar que a decisão de abandonar as entrevistas só foi possível graças à presença constante da produtora em todas as fases de produção, desde a conceção da ideia até à montagem do filme. Desta forma, o bom entendimento e o apoio entre produção e realização revelaram-se mais uma vez fulcrais para a produção do documentário.

4.3.3. Divulgação

Se a obtenção de financiamento é uma tarefa complexa, que requer bastante persistência, a divulgação de um filme não lhe fica aquém.

Neste ensaio optou-se por abordar o processo de divulgação na fase de pós-produção, mas é conveniente explicitar que as estratégias de promoção de um filme devem começar a ser traçadas desde a etapa de pré-produção. Como sucedeu no documentário “Pirotecnica”.

Durante a fase de produção, após os primeiros dias de rodagem, foi criada uma página oficial ³⁵ do filme nas redes sociais, nomeadamente no Facebook. Neste espaço foi divulgado o conceito do projeto, a equipa técnica e, durante

³⁵ <https://www.facebook.com/PirotecnicaDoc?fref=ts>

alguns meses, foram lançadas diariamente fotografias do *making of*³⁶. Esta primeira estratégia adotada pela produção para a divulgação pública do documentário alcançou mais de duas dezenas de seguidores, entre os quais se destacam os habitantes das localidades onde foram filmadas as festas. Importa salientar que a página e as fotografias do *making of* começaram a ser partilhadas pela produtora e a gerar comentários na página "Amiais 2014 - Comissão de festas"³⁷ e no grupo "Viva Amiais Eternamente"³⁸.

Posteriormente, já na pós-produção, começou a ser elaborado um *kit* com outro tipo de formatos de divulgação que pudessem abranger um público ainda mais vasto. Para o efeito e com a cooperação do *designer* gráfico António Loureiro, foram desenvolvidos diferentes estudos de *lettering* e de imagem³⁹, que resultaram na conceção de um cartaz e de *flyers*⁴⁰ destinados à estreia do filme.

Os materiais gráficos concebidos têm como principal objetivo a publicitação do documentário "Pirotecnia". A produção pretende que estes sejam um meio que atraia os espectadores à estreia da obra, que decorre no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no âmbito do ciclo de fotografia e cinema documental "IRI – Imagens do Real Imaginado".

A par destas formas de divulgação, como estratégia de distribuição, haverá também uma aposta da competição em festivais e mostras de cinema documental que permitam impulsionar o filme nacional e internacionalmente⁴¹. Caso o documentário "Pirotecnia" seja aceite em algum dos festivais terá, conseqüentemente, uma importante difusão.

Se o filme não for aceite nos festivais selecionados, a produtora delineou uma estratégia criativa para a sua divulgação. A opção alternativa será a de levar o documentário aos cineteatros e auditórios das localidades onde foi gravado (Felgueiras, Santarém e Barcelos), preferencialmente nas datas de realização das tradicionais festas populares. A produção acredita que esta solução de distribuição terá grande impacto pela relação de proximidade que existe entre o objeto filmado e os espectadores.

³⁶ Termo inglês usado para nomear o documentário de bastidores de um filme ou programa televisivo

³⁷ www.facebook.com/festasamiais2014?fref=ts

³⁸ www.facebook.com/groups/270520253090974/?fref=ts

³⁹ Apêndice 15

⁴⁰ Apêndice 16

⁴¹ Apêndice 17

CAPÍTULO V – ENTREVISTAS

Compreender a realidade de produção do documentário português e o papel desempenhado pelo produtor é fundamental neste estudo. Através das interpretações pessoais de produtores e realizadores nacionais examinaremos, então, a praxis da produção de documentários em Portugal; sendo conveniente ressaltar que a análise a apresentar retratará as experiências particulares de cada um dos profissionais entrevistados.

Após leitura atenta das respostas dadas pelos inquiridos⁴², apresentaremos por sete temas chave as opiniões expressas face a cada questão colocada.

5.1. A criatividade nas funções do produtor

Não há consenso quanto à existência de criatividade nas funções do produtor, uma vez que as tarefas por ele executadas no documentário são variadas e, contrariamente ao que sucede em ficção, há uma maior flexibilidade na hierarquia da equipa de trabalho. A percepção que os profissionais da área têm da componente criatividade do produtor varia ainda em função das diferentes experiências pessoais e do tipo de relação que este mantém com o realizador.

“... não existe criatividade nenhuma (...) porque o trabalho criativo já estava feito ou estava a ser feito por terceiros. (...) A não ser que seja o próprio produtor a propor um documentário e que esse documentário seja aceite”, afirma Isabel Soares, baseada na sua experiência de produção de documentários televisivos.

Já Mafalda Rebelo considera que “um bom produtor não se confina às funções de secretariado e organização” e “não deve ser um mero empregado do realizador, mas um parceiro” e um “consultor”. Contudo deve sê-lo “sem se intrometer na liberdade criativa” do realizador. O produtor é assim definido, por Mafalda, como um “criativo aplicado”.

⁴² Apêndice 18

“... se pensarmos que um produtor é um mero organizador do projeto, isso é uma faceta meramente redutora” (Nuno Tudela).

Patrícia Nogueira acredita que “a criatividade do produtor está sobretudo na forma como lida com o inesperado”, mas todo o seu trabalho tem de ser criativo, “desde a captação de financiamento, a utilização de contactos, a resolução de problemas que surgem ou a organização dos mapas de trabalho”. Para a produtora, a criatividade pode resolver ou minorar alguns problemas de falta de recursos.

“... cabe sem dúvida ao produtor um trabalho mais técnico do que criativo”, defende André Guiomar. A criatividade surge, no seu entender, nas soluções que os produtores criam quando ainda não as há, nas suas escolhas e nos contactos que efetuam.

Adriano Nazareth considera que “o termo criatividade, como pensamento divergente, [não] seja o mais correto para caracterizar as potencialidades de um produtor. Mas, se enquadrarmos o termo criatividade numa faculdade ou habilidade de criar através de um conjunto de ferramentas que o produtor tem ao seu dispor de forma a cumprir objetivos de forma mais rápida, fácil, eficiente e possivelmente mais económica, então pode-se afirmar que o produtor nas suas funções pode ser criativo”.

Para André Valentim Almeida a criatividade é muito variável e “tudo depende da personalidade e capacidades do produtor e, sobretudo, da sua relação específica com o realizador”.

5.2. Características do produtor criativo

Pelas diferentes experiências e opiniões dos entrevistados, são vários e distintos os atributos apresentados na caracterização do produtor criativo. A capacidade de desenrasque e o conhecimento/experiência dos meios técnicos e operacionais são as qualidades mais apontadas a este tipo de produtor.

No Quadro 2 encontram-se esquematizadas as restantes características atribuídas pelos entrevistados. É de salientar que a produtora Isabel Soares não pôde contribuir objetivamente para esta caracterização por considerar que a questão da criatividade nunca se levantou nas funções por ela exercidas.

Já o realizador Nuno Tudela acredita que não é possível dissociar as pessoas dos cargos que desempenham, pelo que a atribuição de características seria assim variável de indivíduo para indivíduo.

Quadro 2 – Características atribuídas pelos entrevistados ao produtor criativo

Entrevistado	Características de um produtor criativo
Adriano Nazareth	cultura geral abrangente; conhecimento parcial dos sistemas expressivos utilizados nos objetos audiovisuais produzidos; conhecimento parcial de meios técnicos e operacionais; capacidade de gerir as pressões económicas e políticas inerentes de uma indústria dependente da adesão das audiências; grande atenção ao que outros produzem e como produzem
André Guiomar	capacidade de desenrasque
André Valentim Almeida	atributos artísticos e criativos; forte perfil negocial
Isabel Soares	---
Mafalda Rebelo	sentido prático; capacidade de visualização e planeamento; experiência técnica e logística; capacidade de desenrasque; pensamento divergente na resolução de problemas
Nuno Tudela	----
Patrícia Nogueira	capacidade de trabalho; tenacidade; perspicácia; raciocínio lógico (uma espécie de inteligência prática); capacidade de organização; capacidade de prever todas as possibilidades; preparação; flexibilidade; capacidade de adaptação

5.3. Participação do produtor na concepção artística do documentário

A participação do produtor na concepção artística do documentário é um tema periclitante, uma vez muitos dos entrevistados restringem geralmente (mesmo que de forma inconsciente) a atuação do produtor a funções executivas, como expusemos nos subcapítulos anteriores.

Contudo, se questionados diretamente sobre esta possibilidade, os entrevistados admitem que a participação artística do produtor vai variar em função dos projetos e da relação que se estabelece com o realizador. A sensibilidade do produtor e a discussão de ideias são consideradas como contributos que poderão ter reflexo na componente artística.

O produtor deve utilizar a suas capacidades essencialmente em questões relacionadas com a organização e gestão do projeto, no entanto, “sendo o documentário um registo diferente da ficção, (...) deverá ter uma sensibilidade especial” (Patrícia Nogueira). No documentário “Emmanuel Nunes, Vida e Obra”, Patrícia Nogueira não teve uma participação conceptual ou artística no filme, mas esteve sempre presente durante o período de criação da obra. Acompanhou a recolha de material e a fase de montagem e “sempre que sentia que ele [o realizador Francisco Castro Moura] não estava a dar o seu melhor (...) exigia-lhe que voltasse atrás, que desistisse de determinada abordagem, que insistisse até o resultado final ser um filme melhor” (*ibidem*). E, apesar de não ter contribuído para a ideia original, tem a certeza que o resultado é diferente (e melhor) porque esteve sempre presente.

Em casos muito específicos o produtor poderá participar na concepção artística do documentário, admite André Valentim Almeida. Mas terão de ser projetos em que haja “uma forte empatia entre realizador e produtor e um respeito intelectual e artístico no produtor” (*ibidem*).

André Guiomar é da opinião que a existência dessa participação vai depender dos projetos e da forma de trabalhar de cada realizador. Nos seus filmes “o

produtor faz parte da conceção artística, está presente em todas as filmagens e toma decisões em conjunto”.

Mafalda Rebelo crê que há lugar para esta participação “embora na vertente artística seja menor o contributo”. Ela entende, a este nível, que a figura do produtor no entanto não deverá interferir com a visão base e central do realizador. E acrescenta que o produtor “não se trata de ser o co-criador artístico, mas de ser um co-criativo na melhor forma de concretização do processo [produtivo]”.

“A opinião e mesmo a discussão entre o produtor e o realizador podem proporcionar ideias e estratégias em benefício do projeto” [Adriano Nazareth]

Apesar de considerar que na sua experiência profissional não foi uma produtora criativa, Isabel Soares compreende que possa haver essa participação e até seja salutar. Nos documentários que produziu, em momentos muito particulares, fez gravações sem a presença do realizador e por isso considerou importante dar sugestões ao operador de câmara. “Aí, se quiseres, poderá ter havido alguma criatividade da minha parte”, esclarece.

Nuno Tudela afirma que “tem que haver” lugar para a participação do produtor na componente artística do documentário. O realizador acredita que até ao escolher a equipa técnica o produtor acabará por influenciar a componente artística do projeto, como sucedeu no documentário “Vitorino, La Habana”.

“No caso do Paulo Pulido Valente [o produtor], ele apanhou todos os dias de filmagem e teve a iniciativa de angariar uma equipa (...) Acho que também há criatividade nesse sentido. Se ele escolhe um operador de câmara cubano acredito que não seja meramente por uma questão económica (...), mas também, porque dá um olhar diferente ao próprio documentário” (Nuno Tudela).

5.4. A manifestação de criatividade do produtor nas diferentes fases de produção

De forma geral, os entrevistados consideram que todas as fases de produção requerem a componente criativa do produtor, mas individualmente acabam por apontar momentos específicos em que a criatividade será mais evidente.

Mafalda Rebelo concentra a necessidade de criatividade na pré-produção: “é nesta fase que se engendram estratégias, soluções, novas formas de abordagem e de orientar o desenvolvimento do documentário” e, por conseguinte, “havendo uma pré-produção bem feita, bem delineada e que antevêja grande parte dos desafios, as etapas seguintes poderão e deverão ser mais executivas”.

Isabel Soares acredita que, a haver criatividade no papel do produtor, esta talvez seja mais visível “na parte da gravação”, porque foi nessa etapa que a sua contribuição na componente artística dos documentários foi mais relevante.

André Guiomar considera que tanto na pré-produção como na produção “o produtor deve exercer criatividade dentro do seu cargo”. Na pré-produção encontrando soluções para os pedidos do realizador e na produção “com a sua capacidade de desenrasque”, para lidar com os problemas e acidentes de última hora.

Nazareth explica que a criatividade do produtor é essencial em todas as fases: na pré-produção, ao decidir os meios técnicos e operacionais e sugerindo soluções que ultrapassem os constrangimentos orçamentais; na produção, desbloqueando e colmatando as dificuldades sentidas no terreno; na pós-produção, definindo estratégias de divulgação e distribuição.

Para Nuno Tudela a criatividade do produtor tem mais oportunidade de ser expressa na rodagem e na montagem. O realizador crê também que a liberdade de trabalho concedida pelo produtor ao realizador “não é uma mera displicência”, mas sim “uma atitude criativa”.

Patrícia Nogueira afirma que cada uma das etapas de produção “tem especificidades diferentes que exigem capacidades também diferentes”. Na pré-produção a capacidade criativa é posta à prova para captar financiamento e em alguns casos até mesmo na pesquisa (como lhe sucedeu no documentário “pt.es”), momento em que é fundamental “distinguir o essencial do acessório, saber como identificar uma boa história, boas personagens, encontrar as pessoas e\ou os lugares certos para filmar e perceber como entrar em contacto com todos os intervenientes”. Este trabalho é muito importante e “vai definir o rumo do filme a seguir”.

Na fase de produção a presença criativa do produtor tanto pode ser benéfica como prejudicial. E será desfavorável “se a equipa sentir que está a ser supervisionada” ou se existirem “questões de intimidade com os intervenientes do filme”. Neste último caso, Patrícia acredita que “é preferível eliminar todas as presenças «acessória» e aí será necessário equacionar até que ponto a presença do produtor será necessária” (*ibidem*).

Já na montagem, “um olhar externo [neste caso o do produtor] poderá ser uma mais-valia na construção do filme” e permitir “introduzir alterações muito significativas”, como sucedeu no filme “Emmanuel Nunes, Vida e Obra”. Claro está que tudo dependerá “sempre da relação estabelecida com o realizador” (*ibidem*).

5.5. Consequências decorrentes da acumulação dos cargos de realização e produção

Uma vez que em alguns documentários o realizador acumula, simultaneamente, a função de produtor, abordaram-se os entrevistados no sentido de perceber se há algum tipo de condicionamento quando tal sucede. Percebeu-se que os constrangimentos apontados são maioritariamente negativos, sobretudo pelo excesso de trabalho e pela escassez de tempo para executar ambas as tarefas. Contudo também pode haver vantagens nesta acumulação de cargos.

“... é uma escolha errada sobrecarregar o realizador com o cargo de produtor”, porque são “cargos muitos distintos e ambos bastante desgastantes” (André Guiomar).

“... um filme perde sempre quando o realizador tem de assumir o papel de produtor”, na medida em que este “terá de dispersar os seus esforços a realizar tarefas que, muitas vezes, não sabe desempenhar de forma satisfatória - e que, provavelmente o irão desconcentrar da sua atividade principal que é a criativa” (André Valentim Almeida).

“Para além da sobrecarga de trabalho que isso representa, também pode limitar a criatividade mais livre do realizador, já com grande realismo face às limitações que antecipa: financeiras, de tempo, de empenhamentos, de abordagem” (Mafalda Rebelo). O momento de idealização do filme é o período de “abrir horizontes, de «sonhar alto», de procurar as melhores ideias (ainda que mais complicadas logisticamente) e de um *brainstorming* não limitado”. Assim, quando há esta acumulação de cargos “é difícil conseguir não contaminar um papel no outro e ser livre e criativo nas duas facetas, nos momentos certos” (*ibidem*).

Isabel Soares defende que “um produtor deverá ser um produtor e um realizador deverá ser um realizador”, porque ser bom profissional numa das áreas não é garantia de o ser na outra. Mas admite que no documentário é possível essa acumulação de funções, ressalvando no entanto que há condicionamentos de tempo e que provavelmente uma das funções será mal executada.

A produção e a realização estão, segundo Nuno Tudela, em dois polos opostos, mas “têm que funcionar como produto”. Quando um mesmo indivíduo desempenha ambas as funções, para evitar conflitos entre decisões, “tem que haver uma boa dose de pragmatismo” e de “bom senso”. “Não podemos ser idealistas como realizadores nem podemos ser ditadores como produtores” (*ibidem*).

Patrícia Nogueira admite já ter exercido ambas as funções em simultâneo e considera que “nem todas as consequências são nefastas”. Assim, quando partiu para as rodagens dos seus projetos, devido ao aprofundado conhecimento que a produção lhe proporcionou, normalmente sabia o que ia encontrar enquanto realizadora. Embora tal preparação seja importante, a realizadora/produtora gosta de se deixar surpreender pelo inesperado, uma vez que é aquilo que mais admira no género documentário. Mas, na sua perspetiva, há também condicionalismos negativos, porque “desempenhar ambas as funções pode ser muito cansativo” visto que são “exigentes e pedem muita atenção de trabalho”. Patrícia esclarece: “em situações mais exigentes, acabo por não me concentrar o suficiente (...) uma vez que estou sempre repartida” (*ibidem*).

Adriano Nazareth é o único entrevistado a considerar que o realizador “não tem de ser condicionado” por assumir também o papel de produtor e afirma ainda que, de certa forma, esta “é a melhor estratégia para um documentário”. Isto porque, segundo o realizador, “se atendermos que a realidade representada é o resultado da realidade vivida (aquela que é observada) e interpretada (a de quem observa), esta última, que não tem necessariamente de ser vivida, é uma realidade de autor”. Assim, “o realizador ao utilizar um conjunto de sistemas expressivos para interpretar a realidade observada, deve procurar ter o maior controlo sobre todas as fases de produção” (*ibidem*).

5.6. A importância do produtor no documentário

Os entrevistados foram unânimes em afirmar que a participação do produtor é uma mais-valia no género documentário.

“Será sempre uma mais valia porque há tarefas específicas que o realizador não sabe nem quer desempenhar” (André Valentim Almeida)

“É porque esvazia o realizador de algumas funções e preocupações que lhe vão roubar tempo na criação” (Nuno Tudela)

“... é importante para controlar as várias fases da produção de forma a permitir o cumprimento dos objetivos propostos...” (Adriano Nazareth)

“Ele é importantíssimo para que o realizador (...) tenha as suas imagens a tempo e passe para a montagem” (Isabel Soares)

“... o produtor não é um mero empregado contratado (...) tem um papel importante a desempenhar, com resultados práticos e mensuráveis” (Mafalda Rebelo)

“Devido à pequena equipa que um documentário requer, quer-se do produtor que intervenha no pensamento do filme” (André Guiomar)

“... nem sequer consigo conceber um filme (seja documentário ou ficção) sem produção. (...) Mas sem produção não é possível fazer um filme, disso estou certa” (Patrícia Nogueira)

5.7. O produtor nas equipas de documentário com constrangimentos financeiros

A componente financeira do documentário pode levar muitas vezes ao afastamento do produtor e à agregação de funções. Contudo esta situação não é a desejável uma vez que pode afetar negativamente o filme.

“...a base de uma equipa mínima é [composta por] um realizador/operador de câmara, um diretor de som e um produtor”. E “reduzir mais (...) uma equipa pode prejudicar demasiado o bom trabalho do filme” (André Guiomar).

“... prescindir de um elemento da equipa que cumpra as funções de produtor, é perfeitamente possível. Mas algum elemento da equipa vai ter que acumular a função de produtor” (Adriano Nazareth)

Mafalda Rebelo defende que “é uma inevitabilidade que se aceita, embora não sem consequências no resultado final e no desgaste (físico e também criativo) do realizador no processo”.

“... no limite (...) a equipa de produção poderá ser reduzida a uma única pessoa”. Esta não será “uma situação de todo desejável pois prejudica extremamente o filme, mas é possível no caso de constrangimentos financeiros” (André Valentim Almeida)

Para além dos constrangimentos financeiros, Patrícia Nogueira acrescenta que existem outros motivos para a dispensa do produtor, nomeadamente o tempo. A produtora esclarece que, devido às especificidades de alguns documentários, os prazos de produção e até de rodagem e montagem têm de ser prolongados e alguns produtores não estão dispostos a aceitá-lo. Consequentemente, “o que acontece é que muitos realizadores, como a Catarina Alves Costa, a Catarina Mourão e o Fernando Vendrell, decidiram tornar-se produtores dos seus próprios documentários para não verem negados esses alargamentos de prazos” (*ibidem*). É por isso que “os produtores de documentário devem ter uma sensibilidade especial (...), independentemente dos resultados económicos, porque quem faz documentário fá-lo por paixão e não por dinheiro” (*ibidem*).

CONCLUSÃO

A produção cinematográfica é uma função implexa que requer simultaneamente capacidade de organização, persistência, destreza, improviso e criatividade, conforme observado no enquadramento teórico do presente estudo.

No género documentário o produtor executa um trabalho ainda mais complexo, tendo de estar apto a lidar com a novidade e a saber resolver com rapidez e eficiência os problemas não calculados, em função da espontaneidade das personagens e da imprevisibilidade de certos acontecimentos.

A criatividade surge como uma característica que o produtor deverá possuir para evitar contratempos. O produtor criativo é, então, aquele que encontra soluções adequadas para as dificuldades vividas durante todas as fases do projeto. O seu papel criativo não está, contudo, confinado a questões financeiras ou organizativas, uma vez que as suas escolhas e ações têm repercussão na componente artística da obra.

Quando faz uma *reperage*, escolhe os locais de filmagem, seleciona a equipa técnica e conduz todos os meios durante o processo produtivo, o produtor influencia, assim, direta e/ou indiretamente a estética e a narrativa do documentário.

Após o questionamento sobre o papel que o produtor criativo desempenha no documentário em Portugal, constatamos que neste país as estruturas de produção dos documentários são fracas e dispersas e que há, também, uma acumulação das funções de produção por parte do realizador.

Através das entrevistas efetuadas a profissionais da área percebemos que esta junção de cargos regra geral é nefasta para o filme documental, isto porque há uma conseqüente sobrecarga de trabalho num só elemento. O documentário acaba por ser prejudicado, uma vez que o realizador fica cansado e desconcentrado das suas funções e ainda porque tenderão a ser descorados importantes aspetos de produção. A única vantagem apresentada (o maior controlo do projeto por parte do realizador) não é, contudo, motivo suficiente para a dispensa do produtor, visto que este é uma mais valia para o documentário.

Como se verificou através do estudo de caso do documentário "Pirotecnia", o contributo do produtor facilita o trabalho do realizador, podendo, inclusive,

influenciá-lo. Embora os entrevistados tenham uma visão do produtor criativo bastante centrada nos assuntos técnicos⁴³, através da revisão da literatura e do estudo de caso percebeu-se que, por vezes, o produtor criativo colabora em aspetos artísticos do filme.

Ao contribuir criativamente para a resolução de problemas e até para a conceção artística (ajudando o realizador na definição do conceito, na pesquisa para o guião, nas entrevistas e no processo de montagem), o produtor está também a moldar a estrutura narrativa do documentário. Ao fazê-lo não se está a imiscuir nas funções de realização, mas sim a contribuir para a coesão e aperfeiçoamento do filme.

Este envolvimento criativo na componente artística ocorre em qualquer fase do processo produtivo e vai depender, por último, do tipo de projeto, da relação estabelecida entre produtor e realizador e do entendimento de ambos.

No documentário "Pirotecnia" percebe-se que a execução do papel de produtor criativo (em termos técnicos e a nível artístico) é possível pelo tipo de compromisso e de empenho que a produtora dedicou ao projeto que fez nascer. Cabe, assim, a cada produtor decidir até onde está disposto a ir pelo filme.

Quando a cultura e a arte de um país enfrentam constrangimentos financeiros, que advêm da negativa conjuntura económica, as dificuldades na obtenção de financiamento e na gestão do orçamento de um documentário são acrescidas. Deve então o produtor decidir se vai ser um mero gestor financeiro ou se vai agir criativamente de forma transversal (na gestão do orçamento e da equipa e na conceção artística da obra cinematográfica) para que o filme seja edificado. Esta decisão irá determinar se o seu papel será ou não criativo.

Apesar da conceção artística ser geralmente conduzida pelo realizador, o produtor criativo é um triunfo para o documentário na medida em que poderá auxiliar a sua visão artística. Neste âmbito, o produtor tem um longo caminho a percorrer para fazer valer as suas ideias e opiniões e para mostrar que ser criativo é uma força e não um constrangimento.

Conclui-se com este estudo que as equipas do documentário, embora possam dispensar o produtor, nunca poderão prescindir das funções de produção, uma

⁴³ Ao lhe atribuírem as seguintes características: conhecimento parcial de meios técnicos e operacionais; capacidade de gerir as pressões económicas e políticas inerentes de uma indústria dependente da adesão das audiências; capacidade de desenrasque; forte perfil negocial; sentido prático; pensamento divergente na resolução de problemas; tenacidade; perspicácia; raciocínio lógico; capacidade de adaptação e capacidade de organização, entre outros.

vez que estas terão de ser assumidas por outro dos elementos da equipa (como por exemplo pelo realizador).

As declarações dos entrevistados mostram-nos que o documentário será, assim, beneficiado se um elemento com conhecimentos de audiovisual, especializado em produção, assumir exclusivamente essas funções de forma criativa, sempre em estreita relação e colaboração com o realizador.

Consideramos que este tema merece futuras investigações, sendo profícuas novas abordagens que complementem o objeto de estudo explorado. Para o efeito, seria proveitoso ampliar o número de estudos de caso e ainda a dimensão da amostra de entrevistados a analisar (tanto em número como em categorias profissionais). Também o uso de outros métodos de análise, nomeadamente quantitativos, poderia trazer diferentes perspetivas e considerações. Por fim, sugere-se que em próximas investigações sejam aprofundadas questões de carácter ético e deontológico no que diz respeito à relação estabelecida entre produtor criativo e realizador, sobretudo sempre que exista participação da produção em matérias artísticas.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Eunice - **Desenvolvendo a criatividade nas organizações o desafio da inovação**. RAE - Revista de Administração de Empresas [Em linha]. São Paulo, Vol. 35, N. 6, p. 6-11, 1995 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.scielo.br/pdf/rae/v35n6/a02v35n6.pdf>

AMABILE, Teresa M. - **Creativity and Innovation on Organizations**. Harvard Business School, note 9-396-239, 1996.

AMORIM, Maria e FREDERICO, Ronaldo - **Criatividade, inovação e controle nas organizações**. Revista de Ciências Humanas [Em linha]. Florianópolis, Vol. 42, N. 1 e 2, p. 75-89, 2008. [Consult. Mai. 2014]. Disponível em WWW: http://www.allameda.com/www/saudebr/Criatividade_inovacao_e_controle_nas_organizacoes.pdf

BEATTIE, Keith - **Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television**, 1º ed. New York: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 0-333-74116-1

BERGER, Arthur Asa - **Media and Communication Research Methods: An introduction to qualitative and quantitative approaches**. EUA: Sage, 2000

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin - **Film art: an introduction**. 8ª ed. New York: McGraw-Hill, 2008. ISBN-13: 978-0-07-353506-7

CARRILHO, Fernando - **Estruturas de Produção do Documentário Português. Alguns apontamentos**. Panorama - 3ª Mostra do Documentário Português [Em linha]. 2009. pp. 62-70 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.panorama.org.pt/2014/contents/pasteditions/13008837735862.pdf>

CLEVÉ, Bastian - **Film Production Management**. 3ª ed. Oxford: Elsevier, 2006. ISBN-13: 978-0-240-80695-2

CUNHA, Paulo - **Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção**. Atas do II Encontro Anual da AIM [Em linha]. Lisboa: AIM. 2013. ISBN 978-989-98215-0-7 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-47.pdf>

DIAS, Inês Sapeta - **A Produção Cinematográfica**. Panorama - 3ª Mostra do Documentário Português [Em linha]. 2009. pp. 12-16 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.panorama.org.pt/2014/contents/pastedititions/13008837735862.pdf>

GIL, António Carlos - **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008. ISBN 978-85-224-5142-5

GONÇALVES, Ana [et.al.] - **Manual de Criatividade Empresarial**. [Em linha] Faro. Universidade do Algarve, CRIA - Centro Regional para a Inovação do Algarve, Divisão de Empreendedorismo e Transferência de Tecnologia, 2010, p.15 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: http://www.cria.pt/cria/admin/app/CRIA/uploads/crea/manual%20criatividade%20portugues_pt_web.pdf

GURGEL, Marcos - **Criatividade & Inovação: uma proposta de gestão da criatividade para o desenvolvimento da inovação**. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, COPPE, 2006, pp. 13-15

JENSEN, Klaus Bruhn e JANKOWSKI, Nicholas W. - **A handbook of qualitative methodologies for mass communication research**. Nova Iorque: Routledge, 2002. ISBN 0-203-40980-9

LOPES, Frederico - **Cinema em Português: IV Jornadas**. Covilhã: Livros LabCom, 2012. ISBN: 978-989-654-091-3

LUCA, Luiz - **A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. ISBN 978-85-7060-737-9

MANO, Vinicius e ZAGALO, Nelson - **Criatividade: sujeito, processo e produto**. [Em linha] Universidade do Minho. 8º Congresso LUSOCOM, 2009, pp. 1213-1229 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/205/181>

MARNER, Terence - **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN: 978-972-44-1413-3

MEIRINHOS, Manuel e OSÓRIO, António - **O estudo de caso como estratégia de investigação em educação**. EDUSER: revista de educação [Em linha]. Vol 2, 2010. ISSN 1645-4774 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <https://www.eduser.ipb.pt/index.php/eduser/article/viewFile/61/41>

MÜLLER, Tue Steen - **Comentários sobre o papel do produtor no documentário**. Panorama - 3ª Mostra do Documentário Português [Em linha]. 2009. pp. 58-61 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.panorama.org.pt/2014/contents/pasteditions/13008837735862.pdf>

MUSBURGER, Robert B. e KINDEM, Gorham - **Introduction to Media Production: The Path to Digital Media Production**. 4ª ed. Oxford: Elsevier, 2009. ISBN 978-0-240-81082-9

NEVES, José Luís - **Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades**. Caderno de Pesquisa em Administração [Em linha]. São Paulo, V.1, Nº 3, 1996 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.ead.fea.usp.br/cad-pesq/arquivos/c03-art06.pdf>

PARDO, Alejandro – **The film producer as a creative force**. Wide Screen [Em linha]. Vol. 2, Issue 2, 2010. [Consult. Mai. 2014]. Disponível em WWW: <http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/23/24>. ISSN: 1757-3920

PEREIRA, Mônica - **A produção fílmica do Centro Português de Cinema**. Atas do II Encontro Anual da AIM [Em linha]. Lisboa: AIM. 2013. ISBN 978-989-98215-0-7 [Consult. Abr. 2014]. Disponível em WWW: <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-46.pdf>

PINA, Luís de – **A aventura do cinema português**. Lisboa: Editorial Vega, 1977.

PINA, Luís de – **História do cinema português**. Mem Martins: Europa-América, 1986. ISBN: 9789721010956

PINHEIRO, Fabio - **A evolução da noção de autoria no cinema**. O Mosaico [Em linha]. Curitiba, N. 8, 2012, p. 59-72. [Consult. Mai. 2014]. Disponível em WWW: periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/download/45/pdf

PROFERES, Nicholas T. – **Film Directing Fundamentals. See Your Film Before Shooting**. 3ª ed. Oxford: Elsevier, 2008. ISBN-13:978-0-240-80940-3

RABIGER, Michael - **Dirección de documentales**. 3ª ed. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2005. ISBN: 84-88788-41-X

WORTHINGTON, Charlotte – **Basics film-making: producing**. Lausanne: AVA, 2009. ISBN 2-940373-57-4

FILMOGRAFIA

CHECHIK, Michael *et al.* (Produtor). (2012). **Pyros** [série documental de televisão]. Canadá: Discovery Channel

HILL, Kay (Produtor). (2012). **Megafactories Pyrotechnics** [Documentário televisivo]. National Geographic

MARTINS, Pedro Correia (Produtor). (1994). **Senhora Aparecida** [Documentário televisivo]. RTP

APÊNDICES

Apêndice 1

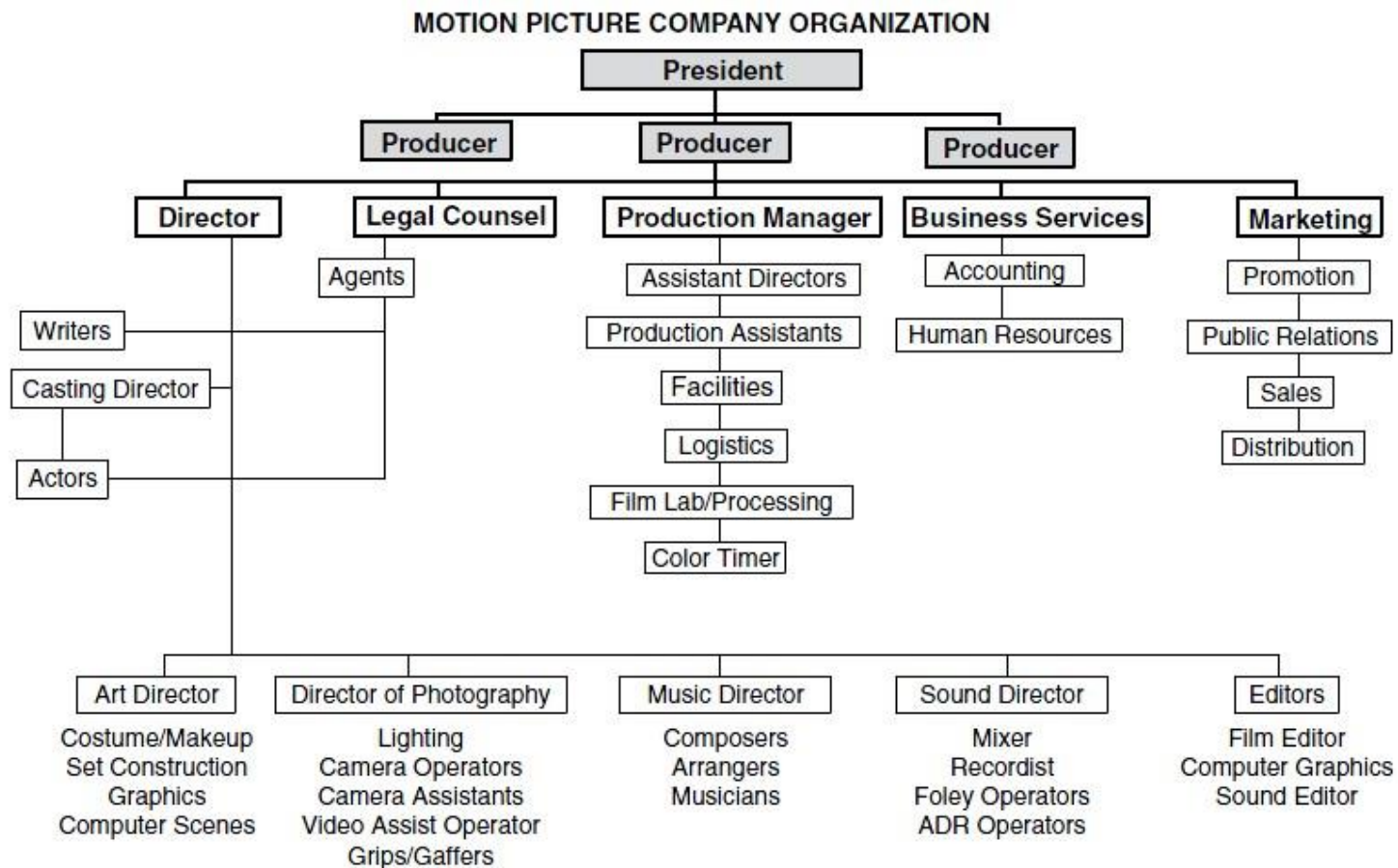
QUADRO COM OS DIFERENTES TIPOS DE PRODUTOR CINEMATOGRAFICO

Different types of producer	Characteristic
Programme producer/ Series producer	Has overall business (budget, contracts), creative (script editing) and quality management responsibility for the programme. Controls the budget and hires the key creative members, such as the director, art director and editor of the production team.
Assistant producer	Works closely with the producer both editorially and creatively. The assistant producer can often play a key role, conducting much of the hands-on shooting, scripting and editing of programme content.
Line producer	Can usually be found in film and TV dramas. They are hired at the end of development for the production period and into post-production. They help cost and manage the budget below the line and are responsible for hiring the crew.
Edit producer	Usually employed on series or game show/reality TV formats. They oversee the editing stage of the project. They need to have strong storytelling and scriptwriting skills and be able to weave several parallel storylines into one programme.
Studio producer	Works within a television studio with presenters and has gallery/live transmission (TX) experience. Their job is to oversee the content of the programme, ensuring that the overarching concept, tone and style of the programme is being delivered.
Development producer	Generates and develops ideas into scripts, proposals and programme formats. These projects are then pitched to TV companies and other sources of finance.
Executive producer	Tends to oversee several projects in different stages of production, often at the same time. They liaise closely with the programme producer (as well as the broadcaster or commissioning body). They are involved in all aspects of the business and management of the production.

Fonte: Worthington (2009, pp. 16-17)

Apêndice 2

TABELA COM A ORGANIZAÇÃO DA EQUIPA TÉCNICA E ARTÍSTICA DE UM FILME DE FICÇÃO



Fonte: Musburger e Kindem (2009, p. 5)

Apêndice 3

QUADRO DOS ELEMENTOS QUE CONSTITUEM A AMOSTRA DE ESTUDO: FUNÇÕES, TIPO DE ENTREVISTA E EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

Nome	Função	Tipo de entrevista	Alguns dados sobre experiência profissional
Adriano Nazareth Jr.	Realizador	Por e-mail	Realizador na RTP e docente da Universidade Católica do Porto. Realizou vários programas de entretenimento e documentários televisivos. No género documentário, merecem destaque os seus seguintes trabalhos: "Escola Soares dos Reis", "Identidades - Hulene", "Tripas à Moda do Porto", "Baião" e "100 Anos F.C.P."
André Guiomar	Realizador	Por e-mail	Licenciado em Som e Imagem e Mestre em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Católica do Porto. Realizador e diretor de fotografia do premiado documentário "Pítton". Diretor de fotografia e editor do documentário "A Mãe e o Mar". Trabalha na produtora Cimbalino Filmes onde desenvolve projetos audiovisuais e <i>Video Mapping</i> .
André Valentim Almeida	Realizador/ produtor	Por e-mail	Realizador, produtor e editor de documentários. Docente da Universidade do Porto a concluir dissertação de doutoramento em Documentário Interativo. Autor dos filmes "Uma na bravo outra na ditadura, retrato da geração pós-25 de Abril de 1974", "From New York with love" e "A Campanha do Creoula"
Isabel Soares	Produtora	Face a face	Em 1986 iniciou a atividade como assistente de programas da RTP. Anos mais tarde, na mesma estação, tornou-se produtora de documentários televisivos e de programas de entretenimento. Atualmente está aposentada. Entre outros trabalhos, produziu três documentários do realizador Jorge Campos: "Lanhas, o mais desirmanado" (2001), "A História da Indústria em Portugal" (2000); "Manuel Teixeira Gomes - Um Português Singular" (1998).

Mafalda Rebelo	Produtora	Por e-mail	Mestre em Som e Imagem, pela Universidade Católica do Porto, com formação na New York Film Academy. Produtora e cofundadora da produtora audiovisual "Cimbalino Filmes". Coprodutora do documentário "Tóquio Porto 9 horas"
Nuno Tudela	Realizador/ produtor	Face a face	Bacharel em Som e licenciado em Realização pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Docente do Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Realizador e editor de uma extensa lista de videoclipes, curtas metragens e documentários. Produtor e realizador do documentário "Livro de Ponto" (2011)
Patrícia Nogueira	Produtora/ realizadora	Por e-mail	Licenciada em Jornalismo, com especialização na área da televisão. Mestre em Cinema Documental, pela Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Trabalhou na SIC. É produtora e realizadora de curtas e longas metragens. Produziu e realizou o documentário "3 Horas para Amar".

Apêndice 4

ESTRUTURA DO QUESTIONÁRIO UTILIZADO PARA AS ENTREVISTAS

Obrigado pela sua colaboração. Este questionário pretende recolher informação para o ensaio de conclusão de mestrado de Idalina Silva em produção e realização audiovisual, na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Por favor, responda a todas as perguntas e de forma mais completa possível. O mais importante é que manifeste a sua opinião pessoal, fruto da sua experiência profissional, sobre cada assunto abordado.

- 1 - Nas funções do produtor existe algum tipo de criatividade? Comente.

- 2 - Quais as características que atribuiria a um produtor criativo?

- 3 - Há lugar para a participação do produtor na conceção artística do documentário (argumento, filmagem, montagem)? Comente.

- 4 - Que fase de produção requer maior grau de criatividade do produtor? Comente.

- 5 - De que forma o trabalho do realizador é condicionado quando este assume, simultaneamente, o papel de produtor?

- 6 - Considera que a participação do produtor no género documentário é uma mais valia para o filme? Comente.

- 7 - Devido aos constrangimentos financeiros, tenderão as equipas de documentário a prescindir do produtor? Porquê?

Apêndice 5

GUIÃO DO DOCUMENTÁRIO "PIROTECNIA"

ACTO 1 / RÓ

1 SEQ. MONTM

SEQ. DE PLANO FORMENOR P/ GERAL:

Início de 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 impere a sensação de paz e tranquilidade.

2 SEQ. PAIOIS

PLANO FORMENOR:

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 balões.

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

PLANO FORMENOR:

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. Perceben-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.

ENTREVISTA - Introdução dos personagens dos paióis enquanto trabalham a sua função.

Seguimento da ordem do processo de elaboração. Primeiro pó, depois mistura dos compostos, enbalamento, etc.

Tentar obter: hábitos, rotinas e comparação do trabalho actual com os métodos do passado. Importância que atribuem

2.

no período inserido à sua actividade. Espirito sobre o efeito que o fogo de artifício provoca no público.

3

seq. secretária.

PLANO FORMADOR:

No interior do escritório de desenho digital, vemos várias máquinas dispostas pelas mesas das suas várias configurações. Percebem-se as dimensões semelhantes embora divergindo em pequenas objectos de quem trabalha em cada posto.

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

PLANO FORMADOR:

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

MÉDIO:

'Paisão digital'. Na mesma linha da sequência nos paisão, percebemos quem manuseia o quê.

MÉDIO P/ GERAL:

A câmara, junta à secretária, vemos a escaleira e sua posição a relação espacial no escritório. Percebe-se uma disposição em paisão semelhante à dos paisão no mente.

secretária - introdução dos personagens no escritório segundo aspectos a sua função.

sequência dos vários postos até ao chefe.

Tentar obter hábitos, rotinas e comparação do trabalho actual com os métodos do passado. Importância que atribuem ao período inserido à sua actividade (a é das suas relações, nos paisão). Espirito sobre o efeito que o fogo de artifício provoca no público.

NOTA 2 / CORPO

NOTAS: EN PARALELO ENTRE AS DUAS PARTES

4 SEQ. LOCALIDADE(S)

SEQ. DE PLANO FORMEIRO 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, curvem-se os sons da agitação matinal.

5 SEQ. MONTAGEM DAS ESTRUTURAS

Desmontamento de todo o processo de montagem em paralelo com o passar do dia. Montagem-chave:

- Imagens aéreas
- Imagens das estruturas de lançamento
- Montagem de plano

6 SEQ. MONTAGEM

No horizonte do dia para a noite registamos uma série de imagens que vão sendo desmontadas.

Montagem de ritmos das imagens em locais e momentos certos no decorrer.

ENTREVISTA - Introdução dos personagens locais.

Testar obter: O que representa o fogo de artifício e como vêem a actividade. Se estão cientes dos riscos. Porquê se sentem atraídos? O que fascina?

ACTO 3 / EXPLOÇÃO > CENA

7 SEQ. CHEGADA DO PÚBLICO

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

Habitacões circundantes ao local principal.

Pessoas a chegarem ao local do espectáculo.

Apêndice 6

MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE CEDÊNCIA DE DIREITOS DE IMAGEM UTILIZADO NA PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO "PIROTECNIA"

AUTORIZAÇÃO DE CEDÊNCIA DE DIREITOS DE IMAGEM

ENTRE: O (a) Sr. (a) José Monteiro Rodrigues, nascido (a) 1955/09/25 em Glória do Ribatejo, residente em Amiais.
Designado (a) mais abaixo por "CEDENTE".

E: Idalina da Assunção Ribeiro da Silva, nascida a 27/01/1989, em Airões, residente em Felgueiras.
Designado (a) mais abaixo por "CESSIONÁRIO".

ARTIGO 1º - Cedência de Direitos

Pelo presente contrato, o CEDENTE cede ao CESSIONÁRIO os direitos que ele detém sobre a sua imagem tal como reproduzida nas imagens realizadas em Amiais de Baixo, no (s) dia(s) 22 de fevereiro de 2014.

A CEDENTE concede para livre utilização os direitos sobre a imagem e som da minha voz, neste ato, ao CESSIONÁRIO, única e exclusivamente para o filme intitulado provisoriamente "Pirotecnica" e suas versões, a qualquer tempo, autorizando consequentemente e universalmente sua utilização em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação e publicidade, existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente em: cinema, televisão, TV por assinatura, TV a cabo, pay per view, CFTV, CATC, ondas hertzianas, transmissões por satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, disco laser, CD-ROM, em exposições públicas e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, plataformas de petróleo, e/ou quaisquer outros meios de transporte, assim como na divulgação e/ou publicidade do estabelecimento em rádio, jornais, cinema e televisão, para exibição pública ou domiciliar, reprodução em Portugal, ou no exterior, podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas em sua totalidade ou em partes, para fins comerciais ou não, ou em meios que se fizerem necessários, como festivais e concursos.

O CEDENTE autoriza a utilização da sua imagem em qualquer contexto até nos mais sensíveis (política, economia, religião, droga, produto de higiene, doenças sexualmente transmissíveis, homossexualidade, adultério, etc.) Está definido que o CESSIONÁRIO está expressamente proibido de explorar as fotografias de um modo que possa ser considerado como atentado à vida privada do CEDENTE e de as difundir sobre qualquer suporte considerado pornográfico, xenófobo, violento ou ilícito.

O CEDENTE reconhece que não está ligado a nenhum contrato de exclusividade do uso do seu nome ou imagem.

ARTIGO 2º - Remuneração e vigência do contrato

O CEDENTE confirma que a presente autorização é concedida em caráter irrevogável, irretroatável e seja qual for a distribuição, o género ou a importância da difusão, a forma de utilização é gratuita, ficando o CESSIONÁRIO, os direitos de edição e comercialização, assim como todos os direitos conexos com a obra em causa, isentos do pagamento de quaisquer ónus ao CEDENTE a qualquer tempo e sob qualquer pretexto pela utilização das imagens.

O presente contrato é válido por um prazo de 70 anos a contar do dia da sua aceitação e automaticamente renovável por igual período.

ARTIGO 3º - Lei Aplicável e Foro

Este contrato é regulado pela Lei Portuguesa e qualquer contestação relativa à interpretação e/ou à execução das disposições do presente contrato será de competência exclusiva dos Tribunais do Porto.

Feito em Amiais de Baixo, 22 de fevereiro de 2014.

O CEDENTE
BI nº:

José Monteiro Rodrigues

O CESSIONÁRIO
BI nº: 1360 1346

Idalina Silva

Apêndice 9

LISTA DE MATERIAL CEDIDO PELA ESMÁE

Reservas

Filtro

Entre: Usuário: Agenda: Recurso: Estado:

[Exportar para CSV](#)

Usuário	Recurso	Título	Descrição	Início	Final	Duração	Criado	Última Modificação	Número de Referência	Excluir	Aprovar
Idalina Silva	Kit RedRockMicro Follow Focus	Idalina Silva MCAV	Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:31:47		52d663939d2c9		-
Idalina Silva	Mattebox 4x4 Chrosziel e Filtros Formatt 4x4	Idalina Silva MCAV	Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:31:47		52d663939d2c9		-
Idalina Silva	Kit Schoeps	Idalina Silva MCAV	(do kit AKG sÃ³ vai o rycote c/windshield e cabo) Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:36:58	15/01/2014 10:50:58	52d664ca8f9e2		-
Idalina Silva	Kit Wireless Sony #1	Idalina Silva MCAV	(do kit AKG sÃ³ vai o rycote c/windshield e cabo) Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:36:58	15/01/2014 10:50:58	52d664ca8f9e2		-
Idalina Silva	Kit Wireless Sony #2	Idalina Silva MCAV	(do kit AKG sÃ³ vai o rycote c/windshield e cabo) Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:36:58	15/01/2014 10:50:58	52d664ca8f9e2		-
Idalina Silva	Kit Wireless Sony #3	Idalina Silva MCAV	(do kit AKG sÃ³ vai o rycote c/windshield e cabo) Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:36:58	15/01/2014 10:50:58	52d664ca8f9e2		-
Idalina Silva	Kit AKG #1	Idalina Silva MCAV	(do kit AKG sÃ³ vai o rycote c/windshield e cabo) Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:36:58	15/01/2014 10:50:58	52d664ca8f9e2		-
Idalina Silva	Kit Audio Digital #1 HD-P2	Idalina Silva MCAV	Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:39:17		52d6655583683		-
Idalina Silva	Sound Devices #1 SD302	Idalina Silva MCAV	Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:39:17		52d6655583683		-
Idalina Silva	Rycote windshield+jammer long #1	Idalina Silva MCAV	Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:49:24		52d667b4a3cf3		-
Idalina Silva	Perche Ambient #1	Idalina Silva MCAV	Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:49:24		52d667b4a3cf3		-
Idalina Silva	TripÃ© vÃ¡deo Schastler DV6 #01	Idalina Silva MCAV	Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:53:31		52d668ab374ca		-
Idalina Silva	dummy #01	Idalina Silva MCAV	(claquete; 2 cabos XLR 5mts; 2 cabos XLR 1mt) Projecto Mestrado	20/02/2014 09:00	24/02/2014 10:00	4 days 1 hours	15/01/2014 10:55:25	15/01/2014 10:56:58	52d6691ddcc2c		-

Linhas: 1 - 1 (1) [Ver Todos](#)

Página:

Apêndice 10

IMAGENS AÉREAS DA EMPRESA MACEDO'S PIROTECNIA CAPTADAS PELA SKYVISION



Apêndice 12

FOLHA DE SERVIÇO - EXEMPLAR UTILIZADA NO PRIMEIRO DIA DE GRAVAÇÕES DO DOCUMENTÁRIO "PIROTECNIA"

"PIROTECNIA"					
DATA	20-Fev-14	LOCAL	10:00 às 18:20	PRODUTORES	Luís Silva
				REALIZADOR	Luís Silva
LOCAL	FAZENDA MACEDO'S PIROTECNIA			PROFESSORES	Paulo Ferreira
				TITULARES	Paulo Vasconcelos
PROFESSOR	Chuva Fritas	SEX	das 7:22 às 18:12	PRODUTORA	Diogo Pereira
				ASS. PRODUTORA	María Pereira

HORARIOZONA			
PRODUÇÃO	REALIZAÇÃO	IMAGEM	SOM
18:00	10:00	10:00	10:00

ASPECTO DA LOCALIDADE	
10:00 - ESE - Realização + Dir. Som + Foto. Cabo + Ass. Produção	
13:00 - Macedo's - Todos (exceto os câmaras) - Coordenadas: 41.51885, -83.78528	

LOCAL	COORDENADAS	DATA
LOCAL	COORDENADAS	DATA
	Fazenda de Macedo's Pirotecnia	

ZONA DE TRABALHO			
ACTO	SEQUENCIA	PLANO	DESCRIÇÃO / OBSERVAÇÕES
1	Plano	2 - Plano	20 segundos de plano pelas mãos nas suas várias formas
1	Plano	2 - Plano	20 segundos de plano a situar o momento do dia
1	Plano	1 - Plano	20 segundos de plano mostrando o material em preparação sistemática
1	Plano	1 - Plano	20 segundos de plano nos rostos dos trabalhadores
1	Plano	1 - Plano	Organização da zona geral - Tudo disposto em ordem

COORDENADAS	
Alto da ESE	
Coordenadas Fazenda Macedo's: 41.51885, -83.78528	
Coordenadas Casa Produtora: 41.512197, -83.808148	
Local: Casa da Pirotecnia	

CONTACTOS		
Produtor - 912 124 024	Ass. Produção - 912 024 024	Coordenador de Imagem - 205 421 116 / 5
Realizador - 912 124 148	Dr. José Macedo - 917 525 024	

Apêndice 13

EXEMPLAR DA FOLHA DE IDENTIFICAÇÃO DOS ELEMENTOS DA EQUIPA TÉCNICA DO DOCUMENTÁRIO “PIROTECNIA”

FOLHA DE EQUIPA	
	<p>Nome: Paulo Ferreira</p> <p>Data nascimento: 14-08-1991</p> <p>Telemóvel/Telefone: 916 320 705</p>
<p>E-mail: paulofmfmac@gmail.com Morada: Travessa da Chavinha, Vila Nova de Gaia</p>	
<p>Função: Operador de Câmara</p>	
<p>Alimentação (requerimentos especiais ou alergias): Nenhuma</p>	
<p>Sociedade (incapacidades, alergias ou alergias a ter em conta): Nenhuma</p>	
<p>Formação: Licenciatura em Tecnologia da Comunicação Audiovisual</p>	
<p>Carreira: Cobertura fotográfica e vídeo, de inúmeros eventos sociais e empresariais. Realização de vários spots e vídeos institucionais. Participação em inúmeros projectos de curtas metragens, em diferentes funções. Entre as quais (Diretor de Fotografia, Operador de Câmara, Assistente de Som, Assistente de Realização).</p>	
<p>Observações: Disponibilidade condicionada aos fins de semana</p>	

Apêndice 14

Os brutos exemplificativos de duas entrevistas conduzidas pela produtora do documentário "Pirotecnia" encontram-se no CD anexo ao ensaio.

Apêndice 15

ESTUDOS DE *LETTERING* E DE IMAGEM APRESENTADOS PELO *DESIGNER* GRÁFICO ANTÓNIO LOUREIRO

Proposta nº 1

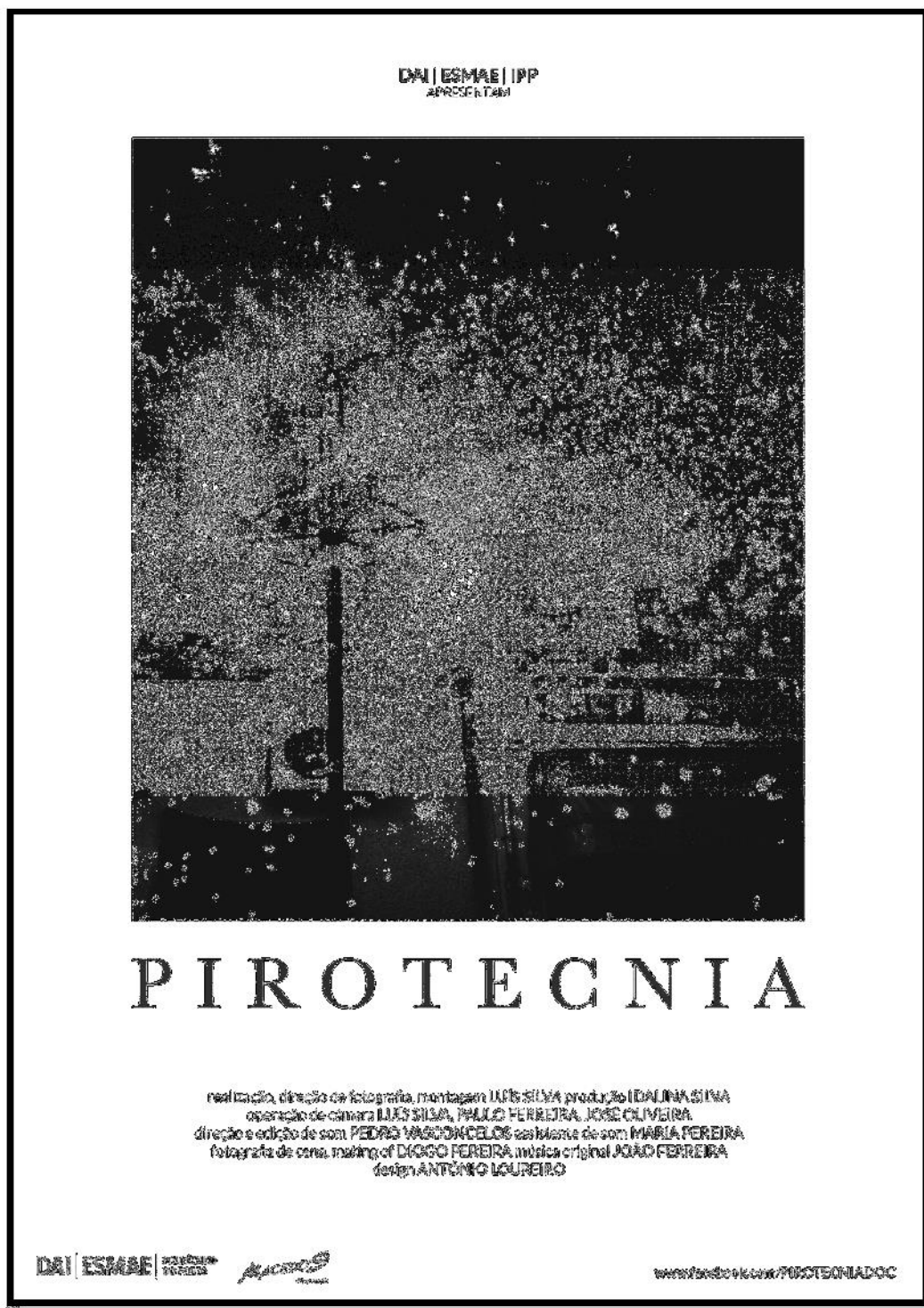


Proposta nº 2



Apêndice 16

LAYOUT DO CARTAZ FINAL E DOS FLYERS PARA O DOCUMENTÁRIO "PIROTECNIA"



Apêndice 17

TABELA DE FESTIVAIS DO GÉNERO DOCUMENTÁRIO A QUE A PRODUÇÃO PRETENDE INSCREVER O PROJETO

Festival	Período de candidaturas	Data de realização	Categoria
Doc Lisboa	junho	outubro	Nacional
Panorama	---	abril ou maio	Nacional
FES Tin	15 dezembro 2014	8 a 15 de abril de 2015	Nacional
International Documentary Film Festival Amsterdam	maio	novembro	Internacional

Apêndice 18

ENTREVISTAS TRANSCRITAS NA ÍNTEGRA

ADRIANO NAZARETH

1 - Nas funções do produtor existe algum tipo de criatividade?

Enquadrando as funções do produtor de documentário na indústria cultural, não parece que o termo criatividade, como pensamento divergente, seja o termo mais correto para caracterizar as potencialidades de um produtor.

Mas se enquadrarmos o termo criatividade numa faculdade ou habilidade de criar através de um conjunto de ferramentas que o produtor tem ao seu dispor de forma a cumprir objetivos de forma mais rápida, fácil, eficiente e possivelmente mais económica, então pode-se afirmar que o produtor nas suas funções pode ser criativo.

2 - Quais as características que atribuiria a um produtor criativo?

Em linhas gerais, as principais características são:

- Cultura geral abrangente.
- Conhecimento parcial dos sistemas expressivos utilizados nos objetos audiovisuais que produz.
- Conhecimento parcial de meios técnicos e operacionais pertencentes à produção.
- Capacidade de gerir as pressões económicas e políticas inerentes de uma indústria dependente da adesão das audiências.
- Grande atenção ao que outros produzem e como produzem.

3 - Há lugar para a participação do produtor na conceção artística do documentário.

Como realizador, considero importantíssimo a participação do produtor nas diversas fases de produção. A opinião e mesmo a discussão entre o produtor e o realizador podem proporcionar ideias e estratégias em benefício do projeto.

4 - Que fase de produção requer maior grau de criatividade do produtor?

Todas as fases do produtor é necessário. Exemplo disso:

- Decidir meios técnicos e operacionais para um programa. O produtor pode sugerir soluções para ultrapassar questões de orçamento.
- Dificuldades no terreno para se poder gravar o que estava planificado. Por vezes, as autorizações necessárias para se gravar num local não chegaram a quem está para nos

receber. O Produtor é essencial para desbloquear este tipo de situações que pode por em causa um plano de trabalhos definido.

- Estratégias de distribuição e divulgação do programa já produzido.

5 - De que forma o trabalho do realizador é condicionado quando este assume, simultaneamente, o papel de produtor?

Não tem que ser condicionado. Existem inúmeros exemplos de documentários onde o realizador é simultaneamente produtor. Na minha opinião, até de certa forma é a melhor estratégia para um documentário.

Se atendermos que a realidade representada é o resultado da realidade vivida (aquela que é observada) e interpretada (a de quem observa), esta última, que não tem necessariamente de ser vivida, é uma realidade de autor. O realizador ao utilizar um conjunto de sistemas expressivos para interpretar a realidade observada, deve procurar ter o maior controlo sobre todas as fases de produção.

No entanto, o realizador que assume simultaneamente as funções de produtor poderá ter um segundo produtor principal que lhe oferece algum distanciamento emocional na produção do documentário. Não esquecer que muitas vezes um documentário nunca está completo para o autor. Alguém tem que colocar a pressão necessária para o finalizar.

6 - Considera que a participação do produtor no género documentário é uma mais valia para o filme?

Considero que é uma mais-valia e imprescindível. Seja realizador/produtor ou só produtor, este é importante para controlar as várias fases da produção de forma a permitir o cumprimento dos objetivos propostos seja de um guião, de uma sinopse ou mesmo de uma carta de intenções.

7 - Devido aos constrangimentos financeiros, tenderão as equipas de documentário a prescindir da função de produtor? Porquê?

Prescindir de um elemento da equipa que cumpra as funções de produtor, é perfeitamente possível. Mas algum elemento da equipa vai ter que acumular a função de produtor.

Vejamos um pequeno exemplo imaginado: um utilizador de um *smartphone* que decide registar (áudio e vídeo) um momento de um concerto que assiste e em seguida o disponibiliza nas redes sociais. Este utilizador acumulou três funções, que são:

- Realizador (interpretação de uma realidade vivida).
- Operador de registo de áudio e vídeo (domínio técnico e da linguagem a ser utilizada nos sistemas expressivos)
- Produtor (logística, autorizações e distribuição)

ANDRÉ GUIOMAR

1 - Nas funções do produtor existe algum tipo de criatividade?

O produtor tem em si várias funções inerentes ao seu trabalho, por isso tudo depende do cargo e do projeto. Na minha curta experiência, principalmente em documentários e vídeos musicais, cabe sem dúvida ao produtor um trabalho mais técnico do que criativo. Arranjar soluções, organizar e contactar faz parte da rotina do produtor nestes projetos. Mas isto não quer dizer que também não haja espaço para a criatividade. No fundo, os produtores com que trabalhei arranjam soluções para os pedidos feitos pelo realizador. De uma forma criativa, já que criam soluções onde ainda não as há, fazem as suas escolhas, mexem os seus contactos e seleccionam-nas.

Para além disto, devido a trabalhar sobretudo no Porto as equipas são mais reduzidas do que por exemplo em Lisboa (que é o mais parecido com o "verdadeiro" mercado audiovisual). No fundo, isto quer dizer que cada pessoa tem um cunho mais presente, tem de realizar mais tarefas e cargos. Portanto, conto sempre com o produtor para fazer parte do "cérebro" do projeto e assim pensar o conteúdo do filme e discuti-lo abertamente com o realizador.

2 - Quais as características que atribuiria a um produtor criativo?

Uma das coisas que mais aprecio num produtor (criativo) é a capacidade de desenrasque. Em pouco tempo e em situações inesperadas, há que tomar decisões e arranjar soluções. Num filme isso é algo que acontece frequentemente.

3 - Há lugar para a participação do produtor na conceção artística do documentário?

Mais uma vez, depende do projeto e também da forma de trabalhar de cada realizador. Nos meus filmes, o produtor faz parte da conceção artística, está presente em todas as filmagens e toma decisões em conjunto comigo. Na pré-produção e na pós-produção, o cunho do produtor baseia-se mais na opinião, que tento sempre considerar. Não é tão patente como na produção, mas se trouxer críticas construtivas tento sempre ajustar os pontos àquilo que foi dito.

4 - Que fase de produção requer maior grau de criatividade do produtor?

Penso que tanto a pré-produção como a produção são fases em que o produtor deve exercer a criatividade dentro do seu cargo. Na pré-produção arranjanho soluções para os pedidos feitos pelo realizador para que no dia das filmagens tudo esteja preparado, e na produção com a sua capacidade de desenrasque lidar com os problemas e acidentes de última hora e também ter espaço para discutir o filme com o realizador.

5 - De que forma o trabalho do realizador é condicionado quando este assume, simultaneamente, o papel de produtor?

Na minha opinião, é uma escolha errada sobrecarregar o realizador com o cargo de produtor. São cargos muito distintos e ambos bastante desgastantes. Quer-se de ambos o máximo que podem dar na sua área. Cabe ao realizador tomar decisões a todo o nível artístico e cabe ao produtor reduzir ao mínimo esse desgaste.

6 - Considera que a participação do produtor no género documentário é uma mais valia para o filme?

Sim, é sem dúvida uma mais valia, em Portugal, realizar documentários com a participação de um produtor criativo ativo. Devido à pequena equipa que um documentário requer, quer-se do produtor que intervenha no pensamento do filme.

7 - Devido aos constrangimentos financeiros, tenderão as equipas de documentário a prescindir da função de produtor? Porquê?

Para mim parece-me difícil, mas é possível que aconteça. Tal como os realizadores por vezes prescindem do diretor de fotografia e gravam eles próprios (falo por mim), pode chegar o dia em que também dispensem o produtor. Mas a base de uma equipa mínima é um realizador / operador de câmara, um diretor de som e um produtor. Parece-me que reduzir mais do que isto uma equipa pode prejudicar demasiado o bom trabalho do filme.

ANDRÉ VALENTIM ALMEIDA

1 - Nas funções do produtor existe algum tipo de criatividade?

É muito variável, depende do produtor. Há produtores que se concentram única e exclusivamente na componente do negócio e não querem - e nem sequer têm - capacidades criativas - e, por outro lado, há produtores (que, por vezes, até chegam à produção depois de verem a sua ambição de realizadores gorada) que têm capacidade criativa e que interferem no processo criativo. Tudo depende da personalidade e capacidades do produtor e, sobretudo, da sua relação específica com o realizador.

2 - Quais as características que atribuiria a um produtor criativo?

Um produtor criativo será aquela pessoa que terá, necessariamente, atributos artísticos e criativos a par de um forte perfil negocial que lhe permita encontrar um equilíbrio com o realizador com que trabalha (e, novamente, reforço que só em casos muito específicos isto poderá acontecer pois o realizador terá de confiar e respeitar intelectualmente no produtor). Será talvez redutor chamá-lo de produtor nestas situações, talvez fosse mais justo arranjar-lhe um nome para essa atividade que realiza para lá da produção.

3 - Há lugar para a participação do produtor na conceção artística do documentário?

Haverá lugar em casos muito específicos em que, como disse atrás, exista uma forte empatia entre realizador e produtor e um respeito intelectual e artístico no produtor. Essa colaboração poderá acontecer em qualquer fase do processo, embora consiga imaginar mais facilmente a acontecer na pré-produção/argumento e montagem.

4 - Que fase de produção requer maior grau de criatividade do produtor?

Penso que não consigo responder de forma satisfatória a esta pergunta.

5 - De que forma o trabalho do realizador é condicionado quando este assume o papel de produtor?

O trabalho de realizador será sempre condicionado ao assumir o papel de produtor pois terá de dispersar os seus esforços a realizar tarefas que, muitas vezes, não sabe desempenhar de forma satisfatória - e que, provavelmente o irão desconcentrar da sua atividade principal que é a criativa. Um filme perde sempre quando o realizador tem de assumir o papel de produtor.

6 - Considera que a participação do produtor no género documentário é uma mais valia para o filme?

Será sempre uma mais valia porque há tarefas específicas que o realizador não sabe nem quer desempenhar.

7 - Devido aos constrangimentos financeiros, tenderão as equipas de documentário a prescindir da função de produtor? Porquê?

A haver constrangimentos financeiros as equipas de documentário caminharão no sentido de dispensar elementos da equipa de produção e, nesse sentido, o produtor poderá ser um desses elementos. No limite, e posso citar o meu caso, a equipa de produção poderá ser reduzida a uma única pessoa. Não é uma situação de todo desejável pois prejudica extremamente o filme, mas é possível no caso de constrangimentos financeiros.

ISABEL SOARES

1 - Nas funções do produtor existe algum tipo de criatividade?

Na minha opinião não existe criatividade nenhuma nas funções que eu desempenhei. Não existe porque o trabalho criativo já estava feito ou estava a ser feito por terceiros. Eu era meramente executiva, marcava os meios e tinha de gerir o orçamento. Saía com as equipas e fazia a ligação entre a RTP e as instituições que teriam que ser contactadas. Eu não vejo que possa haver muita criatividade, a não ser que seja o próprio produtor a propor um documentário e que esse documentário seja aceite.

2 - Quais as características que atribuiria a um produtor criativo?

Eu acho que, neste caso, não se levanta a questão da criatividade porque ela não existe mesmo logo a partida.

3 - Há lugar para a participação do produtor na conceção artística do documentário?

Acho que poderia haver e que até seria salutar a participação criativa do produtor na parte artística. Eu, por vezes, fazia sugestões ao câmara quando o realizador não estava. Aí, se quiseses, poderá ter havido alguma criatividade da minha parte. Mas antes de sair da RTP para as gravações tinha uma conversa com o Jorge Campos, portanto, eu já tinha na cabeça aquilo que iríamos fazer. Depois eu só dizia ao câmara aquilo que nós pretendíamos.

4 - Que fase de produção requer maior grau de criatividade do produtor?

Talvez na parte da gravação, porque foi, efetivamente, a parte em que eu tive mais criatividade. Depois, na montagem, eu não tinha tempo porque ainda tinha muitos episódios para planear e gravar.

5 - De que forma o trabalho do realizador é condicionado quando este assume o papel de produtor?

A minha opinião sobre esse assunto é que um produtor deverá ser um produtor e um realizador deverá ser um realizador, porque tu podes ser um bom produtor, na tua área, e não ser um bom realizador – caso não tenhas sensibilidade para a área da realização, e vice-versa.

Em pequenos trabalhos é possível que sejas produtor e realizador, porque não? Mais em direção de televisão porque é menos complexo em termos de realização. Mas eu não sou muito a favor das duas coisas em conjunto.

Num documentário não é impossível a acumulação de funções, mas fica-se condicionado, sobretudo, a nível do tempo. Quando tens determinado tempo para fazer um trabalho, se te chamares de produtor e realizador, se calhar vais fazer mal uma das funções. Juntar a produção e a realização numa só pessoa é muito complicado!

6 - Considera que a participação do produtor no género documentário é uma mais valia para o filme?

É sempre uma mais valia. O produtor tem que ser muito organizado e «pôr a máquina a mexer» seguindo sempre a linha do criador da história. É o produtor que estabelece o planeamento, que pede os meios e que, portanto, faz todo este trabalho de casa. Ele é importantíssimo para que o realizador (que neste caso foi o criativo) tenha as suas imagens a tempo e passe para a montagem.

7 - Devido aos constrangimentos financeiros, tenderão as equipas de documentário a prescindir da função de produtor? Porquê?

Devido a esses constrangimentos financeiros, eu acho que a tendência é a do produtor fazer a função de realizador, se tiver competência para isso, ou do contrário (o realizador desempenhar o papel de produtor) ou , ainda, de acumular outro tipo de funções.

MAFALDA REBELO

1 - Nas funções do produtor existe algum tipo de criatividade?

Considero que um bom produtor não se confina às funções de secretariado e organização e deve ter um papel ativo na definição logística do processo, com grande criatividade na seleção de meios e estratégias que melhor o viabilizem.

O produtor não deve ser um mero empregado do realizador, mas um parceiro, sem se intrometer na liberdade criativa, mas sendo consultor quanto à sua melhor concretização. Considero o produtor como um criativo "aplicado".

2 - Quais as características que atribuiria a um produtor criativo?

Sentido prático, capacidade de visualização e planeamento, experiência técnica e logística, capacidade de desenrasque e pensamento divergente na solução de problemas.

3 - Há lugar para a participação do produtor na conceção artística do documentário?

Considero que sim, embora na vertente artística seja menor o contributo. Não interferindo com a visão base e central do realizador, poderá e deverá ter um contributo importante, capaz de adotar ideias e estratégias (CRIATIVAS) para a melhor concretização da visão do realizador. Não se trata de ser o co-criador artístico, mas de ser um co-criativo na melhor forma de concretização do processo.

4 - Que fase de produção requer maior grau de criatividade do produtor?

Julgo que todas as fases requerem criatividade, face a dificuldades, imprevistos ou necessidade de reajustes. Mas, havendo uma pré-produção bem feita, bem delineada e que antevêja grande parte dos desafios, as etapas seguintes poderão e deverão ser mais executivas, se tudo correr bem. Assim, considero que a pré-produção, quando ainda tudo está em aberto e todos os caminhos podem ser percorridos, é a fase de maior criatividade do produtor (em articulação com o realizador). É nesta fase que se engendram estratégias, soluções e novas formas de abordagem e de orientar o desenvolvimento do documentário.

5 - De que forma o trabalho do realizador é condicionado quando este assume, simultaneamente, o papel de produtor?

Frequentemente esta sobreposição é uma necessidade, face às dificuldades financeiras, que levam a dificuldades de empenhamento de equipas estruturadas e obrigam muitas vezes a levar um projeto em que se acredita para a frente, sozinho. Julgo, no entanto, que para além da sobrecarga de trabalho que isso representa, também pode limitar a

criatividade mais livre do realizador, já com grande realismo face às limitações que antecipa: financeiras, de tempo, de empenhamentos, de abordagem. O momento inicial em que se idealiza um documentário é ainda altura de abrir horizontes, de "sonhar alto", de procurar as melhores ideias (ainda que mais complicadas logisticamente) e de um *brainstorming* não limitado.

Só num segundo momento se começa a limar as ideias face a algumas limitações que inevitavelmente existem, e que o produtor apresenta idealmente com alternativas, soluções e estratégias criativas que consigam não comprometer a ideia do realizador e o resultado final. Quando os cargos são acumulados, é difícil não contaminar um papel no outro e ser livre e criativo nas duas facetas, nos momentos certos.

6 - Considera que a participação do produtor no género documentário é uma mais valia para o filme?

Considero que se o produtor não é um mero empregado contratado e se envolve no processo de delineação do projeto e no seu desenvolvimento criativo, tem um papel importante a desempenhar, com resultados práticos e mensuráveis.

7 - Devido aos constrangimentos financeiros, tenderão as equipas de documentário a prescindir da função de produtor? Porquê?

Devido a constrangimentos financeiros, as equipas prescindem de grande parte dos cargos, acumulando funções (câmara, *gaffer*, som, produtor, editor). É uma inevitabilidade que se aceita, embora não sem consequências no resultado final e no desgaste (físico e também criativo) do realizador no processo. A dispensa do cargo de produtor é também uma realidade, sim.

NUNO TUDELA

1 - Nas funções do produtor existe algum tipo de criatividade?

Sim, eu acredito que sim! Tudo tem a ver com a perspetiva do que se entende por criatividade. Obviamente se pensarmos que um produtor é um mero organizador do projeto, isso é uma faceta meramente redutora daquilo que é o papel do produtor.

Eu como realizador não imagino o que é trabalhar com um produtor que eu não conheça. Mas acho que, antes de mais, estão sempre as pessoas por trás do papel que elas desempenham e acredito que a maior parte dos realizadores quando procuram um produtor é porque existe alguma coisa que os liga.

Portanto eu acho que há sempre ou deve sempre haver uma participação criativa, e agora isso é muito relativo daquilo que entendemos por criatividade. Criativo, responsáveis pela criação, não necessariamente responsáveis pelas ideias de autoria.

2 - Quais as características que atribuiria a um produtor criativo?

Não consigo separar as pessoas das funções que desempenham, acho que tem a ver no fundo com a pergunta anterior. Quando procuro um produtor procuro a pessoa que vai desempenhar essa função.

3 - Há lugar para a participação do produtor na conceção artística do documentário?

Tem que haver, mas tudo depende da forma como o produtor intervém no projeto. No caso de documentários que realizei no âmbito musical aconteceu com o do Vitorino, em que me desloquei a cuba não só para gravar alguns temas que iriam integrar o seu disco, mas também para filmar a relação que ele teve com os músicos com quem trabalhou lá. Por exemplo, em 1999, na ida a Cuba fomos três pessoas: eu, o produtor do disco (que assumiu também o papel de produtor do filme) e o Vitorino. Filmamos um documentário de 20 minutos durante 7 dias.

Íamos recolher umas imagens do Vitorino e dos músicos, mas definiu-se um guião e o produtor teve obviamente papel criativo.

No caso do Paulo Pulido valente, ele apanhou todos os dias de filmagem e teve a iniciativa de angariar uma equipa de câmara, portanto foi ele quem tratou de todas essas questões. Acho que também há criatividade nesse sentido. Se ele escolhe um operador de câmara cubano acredito que não seja meramente por uma questão económica (porque a pessoa esta em cuba não seria necessário pagar uma viagem), mas também porque dá um olhar diferente ao próprio documentário.

4 - Que fase de produção requer maior grau de criatividade do produtor?

Na rodagem mas, também, na montagem. No caso do documentário, eu tive sempre a sorte de ter produtores que confiavam no meu trabalho. Se houve intervenção da parte deles, obviamente que há sempre. Mas ao permitir e ao dar sempre essa liberdade também estão a contribuir de uma forma criativa. Não é uma mera displicência, eu vejo isso como uma atitude criativa.

Obviamente é muito conveniente dizer isto visto que sou eu o criador, mas as ideias são discutidas. Depois eles podem ter uma mera função de vigilância, porque o que foi discutido na fase da pré-produção é acompanhado na fase de produção e depois, obviamente, na fase da pós-produção.

5 - De que forma o trabalho do realizador é condicionado quando este assume o papel de produtor?

Obviamente há sempre uma questão económica do projeto e provavelmente será aí que entra o grande conflito. Quando se trata de realizar e produzir estamos a falar em funções que estão em polos opostos mas que têm que funcionar como produto.

Se eu decido alguma coisa como produtor, obviamente que estou a influenciar a minha decisão criativa enquanto realizador. Se eu penso num aspeto muito ambicioso e caro, obviamente entro em conflito com as decisões daquilo que eu seria como produtor porque eu quero que o meu projeto seja o mais económico possível. Mas estas coisas não se podem restringir a estes dois polos de um íman, existe o corpo do íman também, ou seja, no meio estará o bom senso. Seja entre duas pessoas ou seja pela mesma pessoa. Eu acho que tem que haver uma boa dose de pragmatismo, de ambas as partes. Não podemos ser idealistas como realizadores nem podemos ser ditadores como produtores (rótulos que se atribuem geralmente às duas funções).

Eu não dispenso, sempre que posso, trabalhar com um produtor, porque gosto de me concentrar nos aspetos de realização.

6 - Considera que a participação do produtor no género documentário é uma mais valia para o filme?

É porque esvazia o realizador de algumas funções e preocupações que lhe vão roubar tempo na criação. Como, por exemplo, tratar de questões burocráticas que podem ser criativas na mesma. Não quer dizer que a procura pelo hotel certo ou pela equipa certa que não seja uma função criativa. Um produtor deve ser um bom gestor, mas deve ser um bom gestor criativo, porque gerir criativamente um projeto não é uma coisa fácil.

7 - Devido aos constrangimentos financeiros, tenderão as equipas de documentário a prescindir da função de produtor? Porquê?

Sempre que puder terei um produtor. Acredito que constrangimentos financeiros o possam impedir.

Produtores a assumirem o papel de realizadores acabam por prejudicar o projeto, na questão de roubar tempo. O documentário exige uma dedicação de tempo e preparação muito grande, maior que em ficção.

Se eu trabalhar sobre 7 anos da vida de uma pessoa e se quiser acompanhar durante 7 anos a sua é óbvio que vou precisar de tempo para o fazer. Se ainda vou estar preocupado com questões de produção, que por vezes ocupam o espaço necessário, eu vou perder o foco porque a minha atenção estar centrada noutras coisas.

PATRÍCIA NOGUEIRA

1 - Nas funções do produtor existe algum tipo de criatividade?

Na minha opinião todo o trabalho de produção tem de ser criativo, desde a captação de financiamento, à utilização de contactos, à resolução de problemas que surgem ou à organização dos mapas de trabalho, para otimizar os recursos.

A criatividade do produtor está sobretudo na forma como lida com o inesperado, como é capaz de encontrar soluções improvisadas para ser capaz de enquadrar na produção cenas que não estavam previstas ou colmatar situações que não se chegam a verificar. Se considerarmos que no documentário este tipo de situações, os imprevistos, são muito mais frequentes do que no cinema de ficção, com certeza que um produtor que não seja produtor terá mais dificuldade em trabalhar em documentário.

Outro tipo de criatividade prende-se com a falta de recursos. Frequentemente os projetos não possuem os recursos desejados, tanto materiais como financeiros, e a criatividade pode resolver, ou pelo menos minorar, alguns desses problemas. Estas situações verificam-se tanto na ficção como no documentário, sendo certo que frequentemente o documentário lida com maiores constrangimentos financeiros.

2 - Quais as características que atribuiria a um produtor criativo?

Um produtor criativo deverá ter grande capacidade de organização para ser capaz de prever todas as possibilidades e estar preparado para elas, mas simultaneamente deverá ter muita flexibilidade para se adaptar a qualquer situação. A criatividade do produtor encontra-se sobretudo num raciocínio lógico, capaz de organizar e tomar as melhores decisões para o filme num curto espaço de tempo. Parece-me que as características principais serão: capacidade de trabalho, tenacidade, perspicácia, raciocínio lógico (uma espécie de inteligência prática), capacidade de adaptação.

3 - Há lugar para a participação do produtor na conceção artística do documentário (argumento, filmagem, montagem)?

Depende da participação da qual estamos a falar. Sendo o documentário um registo diferente da ficção, considero que o produtor deverá ter uma sensibilidade especial. O documentário não se coaduna com mapas de rodagem apertados ou cristalizados. O produtor de documentário terá sempre de aceitar que o filme tem o seu tempo. Evidentemente que existem limites orçamentais e, por vezes, datas de entrega a cumprir.

No caso do documentário "Emmanuel Nunes, Vida e Obra" que produzi não posso dizer que participei conceptualmente ou artisticamente no filme, mas estive presente durante todo o período de conceção do filme, acompanhando a recolha de material e

principalmente na fase de montagem. Diversas vezes exigi mais do Francisco (Castro Moura). Sempre que sentia que ele não estava a dar o seu melhor, que o filme não representava o melhor do material, da história, da personagem exigia-lhe que voltasse atrás, que desistisse de determinada abordagem, que insistisse até o resultado final ser um filme melhor. As ideias, a conceção, são totalmente do Francisco, mas tenho a certeza que o resultado é diferente, quero acreditar que melhor, porque eu estive lá. Quando o Francisco foi receber o prémio de melhor documentário do MIFEC agradeceu à produtora por o ter "obrigado a terminar o filme". Parece que o produtor também faz esse papel de supervisor, às vezes parece até um pouco castrador, mas aí entram as condicionantes que neste caso eram limites de calendário que não podíamos ultrapassar. Este papel do produtor também é necessário, caso contrário temo que o Francisco ainda estivesse para terminar o filme.

4 - Que fase de produção requer maior grau de criatividade do produtor?

Não consigo definir uma das fases. Cada uma delas tem especificidades diferentes que exigem capacidades também diferentes.

Na fase de pré-produção é essencial grande capacidade criativa para captar financiamento, que é sempre um problema do cinema - como pagar o projeto. Em alguns casos a produção faz também pesquisa (como me aconteceu no filme pt.es do Pedro Sena Nunes) e nesses casos o produtor tem de ter a capacidade de distinguir o essencial do acessório, saber como identificar uma boa história, boas personagens, encontrar as pessoas e\ou os lugares certos para filmar e perceber como entrar em contacto com todos os intervenientes. É um trabalho muito importante que vai definir o rumo do filme a seguir.

Durante a rodagem o produtor tem de garantir a execução do mapa programado, de preferência dentro dos limites estabelecidos. A presença do produtor na rodagem pode ser benéfica, uma vez que é mais uma pessoa para ajudar e poderá resolver qualquer problema no momento em que surge, mas poderá também ser prejudicial se a equipa sentir que está a ser supervisionada. Tudo depende da postura e da dinâmica que a equipa encontrou. Outras vezes, por questões de intimidade com os intervenientes do filme é preferível eliminar todas as presenças "acessórias" e aí será necessário equacionar até que ponto a presença do produtor será necessária.

Durante a montagem um olhar externo poderá ser uma mais-valia na construção do filme. Tal como referi, no filme "Emmanuel Nunes, Vida e Obra" o facto de eu ter visionado o filme várias vezes durante a montagem permitiu introduzir alterações muito significativas. A primeira e segunda versões de montagem foram completamente afastadas e o resultado final é completamente diferente das propostas iniciais do

Francisco. Claro que esta postura depende sempre da relação estabelecida com o realizador. Esta abertura só foi possível porque o Francisco o permitiu.

5 - De que forma o trabalho do realizador é condicionado quando este assume, simultaneamente, o papel de produtor?

Esta é a situação que conheço melhor. Nos meus documentários sempre exerci as funções de produção e realização. Nem todas as consequências são nefastas. A produção permite-me conhecer bem o filme ainda antes de começar a rodagem e estar consciente de todos os constrangimentos que poderão existir, tanto financeiros como de autorizações e de mapa. Quando parto para a filmagem normalmente sei exatamente o que vou encontrar e depois também é bom deixar-me surpreender pelo inesperado (é isso que mais admiro no documentário).

No entanto, desempenhar ambas as funções pode ser muito cansativo. Ambas são exigentes e pedem muita atenção e trabalho. Da minha experiência diria que preferia ter um produtor para trabalhar comigo, que me libertasse para assumir a 100% o papel de realizadora. Sinto que algumas vezes, em situações mais exigentes, acabo por não me concentrar o suficiente em nenhuma das duas funções, uma vez que estou sempre repartida. No entanto, se algum dia vier a trabalhar com alguém que faça a produção dos meus filmes, sei que terei a mais-valia de saber avaliar a produção, compreender os seus pontos fortes e os constrangimentos uma vez que já o fiz.

6 - Considera que a participação do produtor no género documentário é uma mais valia para o filme?

Tal como na ficção, acredito que a produção é essencial no documentário, nem sequer consigo conceber um filme (seja documentário ou ficção) sem produção. O que acontece frequentemente, uma vez que o documentário trabalha com maiores constrangimentos orçamentais e equipas reduzidas, é que uma das pessoas da equipa (normalmente o realizador) acumula as funções do produtor. Mas sem produção não é possível fazer um filme, disso estou certa.

7 - Devido aos constrangimentos financeiros, tenderão as equipas de documentário a prescindir da função de produtor? Porquê?

O dinheiro pode ser uma das explicações, é verdade. Outra possibilidade é pela experiência que tenho partilhado com outros realizadores, deve-se às especificidades do documentário. Uma vez que os calendários de produção do documentário têm de ser flexíveis alguns produtores não estão dispostos a aceitar prolongamentos de prazos ou pior ainda alargamento de períodos de rodagem e montagem, uma vez que tudo isto custa dinheiro. O que acontece é que muitos realizadores, como a Catarina Alves Costa,

a Catarina Mourão e o Fernando Vendrell, decidiram tornarem-se produtores dos seus próprios documentários para não verem negados esses alargamentos de prazos e de trabalho num dado filme. Por isso mencionei há pouco que os produtores de documentário devem ter uma sensibilidade especial, a sensibilidade de dar o melhor ao filme, independentemente dos resultados económicos, porque quem faz documentário fá-lo por paixão e não por dinheiro.