

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE

Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Produção e Realização
Área_Vídeo

Unidade Curricular_Projecto
Orientador_Jorge Campos
Co-orientador_Cristina Susigan
Ano_2010

ÚLTIMA SESSÃO
JOÃO PAULO DIAS LOPES
MCA. 2010

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE

Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Produção e Realização
Área_Vídeo

Unidade Curricular_Projecto
Orientador_Jorge Campos
Co-orientador_Cristina Susigan
Ano_2010

ÚLTIMA SESSÃO
JOÃO PAULO DIAS LOPES
MCA. 2010

RESUMO

Um projeccionista da era do filme de celulóide, conta-nos a sua experiência de décadas, repleta de paixão e dedicação ao cinema.

Palavras-chave: Cinema; Projeccionista; Memórias.

ABSTRACT

In a pre-digital world an old and skilled projectionist tell us his experience in movie business with a tremendous passion as driving force.

Keywords: Movies/Cinema; Projectionist; Memories.

DEDICATÓRIA

José Vieira Marques

Foi professor do **Curso de Tecnologia da Comunicação Audiovisual** do **Instituto Politécnico do Porto**, regendo as disciplinas de “História e Crítica do Cinema e do Vídeo” (1ºAno), “Análise de Filmes” (2ºAno) e “Estética do Cinema e do Vídeo” (3ºAno) e ainda a disciplina “Artes Performativas – Módulo de Cinema”, do **Curso de Gestão do Património** da **Escola Superior de Educação do Porto**. Foi também o orientador das actividades culturais do **Centro de Estudos Superiores de Cinema (CESC)**, do **Curso de Tecnologia da Comunicação Audiovisual**.

José Vieira Marques, foi fundador e director do **Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz**, entre 1972 e 2002. Ficam as suas palavras na abertura de cada sessão do festival que dirigiu ao longo de mais de três décadas: “Bom divertimento!”

Nasceu em Lisboa em 28 de Fevereiro de 1934. Faleceu aos 72 anos em Setúbal a 4 de Julho de 2006.¹

Do seu eterno aluno...

¹ IN Suplemento Bibliográfico “IP Notícias” 25, Instituto Politécnico do Porto. Serviços de Documentação e Publicações. Biblioteca Central. 2003-2004. Pp 63-68. E “Grande Écran”, nº 494.

AGRADECIMENTOS

Aos (incansáveis) orientadores. Directora, professores e colegas pela especial partilha de 10 anos de formação humana e superior.

Aos meus pais, família e amigos, o apoio e confiança incondicionais.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1. A CRIAÇÃO DA “VISÃO”.....	10
1.1.1. A “VISÃO”, DESDE O ARGUMENTO ATÉ AO ECRÃ.....	10
1.1.2. QUAIS SÃO AS MELHORES OPÇÕES PARA CADA PROJECTO?.....	10
1.1.3. METODOLOGIA	12
2. O OBJECTO DA CULTURA AUDIOVISUAL	14
2.1. DEFINIÇÃO DE CINEMA	14
2.1.1. QUANDO O HOMEM DA CÂMARA DE FILMAR	14
ERA O HOMEM DA CÂMARA DE PROJECTAR	14
2.1.1.1. PRIMEIROS FILMES	15
2.1.1.2. DOCUMENTÁRIO	15
2.2. CONCLUSÃO	18
2.2.1. OS NOVOS DESAFIOS À SOBREVIVÊNCIA DO CINEMA NO SÉC. XXI....	18
2.2.2. OS PROJECCIONISTAS	21
3. OS NOVOS DESAFIOS DO DOCUMENTÁRIO.....	25
3.1. O NASCIMENTO E DESENVOLVIMENTO DO DOCUMENTÁRIO	29
3.1.2. NANUK, O ESQUIMÓ E O HOMEM DA CÂMARA DE FILMAR: OS PIONEIROS DOS DOCUMENTÁRIOS	31
3.2. UMA NOVA LINGUAGEM DOCUMENTAL NA ERA DIGITAL.....	35
4. A PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO DA OBRA AUDIOVISUAL.....	38
4.1. DA FOTOGRAFIA À IMAGEM EM MOVIMENTO	38
4.2. OPÇÕES CARATERIZADORAS DESTA OBRA CINEMATOGRAFICA.....	40
4.2.1. ABORDAGEM AUDIOVISUAL	41
4.2.2. GENÉRICO INICIAL.....	41
4.2.3. OBJECTIVOS.....	42
4.3. PRÉ-CONCLUSÃO.....	43

5. CONCLUSÃO	44
5.1. O TEMPO DIGITAL	45
5.2. CONCLUSÃO FINAL: A EFEMERIDADE	46
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
6.1. BIBLIOGRAFIA.....	47
6.2. WEBGRAFIA	48
6.3. FILMOGRAFIA.....	49

ÍNDICE DE FIGURAS E QUADROS

Ilustração 1.1 – António Feliciano, a montar um filme na cabine de projecção	22
Ilustração 1.2 – Joaquim Ferreira Lopes na cabine de projecção	23
Ilustração 1.3 – Joaquim da Costa Azevedo a inspeccionar.....	23

1. INTRODUÇÃO

1.1. A CRIAÇÃO DA “VISÃO”

1.1.1. A “VISÃO”, DESDE O ARGUMENTO ATÉ AO ECRÃ

Todos devemos ver a história que queremos contar através dos olhos da nossa mente. A questão que se coloca é como atingir aquilo que idealizamos e consegui-lo levar ao ecrã sem obstáculos criativos. A actividade audiovisual está constantemente em evolução. Há cada vez mais ferramentas que nos permitem dar liberdade à criatividade. O primeiro desafio é saber usar essa oferta e escolher a paleta de ferramentas que melhor servem a nossa visão e expandir as nossas opções criativas. Realizar é um processo de equipa, um processo criativo, envolvendo produtores, realizadores, planificadores de produção, cinematógrafos, montadores, entre outros elementos também participantes.

É importante que cada um partilhe dessa visão desde a concepção da produção até à pós-produção e faça-a chegar ao pequeno ou grande ecrã. Os processos de produção e opções de trabalho podem tornar-se confusas devido ao aumento de alternativas que hoje se colocam aos realizadores. Com tantas opções é mais importante do que nunca trabalhar dentro de um sistema na qual a intenção original se mantenha inalterada ao longo de todo o processo. Planificar para o fim em vista, desde o princípio, é um processo decisivo.

1.1.2. QUAIS SÃO AS MELHORES OPÇÕES PARA CADA PROJECTO?

Todos os novos projectos começam com a necessidade de tomar decisões quanto ao *media* a usar e ao formato. Adicionalmente, na pós-produção as técnicas de trabalho devem ser levadas em consideração de forma a fazer chegar a nossa “visão” aos cinemas, televisões e/ou *medias* alternativos sem limitações de tempo e orçamentos. Este pode ser um esforço desmedido, considerando a constante evolução da produção audiovisual, pós-produção, distribuição e técnicas de exibição. Muitos factores podem influenciar a opção por vários *medias* e métodos de pós-produção, mas conhecendo o resultado pretendido é que torna o processo crítico. Todos acham óptimo que se possa escolher o *media* como o formato, do mesmo modo que se escolhem as câmaras, lentes e luzes.

Os produtores e os realizadores não devem filmar em digital unicamente porque têm um orçamento reduzido. Devem antes desenvolver uma linguagem visual que ajude a história a funcionar e depois determinar a melhor forma de o atingir sem as limitações impostas pelo orçamento.

“O Documentarismo está presente em toda a produção de imagens em movimento, uma vez que um qualquer filme é uma manifestação/visão do realizador sobre um assunto, que de um modo mais próximo ou mais distante, diz respeito às nossas vidas, às nossas memórias, ou seja, ao universo humano. Existem produções mais especificamente caracterizadas por esse registo documental e que visam consagrá-lo, denominadas por filme documentário.

Se todo o filme é, em certa medida, documental, é importante definirmos melhor o que o cinema documenta.”

PENAFRIA, Manuela, O Documentarismo do Cinema. UBI (www.bocc.ubi.pt). P6.

1.1.3. METODOLOGIA

Encontrar uma identidade criativa pessoal:

- A ideia, reflexões e análise de uma ideia gerada na observação da realidade e do real;
 - Tratamento / alinhamento da ideia (influências do modelo ficcional);
 - O alinhamento tradicional a sua inserção nos discursos formáticos e nos discursos alternativos (a estrutura narrativa versus / pró a sensibilidade do receptor);
 - Sistematização de uma ideia e as suas aplicações genéricas;
 - Evolução de um conceito: Do alinhamento da ideia à sinopse de trabalho, do argumento à estrutura;
 - O guião documental;
 - Aplicações da curva dramática clássica no documentário;
 - Resultados da aplicação, no documentário, de desenvolvimentos com conflitos e *plot points* assim como de ritmos e tempos dramáticos tradicionais;
 - Explanação do projecto a ser desenvolvido;
 - Conceito de Documentário - Diferenças entre Reportagem e Documentário;
 - Subjectividade e Objectividade;
 - Realizador – Autor / Os primeiros passos;
 - Investimento pessoal / Referências;
 - Questões deontológicas, éticas e morais;
 - O quê e como eu quero abordar?
 - Processo para um primeiro desenvolvimento de uma ideia:
 - o Motivação pessoal - Porque é que eu quero fazer este filme?
 - o Vou ser capaz de conviver este ideia muito tempo?
 - o Prever as questões morais que se vão colocar?
 - o O potencial da ideia - Saber julgar;
 - o Há matéria para construir um filme, a quem vai ele interessar, quem o vai ver e como o poderá ver.
 - O tempo de "vida" de um filme;
 - Primeiro desenvolvimento do conceito do documentário;
 - Escolha do ponto de vista;
 - Definir as premissas gerais da estrutura narrativa;
 - Definir as premissas gerais do conceito visual;
 - Pesquisa;
-

- Observar, Sentir, Equacionar;
- Manter-me objectivo e ao mesmo tempo emotivo;
- As importantes primeiras impressões;
- Pesquisa de documentos, fotografias ou imagens de arquivo;
- Gerir o problema das imagens de arquivo com direitos elevados;
- Saber expor e apresentar a minha ideia;
- Observação no terreno. O espírito dos locais;
- Fazer perguntas. As primeiras visitas e entrevistas;
- Escrita com base na pesquisa;
- Escrever para nós e para os outros;
- Escrever e alinhar ideias. Vários conceitos pessoais;
- Etc.

Assim, para a realização da pesquisa deste projecto optei pela seguinte metodologia:

1. Após a génese da ideia, fiz o levantamento e pesquisa de todos os possíveis intervenientes. Foram estudadas as suas bibliografias, experiências profissionais e importância individual na projecção cinematográfica “local” e regional ou nacional;
2. Visionados trabalhos vídeos e artigos de imprensa sobre os pré-seleccionados ou outros semelhantes;
3. Observados os possíveis métodos de trabalho e abordagens:
 - a. Desenvolvimento de ideias e narrativas.
 - b. Ritmo, composição, emotividade e carga dramática.
 - c. Unidade narrativa e unidade visual e sonora;
4. Criados planos de contingência;
5. Consolidação e organização dos trabalhos;
6. Produção de conteúdos finais escritos e audiovisuais sobre o proposto;
7. Acompanhamento tutorial e eventuais correcções/melhoramentos;
8. Revisão geral e entrega.

2. O OBJECTO DA CULTURA AUDIOVISUAL

2.1. DEFINIÇÃO DE CINEMA

Sistema de reprodução de imagens em movimento, registadas em filme e projectadas sobre uma tela. É usado como meio de expressão artística e comunicação de massas.

2.1.1. QUANDO O HOMEM DA CÂMARA DE FILMAR ERA O HOMEM DA CÂMARA DE PROJECTAR

Indícios históricos e arqueológicos comprovam que é antiga a preocupação do homem com o registo do movimento. O desenho e a pintura foram as primeiras formas de representar os aspectos dinâmicos da vida humana e da natureza, produzindo narrativas através de figuras. O jogo de sombras do teatro de marionetes oriental é considerado um dos mais remotos precursores do cinema. Experiências posteriores como a câmara escura e a lanterna mágica constituem os fundamentos da ciência óptica, que torna possível a realidade cinematográfica.

Para captar e reproduzir a imagem do movimento, foram construídos vários aparelhos baseados no fenómeno da persistência retiniana (fracção de segundo em que a imagem permanece na retina), descoberto pelo inglês Peter Mark Roger, em 1826. O físico belga Joseph-Antoine Plateau é o primeiro a medir o tempo da persistência retiniana. Para que uma série de imagens fixas dêem a ilusão de movimento, são necessários que se sucedam à razão de dez por segundo. A fotografia, desenvolvida simultaneamente por Louis-Jacques Daguerre e Joseph Nicéphore Niepce, e as pesquisas de captação e análise do movimento representam um avanço decisivo na direcção do cinematógrafo.

A partir do aperfeiçoamento do cinemascópio, os irmãos Auguste e Louis Lumière idealizam o cinematógrafo em 1895. O aparelho – uma versão primitiva da máquina de filmar – era movida à manivela e utilizava negativos perfurados, substituindo a acção de várias máquinas fotográficas para registar o movimento. O cinematógrafo torna possível, também, a projecção das imagens para o público. Em 1896 os irmãos Lumière equipam alguns fotógrafos com aparelhos cinematográficos e enviam-nos para vários países, com a missão de trazer novas imagens e também de exhibir as que levam de Paris. Os “caçadores de imagens”, como são então chamados, montam as suas câmaras num lugar fixo e registam o que vêem à sua na

frente. O nome do aparelho passou a identificar, em todas as línguas, a nova arte (*ciné, cinema, kino, etc.*).

Quando o cinema surgiu, em 1895, as possibilidades da montagem eram ainda desconhecidas. Os filmes tinham normalmente a duração de 1 minuto, num plano fixo e único.

A “magia” do cinema estava já presente nestes filmes, mas consistia simplesmente na possibilidade de partilhar o olhar do operador de câmara sobre esses acontecimentos, documentais ou encenados à sua frente, não havia ainda a criação de “novos mundos”.

“Há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas”.

Álvaro de Campos

2.1.1.1. PRIMEIROS FILMES

Pequenos documentários e ficções são os primeiros géneros do cinema. A linguagem cinematográfica desenvolve-se, criando estruturas narrativas. Em França, na primeira década do século XX, são filmadas peças de teatro, com grandes nomes do palco, como Sarah Bernhardt. Em 1913 surgem, com Max Linder – que mais tarde inspiraria Chaplin –, o primeiro tipo cómico e, com o Fantômas, de Louis Feuillade, a primeira série policial. A produção de comédias intensifica-se nos Estados Unidos e chega à Inglaterra e à Rússia. Na Itália, Giovanni Pastrone realiza superproduções épicas e históricas, como Cabíria, em 1914.

2.1.1.2. DOCUMENTÁRIO

Em 1896 os irmãos Lumière equipam alguns fotógrafos com aparelhos cinematográficos e enviam-nos para vários países, com a incumbência de trazer novas imagens e também exibir as que levam de Paris. Os caçadores de imagens, como são chamados, colocam as suas câmaras fixas num determinado lugar e registam o que está à sua frente. Em Inglaterra, no México, Veneza, a cidade dos Doges passam a integrar o repertório dos Lumière. A coroação do Czar Nicolau II, filmado em Moscovo, é considerada a primeira reportagem cinematográfica.

O documentário, caracteriza-se pelo compromisso com a exploração da realidade. Contudo, desta afirmação não se deve deduzir que o documentário representa a realidade – tal como ela é. O documentário, assim como o cinema de ficção, é uma representação parcial e subjectiva da realidade.

Entretanto, o cinema, como espectáculo, assentara arraiais em Portugal. E desde logo conquistou não só um público popular, que no animatógrafo encontrava entretenimento barato, variado e acessível, mas também a burguesia e certos sectores intelectuais, que não desdenharam da novidade, quando em 1904 abriu, em Lisboa, o primeiro «animatógrafo»: o Salão Ideal, a que outros imediatamente se seguiram. No Porto, foi em 1906 que se inaugurou o primeiro cinema: o Salão High-Life. Era um grande barracão de madeira, integrado na Feira de S. Miguel, na Boavista. Dado o êxito do empreendimento, que se deve ao espírito de iniciativa de Manuel Neves, associado ao francês Edmond Pascaud, recentemente chegado ao Porto com um projector e algumas fitas da Casa Pathé, este barracão transferiu-se, nesse mesmo ano, para o Jardim da Cordoaria e, um pouco mais tarde, tomaria assento definitivo na Praça da Batalha, de que viria, anos volvidos, a tomar o nome.

Por esses e outros “animatógrafos”, que por volta de 1910 funcionavam em cheio, iria passar a torrencial produção dos estúdios de Vincennes e da Casa Gaumont, a par dos filmes dinamarqueses de “Nordisk”, dos dramas e fitas históricas vindos de Itália, dos burlescos de Mac Sennett, dos filmes de aventuras americanos, dos primeiros “Charlots”. O cinema tinha andado muito depressa, não só em França e nos Estados Unidos mas também em países que começaram a fazer filmes depois de Paz dos Reis. Portugal estava largamente ultrapassado quando, em 1918, se fundou no Porto a Invicta Film, primeira tentativa de criação, entre nós, de uma indústria cinematográfica.

2.1.2. O PIONEIRISMO PORTUGUÊS

No dia 12 de Novembro de 1896, portanto a menos de um ano de distância da primeira sessão pública com o «cinematógrafo Lumière», um português, Aurélio da Paz dos Reis, conhecido e estimado comerciante portuense e grande amator fotográfico, apresentava, por seu turno, no Teatro Príncipe Real, do Porto, os primeiros filmes portugueses. Pouco se sabe sobre o aparelho que Paz dos Reis utilizou para filmar e projectar as suas fitas. Algumas vezes se afirmou ter Paz dos Reis ido a Paris e conseguido dos irmãos Lumière a venda de um

«cinematógrafo». Nada o confirma. Bem pelo contrário. No aparelho dos Lumière só passavam películas com uma perfuração circular de cada lado do fotograma. Os filmes de Paz dos Reis, em película da marca «Eastman», apresentam quatro perfurações quadrilongas de cada lado do fotograma. Em face desta circunstância concludente, levantam-se duas hipóteses. Ou Paz dos Reis viu o aparelho Lumière (ou alguma das suas imitações, que já as havia quando se diz ter ele ido a Paris) e mandou construir aqui uma máquina semelhante a que deu o nome de «kinetographo portuguez», coisa a encarar com reservas mas plausível se quisermos acreditar no que se lê no Programa da sessão realizada em Braga em 21 e 23 de Novembro de 1896: «O kinetographo é um aperfeiçoamento dos aparelhos denominados animatographo, cinematographo, vitagrapho, etc. que há perto de um ano teem obtido o maior dos sucessos em todas as capitais onde se teem exibido»; ou trouxe de Paris um outro «cinematógrafo», como o que foi patenteado pelos irmãos Werner com o nome de «cinégrapho» mas designado, também, tempos depois, por «kinetographo». Esta segunda hipótese é mais aceitável e é para ela que se inclina A. Videira Santos, que procurou investigar o assunto e dele trata no seu livrinho «Paz dos Reis, Cineasta, Comerciante, Revolucionário.» Mas há aqui um facto curioso. Aurélio da Paz dos Reis, ao anunciar as suas «projecções luminosas a luz eléctrica, em tamanho natural, de photographia animada», cita o cinematógrafo e o vitagrafo e refere o nome de Edison como inventor do cinema. Não cita o nome dos Lumière. O que parece estranho, embora a citação do nome de Edison, mundialmente famoso e admirado, pudesse ter sido um expediente publicitário. De resto, na pré-história do Cinema, há muita coisa imprecisa, de difícil investigação e contraditória. Comparemos, agora, algumas datas: Os Lumière apresentam o seu cinematógrafo, em Paris, em 28 de Dezembro de 1895. Quase ao mesmo tempo que Edison começava a vender o seu deficiente projecting kinetoscope, os Werner registam o seu cinégrafo em Fevereiro de 1896, que depois vendem com o nome de kinetógrafo. Só em Abril desse mesmo ano Edison apresenta o vitascope. Por sua vez, Paz dos Reis apresenta o kinetógrafo português em 12 de Novembro de 1896. Ora, se aceitarmos que Paz dos Reis tinha conhecimento dos novos aparelhos americanos, o facto de citar o vitagraph põe em causa a exactidão do que nos diz Georges Sadoul considerado uma autoridade em matéria de história do cinema (páginas 332, Histoire Générale du Cinema, Vol. 1, L'Invention du Cinéma). Diz Sadoul que, em 1896, tendo Edison começado a vender um projector a que chamou «projecting kinetoscope», Blackton, associado a um dos seus amigos, de nome Smith, tinha conseguido adaptar este aparelho a máquina de filmar e projectar, dando-lhe o nome de «vitagraph». Este mesmo nome seria dado, mais tarde, à Companhia produtora de filmes que os mesmos indivíduos

fundaram. E Sadoul afirma que o primeiro filme feito com o «vitagraph» é datado de Novembro de 1897. Sendo assim, como é que Paz dos Reis, aqui em Portugal, já se refere ao «vitagraph» um ano antes?! Este simples pormenor vem provar como isto de datas e de prioridade de inventos, é ainda, muitas vezes, matéria nebulosa e incerta, por incertas e nebulosas serem frequentemente as fontes de informação. O mesmo se dá quanto à autoria de certos filmes primitivos, regra a que não fogem algumas obras atribuídas a Paz dos Reis, com a agravante de nem uma só se ter salvo. A única coisa sobre que não restam dúvidas é que se chegou ao cinema, melhor ou pior, aqui, ali e além, na Europa e na América, quase simultaneamente, apenas com curtas ultrapassagens pelo caminho.

2.2. CONCLUSÃO

Os primeiros cineastas foram também projeccionistas. Com o sucesso e avanço tecnológico do meio cinematográfico, ao fim de alguns anos, verifica-se a separação de funções, nascendo então os primeiros projeccionistas da história do cinema.

2.2.1. OS NOVOS DESAFIOS À SOBREVIVÊNCIA DO CINEMA NO SÉC. XXI

Em meados do séc. XX, o Cinema sofreu o primeiro desafio com o aparecimento da televisão. O Cinema respondeu e ganhou novamente audiências ao apresentar os filmes nos novos processos visuais e sonoros mais sofisticados através do uso de formatos panorâmicos do Cinerama, CinemaScope, VistaVision e 3D em 35mm e mega-produções épicas em 70mm, acrescentando em alguns filmes efeitos sensoriais como o Sensurround, Sound 360 e Megasound.

Nos anos 70, adaptou-se aos públicos minoritários selectos, criando os Estúdios. Nos anos 80, com a quebra de audiências e o aparecimento do Home Video, responde com os multiplex's e som digital multicanais criando envolvências sonoras a 360° que têm por objectivo colocar o espectador no centro da acção.

Os 100 anos de cinema, confirmam-no como actividade de sucesso.

Depois das primeiras exibições experimentais em digital em 1999, percebe-se que também no cinema o futuro é digital. No entanto, este processo, leva cerca de 10 anos a amadurecer até à criação das *Digital Cinema Initiatives*² em 2002 que conduzem à regulamentação do modelo de funcionamento do Cinema Digital (2006), e o pleno *digital rollout* em 2009. Neste período, assiste-se com extrema preocupação à proliferação digital nas mãos de piratas³, de filmes gravados de forma ilegal e acessíveis livremente via internet, os quais originam muitos milhões de prejuízo à indústria audiovisual com perdas em bilhetes de cinema e cópias de DVD/Blu ray, e, condicionam o modelo de produção de novos filmes e modo de estreia cinematográfica a nível mundial.

Porém, à maturação tecnológica, o mercado precipita-se na substituição da película por equivalente digital, 6 a 10 vezes mais dispendiosa que a convencional em filme, sem ganhos óbvios, enveredando por um processo de obsolescência rápido, apoiado em modelos de negócio suicidas, uma vez que quando os empresários acabarem de pagar o projector, terão que pedir novo apoio financeiro para instalar e substituir o projector digital que acabaram de pagar, onerando continuamente desde o empreendedor até ao espectador. Obviamente, que este modelo de negócio foi criado pelos mesmos “cérebros” que criaram o problema financeiro mundial com o *subprime* e que têm uma visão unilateral do problema.

Para as Majors pouparem milhões⁴ nas megas-estreias ao substituírem películas por um ficheiro em suporte digital. Atiram todo o custo da mudança para o digital para o exibidor, sobretudo aquele mais fraco e distante de Hollywood, o qual não tem poder para negociar uma *Virtual Print Fee*, para amortizar financeiramente a sua conversão para o Cinema Digital.

O caso é muito grave e vários governos europeus têm intervido para salvar o seu mercado audiovisual. Só para referir dois casos europeus mais próximos: No Reino Unido o governo

² A DCI é constituída desde a sua fundação pelos Estúdios Disney, Fox, MGM, Paramount Pictures, Sony Pictures, Universal e Warner Bros.

Na Europa, forma-se em 2001 na Suécia o European Digital Cinema Forum. Em 2003, em Inglaterra, o Digital Test Bed do National Film Theatre. Em Itália, em 2003, o Moving Image Center; Em França, a Commission Supérieure Technique de l’Image et du Son. Em 2004, surge o CinemaNet Europa, para distribuição do Cinema Digital.

³ Lucros semelhantes à venda de heroína (300% a 400%). As penas aplicadas aos piratas são inferiores às aplicadas às drogas. Em 2005, as perdas foram estimadas na ordem dos 6,1B USD: 20% nos EUA; 80% no resto do mundo. 62% via DVD piratas e 38% devido ao download via internet.

⁴ A poupança dos 6 maiores estúdios norte-americanos com a distribuição digital é de 300M a 400M USD. O custo da aquisição do Digital Cinema aumenta 250% ao longo de 25 anos, com um único projector a custar em média 90.000 Euros.

britânico financia a 100% a conversão, para que ninguém deixe de ver cinema, sobretudo o nacional. Na França, o apoio é de até 75%, podendo acumular outros apoios em zonas rurais. Em Portugal, estamos abstémicos ao assunto, a ponto de pessoalmente ter alertado a Ministra da Cultura, a Dra. Maria Gabriela Canavilhas, através de uma exposição por carta a 15 de Abril último, sobre a possibilidade de 95% dos cinemas nacionais encerrarem se não houver um apoio específico a esta conversão e se deixar de distribuir em película. Ficam centenas de projectores (que podiam ainda durar várias décadas com manutenções mínimas normais) obsoletos de um dia para o outro. Recorde-se que em 2006, o Ministério da Cultura lançou um programa de distribuição e exibição digital, instalado em 4 pontos do país conhecido por Cine Rede, que se ficou pelas sessões experimentais. Por isso, e porque os velhos projeccionistas não duram para sempre; a falta de visão e das políticas culturais estar resumida à administração do dia-a-dia, estará cada vez mais perto de nós o facto nos confrontarmos em qualquer lado, e de um momento para o outro, com a “Última Sessão”!

"O cinema português nasceu no Porto e morreu no Porto".

Manoel de Oliveira in JN de 24/11/2007

2.2.2. OS PROJECCIONISTAS

“Reconhecer a dedicação dos projeccionistas na indústria cinematográfica. Uma exibição de qualidade deixa o realizador feliz, o distribuidor feliz e, o mais importante, dá ao público uma experiência que não pode obter em casa.”

Ted Costas, Director, Fornecedor de Serviços, Dolby Laboratories Inc.

Os projeccionistas são intervenientes raramente (re)conhecidos do processo cinematográfico, no entanto, são o elo final de um longo processo criativo e produtivo, tornando-as responsáveis de como o espectador vê e escuta a obra cinematográfica, podendo com o seu bom ou menos bom trabalho, valorizar e dignificar o trabalho do autor ou destruí-lo, perdendo-se toda a experiência cinematográfica que define a magia do cinema. Há projeccionistas por acaso da vida e há projeccionistas por uma desmedida paixão.

Recentemente, tem-se prestado mais atenção ao papel destas “personagens”, mesmo internacionalmente, como demonstra a recente atribuição a 19 de Fevereiro de 2008, ao Sr. Nigel Wolland (52 anos e meio como projeccionista), o qual recebeu das mãos de Sua Magestade a Rainha de Inglaterra, no Palácio de Buckingham, aquando dos prémios aos Honoráveis do Novo Ano, o Certificado de Competência como Projeccionista, com o número de registo 0001, na presença de 120 convidados, incluindo os produtores Barbara Broccoli e Michael Wilson.

Para este projecto, investiguei três dos principais projeccionistas nacionais com mais carisma, obra pública e a favor do cinema perto do público. São eles:

1. **António Feliciano Inácio**, 70 anos. Vila Nova de Milfontes. Projeccionista profissional de cinema desde 1961.

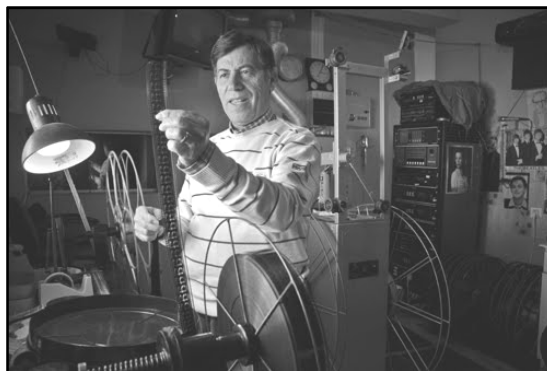


Ilustração 1.1 - António Feliciano, a montar um filme na cabine de projecção do seu Cinema Girassol em V. N. de Milfontes.

Em 1994, a SIC⁵ acompanhou-o na sua passagem pela aldeia alentejana de Luzianes, onde dia de cinema era dia de festa. Percorria terras de província com a sua “carrinha do cinema”. Treze anos depois, em 2007, o programa “Perdidos e Achados” reencontrou António Feliciano e acompanhou-o no seu regresso a Luzianes.

Encontram-se ainda algumas referências sobre o mesmo, na imprensa escrita e em alguns trabalhos audiovisuais, quer para televisão, quer para documentário, como, “Cinema com Gente Dentro”⁶ (2007, Doc.) de Diogo Vilhena e Rui Pedro Lamy – Apresentado no Fantasporto 2010.

O Município de Odemira atribuiu em 25 de Abril de 2006 a Medalha Municipal de Mérito ao senhor António Feliciano Inácio como reconhecimento pela extraordinária acção em prole da comunidade enquanto agente da cultura, designadamente no cinema, junto da população Odemirense, do Alentejo e até do País, ao longo de muitos anos.

⁵ http://sic.sapo.pt/online/noticias/sic+tv/perdidos+e+achados/20071017_Osonhodocinema.htm

⁶ . Disponível online em 3 partes em <http://www.youtube.com/watch?v=CbZxsxGeqFU>

Natural de Sabóia, cedo despertou para o cinema, projectando filmes junto das comunidades locais, deslocando-se aos mais recônditos povoados, para que ninguém deixasse de ter acesso à denominada 7.ª Arte.

2. **Joaquim Ferreira Lopes**, 74 anos. Vila Nova de Gaia. Projeccionista profissional desde 1961. Já foi entrevistado no programa Praça da Alegria da RTP1, em meados dos anos 90. Surge em várias reportagens na imprensa escrita, nomeadamente no Primeiro de Janeiro e na imprensa local de Gaia.

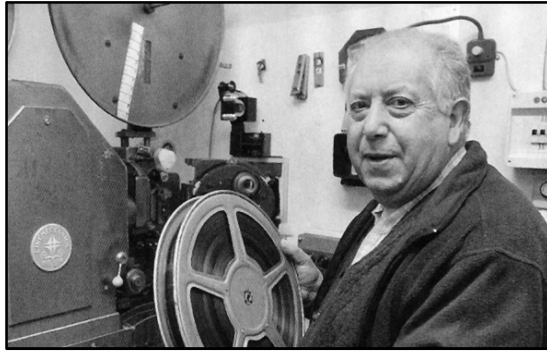


Ilustração 1.2 – Joaquim Ferreira Lopes na cabine de projecção do Cinema Sandim em V. N. de Gaia.

A Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia atribuiu a Joaquim Ferreira Lopes no dia 29 de Junho de 2009 a medalha de Mérito Cultural e Científico, Classe Prata, pelos seus quase 50 anos de actividade cinematográfica e relevantes serviços prestados.

3. **Joaquim da Costa Azevedo**, 84 anos. Trofa. Surge em várias reportagens na imprensa escrita, nomeadamente no Jornal de Notícias e na imprensa académica do Porto.



Ilustração 1.3 – Joaquim da Costa Azevedo a inspeccionar uma montagem de Cinema ao Ar Livre.

Para o efeito, escolhi o indivíduo mais carismático, “mais velho” e “mais activo” (leia-se “revolucionário”) de todos, capaz de perante uma câmara estar mais à vontade e poder expor-

se sem constrangimentos: o Sr. Joaquim da Costa Azevedo da Trofa. Paralelamente, registre-se a aparição do Sr. Joaquim Ferreira Lopes, também como no “activo”. Portando, 2 presenças muito significativas e emblemáticas do meio cinematográfico ligados à projecção e a múltiplos cinemas no Norte e Centro do País.

3. OS NOVOS DESAFIOS DO DOCUMENTÁRIO

A linguagem desenvolvida pelo ser humano tem origem no seu pensamento e faz parte de um sistema simbólico, passível de ser transmitido no decorrer do tempo. “*O homem é o único animal capaz de criar símbolos, isto é, signos arbitrários em relação ao objecto que representam e, por isso mesmo, convencionais, ou seja, dependentes de aceitação social*” (ARANHA, 1993, p.28). A eficácia da transmissão do conhecimento, entretanto, está vinculada à possibilidade da sua perpetuação no decorrer do tempo para aproveitamento pelas gerações futuras. O conhecimento transmitido pela oralidade é susceptível de deformações e equívocos naturais ao passar do tempo. Somente o desenvolvimento de uma forma de registo eficiente permitiu ao ser humano desencadear um processo contínuo de evolução cognitiva.

O uso da linguagem e da palavra escrita como aparatos de transmissão do conhecimento têm grande mérito, principalmente, porque permitiram ao ser humano desenvolver uma espécie de memória colectiva da humanidade. “*Se a humanidade construiu outros tempos, mais rápidos, mais violentos que os das plantas e animais, é porque dispõe deste extraordinário instrumento de memória e de propagação das representações que é a linguagem*” (LÉVY, 1993, p.76).

O nascimento do documentário acontece em simultâneo com a invenção do cinema com o objectivo histórico de registar e armazenar o conhecimento e fazê-lo circular como instrumento social de comunicação. O documentário enquanto peça cinematográfica cuja especificidade se constitui pela “*autenticidade*”, pelo “*efeito de verdade*” que lhe é atribuído, é normalmente usado para designar um filme de carácter documental.

Qualquer questão que se refira ao homem – coisas como a sua acção no tempo, o seu comportamento, presença – pode ser caracterizada como documento. Não se nega o valor documental das imagens em movimento, elas são usadas para a catalogação factual e pesquisas futuras dos acontecimentos e fenómenos sociais. Sendo assim, o documentário é presumivelmente caracterizado pelo registo daquilo que é considerado o “*real*”. Muitos acreditam que a história pode ser contada através das imagens, isso acontece pois desde o seu surgimento até à actualidade são consideradas testemunhas da “*verdade*” e da “*realidade*”. Ao contrário das pinturas, é fácil acreditar neste *status* de credibilidade das fotografias e das imagens em movimento, pois a sua natureza físico-química, hoje digital, aparentemente não permitiria manipulação.

No entanto, seja a fotografia ou a cinematografia, ambas podem ser manipuladas desde o processo de sua construção como imagem – enquanto registo da “realidade” – prestando-se aos mais diferentes usos dirigidos com alguma intencionalidade. A “primeira realidade” de uma imagem é o próprio passado, a realidade em si na dimensão “real” do facto. Tal conceito remete à situação no momento exacto do acontecimento, “real” e “concreta”, referente ao índice, ou seja, o momento de captação quando é feito o registo. Essa “primeira realidade” é facilmente confundida com a “realidade interior”, uma realidade abrangente, complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente.

A construção da “segunda realidade” é feita na captação, num pequeno instante de tempo “colado” ao acontecimento. É o único momento quando todo o processo de construção da imagem faz parte da “primeira realidade”. A “segunda realidade” é uma simples representação da primeira, dentro de seus limites. Tal representação é um imutável documento seleccionado no espaço e no tempo, à semelhança que apresenta com a “primeira realidade”.

A construção da imagem é uma construção moldável na produção mental, por parte tanto do emissor quanto do receptor, plena de verdades explícitas e de segredos implícitos, documental, porém imaginária. Tratem, então, de uma expressão que possibilita diversas representações e interpretações que alimentam o imaginário de quem constrói e de quem recebe, responsável por um processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas “realidades”.

No entanto, a grande discussão que envolve o filme documentário é a sua “realidade” sem interferências. Na maior parte das obras filmicas pode-se constatar a intervenção do autor, fazendo com que o objecto filmado seja descaracterizado enquanto documento. Um filme documentário somente ganha o valor de documento, depois da sua veracidade e autenticidade serem comprovadas através de estudos. Estes critérios devem ser os mesmos para qualquer tipo de documento que venha a ser utilizado como objecto de pesquisa.

Um exemplo clássico é o filme *Nanuk, O Esquimó*, de 1922. A obra parece, num primeiro contacto, um testemunho “real” dos factos, sem interferências do autor. No entanto, Robert Flaherty criou situações para registar como viviam os antepassados de Nanuk fazendo com que o esquimó interpretasse cenas para a produção do filme. Essa constatação só aconteceu depois que se descobriu através de estudos que o povo de Nanuk não vivia como fora registado no filme, mas sim os seus antepassados. Isso confirma que uma obra cinematográfica por si só não pode ser caracterizada como documento.

O termo documentário é utilizado para caracterizar um filme de não-ficção. Entretanto, devemos estar atentos à classificação pois nem todo filme de não-ficção pode ser considerado um documentário. Essa afirmação pode ser facilmente exemplificada pelas produções audiovisuais como as reportagens jornalísticas ou filmes institucionais, entre outros, são trabalhos não-ficcionais e de forma alguma devem ser considerados como documentários.

De entre as opções citadas, a reportagem jornalística é confundida com mais frequência com a concepção de um trabalho filmico documental, pois tem como objectivo primordial a transposição de uma “realidade” factual para um meio de comunicação que pretende fins sociais específicos. Tradicionalmente, a reportagem obedece a técnicas dispostas nos manuais das empresas jornalísticas e são destinados aos profissionais que exercem a função de jornalistas. O grande diferencial pretendido, muitas vezes de cunho comercial explícito, está na detecção daquilo que é, ou não, uma notícia. Os critérios para tal percepção estão sob controlo do profissional que apura os acontecimentos e os reconstrói de acordo com decisões pessoais. O veredicto final passa, antes da divulgação, por um processo de “tratamento” da matéria dentro dos padrões técnicos específicos determinados pelos manuais de cada empresa.

Para a produção de um documentário, ao menos por enquanto, não existem manuais nem regras específicas para serem seguidas. Não existem respostas essenciais como aquelas convencionadas para a construção de um *lead* jornalístico. Pelo contrário, a produção de documentários busca uma concepção criativa dos temas escolhidos.

O documentário nasce da liberdade de estilo e a regra básica para a sua criação é a capacidade humana dos profissionais envolvidos. O documentário não exige conceitos técnicos senão aqueles referentes às técnicas de produção específicas (cinema, televisão, Internet); não exige imagens meramente ilustrativas e sua montagem não obedece a um padrão determinado e exclusivo. A produção de um documentário responde às características de estilo do autor e sua existência está intimamente ligada às formas individuais de intrínseca criatividade que estabelecem o elo com a “realidade” a ser reproduzida. O documentário é entendido como algo que reflecte qualquer tipo de acção humana que não foi criada a partir da imaginação do produtor do trabalho filmográfico e as imagens remetem constantemente para a “realidade” abordada. No sentido oposto transcorre a composição de uma obra ficcional, que tem como prioridade a criação imaginária e as imagens relacionadas correspondem a um universo não “real”, mas para um momento construído pelo seu autor.

No entanto, algumas posições afirmam que, assim como o ficcional, o documentário conta uma história que apresenta enredo, personagens, trama, constrói situações e conflitos como qualquer outro modelo de filme. Para William Guynn “*trata-se de uma ficção que tenta esconder a sua ficcionalidade*” (EITZEN, 1995, p.82). Ou seja, o documentário concentra as mesmas especificidades de uma obra ficcional, mas sua caracterização enquanto vertente “real” dos factos ocorridos oculta em si toda essa produção fictícia.

Manuela Penafria distingue claramente nos seus trabalhos, a produção de um documentário, da produção de uma obra ficcional: “... *na ficção, os actores movem-se em cenários construídos para o efeito e actuam de acordo com o personagem que representam. A mise-en-scène ficcional exige encenação dos diferentes elementos que compõem a imagem de acordo com um certo critério visual. Constrói-se o ambiente que se entende adequado para apresentar o filme. Pelo contrário, no documentário os actores são actores naturais que actuam para o filme, do mesmo modo que actuariam se as câmaras não estivessem lá. Por seu lado, o cenário é o ambiente natural do mundo que nos rodeia*” (PENAFRIA, 1999, p.27).

É possível perceber que existe uma fusão de elementos em ambas as produções: filmes de ficção utilizam elementos documentais, como imagens reais antigas para enriquecer a obra. Esse atributo não descaracteriza uma produção ficcional e não importa, portanto, se há imagens documentais numa obra para caracterizá-la como documental. Muitos filmes utilizam essa técnica para expressar autenticidade, mas a criação de um mundo com cenários, actores e todos os componentes de uma obra ficcional mantêm-se, conservando também a sua caracterização enquanto ficção. A mesma inversão acontece no filme documental, quando são montadas cenas para retransmitir um aspecto da “realidade”.

Quando isso acontece, seja em pequena ou larga escala, convém chamar o trabalho cinematográfico de “docudrama”: um trabalho documental, baseado em factos reais mas que foi dramatizado. “*Utilizar elementos de não-ficção nos filmes de ficção é uma acção legítima pela necessidade de tornar mais credível a mensagem que o autor do filme pretende passar. Utilizar elementos de ficção em documentários tem a particularidade de contribuir para a constante manutenção, renovação e obrigatoriedade de repensar ou actualizar as bases em que o género de documentário assenta*” (PENAFRIA, 1999, p.29).

No entanto, as discussões que permeiam este tema e a oposição entre o documentário e a ficção são muitas. De entre as definições de filmes documentários podemos destacar a de

1948, feita pela União Mundial dos Documentários: “*Trata-se de filmes que registam, em película, factos que ocorrem naturalmente em frente à câmara ou que são reconstruídos com sinceridade e por necessidades devidamente justificadas. A principal característica destes filmes é o apelo à razão ou à emoção, tendo como objectivo estimular o desejo e alargar o conhecimento e compreensão humana apresentando os problemas e soluções para os mesmos, nas áreas da economia, cultura e relações humanas*” (BARSAM, 1974, p.1). Obviamente essa definição é contraditória. Não podemos sequer atribuir a definição de documentário a filmes registados apenas em película. Mas cabe aqui salientar uma condição para a definição feita em 1948 a fim de caracterizar pensamentos a respeito do assunto em épocas anteriores: “*Para definir documentário é necessário determinar um meio sócio-cultural*”. (EITZEN, 1995, p.95).

Definir o documentário sob a esfera social é algo muito comum. Muitos estudiosos inspiram-se nessa característica para dar ao documentário uma definição exacta e mais precisa. O documentário é uma autodefinição do tempo e dos seus criadores. Os documentaristas definiram, no ecrã, o conceito de documentário ao longo dos anos. Isso pode ser percebido quando analisamos algumas obras de variadas épocas, contextualizando-as com o período em que foram produzidas.

Pode-se concluir que a definição de documentário tem menos um carácter técnico formal que uma ideia de concepção vinculada com o seu autor e ao contexto da época em que é produzido. Além disso, é consensual que a sua produção exprime uma intencionalidade e que pretende expressar um recorte de determinada “realidade” em tempo e espaço definidos. O documentário é um género que tem como grandeza a experimentação estético-criativa e usa linguagens e formas diversas, relacionadas aos seus autores e ao meio no qual é produzido.

3.1. O NASCIMENTO E DESENVOLVIMENTO DO DOCUMENTÁRIO

O cinema surgiu com o documentário no final do século XIX, mais precisamente em 1895. Foi esse género, cujos produtos eram caracterizados pela não-ficção e chamados “filmes de actualidades”, o responsável pelas primeiras exposições da imagem em movimento. Os filmes rodados na época reproduziam cenas do quotidiano, eram feitos nas ruas e registavam as actividades humanas naturais, o que aconteciam no dia-a-dia. Não existiam actores ou sequer improvisações frente às câmaras. Com o advento do *Cinematógrafo* surgiram, portanto, as

reportagens jornalísticas de actualidades, o documentário e alguns ensaios de comédias. O filme de ficção só surgiu em 1903, quando George Méliès, o primeiro a conceber o filme como espectáculo diferente do teatro e de outros meios de difusão. Méliès inseriu complexidade às imagens filmadas ao começar a desenvolver técnicas de montagens, incorporar a trucagem à nova tecnologia criando o décor cinematográfico com a película. Méliès deu origem à futura fábrica de sonhos que seria Hollywood. Na verdade, ele é responsável pela criação do filme histórico e praticamente todos os géneros que mais tarde constituiria o típico arsenal cinematográfico.

Assim, com o surgimento dos filmes de ficção, o documentário deixou de ser confundido com o próprio conceito de cinema, tornando-se um dos seus géneros. Entretanto, outro grande engano em relação a esse género persistiria durante muito tempo: a ideia de que o filme-documentário é o registo neutro e imparcial da realidade. Essa imparcialidade era encoberta pelo olhar mecânico e impessoal da câmara. Mais tarde, os teóricos dos anos 1920 demonstraram que, por trás de toda a parafernália técnica, há a presença do homem, que, em primeira e última instância, é quem determina a forma e o objecto a ser filmado, reduzindo a pó o conceito de "neutralidade" do documentário. Essa interferência humana no acto de filmar e, por conseguinte, de manipular as mentes dos espectadores, não passou despercebida aos donos do poder. Na ex-União Soviética, o grupo Kinoglaz (Cine-Olho), liderado por Dziga Vertov, documentou o quotidiano soviético num estilo que antecipou o cinema verdade (*cinema verité*) dos anos 60. Vertov odiava a falsa realidade dos filmes encenados e realizou, então, documentários que combinavam factos, sentimentos e propaganda numa espécie de surrealismo poético. Na Alemanha nazista, a cineasta Leni Riefenstahl descobriu na nova arte o instrumento ideal de propaganda para a glorificação do III Reich e a suposta pureza da raça aariana.

Com o passar do tempo, os filmes documentários deixaram de ser um meio de divulgação de ideias políticas dos regimes estatais. Num determinado momento passaram a ser também um importante instrumento de denúncia social, recuperando os conceitos da escola britânica de documentários dos anos 1930, que renovou por completo o género. Alguns cineastas aliavam a teoria à prática e construíram argumentos profissionais, abrindo espaço para os documentários didácticos, artísticos, desportivos, ecológicos etc.

3.1.2. NANUK, O ESQUIMÓ E O HOMEM DA CÂMARA DE FILMAR: OS PIONEIROS DOS DOCUMENTÁRIOS

O filme Nanuk, O Esquimó foi produzido pelo americano Robert Flaherty em 1922 e é considerado o expoente do documentário mundial. A obra retrata a vida quotidiana dos esquimós Inuit que viviam na região de Hudson, norte do Canadá. Flaherty tomou como base para sua produção a vida de Nanuk, um esquimó autêntico, sua esposa Nyla, seus dois filhos e um cachorro, Comock.

Flaherty filmou todas as tradições do povo Inuit: a pesca, como dormiam, como se locomoviam, como construía as suas casas, como caçavam – uma síntese dos seus modos de vida. No entanto, Flaherty não considerou para tal registo o modo de viver do povo Inuit na época das filmagens, mas de tempos anteriores dos seus antepassados.

Percebemos, assim, uma clara construção intencional da “realidade” já no primeiro trabalho caracterizado como documentário: Flaherty buscou reconstruir a vida dos esquimós através da filmagem de personagens reais numa “realidade” não contemporânea à sua época, mas distante no tempo.

Analisando o filme de Vertov, O homem da Câmara de Filmar, considerado outro expoente do documentário mundial, percebemos uma concepção diferente no modelo de filmagem e construção da “realidade” num filme desse género.

O documentário produzido pelo russo Dziga Vertov em 1929 obedece a uma lógica diferente daquela observada em Nanuk, O Esquimó. Vertov em momento algum interfere na criação ou incita a acção dos personagens. O autor evita qualquer tipo de interpretação, por mais que os protagonistas sejam reais.

Vertov captou nas filmagens pessoas de modo natural, sem que elas percebessem que estavam sendo filmadas a fim de evitar qualquer tipo de gesto que não fosse espontâneo. Vertov, assim como Flaherty, explora a construção da imagem em estúdio, aliás, recurso muito mais utilizado pelo russo no seu filme de um dia na cidade de Odessa. Mais do que isso, Vertov trabalha o conceito de documentário no seu próprio trabalho, pois a cidade torna-se o fundo para uma trama que envolve a produção de um filme, ou seja, ele filma a produção do próprio filme.

Flaherthy e Vertov inauguram, a partir de suas produções, as discussões em torno do documentário. Enquanto o primeiro cria uma alternativa para os chamados filmes de actualidades – as antigas filmagens dos irmãos Lumière – o segundo opõe-se à ficção e defende o que ele chamou de “*cine-olho*”. Vertov estabelece, portanto, um primeiro conceito e uma primeira nomenclatura para o género documentário.

O “*cine-olho*” desenvolve-se na ex-União Soviética, local onde Vertov conquista seguidores e trabalha o conceito de forma a desprover o cinema de qualquer tipo de relação com o teatro ou a literatura. Segundo o documentarista Beto Leão, “*Vertov odiava a falsa realidade dos filmes encenados e realizou, então, documentários que combinavam factos, sentimentos e propaganda numa espécie de surrealismo poético*”.

A partir do momento em que se estabelece como objectivo de uma produção cinematográfica a transposição da “realidade” sem que qualquer imagem seja produzida a partir de alguma intencionalidade, pelo menos em tese. Não existem actores, cenários ou qualquer tipo de acção que remeta para uma realidade ficcional, mesmo quando explora uma actualidade “real”. No entanto, o “*cine-olho*” mantém na montagem editorial a sua grande especificidade enquanto objecto documental. Vertov explorava as montagens em estúdio e abusava de efeitos especiais possíveis nas suas produções da época. O “*cine-olho*” utilizava a montagem de forma a moldar a própria obra.

Assim, observa-se que as duas figuras mais importantes no surgimento do documentarismo exploraram as concepções e recortes da “realidade”, mesmo que não o tenham feito de forma absoluta e consciente. Expressaram, de formas diferentes, as suas intenções na construção da obra, seja ela conotada com um apelo ficcional baseada em factos, actores e ambiente real (como explorou Flaherthy), seja ela baseada na captação não-ficcional e trabalhada em estúdio através de montagens, efeitos especiais e edição.

Mas, como anteriormente referido, esses pioneiros do filme documentário não consideravam os respectivos produtos como tal. Nem mesmo o termo documentário era empregue na época em que foram produzidas as suas obras: essa nomenclatura só passou a ser usada a partir dos anos 30 do século XX, na Inglaterra. O grande precursor do termo documentário e suas decorrências foi o escocês John Grierson.

Grierson foi o responsável pelo reconhecimento do género documentário como hoje o conhecemos. As suas teorias dão ao novo género (não tão novo, porém então reconhecido)

uma conotação de inovação, uma espécie de formato alternativo possível para se explorar linguagens sem obedecer a uma regra específica na sua construção. Grierson também dá sentido ao criador, ao documentarista, que deixa de ser apenas um “registador” dos factos para ser uma peça fundamental na construção do documentário, através da sua elaboração por autores como Flaherthy e Vertov. Para Grierson a actuação dos actores “reais”, ou seja, os verdadeiros donos da “realidade” a ser registada nos filmes, um sentido intrínseco na obra documental – os registos da realidade são fundamentais na construção de uma obra documental. No entanto, Grierson acredita que o factor determinante para a produção documental é a interpretação dos factos. Os registos da realidade meramente repassados a um espectador não exprimem objectivos, sendo assim, não acrescentam nada a quem os assiste.

Para um estudioso, no entanto, o aspecto social é peça-chave na construção do documentário. Seja ele feito da forma como abordou Flaherthy, que trabalhou com as dificuldades que povos distantes enfrentam para sobreviver, seja nas ligações mais próximas do quotidiano que permeiam a realidade em que se vive. Esta segunda, muito mais caracterizada através da sua leitura. E, mais do que isso, Grierson achava-se na obrigação de apresentar uma proposta para a solução do problema social apresentado na obra. Para Grierson, o documentário é uma das mais importantes formas de educar a sociedade. O estudioso considera essencial para a solução dos problemas sociais a possibilidade de divulgação dessas dificuldades para a própria sociedade e vê no documentarismo a concretização efectiva desse recurso. Para ele, o potencial educacional do documentário é bastante considerável, capaz de despertar noções básicas de conduta cívica na sociedade. Isso pode ser observado no trabalho documental desenvolvido por Grierson, *Drifters*, de 1929, e em todas as obras que produziu através da sua escola e dos seus seguidores.

Tal consideração artística esteve presente na escola de Grierson ao perceber que seria necessário uma saída conceptual que evitasse o fim do patrocínio estatal para os seus filmes. Explorando a actualidade, Grierson muitas vezes colocou o governo britânico em situações constrangedoras pois focava a difícil situação económica da época e a desigualdade social no país. Para evitar o afastamento financeiro do governo, a escola de Grierson optou pela conotação artística – uma maneira que, segundo ele, poderia acentuar os discursos documentais voltados para situações críticas da sociedade.

É inegável a importância de Grierson para a evolução do documentarismo, sua consolidação enquanto género e reconhecimento frente ao cinema simultaneamente desenvolvido. Este foi

um importante mediador da relação documentário / documentarista e criou na teoria elementos que vinculam a concepção do género apenas com produtos que tratam do “real”. Ou seja, Grierson foi claro ao estabelecer através dos seus estudos e produções que o filme documentário seria mais que a captação de imagens verídicas. A produção documentarista é, para ele, a construção da visão de um recorte da “realidade” expressa pelo autor e apreendida pelo público enquanto função social e artística.

Grierson foi essencial para o entendimento de que o documentarismo expressa arte e tem sentidos social e educativo frente à sociedade. O documentário deixa de ser um mero filme para ser objecto de estudo de um tempo e de ensinamentos que objectivam construir uma realidade melhor.

A teoria fundamentada no início dos anos 30 foi a base para a concepção do filme documentário durante muitos anos e apenas recentemente começaram a aparecer estudos que contradizem a visão da escola de Grierson. Brian Winston é um dos estudiosos que vêem a formação do filme documentário baseado em Grierson como um sério problema. Para Winston, a relação que o documentário exerceu com a sociedade e sua exploração com o social marginalizaram o género e criaram estereótipos desnecessários que acabaram dando ao género um espaço muito pequeno frente a outras produções filmicas. *“O documentário encontra-se associado à obrigatoriedade de uma responsabilidade social. Assim, o mesmo foi e é considerado um filme de tom sério e pesado cujos temas se relacionam com injustiças sociais. Consequentemente, o documentário garantiu lugar privilegiado enquanto filme maçador e aborrecido”* (WINSTON, 1995, p.255).

Até mesmo porque o género documentário tem como base a experimentação e trata, ainda, do quotidiano dos factos que permeiam o mundo, feito de uma forma criativa e agradável. A criatividade é fundamental para uma boa produção documental e não deve ser jamais excluída como elemento na construção de uma obra desse género.

Bill Nichols divide o documentário em seis categorias distintas, sendo que cada uma delas se associa a um dado período histórico, assim como cada uma delas apresenta uma qualquer deficiência:

- 1) Documentário Poético (anos 20): Restabeleceu os fragmentos do mundo de forma poética, mas falta-lhe alguma especificidade. É, como tal, demasiado abstracto;

- 2) Documentário de Exposição (anos 20): Pretendia transmitir apenas os assuntos em destaque no mundo histórico. Peca, contudo, por ser demasiado didáctico;
- 3) Documentário de Observação (anos 60): Rejeita o comentário e a reconstrução, limitando-se a observar os acontecimentos à medida em que se desenrolam, ou seja, acaba por faltar algum contexto histórico para a compreensão do assunto;
- 4) Documentário de Participação (anos 60): Pressupõe a interacção com os actores sociais ou então a entrevista, também recorre, muitas vezes, a imagens de arquivo com o intuito de contextualizar o acontecimento. O problema é que confia excessivamente no testemunho e na história ingénuas, acabando por se tornar até demasiado intrusivo;
- 5) Documentário Reflexivo (anos 80): Acima de tudo questiona a forma documental e desliga-se dos outros modos. Não deixa, porém, de ser abstracto em demasia já que perde um pouco de vista os assuntos que aborda;
- 6) Documentário Performativo (anos 80): Destaca os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo, algo que faz com que perca a ênfase na objectividade. É um documentário que recorre excessivamente ao uso do estilo.

3.2. UMA NOVA LINGUAGEM DOCUMENTAL NA ERA DIGITAL

O modelo de construção do documentário e a sua linguagem evoluíram no decorrer do século XX graças, principalmente, ao desenvolvimento tecnológico que possibilitou novas formas de filmar como concepção e captação do tema documentado. Um avanço significativo que pode ser aqui citado é a introdução do microfone junto à câmara, além do crescimento de sua versatilidade ao longo dos tempos: o equipamento diminuiu de tamanho ao mesmo tempo que evoluiu significativamente em termos de qualidade de captação. Daí resultam dois fenómenos: O primeiro é a interactividade, que começa a estar presente a partir dos anos 80. As pessoas começam a interagir nos documentários quando questionadas ou provocadas; O segundo fenómeno é mais recente e inegável. Uma revolução da linguagem é permitida pelo uso e suporte nos meios originados nas novas tecnologias.

A análise prévia de alguns aspectos relacionados com a evolução do documentário convencional serve como premissa para a preposição de uma nova modalidade para o género, que surge com a evolução tecnológica observada desde meados do século XX.

O documentário nasceu para as salas de cinema e teve com o advento da televisão, uma grande retoma de popularidade, em meados do século XX. Actualmente, podem-se ver filmes deste género sendo difundidos para um novo meio com recursos bastante avançados, porém de usos ainda não muito bem definidos - a Internet.

Uma nova fase começou em 1999, ano em que as salas de cinema comerciais começaram a emigrar para os sistemas de projecção digital.

Entretanto, essa revolução tecnológica não se limita somente ao processo tecnológico de armazenamento, captação e cópia das obras documentais, mas também ao desenvolvimento de novas linguagens. Isso pode ser confirmado ao observarmos que programas de computadores (os softwares) - permitem ao criador do produto documental executar uma série de aplicações no tratamento e desenvolvimento das imagens com o uso da criatividade de formas e possibilidades sem precedentes no antigo meio. Outro diferencial importante são as características exclusivas que o meio digital permite pelas possibilidades de hipertextualidade e hipermédia.

Deve-se entender a hipertextualidade como o aprofundamento do tema abordado através de *links*, um caminho de comunicação ou canal entre dois componentes ou dispositivos. Ou seja, no decorrer de um texto produzido num *web-documentário*, por exemplo, existem palavras ou elementos gráficos que podem “ligar” o internauta para outras instâncias ou etapas do conteúdo. Ao accionar os *links*, o sistema conduz o espectador a uma outra página que contém informações diversas e aprofundadas sobre o assunto. A hipermédia é uma outra possibilidade do suporte digital que pode ser observada através de um aglomerado de médias que um produto pode ter: texto, som, vídeo ou a combinação desses elementos.

O *web-documentário* tende a ser um produto totalmente diferenciado do documentário tradicional já que são necessárias tecnologias multimédia para a sua produção. Um dos grandes diferenciais dessa recente modalidade de documentarismo é a possibilidade de subverter a narrativa linear dos modelos convencionais, sendo agora o receptor responsável pelo caminho a ser percorrido durante a recepção do conteúdo, dentro de um trajecto pré-concebido pelo autor. No modelo convencional analógico, o espectador tem um caminho único e linear de fruição. Com o *web-documentário*, ele passa a ter várias possibilidades de acesso e aprofundamento pelo conteúdo. É a interactividade que obriga ao documentarista desenvolver artificios relacionados com o novo formato do meio e muita criatividade para uma interlocução satisfatória com o receptor.

Esse pode ser considerado o modelo pós-Grierson, tanto defendido por Winston. O *web-documentário* é a renovação da linguagem documental pelo seu suporte enquanto gênero. É uma nova estética que obriga ao desenvolvimento de conceitos paralelos aos da modalidade convencional do gênero. É um novo formato, tão ousado quanto o primeiro, mas que requer habilidades totalmente diferentes. Um bom documentarista não será, necessariamente, um bom *web-documentarista*. Isto porque os conceitos para a confecção do gênero em diferentes meios requerem outras e diferentes habilidades. A interatividade, estrutura de navegação, uso diverso de mídias e todos os trabalhos de produção envolvidos na produção de um *web-documentário* são elementos que exigem outros pressupostos que não são, necessariamente, os da produção de um documentário para o cinema, por exemplo.

Perante esta abordagem envolvendo a definição de documentário, o conceito de “realidade”, o desenvolvimento do gênero e as diversas formas pelas quais ele foi produzido seguindo a intencionalidade dos seus criadores, percebemos que o documentário não tem como objectivo primeiro servir simplesmente de documento para a posteridade, mas ser um modelo que busca a reconstrução dessa “realidade”.

A simples captação de imagens não caracteriza um filme como documental, já que no decorrer dos tempos ficou demonstrado que a sua essência está intimamente ligada ao seu criador. Este, por sua vez, interfere no processo construtivo do documentário de diversas formas, como pelo uso criativo dos elementos técnicos que tem à sua disposição.

Notar também que o documentário agregou consigo, no decorrer dos anos, um valor social que, segundo alguns autores, não deve ser preponderante na construção de uma obra. O valor social agregado é observado, entretanto, na maioria dos produtos no decorrer dos tempos. O documentário pode ser considerado, portanto, como “representador” da sociedade – produto explorado como ferramenta de promoção e construção social importante, mas cujo mérito não fundamenta o conceito. É inquestionável, contudo, a importância do documentário na construção da realidade humana e social. “*O documentário é uma porta aberta para um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria realidade*” (PENAFRIA, 1999, p.103).

4. A PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO DA OBRA AUDIOVISUAL

“O documentário é um género livre, cujo único compromisso é com a realidade retratada, ainda que esta realidade seja apenas o recorte da realidade escolhido pelo realizador. No documentário não existem regras nem modelos a seguir, a não ser os próprios das técnicas de produção referentes ao meio (televisão, cinema, vídeo, internet e até rádio, no caso de um documentário sonoro). Conceitos como enquadramento, posicionamento de câmara, presença ou não do entrevistador, técnicas de iluminação, escolha do microfone, montagem, ritmo de edição: tudo fica a escolha do realizador ou de sua equipa. A criatividade do realizador e a forma com que trabalhará todas as possibilidades técnicas irão imprimir o seu ponto de vista e “estilo pessoal” ao filme que guiarão os olhos e pensamentos do espectador durante a projecção.”

TAVARES, Camila Amara. Inovcom - A Dialogia e o Filme Documentário.⁷

4.1. DA FOTOGRAFIA À IMAGEM EM MOVIMENTO

O cinema sucedeu à fotografia, porque alguém encontrou uma solução mecânica genial, que, numa dada caixa, permitia, quer realizar uma tomada cadenciada da imagem em movimento (filmagem), quer a projecção do filme anteriormente sensibilizado, e, entretanto revelado. Estas versáteis soluções técnicas, sofreram diversas melhorias tecnológicas ao longo do tempo, associado à melhoria das técnicas de criar e mostrar novos filmes, permitiram que o cinema atravessasse todo o século XX, se afirmasse e se tornasse num espectáculo “maior que a vida” que todos adoramos e continua hoje muito vivo.

Se no princípio do cinema, o homem que filmava, era também à noite nas horas de lazer o homem que projectava, com a proliferação dos Salões, Teatros e Salas de Cinema, o homem que projecta os filmes torna-se num profissional especializado, ou seja, num projeccionista (os interessados eram obrigados a possuir uma carteira profissional, obtida através de um exame rigoroso e controlado por uniões sindicais). Durante quase todo o século XX, o trabalho de cabine duplex (clássica) obrigava há existência de pelo menos 2 projeccionistas permanentes e afectos a cada projector coadjuvados por 2 ajudantes, chefiados por um chefe de cabine ou 1º projeccionista. Era um trabalho intenso de grande rigor e responsabilidade, encerrados numa Cabine de Projecção abafada e quente, sempre sem noites, fins-de-semana ou feriados, numa altura em que era normal a maior parte das Salas terem mais de 1000 espectadores de lotação e a frequência média anual em Portugal era de cerca de 25 milhões de espectadores, ou seja, quase o dobro da actual.

⁷ Revista Brasileira de Inovação Científica em Comunicação. 2006. Pp 9-10)

A grande memória presente na população portuguesa fixa-se sobretudo no período áureo dos anos 60. Onde existia uma oferta muito diversificada, quer de cinema norte-americano quer de cinema europeu, entre outros. Este período coincide com a proliferação em Portugal de algum Cinema Ambulante graças a soluções técnicas entretanto surgidas, e, decisivo para levar o cinema para fora das grandes urbes, num Portugal rural, sem TV e inculto. Dentro deste “cinema popular”, estrearam filmes que ficaram na memória dos espectadores. De entre estes, ressalta à memória, os populares Western Spaghetti de origem Italiana devido à sua super-produção anual em meados dos anos 60 com mais de 300 filmes por ano dedicados a este género! Não admira por isso que a memória popular, se refira fundamentalmente a títulos desta origem, como, “*Por um Punhado de Dólares*” (1964), seguido de “*Por Mais Alguns Dólares*” (1965), “*O Bom, o Mau e o Vilão*” (1966) com realização de Sergio Leone e música de Ennio Morricone. Surgem então personagens míticas como, Django, Trinitá, Sartana, Sabata, e actores como, Clint Eastwood, Lee van Cleef, James Mitchum, Burt Reynolds, Eli Wallach, Orson Welles, Anthony Quinn, Charles Bronson, Henry Fonda, Peter Graves, Yul Brynner, Klaus Kinski, James Coburn, Rod Steiger, Telly Savalas, etc. Depois deste período violento, o cinema Italiano transforma-se, dando lugar a Westerns cómicos em que apesar da violência aparente, não morre ninguém nos filmes! Em homenagem a este período áureo da exibição do cinema italiano popular em Portugal, propus-me introduzir (ideia, mais tarde abandonada) no genérico inicial da curta-metragem uma estética visual da época, traduzida e adaptada à fotogenia da cidade do Porto, nos formatos *scope* (extra-largo), fotografia contrastada e de cores intensas, largas vistas panorâmicas e caracteres de forma tosca e cores carregadas.

Cinematograficamente, pretendeu-se mostrar um lado biográfico e humano, enquadrado na memória (a lembrar casualmente o “*Cinema Paraíso*”, 1988, Giuseppe Tornatore, em que o cinema aparece também associado a um tempo distante, saudoso e irrepetível). É o próprio passado do cinema que é visto assim como um autêntico paraíso perdido, ao qual se liga uma certa dose de nostalgia pelos tempos dourados da produção cinematográfica e por esse universo particular que eram as plateias populares que se agitavam e enchiam as salas de cinema. Sempre numa vivência pessoal e apaixonada, no dia-a-dia, ligada à actividade do cinema, na óptica de um projeccionista pouco vulgar, bastante comunicativo e expressivo.

4.2. OPÇÕES CARATERIZADORAS DESTA OBRA CINEMATOGRAFICA

Pretende-se provocar memórias e sobrepô-las às imagens, fazendo a transição entre o comum cinema comercial de ficção (mais comum ao espectador e acessível) e o tema de exploração biográfica, do projeccionista retratado.

A opção por usar uma “2ª personagem”, é recorrente em diverso cinema, em que o espectador percorre vários níveis, até chegar à acção principal. Pode-se dizer que através desta “fórmula” o tema principal fica envolto numa estrutura mais natural (e protegido) que ajuda a fluir a forma como o espectador entra e percorre a “acção” até ao mesmo.

Paralelamente, no decurso da apresentação da personagem principal, há inúmeras inserções de imagens, que vão introduzindo o espectador no universo técnico de um cinema, sem cair em imagens comuns ou já vistas por demais. A elas estão associadas o sentimento de perda de uma arte, representadas por inúmeras bobines vazias arquivadas algures. Assim como, pilhas de posters, de fotos, de *trailers*, de anúncios de filmes, etc. Representam milhares de sessões, filmes e décadas de cinema que a falta de actividade já não aconselham melhor preservação, pois o seu volume faz deslocá-las do sítio e espalhar-se por todo o lado enquanto não vão provavelmente para o lixo.

Embora alguns filmes – sobretudo curtas-metragens, tenham tentado apresentar este lado oculto do cinema/cabine de projecção/projeccionista, o trabalho apresentado em “Última Sessão”, é mais pessoal e singular, pois projecta uma vivência mais profunda, difícil de resumir, tais são as experiências de uma vida, que alteraram a vida de muitos ocasionais espectadores de cinema, sobretudo os das vilas e aldeias mais recônditos de Portugal, que sem o esforço e determinação destas pessoas, apesar dos mais de cem anos do cinema, nunca o teriam visto. Estes projeccionistas não são pessoas vulgares. De entre os projeccionistas nacionais, são dos muito poucos, em que eles próprios fazem cinema em qualquer lado, independentemente do retorno económico e do número de espectadores. Trabalham por paixão e dedicação ao próximo. Só se sentem injustiçados pela falta de apoios e incentivos governamentais, pois ainda acreditam no cinema como um forte meio integrador e mobilizador das populações sobretudo em zonas remotas do país sem experiências ou hábitos culturais.

Do micro-projeccionista e cinema ora local ou ambulante, pretende-se no genérico/créditos finais, chegar ao macro-cinema urbano, também enfermo nas últimas décadas, em que vários de nós já assistimos a várias “últimas sessões”. É uma manifestação de revolta quanto ao actual desastre cinematográfico da cidade do Porto. Nos finais da década de 80, a Lusomundo Cinemas fez uma *joint venture* com a Warner Theatres para implantar em Portugal os primeiros multiplex’s Warner Lusomundo. Isto faz com a Lusomundo abandone os cinemas que explorava no Porto (Foco, Charlot, Pedro Cem, Coliseu, Passos Manuel, Águia Douro, S.João, Stop 1 e 2, Vale Formoso), ou seja, a maioria. Esta debandada deixou os restantes cinemas fragilizados e mais expostos à concorrência dos multiplex’s que começaram a rodear e “sufocar” o centro do Porto, precipitando também o seu encerramento a curto prazo. O modelo de sala única estava em crise, sobretudo por falta de uma visão que encontrasse neste ambiente concorrencial um lugar digno, encontrando o seu nicho, ou, conforme as estruturas, dignificasse e revitalizasse os espaços clássicos, pela sua localização, arquitectura e grandeza, utilizando estas salas e suas mais-valias como espaços de exibição de prestígio, grandes estreias internacionais, festivais de cinema, etc., como acontece, em demais cidades europeias. Como um desastre nunca vem só, o Porto é também fustigado politicamente com a falta de visão cultural da cidade, o que conduz ao definhamento e até ao desaparecimento de iniciativas, devido ao ambiente inóspito e agreste instalado.

4.2.1. ABORDAGEM AUDIOVISUAL

O objectivo era estar “próximo” do filmado não mostrando o geral, deixando esse “plano” para a imaginação individual do espectador. Porque este é um espaço “universal”, semelhante a muitos outros, com equipamentos iguais a milhares de cabines no resto do mundo. Simultaneamente, há como que um quê de voyeurismo, pela forma como a câmara nos mostra selectivamente detalhes que desconhecemos e o público em geral desconhece, mas que, compõe a “paisagem” de uma Cabine de Projecção, Cabine de Enrolamento, etc. e caracterizam o ambiente de um projeccionista.

4.2.2. GENÉRICO INICIAL

O genérico inicial – previsto, mas não concretizada na versão final -, podia pertencer a um filme de ficção. Era, em si, um mini-filme. Esteticamente inspirado nos *westerns* identificado com cores carregadas, planos gerais largos e formato CinemaScope, coadjuvado por uma ambiência sonora cinematográfica que não deixava as menores dúvidas.

Há realizadores, críticos, espectadores, que não costumam dar importância ao genérico. Há quem o resume a uma sucessão de letreiros em fundo negro, com ou sem som. Há razões para todas as situações. Para mim, o genérico, de preferência quando é bem feito, é uma obra de arte audiovisual que valoriza e faz parte integrante da restante obra. Há genéricos que marcam a história do cinema, pela sua concepção e design. A minha opção por este tipo de genérico, valoriza inequivocamente a obra no geral (embora alguns possam achar como algo dispensável, sobretudo num documentário). Entendo que este genérico prepara o espectador, fazendo de forma indirecta homenagem aos *Westerns* e à memória do espectador comum com mais de 50 anos de idade, independentemente dos gostos e preferências cinematográficas de cada um e a sua opinião sobre o cinema como “entretenimento vs arte”, etc. Por outro lado, este (despretensioso) genérico, tem também por finalidade localizar o espectador no Porto, porque no final, voltamos ao Porto, para dar conta do seu estado cinematográfico actual, que é uma mensagem final de preocupação e oportunidade no futuro.

4.2.3. OBJECTIVOS

Este trabalho audiovisual tem uma ideia muito concreta, mas, igualmente “simples”, porque objectiva. A função deste trabalho é registar memórias a partir de um e um só projeccionista. Podia-se querer misturar muitos mais projeccionistas e cinemas (desaparecidos), mas, esse, era outro filme.

Por isso, o filme se desenvolve a partir desta ideia central com um fundo sobre o meio cinematográfico da exibição, em paralelo com o problema do estado do cinema na cidade do Porto, que é extensível à maior parte do país.

A riqueza da obra está nas palavras do entrevistado, porque são o seu legado, são as suas experiências como projeccionista e empresário de cinema. É a sua vida a favor do cinema e da sua divulgação/popularização. Curiosamente, ao longo da sua vida praticamente não registou de forma alguma a sua actividade. Por exemplo, a poucas fotografias que dispõe (apresentadas no filme) tem poucos anos.

Extracto do final da sinopse do filme “*Cinema Paraíso*” (*Nuovo cinema Paradiso*, Tornatore, G., 1988).:

(...) Durante o funeral, Salvatore revê e reconhece uma série de figuras da sua aldeia. Passa diante do antigo Cinema Paraíso que se encontra em estado de completo abandono. A sala está prestes a ser demolida para dar lugar a um parque automóvel. O

dono, como confessa a Salvatore, atribui a culpa da situação à concorrência da televisão que acabou por afastar a população da sala de cinema.

Antes de partir, Salvatore vai a casa de Alfredo. Sabe então que este, antes de morrer, lhe havia deixado como herança uma bobine que lhe é entregue pela viúva.

É já de novo em Roma que Salvatore faz o visionamento da fita. O modesto legado de Alfredo era um maravilhoso gesto de amor. Ao longo de toda a sua vida ligado ao cinema, como amador e projeccionista, ele tinha encontrado forma de transformar esse amor numa obra de arte: uma maravilhosa montagem das centenas de cenas de beijos cortadas pela censura durante a sua vida de projeccionista de aldeia.

Solitário na sala de projecção da Cinecité em Roma, vendo estas imagens legadas pelo velho Alfredo, Salvatore chora o amigo perdido e a beleza que lhe permitiu “saber ver”.

4.3. PRÉ-CONCLUSÃO

Na era do YouTube e da hiper-digitalização dos conteúdos, qualquer um pode ser criador e simultaneamente, realizador e projector (difusor), tentando deste modo tornar público, criar audiências e obter legitimação da sua obra perante “pares” iguais a si mesmo. É um indivíduo sinestésico audiovisual completo.

5. CONCLUSÃO

“O cinema digital tem-se caracterizado pelo facto de “incomodar toda a gente”. É o elefante que ameaça quebrar todas as louças e cristais da loja. Vem incomodando os produtores que não se sentem seguros em abandonar a alta resolução da película e sabem que deverão dividir os custos da implantação dos projectores digitais nos cinemas. Incomoda aos distribuidores que, também, terão que dividir a mesma conta. Desagrada aos exibidores, que estão satisfeitos com a cabine de projecção em 35mm, já depreciada (pelo digital). Prejudica os fornecedores de equipamentos, que terão que começar do zero, abandonando os mecanismos dos projectores e se dedicar à virtualidade da informática.

Mesmo com incómodos tão perturbadores, os integrantes da indústria procuram, ainda que a contragosto, as vantagens que virão: os produtores reduzirão custos com as cópias a serem exibidas; os distribuidores estão descobrindo que poderão distribuir novos conteúdos, além de reduzir seus custos de logística e ter mais segurança contra a pirataria; os exibidores encontrarão nos projectores digitais uma melhoria na facturação da exibição de publicidade e na exibição de outros conteúdos. Mais intensamente, alguns que detêm a tecnologia digital entraram por esta via no negócio cinematográfico: fabricantes de softwares, de equipamentos, transmissores de sinais, agentes publicitários e produtores de conteúdos. É, de facto, um ambiente de frustrações, ansiedades e contentamento que não traz a felicidade plena e transbordante a ninguém. Este clima cria mitos e lendas difíceis de esclarecer porque, atingindo apenas a superficialidade das questões, fogem do facto de que as mudanças são muito mais intensas do que comumente se imagina. Não é uma simples mudança em que se retira um projector e se coloca outro. É uma profunda transformação, como já ocorreu em diversos sectores da vida quotidiana.”

Luiz Gonzaga Assis De Luca
A Hora do Cinema Digital, Democratização e Globalização do Audiovisual

A linguagem desenvolvida pelo ser humano tem origem no seu pensamento e faz parte de um sistema simbólico, passível de ser transmitido no decorrer do tempo. *“O homem é o único animal capaz de criar símbolos, isto é, signos arbitrários em relação ao objecto que representam e, por isso mesmo, convencionais, ou seja, dependentes de aceitação social”* (ARANHA, 1993, p. 28). A eficácia da transmissão do conhecimento, entretanto, está vinculada à possibilidade da sua perpetuação no decorrer do tempo para aproveitamento pelas gerações futuras. O conhecimento transmitido pela oralidade é susceptível de deformações e equívocos naturais ao passar do tempo. Somente o desenvolvimento de uma forma de registo eficiente permitiu ao ser humano desencadear um processo contínuo de evolução cognitiva. O uso da linguagem e da palavra escrita como aparelhos de transmissão do conhecimento têm grande mérito, principalmente, porque permitiram ao ser humano desenvolver uma espécie de memória colectiva da humanidade. *“Se a humanidade construiu outros tempos, mais rápidos, mais violentos que os das plantas e animais, é porque dispõe deste extraordinário instrumento de memória e de propagação das representações que é a linguagem”* (LÉVY, 1993, p.76).

O nascimento do documentário acontece em simultâneo com a invenção do cinema com o objectivo histórico de registar e armazenar o conhecimento e fazê-lo circular como instrumento social de comunicação. O documentário enquanto peça cinematográfica cuja especificidade se constitui pela “autenticidade”, pelo “efeito de verdade” que lhe é atribuído, é normalmente usado para designar um filme de carácter documental.

Qualquer questão que se refira ao homem – coisas como a sua acção no tempo, o seu comportamento, presença – pode ser caracterizada como documento. Não se nega o valor documental das imagens em movimento, elas são usadas para a catalogação factual e pesquisas futuras dos acontecimentos e fenómenos sociais. Sendo assim, o documentário é presumivelmente caracterizado pelo registo daquilo que é considerado o “real”. Muitos acreditam que a história pode ser contada através das imagens, isso acontece pois desde o seu surgimento até à actualidade são consideradas testemunhas da “verdade” e da “realidade”. Ao contrário das pinturas, é fácil acreditar neste *status* de credibilidade das fotografias e das imagens em movimento, pois a sua natureza físico-química, hoje digital, aparentemente não permitiria manipulação.

5.1. O TEMPO DIGITAL

Em 1965, o fundador da INTEL, Gordon Moore, afirmou que a velocidade dos processadores duplicaria a cada dezoito meses. Passados alguns anos, muitos especialistas afirmaram que essa “duplicação” se faria a cada ano. O enunciado passou a ser chamado de “Lei de Moore”, encarado como uma espécie de advertência sobre os avanços da informática, que se desenvolvem numa cronologia diferente das outras tecnologias. Esta influência tecnológica na rápida obsolescência dos projectores e ficheiros digitais de cinema, põe em risco a universalidade e compatibilidade das obras cinematográficas disponíveis nestes suportes, no imediato e nas próximas décadas. Não admira que o arquivo do Congresso Norte Americano, faça o registo de certas obras seleccionadas, seja em filme ou vídeo para suporte de película com separação RGB em 3 películas a preto e branco, como o sistema Technicolor, para futuro arquivo e usufruto da humanidade. Se algum suporte, por acidente se deteriorar, ainda restam 2 suportes complementares que permitem salvar a obra audiovisual. Por outro lado, sabe-se hoje depois da consciencialização na década de 90 para o arquivo audiovisual de que um filme devidamente conservado a 2º em condições de humidade controlada inferiores a 50%

pode durar mais de 600 anos, o mesmo é dizer que, se na altura dos Descobrimentos Portugueses, tivessem filmado esse período aventuroso, podíamos ainda hoje aceder a esses registos. É por isso, que os formatos digitais dos meios audiovisuais serão algo com que teremos de conviver por motivos óbvios, mas, em paralelo, deve-se cuidar por suportes mais fiáveis e à prova do tempo, senão entraremos noutra período negro semelhante ao do filme de nitrato de celulose (altamente inflamável) que durou até ao início dos anos 50, no qual, o filme se desfazia em pó ao fim de vários anos quando não era devidamente conservado, e, com isto, perdeu-se mais de 95% dos filmes clássicos. Estaremos agora a entrar noutra era perigosa da volatilização digital da cultura audiovisual? Ou, no futuro, recorreremos à cultura extraterrestre e à sua extraordinária capacidade de arquivar os nossos sinais hertzianos em viagem perpétua pelo espaço, para recuperarmos as imagens e sons que criámos no último século e que já só vagamente existem (em algumas) das nossas memórias?

5.2. CONCLUSÃO FINAL: A EFEMERIDADE

Em todo o mundo há uma luta contra o tempo, em que se tenta registar o máximo de informação sobre a nossa vida na Terra. Porque a vida do homem é multicultural e multifacetada, uma civilização sem memória não tem passado nem futuro. Além dos filmes comerciais, há uma pesquisa intensa por tudo o que sejam documentários, bobines de notícias, trabalhos artísticos e independentes, filmes domésticos, industriais, políticos, científicos, antropológicos, *travelogues*, e narrativas ficcionais – estes trabalhos espelham a nossa memória colectiva registada em imagens em movimento. Ao salvarmos estes trabalhos, fazemos luz sobre a nossa herança comum com a força e o imediatismo único do filme.

Este projecto académico é uma homenagem à memória dos fazedores de sonhos, sobre os projeccionistas clássicos e à sua forma dedicada como desempenharam essa profissão/paixão. Este é o seu registo e legado. É uma reflexão num tempo de mais questões do que respostas. Este é também o meu filme e o meu singelo contributo para os vindouros.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. BIBLIOGRAFIA

COSTA, Alves. **Breve História do Cinema Português (1896-1962)**. M.E.I.C. Secretaria de Estado da Investigação Científica. Biblioteca Breve / Volume 11. Instituto de Cultura Portuguesa Secretaria de Estado da Investigação Científica Ministério da Educação e Investigação Científica. 1.^a edição. 1978.

SLATER, Jim. **A Right Royal Day for Nigel**. Cinema Technology, BKSTS - The Moving Image Society, Volume 21 - Number 2, June 2008, p. 8.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis De - **A Hora do Cinema Digital, Democratização e Globalização do Audiovisual** - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, São Paulo, 2009. ISBN 978-85-7060-737-9.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo do Cinema**. Universidade da Beira Interior, p. 6.

PENAFRIA, Manuela. **O Filme Documentário - História, Identidade, Tecnologia**. Edições Cosmos. Lisboa, 1999. ISBN: 972-762-172-4.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda, MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: Introdução à Filosofia**. 2^a Ed. Rev. São Paulo: Moderna, 1993. ISBN: 85-16-00207-1.

LEVY, Pierre. **Tecnologias da Inteligência – O Futuro do pensamento na era da informática**. Editora 34. Brasil. 1993. ISBN: 8585490152.

The Film Preservation Guide: The Basics for Archives, Libraries, and Museums. National Film Preservation Foundation. Great Impressions. San Francisco, California. 2004. ISBN 0-9747099-0-5.

TAVARES, Camila Amara. **A Dialogia e o Filme Documentário**. Universidade Metodista de Piracicaba. Revista Brasileira de Inovação Científica em Comunicação ano 1 n. 1 - Maio 2006. Pp 9-10.

BARSAM, Richard Meran. **Nonfiction Film: A Critical History**. London: George Allen & Unwin Ltda, 1974. 482p. ISBN-10: 0253207061.

NELMES, Jill. **An Introduction to Film Studies**. Routledge. New York. 2003. ISBN-10: 0415262682.

COSTA, José Manuel. **A Atitude Ivens**. Catálogo da Cinemateca Portuguesa. Lisboa. Abril de 1983, p. 8-13.

DELEUZE, Gilles. **Um Retrato de Foucault**. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. ISBN: 858593641X.

GRIERSON, John. **First Principles of Documentary**. London: Faber & Faber, 1979. ISBN 0-8264-1750-7, ISBN 0-8264-1751-5.

WINSTON, Brian. **Claming the Real. The Documentary Film Revisited**. BFI – British Film Institute Publishing. London, 1995. ISBN-10: 0851704646.

6.2. WEBGRAFIA

Webcine. <http://www.webcine.com.br/>

Roteiro de Cinema. <http://www.roteirodecinema.com.br>

Negativo Online. <http://www.negativoonline.com>

Michael Karagosian. MKPE Consulting LLC. Business Development for Entertainment Technology. <http://mkpe.com>

6.3. FILMOGRAFIA

Colombo, A., Papi G., & Leone, S. (1964). *Per Um Pugno Di Dollari / Por um Punhado de Dólares*. Itália. Espanha. Alemanha Ocidental. Jolly Film, Ocean Films e Constantin Film Produktion.

González, A. & Leone, S. (1965). *Per qualche dollaro in più / Por mais alguns Dólares*. Co-Produção Itália, Espanha e Alemanha Ocidental. Produzioni Europee Associati, Arturo González Producciones Cinematográficas e Constantin Film Produktion.

Grimaldi, A. & Leone, S. (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo / O Bom o Mau e o Vilão*. Co-Produção Itália, Espanha e Alemanha Ocidental. Produzioni Europee Associati, Arturo González Producciones Cinematográficas e Constantin Film Produktion. Versão restaurada da Cineteca di Roma. Ano 2000. (Lisboa: “Fitas na Rua”; 12 de Setembro de 2010).

Carosio, G., Cristaldi, F., Romagnoli, G. & Tornatore, G. (1988). *Nuovo cinema Paradiso / Cinema Paraíso*. Co-Produção Itália, França. Cristaldifilm, Les Films Ariane, Rai Tre Radiotelevisione Italiana, TF1 Films Production, Forum Picture.