

Estágio na Produtora Farol de Ideias

João Pedro Araújo Fernandes

09/2022

João Pedro Araújo Fernandes. Estágio na Produtora Farol de Ideias

Estágio na Produtora Farol de
Ideias

João Pedro Araújo Fernandes

09/2022

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

João Pedro Araújo Fernandes

Estágio na Produtora Farol de Ideias

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização Fotografia e Cinema
Documental

Orientação: Prof. Doutor Filipe Lopes

Vila do Conde, setembro de 2022

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

João Pedro Araújo Fernandes

Estágio na Produtora Farol de Ideias

Relatório de Estágio
Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização Fotografia e Cinema
Documental

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor João Pedro Ferreira Dias Leal
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Mestre Marco Oliveira
Escola Artística e Profissional Árvore

Orientador

Prof. Doutor Filipe Cunha Monteiro Lopes
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, setembro de 2022

RESUMO

O presente relatório pretende abordar os princípios teóricos que orientaram o estágio na empresa Farol de Ideias, e documentar o trabalho prático desenvolvido no contexto desse mesmo estágio. O estágio curricular teve início a 1/12/2021, e conclui a 16/5/2022.

Relativamente ao enquadramento teórico, foi realizada uma análise do número de entrevistados, planos de corte, grafismos e imagens de arquivo utilizados nos documentários *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010) e *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009), assim como a duração de cada um desses elementos. O objetivo desta análise passou por comprovar que cada um dos documentários (*Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010) e *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009)) é um exemplo de um documentário do modo expositivo e participativo, respetivamente. Este exercício deu depois suporte para a discussão do ritmo dos documentários, e qual seria o modo e o exemplo mais adequado para orientar a edição do projeto Ricardo Salgado: *Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para Julgar* (Deusdado, em produção), projeto em fase de desenvolvimento na Farol de Ideias, e em cuja produção fui integrado, no contexto do estágio. Concluiu-se que *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010) é um exemplo de um documentário do modo expositivo – as imagens reais, de arquivo, o grafismo servem a narração e a tese a ser apresentada pelo realizador – enquanto *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009) é um exemplo de um documentário do modo participativo – a experiência da presença do realizador num determinado local, num determinado momento histórico, conduz a lógica argumentativa do documentário. A análise do ritmo de ambos os documentários foi realizada principalmente através da análise do *timing* (uma das três ferramentas de criação de ritmo no cinema) das entrevistas, especialmente através da análise da duração dos planos. Concluiu-se que os documentários têm ritmos diferentes, derivados das escolhas do realizador na relação realizador-ator social, na edição e na estruturação do filme.

Tendo em conta estes dados, as referências fílmicas do tutor/realizador, e o *setting* e relação realizador-ator social escolhida para as entrevistas do projeto, concluiu-se que o projeto Ricardo Salgado: *Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para Julgar* (Deusdado, em produção) poderia beneficiar de uma edição e

estrutura semelhante ao de Inside Job – A Verdade da Crise (Ferguson, 2010). É ainda argumentado porque é que, tendo em conta a minha experiência prática no estágio, a integração no projeto e projetos passados da empresa, a opção tomada pela empresa foi esta.

Numa segunda parte, é apresentado e documentado o trabalho desenvolvido no contexto de estágio na Farol de Ideias, nomeadamente nos projetos Ricardo Salgado: Demasiado grande para falir, Demasiado grande para julgar (Deusdado, em produção), Biosfera (Deusdado, 2000 - presente), 100 ou mais (Deusdado, em produção), A Vida Privada dos Livros (Deusdado, 2021 - presente).

A questão do ritmo no cinema poderá ser um tema interessante para investigação futura, nomeadamente pela sua conexão à área da coreografia. Uma exploração do ritmo pode também permitir uma melhor compreensão do fenómeno e a produção de conteúdos audiovisuais cada vez mais cativantes.

Palavras-chave: Ritmo, Edição, Timing, Estágio, Farol de Ideias

ABSTRACT

The present report intends to expose the theoretical principles that drove the internship at the production house Farol de Ideias, and to document the practical tasks developed in the context of this internship. The curricular internship started on December 1st 2021 and ended on May 16th, 2022.

Regarding the theoretical framework, an analysis was conducted, meant to analyze the number of interviewees, b-roll shots, motion graphics and archival images used on the *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010) and *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009) documentaries, as well as the duration of those elements. The main goal of this analysis was to demonstrate that each of these documentaries is an example of a documentary of the expository and participatory modes, respectively. Later, this exercise served as support for a discussion on the rhythm of both documentaries, and which would be the most adequate mode to use and the best to example to help guide the editing of the *Ricardo Salgado: Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para Julgar* (Deusdado, in production) project, a project that's in development at Farol de Ideias. I was integrated in this project's production, within the context of the internship. It was concluded that *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010) is an example of a documentary of the expository mode - the b-roll, archival images and motion graphics all serve the narration and the thesis presented by the director - while *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009) is an example of a documentary of the participatory mode - the experience of the director's presence in a certain place, at a certain historical moment drives the argumentative logic of the documentary. The analysis of the rhythm of both documentaries was conducted mostly by analyzing the timing (one of the three tools to create rhythm in cinema) of the interviewee's interventions, mainly by analyzing the duration of those shots. It was concluded that both documentaries have different rhythms, derived from the director's choice of how to interact with his social actors, and in the editing and structuring of the film.

With this in mind, as well as the filmic references of the tutor/director, the setting and chosen director-social actor relationship for the interviews, it was concluded that the project *Ricardo Salgado: Demasiado grande para falir, Demasiado grande para julgar* (Deusdado, em produção) could benefit from a similar editing and structure as *Inside Job*

– A Verdade da Crise (Ferguson, 2010). It's also argued why, taking into account my practical experience in the internship, my integration on the project, and past company projects, the production house chose to follow that same route.

The second part of this document serves to document the tasks developed within the context of the internship, specifically in the Ricardo Salgado: Demasiado grande para falar, Demasiado grande para julgar (Deusdado, in production), Biosfera (Deusdado, 2000 - present), 100 ou mais (Deusdado, em produção), A Vida Privada dos Livros (Deusdado, 2021 - present) projects.

The matter of rhythm in cinema could be an interesting topic for further investigating, especially on its connection to choreography. An exploration of rhythm could also allow for a better understanding of the phenomena and the creation of more enticing audiovisual content.

Keywords: Rhythm, Editing, Timing, Internship, Farol de Ideias

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT.....	5
SUMÁRIO.....	7
Lista de tabelas/ilustrações/siglas.....	8
INTRODUÇÃO.....	9
Parte 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	11
1.1 Análise Inside Job – A Verdade da Crise	11
1.2 Análise Capitalism: A Love Story.....	13
1.3 Documentário Expositivo vs Documentário Participativo	15
1.4 Edição e Ritmo.....	21
Parte 2. - ESTÁGIO NA FAROL DE IDEIAS.....	31
2.1 Contextualização.....	31
2.2 Projetos e tarefas desempenhadas.....	33
2.2.1 Ricardo Salgado: Demasiado grande para falir, Demasiado grande para julgar.....	33
2.2.2 Biosfera.....	36
2.2.3 A Vida Privada dos Livros	41
2.2.4 100 ou mais.....	46
Parte 3 - CONCLUSÃO	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	54
ANEXOS	56
Anexo A.....	56
Anexo B.....	56
Anexo C.....	56
Anexo D.....	57
Anexo E.....	57
Anexo F	58

Lista de tabelas/ilustrações/siglas

Tabela 1: Estrutura geral do Documentário Inside Job - A Verdade da Crise.....	12	
Tabela 2: Estrutura geral do Documentário "Capitalism: a Love Story"	14	
Imagem 3: Capa do Projecto.....	30	
Imagem 4: Billionaires (Brooks et al., 2019).....	34	
Imagem 5: Notas da primeira hora da análise da Comissão Parlamentar de Inquérito a Pedro Duarte Neves, Vice-Governador do Banco de Portugal.....	35	
Imagem 6: Entrevista ao professor João Joanaz de Melo, Biosfera T20E2.....	38	
Imagem 7: Listagem dos ficheiros das entrevistas e dos planos de corte do programa sobre as Comunidades Energéticas.....	39	
Imagem 8: Guião do episódio Comunidades Energéticas com correções	40	
Imagem 9: O grafismo de identificação do livro, com o nome, autor, ano de edição e editora do livro filmado.....	44	
Imagem 10: A Vida Privada dos Livros T2E12, no Pavilhão do Conhecimento	45	
Imagem 13: Filmagens no Pavilhão do Conhecimento, Lisboa, 16 de março.....	47	
Imagem 11: Filmagens na Loja da Conserveira Comur, Coimbra, a 23 de março	Imagem 12: Repérage da Loja da Conserveira Comur, Coimbra	Erro! Marcador não definido.
Imagem 14: Parte da Packing List redigida para a viagem à Costa Rica, com a listagem do material a ser transportado	49	
Imagem 17: Filmagens do Plátano Gigante, na Quinta de Fôja, Figueira da Foz.....	51	

INTRODUÇÃO

Com este relatório pretendo apresentar os princípios teóricos que visavam nortear a fase da montagem de um dos projetos realizados no contexto de estágio - o documentário Ricardo Salgado: Demasiado grande para falir, Demasiado grande para julgar (Deusdado, em produção) - assim como documentar o trabalho prático realizado durante o mesmo.

Escolhi a modalidade de estágio curricular, no contexto deste mestrado, para assim ter uma oportunidade de entrar e me emergir no mercado de trabalho.

A opção pela Farol de Ideias – Informação e Novos Media (daqui em diante apenas referida como Farol de Ideias) para realizar o estágio deve-se à sua recorrente produção de conteúdos documentais com enfoque em temas do meu interesse pessoal, como é o caso do ambiente, a história, e a política, bem como a qualidade associada e reconhecida ao trabalho desempenhado por esta empresa. Pareceu-me, portanto, o local ideal para ter a experiência de estágio que ambicionava, nomeadamente, o desenvolvimento de competências humanas (e.g. contacto com entrevistados, operadores de câmara, membros da produção), técnicas (e.g. preparação de entrevistas, análise de arquivo, escrita de argumento) e organizacionais (e.g. calendarização das tarefas com terceiros, coordenação de horários e calendários dos projetos individuais e coletivos).

Relativamente à estrutura do presente relatório, o documento está dividido em duas partes principais. A primeira parte – o enquadramento teórico - e uma segunda parte – o estágio na Farol de Ideias. O enquadramento teórico está subdividido em quatro capítulos: Análise de Inside Job – A Verdade da Crise (Ferguson, 2010), Análise de Capitalism: a Love Story (Moore, 2009), Documentário Expositivo vs Documentário Participativo e Edição e Ritmo. O relato do trabalho prático desenvolvido no estágio está dividido em dois capítulos: Contextualização, Projetos e Tarefas Desempenhadas. Este capítulo contém quatro subcapítulos, um para cada um dos projetos desenvolvidos. No final do documento apresento a conclusão assim como as referências bibliográficas, filmográficas e anexos.

No Enquadramento Teórico, os dois primeiros capítulos são dedicados à metodologia utilizada na análise dos documentários Inside Job – A Verdade da Crise (Ferguson, 2010)

e *Capitalism – A Love Story* (Moore, 2009) e apresentação das respectivas conclusões. No capítulo seguinte são apresentados os conceitos dos modos do documentário, com base nos conceitos de Bill Nichols (2001), apresentados no seu livro *Introduction to Documentary*, seguindo-se uma explicação sobre porque é que um dos filmes mencionados anteriormente é exemplo de um documentário do modo expositivo e o outro é um documentário do modo participativo, à luz da análise feita nos subcapítulos anteriores.

No capítulo da Edição e Ritmo, abordo brevemente a importância da criação de ritmo no contexto da edição de cinema, bem como o entendimento de ritmo de cada um dos documentários mencionados anteriormente, terminado com uma proposta para uma ideia de ritmo adequada à edição do projeto *Ricardo Salgado: Demasiado grande para falar, Demasiado grande para julgar* (Deusdado, em produção).

A segunda parte deste documento, *Estágio na Farol de Ideias*, tem como objetivo documentar o trabalho realizado durante o estágio, contextualizando a empresa e como esta funciona. No capítulo seguinte, apresento cada um dos quatro projetos em que estive envolvido - *Ricardo Salgado: Demasiado grande para falar, Demasiado grande para julgar* (Deusdado, em produção), *Biosfera* (Deusdado, 2000 - presente), *100 ou mais* (Deusdado, em produção), *A Vida Privada dos Livros* (Deusdado, 2021 - presente), as tarefas que realizei, e termino com uma reflexão sobre o trabalho realizado.

Parte 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1 Análise Inside Job – A Verdade da Crise

Como referi na introdução, foi realizada a análise do documentário Inside Job – A Verdade da crise (Ferguson, 2010), daqui para a frente referido apenas como Inside Job. Aquando do início do estágio, o meu tutor propôs-me fazer a análise do episódio Billionaires (Brooks et al., 2019) da série Explained (Brooks et al., 2018-2021) com o objetivo de recolher informação sobre a forma como o episódio está montado (e.g. duração dos planos, quantidade de grafismos), visto que essa informação iria ser aplicada na montagem do documentário Ricardo Salgado: Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para Julgar (Deusdado, em produção). Na sequência dessa análise (ver anexo A), e por ser útil para a minha investigação no contexto do Estágio, além de fortalecer a informação já recolhida da análise de Billionaires (Brooks et al., 2019), decidi por iniciativa própria analisar o documentário Inside Job – A Verdade da crise (Ferguson, 2010), daqui para a frente apenas referenciado Inside Job. Este documentário, realizado por Charles Ferguson, estreou em 2010, e aborda as causas da crise financeira de 2008. O documentário ganhou o Óscar de Melhor Longa-metragem Documental em 2010, e foi aplaudido pela crítica pelo seu ritmo, pesquisa e apresentação de material complexo. O crítico Anthony Oliver Scott do jornal *The New York Times*, escreveu sobre o filme que "Mr. Ferguson has summoned the scourging moral force of a pulpit-shaking sermon. That he delivers it with rigor, restraint and good humor makes his case all the more devastating" (Scott, 2010). O documentário foi objeto de análise por duas razões cruciais: era uma referência fílmica do realizador, porque aborda conceitos económicos complexos com rigor e clareza; e consegue apresentar esses conceitos de uma forma acessível e cativante para um público de massas, através de uma edição com ritmo (ver ponto 1.4). Estas duas características do filme eram algo que a Farol de Ideias queria replicar no projeto Ricardo Salgado: demasiado grande para falir, demasiado grande para julgar (Deusdado, em produção), e aproveitei a oportunidade para, através desta análise, trazer valor acrescentado à montagem deste projeto.

Esta análise tinha focos muito específicos, já que não era meu objetivo para o Estágio ou para a dissertação uma análise global. Os focos foram: a contagem do número

de entrevistados, o número de planos de corte, imagens de arquivo e grafismos¹, assim como a duração de cada um destes elementos com exceção dos planos de corte, já que essa contabilização tornaria a tarefa inexecutável em tempo útil e não traria valor acrescentado aos propósitos da análise. Esta análise, num plano global, tinha como objetivo compreender como o realizador utilizou os elementos referidos no contexto da edição para tentar compreender de que forma foi pensado o ritmo do filme.

A tabela abaixo descreve a estrutura geral do documentário:

Capítulos	nº Entrevistados	nº Grafismos	nº planos de corte	nº de imagens de arquivo	Intervalo de tempo no documentário	Duração
Intro	4	9	97	10	0min0s - 6min15s 10min23s - 12min05s	7min58s
Genérico	-	-	-	-	6min15s - 10min23s	4min7s
1	17	30	148	140	12min05s - 31min02s	18min57s
2	22	35	127	72	31min02s - 57min04s	26min3s
3	22	11	129	69	57min04s - 1h17min23s	20min19s
4	13	14	51	53	1h17min23s - 1h33min33s	16min10s
5	10	15	80	42	1h33min33s - 1h45min23s	11min50s
Total	47	114	632	386	-	1h45min24s

Tabela 1: Estrutura geral do Documentário *Inside Job - A Verdade da Crise*

A tabela permite a observar a estrutura do documentário: uma introdução, um genérico, e cinco capítulos com durações divergentes, com uma média de 19 minutos por capítulo aproximadamente. Na análise, não foram contabilizadas as imagens do genérico, por se entender que as mesmas não são relevantes para os propósitos da análise.

Para cada capítulo (ver anexo B), foram enumerados o número de entrevistados, grafismos, planos de corte e imagens de arquivo. Na coluna dos entrevistados, cada linha contém o nome do entrevistado seguido da duração do seu *On*². Foram contabilizados dois tipos de *ons*: imagens de arquivo e imagens de entrevista. Os *ons* de arquivo foram contabilizados nesta coluna, além de serem também contabilizados na coluna de arquivo, por se entender que o conteúdo é equiparável ao de uma entrevista visto que é utilizado o discurso de um interveniente-chave da história. Na estrutura geral, o número total de entrevistados é menor do que a soma do número dos entrevistados dos vários

¹ Entende-se por grafismo qualquer animação de elementos vetoriais, i.e. *motion graphics*

² Entende-se por *On* o intervalo de tempo em que o entrevistado faz a sua intervenção ininterrupta, sem cortes para outro elemento ou outra parte posterior ou anterior do seu discurso.

capítulos, porque vários entrevistados aparecem em vários capítulos, e não são contabilizados duas ou mais vezes. Na coluna dos grafismos, cada linha contém um breve resumo do conteúdo mostrado (e.g. texto, gráfico, *highlighting* de texto num documento, animação). Na coluna dos planos de corte, são enumeradas a totalidade das imagens mostradas, das quais x são de arquivo, e dessas, y são fotografias. Na coluna das imagens de arquivos, incluem-se fotografias e outros documentos históricos, como *currículos vitae* dos entrevistados, relatórios que os mesmos redigiram, relatórios governamentais, imagens de noticiários, conferências de imprensa, e Comissões de Inquérito.

1.2 Análise Capitalism: A Love Story

Foi também realizada uma análise do documentário *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009), daqui para a frente referenciado apenas como *Capitalism*. Este documentário aborda a crise económica de 2008, num contexto mais geral sobre a economia americana e o capitalismo como modelo económico. O documentário, escrito, realizado e produzido por Moore estreou em 2009. Xan Brooks, do jornal britânico *The Guardian*, disse sobre o filme: “Capitalism: A Love Story is by turns crude and sentimental, impassioned and invigorating. It posits a simple moral universe inhabited by good little guys and evil big ones, yet the basic thrust of its argument proves hard to resist” (Brooks, 2009). Este documentário em específico foi escolhido por abordar o mesmo tema que o documentário *Inside Job* (Ferguson, 2010), mas com um estilo de montagem e narrativa divergente. Enquanto Charles Ferguson aborda o tema de uma forma educacional, usando testemunhas e grafismos para explicar conceitos financeiros complexos ao espectador, Michael Moore tem uma abordagem mais íntima, no terreno, explorando as vidas das pessoas afetadas pela crise económica.

Havendo este contraste de estilos, a análise e comparação de ambos seria uma vantagem. Tendo dois estilos variados por onde escolher, creio que estou em melhor posição de aconselhar a montagem do projeto Ricardo Salgado: demasiado grande para falar, demasiado grande para julgar (Deusdado, em produção), do que se tivesse apenas uma referência.

	nº Entrevistados	nº Grafismos	nº planos de corte	nº de imagens de arquivo	Tempo no doc	Duração
Total	53	24	1095	534	-	2h02min15s

Tabela 2: Estrutura geral do Documentário "Capitalism: a Love Story"

Esta análise (ver anexo C) seguiu a mesma metodologia da anterior, ou seja, a contagem do número de entrevistados, planos de corte, imagens de arquivo e grafismos, assim como a duração de cada um destes elementos. Tal como anteriormente, não foram contabilizadas as durações dos planos de corte, pois essa contabilização tornaria a tarefa inexecutável em tempo útil (existem 1095 planos de corte neste filme), e não traria valor acrescentado aos objetivos da análise. Uma vez mais, este trabalho não se reduz exclusivamente à enumeração dos elementos mencionados, mas, sobretudo, e a partir desses elementos, à reflexão sobre a edição e o ritmo do filme e, comparativamente com análise anterior, refletir sobre a forma como os dois documentários foram montados e pensados ritmicamente.

Tal como na análise supramencionada, a estrutura inclui várias colunas onde são enumerados os entrevistados, uma coluna para os grafismos, uma coluna para os planos de corte, e dezasseis colunas para as imagens de arquivo. No entanto, por não haver uma subdivisão óbvia do documentário, e a inclusão de toda a informação na mesma folha de cálculo tornaria a informação impossível de visualizar, a informação foi dividida por quatro folhas de cálculo, cada uma correspondente a uma meia hora (30 minutos) do documentário.

Na coluna dos entrevistados, cada linha contém o nome do entrevistado, seguido da duração do seu *On*. Na coluna dos grafismos, cada linha contém um breve resumo do conteúdo mostrado (e.g. texto, gráfico, *highlighting* de texto num documento, animação). Na coluna dos planos de corte, são contadas as imagens totais, das quais x são de arquivo, e dessas, y são fotografias. Na coluna dos entrevistados, cada linha contém o nome do entrevistado seguido da duração do seu *On*. Foram contabilizados dois tipos de *Ons*: imagens de arquivo e imagens de entrevista. Os *Ons* de arquivo foram contabilizados nesta coluna, além de serem também contabilizados na coluna de arquivo, por se entender que o conteúdo é equiparável ao de uma entrevista visto que é utilizado o discurso de um interveniente-chave da história. Na coluna das imagens de arquivos,

incluem-se fotografias e outros documentos históricos, como *currículos vitae* dos entrevistados, relatórios que os mesmos redigiram, relatórios governamentais, imagens de noticiários, conferências de imprensa, comissões de inquérito, e filmes e séries de televisão antigas.

1.3 Documentário Expositivo vs Documentário Participativo

A forma como o realizador vai tentar traduzir a perspetiva do mundo histórico em que habita para a linguagem audiovisual do cinema, e como decide gerir o seu envolvimento com a matéria que pretende abordar são, segundo Nichols (2001), as duas características que moldam o estilo do realizador ou o estilo de um documentário em particular. O estilo, por sua vez, revela a forma distinta como cada filme realizado aborda o mundo à sua volta.

Nichols (2001) defende que é possível identificar seis modos de representação que funcionam como subgéneros do género do documentário: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo e performativo. Estes modos agrupam convenções que um determinado filme pode adotar, e que, como tal, cria determinada expectativa que o público espera ver cumprida. No entanto, é importante referir que, embora tenham várias diferenças, os modos têm também várias semelhanças – as características que fazem deles documentários. As divergências surgem da evolução natural do género, ao longo das décadas de história da arte do cinema - à medida que os realizadores e respetivas equipas inovam, os ênfases e exigências de cada documentário vão mudando.

To some extent, each mode of documentary representation arises in part through a growing sense of dissatisfaction among filmmakers with a previous mode (...) The desire to come up with different ways of representing the world contributes to the formation of each mode, as does a changing set of circumstances. New modes arise partly in response to perceived deficiencies in previous ones (Nichols, pp. 100-101, 2001)

Nos subcapítulos que se seguem, irei apresentar as convenções dos dois modos que dão nome a este capítulo e que foram fundamentais para refletir sobre o meu trabalho prático em estágio, nomeadamente na montagem do projeto Ricardo Salgado:

Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para Julgar (Deusdado, em produção): o modo expositivo e o modo participativo.

Modo Expositivo

Segundo Penafria(2013), o modo Expositivo, “organiza os acontecimentos de modo mais argumentativo e retórico e dirige-se diretamente ao espectador, por norma através de um narrador que propõe uma leitura desses acontecimentos. Esse narrador pode estar ausente da imagem ou aparecer enquanto autoridade, conhecedor e transmissor de conhecimento.” (Penafria, p. 132, 2013)

Tradicionalmente, a narração chega ao espectador através de uma voz masculina com um tom de grande credibilidade. Penafria acrescenta ainda que os documentários do modo expositivo são “filmes que se encontram associados à objetividade e omnisciência e a voz do narrador organiza as imagens dando-lhes sentido: (...) a montagem está ao serviço desse discurso e não das imagens” (Penafria, p. 132, 2013). As imagens servem um papel secundário: ilustram, evocam, ou servem como contraponto do que foi dito. A narração oferece a interpretação do realizador da imagem apresentada, e a imagem é entendida pelo espectador como prova ou demonstração do conteúdo do discurso. Este comentário pode ser apresentado tanto pelo comentário “voz-de-Deus” – o narrador é ouvido, mas nunca visto – ou pelo comentário de uma “voz da autoridade” – o narrador é visto e ouvido – tal como acontece numa reportagem televisiva. Em concordância com Penafria (2013), Desmond Bell refere que, “this voice is often didactic in tone, authoritative in manner and expository in form” (Bell, p.52, 2011). O crítico Anthony Oliver Scott elogia a voz de Ferguson: “Mr. Ferguson has summoned the scourging moral force of a pulpit-shaking sermon. That he delivers it with rigor, restraint and good humor makes his case all the more devastating” (Scott, 2010).

Bill Nichols (2001) argumenta que a edição no modo expositivo não tem como principal preocupação estabelecer um ritmo ou um padrão formal, mas sim manter a continuidade do argumento apresentado. É mais importante para o realizador manter a continuidade retórica do que a continuidade temporal ou espacial. A edição do modo expositivo enfatiza a sensação de objetividade e de um argumento bem-estruturado - este tipo de edição chama-se *evidentiary editing* - oferecendo também uma análise

económica de um tema, já que a argumentação pode ser feita sucintamente com um discurso bem articulado.

O modo expositivo procura retirar o realizador da cena: a apresentação do argumento por *voice-over* esconde o realizador do seu público, como se o mesmo fosse uma mosca na cena, passando despercebido, e captando os testemunhos na sua versão mais crua e inalterada.

Estas características do modo expositivo ditam a relação do realizador com o ator social, que em si dita a edição realizada. A parte mais essencial desta relação é aquilo que este último pode oferecer ao realizador (e assim, ao filme). Esta oferta pode assumir a forma de um depoimento sobre um acontecimento ou contextualização sobre uma temática. Qualquer que seja a declaração do ator social, esta tem valor pelo potencial que a mesma tem para avançar a argumentação do realizador, no seu diálogo com o espectador. A participação do ator social é, assim, um ingrediente nas mãos do realizador, enquanto este cozinha o seu argumento: misturando os vários depoimentos, imagens reais, imagens de arquivo, narração e grafismo num produto final que reconfigurou poética e argumentativamente a situação social inicial.

A análise do documentário *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010), descrita no subcapítulo 1.1, juntamente com as características identificadas neste subcapítulo, demonstra que o mesmo é um documentário de convenção/modo expositivo. Vejamos: o realizador, Charles Ferguson, usa maioritariamente *ons* com duração igual ou inferior a 15 segundos ($156/212 = 74\%$); os depoimentos dados são editados, e o conteúdo do discurso de cada entrevistado é encadeado com o imediatamente anterior e posterior, criando uma lógica argumentativa; o uso de declarações mais longas, tanto de entrevista, como de arquivo, serve, na generalidade, para explicar ao público conceitos financeiros complexos; a relação de Charles Ferguson com os entrevistados é marcada pelo formato de pergunta-resposta de uma entrevista tradicional, sendo que o valor que os atores sociais trazem ao documentário é pautado pelo seu conhecimento específico sobre o tema e o seu testemunho dos eventos que decorreram, que motivaram a realização do filme, ou seja, são anteriores à presença da câmara e do realizador; o grafismo é empregue regularmente como veículo para comprovar ou desmentir declarações dos entrevistados e explicar conceitos complexos, sendo utilizado como uma ferramenta retórica que ajuda a alimentar a lógica

apresentada pelo realizador; são utilizados grafismos na forma de animações em movimento, como gráficos de barras, e como forma de destacar frases relevantes em artigos científicos, declarações oficiais ou relatórios governamentais, que comprovam ou desmentem o discurso do entrevistado; certas imagens de arquivo são utilizadas para providenciar contexto ao espectador, apresentar depoimentos contraditórios, e apresentar personagens relevantes para a história, nomeadamente através do uso de imagens de noticiários, comissões de inquérito, declarações a órgãos de comunicação social e fotografias; os planos de corte (imagens reais, quer atuais, como de arquivo, fotográficas, e em vídeo) têm um uso meramente ilustrativo. “Pintam” o discurso dos entrevistados, com imagens que permitem a identificação do tempo, espaço e intervenientes na ação; a organização destes mesmos planos, nomeadamente na ordem e duração dos mesmos, é também utilizada de forma expediente; o realizador utiliza planos curtos (entre meio segundo e dois segundos de duração) para comunicar o descalabro financeiro e o pânico que se sentia, na sequência dos eventos que levaram à crise económica de 2008, bem como para comunicar a velocidade e despreocupação do estilo de vida dos corretores de bolsa; por fim e de forma contrastante, o realizador utiliza planos longos, acima dos 2 segundos de duração, para diminuir o ritmo do documentário, explicar conceitos complexos (e.g. procedimentos jurídicos, conceitos financeiros), e refletir nas consequências das ações danosas dos responsáveis.

Modo Participativo

Sobre o surgimento do modo participativo, Nichols (2001), argumenta que “Participatory documentary took shape with the realization that filmmakers need not disguise their close relationship with their subjects by telling stories or observing events that seemed to occur as if they were not there” (Nichols, pp. 100-101, 2001). E se agora o realizador decidisse intervir e atuar? E se o véu da ilusão da ausência de uma equipa de filmagem desaparecesse?

No modo participativo, a persuasão deixa de ser o principal objetivo do documentário. O ênfase passa agora para a tentativa de transmitir a experiência de estar em determinado local, a determinada altura no tempo, numa determinada situação, e como a presença do realizador, e da câmara, alteram a respetiva situação. Deixa de ser

necessário o “ocultar” da presença de uma equipa de filmagem, porque, segundo Nichols (2001), “When we view participatory documentaries, we expect to witness the historical world as represented by someone who actively engages with, rather than unobtrusively observes, poetically reconfigures, or argumentatively assembles that world. The filmmaker steps out from behind the cloak of voice-over commentary, steps away from poetic meditation, steps down from a fly-on-the-wall perch, and becomes a social actor (almost) like any other” (Nichols, p.116, 2001). Segundo Penafria (2013), “a eliminação da voz única do narrador a favor de uma multiplicidade de vozes é a aposta” do modo participativo.

A relação do realizador com os intervenientes do filme é, assim, a parte nuclear da produção no modo participativo. A edição é também afetada pela presença do realizador em cena, e pelo reconhecimento dessa presença em cena por parte do espectador. As expectativas do espectador mudam também:

We expect that what we learn will hinge on the nature and quality of the encounter between filmmaker and subject rather than on generalizations supported by images illuminating a given perspective. We may see as well as hear the filmmaker act and respond on the spot, in the same historical arena as the film’s subjects. The possibilities of serving as mentor, critic, interrogator, collaborator, or provocateur arise (Nichols, p. 116, 2001)

O documentário participativo oferece a participação ativa do realizador com os seus entrevistados, evitando a exposição através de uma narração anónima. Isto situa o filme no local, no momento, e numa perspetiva específica, enriquecida com o comentário de vozes individuais, que só são captadas pela presença do realizador nos eventos dos quais o próprio é participante. Como espectadores, esperamos assistir a um encontro situado num contexto específico, dentro de uma interação negociada, num encontro com emoção. “The mode introduces a sense of partialness, of situated presence and local knowledge that derives from the actual encounter of filmmaker and other. Issues of comprehension and Interpretation as a function of physical encounter arise: how do filmmaker and social actor respond to each other?” (Nichols, p.44, 1991).

Estas qualidades tornam o modo participativo apelativo para realizadores, por tornarem possível a abordagem de tópicos do âmbito mais pessoal. O crítico Xan Brooks, falando sobre o filme, aponta essa mesma questão: “It posits a simple moral universe

inhabited by good little guys and evil big ones, yet the basic thrust of its argument proves hard to resist” (Brooks, 2009). No entanto, o modo participativo exige a seleção dos atores sociais certos, e uma boa gestão da relação com o ator social, porque, segundo Nichols (1991) “Textual authority shifts toward the social actors recruited: their comments and responses provide a central part of the film's argument”.

A análise do documentário *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009), descrita no subcapítulo 1.2, produziu conclusões que apontam para a ideia deste documentário ser do modo participativo. O argumento mais marcante a favor deste filme como um representante do modo participativo é a presença de Michael Moore, como realizador, no filme. O realizador narra o filme, aparece em câmara nas entrevistas e em planos de corte, e a sua presença, assim como a de toda a equipa, e a respetiva parcialidade dos mesmos, não passa despercebida. Talvez o exemplo mais gritante do âmbito pessoal deste documentário seja a visita que Michael Moore faz com o seu pai – Frank Moore – à antiga fábrica onde este trabalhava. Outros exemplos são as suas interações com figuras de autoridade, como seguranças e agentes da polícia.

Dos *ons* escolhidos por Michael Moore, 30% têm uma duração superior a 15 segundos. Embora este número seja muito semelhante ao de *Inside Job* (26%), há algumas diferenças impossíveis de ignorar: os depoimentos dados são esparsamente editados. O realizador dá espaço (e tempo) aos seus entrevistados de chorarem, soluçarem, assoarem-se, e respirarem, permitindo que a conversa entre realizador e ator social (às vezes até uma família inteira de atores sociais) flua em tempo real, e seja apresentada ao espectador em tempo real, como se o mesmo estivesse presente em cena.

Os *ons* dos entrevistados dependem do *set-up*. Quando o formato clássico da entrevista é seguido, em que existem duas câmaras, uma no realizador e uma no sujeito, o discurso é editado, mas ainda assim os *ons* são mais longos quando comparados com o documentário *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010), dando uma ideia de entrevista contínua. Quando o formato é mais semelhante a uma reportagem, como no caso da visita à família Hacker ou na comunidade de Miami que retoma uma casa, os *ons* são ininterruptos, permitindo o espectador ver a progressão da conversa em tempo real, com a ação e a demonstrações de emoção dos atores sociais.

Poderia dividir-se este filme não em capítulos, mas de acordo com as localizações e setores da sociedade que Moore aborda. Dentro destas localizações, o realizador dá aos

seus atores sociais tempo para se exprimirem. O uso de *ons* de arquivo acontece quando necessário, sendo os *ons* breves e entrelaçados na narração ou no testemunho, para complementar o que foi dito. Os planos de corte usados têm uma longa duração porque têm como papel retratar a localização em que realizador e ator social se encontram, e acentuar o peso emocional do que foi referido pelos intervenientes, como, por exemplo, os planos da família que queima os seus pertences. Sobre os planos de corte de arquivo, são usados extensivamente, para comprovar testemunhos ou a narração e avançar a narrativa. São, por exemplo, utilizados elementos de comissões parlamentares, declarações à imprensa e noticiários para conectar os pontos na história. São ainda utilizadas imagens de arquivo de filmes, documentários, publicidade, vídeos educacionais e outras formas de conteúdos antigos para ilustrar a narração de Moore. Fotografias e planos de corte são utilizados para apresentar personagens importantes na história, assim como retratar certas ocasiões específicas (e.g. sessões do Congresso, conferências imprensa). O grafismo é usado esparsamente, maioritariamente na forma de texto ou para realçar determinadas frases em documentos.

O filme argumenta a sua perspetiva principalmente através da partilha de experiências vividas em tempo real, ou recontadas, pelos atores sociais, e não só através da utilização de imagens reais ou de arquivo que suportam a narração. A narração do realizador serve, em *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009), o propósito de posicionar o espectador no tempo e local do exemplo que está a ser apresentado.

Concluindo, enquanto em *Inside Job* o realizador utiliza todas as ferramentas possíveis para criar uma tese e defendê-la, esperando assim convencer o espectador da justiça do seu argumento, *Capitalism*, através da presença do narrador em várias situações e da sua interação com vários atores sociais (e.g. famílias com familiares falecidos em quem empresas tiraram seguros de vida, crianças encarceradas, pilotos, famílias que perderam a sua casa, pessoas em greve, padres e membros do Congresso americano) elimina a voz única do narrador, que se serve de vários argumentos (e.g. arquivo, grafismo), escolhendo, em vez disso, passar a sua mensagem através desta multiplicidade de vozes.

1.4 Edição e Ritmo

A edição é essencial na criação da voz e do estilo do realizador. Sobre a voz do realizador, Bill Nichols diz que:

Documentaries seek to persuade or convince us: by the strength of their argument or point of view and the appeal, or power, of their voice. The voice of documentary is the specific way in which an argument or perspective is expressed. (...) Voice, then, is a question of how the logic, argument, or viewpoint of a film gets conveyed to us. Voice is clearly akin to style, the way in which a film, fiction or non-fiction, inflects its subject matter and the flow of its plot or argument in distinct ways (Nichols, p. 43, 2001)

Karen Pearlman defende que a edição do documentário “is a cognitive process of perceiving or imagining potential structure and rhythm in a mass of unscripted material and then shaping that material into a significant form” (Pearlman, p. 313, 2018). A edição é um processo de visionamento, seleção e montagem de planos de acordo com uma lógica ou raciocínio. No entanto, segundo Pearlman (2018), o trabalho do editor envolve mais do que isso: “The epistemic actions of an editor (often working closely with a director) involve sorting, selecting and assembling shots and their durations in order to alter their signification and associations. Altering the order and length of shots creates structures and rhythms of ideas and experiences” (Pearlman, p. 306, 2018).

Karen Pearlman (Carroll et al., 2019) compara o trabalho do editor ao trabalho de um coreógrafo, alguém que “draw on their own feeling for movement and imagine creative patterns and flows of movement. I propose that this is also a skill that editors develop. They use embodied cognition, corporeal, and kinesthetic imagination in concert with various forms of procedural and cultural expertise, to construct coherent movement phrases from disparate fragments of moving images” (Pearlman, p.147, 2019). Em concordância com Pearlman, Valerie Orpen (2003) acrescenta ainda que os editores aplicam “this enactive cognition to several kinds of movement (e.g., narrative movement and visual movement,) to shape persuasive rhythmic experiences of films” (Orpen, 2003, as cited in Carrol et al., 2019).

A construção de ritmo proposta por Karen Pearlman é uma parte essencial da edição e é sobre este aspeto que me irei debruçar em maior pormenor daqui em diante. Está fora do escopo deste documento uma abordagem profunda, diversificada e detalhada sobre tudo o que envolve a edição de cinema.

When a viewer chooses to watch a film, he thereby chooses to be cued into having constant fluctuations of heartbeat, perspiration, adrenalin-secretion and so on. (Grodal p.42, 1997, as cited in Carrol et. al, p.159, 2019)

Em sintonia com Torben Grodal, no capítulo “On Film Editing”, do livro “Palgrave Handbook of the Philosophy of Film”, Karen Pearlman argumenta que o ritmo de um filme é um fenómeno corporal, acrescentando que: “Rhythm is a body thing, self-evidently—our hearts, breaths, and gaits are all rhythmic. But it is just as self-evidently a “mind” thing. We perceive, inquire, analyze, and understand in cycles that parse information, ideas, and concepts into modulated formation and release” (Carrol et al., p.160, 2019). Quando conscientemente construído pelo editor, utilizando os recursos à disposição (e.g. entrevistas, grafismos, imagens reais, arquivo), o ritmo é o movimento do filme, composto de certa forma para influenciar a pulsação, respiração e atenção do público. Pearlman (2019) diz mesmo que este fenómeno é essencial para que o filme tenha significado, que seja mais do que a soma das suas partes: “A film’s significance is not just “this happened and then that happened.” A film’s impact is in the way that this, then that, happened, including how fast or slow or bumpily or smoothly or forcefully or limply” (Carroll et al., p.159, 2019). Acerca disto, Henriques (Henriques et al. P.9, 2014, as cited in Carroll et al. p.144. 2019) refere que Munsterberg discutia já em 1916 acerca das capacidades do ritmo, apontando que o mesmo era uma forma de excitar e intensificar a experiência cinematográfica.

Qualquer discussão sobre ritmo deve ser sempre alicerçada no pressuposto de que o ritmo é, acima de tudo, corporal, ou seja, algo subjetivo. No entanto, Pearlman (2019) diz que, tendo isso em conta, é possível reconhecer três componentes do ritmo – tempo, energia e movimento – que são moldadas por três ferramentas – timing, pacing e trajectory phrasing – com o propósito de criar ciclos de tensão e clímax. Nas palavras da autora: “to shape the rise and fall of narrative, affective, aesthetic, and embodied experiences” (Carrol et al., p. 160, 2019).

Para os propósitos deste documento, irei abordar principalmente as seguintes ferramentas: o *timing*, *pacing* e *trajectory phrasing*. Estas são as ferramentas do editor na construção dos ciclos, com as matérias-primas de tempo, energia e movimento. Naturalmente, o manipular de uma das ferramentas altera o uso das restantes, ou seja, as

três funcionam sempre em conjunto. Porém, e por razões que emanam do trabalho prático que desenvolvi no estágio, irei abordar em detalhe a ferramenta do *timing*, por ser a ferramenta que teve maior impacto na construção teórica da minha abordagem à edição do documentário Ricardo Salgado: Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para julgar. No entanto, irei explicar primeiro, de forma sucinta, as outras ferramentas mencionadas.

Começemos por *trajectory phrasing*. O “frasear de uma trajetória”, traduzindo à letra, é a criação de uma trajetória utilizando o movimento das “frases” – os planos. Nas palavras de Pearlman (2019): ““Trajectory phrasing,” then, is joining together movement trajectories in different shots to shape the flow of energy between and through them. This is done by choices of takes and positioning of cuts” (Carrol et al., p. 155, 2019). Isto pode ser feito ligando ou fazendo colidir planos, dependendo do movimento entre ambos os planos. Se o plano se movimenta da direita para a esquerda, e no seguinte o movimento é o mesmo, há um corte suave. Se o plano se movimenta da esquerda para a direita, e o plano seguinte se movimenta na direção contrária, ou, por qualquer razão, não existe uma organização espacial do plano e do movimento do plano correspondente aos do plano anterior, ocorre uma colisão.

Passando para a segunda ferramenta, *pacing*. Esta ferramenta engloba: a modulação do rácio de corte, ou seja, a frequência de cortes num intervalo de tempo, que influencia a velocidade a que novas sensações visuais, e logo, novas mudanças, são introduzidas (Carrol et al., 2019); rácio do movimento dentro de um plano, ou seja, o equilíbrio entre a ação que ocorre no plano e a duração do plano, i.e. quanto tempo o espectador tem para compreender a ação; e rácio de movimento geral, que é sentido, como consequência dos outros dois elementos do *pacing*, “not as a series of distinct choices, but as a flow of these choices into one another to produce experiences which are generally summed up in one word such as “fast,” “slow,” or “uneven.””(Carrol et al., p.154, 2019).

Tal como mencionado anteriormente, o conceito de *timing* foi o conceito mais explorado na análise realizada. Irei cingir-me apenas a uma reflexão do *timing* das entrevistas nos dois documentários (ver capítulos 1.1, 1.2), porque, no caso destes dois documentários, a narrativa é apresentada e desenvolvida maioritariamente via testemunhos dos atores sociais, e não pelo grafismo ou pelas imagens de arquivo.

Segundo Pearlman (2019), quando se discute *timing* no contexto da edição de cinema, discute-se essencialmente 3 fatores: escolher um *frame* onde cortar, escolher uma duração, e escolher o posicionamento de um plano. Seguidamente irei abordar cada um destes três fatores, com maior ênfase nos últimos dois fatores.

Acerca do primeiro, ou seja, a escolha de um *frame* onde cortar, trata-se de uma decisão importante porque será nesse *frame* que o editor vai limitar o movimento nesse plano, ou seja, irá impor a esse plano um início e um fim; Acerca do segundo fator, a escolha da duração de um plano é diferente da escolha do *frame* onde cortar, porque, embora o significado de um plano possa variar de forma dramática com um *frame* a mais ou a menos, a sensação da duração desse plano não é afetada por um *frame* individual. Segundo Pearlman (2019), “The feeling of a shot’s duration is created by the relative durations of the shots near to it and the concentration of information, movement, and change within it” (Carroll et. al, p. 152, 2019); Por último, escolher o posicionamento de um plano dentro de uma sequência é decidir onde é revelada a informação contida nesse plano. O *timing* deste plano tem grande influência na criação de ciclos de tensão e clímax.

Em relação aos *timings* dos documentários, falando especificamente da duração dos *ons* dos entrevistados, *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010) tem apenas um *on* superior a 1 minuto de duração. Há apenas três ocasiões em que os *ons* duram entre 50 segundos e 1 minuto, duas delas sendo de arquivo. *Capitalism: a Love Story* (Moore, 2009) tem 5 *ons* com duração superior a 1 minuto, e dois com duração superior a 50 segundos. Fazendo os cálculos, 41% dos *ons* de *Inside Job* têm uma duração inferior a 10 segundos, enquanto essa percentagem é 57% em *Capitalism*.

Capítulos	nº Entrevistados	nº Grafismos	nº planos de corte	nº de imagens de arquivo	Intervalo de tempo no documentário	Duração
Intro	4	9	97	10	0min0s - 6min15s 10min23s - 12min05s	7min58s
Genérico	-	-	-	-	6min15s - 10min23s	4min7s
1	17	30	148	140	12min05 - 31min02s	18min57s
2	22	35	127	72	31min02 - 57min04s	26min3s
3	22	11	129	69	57min04s - 1h17min23s	20min19s
4	13	14	51	53	1h17min23s - 1h33min33s	16min10s
5	10	15	80	42	1h33min33s - 1h45min23s	11min50s
Total	47	114	632	386	-	1h45min24s

Tabela 3: Estrutura Geral de “Inside Job – A Verdade da Crise” (Ferguson, 2010)

	nº Entrevistados	nº Grafismos	nº planos de corte	nº de imagens de arquivo	Tempo no doc	Duração
Total	53	24	1095	534	-	2h02min15s

Tabela 4: Estrutura Geral de “Capitalism: a Love Story” (Moore, 2009)

Inside Job tem menos seis entrevistados (47), mas neste documentário, cada entrevistado foi escolhido “a dedo” – cada um providencia uma perspectiva essencial para a construção lógica e narrativa de Ferguson, enquanto Michael Moore tem 53 entrevistados, mas muitos deles são pessoas que estão em cena, mas não em primeiro plano, e que às vezes nem são identificadas, como os vizinhos do senhor que foi despejado (00:07:15), ou as testemunhas filmadas por Audra Collins, a quem ela pede que se identifiquem para a câmara (00:06:00), e cujas intervenções podem ser consideradas acessórias à transmissão da mensagem do realizador. Inside Job usa mais o grafismo (114 vs 24), porque o objetivo do modo expositivo convencer o espectador de uma perspectiva específica requiere o espectador compreenda conceitos financeiros complexos, e, para isso, o realizador recorre com frequência a gráficos e outros *motion graphics*. Por oposição, Capitalism utiliza um número muito superior de planos de corte, precisamente para cumprir o objetivo do modo participativo: mostrar a experiência num tempo e local específicos, com intervenientes específicos, que são apresentados via planos de corte: 39% ($386/642 = 61\%$ ons de arquivo) dos planos de corte de Inside Job não são de arquivo, enquanto em Capitalism: a Love Story a percentagem é de 51% ($534/1095 = 49\%$ ons de arquivo). Inside Job tem um número menor de planos de corte, porque o modo expositivo é o modo mais eficiente de argumentar uma perspectiva – através da palavra, suportada por imagens. “The mode also affords an economy of analysis since points can be made succinctly and pointedly in words. Expository documentary is an ideal mode for

conveying information or mobilizing support within a framework that pre-exists the film” (Nichols, p. 109, 2001). Charles Ferguson não precisa de mostrar os locais onde realiza as entrevistas nem filmar as várias pessoas envolvidas, porque não foi essa a relação que escolheu ter com os seus atores sociais. Eles foram escolhidos com o propósito de servir a lógica estruturante do filme. Michael Moore, em oposição, mostra os locais onde realiza as entrevistas (apresentação da casa dos Hackers, em Peoria, Illinois, EUA), permite que as entrevistas sejam conduzidas em ambiente familiar, com vários intervenientes (família Smith, uma das famílias cujas entidades empregadoras tiraram um seguro de vida num familiar que acabou por falecer) que segue, e dos quais filma vários planos (comunidade que retoma uma casa hipotecada por um banco, em Miami). Charles Ferguson é um realizador que se contém: raramente a sua voz é ouvida com o propósito de tecer comentários sobre o assunto a ser abordado. Michael Moore comenta os eventos que presencia (apresentação de Paul Smith, cuja mulher tinha um seguro de vida em seu nome), as interações que tem com os atores sociais (comentário sobre a vontade de Matt se tornar piloto, ligando a história das crianças detidas em Wilkes-Barre à história do Capitão Sullenberg), e até as imagens de arquivo, utilizando humor e ironia (comentário sobre as declarações da Congressista Marcy Kaptur a incitar revolta). Utiliza até imagens de arquivo de filmes e publicidades para dar voz ao seu comentário (*voice-over* a imitar a interpretação de Marlon Brando de Vito Corleone, em “O Padrinho” (Coppola, 1972), com imagens de uma publicidade do banco de empréstimos Countrywide). Isto permite-me concluir que os documentários, embora tenham durações semelhantes, têm ritmos muito diferentes, devido às características abordadas neste capítulo.

Falando sobre a macro-estrutura, isto é, abordando as subdivisões de cada documentário, os mesmos utilizam diferentes formas de criar ciclos de tensão e clímax – o objetivo da criação de ritmo. Charles Ferguson organiza os seus ciclos por capítulos, com a conclusão de cada capítulo a introduzir uma pergunta que gera tensão e dá o título ao capítulo seguinte, no qual é respondida, i.e. o clímax. Por outro lado, Michael Moore organiza os seus ciclos de outra forma: começa por introduzir a questão central do filme “O capitalismo é algo malvado?”, apresentando quatro exemplos para criar tensão e despertar a curiosidade do espectador. A meio do filme, com a primeira questão resolvida através do respetivo clímax, é introduzida uma nova questão “Há alternativas?”. Esta

questão é respondida ao longo da hora seguinte, com uma resposta definitiva nos últimos dois minutos em que o espectador visualiza imagens de arquivo do Presidente Franklin D. Roosevelt. No decorrer deste documentário, ocorrem também “micro-ciclos” de tensão e clímax com a introdução de casos particulares: “Poderia o capitalismo estar a lucrar com a prisão de adolescentes? Poderá o capitalismo estar a lucrar com a morte de empregados?”. Estas perguntas são respondidas no fim de cada “segmento”, de cada visita a uma localização específica, neste caso Wilkes-Barre, Pennsylvania, ou junto das diferentes famílias, respetivamente. Ao concluir a resposta a cada questão, Moore inicia um novo ciclo, lançando um novo ponto de tensão.

Tanto Ferguson como Moore encadeiam com sucesso a resolução de um foco de tensão narrativa com o lançamento de um novo foco. A diferença é que Ferguson o faz empregando uma abordagem em que cada foco de tensão é deliberadamente anunciado antecipadamente – os capítulos – enquanto Moore mantém estas ligações mais ocultas, como se a ligação entre elas fosse intuitiva.

1.5 – Conclusão

Na minha opinião como espectador e amante de cinema, as divisões que Charles Ferguson emprega são entusiasmantes, pois, na macro-estrutura do documentário, há uma pergunta que gera tensão, e que é depois respondida, a cada 19 minutos (duração média de cada capítulo), por oposição a Moore, cujas principais questões são duas, e são introduzidas no início e a meio do filme, o que é, na minha opinião, demasiado tempo para responder à pergunta feita (uma hora para cada).

Numa possível edição do documentário Ricardo Salgado, do qual sou parte participante, há um grande número de possíveis abordagens. No entanto, tendo em conta as análises realizadas, as respetivas conclusões sobre modos de documentário e ritmo, e preferência pessoal, posso afirmar que caso tivesse de iniciar a edição do documentário “Ricardo Salgado: Demasiado Grande para falir, demasiado grande para julgar”, começaria por experimentar uma abordagem semelhante à de Charles Ferguson em *Inside Job*.

Independentemente desta opinião, o facto de o realizador ter o filme *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010) e o episódio *Billionaires* (Brooks et al., 2019) como referências fílmicas, aliado à presença nas filmagens de entrevistas já realizadas (intervenientes sentados frente a frente com o realizador, com um cenário de tela preta de fundo), ou seja, com o conhecimento da relação realizador-ator social que o realizador escolheu ter, o conhecimento de conteúdos previamente produzidos pela *Farol de Ideias* (*Biosfera* (Deusdado, Arminda, 2000), *Vírus: Parasitas Obrigatórios* (Deusdado, Arminda, 2022), *Galegos D’Ouro* (Deusdado, Arminda, 2022)), e a análise da Comissão Parlamentar de Inquérito sobre o Caso Salgado, permitem-me concluir que se pretende (i.e. a empresa pretende) que o projeto *Ricardo Salgado: Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para Julgar* (Deusdado, em produção) seja um documentário do modo expositivo, editado com um ritmo semelhante ao de *Inside Job*.

A proposta original do projeto define um “narrador de voz masculina”, e tem como objetivos “captar o absurdo do acontecimento”, “dar sequência, intensidade e surpresa à permanente perplexidade que a tragédia vai gerando”, com uma linguagem que se preza pela “tradução-simplificação do “economês” ou “financeirês” para escalas de números e conceitos entendíveis pelo espectador”. Torna-se necessário “entrecortar a narrativa com apartes gráficos e filmagens metafóricas, com avanços e recuos”, que “mostra os documentos, os personagens e ouve quem viveu esses momentos por dentro” e cujo ritmo deve “seguir a acutilância de “*Inside Job*””. Estas características do projeto vêm reforçar a convicção de que a edição segundo o modo expositivo e a criação de ritmo, especificamente na criação de ciclos de tensão e clímax através da utilização de capítulos, seguindo o exemplo de *Inside Job – A Verdade da Crise* (Ferguson, 2010), seria

a abordagem ideal para a Farol de Ideias tomar, na edição do projeto Ricardo Salgado: Demasiado Grande para falir, Demasiado Grande para Julgar (Deusdado, em produção).

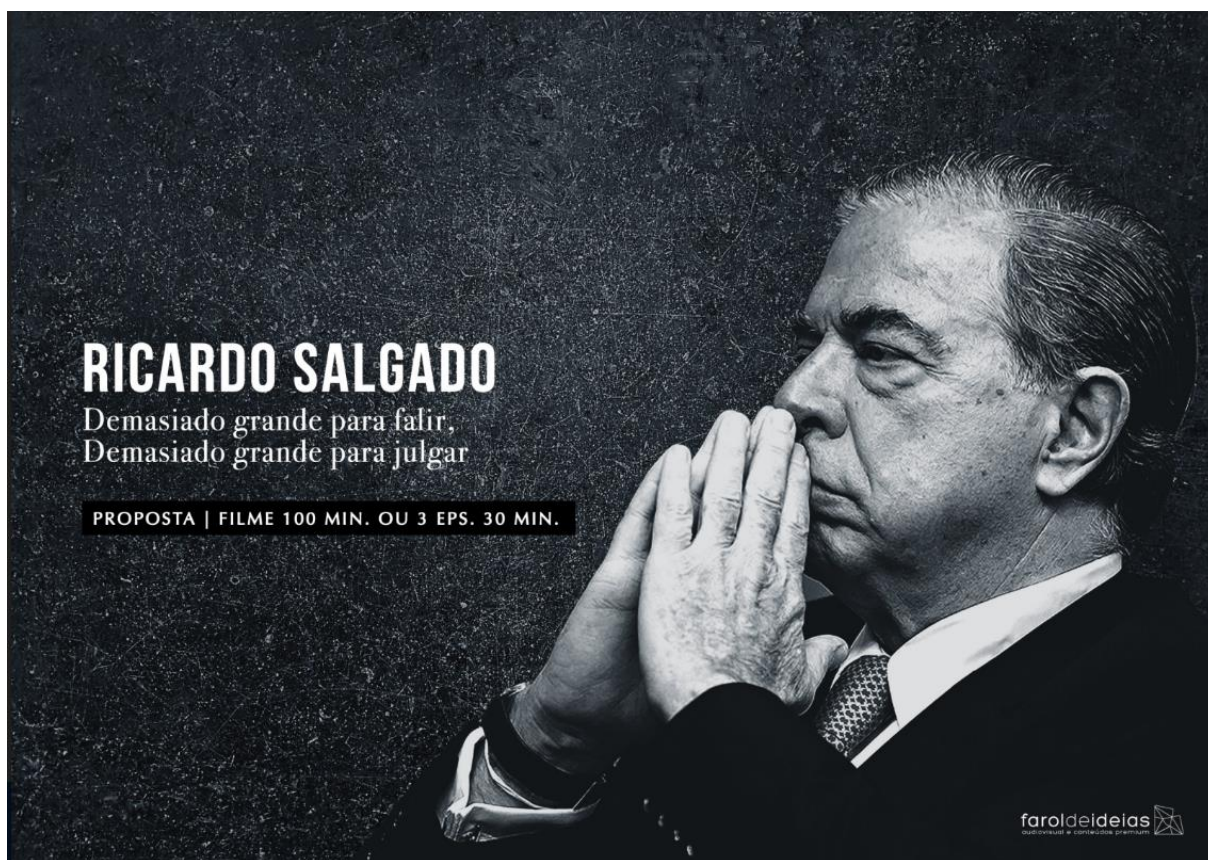


Imagem 1: Capa do Projecto

Parte 2 - ESTÁGIO NA FAROL DE IDEIAS

2.1 Contextualização

A escolha de um estágio curricular, quando confrontado com outras opções oferecidas pelo Mestrado em Comunicação Audiovisual – Fotografia e Cinema Documental, nomeadamente Projeto e/ou Tese, aconteceu pela necessidade pessoal de ter uma oportunidade profissional na área, numa posição de entrada. O estágio começou a 1 de dezembro de 2021 e terminou a 16 de maio de 2022.

A produção de conteúdos documentais e a distribuição que esses conteúdos têm na televisão nacional, desde os vários canais da RTP, passando pela CNN Portugal, assim como a qualidade reconhecida associada a esse trabalho, foram fatores-chave para a escolha da Farol de Ideias – Informação e Novos Media, como o local ideal para a realização do estágio. A Farol de Ideias é uma produtora baseada em Matosinhos, cujo portefólio inclui documentários sobre temas como a ciência (Febres do Século (Deusdado, 2020), Vírus: Parasitas Obrigatórios (Deusdado, 2021)), história internacional (Galegos D'Ouro (Deusdado, 2021) A Viagem de Magalhães (Deusdado, 2008), Himalaias: Viagem dos Jesuítas Portugueses) (Deusdado, 2011), e história local (Carquejeiras: As escravas do Porto”(Deusdado, 2020)). Esse portefólio inclui ainda produção de magazines sobre temas tão variados como a literatura (A Vida Privada dos Livros (Deusdado, 2021 - presente)), o desporto (Liga dos Últimos (Deusdado, 2009- 2012), Unidos ao Clube (Sousa, 2020-2022)), a moda (Fashion Film Factory (Deusdado, 2017 - presente)) ou o ambiente (Biosfera (Deusdado, 2000 - presente)), com transmissão regular na grelha televisiva, maioritariamente na Rádio e Televisão Portuguesa (RTP), através dos canais RTP1, RTP2 e RTP3. A empresa demarca-se também pela produção de conteúdos institucionais, nomeadamente *fashion films*, organizando também o Guimarães Fashion Film Festival. A empresa é constituída por um núcleo duro de elementos – a editora, a grafista, duas produtoras, dois diretores de som, três jornalistas, e dois realizadores. À volta deste núcleo, operam alguns membros complementares, como um segundo editor, um quarto jornalista, um coordenador de arquivo e vários operadores de câmara.

Com o estágio curricular, pretendia o desenvolvimento de competências humanas, técnicas e organizacionais. Para poder considerar o estágio bem-sucedido, precisei de desenvolver competências humanas, como ser capaz de entrar em contacto com possíveis entrevistados e combinar dia, hora e local da entrevista. Precisei de desenvolver também a capacidade de colaborar com o operador de câmara: saber expressar a minha visão para o operador, mas também garantir que o operador tinha o espaço necessário para realizar o seu trabalho. Precisei ainda de me integrar dentro de uma produção com mais participantes do que as normalmente encontradas numa produção académica, onde geralmente o mesmo estudante acumula várias funções, enquanto profissionalmente, cada etapa é realizada por uma pessoa altamente especializada na sua área; precisei de melhorar a minha capacidade de organização, como a calendarização das tarefas a ser desempenhadas individualmente, as tarefas que incluem terceiros (entrevistados, colaboradores), e as tarefas que se incluem dentro da produção maior; tive que desenvolver ainda competências técnicas: a investigação e preparação das entrevistas, a análise de arquivo, a escrita de argumento, e a construção da narrativa, coordenando quatro vertentes: entrevistas, imagens reais, grafismos, e imagens de arquivo, numa narrativa coesa e de fácil compreensão (Ricardo Salgado: Demasiado grande para falir, Demasiado grande para julgar (Deusdado, em produção), ou numa narrativa detalhada e cientificamente factual (Biosfera (Deusdado, 2000-presente))).

Foi definido, com o tutor da produtora Daniel Deusdado, que durante o estágio, iria tomar parte na produção de um documentário sobre o ex-bancário Ricardo Salgado e na produção do magazine Biosfera (Deusdado, 2000-presente). Como será possível constatar mais à frente, o plano de trabalhos sofreu várias alterações, devido a circunstâncias externas ao estágio. A que causou maior impacto no trabalho previsto da Farol foi a saída da pessoa que assumia as principais funções de produção. Fruto dessa situação, fui desafiado pelo meu tutor a assumir a produção da série documental 100 ou mais (Deusdado, em produção) e a coprodução do programa A Vida Privada dos Livros (Deusdado, 2021-presente).

As viagens a Lisboa são frequentes, porque é nesta cidade onde se realizam a maior parte dos projetos, pela localização dos entrevistados (Ricardo Salgado: Demasiado grande para falir, Demasiado grande para julgar (Deusdado, em produção), 100 ou mais

(Deusdado, em produção), *A Vida Privada dos Livros* (Deusdado, 2021-presente). Não obstante, a Farol de Ideias produz conteúdos para todo o país, e foram realizadas as deslocamentos necessárias para cobrir toda a geografia nacional.

2.2 Projetos e tarefas desempenhadas

2.2.1 Ricardo Salgado: Demasiado grande para falir, Demasiado grande para julgar

Relativamente ao documentário Ricardo Salgado: Demasiado grande para falir, Demasiado grande para julgar (Deusdado, em produção), o documentário estava em fase de produção, na fase de filmagem de entrevistas, quando integrei o projeto. Tendo em conta que este projeto foi o foco da parte teórica, e como tal já foi amplamente abordado nos capítulos 1.1, 1.3 e 1.4, serão agora referidas apenas informações não-mencionadas previamente, nomeadamente em relação ao tema do documentário, às atividades desenvolvidas pela empresa em relação a este projeto, e as tarefas realizadas por mim.

O documentário pretende explicar as circunstâncias e decisões que levaram à falência do Grupo Espírito Santo, e as consequências que daí vieram para o Grupo, os clientes e a sociedade portuguesa. O documentário irá utilizar entrevistas com testemunhas, jornalistas que estudaram o caso, lesados do Banco Espírito Santo (BES), e outros intervenientes, assim como grafismos e planos de corte de imagem real (*b-roll*), que ilustrem o discurso do entrevistado, e imagens de arquivo que comprovem os testemunhos. O documentário contará ainda com um narrador, que descreve os acontecimentos durante os 100 minutos.

Na reunião inicial com o tutor previu-se que o projeto em questão fosse o projeto marcante do estágio curricular. Como irá ser explicado mais adiante, isto acabou por não suceder. Neste projeto, estava previsto que o meu trabalho seria como assistente do realizador - uma “ponte” entre a produção, a realização e a edição. Comecei por me familiarizar com o tema, lendo os livros *O Último Banqueiro* (Babo & Gago, Maria João, 2014) e *O Fim da Era Espírito Santo* (Teixeira Alves, 2014). Nas primeiras semanas de dezembro, analisei, a pedido do tutor, o episódio *Billionaires* (Brooks et al., 2019), da série *Explained* (Brooks et al., 2018-2021), distribuída pela Netflix. O tutor pretendia uma análise do estilo de edição da *Vox Media*, para ser possível compreender o ritmo deste pequeno “documentário” de 23 minutos, com esperanças que, a partir daí, se pudesse

tirar elações para a edição dos cinco capítulos, de cerca de 20 minutos cada um, do documentário sobre Ricardo Salgado. Esta análise pode ser consultada na íntegra no anexo A.



Imagem 2: Billionaires (Brooks et al., 2019)

Após este exercício, autopropus-me a analisar o documentário Inside Job – A Verdade da Crise (Ferguson, 2010), uma das referências fílmicas do projeto. A análise, já detalhada nos primeiros capítulos deste relatório, pode ser consultada na íntegra no Anexo B. Esta análise foi iniciada na segunda quinzena de dezembro, e prolongou-se até ao início de março, sendo feita gradualmente, dia-a-dia, e também num contexto fora do estágio.

Foi também realizada a análise do documentário Capitalism: a Love Story (Moore, 2009). A obra do realizador Michael Moore foi escolhida por abordar o mesmo tema de Inside Job, mas ter uma edição e realização vastamente diferente. Este contraste permitiu a comparação dos dois estilos, e ofereceu-me um conhecimento mais aprofundado sobre o estado da arte dos modos de documentário, o que é uma mais-valia para quando chegar o momento de edição. A análise, já detalhada nos primeiros capítulos deste relatório, pode ser consultada na íntegra no Anexo C. Esta análise foi realizada ao longo do mês de maio.

Participei ainda na filmagem de uma entrevista, a Ricardo Ângelo, Presidente da Direção da Associação dos Clientes Lesados do Novo Banco.

Fiz ainda a análise de parte da Comissão Parlamentar de Inquérito à gestão do BES (Banco Espírito Santo) e do GES (Grupo Espírito Santo). Esta análise não estava prevista na proposta de estágio, mas foi pedida pelo tutor. Embora inicialmente estivesse prevista a análise de todo o arquivo, devido ao surgimento de outras tarefas, fiquei encarregado de analisar as audições da comissão parlamentar de 12 dos 56 intervenientes. Estes 12 intervenientes foram escolhidos pelo tutor, por serem os de menor importância, enquanto a restante análise ficaria nas mãos do tutor. A análise consistia na audição das audições da Comissão Parlamentar de Inquérito, e o registo dos *timecodes* e de um resumo do que foi dito, sempre que algum dos intervenientes dissesse algo que poderia ser interessante o realizador ouvir e incluir no projeto final.

Timecode	Resumo
11:35 – 11:49	é importante sublinhar que a qualidade do crédito concedido a várias entidades do lado não financeiro do ges, seja pelo bes ou por outros grupos bancários, tinha sido avaliada nas anteriores ações de supervisão transversais, não tendo sido detectadas necessidades de reforço de imparidade nestas posições, pelo que foram validadas paridades quase nulas anteriormente existentes
11:49 – 12:25	as 4 grandes auditoras validaram, com a informação contabilística disponível, imparidades nulas ou praticamente nulas, o que significa que não foi identificado até meados de 2013 qualquer risco material de crédito para as entidades do ramo não financeiro
12:33 – 13:12	foi assim que foi detectado, no final de novembro, que as contas da Espírito Santo International não refletiam a sua verdadeira realidade. Após esta verificação o banco de Portugal definiu um sistema de vigilância assente em 3 eixos: confirmação da real situação financeira da esi e identificação das falhas que levaram a esta situação, reforço dos mecanismos de governo interno do ramo financeiro dificuldade e proteção do grupo financeiro dos riscos emergentes do lado não financeiro do ges
João Galamba	
26:32 – 28:40	não havia elementos inequívocos que permitissem avançar com o processo de avaliação de idoneidade naquela altura. Pergunta: seria desejável que a lei permitisse a substituição da administração?
31:25 – 32:16	em final de 2013 houve o desenho de um mecanismo, com os incentivos certos para o processo de ringfencing decorrer bem. Ha um processo de sucessão que é apresentado em abril, para ser concretizado em junho e que é concretizado em junho. Até essa altura não havia indícios suficientemente inequívocos para levantar um processo de avaliação de idoneidade

Imagem 3: Notas da primeira hora da análise da Comissão Parlamentar de Inquérito a Pedro Duarte Neves, Vice-Governador do Banco de Portugal

A análise realizada das audiências de cada um dos intervenientes pode ser consultada na íntegra nos Anexos D, E e F.

A atribuição de outras tarefas e responsabilidades, como os projetos 100 ou mais (Deusdado, em produção), e A Vida Privada dos Livros (Deusdado, 2021 - presente) ditou que as tarefas inicialmente atribuídas devessem ser realizadas para lá da conclusão do período oficial de estágio. Estes projetos exigiram também que esta análise fosse pausada, pouco depois de começar, tendo apenas ficado realizada a análise completa das audições ao senhor Governador do Banco de Portugal Carlos Costa, ao senhor Vice-Governador do Banco de Portugal Pedro Duarte Neves, e ao ex-banqueiro Ricardo Salgado. O projeto, como um todo, ficou em *standby*, visto estar a ser produzido de forma independente, e não para uma estação de televisão. O aparecimento de outros projetos, com datas de entrega já definidas e a aproximarem-se, levou a que a produtora tenha colocado o projeto em pausa. O relatório final da Assembleia da República está

disponível [aqui](#). Os ficheiros de vídeo da audiência de cada convidado podem ser descarregados na página 18 e 19 do relatório.

Refletindo sobre o trabalho realizado para o projeto de Ricardo Salgado, concluo que a análise do documentário Inside Job – A Verdade da Crise (Ferguson, 2010) teria sido mais eficiente se não incluísse o nome dos entrevistados, ou a descrição dos planos de arquivo, apenas a sua tipologia: a identidade dos entrevistados ou o que está retratado nas imagens de arquivo não eram o objetivo da análise, mas sim o número de entrevistados, e se os planos de corte eram de imagem real, de arquivo, ou fotografias. Esta eficiência foi, por exemplo, aplicada na descrição dos grafismos: se era um texto, um gráfico, ou uma animação complexa.

2.2.2 Biosfera

O Biosfera (Deusdado, 2000 - presente) é o magazine semanal de ambiente que apresenta caminhos sustentáveis para Portugal. Coordenado por Arminda Sousa Deusdado, o programa está já na sua 21^a temporada, sendo transmitido na estação televisiva RTP2. A produção de um episódio do Biosfera tem a duração de cerca de 45 dias (um mês e meio), dependendo do tempo de resposta e disponibilidade dos entrevistados. A produção de um episódio inclui pesquisa sobre o tema, contacto com possíveis entrevistados, agendamento de entrevistas, filmagens, documentação dos ficheiros filmados, a escrita de um guião com anotações (escolha de algumas imagens específicas para partes específicas do discurso) para o editor, e ainda a análise e correção do guião com a coordenadora do programa.

Relativamente a este magazine, a esperança no início do estágio era que pudesse produzir dois programas nos quatro meses de duração do estágio. No entanto, a atribuição de outras tarefas e responsabilidades levou a que fosse produzido apenas um episódio por completo.

O jornalista faz parte de todo o processo de produção de um episódio de Biosfera (Deusdado, 2000 - presente). O *workflow* do programa começa pela investigação do tema em questão e realização de primeiros contactos. Após a aprovação da narrativa apresentada pela coordenadora do programa, as datas de entrevistas são confirmadas.

Geralmente, cada programa tem, no mínimo, três entrevistados. Nas filmagens estão presentes o jornalista, que atua como realizador, e o operador de câmara. Após as filmagens, ocorre um processo de catalogação das imagens captadas, e começa o processo de escrita de guião, de forma que este complemente as imagens e os testemunhos dados pelos entrevistados. O guião inclui não só a escrita dos *offs*, mas também a escolha de possíveis imagens (planos de corte) a acompanhar a imagem dos entrevistados. Após a aprovação desses *offs*, os mesmos são gravados pela jornalista Rute Marinho, a “voz” do programa, e os editores dão início ao processo de edição. O processo de produção de um *Biosfera* (Deusdado, 2000 - presente) é concluído com o visionamento com a coordenadora do programa, da qual advém a integração de possível feedback, como a mudança de um plano de corte, ou a mudança de um *off*.

Foram realizados um episódio e um quarto de episódio: um episódio sobre a [Comunidades Energéticas](#), e parte de um episódio sobre [iniciativas ambientais](#) que merecem destaque. Este episódio foi um trabalho em comum com as outras jornalistas do *Biosfera*: Inês Moura Pinto, Inês Loureiro Pinto e Patrícia Pereira.

Este episódio incluiu uma visita à Associação CãoViver, na Maia, que recebe cães abandonados e trata-os para, eventualmente, serem adotados, e a Associação Cantinho do Tareco, também na Maia, que faz o mesmo trabalho com amigos felinos.

A produção do episódio em completo começou com a pesquisa sobre o tema das Comunidades Energéticas. O contacto da empresa Cleanwatts, facilitado por uma colega jornalista, foi o ponto de partida para o episódio. A conselho da coordenadora, foi também contactado o professor João Joanaz de Melo, doutorado em Engenharia do Ambiente e docente da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa, e a assessora do Secretário de Estado Adjunto e da Energia, João Galamba.

Tendo respostas positivas de todos os entrevistados, foram agendadas entrevistas com Maria João Benquerença, coordenadora da área das Comunidades Energéticas da Cleanwatts, em Izeda, Bragança, e com o professor Melo, no seu gabinete, na Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade NOVA de Lisboa, na Caparica. Devido a um conflito de agendas, a entrevista ao Secretário de Estado foi realizada via *Zoom*.

Durante as filmagens, o jornalista deve posicionar-se o mais próximo da câmara, ou do lado esquerdo ou do direito, de modo que, quando o entrevistado olhe nos olhos do jornalista, o olhar esteja direcionado para a câmara. O posicionamento do jornalista deve ser também ajustado, sentando-se numa cadeira, de modo que o olhar do entrevistado esteja direcionado na mesma altura da câmara. Isto foi uma dificuldade para mim, porque o facto de ter 1,85m de altura causou grandes diferenças de altura com os entrevistados, o que levou a que estes tivessem o olhar direcionado para longe da lente da câmara.



Imagem 4: Entrevista ao professor João Joanaz de Melo, Biosfera T20E2

Após passar os ficheiros para o arquivo, documentei os planos de corte, de acordo com a seguinte organização:

Pasta “Zoom Galamba”

recording1986803555 - Zoom Secretário de Estado de Energia João Galamba

Pasta “Comunidade Energia”

6770 - 6762; 6775; 6777 - 6781, 6783, 6784; 6786 - 6797, 6799 - 6803; 6805 - 6808, 6811 - Planos dos painéis solares

6773 - Entrevista Comandante dos Bombeiros Voluntários de Izeda, Óscar Esménio

6774 - Plano da entrevistada Maria João Benquerença

6776 - Entrevista Maria João Benquerença, Coordenadora da área das Comunidades de Energia, Cleanwatts

6782, 6785, 6798, 6804 - Plano dos entrevistados

6809, 6810 - Quartel dos bombeiros

6812 - Entrevista Presidente da Direção dos Bombeiros Voluntários de Izeda

6813 - Entrevista Rui Simão, empresário

6814, 6815 - Quadro do Retrato Aéreo da área

6816 - 6821 - Planos do contador e quadro elétrico

Imagem 5: Listagem dos ficheiros das entrevistas e dos planos de corte do programa sobre as Comunidades Energéticas

De seguida, foi realizado o alinhamento: todos os cliques de entrevistas foram colocados na timeline no Adobe Premiere Pro. Ouvi as entrevistas e cortei os clips interessantes, apagando as partes em que o que o entrevistado está a dizer não é relevante para o tema. A partir desse *ons*, foi escrito um guião, no qual tentei que o discurso dos entrevistados fluísse naturalmente, incluindo *offs* que acrescentariam informação relevante para a compreensão do tema, que obtive na pesquisa prévia. A escrita do guião acontece ao mesmo tempo que o alinhamento, que é a colocação dos *ons* escolhidos na ordem que está a ser definida no guião. Este guião foi apresentado à Coordenadora, que após análise do guião, o corrigiu na minha presença e ofereceu feedback sobre a escrita específica do programa.

129:271

Izeda (ler "Izêda"), uma freguesia de Bragança, está a instalar uma das primeiras comunidades de energia em Portugal. O local escolhido foi o quartel dos Bombeiros Voluntários.

On2

João Lima - Presidente da Direção dos Bombeiros Voluntários de Izeda
"Nós fizemos a procura do mercado... a menor despesa possível em combustíveis"

Off4

A expectativa é de 27 Kw/h, o que significa uma produção de 45 000 kw/h/ ano. O maior obstáculo ao sucesso da iniciativa parece ser a desconfiança inicial das pessoas.

On3

João Lima - Presidente da Direção dos Bombeiros Voluntários de Izeda "Há pessoas que poderão vir a aderir... isto vai num bom caminho"

On4

Mª João Benquerença - Coordenadora da Área das Comunidades de Energia da Cleanwatts

"Não há outra maneira de pôr isso... poupar algum custo nas tarifas de acesso"

Off5

Os contratos para se tornar membro de uma comunidade têm duração mínima de um ano. Para além de cidadãos individuais, as Comunidades de Energia podem também abastecer pequenas e médias empresas.

Imagem 6: Guião do episódio Comunidades Energéticas com correções

Este guião corrigido é enviado para o editor e para a grafista, assim como o ficheiro Premiere com o alinhamento já feito. O jornalista deve então explicar a sua visão para os grafismos à grafista, para que a mesma possa aconselhar a melhor forma de apresentar a informação que o jornalista quer passar em gráfico. Enquanto este processo decorre, a gramática e linguística do guião é analisada, e os *offs* são gravados pela locutora, Rute Marinho.

Antes do episódio ser concluído, é realizado o "corte", na presença da Coordenadora do programa, e o editor, onde é decidido quais os ons ficam na versão final do episódio, de acordo com a sua relevância para a explicação do tema. Após alguns dias, este grupo reúne-se de novo para o visionamento. Do "corte" para o visionamento, o

editor pegou nos *ons* do ficheiro do Premiere enviados, e “pintou” o discurso com os planos de corte documentados, os grafismos pedidos, imagens de arquivo da Farol de Ideias, da RTP, e de outros Órgãos de Comunicação Social de referência. O visionamento do episódio inclui a correção de imperfeições no guião (que são corrigidas e regravadas), e a discussão de quais planos de corte/imagens devem ser incluídas no episódio. Estando o episódio concluído e pronto a ser emitido, é enviado para a RTP pela produtora. Durante a edição, é escolhido um momento breve da entrevista (50s-1min), que é partilhado nas redes sociais pela grafista, para promover o programa. É ainda escolhida uma entrevista do programa para o podcast do Biosfera, para o qual escrevi e gravei o início do episódio, com uma breve introdução sobre o tema e o entrevistado. O ficheiro da entrevista e da introdução é enviado à equipa de som no formato .otf, de modo a ser editado por eles, e publicado nas plataformas Spotify e Apple podcasts.

Os episódios produzidos foram emitidos a 11 de dezembro, e a 15 de janeiro, respetivamente.

Refletindo sobre o trabalho desenvolvido, reconheço que tive mais dificuldades na gestão do número de *ons* com que fiquei, devido à longa duração das entrevistas, e na escolha dos mais importantes para o tema. Com a ajuda da Coordenadora, compreendi que tinha *ons* muito repetitivos, em que os entrevistados diziam o mesmo, por outras palavras, e isto levou a que o episódio ficasse muito curto. Alguns destes *ons* foram mantidos, apenas para assegurar a duração mínima do episódio. O tema das Comunidades Energéticas, especialmente as baseadas em painéis solares, levou a que não houvesse grande variedade de imagens para o editor utilizar, e que obrigou à utilização extensiva do arquivo da Farol de Ideias, do arquivo da RTP, e do arquivo de outros Órgãos de Comunicação.

2..2.3 A Vida Privada dos Livros

O programa A Vida Privada dos Livros(Deusdado, 2021 - presente) é uma série da autoria da jornalista Ana Daniela Soares, e do bibliófilo internacionalmente reputado Alberto Manguel, sobre histórias de livros, de escritores e de leitores. O programa tem a duração de 12 minutos. É emitido ao sábado na RTP3, e conta já com 30 episódios, ao longo de 3 temporadas (13 em cada). O programa consiste numa conversa entre a

jornalista e o autor, sobre um livro em questão, num local relacionado com o tema do livro.

O programa é apresentado por Ana Daniela Soares, jornalista da RTP, com Alberto Manguel, escritor, tradutor, ensaísta e editor argentino. É autor de vários livros de não-ficção e análise literária, e está neste momento a viver em Lisboa, onde irá abrir em 2024 a sua biblioteca e Centro de Estudos Literários.

A Vida Privada dos Livros (Deusdado, 2021 - presente), daqui para a frente referido apenas como “os livros”, é filmado com três câmaras diferentes, uma apontada a cada uma das pessoas, e a terceira num plano geral. As filmagens consistem em quatro momentos diferentes: a filmagem da entrevista, com três câmaras, em que, durante 12 minutos, a jornalista e o autor discutem o livro *live-on-tape*; a filmagem das “entradas”, com apenas uma câmara em gimbal, em que ambos discutem algum aspeto do livro ou do espaço, durante cerca de 30s; a filmagem do pivot, ainda em gimbal, em que Ana Daniela Soares apresenta o espaço e o livro a ser abordado em cada episódio; e a filmagem dos planos de corte, com uma câmara, em gimbal ou tripé, em que são filmados elementos decorativos do espaço, ou detalhes do livro, para ilustrar o discurso.

A produção do programa começa com uma breve pesquisa sobre cada livro. É agregada uma pequena lista de possíveis locais para filmar cada episódio, e de seguida, é reunida uma série de fotografias de cada local, que é enviada para a jornalista Ana Daniela Soares, para aprovação. Caso os locais não sejam aprovados, são procurados novos locais. Estes locais que podem servir de cenário são geralmente instituições marcadas pela partilha do conhecimento, como Museus, Universidades, Galerias, ou promoção de lazer, como Parques, Palácios ou Castelos. Fatores da vida pessoal de Alberto Manguel, assim como a sua idade (74 anos), exigem que os lugares para consideração sejam em Lisboa, ou na sua proximidade. Uma exceção a esta regra foi aquando da sua visita ao Porto. Caso sejam aprovados, a produção entra em contacto com os locais, apresentando o projeto e requisitando autorização de filmagem para um dia e hora específicos. A requisição do horário deve ter em conta o horário de abertura e de fecho do local, mas também o tempo necessário para cada uma das fases das filmagens: a chegada, o transporte do equipamento para o interior do local, a montagem do set para a entrevista, a filmagem da entrevista, dos planos de corte, e o desmontar do material. Devido à deslocação a Lisboa, as filmagens d’os livros ocorrem ao longo de dois

a três dias seguidos, em que são filmados quatro a seis episódios, um de manhã, um de tarde. Isto requer um elevado nível de organização e coordenação, para conseguir assegurar seis locais, nos horários (manhã ou tarde) pretendidos. Após a aprovação do pedido de autorização, a equipa é informada da duração das filmagens, assim como do dia e hora. A equipa consiste, geralmente, em quatro elementos: um realizador, um produtor, um diretor de fotografia, e um diretor de som.

No dia anterior à partida, o produtor deve pôr de parte o material necessário para as filmagens, e assegurar que todo o material está carregado/está a carregar e que há cartões de memória disponíveis, para, no dia seguinte, o material ser carregado. O produtor deve também comprar pequenos snacks e bebidas para a equipa, e, se for o caso, almoço-volante.

No próprio dia, o produtor deverá ter coordenado com o responsável do espaço um lugar de estacionamento para o veículo da equipa, ou, caso não seja possível, assegurar pelo menos um local de carga e descarga próximo do set. O produtor participa na montagem do set, geralmente uma hora antes da chegada dos apresentadores. Quando estes chegam, o produtor está lá para recebê-los, instalá-los, aplicar maquilhagem e limpar os óculos. O produtor deve também assegurar que toda a equipa utiliza máscara na presença do autor, e durante a restante filmagem, caso assim o expresse o responsável do espaço. Quando o resto da equipa estiver pronto, o produtor bate a claquete, e cronometra o tempo do programa, avisando a apresentadora aos 10 minutos que tem mais 2 minutos, até à duração máxima do programa. A claquete é também batida na filmagem das entradas e dos pivots. Caso Joana Amaral, coordenadora da agenda de Alberto Manguel, da parte da EGEAC, não esteja presente, cabe ao produtor chamar um táxi para o autor, e aguardar com o autor. Enquanto o resto da equipa filma planos de corte, o produtor deve fotografar a capa, contracapa e primeiras folhas do livro

abordado, informação que mais tarde irá colocar na folha de produção para que a grafista possa criar o “BI” do livro, incluído no final do programa.

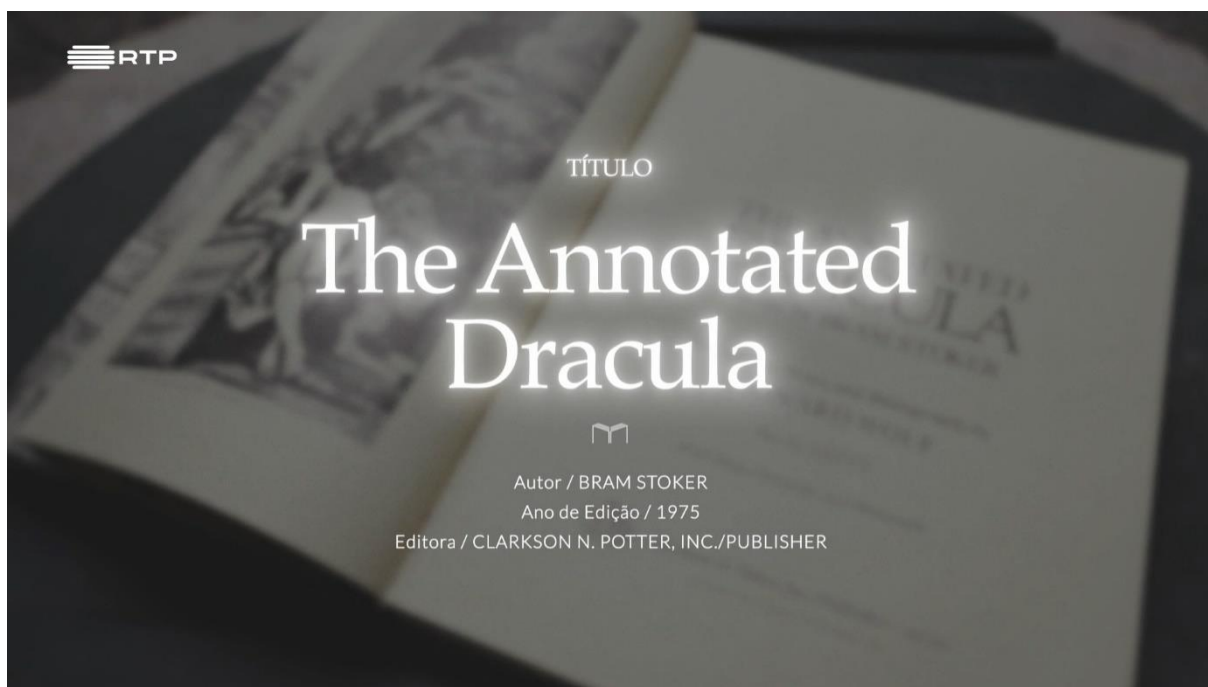


Imagem 7: O grafismo de identificação do livro, com o nome, autor, ano de edição e editora do livro filmado

Como o autor sai mais cedo da produção, os livros desse episódio e dos seguintes, não raras vezes, edições históricas e de alto valor, são da responsabilidade do produtor, que os deve salvaguardar. Após a conclusão das filmagens, todo o material é carregado de novo no carro, e a equipa poderá ir almoçar a um restaurante, encomendar comida, ou almoçar o almoço-volante preparado no dia anterior, conforme o tempo disponível entre filmagens, de acordo com o planeamento do dia. Chegando ao escritório, as filmagens são passadas para o arquivo, e o produtor deve registar a informação que recolheu, nomeadamente a necessária para o “BI” do livro, e assegurar que tem os logótipos dos locais onde filmou, para serem incluídos nos agradecimentos, no final do episódio. Nos dias de trabalho seguintes, deve passar as anotações do realizador ao editor, como por exemplo quando houve corte do take. A edição de imagem e som é coordenada pelos editores. A produção de um episódio fica terminada com o envio do episódio à apresentadora, para avaliação. Depois de ser aprovado, é enviado para a RTP, para ser legendado, e na semana seguinte, o produtor avisa o responsável do local do horário da estreia do episódio.

Este projeto não fazia parte do plano inicial do estágio, mas afeiçoei-me a ele pela minha paixão pela Literatura. Após o anúncio da saída da produtora anterior, este projeto foi-me confiado, assim como à colega Frederica Pinho, também estagiária de produção. Houve um período de transição em que a produtora partilhou toda a informação necessária à produção do programa, e pude ainda acompanhá-la e ser seu assistente de produção nas filmagens a 22 e 23 de fevereiro, no Museu Nacional de Etnologia, Pavilhão do Conhecimento, Parque do Calhau (no Parque Florestal de Monsanto), e Biblioteca do Chapitô. Antes de sair, a colega deixou também marcados os horários e locais das filmagens de 3 e 4 de maio, em Lisboa, e de 13 a 16 de maio, no Porto. O meu trabalho passou pela confirmação da disponibilidade dos espaços, devido ao pedido de autorização ter sido aprovado com meses de antecedência.

Durante a duração do estágio participei em filmagens nos dias 22 e 23 de fevereiro, como assistente de produção, e em filmagens nos dias 3,4 e 13 a 16 de maio, no Porto, como produtor. Os processos descritos acima foram levados a cabo para cada episódio. Os episódios produzidos sem o apoio da produtora Inês Silva e publicados até à data foram do episódio 3 ao episódio 9 da terceira temporada, disponíveis no [RTP Play](#).



Imagem 8: A Vida Privada dos Livros T2E12, no Pavilhão do Conhecimento

Refletindo sobre o trabalho desenvolvido, reconheço que, inicialmente, o meu planeamento para os dias 3 e 4 de maio foi demasiado idealista, não havendo tempo

necessário para a equipa almoçar, o que resultou em almoços à pressa, ou fora de horas, o que gerou certo descontentamento por parte da equipa. Nas filmagens seguintes, já foram tidos em conta os *timings* necessários para a captação de planos de corte suficientes, e acomodados os horários dos espaços, de modo a ser possível haver, pelo menos, uma hora de descanso entre filmagens.

2.2.4 100 ou mais

O projeto 100 ou mais (Deusdado, em produção) é uma série documental de três episódios sobre como aumentar a longevidade e qualidade de vida, para ser exibida na RTP1. Inicialmente, a série contaria com entrevistas a investigadores portugueses, costarriquenhos, italianos e gregos, e filmagens nas *blue zones*³ de Nicoya (Costa Rica), Sardenha e Ikaria (Grécia). O objetivo da série era explorar o envelhecimento: como envelhecemos, porque envelhecemos, e como desacelerar esse processo, e com que consequências, através de três episódios: um sobre o corpo, outro sobre a mente, e outro sobre como viver mais. Devido a restrições orçamentais e dificuldade no contacto com investigadores e associações locais, a única viagem que acabou por se realizar foi à Costa Rica.

Foram contactados 23 investigadores portugueses, experts nas áreas da Medicina, Biologia e Nutrição, de Lisboa, Porto e Coimbra. Com alguns foi possível realizar videochamadas *Zoom* para uma apresentação do projeto. Com os restantes, esta opção já não foi possível, devido à aproximação da data das filmagens. Com respostas positivas de 16 deles, foram organizados vários dias de filmagens nas três cidades. Foram contactados quatro locais para possíveis sets de filmagens: o terminal de cruzeiros do Porto de Leixões, através do CIIMAR, centro de investigação marinha; a loja de conservas Comur, em Coimbra; a Casa das Histórias de Paula Rego, e o Pavilhão do Conhecimento

³ Regiões do mundo com um número de pessoas centenárias acima da média, identificadas por Gianni Pes, Michel Poulain e Dan Buetnner. As cinco zonas são Okinawa, Japão, Sardenha, Itália, Nicoya, Costa Rica, Ikaria, Grécia, e Loma Linda, EUA.

– Centro Ciência Viva, ambos em Lisboa. Foram realizadas *repérages* na loja de conservas, e no Pavilhão do Conhecimento, e a opção da Casa das Histórias acabou por ser descartada. O terminal não necessitou de *repérage*, por a realizadora já conhecer o espaço.



Imagem 9: Filmagens no Pavilhão do Conhecimento, Lisboa, 16 de março



Imagem 13: Filmagens na Loja da Conserveira Comur, Coimbra, a 23 de março

As filmagens em Lisboa ocorreram durante os dias 16 e 21 de março, no átrio do Pavilhão do Conhecimento. As filmagens em Coimbra ocorreram na Loja da Comur, em Coimbra, no fim do dia 22 e na manhã do dia 23 de março, durante as horas em que a loja esteve encerrada, para causar o mínimo de prejuízo ao negócio. As filmagens no Terminal de Cruzeiros, em Matosinhos, decorreram no dia 28, e durante a manhã do dia 31 de março.

Durante a pré-produção, foram também realizadas várias chamadas *Zoom* com Eleni Mazari, contacto local na ilha de Ikaria, Grécia, e a professora Christina Chrysohoou, investigadora de Atenas, sobre possíveis filmagens e entrevistas em Ikaria, mas pelas razões mencionadas acima, a viagem não se realizou. Falamos ainda com os professores da Universidade da Costa Rica Ádrian Pinto e Georgina Gomez, e com o senhor Jorge Vindas, coordenador da Associação da Zona Azul da Península de Nicoya, o contacto local com os centenários costa-riquenhos, que expressaram interesse em

receber-nos e partilhar o seu trabalho. Ao longo destas chamadas, e com o apoio da realizadora, Arminda Sousa Deusdado, e do tutor, a viagem à Costa Rica foi sendo preparada. Ficou planeada a visita e entrevista a 10 centenários, e a entrevista de três investigadores: o professor Ádrian Pinto, a professora Georgina Gomez, e a professora Raquel Arriola Aguirre. O planeamento local foi realizado maioritariamente pelo senhor Jorge Vindas, a quem foi pago um valor monetário para esse efeito. Da minha parte, consultei com três agências de viagens – El Corte Inglês, B the Travel Brand, e Media Travel – e pedi orçamentos para as viagens à Costa Rica, Itália e Grécia. Tratei ainda da marcação de consultas do viajante para os colegas da direção de som, direção de fotografia, e para mim mesmo. Verifiquei também que haveria adaptadores para as tomadas americanas, verifiquei o material necessário para levar para a viagem, preenchi os formulários ESTA (Eletronic System for Travel Authorization) necessários para trânsito aéreo nos EUA, o formulário de saúde obrigatório para o check-in com a United Airlines, e redigi a packing list respetiva – o documento necessário para transportar material para o estrangeiro (o documento é validado pelo SEF na partida, atestando que o material transportado foi adquirido em Portugal).

EXPORTADOR/OWNER:		Packing List relative to Declaration no. 2/ 2022				
FAROL DE IDEIAS R. Roberto Ivens 1333 2.3, 4450-257 Matosinhos Telef: +351 969 859 455 Nº Contribuinte: 504964291						
PACKING LIST - DOCUMENTARY "CEM OU MAIS"						
	DESCRIPTION	BRAND	MODEL	SERIAL N°	QUANT.	TOTAL PRICE
	OBJETIVA TELE	SONY	FE 4.5-5.6/100-400 GM OSS	5810815	1	\$2 400,00
	OBJETIVA MACRO	TOKINA	MACRO 100 MM T2.9	N10106M	1	\$1 500,00
	MOUNT OBJETIVA	METABONES	N/A	A1321012802	1	\$750,00
	BATERIA	MILLER	SOLO Q	TX6944	1	\$2 500,00
	BATERIA	SONY	BP-U90	.0110852	1	\$500,00
	BATERIA	SONY	BP-U90	.0110858	1	\$500,00
	BATERIA	SONY	SB-U50	BA1CB12G0165	1	\$350,00
	BATERIA	SONY	SB-U50	BA1CB12G0165	1	\$350,00
	BATERIA	SONY	NP-FZ100	20201108WCB	1	\$90,00
	BATERIA	SONY	NP-FZ101	20201108WCB	1	\$90,00
	BATERIA	SONY	NP-FZ102	20200414WCA	1	\$90,00
	BATERIA	SONY	NP-FZ103	20200414WCA	1	\$90,00
	BATERIA	SONY	NP-FZ104	20200414WCA	1	\$90,00
	BATERIA	SONY	NP-FZ105	20200414WCA	1	\$90,00

Imagem 10: Parte da Packing List redigida para a viagem à Costa Rica, com a listagem do material a ser transportado

Devido à viagem se realizar de 4 a 11 de abril, e o meu vínculo à empresa, i.e. o estágio curricular ter terminado oficialmente a 1 de abril, não me foi possível acompanhar a equipa nas filmagens na Costa Rica. Após o requerimento de extensão do estágio ter sido aprovado pela Presidente da ESMAD, prossegui o meu trabalho neste projeto.

A opção por não filmar em Itália e Grécia significou que seria necessário procurar novos elementos para filmar. A pedido da realizadora, procurei estátuas, esculturas, e outros elementos artísticos relacionados com o envelhecimento. Assim, contactamos o Projeto Mar de Experiências, e a equipa do artista Bordalo II, para pedir autorização para filmar as esculturas/murais. O facto de estas culturas serem feitas de material reciclado variado, permitia à realizadora usar as variadas formas para simular diferentes partes do corpo humano, e representar o seu funcionamento através de grafismos.



Imagem 15: Filmagem da Escultura "Tio Nicolau", do projeto Mar de Experiências, no Centro Coordenador de Transportes da Póvoa de Varzim



Imagem 16: Half-Chimp, do artista português Bordalo II, no seu estúdio em Lisboa

Contactei também com os proprietários dos terrenos de algumas árvores centenárias e milenares, nomeadas como “árvore do ano” pelo site Portugal Tree of the Year. Acabamos por filmar planos de corte de um zambujeiro, na Herdade do Freixo do Meio, em Montemor-o-novo, a Sobreira Grande, numa quinta privada em Arraiolos, a Oliveira do Mouchão em Abrantes, o Plátano Gigante da Quinta de Fôja, na Figueira da Foz, e o Castanheiro, em Tresminas, Vila Pouca de Aguiar.



Imagem 11: Filmagens do Plátano Gigante, na Quinta de Fôja, Figueira da Foz

Para colmatar a diminuição do número de entrevistados, e justapôr as realidades, procurei centenários portugueses que pudéssemos entrevistar. Com a ajuda dos nossos investigadores, entrevistamos em maio cinco centenários portugueses: o senhor Henrique Costa Pinto (102 anos), de Vila Real, a senhora Glória Alves (103 anos) de Penafiel, o senhor Vitorino Fernandes (109 anos) de Penafiel, o senhor Aleu de Oliveira (102) de Aldeia Nova, Trancoso, e a senhora Josefa da Conceição (100 anos), de Valongo do Côa, Guarda.

Durante as filmagens de entrevistas, foram realizadas as tarefas já mencionadas no capítulo d'A Vida Privada dos Livros (Deusdado, 2021 - presente): anotação, bater da claquete, receção e despedida dos entrevistados, assegurar de lugar de estacionamento, entre outras. Nas filmagens de planos de corte, foram realizadas outras tarefas de produção: planeamento de filmagens, de refeições ou estabelecimento de contactos com as entidades responsáveis pelos espaços onde se encontram as árvores.

Refletindo sobre o trabalho desenvolvido na série documental 100 ou mais(Deusdado, em produção), reconheço que tive dificuldades na busca pelos contactos dos entrevistados. O apoio da entrevistada Rosa Afonso foi essencial na obtenção dos contactos dos entrevistados centenários portugueses. A dificuldade em conseguir encontrar os contactos da Sardenha e Ikaria revelaram a minha inexperiência nesta função, e provavelmente ditaram que as viagens a esses países não se realizassem. Em muitas ocasiões, não fui suficientemente agressivo na procura dos contactos de investigadores individuais ou de informação, junto de instituições como Universidades e Institutos de Investigação, o que levou a stress desnecessário, por estar a realizar as tarefas sobre a pressão da data-limite. Numa produção futura, serei mais agressivo durante a pré-produção, principalmente no momento de obter os contactos das associações/entrevistados necessárias(os).

Parte 3 - CONCLUSÃO

O estágio curricular na Farol de Ideias foi, de várias formas, um sucesso: sinto-me integrado numa equipa em que me sinto apoiado, mas também incentivado para realizar tarefas que, no início do estágio, não esperava estar pronto a fazer; o estágio foi marcado por variadas experiências no setor do audiovisual – desde a pré-produção à distribuição de projetos –, contacto com entrevistados interessantes e profissionais do setor, assim como a descoberta de locais fascinantes, que podem trazer mais-valias para o meu futuro pessoal e profissional. A experiência de estágio fez-me descobrir o gosto pela produção, uma área da qual sempre me tinha mantido afastado. Pude ganhar bastante conhecimento nesta área, graças à orientação do tutor, Daniel Deusdado, e da realizadora Arminda Sousa Deusdado, mas também ganhei conhecimentos noutras áreas, como a direção de fotografia, o grafismo, e a edição, através do contacto e imersão numa equipa profissional. Foi também um sucesso pelo cumprir dos objetivos humanos e técnicos definidos na proposta deste estágio, e também pelo prolongar do mesmo para um estágio profissional, num papel essencial para o funcionamento da empresa. A componente teórica, embora não tenha tido uma concretização prática, será certamente muito útil para a empresa, quando chegar o momento da edição do projeto Ricardo Salgado: Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para Julgar (Deusdado, em produção).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J., & Et al. (1995). *A Estética do Filme*. Papirus Editora

Bell, D. (2011). *Documentary film and the poetics of history*. *Journal of Media Practice*, 12 (1), 3–25.
https://doi.org/10.1386/jmpr.12.1.3_1

Brooks, X. (2009, setembro 6). Capitalism: A Love Story. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/film/2009/sep/06/capitalism-love-story-review>

Murch, W. (2004). *Num piscar de olhos: A edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Jorge Zahar Editor.

Nichols, B. (1992). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.

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

Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press.

Pearlman, K. (2018). Documentary Editing and Distributed Cognition. In C. Brylla & M. Kramer (Eds.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (pp. 303–319). Springer International Publishing.
https://doi.org/10.1007/978-3-319-90332-3_17

Pearlman, K. (2019) On Rhythm in Film Editing. In Carroll, N., Di Summa, L. T., & Loht, S. (Eds.). (2019). *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* (pp. 143 – 164). Springer International Publishing.
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-19601-1>

Penafria, M. (2013). *A Dimensão Emocional do Documentário*. In Ribeiro & Viana, *Encontros de Cinema Conferência Internacional 2013* (pp.128-133)

Scott, A. O. (2010, outubro 7). Who Maimed the Economy, and How. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2010/10/08/movies/08inside.html>

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Billionaires. (2019, Outubro 3). Em *Resumindo*.

Deusdado, Arminda. (2000). *Biosfera*.

Deusdado, Arminda. (2021, Novembro 6). *A Vida Privada dos Livros*.

Deusdado, A. (em produção). *100 ou mais*

Deusdado, D. (em produção). *Ricardo Salgado: Demasiado Grande para Falir, Demasiado Grande para Julgar*. Farol de Ideias

Ferguson, C. (2010, Novembro 11). *Inside Job* [Documentary, Crime]. Sony Pictures Classics, Representational Pictures, Screen Pass Pictures.

Moore, M. (2009, Novembro 26). *Capitalism: A Love Story* [Documentary, Crime, History]. Overture Films, Paramount Vantage, The Weinstein Company.

ANEXOS

Foram incluídas neste documento versões de menor qualidade de cada um dos anexos. Para consultar os ficheiros originais, em formato Excel, que permite uma melhor leitura, recomendo clicar no respetivo link para o One Drive, imediatamente abaixo da descrição do anexo. Um duplo clique sobre o logótipo do PDF abre o documento.

Anexo A

Análise “Billionaires” (“Billionaires, 2019)

https://ipppt-my.sharepoint.com/:x:/g/personal/40200031_esmad_ipp_pt/EZcutdtyNvVJmi9n5OfZ794BzK00-9IwOaRz7nN9x-D8TQ?e=3jVbyH



Anexo A - Análise “Billionaires” (“Billionaires, 2019).pdf

Anexo B

Análise “Inside Job – A Verdade da Crise” (Ferguson, 2010)

https://ipppt-my.sharepoint.com/:x:/g/personal/40200031_esmad_ipp_pt/EUg72dHk-3JMINtoLhvOrG8BaWRVHYBiW5f06DdO8uBfkg?e=KrHqkU



Anexo B - Análise “Inside Job – A Verdade da Crise” (Ferguson, 2010).pdf

Anexo C

Análise “Capitalism: a Love Story” (Moore, 2009)

https://ipppt-my.sharepoint.com/:x:/g/personal/40200031_esmad_ipp_pt/EaFdcgWx049PkPa2V2l87JsBPOCsSSz3y7xxHDIQGkkeTA



Anexo C - Análise "Capitalism a Love Story" (Moore, 2009).pdf

Anexo D

Audiência da Comissão Parlamentar de Inquérito ao Governador do Banco de Portugal
Carlos Costa

https://ipppt-my.sharepoint.com/:x:/g/personal/40200031_esmad_ipp_pt/EQ7-pzbquTlMgfdi0DsmFPwBIsiAww9PL2oUOKH4ttqFCQ?e=aQuMh5



Anexo D - Audiência da Comissão Parlamentar de Inquérito ao Governador do Banco de Portugal Carlos Costa.pdf

Anexo E

Audiência da Comissão Parlamentar de Inquérito ao Vice-Governador do Banco de
Portugal Pedro Duarte Neves

https://ipppt-my.sharepoint.com/:x:/g/personal/40200031_esmad_ipp_pt/EdWRaXgnKI5HkLL5KhrMyxkBGXBKxpD3uzmA9loQDNeaMA?e=JMpoU1



Anexo E - Audiência da Comissão Parlamentar de Inquérito ao Vice-Governador do Banco de Portugal Pedro Duarte Neves.pdf

Anexo F

Audiência da Comissão Parlamentar de Inquérito ao ex-banqueiro do BES Ricardo Salgado

https://ipppt-my.sharepoint.com/:x:/g/personal/40200031_esmad_ipp_pt/EVTPA3PDfjNPIMBNjisq7cEB8iiN5JAVs2iRCbnKPm4BuQ?e=GtAsIb



Anexo F - Audiência da Comissão Parlamentar de Inquérito ao ex-banqueiro do BES Ricardo Salgado.pdf