ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

MESTRADO
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Metodologias e Possibilidades Estéticas da Montagem: Estágio na Esfera Cúbica
Renato Antunes Velez Teixeira Valdoleiros

Metodologias e Possibilidades Estéticas da Montagem: Estágio na Esfera Cúbica
Renato Antunes Velez Teixeira Valdoleiros

Metodologias e Possibilidades Estéticas da Montagem: Estágio na Esfera Cúbica
Renato Antunes Velez Teixeira Valdoleiros

09/2023

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

MESTRADO
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Metodologias e Possibilidades Estéticas da Montagem*:* Estágio na Esfera Cúbica

Renato Antunes Velez Teixeira Valdoleiros

09/2023

P.PORTO

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Renato Antunes Velez Teixeira Valdoleiros

Metodologias e Possibilidades Estéticas da Montagem*:* Estágio na Esfera Cúbica

Relatório de Estágio

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Orientação: Prof. José Quinta Ferreira

Peço desculpa por qualquer erro ortográfico ou de construção frásica durante a elaboração deste trabalho. Possíveis erros devem-se a dislexia.

Vila do Conde, setembro de 2023

Vila do Conde, setembro de 2023

Renato Antunes Velez Teixeira Valdoleiros

Metodologias e Possibilidades Estéticas da Montagem*:* Estágio na Esfera Cúbica

Relatório de Estágio

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Membros do Júri

Presidente

Prof. João Paulo Rucha das Dores da Costa Donga

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Orientador

Prof. José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof. Doutor António Costa Valente

Universidade do Algarve

Agradecimentos

Um agradecimento a toda a equipa da Esfera Cubica e ao apoio que me deram durante o percurso de estágio.

Um agradecimento a minha colega Beatriz, que sempre me auxiliou em todas as questões de trabalho e não só.

Um agradecimento particular ao João Abrunhosa, que me forneceu a bibliografia que tornou possível este trabalho.

Ao Diogo Lemos que me ajudou na formatação e bom cumprimento das normas APA.

Um agradecimento ao meu professor e orientador José Quinta Ferreira pela sua paciência no acompanhamento deste trabalho.

À Ana, à Carolina e à Beatriz pelo apoio.

Dedicatória

Para a minha avó Natércia

Ao Pintas

"Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.

Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive"

Ricardo Reis

Resumo

O presente documento tem por finalidade descrever a experiência de estágio do aluno na produtora Esfera Cúbica, onde, durante aproximadamente 5 meses, exerceu diversas funções na área da produção audiovisual, captação de imagem, iluminação, montagem e fotografia.

Na primeira parte do trabalho, será abordada a contextualização e analise da obra de Dziga Vertov e da sua montagem, particularmente do formato empresarial, percebendo como estas diferem e se assemelham em determinados campos. Procurando realizar um paralelismo entre as possíveis peculiaridades da relação entre a empresa de estágio e os seus clientes.

Na segunda parte deste trabalho será explanada uma descrição detalhada das tarefas desempenhadas no contexto de estágio.

Para finalizar será elaborada uma reflexão crítica sobre a pertinência do estágio no percurso académico e pessoal do aluno e a relação deste trabalho com a obra de Vertov.

Palavras-chave: Montagem, Vertov, Documental, Cinema, Cine-olho.

Abstract

The purpose of this document is to describe the student's internship experience at the production company Esfera Cúbica, where, for approximately 5 months, they performed various tasks in the field of audiovisual production, image capture, lighting, editing, and photography.

The first part of the work will address the contextualization and analysis of Dziga Vertov's work and his editing techniques, particularly within the corporate format, understanding how they differ and resemble each other in certain aspects. It aims to draw parallels between the potential peculiarities of the relationship between the internship company and its clients.

The second part of this work will provide a detailed description of the tasks performed within the internship context.

To conclude, a critical reflection will be developed on the relevance of the internship in the student's academic and personal journey, and its relationship with Vertov's work.

Keywords: Editing, Vertov, Documentary, Cinema, Cine-eye.

Índice

INDICE DE IMAGENS 07
INTRODUÇÃO 10
1 - O CINEMA DE DZIGA VERTOV 11
1.1– Montagem de Acordo com Vertov 11
1.1.1 – Cine-olho 21
1.1.2 – A relação entre filme e sociedade 22
1.2 – Relação da montagem de Vertov com o institucional 24
2 - ESTÁGIO NA ESFERA CUBICA 25
2.1 - Resumo de dia de trabalho na Esfera Cúbica 25
2.1.1 – Rotina de trabalho no escritório 25
2.1.2 – Rotina de trabalho no exterior 26
2.2 – Montagem 31
2.2.1 – Construção da narrativa 32
2.2.2 – Música 33
2.2.3 – Enquadramento e trucagem 34
2.2.4 – Movimentos de câmara 35
2.3 – Fotografia 35
2.3.1 – Fotografia documental 36
2.3.2 – Fotografia documental/fotografia institucional 36
2.3.3 – Dicotomia fotografar/não fotografar 37
2.4 – Competências adquiridas 37
CONCLUSÃO 38
BIBLIOGRAFIA 40
WEBGRAFIA 41
FILMOGRAFIA 41

INDICE DE IMAGENS

Figura 1 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 2 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 3 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 4 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 5 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

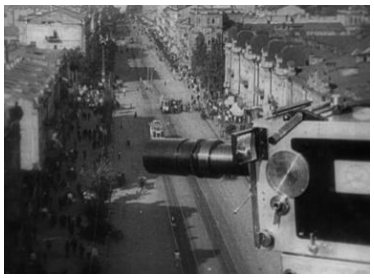

Figura 6 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 7 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

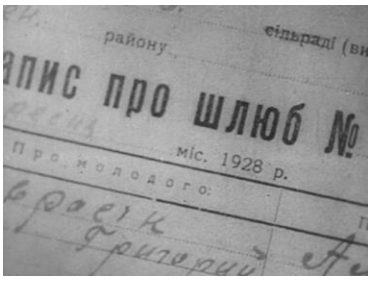

Figura 8 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 9 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

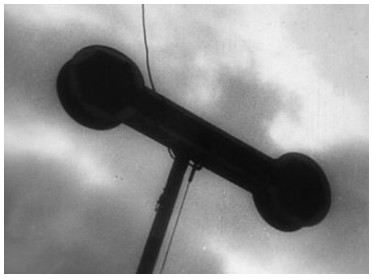

Figura 10 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 11 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 12 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 13 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

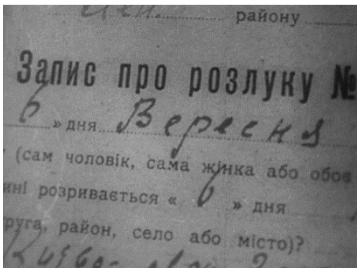

Figura 14 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 15 Câmara Blackmagic usada durante um evento da ANI.

Figura 16 Câmara Blackmagic e equipamentos auxiliares

Figura 17 Equipamento de iluminação (Parte superior)

Figura 18 Equipamento de iluminação (Parte inferior)

Figura 19 Equipamento de iluminação (Difusor)

Figura 20 Trabalho no exterior

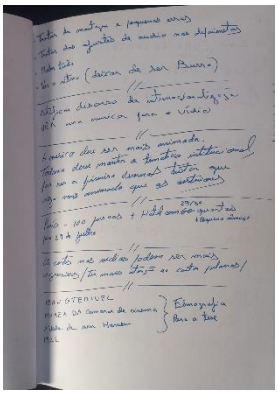

Figura 21 Caderno de apontamentos do Estagiário

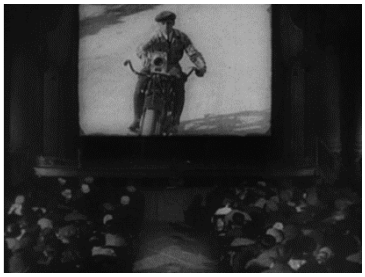

Figura 22 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 23 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

INTRODUÇÃO

O presente relatório é desenvolvido durante o percurso de estágio na Esfera Cúbica (EC).

A EC é uma empresa do ramo do audiovisual sediada no concelho Porto. No seu ramo como missão em contar histórias de forma adequada às expectativas dos seus clientes.

Nos últimos anos a EC construiu um vasto portefólio de curtas-metragens, programas televisivos, videoclips entre outras obras nas mais diversas temáticas.

Atualmente a empresa cobre eventos de calibre nacional e internacional. A EC dá também apoio no campo técnico e criativo.

No que concerne aos seus valores, a Esfera Cúbica destaca: A curiosidade, para descobrir e entender as especificidades de cada projeto; a versatilidade, para fazer frente a quaisquer adversidades que surjam; a criatividade, para que cada trabalho seja único; a descrição, para proteger a privacidade dos seus clientes; e a resiliência, valor basilar para seja possível concluir as tarefas apesar das dificuldades encontradas no exercer da profissão.

No campo do documental a Esfera Cúbica conta com mais de meia centena de obras produzidas, sobre as temáticas da ciência, do ambiente e da tecnologia entre outros.

Relativamente ao estágio as principais funções a desempenhar, traduzem-se na captação de fotografia, gravação de vídeo, edição e montagem de vídeo e iluminação.

Concernente ao objetivo teórico, este relatório pretende estabelecer uma relação entre a montagem institucional realizada na empresa Esfera Cúbica em contraponto à obra de Dziga Vertov, analisando as suas diversas pontes de contacto, a fim de compreender melhor o trabalho do autor e as possíveis relações do seu trabalho com a realidade da montagem institucional.

Para esse fim, partiremos da análise de uma das suas obras mais conhecidas, com o intuito de entender melhor todo o campo teórico em que orbita sobre o seu trabalho, e assim, compreender e retirar da mesma algumas elações.

1 - O CINEMA DE DZIGA VERTOV

Dziga Vertov (Denis Arkadievitch Kaufman) nascido em 1896 em Bialystok, região polaca anexada pelo Império Russo. Nasceu no ceio de uma família judia de bibliotecários. É com tenra idade que surge o contacto com a cultura e as artes, o que proporcionou desde cedo o despertar da sua veia criativa, com particular inclinação para a escrita da poesia. Durante quatro anos foi aluno do Conservatório de Música Bialystok. Com dezanove anos de idade começou a estudar medicina sem nunca completar o referido curso. Depois desses acontecimentos criou o Laboratório do Ouvido, onde munido de um fonógrafo, registava sons das vivencias cotidianas e compunha partituras sonoras que culminavam em poemas escritos.

Foi nesse período que alterou o seu nome para Dziga, temo de origem ucraniano com diversos significados, um dos quais, "toupeira", relativamente a palavra Vertov, trata-se de uma palavra russa que significa "girar".

Crente de que a criação artística era um meio de transformação social, focou-se na revolução de outubro de 1917, que o empurrou para Moscovo, no ano seguinte, onde foi trabalhar em cinema. Esta arte era apoiada pelo novo governo no qual ele via elevado potencial. Daí em diante, desenvolveu um papel intensamente ativo na atividade prática e teórica no campo do cinema (Branco, 2020; Granja,1981).

1.1– Montagem de Acordo com Vertov

Vertov era, sem dúvida, um pioneiro no que toca a montagem documental. Foi um cineasta, um inovador, quanto às técnicas de montagem de filme, estas, evidenciavam uma forma objetiva e clara de ver o mundo. Podemos afirmar que se tratava de um autêntico antagónico de Eisenstein. Eisenstein que defendia uma reformulação da realidade para incentivar a população a participar ativamente na revolução soviética, Vertov entendia que só a verdade em seu estado bruto poderia ser o estopim que levaria à verdadeira revolução (Dancyger, 2006, citado por Canelas, 2010).

Ainda dentro das questões referentes às características da montagem de Vertov, esta rege-se por uma lógica de s~~ú~~uper aproveitamento, ou seja, Vertov não desperdiçava um único fotograma por mais desinteressante que pudesse ser, certamente Vertov não filmava planos que no seu entender fossem desinteressantes, refiro-me sim a um processo de arquivo e organização meticulosa de várias fitas enviadas por um grande número de

correspondentes. Este aproveitamento culminava numa obra que retrata as alterações feitas sentir após a Revolução de Outubro (Granja,1981).

Uma das características técnicas da montagem em Vertov consistia na sua estética de montagem e corte rápido. Vertov não perde tempo com futilidades, as suas imagens eram exibidas com grande rapidez de modo que o documentário circulasse o mais rapidamente possível. (Granja,1981).

Para melhor se entender o cinema de Vertov vamos debruçarmo-nos sobre a sua obra máxima, "*Homem da Câmara de Filmar*"," *Chelovek s kino-apparatom*" (em russo) de 1929.

Depois da Revolução de Outubro de 1917, o povo russo abandonou definitivamente o regime czarista, chegava também ao fim o Império Russo (1721 – 1917). Em 1918 era assinado o tratado de Brest-Litovski que retirava, a Rússia, oficialmente da Primeira Grande Guerra (1914 – 1918). Depois desses acontecimentos a Rússia deu passos assumidos para se tonar um legitimo estado socialista. Este processo foi apoiado pelos sovietes nascidos da revolução de 1905 e nos bolcheviques, grupo onde se destacava a figura de Vladimir Lénine pseudónimo de Vladimir Ulianov. Com o final da Guerra Civil Russa que opôs forças fiéis ao Cezar, aliadas a mais quatorze países, já se havia formado a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (Branco, 2020; Galopim,2020).

Aleksei Rykov, eleito sucessor de Vladimir Lénine como Presidente do Conselho do Comissariado do Povo da recém-formada URSS (1924-1930). As mudanças da revolução não se restringiram apenas ao campo político, no setor social existiram progressos nos direitos laborais, alfabetização, cuidados de saúde e emancipação da mulher. Durante este período intensificou-se a coletivização da agricultura e a industrialização para acelerar o desenvolvimento os recursos tecnológicos do país.

Foi em 1 de outubro de 1928 alcançado o primeiro Plano Quinquenal de planificação económica com prioridade para a indústria pesada e da comunicação. No plano cultural as mudanças eram ainda de exploração das vanguardas artísticas que tinham começado antes.

Em finais do século XIX que começaram a emergir na Rússia movimentos artísticos como construtivismo, o futurismo, o neoprimitivismo, e o suprematismo, estes

movimentos foram impulsionadores para o ambiente revolucionário da URSS até a década de 1930 (Ibidem).

Neste contexto de escassez de recursos, a arte cinematográfica integrou-se neste impulso através de altas figuras como o Lev Kuleshov, Yakov Protazanov, e Vsevolod Pudovkin que foram pioneiras na exploração da montagem entre imagens e desenvolvimento de teorias da relação do cinema com o público (Branco, 2020).

O construtivismo russo e o futurismo influenciaram Vertov a trazer o tema da máquina, como instrumento de trabalho e perceção, para o cinema (Branco, 2020).

Vertov começou por transformar os filmes da atualidade em matéria de agitação com a série *Kino-Pravda / Cine-Verdade* (1922- 1925). Em 1922 Vertov fundou, acompanhado da sua esposa, Elizaveta Svilova, o movimento *kino-oki* (cine-olho) que rejeitava a encenação e a representação.

O filme *"O homem da Câmara de Filmar"1929* é um filme-manifesto, que serve como exemplo de como fazer cinema. Este filme tinha como propósito ser um modelo a seguir. No início da obra observa-se que, antes de ser exibida qualquer imagem um intertexto com a seguinte mensagem "Esta obra experimental tem o objetivo de criar uma linguagem de cinema absoluta e verdadeiramente internacional baseada na sua total separação da linguagem do teatro e da literatura." (*O homem da Câmara de Filmar",1929),* este texto é de particular importância pois demonstra como a teoria é ligada à prática e a obra fílmica (Branco, 2020; Galopim,2020).

Tratando-se de uma das obras mais importantes do cinema, *"O homem da Câmara de Filmar," 1929* é um fantástico exemplo para entender como o cinema pode retratar a realidade tal como ela é. E uma obra que por meio da combinação de técnicas cinematografias de alta complexidade e criativas revelam o dia a dia do povo soviético valorizando a figura humana pela máquina (Branco, 2020; Galopim,2020).

> "O homem da câmara de filmar tem o pensamento particular de que está realmente a ver o mundo para outras pessoas. […] Não nos propomos a tarefa de conhecer o mundo no sentido de penetrar nas profundezas da ciência — como na física, digamos, ou na biologia. Mas o nosso trabalho […] consiste em observar a vida do ponto de vista da estrutura social." (Kaufman, 1979 citado por Branco, 2022)

O filme encontra-se dividido em 8 capítulos. No capítulo 1º (Manifesto) é apresentado o anteriormente referido texto que ilustra as ideias que guiam o propósito desta obra.

No capítulo 2º (Prólogo), é apresentada a introdução do filme, o homem da câmara aparece e desaparece. São dos dados vislumbres de uma plateia que se prepara para assistir ao filme.

No capítulo 3º (Amanhecer) está elencada a demonstração do despertar da cidade, é nos mostrado várias pessoas a dormir, alguma em melhores e outras em piores condições, as fábricas fechadas, as ruas vazias.

No capítulo 4º (Movimento) observa-se o início da atividade urbana, a partida dos elétricos, o fumo das chaminés das fábricas. As sequências de imagens são montadas, veem se fotogramas isolados de rostos.

No capítulo 5º (Mudança) é mostrada a figura da montadora do filme, logo de seguida são exibidas as sequencias por ela montada. É também estabelecido um paralelo entre um funeral, um casamento e um parto.

No 6º capítulo (Rotação) dá-se uma aceleração do ritmo da montagem, a máquina de filmar e das maquinarias das fábricas assim com a figura humana uma sequência rápida de imagens.

No 7º capítulo (Lazer) é mostrado as atividades lúdicas das populações,

No 8º capítulo (Animação) é mostrado um bar com foliões, atividades lúdicas como xadrez e outros divertimentos são retratados. Passamos para um plano da sala de cinema repleta de pessoas, classe proletária, vários momentos de animação.

Muito embora este filme não possua um guião escrito, isto não quer dizer que não possua uma linha narrativa lógica. Nas palavas de (Nogueira, 2010) podemos entender a narrativa como:

"*(…) a organização discursiva de acontecimentos ou ideias através da escolha e combinação dos planos (…)" (Nogueira, Planificação e Montagem, Livros LabCom 2010, P95)*

Concluímos, portanto, que existe sim uma narrativa neste filme documentário.

Mas, o que narra essa narrativa?

Segundo Branco (2022), narra o típico dia de uma cidade Soviética. O amanhecer onde as pessoas começam a preparar-se para ir trabalhar até ao final do dia onde aproveitam o ócio, momento em que o movimento e abranda. Apesar da urbanidade modernista da cidade ser amplamente celebrada com todas aquelas máquinas e serviços de setor secundário e terciário é nos retratado também o lado menos elegante da vida

urbana como uma criança faminta, moradores de rua. Alem disso é nos mostrado um contraste com a realidade que ainda se faz sentir, com as carroças puxadas a cavalo, os mesmos cavalos que puxam os vagões de carvão das minas, carvão esse que alimentara as fábricas. Estas condições precárias evidenciam que, apesar do progresso da urbanização trazer bem-estar social, estas alterações são ainda insuficientes. Granja (1981) acrescenta ainda:

> "Este cine-folhetim[...]mostrava a vida sob mil aspectos numa grande cidade durante o dia, da madrugada até a noite. O homem da câmara procurava filmar sem dar nas vistas. Com o aparelho de filmar às costas explorava a vida em todos os seus aspectos. Só com a câmara de filmar era possível penetrar no âmago do conhecimento humano, observando o comportamento dos homens das mulheres e das crianças em todos os aspectos."

No decorrer deste filme e de seus capítulos, este vai-nos mostrando os vários aspetos da vida quotidiana que prende documentar. Estes aspetos são apresentados com uma noção estética. A questão da máquina é aqui muito importante. Está transporta-nos da cidade dominada pela manipulação das máquinas e do seu ritmo frenético para uma narrativa muito mais calma. É nos mostrada a praia, (Fig.23) repleta de pessoas que descansam e aproveitam o seu tempo livre, praticam exercícios. Esse ócio só é possível graças a modernidade proporcionada pela máquina. (Branco, 2020).

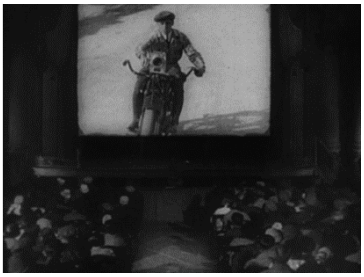

Figura 22 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 23 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Existe uma outra camada relevante neste filme, a noção de "o filme dentro do filme" (Fig.22) na última parte é mostrada uma plateia que observa o início do filme que acabamos de ver e as suas reações (Ibidem).

Relativamente a mise-en-scène deste filme, esta conta com alguns mecanismos de encenação ficcional e documentais para a sua construção narrativa. É certo que há um predomínio da componente documental neste filme que por meio desta encenação se vê reforçada.

Podemos permitir-nos a ideia que considerar o homem da máquina de filmar como a personagem principal. Os seus movimentos são coreografados e dramatizados em certos momentos, o homem da câmara é nos mostrado como um supre homem, um atleta de alta performance que escala as estruturas metálicas e sobe aos telhados dos prédios para obter as imagens mais impressionantes.

Branco, (2022) destaca o momento em que o homem se coloca nos caminhos de ferro a filmar a aproximação do comboio quase até ser atropelado.

Embora uma das características de Vertov fosse a renuncia da encenação, esta é usada para estabelecer um paralelo. Esse paralelo é estabelecido no filme com o espetáculo de magia que entretém as crianças e o cinema como encenação para a câmara, a magia é assumida assim como a encenação parta a câmara de filmar. Com essa relação podemos afirmar que a reação de espanto das crianças é semelhante à de espanto dos espectadores que assistem ao filme (Branco, 2020).

Uma das questões mais salientadas pelo filme é a questão da falta de controlo do homem da câmara em relação ao que o circunda. Um dos quadros mais repetidos durante o filme e o do homem a filmar no meio do transito, cercado por um movimento incontrolável de automóveis e pessoas. Este plano vem para "demonstrar como o cinema só capta uma fração do movimento incessante da realidade" (Branco, 2020).

A energia e força das imagens deste filme resulta da clareza das suas imagens e dos seus planos mais inovadores e trabalho de montagem que procuram capturar o movimento frenético da cidade nos planos mais abertos, não descurando detalhes da vida pessoal de quem la habita em planos mais fechados (Ibidem).

Como anteriormente referido este filme foi inteiramente pensado para se tratar de um manifesto, para isso destacamos a composição visual que apresenta técnicas ousadas.

Algumas dessas técnicas são a dupla exposição, *split-screen* e sobreimpressão.

O *Split-screen* é conseguido através da seguinte técnica. É tapada metade da objetiva e dá-se início à filmagem. Posteriormente é invertido o lado tapado com o lado não tapado, e volta-se a filmar, mas desta vez com a manivela da máquina em sentido contrário.

Basicamente esta técnica é uma dupla exposição que cria uma imagem com um formato caleidoscópico. Esta técnica é muito utilizada no 6º capítulo.

Neste filme o movimento é trabalhado para transmitir "a cine-sensação do mundo" (Vertov, 2008 citado por Branco, 2022). É nos percetível uma alteração na velocidade das imagens e dos fotogramas, o uso da camara lenta no 5º capítulo para destacar feitos atléticos e conferir-lhes clareza. Já no 6º capítulo evidenciar o vai e vem das massas humanas na cidade (Branco, 2020).

Figura 1 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Este plano (Fig. 1) corresponde ao exato momento em que a imagem e congelada no final do 2º capítulo, exatamente a meio de uma das cenas de maior movimento de todo o filme, momento em que a câmara acompanha uma carruagem. Esta sequência é intercalada com planos do próprio ato de filmar e planos do cabalo em andamento. Esta sequência dá-nos a introdução da ideia da produção das imagens e das imagens reproduzidas mostrando assim o contexto e o processo. Este friame introduz a própria logica de fotograma com o contexto do filme. Esta ideia é reforçada quando nos é mostrada a própria fita com a sucessiva repetição de fotogramas.

Assim como supramencionado, neste filme a câmara é um instrumento de observação da vida cotidiana da população. É através da câmara que podemos ver que este fotograma coloca em conversa alguns elementos da vida social da cidade, nomeadamente a convivência do velho e do novo, do pré-industrial e do industrial. Este filme, que é produto de uma sociedade industrial, estabelece um paralelo do trabalho de filmar e montar com o trabalho industrial. Este fotograma estabelece o confronto do velho com o novo, o cabalo e o carro, (Branco 2022).

Figura 2 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 3 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 4 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 5 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Estando inserido no último capítulo, este fotograma está encaixado na sequência do bar (Fig. 2 a 5). Os planos que o antecedem fazem uma contextualização da cena com as diversas pessoas a divertirem-se, bebem cerveja e fumam. Podemos concluir que este convívio está ligado com a veia mais lúdica desta obra.

As muitas tentativas, divertidas, de experimentação neste filme são evidentes, neste caso em concreto recorrendo a truques de gravação e montagem. Neste plano foi utilizada a técnica de dupla exposição, e neste plano é particularmente interessante. O operador de câmara é colocado dentro do copo de cerveja e conforme este copo vai sedo cheio, o nosso "mini" operador vai se erguendo e retirando a máquina de filmar da cerveja. Esta piada visual coloca numa interação o operador com os elementos da imagem (Branco, 2020).

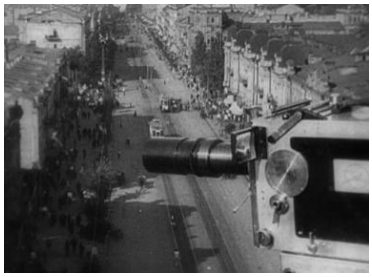

Figura 6 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 7 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

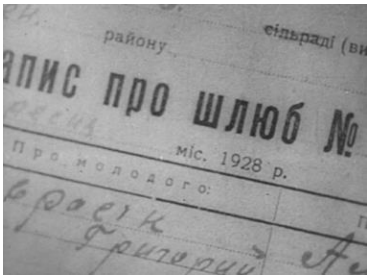

Figura 8 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 9 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

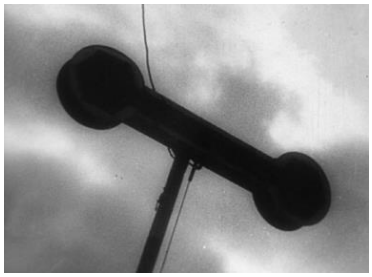

Figura 10 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 11 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Por meio desta sequência (Fig. 6 a 11) o filme constrói o diálogo de elementos que, as vistas de um olhar mais desatento podem parecer opostos, podemos iniciar com a visão imaginativa cinematografia e o imediatismo da vida documentada. Nesta sequência, assim como, em todo o filme o movimento tem um lugar de destaque. Aqui o movimento é incessante e tem como objetivo ser assumido e notado pelo espectador e possa assim ser experimentado (Branco, 2020).

O início da sequência começa com uma vista aérea da cidade com a câmara no canto inferior direito. A câmara está constantemente a movimentar-se a reenquadrar, sensível aos estímulos externos do que acontece na cidade. Os planos mais gerais são interrompidos por planos mais fechados de várias ocorrências e de pessoas que vivem a sua vida na urbe. Esta sequência estabelece 2 paralelos.

Figura 12 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

Figura 13 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

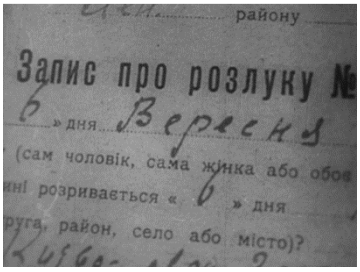

Figura 14 Fotograma do filme "O Homem da câmara de filmar" de 1929. Autor Dziga Vertov

O primeiro paralelo é estabelecido através do registo de um casamento (Fig. 13) e de um divórcio (fig. 12) Por meio de um plano de pormenor é nos possível ver um pequeno fragmento de um documento (Fig. 14). Todos os planos foram gravados da mesma forma, a câmara dá-nos espaço para ver a mesa de trabalho do notário. O topo do balcão de atendimento divide o plano em 2 partes iguais, sendo a parte onde estão os populares e onde está o notário, um paralelo entre os cidadãos e a lei. Este plano segue inalterado mostrando sempre a figura do casal sorridente. Contrariamente, o plano do divorcio, encontra-se dividido de forma diferente causando uma desarmonia visual que evidencia o rompimento (Branco, 2020).

O segundo paralelo é referente à marcha fúnebre e ao parto. É possível fazer aqui um paralelo em relação ao velho e ao novo. Outra diferença notória é a questão do enquadramento, primeiro enquadrado o cadáver do homem que é desfilado pelas ruas em caixão aberto, uma cena publica visível aos olhos de qualquer curioso, predominam os planos gerais. Já na outra cena vê-se uma mulher deitada acompanhada de uma parteira, em evidente sofrimento causado pelas dores de parto, seguem-se alguns planos picados já sem a presença da enfermeira, subitamente a cena muda para um plano frontal do exato momento do parto. Esta cena é seguida de todos os procedimentos médicos até a criança ser entregue à mãe. A grande diferença é que as cenas, contrárias ao funeral, são muito mais íntimas e escondidas ao publico (Branco, 2020).

> "A experimentação formal do filme está intimamente relacionada com os conceitos que trabalha e os temas que aborda, descobrindo novas possibilidades através das experiências conduzidas. As muitas filmagens da equipa de Vertov permitiram criar um arquivo de planos, como se fosse uma base de dados, da qual Svilova foi extraindo o material necessário para construir sequências como esta. Esta sequência demonstra como a montagem do filme segue um

conjunto de princípios de articulação que dão sentido ao encadeamento dos planos e das cenas, com semelhanças e diferenças. Neste caso, há vários princípios num jogo complexo. A ligação entre o enquadramento de pessoas e objetos, a operação da câmara e as imagens filmadas que resultam desses processos. A sucessão de eventos como dicotomias (casamento/ divórcio e morte/nascimento). A figuração da alteração de direção através do indicador de trânsito e a visualização da dialética através da imagem partida ou da sobreimpressão. As rimas duplas entre as cenas de divórcio e de luto e do registo e passeio de casamento. É de notar que a sequência surge perto do final do Capítulo 3, que se centra na mudança e explora de formas diferentes esse tema: como modificação da atenção (da câmara, do filme, do espectador), como oscilação entre uma situação e outra, e como substituição entre imagens nas quais as personagens adquirem uma postura parecida." (Branco, 2022, p15)

1.1.1 – Cine-olho

Para se abrir o capítulo relativo ao cinema de Dziga Vertov, é pertinente contextualizar e introduzir alguns conceitos fundamentais. Portanto, é particularmente relevante iniciar este estudo abordando e explorando de forma mais aprofundada a sua teoria do Cine Olho, em russo Kino-glaz. No entanto, surge a questão: o que realmente significa o conceito de cine olho?

De acordo com as ideias de Vertov, a melhor maneira de retratar e representar a realidade é através da utilização da câmara de filmar, uma vez que, esta se revela como um instrumento de observação excecionalmente mais aprimorado e preciso quando comparado com a capacidade visual do olho humano. Nesse sentido, o cineasta é, essencialmente, encarregado da meticulosa organização e estruturação do material fílmico de forma a poder captar e transmitir fielmente a essência da realidade circundante (Granja,1981).

O cine olho, dessa forma, assume-se como uma abordagem que visa eliminar e reduzir ao máximo possível a presença de subjetividade por parte do cineasta, com o intuito de retratar a realidade em toda a sua crueza e autenticidade. Segundo Vertov, a câmara de filmar possui a notável capacidade de registar minuciosamente as nuances mais subtis e revelar os aspetos mais ocultos da vida quotidiana, indo além das limitações do olho humano (Granja,1981).

Neste contexto, o cineasta assume um papel puramente observacional, focado exclusivamente na tarefa de registar a verdade e a realidade através do poder e da magia das imagens em movimento.

A teoria do cine olho, defendida e promovida por Vertov, teve um impacto profundo e revolucionário em todo o seu processo cinematográfico. O cineasta estava empenhado em alcançar resultados o mais autênticos e genuínos possível, rejeitando de forma decidida a artificialidade e a teatralidade comuns no cinema comercial burguês da época (Granja,1981).

Num texto manifesto pode ler-se: "Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, que vos mostro o mundo do modo com só eu posso vê-lo" (Vertov, 2008 citado por Branco, 2022).

1.1.2 – A relação entre filme e sociedade

Para Vertov o cinema poderia ser utilizado como uma poderosíssima arma para a transformação social. Por meio deste podia agitar as massas e colocar em prática os valores de uma sociedade puramente comunista que em conjunto alcançasse um futuro melhor.

Ciente de tal facto procurou aprofundar-se na área. Foi em 1918 que apresentou uma proposta ao Narkompros para participar ativamente em qualquer função envolvida na criação cinematográfica. O seu pedido foi atendido e em 1918 foi destacado como redator do primeiro jornal cinematográfico. Nascia então *Kino-Nedelia* (Cine-Semanal).

A missão deste jornal consistia na organização e compilação de uma vasta correspondência de fitas enviadas das diferentes frentes de combate contra os alemães e os russos apoiantes do Czar.

Foi a 1 de janeiro de 1919 que saiu o seu primeiro trabalho. Podia ver-se as comemorações Primeiro de Maio na Praça Vermelha e partida de contingente de soldados para a linha da frente (Granja,1981).

Foi ainda em 1919 que, por iniciativa de Lenine, que Vertov começou a exibição de filmes nas estações de caminhos de ferro para soldados que partiam para as linhas de frente. Foi a 13 de agosto, que se iniciou as atividades do primeiro comboio de propaganda Leninista, este comboio iria percorrer os mais diversos locais da Rússia para espalhar os ideais comunistas e revolucionários. Este comboio, posteriormente batizado de Revolução de Outubro, dispunha de uma sala de conferencias, sala de aulas, biblioteca com material de propaganda, oficina de impressão, material para projeção e um laboratório de revelação e ampliação (Granja,1981).

Foi nesse ano que também o barco Estrela vermelha com capacidade para oitocentos espectadores iniciou atividades semelhantes à deste comboio ao navegar pelo rio Volga (Granja,1981).

Ainda em 1919, Vertov deslouvava-se a uma das linhas da frente contra os russos apoiantes da monarquia, com a finalidade de, juntamente com o seu operador de câmara, filmar os combates de perto. O resultado dessas filmagens foi um filme intitulado *"A Batalha de Tsaritsyn" 1921*. Tratava-se pelas palavras do próprio autor de um estudo experimental que abordava uma nova forma de fazer cinema, um estudo sobre um novo olhar. Uma nova forma de observar a realidade que, muitas vezes não era fácil de se ver.

Por meio desta experimentação Vertov incentivava as massas a desenvolver um espírito critico e a criar uma linguagem cinematográfica capaz de ser facilmente compreendida por várias classes de espectadores em qualquer parte do Globo (Granja, 1981).

Em 1920 começou a sua atividade como operador de imagem e documentarista das muitas viagens que o comboio Revolução de Outubro realizara as mais diferentes e remotas partes da Rússia, nomeadamente as zonas de conflito de sudoeste. Nessas deslocações informava as populações por meio da distribuição de panfletárias, comícios e sessões de cinema. Todas estas atividades junto das populações eram filmadas por Vertov, acompanhado de sua equipa. Os filmes mais exibidos eram "*O Aniversário da Revolução*" resumo dos acontecimentos vividos até 1917.

Desta viagem resultou a criação do filme *"Starosta de Todas as Rússias, Kalinine"* considerado um bom exemplo do que se pode considerar um filme de agitação política *Agit-Kino*-Filme da agitação com fins revolucionários (Granja, 1981).

Ainda decorria o ano de 1920 e dessas deslocações resultaram mais 2 filmes de reportagem: *"A Exumação das Relíquias de Serguei Radonejski"* filme que documentava o falso sentimento de um homem rico que pretendia fazer-se passar por santo, e também o filme *"O Processo Mironov"* classificado pelo próprio Vertov como um estudo e cronica judiciária (Granja, 1981).

As crenças de Vertov na força do cinema foram rapidamente assimiladas por muitos outros operadores de imagem que largaram a filosofia de encenação do cinema burguês e passaram a acompanhar o Exército Vermelho nas suas expedições, mas, contrariamente aos meros repórteres que se mantém neutros durante o conflito, registando apenas os

ocorridos durantes os sangrentos combates, estes, muitas vezes tomavam a iniciativa de largar a câmara para pegar em armas para defender a causa comunista (Granja, 1981).

> "Para estes operadores, como sublinhou um outro veterano, o cineasta Alexander Medvedkin no filme *"Le traine n Marche, de Chris Marker"* o cinema era mais do que um meio de distração pois constituía uma arma forte e poderosa, capaz de reconstruir fábricas, e não somente fábricas, mas também capaz de reconstruir o mundo…" (Granja, 1981, p15).

1.2 – Relação da montagem de Vertov com o institucional

Após uma melhor compreensão do trabalho e obra de Vertov, procurar-se-á estabelecer alguns pontos de contacto que este tem com a montagem institucional desempenhada na Esfera Cubica.

A semelhança do trabalho de Vertov, que relembramos, não aceitava e recusava toda a encenação. O tipo de conteúdo produzido pela Esfera Cúbica também, na mesma medida, recusava a encenação, não era pretendido que o nosso trabalho iludisse o espectador, e da mesma forma que Vertov vivia da realidade, a Esfera Cúbica também o fazia, restringindo-se aos factos e a partir desses, construir o produto final, a ser entregue ao cliente.

A Esfera Cubica nas suas produções não tinha como objetivo "mentir", nas matérias que produzia. Apenas registávamos os acontecimentos na forma em que estes ocorriam, poderíamos sim atribuir-lhe um toque mais artístico, mas sem distorcer os factos do que realmente se passava.

Podemos considerar o trabalho que a Esfera Cúbica desempenha, tal como Vertov defendia, um trabalho muito publicitário, propagandista de certa forma.

Poderemos pensar na seguinte forma, Vertov trabalhava de certa forma para o estado russo, sendo-lhe encomendadas diversas obras que ilustram os ideais de uma sociedade soviética, como antes mencionado. De igual forma, a Esfera Cúbica trabalha para uma panóplia de entidades que lhe dão a tarefa de ilustrar sobre a forma fílmica, e não só, os seus ideais. Esses ideais são passados de forma honesta para com o espectador através dos vídeos produzidos.

Também a semelhança de Vertov que acompanhava os acontecimentos de perto e os registava com a sua máquina, na Esfera Cúbica desempenhou-se essa mesma função em diversos acontecimentos, onde também através do equipamento, registou-se

acontecimentos relevantes para as ocasiões, assim estas seriam recordadas para a posteridade.

No que toca a questão de trabalhar por contrato, Vertov experienciou isso através dos seus trabalhos no *Kino-glaz* e no *Kino- Nedelia*, onde foi encarrega de produzir periodicamente conteúdos audiovisuais sobre encomenda, na Esfera Cúbica ocorreram situações muito semelhantes em trabalho desempenhados para um dos clientes, onde também de forma pré contratual estávamos encarregues de produzir mensalmente vídeos de cunho institucional/pedagógico.

2 - ESTÁGIO NA ESFERA CUBICA

2.1 - Resumo de um dia de trabalho na Esfera Cúbica

Na Esfera Cúbica, existem duas realidades distintas de trabalho: um dia de trabalho nas próprias instalações da empresa e um dia de trabalho em localizações externas, seja para cobertura de eventos ou para filmagem de entrevistas. A seguir, descreveremos detalhadamente cada um desses cenários.

2.1.1 – Rotina de trabalho no escritório

A rotina de trabalho na Esfera Cúbica tinha início às 9:30 da manhã, quando chegava às instalações da empresa. Primeiramente, consultava o meu orientador para obter informações sobre as tarefas designadas para o dia. Geralmente, recebia projetos de edição no Premiere, nos quais era responsável pela montagem. Assim, dedicava as primeiras horas da manhã a fazer um primeiro corte do material, que serviria como base para a versão final dos conteúdos.

No final da manhã, apresentava o meu progresso ao orientador de estágio, que fornece feedback sobre o trabalho realizado. Em seguida, tínhamos uma pausa para o almoço, que durava aproximadamente uma hora, das 12h às 13h. Após o almoço, aplicava as correções e ajustes solicitados pelo orientador. Caso o vídeo ficasse concluído no mesmo dia, entregava-o ao orientador para as últimas retificações da sua parte. Caso o vídeo não fosse finalizado no dia, continuava o trabalho no dia seguinte.

Figura 21, Caderno de apontamentos do Estagiário

Para garantir a organização dos projetos em andamento, fiz uso de um caderno (Fig.21) de anotações, onde registava o número do disco em que o projeto estava armazenado, bem como as retificações pendentes. Os discos eram devidamente arquivados no arquivo físico da empresa para manter os dados em segurança. Essa prática permitia um acesso mais fácil aos projetos e a possibilidade de adiar o trabalho, caso houvesse uma tarefa mais urgente, graças à preparação e método organizacional adotados.

2.1.2 – Rotina de trabalho no exterior

Durante o meu estágio, pude observar a variação na intensidade da rotina de trabalho, dependendo do horário e local dos eventos. Gostaria de compartilhar dois cenários específicos que vivenciei. No cenário A, as gravações ocorriam próximas às instalações da Esfera Cúbica, o que tornava a logística mais conveniente e reduzia o tempo de deslocamento. Nesse caso, a intensidade do trabalho geralmente era moderada. Já no cenário B, as gravações ocorriam em locais mais distantes, (Fig.20) exigindo maior deslocamento e, consequentemente, uma carga de trabalho mais intensa. Essas diferenças de cenários influenciavam diretamente na intensidade e logística das atividades realizadas.

Figura 20 Trabalho no exterior

No cenário A, em dias de menor intensidade, as gravações podiam ocorrer em diferentes períodos do dia, como manhã, meio-dia ou tarde. A escolha do horário específico dependia das necessidades do evento e da disponibilidade dos envolvidos. Para garantir uma produção eficiente, era importante realizar a preparação dos materiais com antecedência, como carregar baterias, selecionar equipamentos e preparar a iluminação, independentemente do horário agendado para as gravações. Dessa forma, a equipe estava sempre pronta para atender às demandas do evento, independentemente do período designado.

Descrevo como exemplo, um dia em que me desloquei às instalações da NORS para a gravação de um vídeo institucional. Nesse tipo de trabalho, em que há mais flexibilidade de horário, o dia começou nas instalações da Esfera Cubica, onde preparámos e organizamos os materiais em sacos de transporte. Com algum tempo livre disponível, aproveitei para adiantar algumas tarefas pendentes.

Quando chegou a hora de sair do escritório em direção às instalações da NORS, desliguei rapidamente o meu computador pessoal, que utilizava para o trabalho, e ajudei o meu orientador a carregar os materiais no carro. Os equipamentos destacados para esse serviço foram a Nikon D850, as objetivas 24-70mm e 70-200mm, o projetor Godox VL300 e um refletor de fotografia.

Ao chegar às instalações da NORS, começamos imediatamente a estudar as possíveis abordagens ao local juntamente com o meu orientador. Nesse tipo de trabalho, em que lidamos diretamente com o cliente, é de suma importância manter o cliente tranquilo e à vontade para que ele não transmita uma imagem tensa durante as gravações.

Nesse dia em específico, como ainda estava no início do estágio, desempenhei o papel de assistente, auxiliando o meu orientador na execução das tarefas. As minhas responsabilidades incluíam garantir que a iluminação, (Fig,17 a 19) estivesse adequada, realizando os ajustes necessários, e também tirar algumas fotos como segunda câmara.

Figura 17 Equipamento de iluminação (Parte superior)

Figura 18 Equipamento de iluminação (Parte inferior)

Figura 19 Equipamento de iluminação (Difusor)

Durante o trabalho, enfrentámos alguns contratempos relacionados à falta de preparação do espaço por parte do cliente. Fomos solicitados a gravar e fotografar a equipe da NORS, porém, o espaço necessário para isso não estava previamente preparado, o que nos obrigou a improvisar. Em particular, foi solicitado que tirássemos retratos dos membros da empresa enquanto observavam um mapa e marcavam os locais onde a empresa estava presente. No entanto, devido às condições oferecidas, não era possível fixar o mapa adequadamente.

Em conjunto com meu chefe, procurámos uma solução para realizar o trabalho e satisfazer o cliente. Optamos por prender o mapa nas costas de um sofá, que foi colocado sobre uma mesa para obter altura necessária. Para disfarçar o fato de ser um sofá, utilizamos uma lente de 50 mm para criar a ilusão de que o espectador estava a ver uma parede, mas não as costas de um sofá.

Embora essa situação não estivesse diretamente relacionada à minha área de atuação, ela acentuou a importância de sermos criativos e capazes de nos adaptar diante de adversidades no contexto profissional. Demonstrou igualmente a necessidade de estarmos preparados para gerir qualquer questão que surgisse, procurando soluções

rápidas e eficazes. Apesar do pequeno atraso decorrente desse contratempo, conseguimos concluir o trabalho com a qualidade desejada e atender às expectativas do cliente.

No contexto do cenário A, gostaria de partilhar um episódio que ocorreu próximo do final do meu estágio. Refiro-me ao dia em que fui às instalações da Porto Business School. Essa experiência foi significativa e trouxe aprendizagens importantes para a minha jornada profissional.

Nesse dia, fui responsável pela operação da câmara e pelo apoio na iluminação durante a gravação de um vídeo promocional de um dos cursos da instituição. O trabalho começou por volta das 15 horas, quando me desloquei para o local já com a logística previamente preparada no escritório.

Ao chegar ao local, surgiu a oportunidade de realizar as gravações em dois espaços distintos, o que tornaria o vídeo mais dinâmico e interessante. Fui questionado sobre essa oportunidade e concordei, reconhecendo que seria uma mais-valia para o trabalho.

No primeiro local, uma das salas de aula, o objetivo era gravar a primeira metade do vídeo, mas decidimos gravá-lo na íntegra por precaução. Fiz a montagem da luz e da câmara. Durante as gravações, foquei-me no ajuste do foco e nos níveis de áudio, certificando-me de que o plano se mantinha nítido e que não havia distorções sonoras.

Quanto à segunda parte do vídeo, que seria gravada no exterior, exigiu mais precisão técnica. A ideia inicial era fazer com que o nosso apresentador "teletransportasse" para o segundo espaço com um estalar de dedos, o que seria realizado através de um corte na pós-produção. Para obter esse resultado, tivemos de medir a distância entre o apresentador e a câmara, assim como a distância focal.

Ao chegar ao segundo local, debati com o meu orientador a melhor posição para o apresentador em relação à luz solar. Após essa discussão, concluísse de que o melhor local seria no centro do espaço, com o auxílio de um refletor. Nessa parte, a minha responsabilidade era capturar o áudio e estar atento a quaisquer ruídos indesejados para dar instruções de refazer a gravação, se necessário.

Após algumas tentativas, a gravação foi concluída com sucesso. Mais tarde, durante o processo de pós-produção, fomos contactados pelo apresentador, que expressou o desejo de desistir da gravação em dois locais e preferiu que o vídeo fosse montado com os planos recolhidos no primeiro espaço.

Considero essa situação importante, pois demonstra que, muitas vezes, mesmo que tenhamos uma ideia artística e abordagem interessantes, somos obrigados a abdicar delas em prol dos objetivos e desejos do nosso cliente. É importante saber negociar com o cliente e encontrar um equilíbrio entre "o que o cliente quer" e "o que o cliente precisa", como mencionou o meu orientador João Abrunhosa.

No cenário B, relatarei os acontecimentos que ocorreram no megaevento da ANI (Agência Nacional da Inovação), realizado no Europarque em 29-03-2023, no último dia do meu estágio. Tive o prazer de fazer parte da equipe de cobertura do evento, que contou com a participação de mais de 500 pessoas.

Como se tratava de um evento de grande porte, deslocamo-nos um dia antes para preparar o material no local. Montamos uma sala improvisada para realizar entrevistas privadas com as figuras mais relevantes do evento. Após auxiliar na preparação desse espaço, instalei uma câmara fixa no meu ponto de trabalho. Para a captação do áudio, utilizei um cabo XLR ligado à mesa de som da regi, garantindo a melhor qualidade sonora possível.

O evento estava dividido em vários palcos, onde ocorriam simultaneamente palestras e exposições nas diversas áreas da inovação. Além disso, havia um grande número de pequenas bancadas onde pessoas apresentavam suas invenções e conversavam com os interessados.

A minha responsabilidade principal era gravar na íntegra os oradores, o que foi relativamente fácil, uma vez que a câmara era fixa e as condições de luz não mudavam. Eu apenas precisava iniciar a gravação e cortá-la no final da apresentação. A parte que exigia mais atenção era evitar que as pessoas bloqueassem a câmara ou passassem à frente, o que se tornou desafiador devido à grande afluência de pessoas.

Além disso, também fui encarregue de fotografar todos os participantes. Para isso, segui uma regra: aparecer o mínimo possível na câmara fixa. Portanto, era proibido fotografar na boca do palco, limitando-me apenas às laterais e aos fundos da plateia ou misturado com ela. Foi uma experiência interessante, pois pude usar minha própria câmara pela primeira vez e aprender muitos aspetos técnicos com o auxílio do meu orientador.

Devo mencionar que minha maior dificuldade nesse trabalho não foi operar duas câmaras simultaneamente, mas sim gerir a quantidade elevada de horas ininterruptas e intensas.

2.2 – Montagem

Durante o meu estágio na Esfera Cúbica foi-me atribuída a função de editor de vídeo e de montador, passando a ser essa a minha principal função durante todo o estágio.

Os principais tipos de vídeo editados por mim foram de cunho pedagógico, vídeos aulas, e entrevistas.

Esse processo veio a revelar-se francamente desafiante, pois veio questionar muitos dos meus cânones adquiridos durante a minha licenciatura.

A fim de facilitar a leitura irei listar as principais características que mais me desafiaram durante os exercícios de montagem propostos pelo meu orientador e que posteriormente serão desconstruídos.

Mas antes de falarmos de montagem é importante entender o que é a montagem cinematográfica. Ao contrário do que possa parecer, definir o que é montagem, pode não ser uma tarefa tão fácil assim, isto deve-se ao facto de que esse termo se encontra em constante renovação morfológica e teórica. Podemos pensar no conceito de montagem como uma conjugação dos elementos de forma sistémica para a construção de algo maior e mais complexo.

> "A este propósito, a ideia fundamental a reter é a de que o conceito de montagem remete sempre para uma relação ou associação entre elementos diversos através de uma forma sistemática e deliberadamente pensada, isto é, através da organização ou coordenação das partes num todo. Assim, compreende-se melhor que os planos não se ligam casual ou aleatoriamente, mas antes, pelo contrário, que a sua conexão procura, sobretudo, gerar novos sentidos ou novas mensagens que cada imagem por si não detém ou que se revelam meramente latentes." (Nogueira, Manual de Cinema III Planificação e Montagem, Livros LabCom 2010, P93)

Para isso vamos desconstruir o conceito da sua forma mais simples até ao mais complexa. Podemos então entender que a montagem parte da sua unidade mínima, o plano, "*Se um plano é, genericamente falando, um segmento de imagem entre dois cortes" (Nogueira,2010)* A junção de dois ou mais planos da origem a combinação de várias imagens naturalmente. Sendo assim, partindo dessa premissa, a montagem cinematográfica é nada mais que a combinação dessas imagens de forma a criar uma

cadeia discursiva lógica para o espectador. Dessa forma as imagens assumem uma forma e um significado que sozinhas não apresentariam. Dessa forma podemos assumir que a montagem é a criação de uma relação entre um plano, o seguinte e o que lhe antecede.

> "A montagem é, portanto, a organização discursiva de acontecimentos ou ideias através da escolha e combinação dos planos, tendo em vista determinados propósitos e efeitos discursivos, sejam eles retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos. Trata-se, pois, de dar às imagens, ao juntá-las, um significado que isoladamente não possuem." (Nogueira, Manual de Cinema III Planificação e Montagem, Livros LabCom 2010, P95)

2.2.1 – Construção da narrativa

Uma das principais tarefas que me foram atribuídas constituía na construção da narrativa dos vídeos que eu tinha de montar. Esse processo, não tinha como objetivo distorcer a realidade, mas sim facilitar e sintetizar a mensagem que o cliente desejava transmitir. Para alcançar esse objetivo, utilizava-se uma técnica de edição que consistia em cortar todas as hesitações e diálogos redundantes para apenas se focar na mensagem principal.

Apesar de parecer uma tarefa simples em teoria, a condução da narrativa nos vídeos que montava revelou-se um desafio bastante exigente na prática. Para conseguir transmitir a mensagem desejada pelo cliente, era necessário cortar todas as hesitações e diálogos redundantes. Esta tarefa exigia um elevado nível de concentração em duas frentes distintas: a coerência estética da obra na montagem e a coerência teórica da ideia a ser apresentada na narrativa. Assim, tornou-se um verdadeiro desafio conseguir conjugar estas duas vertentes de forma harmoniosa e eficaz.

Esse exercício de montagem em muito me fez lembrar a estética de montagem de Dziga Vertov, nos seus muitos números de *Kino- Nedelia*, e *Kino- Pravda.* Isto deve-se ao facto de que a semelhança do seu trabalho, no meu caso, eu tinha de documentar e relatar os factos exatamente como eles eram sem espaço para distorções ou manipulações, apenas me era lícito passar a mensagem da melhor forma possível. Assim como nas obras de Vertov, não havia espaço para a encenação. *"Vertov não poderia admitir qualquer tipo de reconstituição de encenação perante a Câmara de filmar. Princípio esse que era contestado pelos cineastas seus contemporâneos e compatriotas, que não aceitavam o primado absoluto da objetividade tal como era praticada no Kino-Pravda."* (Granja, 1981).

2.2.2 – Música

Durante o meu estágio, ainda dentro da área de montagem, deparei-me com desafios relacionados ao trabalho de áudio. Uma das dificuldades que surgiram foi lidar com as hesitações dos pivôs, que resultavam em cortes frequentes, prejudicando a sincronia e a fluidez das transições e discursos. Naturalmente, esse resultado não era desejado. Para contornar esse problema, foram aplicados diversos efeitos de transição de áudio, assim como técnicas de redução de ruído, normalização e preenchimento de áudio, a fim de melhorar a qualidade e a coesão sonora do produto final.

Dentro desse tópico, a música sempre desempenhou um papel fundamental em todos os trabalhos que montei. Ela esteve presente tanto como um subtil acompanhamento sonoro em segundo plano, tanto como um marcante e identificável logotipo musical, um *Audio Branding*. Posso destacar todos os projetos de vídeo montagem relacionados à PBS, onde uma característica comum era a sua inconfundível abertura, que permitia identificar facilmente a instituição apenas pelo som. Além disso, havia sempre uma música de fundo característica em todos os vídeos, que, mesmo sendo quase impercetível, conferia uma identidade única à instituição e aos seus conteúdos.

A questão da música faz-me levantar algumas reflexões, relativamente a utilização da música como identidade institucional por meio da expressão cinematográfica, e de como está pode ou não complementar a construção da narrativa.

No que concerne ao processo de seleção da música, este refletia-se no seguinte, na fase embrionária do processo de montagem, é escolhida uma música, quando esta já não é pré-determinada pelo nosso cliente. A razão da música ser o primeiro elemento a ser escolhido deve-se ao facto de que esta dita todo o ritmo da montagem. De certa forma, esta mecânica de trabalho coloca a montagem numa relação de vassalagem face a música.

Concretamente falando, em termos de seleção músical é de suma importância ter em mente os seguintes critérios:

- Ritmo: O ritmo da música não deve ser nem demasiado lento, sobre pena de conferir uma conotação melancólica a obra, nem demasiado acelerado pois pode conferir uma conotação mais informal, o que não é de todo desejando. Alem disso ritmos mais ao menos acelerados influenciam, como anteriormente mencionado, no ritmo da montagem e da sua *durée*.

- O estilo melódico: O estilo melódico é também um elemento de suma importância a ter em consideração. Músicas com uma aura mais melancólica ou festiva influenciam diretamente na dinâmica da montagem. O ideal para o tipo de vídeos que trabalhei, era uma dinâmica neutra, nem demasiado festiva nem demasiado melancólica. É importante manter a energia do vídeo sempre adequada ao seu propósito e ao propósito do nosso cliente.

Relativo ao local onde se vão buscar as músicas para os vídeos onde nos podemos dar a liberdade de escolha, estas eram recolhidas em plataformas creditadas de bancos de áudio como por exemplo, Audiojungle, Adobe Stock, Free Áudios entre outras. Assim assegurávamos que não estamos a infringir nenhuma questão de direitos de autor.

Voltando a questão do *Audio Branding*, é importante saber o que é concretamente o *Audio Branding*. Aplicando esse conceito a uma marca/organização como por exemplo a Samsung, Apple, McDonalds e no caso a própria PBS, esse pode assumir a função de um *Logotipo*, no entanto contrariamente ao logotipo, que é um elemento gráfico, o *Audio Branding* trata-se de uma construção puramente sonora. "*O Audio Branding visa construir de forma sólida uma sonoridade de marca que represente a identidade e os valores de uma marca de forma diferenciada. O logotipo de áudio, os sons funcionais da marca, a música da marca ou a voz da marca são elementos característicos do Audio Branding."* (ISA,2023)

2.2.3 – Enquadramento e trucagem

Durante os exercícios de montagem, era importante manter o pivô devidamente enquadrado, de forma a dignificar a sua pessoa e transmitir o máximo de credibilidade possível. Para alcançar esse objetivo, era necessário prestar atenção a algumas regras de enquadramento, como a altura dos olhos em relação ao plano e a posição ocupada pelo pivô (utilizando a regra dos quadrantes). Além disso, era recomendável realizar um exercício de variação entre diferentes planos para evitar que o vídeo se tornasse visualmente monótono. Isso envolvia alternar entre planos de grande proximidade, planos médios e plano geral. Essa diversidade de enquadramentos era possível graças ao uso de várias câmaras com lentes grande angular e teleobjetiva, permitindo enquadrar o pivô em diferentes escalas de planos

2.2.4 – Movimentos de câmara

Durante o meu estágio na Esfera Cúbica, como operador de câmara, uma das práticas frequentes era utilizar um tripé de vídeo, já que todos os trabalhos em que participei eram gravados com câmara fixas. Mas como é possível criar movimento de câmara com uma câmara fixa? A resposta está na configuração da câmara, no enquadramento do pivô e no uso de técnicas de pós-produção. Vamos analisar essas mecânicas mais detalhadamente.

Na configuração da câmara, é importante gravar com a maior resolução possível, como 4k ou 8k, para permitir um ajuste preciso durante a pós-produção, sem comprometer a qualidade. Embora isso possa tornar o projeto mais exigente em termos de capacidade de processamento do computador, o ganho de qualidade no produto final é evidente.

Quanto ao movimento de câmara em si, como mencionado anteriormente, ele é criado durante a pós-produção, por meio do uso de quadros-chave para manipular a escala e a posição do quadro. Isso cria a ilusão de movimento, permitindo-nos adicionar ou reduzir dramaticidade e direcionar a atenção do espectador na fase de pós-produção.

Essas técnicas combinadas permitem-nos explorar a criatividade, adicionar dinamismo e aprimorar a narrativa visual em projetos audiovisuais.

2.3 – Fotografia

No que diz respeito à fotografia, minha principal responsabilidade consistia em capturar eventos diversos e criar um resumo fotográfico dessas ocasiões. Como fotógrafo, meu objetivo era obter planos de qualidade dos palestrantes durante os eventos. Além disso, quando se tratava de exposições ou apresentações, era importante capturar imagens que ilustrassem o conteúdo em destaque, bem como os ambientes onde os eventos ocorriam.

Também me era pedido para além das fotografias dos locais e dos oradores, fazer algumas captações das pessoas que estavam a ser entrevistadas pelos restantes elementos da minha equipa.

Uma das coisas que mais me interessava na minha atividade como fotógrafo era a ideia de que, através da fotografia, eu estava a documentar os acontecimentos de um determinado evento. Portanto, podemos considerar o meu trabalho como fotógrafo como

sendo um trabalho de fotografia documental. Dessa forma, convido a uma reflexão sobre o estudo da fotografia documental e a sua relação com o trabalho que desempenhei na Esfera Cúbica, a fim de estabelecer algumas pontes de contacto entre eles.

2.3.1 – Fotografia documental

Para compreendermos o conceito de Fotografia Documental, é fundamental estabelecermos sua definição. Ao analisarmos a etimologia das palavras envolvidas, podemos obter algumas conclusões esclarecedoras.

O termo "fotografia" deriva do grego, sendo composto por "*foto*", que significa luz, e "*graphein*", que significa escrever ou gravar. Desse modo, podemos inferir que a fotografia é essencialmente uma forma de criar imagens através da luz.

Já a palavra "documental" tem sua origem no termo "documento", que por sua vez provém do latim "*docere*" + "*mentem*". O termo documento refere-se a qualquer objeto que permaneça inalterado ao longo do tempo e que possua um valor probatório, registando um fato, ação ou evento.

Assim, a combinação dos termos "fotografia" e "documental" engloba toda forma de fotografia que, por sua natureza, busca retratar a realidade de um determinado evento, indivíduo ou lugar, tendo como característica intrínseca a capacidade de fornecer evidências visuais dessa representação fiel.

A Fotografia Documental distingue- se pela sua intenção de capturar momentos autênticos e significativos, sem interferências ou manipulações, visando preservar a veracidade dos acontecimentos registados. É uma poderosa ferramenta para contar histórias, registar memórias e documentar a diversidade e complexidade do mundo que nos cerca. *"[...] A fotografia documentária é a que visa, de modo mais aproximativo da verdade, grafar fatos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a topografia, a microfotografia, a de identificação, etc.* […]" (Photograma, ano IV, n. 33, Rio de Janeiro, ago. 1930, p.6).

2.3.2 – Fotografia documental/fotografia institucional

Após rever o conceito de fotografia documental, iniciaremos um estudo sobre a relação desta com o trabalho que desenvolvi durante o meu estágio na Esfera Cúbica.

Durante as minhas incursões fotográficas em diversos eventos que tive o prazer de cobrir, o objetivo do trabalho traduzia-se em: resumir o evento. Podemos entender esse objetivo como um trabalho de reportagem fotográfica, registando fielmente o que ocorreu em cada evento, uma forma de documentar o dia sem manipulações ou mentiras.

Da mesma forma, a fotografia documental, em teoria, não se baseia em mentiras ou manipulações. Essa é a principal ligação que identifiquei entre o meu trabalho como fotógrafo e o género da fotografia documental. O meu papel como fotógrafo era retratar da melhor forma possível o que estava a acontecer, sendo-me permitido adotar abordagens mais artísticas que, de certa forma, embelezassem o trabalho, desde que não se levantasse dúvidas sobre a sua verossimilhança.

2.3.3 – Dicotomia fotografar/não, fotografar

Durante o estágio, uma das competências que aprofundei foi a atenção aos detalhes, especialmente em relação à exclusão da "poluição visual" nas minhas fotografias e vídeos. Era essencial garantir que todos os elementos na cena estivessem alinhados e que não houvesse distrações indesejáveis no plano de fundo. Por exemplo, se tivéssemos um ótimo enquadramento e iluminação no nosso sujeito principal, mas algumas garrafas vazias aparecessem ao fundo, essa foto seria automaticamente descartada devido à poluição visual indesejada. A busca pela estética e limpeza visual era uma prioridade constante.

Além disso, é fundamental considerar o enquadramento do nosso sujeito principal. Devemos sempre enquadrar o pivô de maneira respeitosa e profissional, evitando elementos que possam prejudicar sua imagem. Embora seja possível explorar planos mais artísticos, é importante garantir que esses enquadramentos não afetem negativamente a representação do pivô. Alguns aspetos a serem evitados incluem bocas abertas, olhos semicerrados e expressões faciais caricatas. É essencial manter a integridade e a dignidade do sujeito principal ao capturar as imagens.

2.4 – Competências adquiridas

Durante o estágio, tive a oportunidade de adquirir diversas competências nas áreas de edição de vídeo, operação de câmara e conhecimentos técnicos. No campo da fotografia, destaco o aperfeiçoamento do meu "olhar fotográfico", aprendendo a

selecionar o que é relevante para capturar e descartando o que não contribui para o trabalho. Além disso, tornei-me mais desenvolto na programação da câmara, obtendo resultados cada vez melhores.

No que diz respeito à edição de vídeo, embora já possuísse experiência anterior, adquirida durante a minha licenciatura, considero que houve um progresso notável, principalmente em relação à forma de apresentar ideias de forma eficiente, de modo a poder atender às expectativas do cliente. A oportunidade de trabalhar com equipamentos de alta qualidade, como as câmaras *BlackMagic*, (Fig.15 e 16), foi igualmente uma experiência interessante e gratificante.

Figura 15, Blackmagic durante um evento da ANI.

Figura 16, Blackmagic e equipamentos auxiliares

Ao longo do estágio, desenvolvi competências valiosas de trabalho em equipe, colaborando com os outros elementos da Esfera Cúbica, e aperfeiçoei minha capacidade de organização do trabalho em um ambiente empresarial. Adquiri noções sólidas de organização, garantindo que os meus colegas pudessem dar continuidade ao trabalho sem dificuldades.

Além disso, melhorei as minhas capacidades de abordagem e fidelização de clientes, aprendi a mantê-los envolvidos e integrados no projeto, para que se sintam parte do produto final. Essas competências são fundamentais para garantir o sucesso e a satisfação do cliente.

CONCLUSÃO

Após a conclusão deste estágio permito-me a retirada de algumas elações relativas ao trabalho desempenhado.

Em primeiro lugar, não posso deixar de considerar a experiência do estágio como bastante enriquecedora, para a minha formação, crescimento pessoal e profissional. Neste contexto pude melhorar as minhas competências como profissional do audiovisual,

através do aprimoramento relativo ao manuseio dos equipamentos e interação com o cliente e outras competências elencadas no decorrer do respetivo relatório.

Sem esta experiência acredito que iniciaria a minha atividade profissional, muito menos preparado para a realidade de mercado de trabalho. Nas questões curriculares acredito fortemente que esta opção, é uma mais-valia pois permite demonstrar a futuros parceiros e possíveis entidades patronais que detenho um nível de experiência que me torna qualificado para trabalhar profissionalmente na área em que atuo.

Em suma, alem de ser gratificante a experiência de estágio, foi igualmente de elevada importância para o meu desenvolvimento pessoal e profissional, dotando-me de sentido de responsabilidade e de uma enorme vontade de querer fazer sempre mais e melhor.

No que concerne a componente teórica deste relatório. Pude observar que existem alguns pontos de contacto entre a montagem de Vertov e a montagem mais institucional praticada pela Esfera Cúbica. A semelhança entre a montagem de Vertov, que se aceita como uma montagem puramente documental que rejeita a encenação e a artificialidade, e a utlizada na Esfera Cúbica desempenham um papel semelhante, quer a nível de vídeo quer a nível fotográfico. Na Esfera Cúbica, como já foi anteriormente mencionado, não recorríamos à encenação para retratar a realidade. A realidade era a nossa ferramenta de trabalho.

Na questão se filmar por encomenda, à semelhança de Vertov, que filmava para o regime da URSS, aqui entendido como um cliente, a Esfera Cúbica também realiza as suas filmagens para clientes.

É importante e honesto mencionar também que, ao contrário do que foi inicialmente idealizado, o número de pontes de contacto entre estas duas mecânicas de trabalho é reduzido, o que tornou este trabalho verdadeiramente desafiador, quer pela escassez de informação em alguns dos tópicos que inicialmente ponderei abordar quer pela própria natureza distinta das duas vertentes e também, claro, pelo grande distanciamento temporal que existe entre o trabalho de Vertov e o trabalho da Esfera Cubica.

Apesar de todas essas questões, este trabalho continua a ser sim, uma mais-valia para o meu percurso e para o meu futuro.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, J. F., Canelas, C., & Godinho, J. (2014). As Bases Históricas e Teóricas da Montagem no Cinema. *Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca. Retirado de http://hdl. handle. net/10314/3437*, 28-35.

Albera, F. A Revolução Permanente de Dziga Vertov. *Trad. Ana Paula Pacheco. In Crítica Marxista*, (48).

Arcanjo, F. Á. (2021). O primado da disposição: Dziga Vertov e a exaltação do homem soviético. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, 1-16.

Branco, S. (2020) O Homem da Câmara de Filmar. (Primeira edição). PNC.

Brasil, L. K. (2019). O corpo, a ruinaruína e o tempo: fotografia documental e arte na obra de Miguel Rio Branco.

Bronzeri, M. (2022). Diálogos Entre A Montagem de Atrações, Cinema Operário e a Obra do Grupo Dziga Vertov. *Revista Anhanguera*.

Canelas, C. (2010). Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética.

Farias, M. (2011). FS A Importância Da Trilha Sonora Como Elemento Comunicacional Na Composição De Musicais: Uma Análise Do Filme "Moulin Rouge-Amor Em Vermelho". In Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste (Vol. 13).

Feitosa, V. A. (2021). Fotografia e memórial: a festa do divino espírito santo em crixás-goiás (Doctoral dissertation, Universidade da Beira Interior (Portugal)).

Goldovskaya, M. (2006). Woman with a movie camera: my life as a Russian filmmaker. University of Texas Press.

Gonçalves, E. M., & Renó, D. P. (2009). A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema. *Razón y Palabra*, (67).

Granja, V. (1981) Dziga Vertov. (Primeira edição) Livros horizonte

Palú, J. P. (2008). As relações no processo de montagem cinematográfica entre os filmes. Um homem com uma câmera e Koyaanisqatsi.

Westerkamp, C., & Carissimi, J. (2011, May). Vídeos institucionais: Uma análise comparativa. In *XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Região Sul*.

WEBGRAFIA

What Is Audio Branding? - ISA - International Sound Awards. (2023). ISA - International Sound Awards. Recuperado em 14 de junho de 2023, de https://www.international-sound-awards.com/knowledge/what-is-audio-branding/?fbclid=IwAR1jqG_HpGH8xbn8W6UCf7UBWVX7mq42Coh_Lz2VRgUOJkc5CM5_gr31t5g

FILMOGRAFIA

Galopim. N, Antena 3, O Homem da Câmara de Filmar | Rebobinar Depois de Ver |, Antena 3, (2020), YouTube em https://youtu.be/pIZ5Uz9XKYA

Vertov. D, O Homem com Uma Câmera, (1929), YouTube em https://youtu.be/64jLxgCWukY