

Estágio curricular na produtora Bando à
Parte: A cronotopia do filme de não-ficção
João Manuel Castro e Cunha

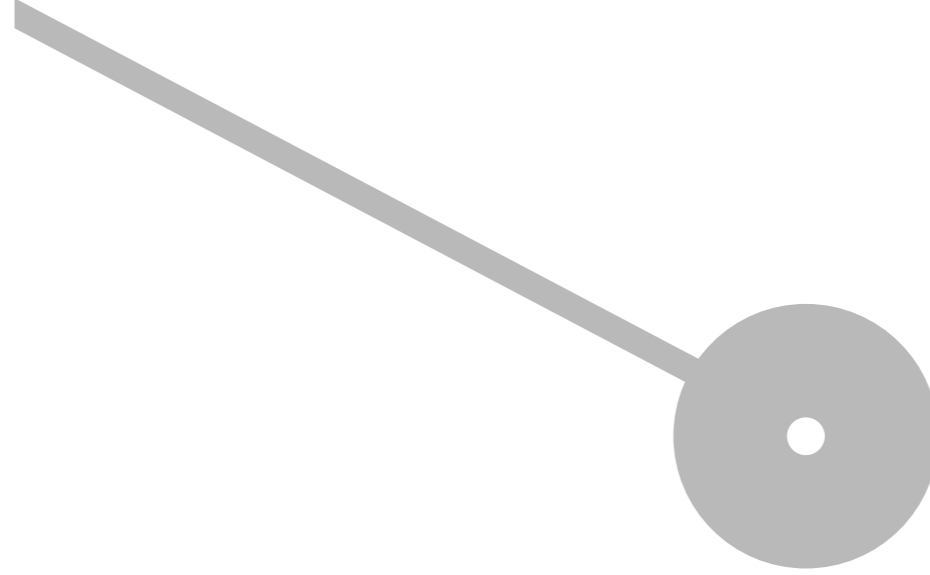
11/2023

João Manuel Castro e Cunha. Estágio curricular na produtora Bando à Parte:
A cronotopia do filme de não ficção

Estágio curricular na produtora Bando à Parte: A cronotopia do filme de não-ficção

João Manuel Castro e Cunha

11/2023



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

João Manuel Castro e Cunha

**Estágio Curricular na Produtora Bando à Parte:
A cronotopia do filme de não-ficção**

Relatório de Estágio

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Orientação: Título de Especialista/Mestre José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Vila do Conde, novembro de 2023

João Manuel Castro e Cunha

**Estágio Curricular na Produtora Bando à Parte:
A cronotopia do filme de não-ficção**

Relatório de Estágio
Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Título de Especialista João Paulo Rucha das Dores da Costa Donga
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof^a. Doutora Liliana Cristina Vidais Rosa
Escola Superior de Tecnologia de Abrantes – Instituto Politécnico de Tomar

Orientador

Título de Especialista/Mestre José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, novembro de 2023

RESUMO ANALÍTICO

O presente relatório retrata a minha experiência durante o estágio curricular desenvolvido na produtora Bando à Parte entre novembro de 2022 e fevereiro de 2023, onde desempenhei, sobretudo, tarefas relacionadas à montagem de dois filmes documentais.

Complementando a descrição do período de estágio, onde se abordam os diferentes projetos em que estive envolvido, percorrendo em detalhe as funções assumidas e os métodos aplicados, este relatório contempla ainda uma componente investigativa que se irá incidir na montagem aplicada ao cinema documental, mais precisamente na forma como o espaço representado possibilita a criação de significado e desenvolvimento temático.

Partindo do conceito literário de cronótopo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin e aplicado ao cinema documental por Michael Chanan, esta parte do relatório irá lançar uma breve exploração às potencialidades do tratamento espacial particulares ao cinema de não-ficção, recorrendo para isso à análise do filme *Suzanne Daveau (2019)*, de Luísa Homem.

Palavras-chave: Montagem; Cinema Documental; Espaço; Cronótopo.

ABSTRACT

This report details my internship at the production company Bando à Parte, where I mostly worked on the editing of two documentary films between November 2022 and February 2023.

Following my overview of the various other projects in which I was involved, this report will include an investigative section focusing on editing in documentary cinema, specifically on how montage can articulate the treatment of representational space for the creation of meaning and thematic development.

Using Mikhail Bakhtin's literary concept of chronotope, as applied to documentary studies by Michael Chanan, this section of the report will provide a brief exploration of the specific possibilities of spatial treatment in non-fiction films, concluding with an analysis of the film *Suzanne Daveau* (2019), by Luísa Homem.

Keywords: Editing; Documentary Film; Space; Chronotope.

SUMÁRIO

Lista de ilustrações.....	6
1 – MONTAGEM E CINEMA DOCUMENTAL.....	11
1.1 – Breve história da Montagem – Da refinação da continuidade à noção de colisão 12	
1.2 – Desenvolvimentos do filme de não-ficção – “O tratamento criativo da realidade” 22	
2 – CRONOTOPIA DOCUMENTAL – O PAPEL DA MONTAGEM NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO REPRESENTACIONAL.....	29
2.1 – O espaço da não-ficção.....	30
2.2 – A Geografia biográfica de Suzanne Daveau (2019): O espaço representado como tempo vivido.....	36
3 – ESTÁGIO CURRICULAR NA PRODUTORA BANDO À PARTE	43
3.1 – Caracterização da empresa.....	43
3.2 – Introdução aos projetos desenvolvidos durante o estágio	44
3.3 – Filme documental sobre a banda ‘Mão Morta’.....	45
3.4 – Trabalho em atelier com Edgar Pêra.....	53
3.5 – The Factory North Portugal.....	55
4 – DOCUMENTÁRIO SOBRE O PROJETO CALEIDOSCÓPIO	61
4.1 – Caracterização do projeto.....	61
4.2 – Apresentação ao projeto e primeiras impressões.....	62
4.3 – O processo de montagem – Primeiras abordagens, métodos de trabalho e evolução.....	64
4.4 – Ponto de situação do projeto.....	75
CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
FILMOGRAFIA.....	81
Anexo A – Poster do The Factory North Portugal.....	83
Anexo B – Foto de grupo no final das rodagens da curta-metragem O Espinho (2023), de André Guiomar e Mya Kaplan	84
Anexo C – Foto de grupo no final das rodagens da curta-metragem As Gaivotas Cortam o Céu (2023), de Mariana Bártolo e Guillermo García López.....	85

Lista de ilustrações

Figura 1: Imagem do filme Suzanne Daveau, 2019 (Luísa Homem).....	38
Figura 2: Itinerário Visual do 1º Capítulo de Suzanne Daveau (2019).....	40
Figura 3: Percurso de Suzanne Daveau após encontro nos Pireneus.....	41
Figura 4: Percurso de Orlando Ribeiro após encontro nos Pireneus.....	41
Figura 5: Percursos cruzados de Suzanne Daveau e Orlando Ribeiro	42
Figura 6: Anotações de arquivo - Projeto Mão Morta	47
Figura 7: Imagem da sequência de Palhais;.....	49
Figura 8: Imagem da sequência de Palhais (cont.).....	50
Figura 9: Timeline de entrevistas organizada por código de cores;.....	51
Figura 10: Gravações em estúdio (2014).....	52
Figura 11: Testes em atelier com Pedro Bastos e Edgar Pêra;.....	54
Figura 12: Still do concerto de B Fachada;.....	62
Figura 13: Timeline anotada - Projeto Caleidoscópico;	65
Figura 14: Still da performance dos NIB;.....	67
Figura 15: Efeito da tela dividida - Tiago Sousa/Adolfo;.....	71
Figura 16: Efeito caleidoscópico na performance dos Taqbir;.....	73

0 - INTRODUÇÃO

O presente relatório de estágio serve como um balanço da minha experiência ao longo de 4 meses na Produtora Bando à Parte, no âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Fotografia e Cinema Documental, além de consolidar este capítulo da minha formação académica com uma investigação a considerar o papel da montagem no cinema documental, partindo do conceito de cronótopo, trabalhado por Mikhail Bakhtin, para me concentrar nas características distintivas no tratamento do espaço no filme de não-ficção.

Optei por desenvolver um estágio neste segundo ano de mestrado pela vontade de me inserir no meio profissional de modo a adquirir experiência e aprimorar competências práticas e técnicas, além de me permitir aplicar as ideias e fundamentos que fui adquirindo ao longo do meu percurso académico, numa perspetiva de vir a exercer atividade profissional na área. Foi uma oportunidade de me testar num ambiente exigente, mas gratificante, pondo-me em contacto com pessoas e projetos em contexto profissional e absorvendo práticas e experiências que serão, sem dúvida, valiosas para o meu futuro.

Tive a felicidade de poder cumprir o meu estágio na Produtora Bando à Parte, aquela que foi a minha primeira opção. A ambição de estabelecer contacto com esta produtora sediada em Guimarães também informou a minha decisão de optar por um estágio como trabalho final, por me identificar com o perfil dos projetos desenvolvidos pela produtora, pela singularidade de ser uma entidade de produção audiovisual localizada no norte de Portugal, e pela conveniente proximidade geográfica entre a produtora e o meu local de residência. No primeiro contacto com os membros da equipa percebi que este seria um ambiente estável e compatível com as minhas pretensões, o que só me deu mais segurança para seguir a oportunidade de estagiar nesta instituição.

No estágio, desempenhei, sobretudo, funções de montagem de projetos documentais, indo de encontro às minhas aspirações e interesses. O primeiro projeto que me foi proposto, e aquele sobre o qual este relatório irá incidir principalmente, foi o de construir um filme documental a partir das imagens captadas por Pedro Bastos (artista plástico e realizador, que tem vindo a colaborar com a produtora em diferentes projetos), ao longo da programação do Caleidoscópio 2022. Estas imagens correspondem aos

diversos concertos inseridos num programa pensado e acolhido pelas cidades de Barcelos, Braga, Fafe e Guimarães, no sentido de valorizar e dinamizar os diferentes espaços e lugares desses territórios. O meu desafio era pegar nas imagens dos concertos e experimentar na montagem a criação de um objeto atmosférico que sustentasse um retrato particular e subjetivo de uma região. Partilhei esta tarefa com a minha colega de curso, Maria Cândida, que também estagiou na mesma empresa, já que a dimensão e carácter fragmentado do arquivo permitiu que a fase de montagem se tornasse num projeto colaborativo, sempre na perseguição de uma intenção particular ditada pelo realizador Pedro Bastos.

Também me foi proposto reviver um projeto sobre a banda bracarense Mão Morta. Este projeto foi inicialmente concebido em 2014 por Rodrigo Areias, na altura pensado como uma celebração dos 30 anos da banda. Dez anos depois, o arquivo acumula uma dimensão que ronda as 65h, entre entrevistas e participações da banda em programas televisivos, concertos, ensaios e vídeos caseiros. O desafio aqui era novamente explorar um universo de imagens consumadas, desta vez à procura de estabelecer uma ordem biográfica experimental a partir das intenções e inspirações partilhadas pelo Rodrigo.

Durante o estágio, ainda tive a oportunidade de fazer parte das rodagens de três curtas-metragens inseridas no programa *The Factory*, organizado pela Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes e com a produção da Bando à Parte. Nos três projetos, realizados ao longo de um mês, trabalhei como assistente de produção, o que me deu uma oportunidade de acompanhar de perto os diferentes métodos e abordagens que as três duplas escolheram para os seus distintos projetos. Foi, obviamente, um desafio diferente dos projetos anteriores. Onde, previamente, trabalhava com as imagens que recebia, aqui os meus esforços eram no sentido de garantir as condições para que as imagens pudessem ser criadas em primeiro lugar. Esta inversão das tarefas acabaria por ser uma experiência profundamente enriquecedora e marcante, sendo a minha primeira experiência numa produção profissional.

O presente relatório será então composto por um primeiro capítulo dedicado à montagem e ao cinema documental. Começarei por fazer uma breve recapitulação histórica da montagem, e a sua contribuição para o desenvolvimento do cinema documental.

No segundo capítulo, irei basear-me no conceito de cronótopo desenvolvido por Mikhail Bakhtin para focar o meu estudo no conjunto de características particulares ao documentário no que diz respeito ao tratamento e representação do espaço, analisando de que forma o cinema documental pode, através da montagem, utilizar o espaço representado para o desenvolvimento dos temas e acontecimentos do filme, e das suas potencialidades expressivas – estéticas, narrativas e retóricas.

Finalmente, o terceiro capítulo será dedicado à minha experiência a estagiar na Bando à Parte, começando por uma caracterização da empresa e dos projetos onde estive envolvido, seguido por um relato das minhas funções e do processo de desenvolvimento dos diferentes trabalhos.

1 – MONTAGEM E CINEMA DOCUMENTAL

Neste capítulo inicial optámos por fazer um breve resumo histórico dos principais temas relacionados à experiência de estágio: a montagem e o cinema documental. Iremos voltar à infância do cinema para perceber o momento em que a montagem começa a ser desenvolvida e aplicada nas primeiras experiências cinematográficas. Veremos o papel fundamental que a montagem, enquanto prática e conceito, viria a desempenhar enquanto representante máximo da potencialidade artística do cinema, instaurando-se como o elemento mais discutido da linguagem cinematográfica nos 30 anos embrionários da jovem arte.

Iremos também percorrer os desenvolvimentos criativos relacionados à aplicação da montagem em filmes de não-ficção, contemplando a introdução e incorporação do som como mais um elemento de potencial expressivo.

Veremos, enfim, como as histórias da montagem e do documentário estão intimamente ligadas. Acompanharemos a maturação dos dois domínios, contemplando os vários momentos em que os seus desenvolvimentos se cruzam e se influenciam, em resultados tão notáveis que sobrevivem à passagem do tempo e continuam, até hoje, a servir de base para o estudo e aplicação da arte cinematográfica.

1.1 – Breve história da Montagem – Da refinação da continuidade à noção de colisão

Em 1895, Auguste e Louis Lumière apresentam o mundo ao cinematógrafo, uma tecnologia que se diferenciava da fotografia pela sua capacidade de sugerir o movimento do mundo representado. Sendo essa a principal atração, as subseqüentes *actualités* seriam então um produto recreativo consistindo no registo de situações e acontecimentos banais, auferidos de elegância pelo jogo de luzes e sombras que se movimentavam durante a projecção. A duração dos filmes era regulada pelo esgotamento da película fotossensível. Nas primeiras exhibições públicas, em 1895, os Lumière apresentaram um catálogo de 10 *actualités*, tendo cada filme até 17 metros de película, o que, em projecção, corresponde a cerca de 50 segundos (Palm, 2009). Nestes primeiros exercícios, a montagem era, então, inexistente.

Mesmo com o eventual surgimento de filmes compostos por diferentes rolos de película – como *L'affaire Dreyfus* de George Méliès, em 1899, formado por 12 fitas de filme –, a arte cinematográfica parecia ainda comprometida com a tradição visual herdada de outras artes, principalmente o teatro e a fotografia. Méliès, nas suas emblemáticas e pioneiras elaborações narrativas, continuava a seguir uma lógica de apresentação teatral, onde toda a ação se desenrolava num único cenário, contido no espaço e no tempo num plano fixo e afastado. Cada plano era uma cena por si só, e a montagem era a sucessão dos vários planos – análogo a uma performance teatral, o corte era a mudança de cenário.

Em filmes como *Le Voyage dans la Lune*, de 1902, Méliès demonstra, no entanto, um uso criativo da edição feita em câmara através do *Jump-cut*. Trata-se da primeira aplicação dessa técnica, aqui usada para efeitos de ilusionismo, permitindo que um guarda-chuva se transformasse num cogumelo e que os habitantes lunares desaparecessem numa nuvem de fumo. Esta é a primeira instância de uma “arte escondida”¹ a rondar o cinema, pois para o truque resultar, o corte não deveria ser percebido pelo espectador – quase 60 anos mais tarde, a técnica será revivida por Godard, mas com intenções radicalmente opostas.

Esse conceito de invisibilidade parece ser um tema de recorrência inescapável quando se fala de montagem, impondo-se como uma máxima estilística e instigando,

¹ Wiedemann, V. (1998). Film editing—A hidden art? P.O.V. A Danish Journal of Film Studies, 21–30.

eventualmente, uma reação esteticamente reivindicativa – como veremos atempadamente. Historicamente, a própria invenção da montagem em solo europeu esteve sempre envolta de um “casulo de silêncio”, como aponta Walter Murch no prefácio da primeira edição de *“Fine Cuts: Interviews on the Practice of European Film Editing”* (2018). Pouco sabemos das vozes por detrás dos magníficos avanços das técnicas de montagem que permitiram a George Albert Smith usar *close-ups* e planos subjetivos para fragmentar a ação em *Grandma’s Reading Glass*, no ano de 1900 – quase uma década antes de Griffith aplicar as mesmas técnicas em narrativas mais complexas. (Crittenden, 2018, prefácio por Murch, 2004)

Também em *Fire!* (1901), de James Williamson, é possível encontrarmos algumas práticas inovadoras que seriam mais bem documentadas quando aparecem no filme de Edwin S. Porter, *Life of an American Fireman* (1903). Ambos os filmes apresentam um conflito que atravessa diferentes planos e localizações até à sua eventual resolução. A ação é transportada de plano em plano, transmitindo uma sensação de continuidade do evento, onde anteriormente a ação teria sido contida em apenas 1 plano. Os processos que poderiam explicar estes desenvolvimentos no filme do britânico ficaram perdidos para a história. No caso de Porter, sabemos que ele partiu do arquivo de imagens de Edison, onde encontrou registos de atividades em quartéis de bombeiros. Pela popularidade do tema, e, como sugere Georges Sadoul (s.d., citado por Musser, 1991), talvez influenciado pelo filme de Williamson, Porter usa essas filmagens como base para a fabricação de uma pequena história fictícia. Esta “postura sem precedentes”, é indicativa de uma perceção de que o significado de um plano não está contido em si mesmo, mas que este pode ser modificado e trabalhado através da sua articulação com outros planos (Reisz & Millar, 2009).

Em *The Great Train Robbery* (1903) podemos assistir a um novo exercício de continuidade, agora aplicado a um contexto de maior distanciamento espacial. Num momento em que vemos o conjunto de bandidos a afastarem-se do comboio sequestrado, cortamos para o interior de um escritório onde o operador recupera os sentidos, depois de ter sido atacado no começo do filme. A transição aproxima dois espaços completamente distintos sem continuar uma ação introduzida no plano anterior. É um corte que marca uma evolução de uma simples continuidade de ação, para uma continuidade narrativa. Através da montagem, o espetador consegue assimilar dois

acontecimentos em diferentes espaços, envolvendo personagens distintas, relaciono-os como acontecimentos ligados tematicamente através da complementaridade dos planos.

Além destes sólidos contributos históricos, em determinado momento, o consenso entre historiadores era de que Porter tinha sido também o responsável pela primeira implementação de uma montagem paralela. Isto com base na cópia do *Life of an American Fireman* do Museu de Arte Moderna (MoMA), que contava com um clímax (o combate às chamas), construído através da alternância entre duas perspetivas – uma do exterior da casa, e outra do interior –, criando uma linearidade discursiva verdadeiramente revolucionária; uma técnica tão radical que não consta em futuros trabalhos do mesmo autor. Como viria a ser provado, a cópia do MoMA teria sido, em algum momento, reeditada segundo as mais recentes sensibilidades, numa descarada tentativa de elevar os méritos de Porter (Musser, 1991, pp. 230–232). Originalmente as duas perspetivas existem no filme, mas os planos são organizados um a seguir ao outro, conferindo uma repetição temporal condizente a outros filmes da época. Narrativamente eficientes, inovadores, e com os seus devidos méritos, os filmes de Porter revelam, no entanto, uma falta de apuramento rítmico e dramático que tentou ser posteriormente implementado através da reedição.

Para vermos a verdadeira origem desses refinamentos das técnicas de montagem é necessário esperarmos até 1908 para acompanharmos a filmografia de D.W. Griffith, conhecido como “o pai da montagem cinematográfica”. Se nos filmes de Porter a ação continuava a ser apresentada através de enquadramentos fixos e distantes, onde a ênfase dramática era da responsabilidade dos actores, Griffith experimenta aproximar a câmara da ação, desbloqueando o uso de diferentes escalas de planos que ainda hoje formam a base do léxico cinematográfico, além de permitir que a câmara se movimente ao longo do plano, revelando um mundo histórico além de um enquadramento fechado.

Se técnicas como o *close-up* já tinham sido desenvolvidas e aplicadas criativamente (como vimos com George Albert Smith), Griffith destacava-se pela notável manipulação dramática dos fragmentos de ação. Griffith descobrira que uma representação mais detalhada e persuasiva poderia ser alcançada através da edição de materiais incompletos, permitindo-lhe um maior controlo da dimensão dramática da cena. O corte já não era só efetuado por motivos de ação ou de narrativa – Porter aplicava

o corte quando o plano tinha o seu significado narrativo esgotado –, mas agora era sobretudo informado por intenções de controlo emocional e dramático.

Em *After Many Years (1908)* Griffith transita de um plano geral para um plano médio, permitindo que o espectador se aproxime de forma gradual da personagem, culminando num *close-up* da cara da atriz que acentua a emoção da cena, em que uma mulher espera ansiosa pelo regresso do seu amante. Através da associação emocional e narrativa, os repentinos saltos espaciais são recebidos de forma inquestionável na perceção do espectador. Volta a ser reforçado o estatuto da montagem enquanto uma arte invisível (Germeys, 2007, citado por Gross, 2009).

Ainda nesse filme, Griffith implementa uma montagem paralela entre planos da jovem e do seu amante à distância, superando uma distância física pela proximidade emocional sentida pelas personagens – conferido aos pensamentos uma realidade visível, conseguida através de uma orquestração dramática que permite um maior controlo das reações do espectador (Dancyger, 2018).

Uma outra aplicação da montagem paralela de Griffith seria no seu uso criativo da duração de cada plano. O cineasta americano viria a aprimorar as suas famosas cenas de perseguição – “*Griffith last minute rescues*” – em que a aplicação do corte se torna mais frequente consoante a aproximação do clímax. Um desses exercícios aparece no filme *The Lonely Villa (1909)*, em que Griffith constrói uma sequência rítmica entre uma família cercada, os assaltantes, e a figura patriarcal que se encontra distante, numa construção dramática que torna vertiginosamente evidente o estatuto indefeso da família até ao momento em que o pai consegue finalmente chegar a casa. Manipulando a temporalidade do acontecimento para ênfase dramático, “o tempo real passa a ser substituído pelo tempo dramático no critério de decisões de montagem” (Ken Dancyger 2018, p.6).

Em *Intolerance (1916)*, Griffith apresenta um épico com 3h30 de duração onde coloca em prática todos os desenvolvimentos experimentados ao longo das suas curtas-metragens – desde a escala de planos, ao movimento de câmara e à variação rítmica. A ambiciosa estrutura do filme conjuga quatro narrativas de diferentes períodos históricos, relacionando-as conceptualmente numa apresentação intercalada ao longo do filme. Marcando a distância temporal entre as sequências, o filme introduz uma ideia de *leitmotiv* – a imagem de uma mulher a embalar um berço.

Para alguns autores, no entanto, essa escolha estilística não era eficiente em transmitir a ideia central e unificadora do universo fílmico. Em especial, Sergei Eisenstein escreveria um ensaio em 1949, onde, reconhecendo os méritos da sintaxe cinematográfica de Griffith, não deixa de a relativizar: “*Griffith at all times remains on a level of representation and objectivity and nowhere does he try through the juxtaposition of shots to shape import and image*” (Eisenstein, 1951, citado por Reisz & Millar, 2009, p.12). Eisenstein explicava o insucesso do filme americano em transmitir as ideias complexas a que se propunha, pelo uso limitado das potencialidades expressivas da montagem. Afinal, em nenhum momento as intenções intelectuais do realizador são expostas diretamente no material fílmico de modo eloquente e energético – estavam reduzidas a um único plano, isolado e insuficiente. Eisenstein defendia que o realizador deveria exercer mais controlo sobre o material fílmico; usar a montagem não só para contar histórias, mas também para as interpretar e suscitar conclusões intelectuais no filme.

Da escola soviética surgem diferentes concepções que valem a pena ser referidas. Estes eram cineastas que, além dos seus trabalhos práticos, também produziram um extenso corpo teórico a suportar as suas inovações. É importante entendermos o contexto em que estes cineastas e teóricos produziram a sua obra: Depois do movimento revolucionário de outubro de 1917, os meios de produção cinematográficos são nacionalizados, sendo o cinema entendido como um excelente meio de divulgação ideológica, em sentido de inculcar o espírito revolucionário a toda a população – que assolada por grandes níveis de analfabetismo, era exposta às ideias do movimento bolchevique através de uma linguagem visual e atrativa.

Karel Reisz e Gavin Millar (2009), dividem, de uma forma geral, as experimentações soviéticas em duas escolas distintas: 1) Os ensinamentos de Kuleshov e Pudovkin – essencialmente, uma elaboração e racionalização do trabalho de Griffith; 2) As teorias de Eisenstein – uma evolução disruptiva, tornando a montagem visível através de uma série de descontinuidades e colisões.

Ambas escolas são responsáveis pelo estabelecimento do termo *montage*, significando “duas imagens em conjunto a significar mais que a soma do seu conteúdo visual” (Crittenden 1995, p.4, citado por Holt, 2015). Em Kuleshov, são relevantes os seus experimentos como o célebre ‘efeito Kuleshov’, em que o mesmo plano do semblante

neutro de um actor é entendido como expressando diferentes emoções quando justaposto com imagens de um prato de sopa, uma criança num caixão ou uma mulher deitada num divã. Também a experiência denominada ‘geografia criativa’, onde, através da montagem, Kuleshov conseguia sugerir uma unidade temporal e espacial quando as imagens tinham sido captadas em locais e tempos distintos; ou ainda um exercício análogo, referente à fisionomia humana – ‘o retrato heterogéneo’, em que o corpo de uma mulher é composto por imagens fragmentadas de diferentes atrizes. Todas estas experiências são reveladoras do potencial de reavaliação semiótica que a associação de dois ou mais planos permite alcançar (Nogueira, 2010).

Para Pudovkin, a arte filmica não deriva nem da performance dos atores, nem do processo de filmagem – estes são apenas etapas na preparação do material. A arte do cinema começa no momento em que o realizador combina as várias peças de filme. Os efeitos possibilitados pela justaposição de planos, evidenciados pelas experiências de Kuleshov, resultam numa reivindicação estética:

the material of the film director consists not of real processes happening in real space and real time, but of those pieces of celluloid on which these processes have been recorded. This celluloid is entirely subject to the will of the director who edits it. (Pudovkin, 1929, citado por Reisz & Millar, 2009, p. 14)

Ao contrário de Griffith, que constrói as cenas dos filmes pensando em planos gerais nos quais vai aplicando fragmentos para afinamento dramático, Pudovkin defende a superioridade expressiva e suficiente dos fragmentos. Em vez de estes interpolarem a narrativa, estes deviam constituir a totalidade do universo filmico. No fundo, defende uma maior fragmentação da ação em elementos completamente interdependentes. Se no princípio do cinema cada plano continha em si a totalidade da ação, Pudovkin pretendia desvirtuar por completo a capacidade do plano se aguentar por si só: “O cinema adquire então o seu valor quando acrescenta algo à percepção comum da realidade, ou seja, quando transforma o mundo num texto filmico” (Nogueira, 2010, p. 113).

Estas reivindicações são congruentes com a sua prática cinematográfica, como podemos ver no filme *Mat [A Mãe]*, (1926). Num momento em que um prisioneiro recebe a notícia que vai ser libertado no dia seguinte, Pudovkin opta por transmitir o êxtase e a felicidade da personagem, não através de um *close-up* do seu rosto, mas através de uma elaborada sequência de imagens exteriores que invadem a pequena cela. Vemos um

detalhe da corrente frenética de um rio, sugerindo o ritmo interior da personagem, vemos um pormenor do seu peito ofegante, as suas mãos tensas, o seu olhar contido, terminando a sequência com o sorriso de uma criança levantada contra o céu. Onde outros cineastas confiariam a emoção da cena à performance do seu actor, Pudovkin constrói o sentimento pretendido através da síntese plástica da montagem.

Na sua escrita, Eisenstein também atribuiu à montagem o papel de elemento fundamental à arte do cinema, teorizando a montagem cinematográfica como uma colisão de imagens e de ideias – o *cinema-punho*. Se Pudovkin argumentava que uma ideia era apresentada mais eficientemente através da justaposição de uma série de detalhes da ação, Eisenstein acreditava que essa construção era apenas a aplicação mais elementar da arte da edição. Em vez de ligar planos numa sequência concordante, ele defendia que o tecido fílmico deveria ser composto por uma série de colisões, o que ele apelidou de *montagem de atrações*:

Pudovkin defende a ideia segundo a qual a montagem não seria mais que uma associação de planos, uma sucessão de elementos arranjados em série a fim de expor uma ideia. Para mim a montagem é uma colisão, e, da colisão de dois factores, surge um conceito. Do meu ponto de vista, a associação não é mais que uma possibilidade, um caso particular. (Eisenstein, s.d., citado por Nogueira, 2010, pp. 112–113)

No *cinema-punho*, cada corte transporta o desenvolvimento de uma ideia, e não a continuação de uma ação. Para Eisenstein, a história do filme é apenas uma estrutura conveniente através da qual a exposição de ideias pode ser aplicada. Assim, dispensa sem remorsos das mais elementares técnicas de continuidade narrativa, permitindo lapsos temporais e espaciais entre planos. (Reisz & Millar, 2009)

A mais breve análise à sua filmografia revela o resultado da aplicação prática dos seus conceitos. Falemos de *Oktyabr [Outubro]*, (1927), um filme sobre a revolução Bolchevique que nega ser uma dramatização de um episódio histórico, preferindo focar-se na justificação ideológica do acontecimento político. Numa das sequências do filme, Eisenstein quer cultivar na audiência um olhar crítico sobre a figura de Alexander Kerensky, primeiro-ministro do Governo Provisório antes da revolução de outubro. Numa das cenas acompanhamos Kerensky na sua marcha pelo Palácio de Inverno, em São Petersburgo. Dirige-se às escadarias, e a meio do percurso o plano é interrompido por um intertítulo: “Ministro da Guerra”; voltamos ao início da escadaria, onde Kerensky caminha sobre os mesmos degraus, até ser interrompido novamente: “Ministro da

Marinha”; volta a acontecer a repetição do plano, uma e outra vez, usando a descontinuidade da ação para cultivar na audiência o sentimento de desconforto com a arrogância e pedantismo de Kerensky e os seus supérfluos cargos acumulados. Chegando finalmente ao topo das escadas, onde é jocosamente recebido pelos generais czaristas, à porta do escritório, vemos mais um intertítulo: “o ‘REAL’ democrata”. Quando ele finalmente entra, seguido impacientemente pelos seus generais, o plano é invadido por uma sucessão de imagens de um pavão robótico – novamente uma sugestão da sua vaidade, agora caracterizando Kerensky como um instrumento nas mãos dos imperialistas.

Este pequeno excerto deixa em claro uma aplicação da montagem de forma muito intencional por parte de Eisenstein. Muita deliberação e esforço estavam por trás dos seus filmes, havendo uma especial preocupação por informar o impacto emocional que cada cena deveria ter no espectador. É, pois, um cinema baseado na manipulação e persuasão.

Opondo-se à intelectualidade discursiva de Eisenstein e considerando que Pudovkin se dedicava ao cinema burguês, Dziga Vertov acreditava na primazia da imagem documental para fazer florescer uma verdadeira chama revolucionária no espectador. Dessa forma trabalhou apaixonadamente os fenómenos visuais sem seguir um *script* ou recorrer a intertítulos. Com o seu ‘*Cine-olho*’, Vertov tentava de uma vez por todas substanciar a completa separação do cinema com o teatro e a literatura.

Vertov também colocava a montagem nas suas preocupações fundamentais, mas, de forma significativa, considerava a montagem como um processo contínuo e transversal a todas as fases de produção do filme – uma montagem integral. Para Vertov, a montagem começa com uma planificação temática: dos fatos e dados disponíveis, faz-se um inventário e seleção daqueles que serão objeto de atenção. O momento de rodagens constitui outra fase de seleção, e, portanto, de montagem (Nogueira, 2010). Feita a recolha do material visual, as imagens são avaliadas e justapostas em múltiplas composições, num novo momento de descoberta e criação de significado: “*This sense of fun is freer than the work of Pudovkin or Eisenstein. In attitude, Vertov’s work is more experimental and freeform than the work of his contemporaries*” (Dancyger, 2018, p. 17).

Todos estes grandes desenvolvimentos técnicos e conceptuais da montagem, responsáveis pelas principais evoluções das potencialidades estéticas e expressivas do

cinema como arte, aconteceram num curto espaço de 30 anos, correspondendo ao período do cinema mudo – quando os elementos visuais eram as únicas formas de transmitir ideias, histórias e perspectivas.

Com o advento do som, todo este espírito de descoberta e experimentação virá a ser restringido pelas limitações impostas pela nova tecnologia:

The recording of sound was so daunting a task that picture editing took second place. Dialog scenes on disk could not be edited without losing synchronization. A similar problem existed with the Movietone sound-on-film movies. A cut meant the loss of sound and image. Until rerecording and multiple camera use became common, editing was restricted to silent sequences. Consequently, the coming of sound meant a serious inhibition for editing and the loss of many of the creative gains made in the silent period. (Dancyger, 2018, p.26)

Se a infância do cinema foi um período de liberdade estilística e exploração formal, a introdução do elemento sonoro impulsionaria o cinema para três décadas de cânone, com a implementação de um dogma estético preocupado, acima de tudo, com a clareza narrativa e a continuidade da ação. Para imergir totalmente o espectador no universo fílmico, fazendo-o esquecer de si mesmo e aliciando a sua identificação com as personagens, a montagem não poderia ser intrusiva ou provocadora, assumindo definitivamente o seu estatuto como ‘arte escondida’. É o período clássico, onde o cinema narrativo assume a predominância que mantém até aos dias de hoje (Nogueira, 2010).

Se nesta altura o cinema narrativo, produzido pelos grandes estúdios, é forçado a seguir concessões estilísticas por influência do mercado, os cineastas do filme de não-ficção experimentariam um ambiente de maior liberdade, por muitos desses filmes serem financiados e produzidos por instituições governamentais. Se isso implicava que certas obras se alinhassem às respetivas agendas políticas e sociais vigentes, por outro lado esse carácter institucional também os libertava, de um modo geral, das mesmas pressões comerciais do filme de ficção, sendo dada maior importância à eficiência discursiva do objeto cinematográfico, o que permitia uma maior liberdade de experimentação (Dancyger, 2018).

Com uma linguagem desenvolvida por Griffith, e as ferramentas retóricas teorizadas por Eisenstein, no próximo subcapítulo analisaremos como alguns cineastas como Robert Flaherty, John Grierson e Leni Riefenstahl aplicaram os principais desenvolvimentos da montagem na sua prática documental, incorporando, por vezes, o som como mais um elemento de potencial dialético nos seus documentários,

expandindo o conjunto das possibilidades da montagem na transmissão de informação e desenvolvimento temático.

1.2 – Desenvolvimentos do filme de não-ficção – “O tratamento criativo da realidade”

(...) to achieve a convincing impression of an actually observed scene, a most elaborate editing process may have to be brought into operation. A event which is dramatic when seen in real life does not necessarily remain so when recorded on to celluloid. (Reisz & Millar, 2009, p. 99)

Como refere Bill Nichols em *Introduction to Documentary* (2001), uma narrativa bastante comum atribui as origens do documentário à capacidade do cinema representar, com autenticidade, a realidade observada pela câmara. Esse foi, afinal, o chamariz desta nova tecnologia, já desde as *actualités* dos Lumière, quando o registo do movimento conferia às imagens um nível mais elevado de autenticidade e fascínio que outras formas de representação. Esta particular possibilidade – continua a narrativa –, impulsionou uma variedade de autores pioneiros em explorar essa capacidade de replicar o mundo histórico, culminando no surgimento de *Nanook of The North* (1922), que, por sua vez, inspira Grierson a estabelecer uma base institucional para a produção de filmes documentais na Grã-Bretanha; o que, a seu tempo, influenciaria Pare Lorentz a fazer o mesmo nos Estados Unidos, na década de 1930.

Esta narrativa, considera Nichols (2001), equivale a um mito, pois pressupõe uma linearidade de acontecimentos e intenções num percurso que é, na realidade, constituído por inúmeros desvios, experiências e influências. Além do mais, a capacidade que o cinema tem de documentar a realidade confere apenas uma condição necessária, mas não suficiente, para podermos fazer uma caracterização rigorosa do conjunto de diferentes propostas que, atualmente e historicamente, consideramos pertencer a uma mesma tradição documental.

Não interessa aqui falar em detalhe de como essas propostas resultam em diferentes categorias de documentário, seguindo a tipologia tão compreensivelmente delineada por Bill Nichols. O mais relevante é tentar perceber as características partilhadas por filmes tão diferentes uns dos outros – nas suas aspirações e procedimentos –, que nos permitem encaixá-los numa mesma categoria de prática cinematográfica.

Para isso, é necessário olhar além de uma narrativa simplista que não explica como é que o cinema, com a sua aparente voracidade pelo real, demora tanto tempo a apresentar um projeto documental convincente – *Nanook of the North*, de Robert

Flaherty, apenas em 1922 –, não se desenvolvendo paralelamente ao cinema narrativo nas décadas de 1900 e 1910. No fundo, é necessário entender de que forma é que o aparecimento do filme de Flaherty só foi possível depois dos desenvolvimentos impulsionados pela aplicação narrativa do cinema através de muitas das técnicas e teorias de montagem que apresentamos no capítulo anterior.

Para Bill Nichols (2001), a qualidade indicial do cinema corresponde a apenas uma característica necessária ao estabelecimento do documentário como um gênero. Se usarmos uma cadeira como analogia, o documento visual produzido pela câmara é apenas uma das pernas, incapaz, por si só, de sustentar o estatuto particular do documentário. Isto porque um mero registo da realidade, quer por fins científicos, quer por motivos de espetáculo – o “cinema de atração”² – carece de um olhar particular do autor sobre as imagens. A um registo científico impõe-se um código de objetividade, e num documento de atração, o que interessa é o exotismo capturado pela imagem.

A segunda característica necessária ao documentário surge quando o cinema experiencia, nas mãos dos múltiplos artistas das mais variadas vanguardas do séc. XX, uma experimentação poética que pretende inverter a hierarquia de valorização entre a representação do objeto e o seu referente real (Nichols, 2001). Para os Impressionistas franceses e, como já vimos, para a escola soviética de montagem, o objeto fílmico era, em si mesmo, a própria atração. O interesse destes artistas já não estava na fidelidade que a imagem mantinha com os objetos filmados, mas nas possibilidades de criar novos significados através da manipulação e montagem dos materiais fílmicos. A valorização da imagem em si mesma e a sua exploração discursiva está intimamente relacionada ao seu potencial “valor documental”, sendo assim possível entender o documentário, como frasearia John Grierson (1932), como o “tratamento criativo da realidade”.

A próxima grande evolução mencionada por Bill Nichols, e a que ele considera o fator mais importante para o possível desenvolvimento do documentário, foram as inovações das técnicas narrativas desenvolvidas por Griffith – desde a edição paralela à *découpage* da ação em diferentes planos. Afinal, se essas inovações formais podem ser aplicadas a um mundo imaginário, também poderão ser implementadas ao mundo histórico (Nichols, 2001). Como veremos de seguida, são precisamente estas morfologias

² Não confundir com o conceito homónimo de Eisenstein; aqui, o termo aplicado por Tom Gunnings é derivado das atrações de circo (cit. por Nichols, 2001, p. 86)

narrativas que podemos ver aplicadas com grande sucesso na montagem dos filmes de Robert Flaherty.

Por fim, e constituindo o aspeto mais particular à prática documental, Nichols fala-nos da retórica do filme de não-ficção. O cinema documental caracteriza-se por ser, acima de tudo, uma interpretação do seu autor sobre o mundo histórico. Não bastando apresentar imagens da realidade de uma forma esteticamente eficiente, a capacidade do documentarista incorporar a sua voz – quer literalmente com o advento do som no cinema, quer figurativamente através da montagem –, é o que atribui ao documentário o seu estatuto como disciplina artística: *“In a documentary the theme is only the merest starting point, demanding interpretation. The film’s merit will rest on the quality of the treatment, not in the spontaneous entertaining power of the theme itself”* (Reisz & Millar, 2009, p. 98).

Um “tratamento criativo da realidade” pressupõe uma interpretação, um comentário sobre o mundo histórico; pode ser uma persuasão, ou uma defesa de uma perspectiva. Bill Nichols (2001) descreve então o cinema documental como um conjunto de filmes que combinam uma série de atrações documentadas com uma narrativa coerente, numa orquestração poética e subjetiva onde uma voz autoral confirma uma perspectiva, ou posicionamento ideológico, referente ao mundo histórico:

Rhetoric in all its forms and all its purposes provides the final, distinguishing element of documentary. The exhibitor of attractions, the teller of stories, and the poet of photogénie condense in the figure of the documentary filmmaker as orator, speaking in a voice all his own about a world we all share. (Nichols, 2001, pp. 97–98)

Atravessando a filmografia de Robert Flaherty – considerado um dos pais do documentário –, é possível apurar as qualidades formais assinaladas por Nichols, presentes desde *Nanook of the North (1922)* até *Lousiana Story (1948)*. Os seus filmes circulam à volta de uma visão particular que Flaherty faz questão de transmitir usando com maestria as técnicas de apresentação desenvolvidas por Griffith. Helen van Dongen, a editora de Flaherty, revela a atitude etnograficamente comprometedora do cineasta, que não se contentando apenas com o tratamento narrativo das imagens do real, não hesita em recorrer a fabricações e encenações para incorporar nos seus filmes a sua retórica recorrente – a admiração do conflito entre a humanidade e a natureza (Dancyger, 2018).

Precedendo por mais de setenta anos o conceito de *verdade extática* – a crença numa verdade poética mais profunda que a verdade superficial dos factos, apenas acessível através da fabricação, imaginação e estilização –, postulado por Werner Herzog na sua *Minnesota Declaration* (Cronin & Herzog, 2002), ao longo da filmografia de Flaherty é possível identificar um esforço consciente e consistente de apresentar uma natureza selvagem e perigosa, celebrando a eventual superação poética da humanidade através das personagens dos seus filmes.

Criando narrativas com materiais da realidade, Flaherty orchestra diversos momentos dramáticos, aplicando-os, de forma coerente, aos mais diversos elementos da natureza. Em *Man of Aran* (1934), vemos o tratamento dramático que culmina na vertiginosa caça de tubarões-peregrino – além de este ser um animal inofensivo que é representado como uma monstruosa ameaça, a prática de caçar estes animais já teria sido abandonada pelos habitantes da ilha há gerações (Dancyger, 2018).

Flaherty começa a cena introduzindo um rapaz no topo de uma falésia, que é obrigado a descer ao nível da água para desembaraçar umas das linhas de pesca. A descida é fragmentada em diferentes escalas de planos, montados seguindo rigorosamente os princípios clássicos de continuidade – com a inclusão de planos gerais e subjetivos dos afloramentos rochosos, reforçando a escala do desafio e aumentando consequentemente o dramatismo da cena. Chegando ao nível da água, a criança suspende o movimento, congelando o olhar em algum ponto além do enquadramento. O corte segue o olhar da criança até ao oceano, onde vemos uma sombra a movimentar-se. A criança reage, projetando o corpo para trás, mas está rodeada pelas rochas da falésia. Voltamos a ver o oceano, e agora é possível identificar a boca aberta de um tubarão que se dirige na direção da câmara. A criança consegue escapar, e vemo-la a afastar-se, provavelmente para pedir ajuda. De seguida cortamos para a desorientadora sequência de caça, onde 5 homens, num topo de um barco, medem esforços contra um conjunto de tubarões. Esta última ação, apesar de composta por vários planos organizados numa intenção rítmica clara, não chega a atingir os níveis de refinamento da sequência que a precede.

De forma sem precedentes, Flaherty revelou um caminho pioneiro na aplicação de um tratamento narrativo do mundo real, trabalhando nos seus filmes documentais

uma estrutura conflito/resolução que continua a ser usada até aos dias de hoje (Rabiger, 2004).

Se Flaherty optava por uma montagem por continuidade, John Grierson acusa, no seu primeiro filme, uma clara inspiração pelas possibilidades intelectuais da montagem de colisões teorizada por Eisentein – tanto é que *Drifters* (1929) seria conjuntamente exibido na estreia em Londres do filme de 1925 de Eisentein *Bronenosets Potemkin* [O Couraçado Potemkin], (Khoury, 2007). Em *Drifters*, Grierson filma uma comunidade piscatória num momento histórico em que os seus métodos tradicionais são ameaçados pelas mais recentes técnicas de apanha de peixe. Pela montagem entusiasmante dos fragmentos das mais recentes maquinarias e engenhos de pesca, é possível adivinhar o fascínio de Grierson pelas novas tecnologias. Mas não desconsiderando as transformações sociais provocadas pelo surgimento destas novas práticas, Grierson constrói a chegada dos pescadores através de uma verdadeira colisão de fragmentos montados ritmicamente, transmitindo o crescente espírito de competição ao justapor o movimento das pessoas na lota com a explosão de várias ondas no mar, e imagens de gaivotas a lutar pelo peixe.

O escocês seria, no entanto, mais conhecido pelo conjunto de obras cinematográficas que viria a produzir enquanto dirigente da Empire Marketing Board (EMB). Um desses filmes foi *Night Mail* (1936), de Basil Wright, produzido em conjunto com o *General Post Office Film Unit* (Dancyger, 2018). O filme viria a marcar a história do documentário pelo seu uso criativo do som para transmitir a mensagem do filme – a celebração do ofício dos trabalhadores dos correios. A narrativa simples – o percurso de transporte de correio por locomotiva, entre Londres e Glasgow –, é transmitida de forma emocional e eficiente através de um casamento rítmico entre a forte estética visual do filme, a música de Benjamin Britten, e a narração de Stuart Legg a um poema de W.H. Auden. Esta marcha entusiasmante reflete a urgência e a energia da locomotiva que atravessa o país para prestar um serviço essencial, num esforço noturno condenado ao esquecimento.

Um outro exemplo de aplicação poética da montagem é a experimentação de Leni Riefenstahl em *Olympia* (1938), um filme sobre as Olimpíadas de 1936 realizadas em Berlim. Tendo à sua disposição mais de 50 operadores de câmara equipados com as

objetivas mais avançadas à época, Riefenstahl teve acesso a uma variadíssima cobertura composta por diferentes perspectivas e escalas de planos (Dancyger, 2018).

Na emblemática sequência de 5 minutos sobre a modalidade de mergulho, Riefenstahl começa por mostrar a plateia a reagir a alguns saltos dos atletas onde é possível identificar os países que representam. Começa então a usar a câmara lenta para prolongar o salto, suspendendo aquele momento de graciosidade. Progressivamente, a câmara entrega-se a uma sequência cada vez mais acelerada, mostrando imagens onde só é possível identificar a elegância do corpo humano. Num jogo de diferentes perspectivas, os atletas saltam de diferentes direções, corpos sem nacionalidade, numa correria cada vez mais abstrata e vertiginosa que termina com uma sucessão de figuras em contraluz sobre o céu preenchido de nuvens.

Dancyger descreve o efeito da montagem de Riefenstahl: *“In five minutes, Riefenstahl has taken us from a realistic document of an Olympic dive (complete with an audience) to an abstract form leaping through space—graceful beauty in motion”* (Dancyger, 2018, p. 41). Nenhuma narração foi necessária para Riefenstahl comunicar a sua intenção de exaltar a poeticidade dos movimentos dos atletas. Apenas a montagem, a música evocativa, e o som da água a receber os corpos foram suficientes para criar uma sequência efusiva e delicada, comprovando que a narrativa não esgota o potencial discursivo da montagem.

Vale também a pena realçar o trabalho precursor de Esther Shub, que durante os anos 20 protagonizou uma rica exploração de documentários de compilação, usando filmagens de arquivo numa orquestração capaz de comentar criticamente as imagens e acontecimentos do mundo histórico. Os seus filmes, como *A queda da dinastia dos Romanov* (1927), revelam que até sobre documentos visuais do mundo real é possível incutir uma visão particular – retórica –, capaz de contextualizar, ressignificar, e transformar a leitura que o espetador teria daquelas imagens não fossem estas trabalhadas pelo olhar intencional de um autor.

Também a partir dos anos 20 se assiste, um pouco por toda a Europa, mas não só, à proliferação das chamadas “sinfonias da cidade”, ou “sinfonias urbanas” – filmes cujo tecido visual e musical são trabalhados através da montagem para formar um retrato rítmico e flutuante de algumas das principais cidades americanas e do velho continente, constituindo-se a cidade como assunto e personagem central. É de destacar

o trabalho pioneiro de Paul Strand e Charles Sheeler nos Estados Unidos em *Manhattan* (1921), além dos exemplares europeus mais emblemáticos em *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* [Berlim: Sinfonia de uma Capital] (1927), de Walther Ruttmann e *Chelovek s kino-apparatom* [O Homem da câmara de filmar] (1929), de Dziga Vertov; sem esquecer o caso português de *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira.

Ao longo deste capítulo tentámos demonstrar a forma como os desenvolvimentos narrativos e dialéticos da montagem permitiram o estabelecimento do cinema documental enquanto uma atividade artística e interpretativa. Pelos exemplos mencionados, vimos que diferentes projetos requerem diferentes abordagens e exigências. Um filme documental pode trabalhar com uma enorme variedade de material, desde recortes da realidade, encenações, e arquivos visuais. Através da montagem, é possível moldar todos estes materiais na procura e criação de significado:

His [the maker of documentaries] attitude to film-making proceeds from the belief that nothing photographed, or recorded on to celluloid, has meaning until it comes to the cutting-bench; that the primary task of film creation lies in the physical and mental stimuli which can be produced by the factor of editing. (Reisz & Millar, 2009, p. 97)

Pelo seu carácter tendencialmente experimental, o filme documental exige do montador um conjunto de responsabilidades distintas da construção de um filme de ficção. É geralmente entendido que enquanto que filme de ficção se preocupa com o desenvolvimento de um enredo, o documentário se preocupa com a exposição de um tema (Reisz & Millar, 2009). Não obstante, como aliás já vimos, o discurso documental pode incluir momentos esteticamente congruentes com a prática do cinema de ficção, até porque o estabelecimento de um tema é apenas o ponto de partida, e o mérito artístico do filme de não-ficção está na qualidade do tratamento.

No próximo capítulo voltaremos a contrapor estas duas posturas cinematográficas – o cinema documental e o cinema de ficção –, abordando as implicações dessa aparente distinção na construção geográfica do objeto fílmico.

2 – CRONOTOPIA DOCUMENTAL – O PAPEL DA MONTAGEM NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO REPRESENTACIONAL

Em *Imagining Reality - The Faber Book of Documentary* (2011), Mark Cousins e Kevin Macdonald relatam que Georges Méliès, assistindo às primeiras exposições públicas do cinematógrafo, notou que os observadores deslumbrados pareciam reagir com maior entusiasmo, não às ações das figuras humanas, mas aos modestos movimentos das folhas das árvores no plano de fundo de *Le Repas de bébé* (1895), e às constantes ondulações em *Barque sortant du port* (1895).

Méliès sugere que a audiência aceitou prontamente os movimentos das pessoas fotografadas por já estar acostumada a uma ideia de performance associada ao teatro – o equivalente a uma ilusão. No entanto, os ingênuos movimentos dos elementos naturais, acidentalmente enclausurados em filme, revelavam que a projeção luminosa não se tratava de um ilusionismo, mas de um pedaço da essência espontânea do mundo real (Cousins & Macdonald, 2011). Estas observações, mais do que reforçarem o potencial mimético do cinema, sugerem uma poderosa relação espacial entre o espectador e os elementos representados no documento visual que se manifesta desde os primeiros exercícios proto-documentais.

Neste capítulo iremos aprofundar como essa dimensão relacional constitui um dos aspectos que possibilitam uma distinção útil entre cinema de ficção e cinema documental, onde iremos tentar argumentar a legitimidade prática dessas categorizações num período onde as fronteiras formais entre os dois registros parecem cada vez mais esbatidas.

Por fim, voltando a falar da montagem na sua capacidade criativa, concluiremos este segundo capítulo avaliando as suas potenciais aplicações dialéticas no tratamento do espaço representado. Para isso iremos proceder à análise do filme *Suzanne Daveau* (2019) de Luísa Homem, procurando as formas como o tratamento espacial contribui para o desenvolvimento temático e dramático do universo fílmico.

2.1 – O espaço da não-ficção

What kind of screen world is indicated by calling a film a documentary? Can we substantiate the claim that it has different qualities from fiction or is the difference between them just convention? Or to put the question another way, is documentary a genre, and if so, what kind? (Chanan, 2000, sec. 1, par. 1)

Num artigo denominado *The documentary chronotope*, apresentado numa conferência sobre estudos de cinema e *medias* de não-ficção³, Michael Chanan aplica o termo literário de cronótopo ao cinema documental – um conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin que, segundo Tzvetan Todorov (Cit. por Chanan, 2000, sec. 1, par. 2), identifica o conjunto de características distintivas com que cada género literário combina o tratamento do espaço e do tempo.

Bakhtin e Chanan entendem o conceito de género como uma categoria aberta e dialógica, não como um conjunto de características, convenções, ou ideias consideradas necessárias e suficientes à sua definição. A postura de Bakhtin, continua Chanan, pode ser entendida como condizente ao que Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas*, chama de ‘semelhanças de família’ (cit. por Chanan, 2000, sec. 1, par. 9). Nessa ótica, um género deve ser entendido como um complexo de exemplares que partilham, entre si, diferentes características semelhantes, mas nenhum traço essencial. Esse conjunto diversificado de obras vai organicamente constituir uma tradição que acaba por reconhecer alguns exemplares como obras-primas – paradigmas. Pela valorização de diferentes propriedades dentro de uma obra-prima, dois géneros distintos podem reconhecer o mesmo exemplar como um paradigma (Chanan, 2000, sec. 1, par. 10).

Esta proposta ‘anti definição’ permite que diferentes géneros, como o cinema documental e o cinema de ficção, partilhem certas características – como as morfologias narrativas de montagem, ou a *découpage* de ações encenadas –, sem isso invalidar a sua distinção. Chanan entende que nas suas diferentes genealogias, o filme de documentário e o filme de ficção tendem a cruzar-se, o que leva algumas das suas características a migrar de uma família para a outra.

Da mesma forma que, historicamente, o documentário soube aplicar as técnicas narrativas para uma apresentação dramática da realidade, eventualmente o cinema de

³ Stamets, B. (1997, dezembro 1). The 5th Annual Visible Evidence Conference. International Documentary Association. Disponível em: <https://www.documentary.org/feature/5th-annual-visible-evidence-conference>

ficção também começou a incorporar o código estético desenvolvido pelo documentário, de forma a conferir um maior sentimento de ‘realismo’ às suas narrativas, resultando em tendências como a *British New Wave* dos anos 60, ou os célebres *mockumentaries*.⁴

Além desses formalismos intercambiáveis não serem comprometedores, as características que permitem repartir as posturas cinematográficas em diferentes gêneros não se restringem ao aspeto formal da obra; no caso, não se trata de um mero levantamento da gramática utilizada nos fragmentos de espaço-duração. Trata-se sim, da forma como esses elementos dialogam com as condições históricas e culturais onde se originam. Diz Laura Marks, em *The Skin of Film*:

[cinema] can follow an object in an attempt to elicit its cultural biography and to read the knowledge it embodies: to engage with the object discursively. In addition, as material objects themselves, film and video are uniquely capable of confronting the object in its material as well as its discursive meaning. (Marks, 2000, p. 97)

Aproveitando o mesmo exemplo usado por Chanan, quando nos referimos ao *Western* como um gênero não nos aludimos apenas aos seus aspetos formais – uma história ambientada no *Wild West* americano, que segue certas convenções estéticas e narrativas –, mas também ao seu particular conjunto de morais e tradições. Neste caso, uma ideia mistificada sobre as origens da identidade e valores americanos – uma ideologia (Chanan, 2000, sec. 1, par. 4).

No que toca à sua dimensão ideológica, o filme documental caracteriza-se pela expectativa, por parte do observador, de que o espaço que vê representado é uma extensão do seu mundo histórico – um universo que reconhece a sua existência como espectador: “*Fiction may be content to suspend disbelief (to accept its world as plausible), but non-fiction often wants to instill belief (to accept its world as actual)*” (Nichols, 2001, p. 2).

O espectador de um filme narrativo de ficção pode suspender o seu ceticismo para se imergir no universo representado, mas o final do filme dita a interrupção dessa ilusão, e marca a transição de um mundo imaginado para um mundo real; o filme documental, por outro lado, em todos os momentos anuncia ao espectador de que aquelas imagens,

⁴ Algumas dessas normas e convenções formais que são atribuíveis ao documentário são o uso de uma narração ‘voice-of-god’; o recurso a entrevistas e a atores sociais; um discurso informativo/expositivo e uma estrutura baseada na resolução de um problema, em que no final do filme é apresentada uma solução, ou uma recomendação de ação, ao espectador (Nichols, 2001, pp. 26–27).

aqueles acontecimentos, e aquelas pessoas existem paralelamente à sua existência, podendo o espectador cruzar-se com elas em qualquer momento da sua vida, mesmo após o final do filme.

Para Stacie Friend (2012), o género é uma forma de classificar representações, de modo a informar apreciações, permitindo que a respetiva classificação desempenhe um papel na correta interpretação e avaliação da representação (Friend, 2012, p. 11). Por outras palavras, a categorização por género é referente não só às características inatas de um objeto, mas à sua aplicação e projeção histórica e social – uma sugestão a como o espectador se deverá relacionar com as imagens. O género de Terror informa um possível espectador do tipo de experiência que ele poderá esperar de um filme assim classificado; da mesma forma, um espectador informado de que vai assistir a um filme musical não irá avaliar a sua experiência estética com base na profundidade do realismo fotográfico ou psicológico da representação (Nichols, 2001, p. 93).

Temos então definido que um género expressa uma certa relação com a realidade, conta com certas formas de perceção e conceptualização, além de pressupor uma certa audiência, certos tipos de reação, e certos valores ideológicos. Por fim, falta dizer que o género é também caracterizado pela sua cronotopia.

Como vimos no capítulo anterior, o documentário recorre a múltiplos elementos do mundo para uma organização retórica do seu conteúdo (Nichols, 2001, pp. 97–98). Chanan aplica ao cinema o conceito de ‘espaço representacional’, como apresentado por Lefebvre, sugerindo o espaço da não-ficção como um sistema de representações simbólicas, historicamente e culturalmente específico, relacionando os seus elementos ao mundo físico, social e mental (Chanan, 2000, sec. 3, par. 1). Nessa perspetiva que contempla a prática do documentário como uma política discursiva de representação espacial, em que os autores não só revelam o seu posicionamento social, como disseminam as suas maneiras de ver o mundo, é fundamental a compreensão da montagem – entendida por Umberto Barbaro como “a idealização do espaço e do tempo” (Cit. por Chanan, 2000, sec. 4, par. 1) –, para o entendimento dos processos que informam o modo como o espetador reage e pensa espacialmente.

Em oposição ao espaço representado no cinema narrativo de ficção, que tende a ser construído através da *mise-en-scène*, o documentário é, sobretudo, escrito através da montagem: “*Fiction is the work of pro-filmic construction, even, one might add, when*

it is constructed in order to imitate documentary. Documentary, however, even when it imitates fiction, is a form of selection from the actually existing world” (Chanan, 2000, sec. 3, par. 9). Se o espaço da narrativa ficcional é organizado seguindo uma lógica de continuidade, o espaço não-ficcional é composto por um conjunto de descontinuidades, tanto físicas como temporais, organizadas dialeticamente pela montagem segundo princípios de associação e conotação à volta de um argumento, comentário, ou exploração poética – o que Bill Nichols (2001) chama de ‘montagem evidencial’.

Nenhum destes modelos de representação é absoluto ou totalizante, mas podemos concluir, como fez Michael Chanan, que o espaço representacional é construído pelas relações de ideologia e montagem, e é a articulação destas duas dimensões que nos permite reconhecer as particularidades na forma como o filme de não-ficção trabalha a relação espacial entre o espectador e os fragmentos de espaço-duração.

Reconhecer as potencialidades expressivas e informativas contidas no tratamento do espaço – estudar a conceção e construção da dimensão espacial, num alinhamento da sua extensão física e conceptual –, é abrir as portas a variadas e promissoras possibilidades de análise que nos permitem identificar as intenções, prioridades, processos e méritos de uma obra documental: *“As film and television scholars, we can spatialize documentary textual analysis, repurpose navigational modes, and engage in on-site witnessing-triangulating among these methods to allay the hypostatization of place”* (Walker, 2013, p. 347)

Foi com esse entendimento e determinação que Ryan Bowles e Rahul Mukherjee organizaram a 3^a edição da revista de estudos cinematográficos *Media Fields Journal*, com a temática *‘Documentary and Space’*:

While putting together the call for papers for this issue of Media Fields Journal, we were interested in how the insertion of space into documentary’s aesthetic, narrative, and rhetorical potentialities could help us to better comprehend its artistic, cultural, pedagogical, historical and political value. We asked ourselves how a focus on documentary (in particular) and space would be different from a focus on film (in general) and space. (Bowles & Mukherjee, 2011a, p. 1)

Os vários autores dos artigos reunidos experimentaram diferentes métodos de analisar a representação do espaço documental, desde a forma como o documentário

organiza cenas de paisagem para produzir um lugar experiencial⁵; como um filme que adota atributos de ficção e documentário codifica a sua representação espacial⁶; até ao papel da documentação digital na experienciação de locais com herança cultural⁷.

Outras abordagens são exploradas no compêndio *New Approaches to Cinematic Space* (2018) editado por Filipa Rosário e Iván Villarrea Álvarez, composto por 17 capítulos que tentam identificar e interpretar as estratégias formais usadas por diferentes cineastas para representar espaços reais ou imaginados, transformando-os em espaços abstratos e conceptuais (Álvarez & Rosário, 2018).

No decorrer da minha investigação teórica, na qual fui acumulando uma nova linguagem e afinando o meu olhar para aspetos específicos da estrutura fílmica, fui, de forma irremediável, aplicando retrospectivamente os conceitos e implicações que descobria a alguns filmes que me eram familiares.

Ao ler o trabalho de Judith Pernin sobre os ‘espaços como personagens’ na prática do documentário independente da China⁸, fui de imediato remetido ao carismático e indiscreto *I am Belfast* (2015) de Mark Cousins. Ao confrontar-me com o conceito de “lugar memória”⁹ e o estudo à recorrência de ‘testemunhos situados’¹⁰, lembrei-me dos vários momentos em filmes de Werner Herzog em que as personagens são levadas aos locais do acontecimento para darem o seu testemunho e confrontar-se com a memória física do lugar (*Wings of Hope, 2001; The White Diamond, 2004; Grizzly Man, 2005*). Com regularidade lembrava-me dos méritos representacionais de espaços arquitetónicos nos filmes de Ila Bêka e Louise Lemoine, na forma como representam o lugar sempre na sua relação com a figura humana; ou então a aplicação poética e

⁵ Cowie, E. (2011). Documentary Space, Place, and Landscape. *Media Fields Journal*. Disponível em: <http://mediafielsjournal.org/documentary-space-place-and-la/>

⁶ Hennefeld, M. (2011). The Geopolitics of Narrative Parody in Ulrike Otti. *Media Fields Journal*. Disponível em: <http://mediafielsjournal.org/the-geopolitics-of-narrative-p/>

⁷ Flynn, B. (2011). Spatial Praxis in the Staging of Material Evidence. *Media Fields Journal*. Disponível em: <http://mediafielsjournal.org/spatial-praxis-in-the-staging/>

⁸ Pernin, J. (2010). *Filming Space/Mapping Reality in Chinese Independent Documentary Films*. *China Perspectives*, 2010(1), Disponível em: <https://doi.org/10.4000/chinaperspectives.5052>

⁹ (Edward S. Casey, Cit. por Bowles & Mukherjee, 2011, p. 4)

¹⁰ (Bowles & Mukherjee, 2011, p. 10)

dialética da confrontação do espaço presente com o espaço passado em lugares carregados de memórias irreconciliáveis, em *Noite e Neblina* (1956) de Alain Resnais.

Recolhendo inspiração nos métodos de análise praticados por alguns dos autores já mencionados, além de outra bibliografia consultada para o mesmo fim, proponho terminar este capítulo com uma análise do documentário *Suzanne Daveau* (2019), de Luísa Homem – um filme que conheci através de uma retrospectiva dedicada à realizadora pelo Batalha Centro de Cinema num momento em que começava a delimitar a minha investigação teórica, e no qual reconheci méritos no tratamento criativo da espacialidade, parecendo-me um seguimento pertinente ao capítulo e uma forma adequada de terminar, assim, a componente investigativa deste relatório.

2.2 – A Geografia biográfica de Suzanne Daveau (2019): O espaço representado como tempo vivido

Pensado como um tributo à vida e obra da geógrafa Suzanne Daveau, o filme homónimo merece o nosso destaque pela forma como incorpora textualmente os assuntos e dimensões pertinentes ao percurso da geógrafa franco-portuguesa – uma vida feita de viagens, observação, estudo e paixão –, numa representação comprometida entre a geografia e a poesia. Na divulgação do documentário, Luísa Homem escreveu: “Comecei por pensar que o filme seria sobre espaço e tempo, matérias comuns ao cinema e à geografia, mas com paixão e subjectividade realizei um filme sobre uma mulher: SUZANNE DAVEAU” (Luísa Homem, em Buala, 2022).

Luísa Homem recorre ao arquivo fotográfico produzido pela geógrafa para formar o tecido espacial do filme, numa reordenação não-hierárquica e trans-geográfica¹¹ através da montagem. Os artefactos pictóricos produzidos para fins científicos, mas com uma evidente qualidade estética, desenham e caracterizam o percurso temporal e material de Daveau – uma história sobre lugares e viagens contada através das viagens pelos lugares; a sua visualização serve como evidência material da sua investigação histórica, social, ideológica e cultural.

A realizadora articula os arquivos visuais da geógrafa com as suas próprias filmagens do presente (2016-2018), registadas em película Super-8, inserindo os dois universos de imagens, simbolicamente, na mesma esfera de matéria visual. Além das suas fotografias, a voz de Daveau – retirada de um conjunto de sessões de conversa com a documentarista –, é o elemento mais recorrente no horizonte discursivo do filme, que é concebido, fundamentalmente, como um documento de história oral¹², coerente às implicações práticas da conceção de Geografia Humana cultivada por Suzanne:

As pessoas são cada uma, uma só, em que se misturam circunstâncias, oportunidades, sentimentos e valores ... Suzanne Daveau acreditou sempre no amor às pessoas, às terras, às gentes, e ao modo geográfico de as entender, como se vê pelo entusiasmo com que, no filme, fala dos locais que percorreu e onde trabalhou, das pessoas com quem conviveu e até mesmo das instituições que serviu. (Cunha, 2023, p. 116)

¹¹ Schefer, R. (2023). Folha de Sala. Batalha Centro de Cinema. Disponível em: <https://www.batalhacentrodecinema.pt/editorial/fs-suzanne-daveau-raquel-schefer/>

¹² Oliveira, L. M. (2022, julho 21). Memória e sensualidade. PÚBLICO. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/07/21/culturaipilon/critica/memoria-sensualidade-2014318>

A formulação do discurso fílmico, guiado pela voz de Suzanne Daveau e apresentado pelo seu olhar fotográfico, subverte uma típica representação biográfica, superando o tratamento do sujeito como objeto-fílmico e encaminhando o filme para um percurso autorreflexivo e não-linear sobre as relações perceptivas e cognitivas com os lugares, tempos e acontecimentos sugeridos pelas imagens. Como aponta corretamente Raquel Schefer (2023), Suzanne Daveau apresenta-se, durante grande parte do filme, como uma personagem acusmática, cuja figuração é cuidadosamente reservada para algumas cenas-chave. Um desses momentos é o plano que abre o filme: o detalhe das mãos conhecedoras de Daveau a segurar e a acariciar diferentes fragmentos de rochas na Ilha do Fogo, numa sequência cuja duração nobiliza o carinho do gesto – uma rotina que fará ainda outra aparição antes dos créditos.

A noção de viagem é um fundamento integral à vida de Suzanne, e conseqüentemente, ao sustento de uma condigna honestidade documental por parte de Luísa Homem. Sentindo essa urgência, e procurando a legitimidade para contar a história da geógrafa, a documentarista partiu numa peregrinação a alguns dos locais indicados pelo arquivo de Daveau, desde a pacata freguesia de Lazarim, em Lamego, até às vastas planícies da Mauritânia, testemunhando não só a existência física do espaço – enquanto paisagem pictórica –, como também o espectro particular do lugar – paisagem como experiência cognitiva e emocional¹³ de um espaço vivido e memorioso:

to know what happened, how it happened, or even whether it happened, one would need to know where it happened and why it happened there. In other words, what is it about “there” that it should have happened at all? (Bowles & Mukherjee, 2011, p. 1)

No final da projeção no Cinema Batalha, a realizadora revelou que as sessões de conversa com Daveau, além de servirem à narração do filme, também foram uma oportunidade para a geógrafa preparar o olhar de Luísa, ensinando-lhe a interpretar as paisagens que iria visitar. Uma dessas sessões é incluída no filme, agora direcionada ao espectador que é convidado a participar na transmutação de uma paisagem muda e vazia numa encenação de figurantes ausentes.

¹³ Cowie, E. (2011). Documentary Space, Place, and Landscape. *Media Fields Journal*. Disponível em: <http://mediafieldsjournal.org/documentary-space-place-and-la/>



Figura 1: Imagem do filme Suzanne Daveau, 2019 (Luísa Homem)

A narradora desvenda o mistério por detrás do grande círculo central como sendo o resultado dos movimentos de uma manada de gado à volta de um poço, levando a uma grande concentração de matéria fecal. Chama-nos também a atenção para as sombras das árvores, que são na verdade mais matéria orgânica, pois depois dos animais saciarem a sede, distribuem-se pelas sombras oferecidas pela vegetação circundante. A partir da fotografia é evocada uma imagem de movimentos, ressignificada e humanizada: *“A landscape is both a space and a view, within which places are differentiated as particular and specifically identified lived spaces”* (Cowie, 2011, p.1)

Quando comenta diretamente as imagens, a voz de Daveau tem ainda o poder acrescido de sugerir o fora-de-campo – o reino onde habita a geógrafa, e onde o espectador projeta a continuação do espaço. Um outro uso do poder sugestivo acontece num momento do filme em que a voz incorre na apresentação do espaço como uma dramatização/exteriorização humana, quando Daveau compara momentos pontuais da personalidade de Orlando Ribeiro – seu companheiro de vida e de trabalho – à paisagem de um vulcão, enquanto vemos o geógrafo a trabalhar no sopé vulcânico. Ao falar das eventuais recuperações anímicas do companheiro, o filme mostra-nos a vegetação a despontar da penumbra do terreno.

Na cronotopia do filme, a dimensão espacial tende a tomar precedência sobre o tempo, onde o corte entre paisagens caracteristicamente distintas inspira o espetador a considerar a extensão espacial, enquanto que o corte temporal é sempre indefinido – o importante é que se perceba que todas as paisagens pertencem a um passado.

A dimensão temporal é principalmente explorada nas três longas sequências musicais que separam os quatro capítulos do filme. Nestas passagens, sem a típica narração de Daveau, vemos uma sequência de imagens espacialmente contextualizadas: na primeira sequência, são imagens da geografia de Portugal; na segunda, são imagens de África Ocidental; a última sequência, por ser a derradeira, corresponde a uma montagem de artefactos pictóricos de vários continentes. O “valor acrescentado” pela música – segundo um fenómeno teorizado por Michel Chion (2011) –, provoca a temporalização de uma imagem fixa e sem resolução aparente: “O som é capaz de situar a imagem numa temporalidade por ele introduzida” (p. 19). O efeito desta ‘audiovisão’ torna-se mais eloquente que a linguagem, sugerindo de forma compreensiva a intenção de Luísa Homem de dar escala não só ao arquivo, como à vida – sempre em viagem – de Suzanne Daveau.

Diz-nos a geógrafa que uma grande felicidade da vida em conjunto com Orlando Ribeiro advinha de simplesmente “... pegar no carro e ir dar uma volta a qualquer lugar”. Não deixa de ser curioso os cruzamentos dos factos de vida de Suzanne, como apresentados no filme, com alguns dos mais reconhecíveis elementos da estrutura de um *Road Movie*. Desde já, o primeiro de quatro capítulos do filme é dedicado à história de amor entre Daveau e Orlando Ribeiro, sendo a primeira fala do filme referente ao encontro oportuno que desencadeou a sua eventual união. Num artigo sobre a cronotopia em *Road Movies* desde 1970, Alexandra Ganser, Julia Pühringer e Markus Rheindorf escrevem que:

the chronotope of the road as setting charges the road with the function of a meeting place for characters who would otherwise perhaps never meet. As in the course of travelling the roadies' personalities, stories and backgrounds are revealed, a change of personal development can also be triggered off by a fellow traveller--their fates are intertwined, if only for a short while. (Ganser et al., 2006, p. 6)

No começo do filme, a geógrafa admite que Portugal, para si, constituía um mito. Tendo convivido, durante a sua infância, com relatos sobre o país, a terra imaginada pelas histórias nunca medrou para além de um lugar de mistério. Foi necessário cruzar-se com Orlando para conhecer Portugal – que aqui desempenhará o papel da estereotípica ‘terra prometida’, objetivo e ponto terminal das viagens de muitos *Road Movies* – como também é o caso de Suzanne Daveau:

Needless to say, the path to this land of glory is long, winding, and troublesome, and often initiates the travelers into maturity and adulthood. The maturation

necessitates both a temporal and a spatial movement, but once accomplished, the happy end is near. (Ganser et al., 2006, p. 10)

Não deixa de ser curioso que a última cena do filme se passe no jardim da casa do casal, onde Suzanne Daveau, agora já figurada, caminha até uma figueira onde recolhe o fruto. Suspende-o nas mãos – símbolo de sabedoria e imortalidade – numa repetição do gesto que deu início ao filme.

Estabelecida a importância conceptual e estrutural do tema da viagem para a construção do documentário, e tirando inspiração no trabalho pioneiro de Janet Walker sobre o mapeamento documental da navegação espacial do realizador Ido Haar durante a rodagem de *9 star hotel (2007)*¹⁴, gostava de terminar a componente investigativa deste relatório propondo um exercício de leitura do itinerário visual do primeiro capítulo do filme de Luísa Homem através de uma cartografia dos espaços representados narrativamente:

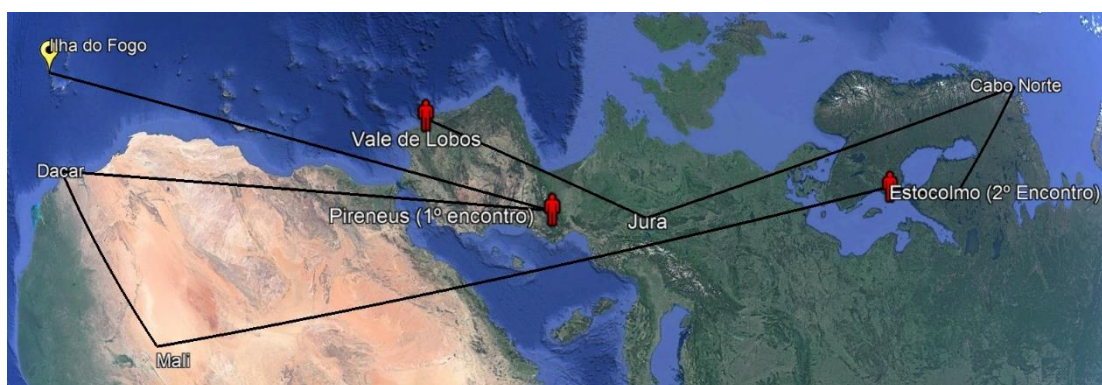


Figura 2: Itinerário Visual do filme Suzanne Daveau (2019)

Ao transpor a ordem espacial apresentada pelo filme para o *software Google Earth Pro* e conectando os pontos geográficos especificados pelo documentário – o que resulta numa composição que mistura cidades e freguesias com países e regiões –, é possível observarmos uma *timeline* cartográfica, onde nos é permitido seguir espacialmente a linha da narrativa do filme. Este começa com o já mencionado plano pormenor das mãos de Suzanne Daveau, na Ilha do Fogo, no tempo presente. De seguida, a voz de Suzanne conta-nos sobre o primeiro contacto com Orlando Ribeiro durante uma viagem aos

¹⁴ Walker, J. (2013). «Walking through walls»: Documentary Film and Other Technologies of Navigation, Aspiration, and Memory. Em R. Yosef & B. Hagin (Eds.), *Deeper than oblivion: Trauma and memory in Israeli cinema* (pp. 329–357). Bloomsbury.

Pirenéus, em 1951, onde o “viu e ouviu”, mas não se aproximou. Suzanne, depois, viajaria para o Dacar onde começaria a trabalhar no seu doutoramento sobre a região do Mali (na altura, ainda Sudão Francês), enquanto que Orlando Ribeiro partiria para o Uganda.

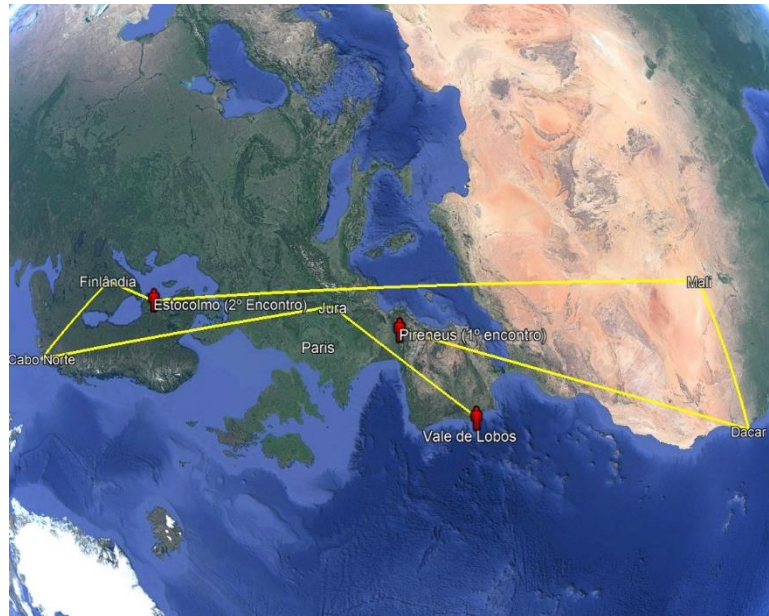


Figura 3: Percurso de Suzanne Daveau após encontro nos Pireneus

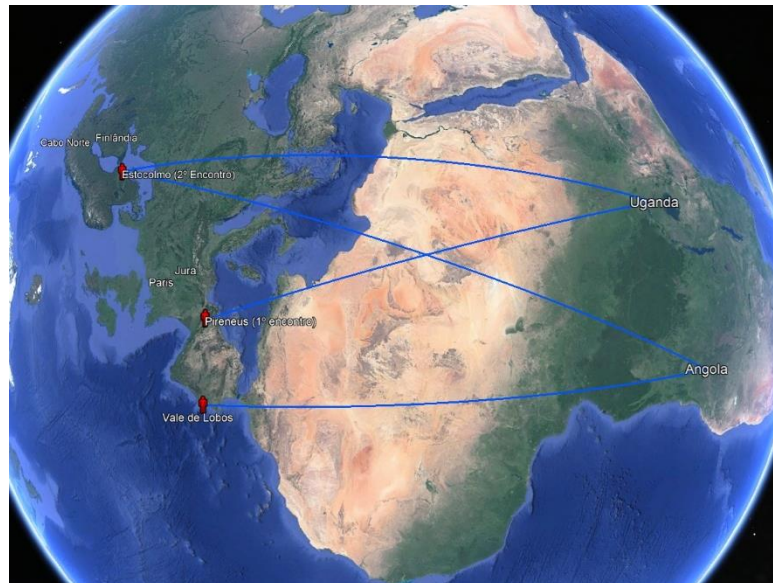


Figura 4: Percurso de Orlando Ribeiro após encontro nos Pireneus

Em 1961, no Congresso Internacional de Geografia em Estocolmo, os geógrafos encontram-se pela segunda vez, onde passam grande parte de uma excursão a conversar um com o outro. Orlando faz duas comunicações no Congresso antes de partir para a Angola, enquanto Suzanne participa numa excursão pela Finlândia e Noruega, até ao Cabo Norte. Na duração da viagem, Suzanne apercebe-se de que “nunca tinha conhecido alguém que [lhe] interessasse tanto”, pelo que no final do verão, voltando à casa de campo da família, decide escrever uma carta a Orlando, onde sugere que se voltem a encontrar.

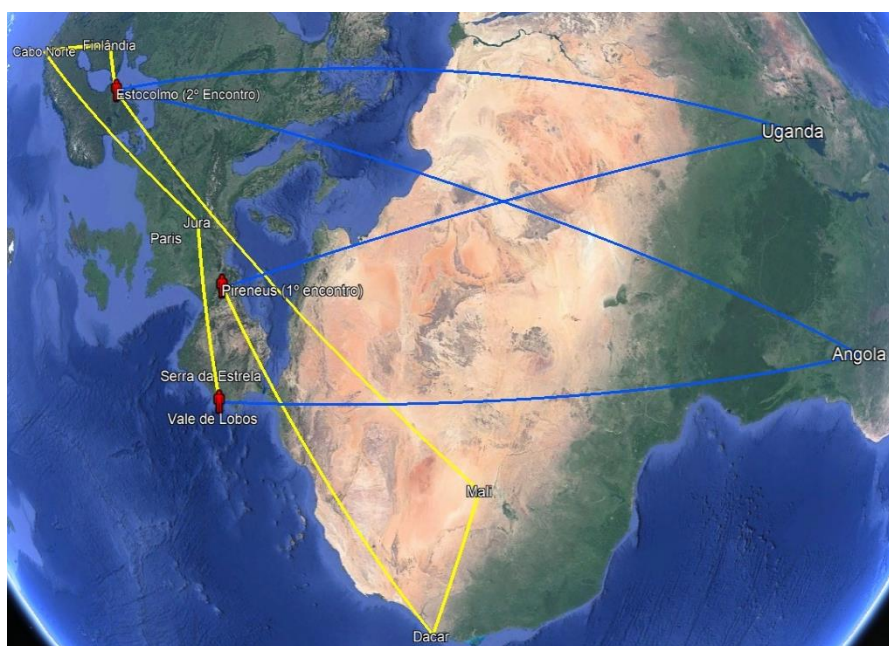


Figura 5: Percursos cruzados de Suzanne Daveau e Orlando Ribeiro

Depois de toda a troca de correspondência feita, eventualmente juntam-se por definitivo em Portugal, onde Suzanne Daveau dá início a uma nova viagem, desta vez pelo território nacional, onde através da sua investigação e inspiração contribui muito significativamente para o desenvolvimento e modernização da Geografia Portuguesa.¹⁵

¹⁵ Cunha, L. (2023). Em jeito de homenagem a Suzanne Daveau: A propósito do filme de Luísa Homem – Suzanne Daveau. *Cadernos de Geografia*, 47, 113–118. Disponível em: https://doi.org/10.14195/0871-1623_47_8

3 – ESTÁGIO CURRICULAR NA PRODUTORA BANDO À PARTE

Neste capítulo serão apresentados os diferentes projetos desenvolvidos no decorrer do estágio, identificando as tarefas desempenhadas em cada um dos projetos e especificando o processo de trabalho, desde as metodologias adotadas à revisão das decisões tomadas na elaboração dos mesmos. Num primeiro momento será feita a apresentação da entidade acolhedora, a Produtora Bando à Parte.

3.1 – Caracterização da empresa

A Bando à Parte é uma empresa de produção cinematográfica fundada em 2009 e sediada em Guimarães. Rodrigo Areias, Diretor Criativo, encabeça a equipa que no seu núcleo conta ainda com Jorge Quintela e Ricardo Freitas como Produtores Associados, Pedro Marinho no departamento de som, Carlos André e Nuno Pereira responsáveis por tarefas de secretariado, contabilidade e produção. Juntos formam um coletivo de profissionais interdisciplinares com conhecimentos que se desdobram por diferentes áreas e transcendem departamentos. Este carácter versátil e eclético acaba por se espelhar no corpo de produções desenvolvidas pela Bando à Parte: desde curtas a longas-metragens, ficções, documentários e filmes experimentais, com uma grande aposta também em cinema de animação, além de vídeos institucionais e videoclipes.

Conscientes desde o primeiro momento do seu posicionamento marginal, entre Guimarães e Porto, a produtora afirma-se como uma voz defensora de um desenvolvimento descentralizado da atividade cinematográfica nacional, não se apresentado, no enteando, como uma alternativa radicalmente divorciada do sistema, pois, como admite Rodrigo Areias numa entrevista para o Público em 2011, as suas produções recebem apoios regulares: “O que é honesto é dizer que quero ter alguma coisa a ver com a descentralização do sistema” (*Rodrigo Areias, cineasta à parte*, 2011). Noutra entrevista para o Mais Guimarães, Rodrigo conclui que a sua contribuição e intenção é “garantir que [a região norte] passava a ter os meios de produção e os meios de pós-produção”, aspetos necessários para o seu desenvolvimento («Rodrigo Areias», 2021).

Dessa aposta resulta um currículo de produções que já acumularam estreias e distinções um pouco por todo o mundo, arrecadando premiações nos principais festivais de cinema como Cannes, Veneza, Berlim, Locarno, Roterdão, Karlovy Vary, Clermont Ferrand ou Annecy (Bando à Parte, 2022). Essa projeção mundial é acompanhada por uma crescente aposta em co-produções internacionais, criando uma forte rede de contactos com países como Alemanha, França, Inglaterra, Finlândia, Brasil, Argentina, Estados Unidos e Japão. (Bando à Parte, 2022).

3.2 – Introdução aos projetos desenvolvidos durante o estágio

Na primeira reunião nos escritórios do Bando à Parte, onde eu e minha colega fomos introduzidos ao nosso tutor de estágio, Pedro Marinho, ficámos a conhecer o plano de trabalhos sugerido pela empresa para a duração do estágio, entre os meses de novembro e fevereiro. Foi também contemplada a possibilidade de alargarmos o período de estágio de modo a comportar novos projetos que pudessem surgir, como aliás viria a ser o caso.

Ficou acordado que durante o estágio desempenharia, sobretudo, funções relacionadas à montagem – como eram os meus interesses e pretensões. O encontro incidiu-se principalmente na proposta de colaborarmos na montagem de um filme documental encomendado pela organização do projeto Caleidoscópio – um programa que contemplava a realização de um conjunto de concertos espalhados por quatro territórios do Baixo Minho: Barcelos, Braga, Guimarães e Fafe. Em conjunto com o realizador, Pedro Bastos, percorremos brevemente o arquivo de filmagens com que iríamos trabalhar, enquanto que ele nos ia explicando as suas intenções para o filme. Fomos desafiados a criar um objeto experimental e atmosférico que representasse as ideias basilares do programa: a valorização e divulgação de paisagens e lugares esquecidos das 4 cidades. Saí da reunião com as minhas aspirações atendidas em relação ao estágio e a este projeto em particular, convencido de que teria pela frente um caminho aliciante e desafiador.

Ficou assim definido que o projeto Caleidoscópio seria o nosso principal encargo, com a introdução a outros projetos a ficar dependente da evolução deste. Eventualmente foram-me propostos novos desafios onde assumi diferentes tarefas com

diferentes expectativas. De seguida iremo-nos debruçar sobre estes projetos menores, fazendo a sua caracterização e elaborando o meu envolvimento em cada um dos projetos. Por fim, iremos dedicar um capítulo ao documentário Caleidoscópio, onde lhe será prestada uma análise mais aprofundada relativa ao processo de montagem, abrangendo uma descrição detalhada dos diferentes momentos da sua evolução, e expondo as intenções, inspirações, e adversidades por detrás da construção do filme.

3.3 – Filme documental sobre a banda ‘Mão Morta’

Os Mão Morta são uma banda bracarense de rock alternativo, fundada em 1984 por Joaquim Pinto, Adolfo Luxúria Canibal e Miguel Pedro. Segundo a mitologia da banda, tudo teria começado com um concerto dos Swans, em Berlim, em outubro de 1984. No final da atuação, Joaquim Pinto ter-se-ia cruzado com Harry Crosby, baixista da banda estadunidense, que lhe teria dito que ele tinha cara de baixista. Regressando à Cidade dos Arcebispos, Pinto compra um baixo e convence Adolfo e Miguel Pedro a juntarem-se a ele na formação de uma banda. Passados quase 40 anos, o grupo continua a conciliar o seu carácter irreverente e marginal com o reconhecimento de um estatuto incontornável no panorama musical português, afirmando-se como uma banda de culto e um pilar incontestável do rock nacional.

Rodrigo Areias colaborou com os Mão Morta pela primeira vez em 2010, quando realizou o videoclipe para a música “*Novelos da Paixão*”. Em 2014 voltaram a trabalhar em conjunto no polémico videoclipe para a música “*Horas de Matar*”, que viria a provocar algum alvoroço mediático. Até ao final desse ano, Rodrigo Areias planeava terminar um projeto em desenvolvimento sobre o conjunto bracarense; um filme documental que assinalasse os 30 anos da banda. Esse projeto, no entanto, nunca chegou a ser concluído.

Passados quase 10 anos, e com o 40^o aniversário da banda a aproximar-se, o Rodrigo lançou-nos o convite para embarcarmos no projeto, assumindo a responsabilidade de recuperar a montagem do imenso arquivo disponível. A primeira tentativa de montagem, relativa a 2014, consistia numa compilação de entrevistas feitas ao longo dos anos para a televisão, abordando as origens e a evolução da banda. Ele

confessou-nos que na altura não ficou completamente satisfeito com a direção do projeto, e procurava uma alternativa.

Apontou como referência o filme *20.000 Dias na Terra (2014)*, de Iain Forsyth e Jane Pollard, sobre a vida e a obra de Nick Cave. Num cruzamento de ficção com documentário, o filme acompanha a vida do célebre músico australiano ao longo de 24h, num registo declaradamente estilizado. Vemos o vocalista a dividir o seu tempo entre escrever música e a ensaiá-la com a banda no estúdio; comparecemos às suas sessões com o terapeuta, e acompanhámo-lo nas múltiplas viagens de carro, nas quais é pontualmente visitado por fantasmas do passado, desejosos pela oportunidade de uma conversa.

Ao Rodrigo interessava-lhe mais este tipo abordagem, ao invés de um tratamento documental mais tradicional. Contemplava a encenação de momentos com a Banda, convidando-os a participar no processo criativo, e oferecendo-lhes a possibilidade de praticarem algum nível de autorrepresentação. Uma outra referência mencionada por Rodrigo foi a obra de Tânia Dinis, que nos seus projetos trabalha com arquivos e documentos visuais de diversas origens – desde álbuns de família a arquivos de instituições –, na procura de elaborar um encontro familiar entre o espectador e as narrativas fragmentadas sugeridas pelas imagens.

O arquivo que nos foi disponibilizado corresponde às digitalizações de uma vasta coleção de fitas VHS acumuladas pelos membros da banda ao longo dos anos. São gravações de entrevistas e participações em televisão, concertos, ensaios, e um elevado número de vídeos caseiros. No total, tínhamos acesso a mais de 67 horas de arquivo respetivo aos anos de 1986 a 2022.

Demorámos, sensivelmente, duas semanas a visualizar todo o material e a fazer anotações. Durante o processo, comunicámos ao Rodrigo a vontade de nos focarmos nos acervos pessoais videográficos, pois foi neles que encontramos a maior riqueza do material. É um registo feito por eles próprios e que acompanha de perto a evolução do grupo ao longo das décadas. Tornam-se testemunháveis as ligações e tensões entre os membros da banda – as eventuais mudanças na formação –, e os rituais que sobrevivem à passagem do tempo. Acompanhámos o envelhecimento dos rostos e a permanente inovação musical através dos ensaios e momentos antes das atuações, e tudo captado por inúmeras mãos, no decorrer de vários anos, sendo possível identificar diferentes

comportamentos na forma de ver e de filmar. A nossa proposta era, a partir dos filmes-casieiros, montar alguns ‘episódios’ com cerca de 15-20 minutos – no fundo, trabalhar e sintetizar alguns dos fragmentos narrativos que encontrássemos nas filmagens, criando um arquivo mais digesto para a eventual aplicação na montagem do projeto final.

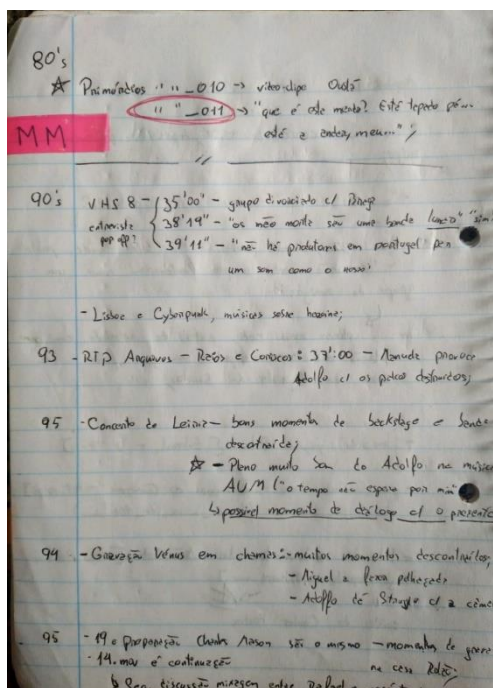


Figura 6: Anotações de arquivo - Projeto Mão Morta

No dia 27 de dezembro, o Rodrigo organizou uma entrevista com o Adolfo, Miguel Pedro e António Rafael, onde se discutiu a abordagem e intenção para o filme. O Rodrigo lançou a ideia de, de alguma forma, incluir o grupo a reagir e a comentar sobre o arquivo visual que eu e a Maria tencionávamos trabalhar. Eles pareceram recetivos à ideia, demonstrando também interesse em incluir momentos encenados – à imagem do registo performativo singular da banda, nomeadamente a presença de palco de Adolfo Luxúria Canibal. Discutindo sobre o tipo de ficções que podiam ser incorporadas, eu sugeri uma conexão temática com a importância que a banda deposita nas viagens e no convívio (as razões que, segundo os mesmos, suportam a continuação da banda), e assim discutimos a viabilidade de fazer uma espécie de *Road Movie* com a inserção de momentos dos arquivos. A ideia foi bem recebida, e ficámos de voltar a reunir assim que eu e a Maria começássemos a acumular material montado.

O nosso tutor de estágio – Pedro Marinho –, entregou-nos o disco rígido com os arquivos digitalizados, e ajudou-nos a navegar pelo projeto do *Adobe Premiere Pro*, onde a montagem tinha sido iniciada. Decidimos continuar a trabalhar nesse *software* de edição, de modo a aproveitar a organização do material que já tinha sido adiantada. Herdámos uma *timeline* com cerca de uma hora e meia de conteúdo montado, que, como já mencionado, se focava na articulação entre diferentes entrevistas da banda. Além disso, havia algumas sequências musicais que eram uma compilação de diferentes atuações da mesma música ao longo de vários anos, assinalando de forma criativa a passagem do tempo. Nós concordámos que este era um exercício bastante adequado e proveitoso, no entanto as nossas instruções não eram de replicar o que já tinha sido feito.

Assim, voltámos a nossa atenção para o acervo de vídeos caseiros na procura de um conteúdo mais raro e imprevisível. Começámos por fazer uma anotação detalhada de todas as filmagens, identificando temas e ocorrências pertinentes que nos pudessem auxiliar na formulação de uma coesão temática. Interessava-nos revelar, até onde fosse possível, o funcionamento de uma banda rock em solo português, oferecendo um olhar raro dos bastidores e dos momentos mais descontraídos num contexto representacional nem sempre disponível para os fãs e público em geral.

O processo de montagem foi repartido espontaneamente entre eu e a minha colega, onde, mediante discussão, cada um de nós assumiu o tratamento das passagens que nos suscitaram particular interesse. Sendo este, essencialmente, um processo de sintetização, não houve, a princípio, grandes cuidados de manter um estilo formalmente coeso. Numa primeira fase, também optámos por não perder muito tempo em detalhes de aperfeiçoamento, preferindo selecionar e trabalhar o maior número de sequências possíveis antes de dedicarmos uma maior atenção a blocos individuais.

Assim assumi a montagem de um episódio sobre o processo de gravações do disco “*Mão Morta Revisitada*”, num estúdio improvisado na Casa do Rolão, no centro de Braga. Pensei a sequência como uma introdução gradual dos membros da banda, nas suas diferentes ocupações enquanto esperam pelo início das gravações. Começamos por ver José Fortes, engenheiro de som, na mesa de mistura, a testar os equipamentos com a reprodução de uma música clássica. Aproveito essa dimensão musical para construir uma ligação entre os diferentes fragmentos espaciais das personagens, aproximando-os temporalmente através da montagem. Vemos o Miguel a montar a bateria, o Rafael e o

Sapo a afinarem as guitarras; José Pedro Moura a dormir num sofá, enquanto o Adolfo e o Rafael fazem contabilidade no canto de um escritório. Terminadas as preparações, vemos a banda nos seus ensaios. Neste momento procurei introduzir uma variedade dinâmica de planos, algo possibilitado pela repetição exaustiva da música a ser ensaiada, mas também pela variedade da documentação visual a que tinha acesso.

Estas imagens foram eximamente captadas por Mariana Otero, cineasta francesa e ex-companheira de Adolfo Luxúria Canibal. A ela pertencem a maior parte das filmagens do ano de 1995, que é também o ano mais documentado. O seu olhar apuradíssimo posiciona-se sempre da forma mais adequada para documentar o que a rodeia, e nada o comprova melhor que o seu comportamento no ‘episódio’ seguinte. A banda está agora em Palhais, terra Natal de José Fortes, e está no processo de misturar o mesmo disco de compilação. Este processo, no entanto, acaba por gerar alguns conflitos entre membros da banda e o engenheiro de som. Mariana, apesar de não ser fluente na língua portuguesa, captura em detalhe os momentos de discussão, revelando um entendimento dramático instintivo, concentrando-se tanto nos elementos mais tensos como nos desvios que sublinham o lado humorístico da situação.



Figura 7: Imagem da sequência de Palhais;

Neste tipo de documentação visual, o papel do montador é consideravelmente simplificado, onde não me compete fabricar um momento narrativo, senão segui-lo pelo olhar de quem filma. Em raros casos, como neste, senti que estava a estabelecer uma

autêntica conversa com a pessoa por detrás da câmara. Quando as imagens têm um cunho autoral tão significativo, passa a ser exigido ao montador que procure dar rumo às sugestões deixadas nas gravações, na missão de reconstruir a cena planeada na cabeça de quem está a filmar.



Figura 8: Imagem da sequência de Palhais (cont.)

Quando a Mariana afasta a câmara do Rafael, o principal afetado pela discussão, e a direciona à mesa de mistura que ele deverá operar para reforçar o seu argumento, percebemos a sua intenção de sublinhar a tensão e os riscos assumidos por Rafael, que agora está em desespero por ter de domar a interface pouco convidativa do aparelho – superar o equipamento de José Fortes, é também vencê-lo no argumento. Que a Mariana opte por se afastar das ‘personagens principais’ da cena para filmar as reações (ou falta delas) do resto das pessoas presentes, é evocativo, não só, do seu sentido de humor, mas também da sua vontade de relativizar o acidente, inserindo-o num contexto em que todos os presentes estão obviamente cansados e a acusar a frustração habitual a meio de um longo processo de trabalho.

Esta proposta de resolução, ou de reconsideração do conflito, também informa e é elucidativa da minha abordagem a este material. Trabalhando com um arquivo tão pessoal, é indispensável o exercício de dignificar tanto quem representa, como quem é representado, projetando esse entendimento na filtração e salvaguarda de momentos de

caráter mais íntimo, e no cuidado de conciliar a vontade de ser criativo com a obrigação de preservar a honestidade na representação de quem se dispões a ser filmado. Para um montador, trabalhar com arquivo é, acima de tudo, um teste à dedicação e sensibilidade com o material, onde senti ser indispensável um forte sentido de identificação com os sujeitos representados.

Depois de eu e a minha colega de estágio trabalharmos sucintamente cada um dos episódios, organizámo-los cronologicamente numa *timeline*, chegando a um modelo com cerca de três horas e meia de conteúdo. De seguida, começámos a aprimorar a montagem de alguns dos episódios, cortando excessos e aplicando uma maior preocupação com o desenvolvimento rítmico. A maioria dos episódios, no entanto, ficariam ainda num estado bruto, pois por esta altura estávamos a dividir o tempo de estágio por diferentes projetos. Quando pudemos voltar a dedicar mais tempo ao filme, decidimos fazer também a análise de todas as entrevistas, procurando relações que pudessem conversar com as sequências que tínhamos montadas. Desenvolvemos um código de cores para ajudar na organização temática das entrevistas: ‘vermelho’, para assuntos relacionados à história da banda; ‘azul’, para assuntos específicos a álbuns e projetos; ‘laranja’, para momentos divertidos das entrevistas (*outtakes* e outros); e ‘verde’, para assuntos diversos que achássemos pertinentes. De seguida, agrupámos por tópicos os diferentes segmentos identificados, organizando-os cronologicamente numa *timeline*, de modo a podermos aceder mais facilmente à evolução das respostas relacionadas à mesma temática.

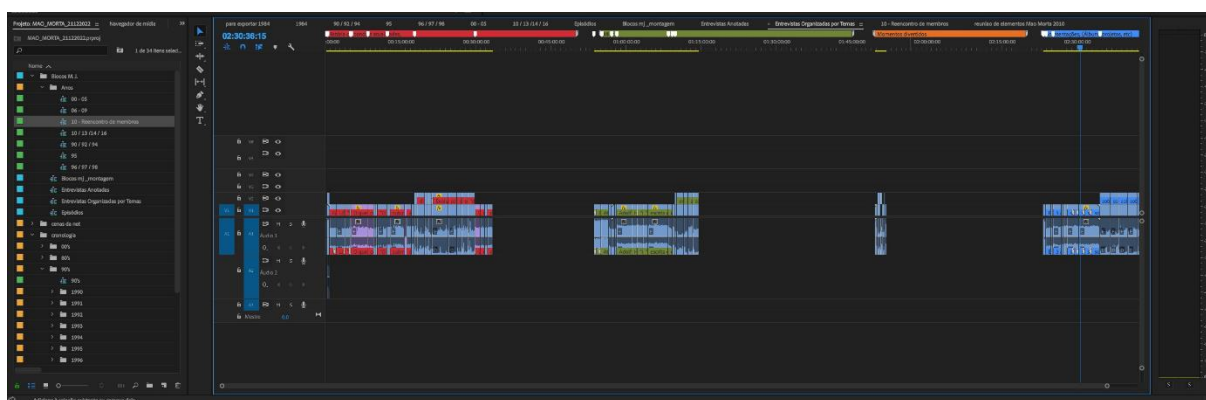


Figura 9: Timeline de entrevistas organizada por código de cores;

Assim chegámos ao estado provisório do projeto, pois, entretanto, recebemos o convite para abandonarmos as secretárias e colmatarmos a nossa experiência de estágio com a participação nas rodagens de 3 curtas-metragens inseridas no programa *The Factory*. Ficou previsto que a nossa colaboração neste filme iria continuar no futuro. Existem planos para haver uma nova reunião onde haverá uma oportunidade para partilharmos os resultados do nosso trabalho e chegar a uma decisão concreta e definitiva sobre o rumo do filme, procurando chegar a 2024 com um filme finalizado a tempo da celebração de 40 anos da banda.



Figura 10: Gravações em estúdio (2014)

3.4 – Trabalho em atelier com Edgar Pêra

Ainda antes de partirmos para as rodagens do projeto *The Factory*, surgiu uma oportunidade de saltarmos do escritório para o atelier do Pedro Bastos, onde, durante um dia, era esperado que auxiliássemos com a logística por detrás de uma série de testes com projeção de vídeo. O estudo inseria-se no mais recente projeto de Edgar Pêra, e as experiências realizadas informariam um exercício a ser replicado numa futura longa-metragem do cineasta.

As projeções consistiam numa série de imagens geradas por Inteligência Artificial no programa *Midjourney*, com base em *inputs* do realizador. Edgar Pêra buscava uma rendição lovecraftiana de retratos de Fernando Pessoa, evocando a extensão dos seus heterónimos e assim revisitando um tema da sua mais recente longa-metragem, *The Nothingness Club - Não Sou Nada (2023)*. As imagens geradas foram posteriormente convertidas em pequenos vídeos, alguns deles acompanhados por narrações. O arquivo de imagens dividia-se por entre diferentes tipos de configurações – enquanto que alguns dos vídeos consistiam numa passagem sequencial de slides, outros formavam um vasto agrupamento de retratos em forma de grelha. Além desses, existiam também sequências de paisagens com uma repetição de elementos recorrentes, como a água.

A nossa primeira tarefa foi organizar, em diferentes *pen drives*, a enorme quantidade de material que chegava de Lisboa através de múltiplos endereços para *download*. O Edgar Pêra instruiu uma certa ordem na organização do material, fazendo questão de distribuir por cada *pen drive* pelo menos um exemplo de disposição por grelha, de forma a poder projetar o maior número de retratos em dado momento. Durante o resto da manhã procedemos à montagem e calibração dos equipamentos de projeção, deixando tudo a postos para os testes de imagem a serem realizados durante a tarde.

Foram usados 3 projetores para o exercício, o que permitia uma grande variedade de configurações. Seguindo as ordens do Edgar Pêra, fomos percorrendo todo o material, ficando eu, e a minha colega, responsáveis pelo manuseamento dos aparelhos enquanto que o Pedro Bastos registava as projeções, quer com a sua câmara de vídeo, quer com película super-8.



Figura 11: Testes em atelier com Pedro Bastos e Edgar Pêra;

Em termos gerais, o Edgar Pêra admitiu ter ficado satisfeito com os resultados. Os testes do dia, além de ficarem desde já como referência, serviram também para ele escolher definitivamente aquele local para as futuras gravações. Foi um dia e uma experiência proveitosa; acompanhar de perto a produção criativa de uma figura tão particular é sempre uma oportunidade de estudar os seus métodos de trabalho e retirar alguma inspiração. Tendo sido a minha primeira experiência com instalação de vídeo, também retiro deste dia uma melhor compreensão das suas potencialidades criativas.

3.5 – The Factory North Portugal

O The Factory é um programa desenvolvido anualmente pela Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes com o objetivo de promover colaborações criativas e culturais entre jovens cineastas emergentes. O projeto criado por Dominique Welinski, em 2013, desafia duplas compostas por um cineasta local e um cineasta estrangeiro a colaborarem na escrita e realização de curtas-metragens a serem produzidas no país anfitrião. Este ano, o programa foi acolhido pela região norte de Portugal, muito por influência de Rodrigo Areias, que, numa entrevista para o Público, em fevereiro deste ano, realçou a importância do programa para o desenvolvimento regional, potenciando emprego, estruturas e oportunidades para uma região periférica do país no que toca à produção cinematográfica nacional (*Quinzena de Realizadores de Cannes vai mostrar cinema do Norte de Portugal*, 2023).

A Bando à Parte assumiu, então, a produção das 3 curtas-metragens realizadas em contexto da residência artística: *Maria*, de Mário Macedo e Dornaz Hajiha (Irão); *O Espinho*, de André Guiomar e Mya Kaplan (Israel); e *As gaivotas cortam o céu*, de Mariana Bártolo e Guillermo García López (Espanha). Cada uma das curtas-metragens deveria seguir rigorosamente os prazos designados para cada fase de produção: uma semana para rodagens, uma semana para a montagem, e uma semana para pós-produção.

Eu e a minha colega de estágio fomos convidados pelo Rodrigo Areias a ingressar a equipa técnica, o que nos levou a reunir com o Ricardo Freitas – Diretor de Produção e Assistente de Realização dos três projetos –, de forma a conversarmos sobre as nossas disponibilidades e intenções para o período de rodagens. Ficou assim acordado que eu e a minha colega participaríamos como Assistentes de Produção.

As primeiras filmagens, para o filme de Mário Macedo e Dornaz Hajiha, arrancaram no dia 4 de março. No dia anterior, os realizadores sentiram a necessidade de coordenar um ensaio em *set*, pelo que eu fiquei encarregue de fazer o transporte dos atores desde o Porto até Guimarães. Esta viria a ser uma das tarefas mais recorrentes, já que a equipa técnica e artística era maioritariamente do Porto, enquanto que este primeiro filme seria totalmente rodado em Guimarães. Com esse fim, eu fiquei responsável por uma das carrinhas de produção do Bando à Parte, que para além dos vários transportes, também me possibilitava cumprir a segunda tarefa mais recorrente,

que era a de fazer as várias compras necessárias à produção, desde comida e produtos de farmácia para os *caterings*, até materiais requeridos pelo Departamento de Arte.

Como assistente de produção, era esperado que estivesse disponível para recorrer a qualquer tipo de suporte que fosse necessário. Estando em *set*, isso poderia traduzir-se numa multiplicidade de diferentes tarefas, desde ajudar a preparar o *decor*, montar as *Video Villages*, auxiliar na preparação dos diferentes equipamentos – luz, câmara e som; fazer assistência de imagem e de som, ajudar na comunicação entre departamentos, etc.; no fundo, distribuir a minha atenção um pouco por todo o lado de modo a garantir a menor possibilidade de percalços, estando preparado para os resolver, quando acontecessem.

Sendo a minha primeira experiência num *set* de rodagens profissional, senti-me, a princípio, nervoso e deslumbrado. Apesar de se tratar de uma produção com equipas relativamente pequenas, senti de imediato a necessidade de encontrar o meu lugar perante a rigorosa organização do ambiente de rodagens – uma realidade completamente distinta das minhas anteriores experiências em rodagens, em contexto académico e amador, onde sempre experimentei uma maior transversalidade de funções e responsabilidades. Nesse sentido, trabalhar como assistente de produção era percorrer um caminho relativamente familiar, pela forma já mencionada com que as minhas funções se desprendiam por diferentes áreas e departamentos. Ainda assim, a principal distinção e o maior desafio no primeiro dia, foi o de não ceder à tentação de focar a minha atenção no que está a acontecer à frente da câmara. Como membro de produção, o meu compromisso relacionava-se com tudo aquilo que acontecia antes e depois de cada *take*. Além disso, de modo a garantir as condições de rodagens, em certos momentos era necessário estar afastado do perímetro de rodagens. Como o *decor* do primeiro dia pertencia a uma fábrica em funcionamento, durante algumas cenas eu deveria garantir que os trabalhadores ou terceiros não transitassem por zonas que pusessem em causa a continuidade das filmagens. Para desempenhar esta e outras tarefas, andava equipado com um *walkie-talkie* que me permitia estar em contacto com os diferentes departamentos, recebendo indicações dos momentos em que a câmara estava a rodar para poder pedir silêncio às pessoas que me rodeavam.

Não se podendo falar propriamente de uma rotina, pela imprevisibilidade natural de um ambiente de rodagens que implicava necessidades específicas a cada dia,

posso dizer que ao longo do processo pratiquei um conjunto de ações basilares. Começava o dia fazendo o transporte da maior parte dos elementos da equipa artística (a carrinha que conduzi tinha capacidade para 7 pessoas); chegando ao *decor*, ajudava a preparar o *catering* e, caso fosse necessário, fazia compras de emergência antes das rodagens iniciarem; auxiliava na preparação do *set* e, estando prontos a rodar, assumia uma posição de apoio ao que fosse necessário. Na pausa do almoço voltava a fazer os transportes, e de tarde retomava a mesma postura de manhã. Concluídas as rodagens, finalizava o dia com o transporte da equipa técnica para o Porto.

Tendo sido a primeira das curtas-metragens, no decorrer da semana fui aprendendo a admirar o trabalho do Ricardo Freitas e da Joana Cordeiro – Diretor e Chefe de Produção, respetivamente. Enquanto o Ricardo se movimentava mais colado ao *set*, por desempenhar também a função de Assistente de Realização, a Joana passou grande parte dessa semana em telefonemas sobre questões pendentes para as próximas curtas-metragens. Acompanhá-los nas várias instâncias em que conjugavam a resolução de um problema do imediato com uma decisão para uma circunstância futura fez-me realmente apreciar o esforço e dedicação de ambos, reconhecendo que sem eles, nenhum dos projetos seria concluído. O mesmo poderia dizer dos outros profissionais com que pude trabalhar; salvo raras exceções, o mesmo núcleo de técnicos e criativos foi responsável pela produção das três curtas-metragens, o que me permitiu acompanhar o exercício dos seus talentos aplicados a diferentes ambições e circunstâncias.

Também foi profundamente enriquecedora a possibilidade de acompanhar três duplas de realizadores no seu processo criativo, notando as diferentes dinâmicas e modos de cooperação. Apesar de ocasionais choques criativos, sempre foi possível a reconciliação e superação dos obstáculos, muito por mérito da Dominique Welinski – criadora e diretora do programa *The Factory*. Nas suas palavras, ao longo das várias edições do programa, viu-se obrigada a desenvolver uma forte habilidade conciliadora, quase terapêutica. Isto porque os choques entre pares é um fenómeno recorrente e, em casos, expectável; conclui dizendo que, talvez, o verdadeiro objetivo do programa seja mesmo o de demolir os egos mais elevados dos cineastas envolvidos, obrigando-os a considerar as contribuições criativas de outras pessoas. No *set* de rodagens, a presença da Dominique raramente era passiva. Não no sentido de se intrometer no trabalho da realização, mas estando sempre disposta a estabelecer-se como uma voz de autoridade

e experiência quando se tornavam evidentes as faltas de comunicação e entendimento entre a dupla de realizadores. Fundamentalmente, a Dominique proibia a estagnação e ruminção em *set*, incentivando o cumprimento da planificação diária dentro dos horários definidos, mostrando consideração por todos aqueles que entregavam o seu esforço diariamente na criação do projeto.

O segundo filme, da autoria do André Guiomar e Mya Kaplan, comportava mais rodagens em exteriores do que a primeira curta-metragem, cujas filmagens aconteceram sobretudo na já mencionada fábrica de metalurgia, numa igreja, e num clube noturno. Já para o filme *O Espinho*, rodado na vila de S. Torcato, foi necessário, em muitos momentos, filmar em zonas exteriores ou muito próximas a estradas com trânsito. De modo a não comprometer, sobretudo, a qualidade da captura de som, foi necessário que a equipa de produção se espalhasse por lugares estratégicos de modo a suspender a circulação do trânsito no começo de cada *take*. Não havendo uma autorização municipal em prática, o sucesso desta ação ficava essencialmente dependente da disponibilidade e boa-vontade dos transeuntes. Enquanto alguns se demonstravam curiosos e entusiasmados pela sua terra estar a acolher uma produção cinematográfica, fazendo perguntas acerca do projeto e querendo saber quando é que poderiam ver o resultado, outros, compreensivelmente, não tinham disponibilidade para perder um pouco do seu tempo, quer por razões de trabalho ou outras prioridades.

Relacionado a este último ponto, um dos primeiros dias de rodagem coincidia com um funeral a decorrer no Santuário de São Torcato, mesmo ao lado de onde estávamos a rodar. Além do fluxo de trânsito que gerou, antes e depois da cerimónia, a ocasião causou ainda um persistente jogo de badaladas que, em determinados momentos, obrigava à suspensão das rodagens. Nos restantes dias, as filmagens prosseguiram de forma bastante organizada e regular. Com a experiência acumulada do primeiro projeto, os membros da equipa técnica pareciam mais habituados uns aos outros, com dinâmicas mais desenvolvidas e melhor conhecimento dos ritmos de cada um. Também foi essa a minha experiência, sentindo que me inseri com maior facilidade em todas as dimensões do projeto.

A última curta-metragem, ao contrário das anteriores, foi totalmente rodada no distrito do Porto, mais precisamente na lota de Matosinhos. O filme da Mariana Bártolo e Guillermo García López contava a história do romance entre a proprietária de um bar na

zona da lota e uma trabalhadora de uma empresa de cruzeiros. O momento da chegada do cruzeiro era entendido como fundamental para os realizadores, pelo que durante meses a produção tinha acompanhado o percurso de um cruzeiro em particular que estava planeado atracar no Terminal de Leixões no dia 27 de março. Vê-lo pela primeira vez à distância, na sua lenta aproximação, deve, com certeza, ter provocado uma sensação de alívio ao par de cineastas e produtores, estando toda a calendarização construída à volta do sucesso dessa previsão.

Outra necessidade particular do projeto, foi a implementação de um regime de *closed set* para a rodagem de uma cena íntima entre as duas atrizes. Durante este dia, apenas o mínimo número de pessoas necessárias em dado momento é que poderia estar presente no *décor*. Isso implicava que o resto da equipa se organizasse numa sala de espera, nas imediações do *décor*, estando preparados para atuar em caso de alguma necessidade. Neste projeto tive ainda a oportunidade de, durante um dia, trabalhar como Operador de Perche na filmagem de uma cena que exigia a fala simultânea de diversas personagens. Testando o peso e a maneabilidade do equipamento entre *takes*, consegui chegar a um resultado estável, fazendo a cobertura dos vários planos necessário a essa cena.

No decorrer das filmagens sentia-se uma sensação de saudade antecipada que começava a ebulir. Aprendi, através de relatos, que esse é um fenómeno recorrente, dentro de produções bem encaminhadas. Aproximávamo-nos da conclusão de um processo demoroso e cansativo, que na sua extensão acabou por acolher 3 aniversários de diferentes membros da equipa. Um dos aniversários coincidiu com o último dia de rodagens, pelo que cortando o bolo, fizemos também a despedida.

De toda esta experiência retiro um grande valor em termos pessoais e profissionais, saindo com certeza mais habilitado e conhecedor dos processos relativos a uma produção profissional. Pela oportunidade de participar ativamente num projeto ambicioso, que comportava em si a realização de três projetos com necessidades e características bastante distintas, pude desenvolver e testar diferentes competências aplicadas a múltiplas circunstâncias. Trabalhar como assistente de produção fez-me apreciar muito mais o papel de Produtor, passando a reconhecer o quão verdadeiramente fundamental é o seu envolvimento em todas as fases de uma rodagem. Faz-me, em retrospectiva, admirar o esforço de profissionais como o Ricardo Freitas e a

Joana Cordeiro, que depois de um longo dia atarefado e exigente, ainda tinham que se reunir para preencher as folhas de serviço para o dia seguinte, fazendo-o, muitas vezes, ainda no próprio *decor*, quando toda a gente se preparava para ir embora.

Tendo muitas das responsabilidades e expectativas perdoadas, na minha condição de assistente, não deixo de reconhecer o excesso de obrigações que se acumulam à volta da figura do produtor, muitas vezes acompanhadas por uma certa falta de reconhecimento e compreensão, o que se por um lado dignifica a postura e atuação dos profissionais, também é indicativo de uma cultura de trabalho que pode, no extremo, afetar pela negativa todo o ambiente no desenvolvimento do filme.

As três curtas-metragens estrearam no dia 17 de maio na Quinzena dos Realizadores (*Quinzaine des cinéastes*) – uma sessão independente e paralela ao Festival de Cannes. Depois, na estreia em solo nacional, os três filmes foram exibidos no arranque da 31ª edição do Festival Curtas Vila do Conde, onde tive a oportunidade de me voltar a encontrar com muitas das pessoas que colaboraram e se esforçaram na criação destes três projetos, agora finalizados e projetados para uma sala cheia, na mesma região que acolheu o programa.

4 – DOCUMENTÁRIO SOBRE O PROJETO CALEIDOSCÓPIO

A montagem de um documentário sobre o projeto Caleidoscópio foi, desde o planeamento de estágio inicial, entendido como o principal projeto a desenvolver na minha colaboração com a Bando à Parte. Sendo este um projeto que se adequa às exigências específicas do mestrado, encaro este projeto como o principal foco de reflexão teórica para o presente relatório de estágio.

4.1 – Caracterização do projeto

O Caleidoscópio consiste num projeto cultural pensado e desenvolvido pelas cidades de Barcelos, Braga, Fafe e Guimarães com o objetivo de “promover, valorizar e elevar a notoriedade dos espaços e lugares destes territórios” (CM Barcelos, 2022). Neste projeto cultural, a música assume um “papel determinante”, com a promoção de iniciativas como a criação de uma grande banda (*ensemble*) composta por diversos músicos do território, sob a direção de Bruno Pernadas, interligando as quatro cidades tanto na sua composição, como nas apresentações ao público, que consistem numa programação de referência nacional e internacional (SAPO MAG / LUSA, 2021).

Não se limitando aos lugares mais icónicos de cada cidade (praças, jardins e monumentos urbanos), mas dando especial atenção aos espaços mais periféricos do território (espaços verdes e outros monumentos), a generalidade da programação foi apresentada ao ar livre, com acesso gratuito, de forma a capacitar a oferta cultural e atrair público nas e das quatro cidades, desafiando-o a percorrer caminhos improváveis e estimulando uma nova forma de olhar e de se relacionar com o território – promovendo assim uma união da região que atravessa as fronteiras das quatro cidades.

4.2 – Apresentação ao projeto e primeiras impressões

Na primeira reunião no escritório da Bando à Parte, onde me foi proposto o plano de trabalho a desenvolver durante o estágio curricular, fui introduzido ao filme documental sobre o projeto Caleidoscópio pelo próprio realizador, Pedro Bastos. Junto com a minha colega de curso, fomos apresentados às filmagens dos vários concertos que ele foi captando ao longo da programação.

Desde logo ficou evidente uma textura experimental impressa nas imagens; um tratamento caleidoscópico alcançado por uma série de reflexos – efeito conseguido através da fixação de um espelho junto da objetiva, obtendo a aproximação de dois pontos focais distintos. Por exemplo, a objetiva apontada para a plateia consegue, pelo mecanismo de reflexos, capturar também a performance dos músicos posicionados atrás da câmara. Esta abordagem, aplicada a longos planos com movimentos elípticos, provoca a fragmentação do espaço e cria uma representação bidimensional do lugar que é confusa e onírica, na qual a única referência de unidade é a própria música.



Figura 12: Still do concerto de B Fachada;

Esta técnica pela qual as imagens foram captadas informava-me, desde já, da estética, ou abordagem, que o objeto final deveria respeitar. A ideia de fragmentar o espaço permitia-me que transitasse livremente de um concerto para o outro, ou de uma cidade para a outra, sem que isso se tornasse num problema desde que a unidade mínima da música fosse respeitada, como era a intenção do Pedro Bastos. Ele pretendia, num

primeiro momento, pensar o filme excluindo o corte entre músicas, mantendo que cada música deveria ter a sua duração respeitada, cabendo a cada um de nós encontrar forma de fazer os diferentes grupos e géneros musicais dialogar entre si.

Tendo sido esta a orientação inicial, ao fim do tempo de visualização e conversa, chegou-se à conclusão de que seria melhor evitar esse obstáculo, permitindo-nos segmentar e mesclar também a dimensão musical, utilizando os cortes para uma organização dinâmica dos momentos dos concertos, quer numa lógica de progressão ou de choque. Isto porque a própria cobertura dos concertos era, em si mesma, incompleta. Devido à dificuldade de manejar individualmente o aparato frágil construído para captar os reflexos, no arquivo eram raros os momentos em que um único plano comportava a duração de uma música na sua totalidade.

A intenção do Pedro Bastos para este documentário era partir dos temas génese do projeto – a celebração do território partilhado pelas quatro cidades – para explorar e construir um objeto atmosférico que fosse também um retrato particular da região onde ele se pudesse rever. Uma representação subjetiva que se negava a funcionar como mero postal de visitas. Interessava-lhe o banal e o esquecido, mas também a beleza incógnita da paisagem do Vale do Ave. Por esse motivo ele também concebia a eventual adição de outras imagens além dos concertos, algo a ser desenvolvido tendo em conta a direção revelada pela seleção e montagem do arquivo.

Atraiu-me, neste projeto, a forte dimensão estética de cada imagem, quer pelas qualidades expressivas em si próprias, quer pela possibilidade de experimentação na montagem, podendo recorrer a diferentes ferramentas como justaposições, sobreposições e duplicações. O facto de o filme ser inteiramente musical também me suscitava a possibilidade de desenvolver competências próprias à montagem musical, explorando ritmos e progressões e conceptualizando um universo sonoro que contemple a coexistência de diferentes géneros, registos e propostas musicais.

Em suma, recebi desde logo o projeto como uma oportunidade de desenvolver as minhas competências na mesa de montagem, relacionando-me com um arquivo já finalizado e partindo de um distanciamento que me faria ver e pensar as imagens apenas na sua dimensão dentro dos limites do enquadramento. O carácter do projeto pedia um envolvimento imerso em exploração e descoberta. Como esperado, a experimentação

viria a ser, de facto, uma componente imperativa e substancial do processo de montagem.

4.3 – O processo de montagem – Primeiras abordagens, métodos de trabalho e evolução

A primeira ordem de tarefas foi direcionada à organização do material. Na primeira semana de estágio começamos por importar todos os ficheiros para o *Da Vinci Resolve*, que viria a ser o *software* de edição escolhido para este projeto. Ordenamos todos os ficheiros sobre pastas designadas a cada cidade, o que nos permitiu ter uma ideia da quota correspondente a cada uma das entidades promotoras dentro do universo de imagens com que iríamos trabalhar. Ficou evidente que havia algum desequilíbrio; enquanto, por exemplo, a cidade de Barcelos tinha a cobertura de 7 espetáculos, Braga em contrapartida, só tinha filmagens correspondentes a um único concerto.

Era importante que esse desequilíbrio não transparecesse no objeto final, tendo sido dada a indicação de que deveríamos usar, pelo menos, uma atuação de cada cidade. Outro obstáculo a esse fim tinha a ver com os ficheiros de som que nos foram disponibilizados. Se em alguns concertos foi possível ao Pedro Bastos conectar um gravador à mesa de mistura, em outros o único som disponível era o que tinha sido captado pela câmara, comprometendo a qualidade. Para complicar a situação, em nenhum dos concertos de Guimarães tinha sido possível gravar o som da mesa de mistura, com o microfone da câmara a distorcer, ao ponto de ser inutilizável, o som captado. Perante isto, comunicámos ao Pedro Bastos a necessidade de inventar uma solução. Cogitámos a possibilidade de usarmos gravações de estúdio para algumas músicas que pudéssemos identificar; a outra alternativa seria recorrer a gravações de terceiros que pudessem ter estado presentes nos dias que nos faltavam. O Pedro Bastos e o Rodrigo Areias ficaram de estudar essa última opção, e na 5^a semana recebemos finalmente os áudios correspondentes a alguns dos concertos – os ficheiros foram cedidos pela RTP e pelos Fredericos, uma produtora sediada em Guimarães.

Para já, no entanto, continuámos a organizar o material e a sincronizar os ficheiros de áudio disponíveis, aproveitando para visualizar as filmagens e proceder à anotação de “momentos chave”. Para isso criámos uma *timeline* para cada uma das

idades onde iríamos importar a totalidade dos concertos, agrupando os grupos que atuaram no mesmo palco/espço. O critério de seleção foi congruente com as instruções do realizador: 1) escolher pelo menos um grupo por cidade; 2) escolher pelo menos uma música por grupo. O principal método de triagem consistia em identificar os momentos com melhor comportamento de câmara, privilegiando movimentos suaves e completos, onde o plano não fosse interrompido ou comprometido por imprevistos ou problemas técnicos – de preferência movimentos contendo em si a duração total de uma música.

Seguindo esses critérios, fizemos um levantamento de todas as filmagens e chegámos a uma primeira seleção com base nas anotações que fizemos, tanto em papel como diretamente na *timeline* através de marcadores e de um sistema de cores ('Âmbar' significando um bom movimento de câmara, 'Rosa' identificando possíveis *b-roll* – os momentos em que o performer não está à vista, podendo o plano ser usado para auxiliar na montagem).

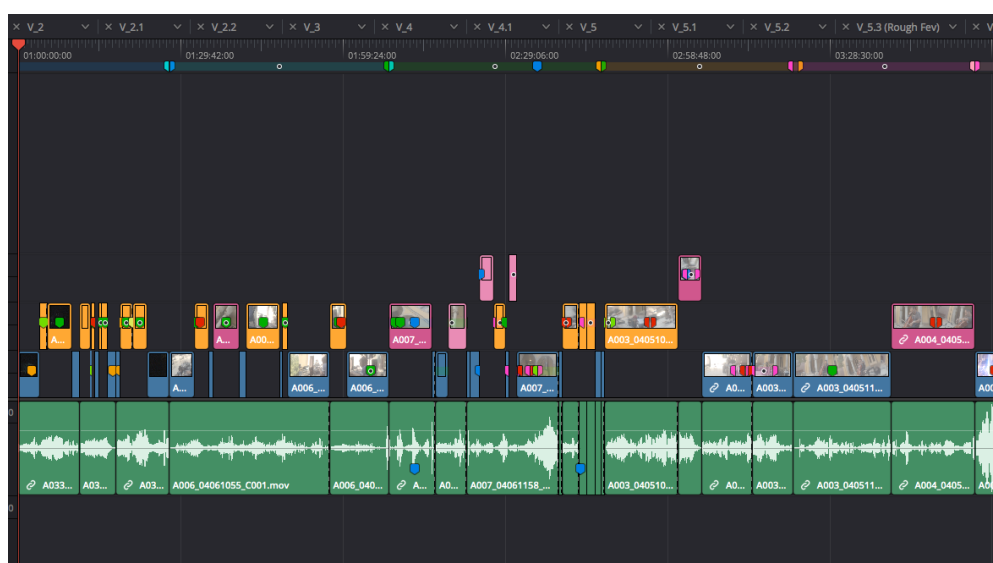


Figura 13: Timeline anotada - Projeto Caleidoscópio;

No final dessa primeira semana, em conjunto com a minha colega de curso, fizemos uma repartição do material a ser trabalhado por cada um de nós. Eu ficaria com os concertos de Barcelos e a Maria assumiria os concertos de Fafe e Braga. Combinámos trabalhar nesta primeira fase pensando as sequências como blocos espaciais, onde procuraríamos explorar o facto de alguns concertos partilharem o mesmo palco/lugar. Delineei um plano de montagem onde previa trabalhar em primeiro lugar o espetáculo

dos NIB Rosa. Eles são um coletivo artístico experimental sediado em Barcelos e apresentaram uma performance de vídeo e música no Largo Dr. José Novais sobre a vida da artesã Rosa Ramalho. Achei que este era um bom sítio por onde começar a montagem e o próprio filme, por se tratar de uma performance com um registo de imagem variado e uma característica particular: foi uma das primeiras performances que o Pedro Bastos registou para este projeto, o que explica alguns impasses e dificuldades técnicas relacionadas ao uso do espelho. São filmagens que claramente ainda estão a testar as potencialidades do aparato.

O arquivo referente a esta atuação começava com filmagens do espaço em planos gerais, captando as fachadas dos edifícios ainda sem o efeito espelhado; esse efeito vai aparecendo aos poucos e refletindo o caráter de experimentação já mencionado – em movimentos entusiasmados e até mesmo descontrolados. Assim, na minha montagem, também podia começar pelas imagens “limpas” e ir trabalhando a introdução das imagens captadas com o espelho, podendo servir este segmento como uma introdução gradual àquela que seria a linguagem estética do resto do filme. Esta performance era particularmente adequada a esse exercício, pois o espetáculo em si consistia na projeção de vídeo – portanto, uma camada espacial – sobre a camada física do largo, havendo, desde logo, um efeito de sobreposição. Assim, quando introduzo as filmagens com o efeito espelhado, estas não surgem como uma rutura radical do registo representativo anterior. Esta relação de semelhança é reforçada pelos *longocross dissolves* que eu implementei entre cada plano, preenchendo os enquadramentos com diferentes camadas espaciais e provocando um efeito de derramamento. Vale também a pena evidenciar o papel da música para a coesão destes dois distintos retratos do espaço, onde, mantendo a sua unidade, os exercícios de efusão espacial acabam por parecer adequados.



Figura 14: Still da performance dos NIB;

Assim cheguei a uma sequência com cerca de 4 minutos de duração, na qual reservei alguns momentos pausados para a possível inclusão de um texto introdutório que contextualizasse o projeto Caleidoscópio e o próprio filme, caso isso fosse desejado pelo realizador. De seguida comecei a trabalhar na sequência dos Claustros da Câmara Municipal, o espaço onde os restantes concertos de Barcelos aconteceram.

Nestes concertos o efeito provocado pelo espelho é diferente de todas as outras filmagens – consequência da ainda decorrente fase de testes com o mecanismo. Aqui o reflexo ocupa a dimensão total do enquadramento, e a imagem produzida consegue uma qualidade anamórfica e desfocada, representando um espaço delicadamente desfigurado, envolto numa espécie de névoa muito semelhante às imagens do filme *Mat i syn* (1997) de Aleksandr Sokurov.

De forma mais ou menos accidental, este efeito acaba por dialogar excecionalmente bem com as músicas de André Gonçalves, Angélica Salvi e Jorge Coelho. Todas partilham de um espírito nebuloso e evocativo, e graças ao trabalho de câmara do Pedro Bastos, que manteve por longos períodos de tempo movimentos suaves e delicados, não só focados nos performers, mas também no espaço circundante, eu consegui aproveitar as características do lugar para sugerir uma corrente musical que atravessa o espaço.

Nesta sequência optei então por um ritmo mais vagaroso, escolhendo músicas de cada um dos artistas que se ajustassem à cadência visual pretendida para este segmento de forma a criar um conjunto harmonioso. Comecei pela performance do

André Gonçalves, num plano que faz uma panorâmica descendente desde a fachada iluminada de um edifício. Daí corta para um plano em panorâmica ascendente onde o vemos a interagir com os equipamentos da mesa de som. Para aqui não senti necessidade de recorrer a *cross fades* como na sequência anterior; os movimentos dos planos que descrevi já acrescentavam à fluidez que procurei imprimir na sequência, mantendo sempre um sentido de movimento apesar dos cortes que vão acontecendo.

Aqui surgiu uma questão sobre a qual ainda não tinha pensado; com o efeito espelhado, os músicos têm obviamente a orientação das suas mãos trocadas, pelo que um guitarrista destro se irá ver a tocar com a mão esquerda. Isso poderia incomodar o artista na visualização do filme. Não sabendo se deveria ou não espelhar as imagens, para já deixei-as ficar na sua orientação inicial.

Continuando com a música do André Gonçalves, a câmara percorre o espaço envolvente, sempre no mesmo movimento delicado, até voltar à figura do André na mesa de mistura; aqui o movimento do plano é ascendente, e começa a centrar-se numa árvore. Aproveitei o facto destas filmagens serem em 4K – uma casualidade feliz, já que são as únicas do projeto – e fiz um *crop* na árvore, enchendo o enquadramento com os ramos e as folhas distorcidas. Desta vez o plano é fixo, dando um final ao movimento da sequência do André e preparando a entrada da harpa da Angélica Salvi, que acontece através de um *J cut*.

Cortamos para um plano que começa nos claustros e termina na artista – retornando o movimento –, e o que se segue é um registo muito semelhante à sequência anterior; uma série de movimentos onde vemos ou a performer, ou o espaço, ou os espectadores. O mesmo se aplica ao guitarrista Jorge Coelho, formando assim uma sequência harmoniosa de três performances que partilham um espaço e um sentimento. Por essa intenção de manter uma certa coesão musical nesta sequência optei por não incluir nenhuma música do Ricardo Jacinto, pela sua música me evocar sensações diferentes das demais – planeava, no entanto, vir a usá-la noutro momento.

Durante este processo, o nosso tutor de estágio, Pedro Marinho, fazia pontualmente o acompanhamento do nosso progresso – numa fase em que o Pedro Bastos, realizador do filme, estava ausente a trabalhar noutros projetos no estrangeiro. Quando finalizei a minha parte do arquivo, chegou a altura de eu e a minha colega juntarmos as nossas sequências numa *timeline* e avaliarmos a sua articulação. A

primeira impressão que tivemos foi a confirmação de uma ideia já discutida durante a primeira reunião com o Pedro Bastos; da necessidade de incorporar na montagem outras imagens que não as dos concertos. Se foi possível, até certo ponto, desenvolver e aplicar algumas das nossas ideias numa primeira aproximação ao material, era evidente que estaríamos limitados ao que podíamos construir apenas com o material existente.

Logo que possível, partilhámos as nossas experiências e impressões com o Pedro Bastos e o Rodrigo Areias, e eles pareciam concordar com a nossa opinião. O Pedro Bastos também revelou ter gostado dos momentos que selecionamos, mas desafiou-nos a desconstruir a nossa organização por espaços e a procurar adicionar um elemento de caos e desordem; de colisão entre performances. Também pediu que identificássemos no arquivo “momentos não musicais” para incorporarmos no filme – momentos antes ou depois dos concertos, em que por exemplo o artista comunica com o público; os aplausos, ou então os períodos de espera antes do artista começar o espetáculo. Por fim, desafiou-nos a imaginar que tipo de imagens o filme estava a pedir. Com uma série de novas tarefas voltámos ao trabalho.

Começamos por fazer alguma pesquisa para perceber que tipo de filmagens adicionais poderiam funcionar neste projeto. Uma das referências que encontramos foi o filme *Building a Broken Mouse Trap* (2006) de Jem Cohen, um filme-concerto sobre as atuações da banda *The Ex* em Nova Iorque, em 2004. O filme concilia os momentos dos concertos com imagens da cidade – as ruas e as pessoas; manifestações contra George W. Bush e a Guerra no Iraque. Chamou-me especial atenção o início do filme: uma sequência com pouco mais de dois minutos onde vemos em primeiro lugar uma grua e depois os trabalhadores de um local de construção; ao fundo, ouvimos o que parece ser a afinação dos instrumentos da banda, o que é confirmado quando o filme corta para Andy Moor com a sua guitarra ao colo. Daí voltámos para a cidade onde no céu aparece a frase: «*The EX are a band from Holland*»; corta para um plano conjunto da banda: «*In September of 2004, they came to New York to play a show*»; a banda começa a tocar e o filme está então lançado. Pareceu-me uma forma eficiente de apresentar o filme nos primeiros minutos, localizando a banda num contexto geográfico e político específico, com as primeiras imagens do filme a introduzirem um tema recorrente – tal como no título, uma ideia de construção. Quando mais tarde o filme regressa às ruas de Nova Iorque, vemos nisso uma continuação de um espaço já apresentado, pelo que a

interrupção dos concertos é recebida como uma breve retirada intencional na qual se dá o desenvolvimento de um tópico já sugerido nos primeiros minutos do filme.

Se nesse exemplo a ideia recorrente era uma de construção, para este projeto achámos que o mais adequado era transmitir uma noção movimento, ou viagem, indo de encontro à génese do projeto Caleidoscópio que escolheu espalhar a sua programação por quatro cidades, convidando o público a uma viagem pelos quatro territórios. Com base nesse pensamento, lembrei-me da antiga linha ferroviária que ligava Fafe a Guimarães. Com o serviço ferroviário que unia as duas cidades a ser descontinuado a 31 de maio de 1986, o troço ferroviário foi eventualmente transformado numa ciclovia enquanto que o armazém principal da Estação de Fafe foi reconvertido, em 2021, numa galeria de arte com um espaço de conferências/auditório (*NVE reconverte antiga Estação Ferroviária em Fafe*, 2021). Sendo que a reposição da ligação ferroviária continua a ser reivindicada pela autarquia de Fafe (*Fafe reclama reposição de ligação ferroviária a Guimarães*, 2022), e que discussões em volta do Plano Ferroviário Nacional (PFN) inspiraram uma série de conversas sobre uma possível ligação de Guimarães a Braga e a Barcelos (Nunes, 2023; Cunha, 2023), pareceu-me que este era um assunto potencialmente rico e tematicamente adequado ao projeto. Encontrámos no YouTube filmagens em super-8 do último comboio a viajar entre Fafe e Guimarães, e sentimos a confirmação de que esse registo de imagens podia realmente funcionar muito bem inserido no universo do filme.

Quando voltámos a reunir com o Pedro Bastos ele parecia empolgado pela ideia de pensar o filme como uma viagem, satisfeito também com o tema dos comboios, mas inseguro em relação a recorrer a imagens de arquivo, preferindo que as imagens adicionais fossem produzidas por ele. Trocámos então algumas ideias e concordámos que ele poderia fazer uns testes em que percorria as quatro cidades com uma câmara fixa no carro. Sabíamos que essas imagens poderiam ser usadas para preencher os espaços entre diferentes performances, usando a montagem para evocar a ideia de uma viagem física pela programação interterritorial do Caleidoscópio.

Ainda nesse dia experimentámos a desconstrução dos blocos organizados por espaços, implementando uma experiência de fluidez cíclica onde misturávamos a performance do Adolfo Luxúria Canibal e Krake com o concerto para piano do Tiago Sousa. Na prática, começamos com o texto recitado pelo Adolfo que é acompanhado pela

precursão do Krake, uma performance feita no palco escuro do Theatro Circo em Fafe, até que cortamos para um espaço muito mais pequeno e iluminado, ouvindo tanto a performance anterior como o piano que vai sendo revelado pelo movimento descendente da câmara; isto produz uma cacofonia que se prolonga ao ponto de se adocicar. Eventualmente a voz do Adolfo desaparece e o piano passa a preencher todo o espaço sonoro. Quando o Tiago começa a tocar outra peça, o espaço por detrás do piano transforma-se e somos transportados para uma sequência de imagens de um outro lugar, mais requintado; vemos um cortinado paredes menos enrugadas e um candeeiro suspenso. A voz do segmento anterior regressa e agora o enquadramento tem de um lado o piano e do outro o Adolfo em palco. As duas performances chegam ao seu clímax dramático, e agora a câmara entrega-se a um rodopiar descontrolado por entre as paredes decoradas com cortinados e pinturas.



Figura 15: Efeito da tela dividida - Tiago Sousa/Adolfo;

Esta foi a primeira instância em que explorámos o potencial criativo do registo de imagens espelhadas. No fundo, em cada um desses planos já havia a colisão de dois enquadramentos, pelo que a manipulação descrita anteriormente é apenas a evolução lógica para a colisão de dois espaços geograficamente mais afastados. Estes tipos de experimentações foram apoiados e incentivados pelo próprio realizador, pelo que nos

sentíamos mais à vontade para daqui para a frente voltar a explorar a manipulação criativa das imagens.

Satisfeitos com o experimento de estrutura cíclica, fomos à procura de a replicar com outras atuações. Para isso precisávamos de encontrar um conjunto de performances que pudessem conversar entre si, o que não seria tão fácil visto que a maior parte das atuações consistiam em concertos com um registo mais tradicional, tornando a sua colisão mais frustrante do que propriamente transformadora. Ainda assim identificámos um enorme potencial no concerto do Ricardo Jacinto. As suas composições – criadas num violoncelo conectado a uma mesa de som, com efeitos controlados por pedais e diferentes técnicas de tocar o instrumento – dão origem a uma paisagem sonora rica e evocativa, proporcionando um registo flutuante adequado à nossa exploração criativa. Uma das suas composições – sombria e carregada de uma tensão constante –, transportou-me de imediato para o último comboio que viajou entre Fafe e Guimarães.

Utilizámos as filmagens que encontramos no arquivo *online* para esclarecer a validade da experiência, e conseguimos um resultado muito promissor com as imagens da linha ferroviária a desvendar na perfeição a camada trágica da composição do Ricardo Jacinto. Optámos por reverter a reprodução das filmagens, fazendo o comboio regressar à estação de Fafe de onde partiu, num movimento declaradamente artificial. Na estação, demos continuidade ao exercício ao sobrepor a música do Ricardo Jacinto com a voz de Válder Lobo que introduz o projeto Caleidoscópio durante a sua inauguração em Fafe. Ele termina o discurso apresentando o B Fachada – uma das performances trabalhadas pela minha colega, pelo que aproveitámos a sua montagem.

Aqui procurámos aproveitar um dos “momentos não musicais” que o Pedro Bastos fazia questão de usar. Tratava-se do discurso de Gil Dionísio durante a sua atuação com os restantes membros dos Criatura. Era um discurso marcadamente político que o Pedro Bastos entendeu ter sido direcionado ao B Fachada – ele que atuara na mesma noite. O Pedro Bastos queria sugerir essa tensão entre as duas performances, pelo que nós experimentámos colocar uns segundos do Gil Dionísio a encarar o público em silêncio entre o anúncio do Válder Lobo e a entrada do B Fachada. A sua performance começa e é eventualmente sobreposta pelo discurso do Gil Dionísio, enquanto continuamos a ouvir a música do B Fachada, mas mais baixo, até que esta é abruptamente interrompida, coincidindo com um momento pungente do discurso do

Gil, provocando assim a dramatização do momento. Quando voltámos a esta sequência com o Pedro Bastos ele decidiu não seguir nessa direção, o que demonstrou ser a escolha acertada quando ele procurou o esclarecimento do Gil Dionísio que lhe garantiu que este tipo de discurso nunca seria dirigido a um colega de profissão.

Mais ao menos por esta altura recebemos os áudios dos concertos de Guimarães, pelo que de repente tínhamos mais matéria-prima com que trabalhar. Depois de feita a sincronização, anotação e seleção, ficamos particularmente rendidos à energia da performance dos Taqbir – uma banda *post-punk* de Marrocos. Durante o concerto no CCVF/BOX o Pedro Bastos posicionou-se com a câmara no centro do público, pelo que no decorrer do espetáculo insistiu num movimento circular constante que representa muito bem a intensidade das atuações. Na tentativa de ampliar a agitação do momento, optámos por duplicar e inverter a imagem, sobrepondo-a ao plano original. Com a evolução da música, a imagem vai-se multiplicando uma e outra vez, criando um verdadeiro efeito caleidoscópico (que nós reforçamos com a aplicação de uma vinheta circular).

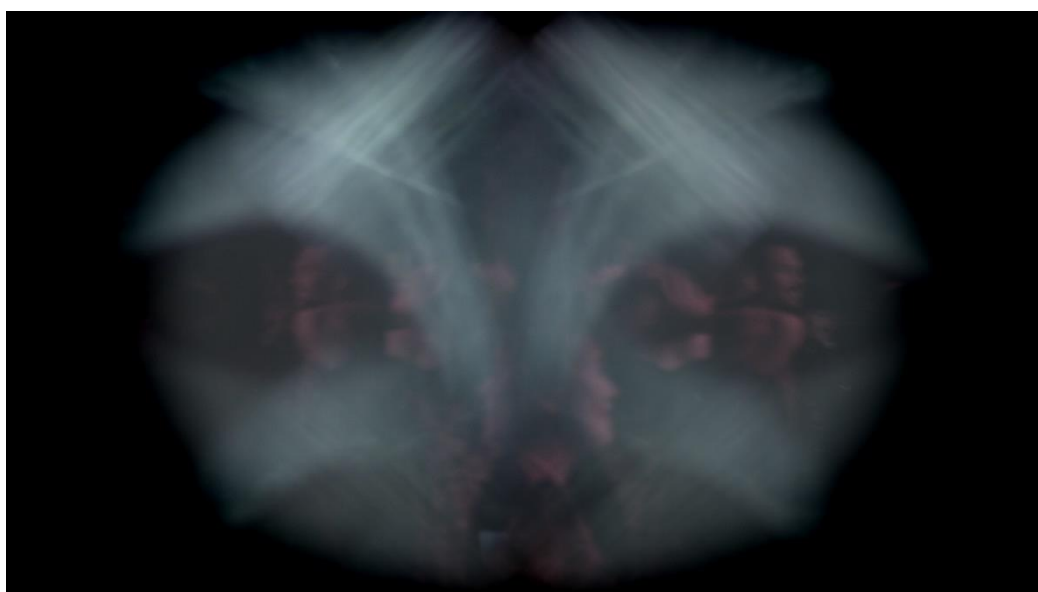


Figura 16: Efeito caleidoscópico na performance dos Taqbir;

Também experimentámos este tratamento com as performances do Dada Garbeck e o Ensemble dirigido pelo Bruno Pernadas, com diferentes níveis de sucesso. Surgiu ao Pedro Bastos a ideia de usar este efeito caleidoscópico para criar alguns vídeos

curtos a serem partilhados nas redes sociais, especialmente das atuações da Ensemble pela sua ligação embrionária ao projeto Caleidoscópio.

Enquanto esperávamos pelas novas filmagens do Pedro Bastos (que, por esta altura, estava envolvido em outros projetos), fomos fazendo experiências com diferentes performances e evoluindo algumas das sequências já montadas, chegando assim a um *Rough Cut* – uma estrutura preliminar, que pelas características deste projeto, considerava desde já uma investigação rítmica. Sentimos a necessidade de incorporar segmentos onde reservávamos um espaço a negro para a eventual adição de imagens, mas rapidamente concluímos que esse era um exercício demasiado especulativo, pelo que o Rodrigo Areias nos lançou o convite de partirmos para outros desafios. Foi assim que começámos a trabalhar na montagem do documentário sobre os Mão Morta, fazendo uma pausa do projeto Caleidoscópio.

Quando o Pedro Bastos regressou com alguns testes de imagem voltámos a nos reunir. Nestas novas filmagens ele introduz-se como uma personagem que aparenta estar perdida, conduzindo com alguma insegurança e saindo do carro algumas vezes para verificar um mapa. Tanto eu como a Maria achámos que esta abordagem criava novos problemas. Nomeadamente, surgia a necessidade de assegurar uma resolução narrativa para esta personagem, além de ser um elemento que chama demasiada atenção para si mesmo e acaba por se sobrepor às paisagens e aos próprios concertos. O Pedro acabou por concordar com as nossas dúvidas depois de experimentarmos as filmagens entre algumas sequências já montadas.

De entre as filmagens com o carro em movimento há um instante em que uma curva faz com que a câmara tombe contra o vidro, criando um plano desfocado e sobre-exposto que enquadra o céu a ser recortado pelas copas das árvores. Ao ver estas imagens concordámos que este registo mais impessoal e abstrato seria uma aposta segura. Por fim, o Pedro convidou-nos a juntarmo-nos a ele durante as filmagens, gravando o percurso por entre as quatro cidades num verdadeiro espírito de *Road Trip*.

Assim, nos dias 08 e 09 de fevereiro saímos numa carrinha da Bando à Parte equipados com um tripé e uma *Blackmagic Design Pocket* com duas objetivas: uma RO70 22mm f/2.8 + adaptador RAFCAMERA; e uma Jupiter-11 135mm f/4.0. No primeiro dia fomos até Barcelos com a minha colega a gravar o percurso desde Guimarães. Ao chegar a Barcelos o Pedro Bastos quis fazer algumas filmagens da Ponte Medieval e do Rio

Cávado. Também entrámos na Igreja Matriz de Santa Maria Maior e filmámos de fora a Câmara Municipal de Barcelos, onde tinham acontecido os concertos por entre os Claustros. De seguida gravámos o percurso até Braga, chegando à cidade quando já começava a anoitecer. Aqui o Pedro Bastos pretendia filmar o café A Brasileira; também dedicámos algum tempo a gravar as luzes e o trânsito na cidade, pois achávamos que esse género de imagem iria funcionar com a atuação da KeyaA. No regresso a Guimarães a Maria focou-se nas placas com direções para as cidades do quadrilátero urbano, pensando na montagem de uma sequência inicial para apresentar as quatro cidades do filme.

No dia seguinte começámos por visitar Fafe, onde eu pretendia gravar a antiga Estação Ferroviária. Pelo caminho reparámos numa placa que apontava para o antigo apeadeiro de Paçô Vieira, agora transformado numa ciclovia, onde decidimos parar para algumas filmagens. Retomámos viagem e seguimos para Cepães por onde o Pedro Bastos planeava gravar algumas paisagens em movimento. Já em Fafe consegui fazer alguns planos da antiga estação, dos trilhos desertados, e de um pequeno armazém de madeira. Onde terminaria a linha ferroviária é possível encontrar três esculturas metálicas que fazem a vez dos comboios que em tempos ali repousaram. Também os filmei, pensando em substituir as imagens-referência da sequência do Ricardo Jacinto por estas.

Com o entardecer fizemos o caminho de volta a Guimarães onde o Pedro Bastos queria apanhar o sol a desaparecer por detrás de um complexo industrial de Pevidém. Assim demos por terminado o período de rodagens, e preparamo-nos para, no dia seguinte, voltarmos à mesa de montagem.

4.4 – Ponto de situação do projeto

Com as filmagens definitivas em mãos, começamos por reavaliar a estrutura e o ritmo que tínhamos planeado. O facto de se ter passado algum tempo desde a última vez que trabalhámos no filme foi um fator que nos permitiu voltar à montagem com um olhar mais lúcido e descomprometido. Inversamente, agora estávamos a trabalhar com imagens que nós ajudámos a construir e sobre as quais conhecíamos o processo de criação, comprometendo o nosso distanciamento emocional – como já advogava Walter

Murch –, pelo que de repente tínhamos de saber filtrar esse conhecimento e forçar-nos a olhar para as imagens apenas como material cinematográfico.

Esta fase da montagem consistiu numa sucessão de tentativas de organizar e procurar nas estruturas rítmicas um resultado que ‘fosse’ o filme. Sucederam-se *timelines* com diferentes versões e tentativas: V_4; V_4.1; V_5.6, etc., num período em que o Pedro Bastos regularmente se juntava a nós na busca pelo filme. Ao todo, experimentámos cerca de 9 alternativas de montagem até chegarmos a um resultado com que o realizador e nós pudéssemos estar satisfeitos.

Os progressos e retrocessos por detrás destas experiências acabam por ser nebulosamente subjetivos, onde a mera troca de posição de duas performances pode ser a diferença entre uma ligação convincente e um sentimento de decepção, isto porque a fundação da estrutura visual está intrinsecamente ligada à construção do ritmo. No caso deste documentário, foram os elementos musicais que ditaram a utilização e organização das imagens.

Finalmente chegámos a um *Fine Cut* – uma estrutura de montagem pronta a receber os tratamentos finais de mixagem de som e de colorização. É nesta fase que se encontra o projeto, pois chegando a um resultado satisfatório, tanto nós como o Pedro Bastos partimos para outros projetos – no nosso caso, as rodagens das 4 curtas-metragens do projeto *The Factory* –, até que chegámos ao fim do período de estágio.

Ficou por realizar uma reunião onde o Pedro Bastos iria apresentar o nosso *cut* ao Rodrigo Areias para aprovação. No entanto, está previsto eu e a Maria voltarmos à Bando à Parte para retomarmos a nossa colaboração no filme documental sobre os Mão Morta, pelo que assim haverá certamente a oportunidade de finalizar este filme, estando desde já disponível para me envolver novamente no projeto nas fases de pós-produção.

CONCLUSÃO

A realização do estágio curricular na Produtora Bando à Parte revelou-se como uma enorme oportunidade de aprendizado, correspondendo plenamente às minhas expectativas. A produtora foi sempre prestável no meu acompanhamento, introduzindo-me a diferentes projetos e atribuindo-me responsabilidades e exigências adequadas, o que só me encorajava a dar o meu melhor para não desvalorizar o voto de confiança.

Como planeado, o meu estágio focou-se, sobretudo, no trabalho de montagem, onde tive a oportunidade de trabalhar na construção de dois filmes documentais, o que me permitiu desenvolver técnicas e metodologias de edição adaptadas às diretrizes e exigências específicas de cada filme. Se é verdade que a montagem é um processo criativo, ele nunca deixa de ser também reativo – desde já porque a prática do montador está condicionada ao material que lhe é dado. Uma montagem eficiente é aquela que tira o melhor proveito do material, sendo sempre necessário fazer uma leitura geral das filmagens e permitir que estas informem uma possível aproximação. Isso não substitui, obviamente, a intenção particular do realizador que pode ter uma ideia bastante específica que quer implementar no filme. Para isso o diálogo com os responsáveis criativos é essencial, e tanto o Pedro Bastos quanto o Rodrigo Areias se mostraram capazes de transmitir as suas ideias e intenções, além de revelarem genuíno interesse pelas nossas perspetivas.

No estágio pude relacionar-me com pessoas e profissionais a quem devo muita da minha maturação neste espaço de 4 meses. Rodeado por um ambiente estável e cooperativo, senti-me verdadeiramente parte da equipa. Os momentos de rodagem, em particular, permitiram uma maior proximidade com os vários membros da produtora, e não só. Numa circunstância exigente e urgente, fui obrigado a adaptar-me rapidamente aos ritmos de trabalho de uma produção profissional, mostrando-me sempre disponível para auxiliar no que quer que fosse necessário.

Penso que esta experiência de estágio, aliada à componente investigativa que pude incorporar no relatório, me permitiram cumprir os objetivos a que me propus quando ingressei neste mestrado, nomeadamente o enriquecimento do meu pensamento teórico e o desenvolvimento de competências práticas aplicáveis à vida profissional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarenga, A. L. de. (2011). A Geografia Criativa do Cinema O Papel da Montagem na Construção dos Espaços Fílmicos. *Espaço Aberto*, 1(2), Artigo 2. <https://doi.org/10.36403/espacoaberto.2011.2055>
- Álvarez, I. V., & Rosário, F. (Eds.). (2018). *New Approaches to Cinematic Space*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429468490>
- avaferrovia (Diretor). (2011, novembro 18). *Comboio Fafe Guimarães Victor Marques Awafer.wmv*. <https://www.youtube.com/watch?v=z7wsjT2UCHE>
- Bowles, R., & Mukherjee, R. (Eds.). (2011). Media Fields Journal – Issue 3: Documentary and Space. *Media Fields Journal*, 3. <http://mediafieldsjournal.org/issue-3-documentary-and-space/>
- Buala. (2022, julho 1). *Documentário «Suzanne Daveau» de Luisa Homem estreia no dia 21 de julho nas salas de cinema portuguesas*. <https://www.buala.org/pt/afroscreen/documentario-suzanne-daveau-de-luisa-homem-estreia-no-dia-21-de-julho-nas-salas-de-cinema>
- Caleidoscópio lança novos olhares aos territórios de Barcelos, Braga, Fafe e Guimarães | e-cultura*. (sem data). Obtido 21 de agosto de 2023, de <http://www.e-cultura.pt/artigo/28489>
- Chanan, M. (2000, julho). The documentary chronotope. 43, 56–61.
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão—Som e Imagem no Cinema* (1ª). Texto & Grafia. https://www.academia.edu/35371621/CHION_Michel_A_Audiovisao
- Cousins, M., & Macdonald, K. (2011). *Imagining Reality—The Faber Book of Documentary*. Faber and Faber Ltd.
- Cowie, E. (2011). Documentary Space, Place, and Landscape. *Media Fields Journal*. <http://mediafieldsjournal.org/documentary-space-place-and-la/>
- Crittenden, R. (2018). *Fine Cuts: Interviews on the Practice of European Film Editing* (2.ª ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315475134>
- Cronin, P., & Herzog, W. (2002). *Herzog on Herzog: Conversations with Paul Cronin*. Faber and Faber.
- Cunha, J. (2023, fevereiro 18). *O quadrilátero ferroviário do Minho—Planeamento e Operações*. <https://portugalferroviario.net/politicas/2023/02/18/o-quadrilatero-ferroviario-do-minho/>
- Cunha, L. (2023). Em jeito de homenagem a Suzanne Daveau: A propósito do filme de Luísa Homem – Suzanne Daveau. *Cadernos de Geografia*, 47, 113–118. https://doi.org/10.14195/0871-1623_47_8
- Dancyger, K. (2018). *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice* (6th edition). Routledge.

- Fafe reclama reposição de ligação ferroviária a Guimarães.* (2022, abril 21). *Jornal de Notícias*. <https://www.jn.pt/local/noticias/braga/fafe/fafe-reclama-reposicao-de-ligacao-ferroviaria-a-guimaraes-14789280.html/>
- Flynn, B. (2011). *Spatial Praxis in the Staging of Material Evidence*. *Media Fields Journal*. <http://mediafieldsjournal.org/spatial-praxis-in-the-staging/>
- Friend, S. (2012). *Fiction as a Genre*. <https://philarchive.org/rec/FRIFAA-2>
- Ganser, A., Pühringer, J., & Rheindorf, M. (2006). *Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s*.
- Gray, D., & Petermon, J. (sem data). *Mapping Documentary*. *Media Fields Journal*. Obtido 8 de setembro de 2023, de <http://mediafieldsjournal.org/mapping-documentary/>
- GRIERSON, John (1932), "First Principles of documentary" in Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1966), pp.145-156.
- Henefeld, M. (2011). *The Geopolitics of Narrative Parody in Ulrike Otti*. *Media Fields Journal* -. <http://mediafieldsjournal.org/the-geopolitics-of-narrative-p/>
- Holt, Jillian. (2015). *The «art of editing»: Creative practice and pedagogy*. <http://hdl.handle.net/1959.3/410667>
- Khoury, M. (2007). *Filming politics: Communism and the portrayal of the working class at the National Film Board of Canada, 1939–46*. Calgary [Alta.]: University of Calgary Press. <http://archive.org/details/filmingpoliticssc0000khou>
- Luna, M. (2019). *Mapping Heterotopias in Colombian Documentary Films*. *New Approaches to Cinematic Space*. https://www.academia.edu/38645329/Mapping_Heterotopias_in_Colombian_Documentary_Films
- Mão Morta—Biografia*. (sem data). Obtido 24 de agosto de 2023, de <https://mao-morta.org/>
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film—Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press Books.
- Murch, W. (2004). *Num piscar de olhos: A edição de filmes sob a ótica de um mestre* (1ª edição). Zahar.
- Musser, C. (1991). *Before the Nickelodeon—Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. University of California Press. <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3q2nb2gw&chunk.id=d0e7296&toc.depth=1&toc.id=d0e7296&brand=ucpress>
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema III - Planificação e Montagem*. Livros LabCom. <https://labcomca.ubi.pt/en/manuais-de-cinema-iii-planificacao-e-montagem/>
- Nunes, D. F. (2023, fevereiro 22). *Nova linha pode pôr Braga a 10 minutos de comboio de Guimarães*. ECO. <https://eco.sapo.pt/2023/02/22/nova-linha-pode-por-braga-a-10-minutos-de-comboio-de-guimaraes/>

- NVE reconverte antiga Estação Ferroviária em Fafe: (2021, julho 14). NVE Engenharias, S.A. <http://www.nve.pt/index.php?pt/communication/nve-reconverte-antiga-estacao-ferroviaria-em-fafe.html>
- Oliveira, L. M. (2022, julho 21). *Memória e sensualidade*. PÚBLICO. <https://www.publico.pt/2022/07/21/culturaipilon/critica/memoria-sensualidade-2014318>
- Palm, W. (2009). *The Lumière Brothers*. film110. <http://film110.pbworks.com/w/page/12610310/The%20Lumi%C3%A8re%20Brothers>
- Pearlman, K. (2009). *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit* (1st edition). Focal Press.
- Pernin, J. (2010). Filming Space/Mapping Reality in Chinese Independent Documentary Films. *China Perspectives*, 2010(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.4000/chinaperspectives.5052>
- Pista de Ciclismo Guimarães–Fafe*. (sem data). portugaldigital. Obtido 23 de agosto de 2023, de <https://portugal2050.com>
- Quinzena de Realizadores de Cannes vai mostrar cinema do Norte de Portugal*. (2023, fevereiro 10). PÚBLICO. <https://www.publico.pt/2023/02/10/culturaipilon/noticia/quinzena-realizadores-cannes-vai-mostrar-cinema-norte-portugal-2038416>
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary* (4th edition). Elsevier.
- Reisz, K., & Millar, G. (2009). *Technique of Film Editing, Reissue of 2nd Edition* (2nd edition). Routledge.
- Rodrigo Areias: “Aquilo que me move em fazer cinema é comunicar”. (2021, julho 7). *Mais Guimarães*. <https://maisguimaraes.pt/rodrigo-areias-aquilo-que-me-move-em-fazer-cinema-e-comunicar/>
- Rodrigo Areias, cineasta à parte*. (2011, julho 7). PÚBLICO. <https://www.publico.pt/2011/07/08/jornal/rodrigo-areias-cineasta-a-parte-22431461>
- Schefer, R. (2023). *Suzanne Daveau*. Batalha Centro de Cinema. <https://www.batalhacentrodecinema.pt/editorial/fs-suzanne-daveau-raquel-schefer/>
- Sen, S. (2011). Encountering Space. *Media Fields Journal*. <http://mediadaysjournal.org/encountering-space/>
- Small World Outline Map–Nations Online Project*. (sem data). Obtido 8 de setembro de 2023, de https://www.nationsonline.org/oneworld/small_world_outline_map.htm
- Stamets, B. (1997, dezembro 1). *The 5th Annual Visible Evidence Conference*. International Documentary Association. <https://www.documentary.org/feature/5th-annual-visible-evidence-conference>
- Walker, J. (2013). «Walking through walls»: Documentary Film and Other Technologies of Navigation, Aspiration, and Memory. Em R. Yosef & B. Hagin (Eds.), *Deeper than oblivion: Trauma and memory in Israeli cinema* (pp. 329–357). Bloomsbury.
- Wiedemann, V. (1998). Film editing—A hidden art? *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, 21–30.

FILMOGRAFIA

- Cousins, M. (Diretor). (2015). *I am Belfast*. BFI.
- Dickson, W. (Diretor). (1894). *Fred Ott's Sneeze*.
- Eisenstein, S. (Diretor). (1925). *Bronenosets Potemkin* [O Couraçado Potemkin].
- Eisenstein, S. (Diretor). (1927). *Oktyabr* [Outubro].
- Flaherty, R. (Diretor). (1922). *Nanook of the North*. Pathé Exchange.
- Flaherty, R. (Diretor). (1934). *Man of Aran*. Gaumont-British.
- Flaherty, R. (Diretor). (1948). *Lousiana Story*. Lopert Films.
- Forsyth, I., & Pollard, J. (Diretores). (2014). *20,000 Days on Earth*. Drafthouse Films.
- Grierson, J. (Diretor). (1929). *Drifters*.
- Griffith, D. W. (Diretor). (1908). *After Many Years*.
- Griffith, D. W. (Diretor). (1909). *The Lonely Villa*.
- Griffith, D. W. (Diretor). (1916). *Intolerance*.
- Herzog, W. (Diretor). (1998). *Wings of Hope*.
- Herzog, W. (Diretor). (2004). *The White Diamond*.
- Herzog, W. (Diretor). (2005). *Grizzly Man*.
- Homem, L. (Diretor). (2019). *Suzanne Daveau* [Documentário]. Terratreme.
- Lumière, L. (Diretor). (1895a). *Barque sortant du port*.
- Lumière, L. (Diretor). (1895b). *Le Repas de bébé*.
- Méliès, G. (Diretor). (1889). *L'affaire Dreyfus*. Star Film.
- Méliès, G. (Diretor). (1902). *Le Voyage dans la Lune*. Star Film.
- Oliveira, M. de (Diretor). (sem data). *Douro, Faina Fluvial*.
- Pêra, E. (Diretor). (2023). *The Nothingness Club—Não Sou Nada*. Bando à Parte.
- Porter, E. S. (Diretor). (1903). *Life of an American Fireman*.
- Pudovkin, V. (Diretor). (1926). *Mat* [A Mãe].
- Resnais, A. (Diretor). (1956). *Nuit et Brouillard*. Tamasa Distribution.
- Riefenstahl, L. (Diretor). (1938). *Olympia*.
- Ruttman, W. (Diretor). (1927). *Berlin—Die Sinfonie der Großstadt* [Berlim: Sinfonia de uma Capital].
- Shub, E. (Diretor). (1927). *Padenie dinastii Romanovykh* [A queda da dinastia dos Romanov].

Smith, G. A. (Diretor). (1900). Grandma's Reading Glass.

Strand, P., & Sheeler, C. (Diretores). (1921). Manhattan.

The Great Train Robbery. (1903).

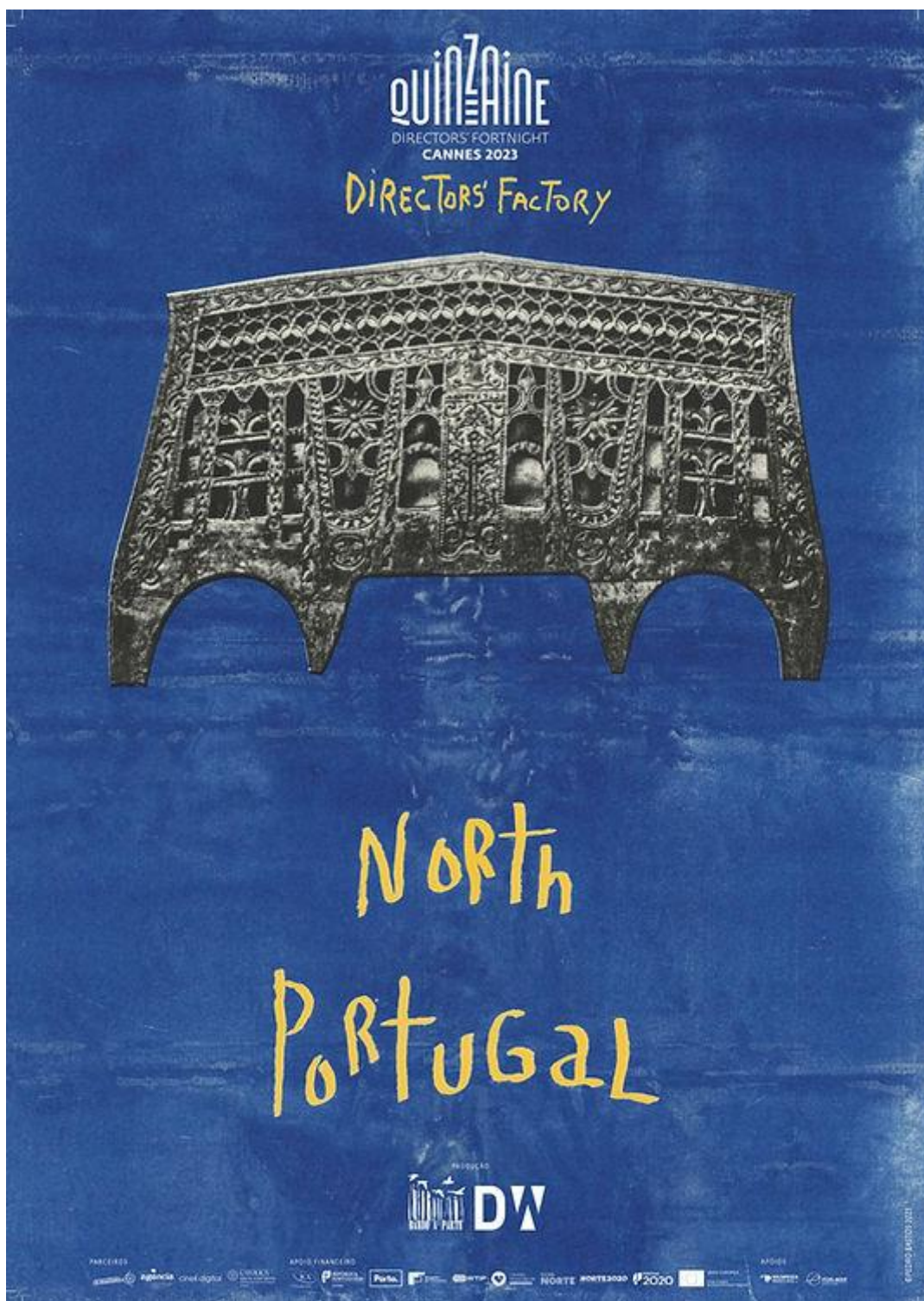
Vertov, D. (Diretor). (1929). Chelovek s kino-apparatom [O Homem da câmara de filmar].

Williamson, J. (Diretor). (1901). Fire!

Wright, B. (Diretor). (1936). Night Mail. Associated British Film Distributors.

ANEXOS

Anexo A – Poster do The Factory North Portugal



Anexo B – Foto de grupo no final das rodagens da curta-metragem *O Espinho* (2023), de André Guiomar e Mya Kaplan



Anexo C – Foto de grupo no final das rodagens da curta-metragem *As Gaivotas Cortam o Céu* (2023), de Mariana Bártolo e Guillermo García López

