

**Estágio na produtora Bando à Parte:
A dialética da música no cinema
documental**
Maria Cândida Ribeirinha Pires Medeiros

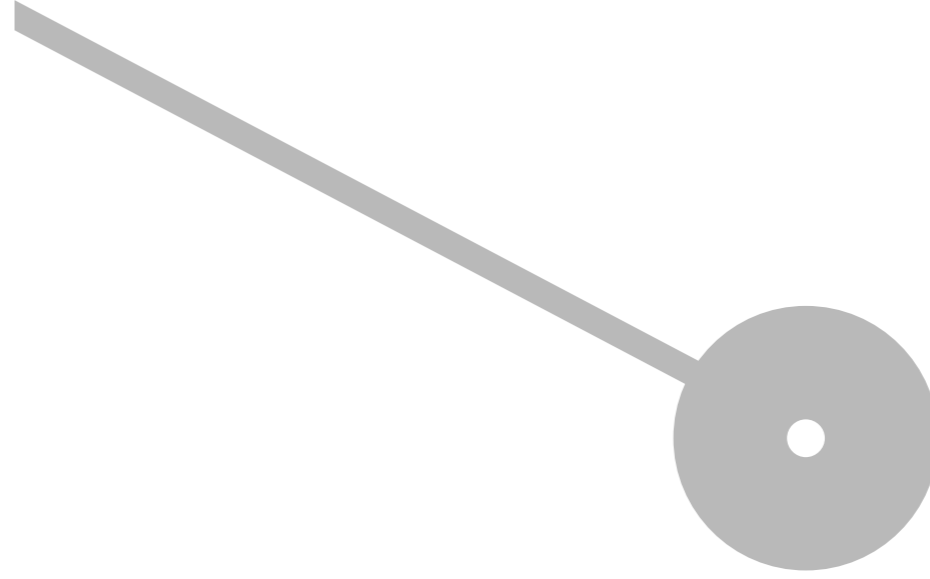
11/2023

Maria Cândida Ribeirinha Pires Medeiros. Estágio e na produtora Bando à Parte:
A dialética da música no cinema documental

Estágio na Produtora Bando à Parte: A dialética da música no cinema documental

Maria Cândida Ribeirinha Pires Medeiros

11/2023



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Maria Cândida Ribeirinha Pires Medeiros

**Estágio na Produtora Bando à Parte: A dialética da música no cinema
documental**

Relatório de Estágio
Mestrado em Comunicação e Audiovisual
Orientação: Prof. Filipe Cunha Monteiro Lopes

Vila do Conde, novembro de 2023

Maria Cândida Ribeirinha Pires Medeiros

**Estágio na Produtora Bando à Parte: A dialética da música no cinema
documental**

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

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

Vila do Conde, novembro de 2023

RESUMO ANALÍTICO

O presente relatório de estágio visa relatar a minha experiência de estágio na produtora Bando à Parte, onde, durante 3 meses, estive envolvida na montagem de dois projetos documentais. Irei desenvolver os métodos e intenções com que trabalhei este material fílmico, reservando uma parte do relatório para a investigação teórica do tema da música no cinema documental. A minha abordagem, informada pela história e revisão literária do tema, será uma de exploração das possibilidades da significação que emerge de um uso musical criativo.

Senti uma feliz influência da investigação teórica que ia desenvolvendo na aplicação prática do tratamento do espaço musical de um dos filmes que trabalhei durante o estágio. O Caleidoscópio é uma iniciativa cultural, que, através da música, visionava conectar 4 territórios do Baixo Minho. Esta capacidade transformadora da música é algo que identifiquei e procurei aplicar ao meu tratamento do filme.

Palavras-chave: Documentário; Música; Edição; Audiovisão

ABSTRACT

This internship report attempts to detail my three-month internship at the production company Bando à Parte, where I worked on two documentary projects. I am creating methodologies and considering working on this filmic material, with a portion of the report reserved for theoretical research of the issue of music in documentary filmmaking. My approach, informed by the topic's history and literary criticism, will be a study on the possibilities of meaning that emerge from creative musical application.

The investigation's influence was particularly felt in the musical treatment of one of the projects developed during the internship. *Caleidoscópico* is a cultural initiative that envisions to connect 4 territories of the *Baixo Minho* region through musical performances. This transformative capacity of music is something I identified and sought to apply in the editing process of the film.

Keywords: Documentary; Music; Editing; Audiovision

SUMÁRIO

0 - INTRODUÇÃO.....	7
1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	8
1.1 – Introdução histórica da Música no Cinema.....	10
1.2 – Efeitos e funções da música no cinema – Revisão bibliográfica.....	13
1.3 – Elongação Sónica e a Audição Criativa do Documentário	17
2 – ESTUDOS DE CASO.....	18
2.1 – Manufactured Landscapes.....	18
2.2 – Gesualdo: Death for Five Voices.....	20
3 –ESTÁGIO CURRICULAR NA PRODUTORA BANDO À PARTE.....	23
3.1 – Caracterização da empresa.....	23
3.2 – Caleidoscópio: Caraterização do Projeto	23
3.3 –Primeira reunião.....	24
3.4 –Fase inicial de montagem	25
3.5 – Uma nova perspetiva de montagem.....	27
3.6 – Gravação de imagens extra	31
3.7 – Regresso à mesa de montagem.....	33
4 – 40 anos de Mão Morta	36
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
FILMOGRAFIA.....	41

0 - INTRODUÇÃO

No âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Fotografia e Cinema Documental, optei desenvolver um estágio como trabalho final, pela intenção de me inserir no mercado de trabalho e assim desenvolver competências para, terminando o meu percurso académico, dar continuidade prática ao meu interesse pelo cinema.

A escolha da Bando à Parte, deve-se, por um lado, à admiração que eu nutro pela luta que é produzir cinema fora dos grandes centros. Além da oportunidade que me deram para desenvolver conhecimentos e práticas dentro das funções propostas, foi uma mais valia ter estabelecido contactos com os membros desta equipa. Tendo surgido oportunidades novas, com o fim do estágio, de os acompanhar noutras peripécias.

O discurso que explorarei em torno da componente de investigação estrutura-se em duas partes basilares: a investigação teórica e os estudos de caso. Na primeira parte comentarei o panorama histórico em que surge o cinema e de que modo é que este influenciou o modo como interpretamos a aliança musical. Incluindo ainda nesse subcapítulo uma apresentação para o paradigma de perceção dos sentidos sonoro e visual, numa tentativa de estabelecer uma base que informe os temas explorados no subcapítulo seguinte. Neste abordarei uma breve revisão da literatura central, falando de alguns dos conceitos mais importantes do trabalho de Michel Chion e Claudia Gorbman, procurando categorizações mais adequadas. Finalmente, um terceiro subcapítulo dedicado a uma investigação emergente que me direccionou para uma visão refrescante, influenciando a abordagem aos estudos de caso. No segundo capítulo debruçar-me-ei sobre dois filmes, *Manufactured Landscapes* (2007) e *Gesualdo: Death for Five Voices* (1995), aplicando os conhecimentos prévios numa busca por uma relação que senti entre a música e a imagem e que, sem me comprometer a chegar a um único conceito sólido, tentarei descrever do melhor modo possível – abrindo caminho para que um dia continue essa exploração.

1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

A relação da música com o cinema documental é um tópico de investigação sob o qual, surpreendentemente, não existe assim tanta informação. Afinal, a música é muitas vezes vista como um complemento à experiência audiovisual, e o tópico tem sido muito mais desenvolvido em torno do seu uso geral aliado à imagem em movimento, não prestando grande atenção à especificidade da sua aplicação ao documentário. A própria pertinência deste tipo de reflexão pode ser posta em causa, assumindo-se uma postura que pense na música como mero ornamento. Poderia ser essa a postura assumida para um tipo de documentário mais convencional – educativo, instrucional ou informativo. No prefácio do livro *Music and Sound in Documentary Film* (Rogers, H. 2014), Bill Nichols reflete sobre isso mesmo: “*What if documentaries aren’t simply informational but rhetorical? What if they aren’t only rhetorical but also poetic and story driven?*” (Nichols, B. 2014. Prefácio in Rogers, H. *Music and Sound in Documentary Film*, p.x). Que relação tem a música com o objeto fílmico nesse caso? Pode-se pensar do mesmo modo que se pensa na música para a ficção, ou exigem as minúcias do género a sua própria exploração?

Continuando, Nichols menciona que os melhores documentários são aqueles que nos dão uma sensação vívida de como é viver ou refletir sobre o mundo a partir de um ponto de vista particular, servindo a música também como veículo de aproximação às experiências do outro (Nichols, B. 2014. Prefácio in Rogers, H. *Music and Sound in Documentary Film*, p.xi). No documentário de Werner Herzog, *Land of Silence and Darkness* (1971), a música de J. S. Bach¹ é usada com frequência, associada a situações que geram momentos de êxtase para as pessoas surdo-cegas que protagonizam o filme. Seja quando Fini Straubinger e a sua amiga andam de avião pela primeira vez, ou quando um jovem que nasceu com a condição enfrenta o seu medo da água, timidamente mergulhando numa piscina. A música surge como uma sugestão do que estas pessoas estão a sentir, e aproxima a audiência destas personagens cuja perceção do mundo é tão particular, traduzindo assim uma sensação que é comum e universal; um sentimento de superação e descoberta.

¹ Air on the G String (Suite No. 3, BWV 1068)

Nos capítulos da história do filme documental, podemos observar algumas transmutações relacionadas ao uso de música nos filmes. Nos documentários políticos dos anos 30 vemos um uso abundante de música em substituição de uma voz *off*, capaz de guiar o espectador a relacionar-se com aquelas imagens de determinada forma. Já nos anos 60, com os movimentos emergentes de Cinema Direto e *Cinema Verité*, dá-se o contrário com princípios que excluem a utilização do som não diegético, limitando assim o recurso musical. Nestes documentários é possível observar que as poucas instâncias musicais ocorriam, exclusivamente, na captura de atuações dos sujeitos retratados. Tal é o caso em *Titicut Follies* (1967) de Wiseman, onde os prisioneiros se juntam para tocar instrumentos.

Numa altura em que se continua a assistir ao progressivo desprendimento do documentário a ideais e moldes restritivos, sendo cada vez mais evidente a potencialidade criativa e experimental do género, interessa-me, não contestar ou defender a validade do uso da música, mas sim explorar exemplos da sua aplicação e de como nesses exemplos a música expande a experiência que se forma entre o espectador e as imagens. Como revela Holly Rogers após uma apresentação a filmes transgressivos no género;

“When these instances of ‘ecstatic’ truths and ‘collective remembrance and imagination’ include music, an entirely new and highly interdisciplinary realm of meaning and discourse opens up” (Rogers, H. 2014, p.7)

1.1 – Introdução histórica da Música no Cinema

Ainda antes da possibilidade da gravação de som síncrono, a música já acompanhava o cinema em precoces imbricações à imagem. Não querendo perpetuar o mito errado sobre o acompanhamento da música na sétima arte “desde o seu início”, deixo claro que essa presunção é já há muito disputada. Sendo incerta a real data histórica dessa sobreposição musical, também as razões por de trás do ato que aqui vão ser apresentadas devem ser entendidas como conjeturas informadas pelo trabalho de diferentes teóricos, não como dados factuais de relatos das intenções dos cineastas da época.

A primeira mostra pública de um filme dá-se no espetáculo dos irmãos Lumière, a 28 de dezembro de 1895. A data é normalmente entendida como coincidente à da participação musical, embora não se tenha grandes certezas históricas sobre o assunto. Sem qualquer relato da época que mencione especificamente a música, se esta se fez ouvir naquelas primeiras projeções do virar do século, são desconhecidos os detalhes como o tipo de música ou instrumentação. Do que temos certeza (e certamente virá daí a ideia da presença da música desde o início) é dos locais onde ocorriam as exibições – quase exclusivamente salões de música e teatro (Flach, 2012, p.8).

Não obstante da incerta datação, não tardaria que a música se juntasse ao cinema num esforço semelhante à tradição de outras artes da época – onde a composição musical acompanhava e dava protagonismo a um outro veículo artístico –, preenchendo e transbordando os ecrãs ao longo das prósperas décadas do cinema mudo. Ao longo de 30 anos que não se veria uma cena acompanhada por silêncio. Os raios de luz que surgiam nas telas refletindo uma realidade desprovida de som tinham um efeito fantasmagórico no espetador, como terá ponderado Béla Bálasz, que a música atenuava (Flach, 2012, p.21). Num outro ponto de vista, autores apontam para as recompensas práticas do uso da música como o encobrimento dos ruídos de projeção que poderiam distrair os espetadores e fragilizar o ilusionismo do filme. Ainda hoje não é segredo que características intrínsecas da música, como a continuidade sonora e elasticidade temporal, ajudam a acentuar a fluidez e o ritmo da montagem, podendo até servir para distrair de potenciais erros de *raccord*.

Juntando um pouco as duas propostas, entende-se a função musical como um fortalecimento à realidade do filme, como conclui Holy Rogers:

In addition, well placed music can draw out a narrative, highlight the aesthetic strands between scenes, focus attention on one thing to the exclusion of others and help promote intense aesthetic bonding with certain characters or themes. Whether music is concealing editing cuts, or heightening emotion, however, its main role is to remove an audience from the auditorium and transport them into the heart of the story. And herein lies the paradox: our everyday lives are not ordinarily accompanied by music (Rogers, 2014, p.7)

Em 1946 a proposta não-linear de Bazin sobre a história cinematográfica ditava que cada desenvolvimento tecnológico acrescentava algo, paradoxalmente, já presente no cinema desde a sua gênese – aproximando-o mais à sua concepção original a cada iteração (Abel&Altman, 2001, p.13). Já aquando da invenção do fonógrafo em 1877, Edison falava na possibilidade futura de reproduzir som e imagem em conjunto. Tom Gunning comenta a afirmação como um entendimento da separação dos sentidos causada pela invenção de Edison – substituindo a causalidade visual do som pela reprodução fonográfica –, mostrando duplamente a necessidade de um dia reunir de novo os sentidos num outro aparelho (Abel&Altman, 2001, p.16). Como vai explorando ao longo do artigo *Doing for the Eye What the Phonograph does for the Ear* (Abel&Altman, 2001, p.13-p.31), Tom Gunning propõe que a necessidade de impingir música e/ou som à imagem não foi impulsionada por uma representação mais perfeita do real, mas sim por esta ansiedade da separação dos sentidos refletida nos avanços tecnológicos da época – primeiro com a invenção do fonógrafo e, mais tarde, com o cinetoscópio em 1891.

A adição de som síncrono ao aproximar dos anos 1930 possibilitou criar ambientes sonoros e trazer a voz dos atores à imagem, adicionando uma nova camada de realismo mimético à arte cinematográfica. Não obstante, e embora as suas vantagens, as complicações do áudio vieram a restringir a forma e o processo de fazer e montar os filmes. Subordinando a imagem às minúcias das tarefas de sincronia, este novo panorama de produção exigiu normas e formatações que estagnaram o progresso criativo de experimentação desenvolvido ao longo de toda uma era de cinema mudo (Dancynger, 2009, p.26).

Dentro deste novo cenário o lugar da música no filme passou a ser objeto de debate, onde se viriam a enquadrar as categorias de ‘paralelismo’ e ‘contraponto’ – de afeto compatível à emoção despoletada pela ação da cena, ou de afeto contrário,

contrastante e indiferente à narrativa. No contexto do debate, os dois termos surgem como propostas de visões artísticas diferentes, abrindo nestas caixas bem definidas o espaço para salientar as qualidades e defeitos de cada uma.

Para uma maior congruência com o estilo de montagem de colisão que tinham vindo a desenvolver nas décadas anteriores, os formalistas soviéticos posicionavam-se ao lado de um tratamento sonoro que rejeitava um resultado meramente “realista”. O consenso era usufruir da técnica de contraponto para enfatizar a justaposição entre o som e a imagem (Robert Stam, 2000, Cit. por Flach, 2012, p.10). Também o escritor Siegfried Kracauer favorecia o contraponto, anunciando o paralelismo como inerentemente redundante, uma vez que duplicava o que já estava presente no visual. Já o teórico Arnheim, apesar de reconhecer o interesse gerado pela dissonância entre o domínio visual e auditivo, atribuía de igual modo valor ao enriquecimento do visual através do efeito musical paralelo (Flach, 2012, p.10).

Os dois conceitos viriam a ditar o discurso musical no cinema durante anos, sendo que ainda hoje se encontram firmemente estabelecidos na teoria. A análise musical feita deste modo cultivava a prática de um discurso limitado, assente no entendimento geral de que o sentido auditivo é inferior ao visual. Esta hierarquização dos sentidos não surge do acaso, mas de uma apreciação que tem vindo a ser cultivada no ocidente ao longo da história. De modo que, é importante reconhecer essa influência para a deixarmos um pouco de lado e enveredar por novos caminhos. O modo como o som altera a nossa perceção e significação da imagem pode até ocorrer de modo mais sutil e inconsciente, mas talvez seja por isso mesmo que não o devemos subestimar.

1.2 – Efeitos e funções da música no cinema – Revisão bibliográfica

Ocupando ainda o seu lugar na teoria fílmica clássica, o consenso contemporâneo rende ao paralelismo e contraponto um estatuto menos central. Não existindo uma única nova terminologia que os tenha substituído por completo, o discurso musical permanece habitado por diferentes gramáticas, cada qual focada na identificação de diferentes técnicas e efeitos de percepção. Este capítulo dedicar-se-á a introduzir parte da literatura sobre o tema, a fim de nos familiarizarmos com uma linguagem mais adequada para melhor explorar a simbiose entre música e documentário.

Em 1994 a primeira edição da obra *Audiovisão: Som e Imagem no Cinema* de Michel Chion terá apontado e descrito todo um conjunto de fenómenos sonoros que ocorrem durante a audiovisualização de um filme. Partindo do princípio base, como se entende pelo próprio título, que um filme não é apenas visionado, a obra de Chion defende o domínio sonoro como elemento relevante para o entendimento do objeto audiovisual. Embora o foco central esteja no som, e as instâncias onde se fala especificamente de música não sejam muitas, considero o entendimento de muitos dos fenómenos explorados como aplicáveis e relevantes, também, à análise musical.

O ‘valor acrescentado’ é o alicerce da relação som-imagem que Chion propõe, explicando que os dois elementos juntos criam um efeito novo e diferente do que a soma das partes. O som influencia a imagem e a imagem o som, criando uma relação complexa entre os dois. Sendo que o universo sonoro fílmico se pode repartir em três categorias – diálogo, ruído e música –, Chion aponta para a qualidade vococêntrica do Cinema falado. Através da voz, sublinha, o cinema torna-se verbocêntrico, passando o texto a informar a relação do espetador com a imagem. Outra medida em que surge valor acrescentado é através da música – esta que pode ter um efeito empático ou anempático. Sendo um tanto equivalentes ao que antes se descrevia como paralelismo e contraponto, são termos mais adequados na medida em que não implicam um lugar inferior em hierarquia à imagem – refletem mais, a meu ver, as consequências de um áudio-visionamento que forma um grande total entre os dois sentidos.

Existem também músicas que não são empáticas nem anempáticas, que têm um sentido abstrato ou uma mera função de presença, um valor de placa informativa – sem ressonância emocional (Chion, 2011, p.15)

A passagem acima informa-nos onde o autor enquadra as duas classes, dentro de uma estrutura de relação emocional com o espectador. Desse modo, reconhece a falta de outras possíveis identificações como a de uma função informativa e outra descritiva, por exemplo.

Outro fator a ter em consideração é como as diferentes posturas perante a escuta condicionam a nossa percepção da cena fílmica. Nomeiam-se da seguinte forma: escuta causal, semântica e reduzida. A escuta causal é determinada pela sustentação visual da origem reprodutiva de um som. Se música começa a tocar com qualidades acústicas que nos fazem deduzir que ela venha do universo do filme (som diegético), o nosso olhar vai procurar algum dispositivo de reprodução na imagem. De igual modo, qualquer ruído que se oiça sem aparente causa suscitará desconforto no espectador, que vai de imediato à procura de uma razão para tal som estar no filme.

O modo de escuta semântica refere-se àquela que se relaciona diretamente com um código de interpretação de mensagens como a linguagem falada ou código morse – *“ouvimos simultaneamente aquilo que alguém nos diz e como o diz”* (p.29).

Por último, a escuta reduzida é aquela que ocorre quando nos confrontamos com o som desprovido de causa ou sentido. Para Pierre Schaeffer, a escuta reduzida *“considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa”* (Schaeffer citado através de Chion, 2011, p.30). Podemos entender esta redução por uma perspectiva onde nos vemos engajados em descrever o que ouvimos, e é nesse exercício que nos confrontamos com a ambiguidade onde a definição do som não é facilmente estabelecida. O desafio surge pela atribuição de adjetivos ao som que se revelam insuficientes para passar uma ideia clara do que se descreve. A ideia de que um têxtil é suave ou áspero transmite-se com alguma clareza, mas aplicando os mesmos adjetivos ao som já o entendimento mútuo não é tão claro. Por outras palavras, a linguagem que existe para definir qualidades sonoras sem referenciar outros sentidos é limitada, colocando o som num plano de comparação a outros sentidos. No entanto, para a escuta reduzida acontecer é preciso rejeitar uma posição de subjetivismo extremo, onde não se tenta definir o som rendendo-o como incognoscível. Nas palavras do autor, *“a percepção não é um fenómeno puramente individual, uma vez que radica numa*

objetividade particular, a das percepções partilhadas. E é nesta objetividade nascida de uma «intersubjetividade» que se situa a escuta reduzida” (Chion, 2010, p.30).

Uma situação acusmática ocorre quando um som que inicialmente carece de elementos visuais que informam o espectador da sua causalidade, apenas para depois estes nos serem revelados. Esta situação é uma forma particular de engajar o espectador numa atitude de escuta reduzida, que perturba os hábitos e ‘preguiça’ de uma atitude mais passiva perante o som durante outras partes do filme.

Outro dos aspetos mais significantes do som abordados na obra de Chion são os seus efeitos no tempo e na percepção. Nas palavras do autor; *“o olho é mais ágil espacialmente e o ouvido é mais ágil temporalmente”* (p.17). Dos vários padrões apresentados sugiro que digiramos o foco para alguns. Em relação à ‘previsibilidade e imprevisibilidade do desenvolvimento sonoro’ contrasta duas situações. Quando um ritmo se torna previsível ao permanecer na imagem durante algum tempo, criando um menor entusiasmo do que com um som que se manifesta irregularmente, este que coloca o ouvido do espectador em alerta.

Estes efeitos, embora parcialmente ditados pelas características rítmicas dos sons, variam consoante o seu tempo de duração. Pelo que um ritmo demasiado previsível, reproduzido ao longo de algum tempo, pode chegar a um ponto de tensão onde o ouvido antecipa a possibilidade de rutura do ciclo. Portanto, uma música mais rápida não acelera necessariamente a percepção da imagem – a temporalização depende mais da regularidade ou da irregularidade do valor sonoro do que do tempo no sentido musical. Por exemplo, se o débito das notas da música for instável, mas de velocidade moderada, a animação temporal será maior do que se a velocidade for rápida, mas regular.

Algumas das ideias aqui demonstradas já estavam, de algum modo, presentes numa obra anterior; *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987) de Claudia Gorbman. O livro não oferece definições tão concretas do que acontece sonoramente a nível da percepção, focando-se mais numa análise do recurso musical. Tomando uma posição que se aproxima à de Chion perante o áudio-visionamento de um filme, Gorbman considera o paralelismo e contraponto como ideias tradicionais de análise da música. Tentando explicar a sua compreensão, acaba por introduzir um termo mais adequado para descrever a relação – a implicação mútua.

A implicação mútua foca-se mais na reciprocidade entre o som e a imagem, e nos significados emergentes dentro de uma relação que não se rege meramente pela comparação entre o que a música nos diz emocionalmente e a ação da cena em que aparece. A ideia da música e imagem se implicarem uma à outra, pressupõe que não devemos analisar o que a imagem ou o som nos dizem isoladamente, mas sempre em conjunto (ainda que, reconhecendo que diferentes realizadores usufruam desta relação de diferentes formas).

Um senão que vamos observando no decorrer das análises que faz é a identificação de uma forte inclinação para a procura de índices e referências culturais. No entanto, não inscrevo necessariamente essa crítica à autora ou ao conceito, uma vez que não é oferecida uma definição rígida que feche a implicação mútua nesses termos. A crítica surge através da forma como os filmes são analisados na segunda parte do livro, mas a redução talvez esteja nos seus filmes de escolha – uma vez que se inserem na sua maioria num certo classicismo de Hollywood – e não no conceito em si. Assim, não retirando aos outros termos (música empática/paralela e anempática/contraponto) a sua utilidade, reconheço na implicação mútua uma mudança de perspectiva para uma direção de discurso mais adequado.

1.3 – Elongação Sónica e a Audição Criativa do Documentário

Holly Rogers reflete sobre o tratamento do som no documentário, retirando a conclusão; existe uma forte preferência pelo realismo ilusório obtido através de uma sincronia precisa e pouca pós-produção. Em relação ao processo, acrescenta ainda que quando tal é desafiado por práticas mais experimentais ou modernistas, que a materialidade do filme nos é revelada; e “isto também cria um espaço interpretativo no qual significações culturais e simbólicas se podem manifestar” (*Sonic Elongation: Creative Audition in Documentary Film*, 2020, p.3)

Será esta a base que a levou a escrever o artigo *Sonic Elongation: Creative Audition in Documentary Film* (2020) e, no ano posterior, uma expansão sobre temas semelhantes, mas com um foco alargado ao cinema de ficção, *Sonic Elongation and Sonic Aporia: Two Modes of Disrupted Listening in Film* (2021).

A elongação sónica, como a descreve, surge quando ruídos do mundo do filme se transfiguram para criar uma forma ou textura musical, perdendo a familiaridade com o ruído original que acompanhava a imagem (2021, p.1). Noutras palavras, é algo que acontece quando os sons ambiente dos locais de gravação servem de base para uma construção musical que constitua da banda sonora do filme. No primeiro artigo, onde as ocorrências exploradas são documentais, a ideia tende a falar especificamente de sons com referente visual que na mudança de planos se tornam música.

Ora, tanto num artigo como outro que as definições não mudam muito, mas se vai observando uma inclusão de diferentes possibilidades do que se pode considerar elongação sónica. Compreende-se, portanto, como um termo em evolução que me dá a sensação, no segundo artigo, de se estar a expandir para incluir novos modos. Esta proposta da elongação sónica levou-me a ver uma outra forma de pensar sobre momentos musicais mais ambíguos. Então, mesmo em filmes onde a música não surge do ruído diegético, mas é desde início obviamente música levou-me a ver outras audições criativas. Comecei a procurar explicar a ambiguidade nos movimentos da música sobre a imagem, a partir das lições destes ‘modos de escuta disruptivos’.

2 – ESTUDOS DE CASO

2.1 – Manufactured Landscapes

Manufactured Landscapes (2006) de Jennifer Baichwal é um documentário que aborda o trabalho do fotógrafo Edward Burtynsky na sua jornada pelas paisagens manufaturadas da China. Paisagens essas que nos revelam as crescentes consequências de um país que tenta lidar com o lixo do mundo, simultaneamente a manter-se a par das exigências de produção de uma industrialização do país cada vez maior. São paisagens necessárias, dentro dos modos de produção existentes, consequências diretas do lixo que fazemos e que nem sempre vemos.

O filme estrutura-se sobretudo através de excertos do próprio fotógrafo a refletir sobre as suas experiências neste trabalho e imagens filmadas nos locais por onde passou. Pelo caminho há também alguns momentos dedicados a dar voz a algumas das pessoas inseridas nas áreas fotografadas; soldados de navios, inspetores de fábricas, representantes de empresas, gente que vive da triagem ou reciclagem de componentes eletrónicos, etc. O filme tem uma componente visual muito forte, uma vez que o próprio tema se incide sobre paisagens de grande dimensão, tão belas quanto aterradoras em todas as suas mutações pela mão humana.

Sendo um tanto convencional do ponto de vista formal, é no modo como se abre espaço para expor o trabalho fotográfico de Burtynsky que o filme explora outros caminhos sonoros. Organizadas em sequências que lembram uma projeção de *slides*, por cima das fotografias, o som das paisagens demonstradas mistura-se e vai-se desprendendo do que vemos. Formando uma *soundscape* curada ou uma peça musical que se enquadra nos parâmetros da elongação sónica (aliás, sendo importante notar que é um dos documentários que Rogers apresenta como exemplo disso no artigo de 2020). Com a música feita a partir de sons captados nos locais de gravação, estas sequências dão espaço para uma apreciação das imagens mais prolongada e calma.

Ao minuto 33'55, a câmara sobrevoa um estaleiro naval enquanto que ouvimos música e sons de maquinaria que encaixam na mesma. Cortamos para alguns '*slides*' fotográficos, continuando com a mesma progressão sonora e cortamos novamente para vídeo, desta vez em registo *handheld*. Com o corte, o tratamento áudio dos sons de máquina muda e o *beep* incessante, que encaixava tão bem na música, dá-nos agora a

sensação de ser diegético, ainda que não identifiquemos visualmente a sua origem. O volume da música vai diminuindo e o do *beep* aumentando até que, finalmente, as garras de um guindaste se prendem a dois contentores. O *beep* termina com o impacto, a música continua com volume baixo e a multitude de sons daquele ambiente se fazem ouvir mais alto, embora não exageradamente. O olhar da câmara segue o percurso vertical ascendente do guindaste, acompanhado do seu respetivo som. Com o desaparecimento do contentor no plano deixa-se de ouvir a música por completo e corta de plano. O *beep* fazia ou não fazia parte da música? Todo o ambiente sonoro, musical ou não, é organizado com a imagem num jogo de intriga ao espetador, onde as paisagens audiovisuais destabilizam a fronteira do real. Ou, se assim quisermos, do que fica entre o ‘natural’ – um tratamento áudio habitual, com pouca manipulação – e o ‘manufaturado’, dissecado e reorganizado.

Tudo isto traz certas qualidades às cenas filmadas, aproximando estes momentos de deambulação da câmara pela paisagem ao que as fotografias de Burtynsky fazem apenas visualmente. O documentário então, além do papel de meditação sobre a obra do fotógrafo, utiliza as ferramentas audiovisuais para nos transportar para esse mesmo universo. Do ponto de vista da elongação sónica, momentos diferentes do filme proporcionam elongações com diferentes exigências de atenção. Há momentos que operam dentro da convenção do som fílmico – como no primeiro plano do filme, com 8 minutos de duração preenchidos pelos sons da fábrica que visualmente se atravessa –, outros onde o som aparece sem referente visual, apenas para este ser revelado mais tarde. Este pêndulo entre a ancoragem mais fixa do som na imagem e o seu desprendimento geram tensão, criando um elemento essencial no desdobrar da história, desafiando-nos a ouvir e responder ao filme de um modo diferente.

2.2 – Gesualdo: Death for Five Voices

Gesualdo: Morte para Cinco Vozes (1995) é um documentário de Werner Herzog centrado no príncipe de Venosa, Carlo Gesualdo, que viveu entre os séculos XVI e XVII. Enquanto nobre, pôde exercer a função de músico amador, compondo por paixão sem depender de qualquer mecenato. Dentro da sua obra destaca-se o Sexto Livro dos Madrigais (1611) que demonstra uma relação harmónica muito pouco comum para a época, tendo conferido ao compositor um certo reconhecimento entre historiadores e músicos em tempos posteriores ao seu.

Fora a música, Gesualdo terá ficado marcado na história pelo duplo homicídio que cometeu, tirando a vida da primeira mulher, Dona Maria d'Avalos, e do seu amante. Terá, também, alegadamente morto o filho de poucos meses, mas historicamente nada o comprova. Como uma personagem do filme nos revela, nos seus últimos anos de vida, entre a escrita do quinto e sexto livro de madrigais, exigia aos seus serventes que o flagelassem. Existem lendas sobre a sua morte, explica o senhor entrevistado, mas terá morrido provavelmente por alguma infeção relacionada com o flagelo.

Pelos seus atos chocantes, o mito do príncipe de Venosa cresceu e amplificou-se ao longo dos séculos, não se sabendo mais distinguir entre verdade e ficção. Acrescenta-se a música à equação e surge um fascínio; haveria alguma relação entre o seu declínio mental e a acrescida complexidade harmónica das suas composições? Com a questão associada ao mito, alimenta-se a ideia de um compositor demente, com um carácter obsessivo. Característica essa, ideal para o tratamento de Herzog, que quer em ficção ou documentário se vira para indivíduos guiados por alguma obsessão. O exemplo de mais fácil comparação, tirando o aspeto mais mórbido, sendo o Fitzcarraldo que, com a sua obsessão pela voz de Caruso, sonhava em construir uma casa de ópera na Amazónia.

No caso particular deste documentário, focado na vida e mito de um compositor, a música acaba por exercer duas funções diferentes. Ela é simultaneamente objeto fílmico, como aspeto bibliográfico da história, e banda sonora com um propósito criativo, além de informacional. O filme começa com a música a transportar-nos para o mundo de Gesualdo; Montanhas rasgam o céu, o vento abana as folhas das árvores, a câmara avista um castelo e aproxima-nos dele. Lá dentro o

primeiro entrevistado começa a história, a música para, e começamos pelo fim; uma descrição geral do seu caráter atormentado ao longo dos últimos anos de vida culminando na morte. A câmara mostra-nos um retrato de Gesualdo preenchido pela música que regressa.

Na cena seguinte um senhor que toma conta do Castelo convida-nos a entrar, dizendo que é o único responsável pela propriedade, uma vez que se tratando de um local assombrado, ninguém quer lá trabalhar. A câmara deambula pelas ruínas do palácio, deixando o trabalhador fora de quadro, algumas divisões não têm teto e distingue-se o som de pássaros. A dado momento ouvimos música tocada em gaita-de-foles, da qual a câmara se parece aproximar. Com o caminhar da câmara chegamos ao posicionamento do músico se decide deslocar para outros cantos do palácio, num convite a que o sigamos.

A câmara acompanha-o até que ele para, apontando o som da gaita para a área de uma parede com uma grande fissura. Terminado o seu encantamento, revela em conversa com quem está atrás da câmara os seus motivos; visita o palácio uma vez por semana, tocando para evitar que o espírito maligno de Gesualdo se escape pelas ranhuras e atormente a vila. Num movimento de câmara para o buraco no teto começa música de Gesualdo. Cortando para a cena seguinte vemos um grupo de músicos que dão voz à música que se continua a ouvir. O filme prossegue deste modo, episodicamente conhecemos diferentes personagens que nos dão uma perspetiva diferente sobre o compositor.

Só neste arranjar do filme, a música aparece como não diegética, assombrando a paisagem em torno do palácio, e mais tarde da pintura que retrata o príncipe. Da próxima vez que aparece música é diegética e acusmática, até à revelação da sua origem no gaiteiro. Parece que o realizador quer brincar connosco, utiliza a música de modo ambíguo, deixando o espetador numa certa suspensão, onde não há uma imediata interpretação. Por fim, a música não diegética retoma até que o plano seguinte nos revela os músicos.

Numa cena semelhante à do gaiteiro, a câmara encontra-se nas ruínas do palácio ouvindo a voz de uma mulher – situação a que é feita alusão no início do filme, quando o detentor das chaves do palácio nos fala dos rumores de uma voz que se ouve

vinda dali. Quando a câmara a encontra revela ser o espírito de D. Maria, mulher de Gesualdo, que ainda se lembra da história do seu matrimónio.

Do mesmo modo que diferentes personagens e situações nos vão elucidar sobre Gesualdo, também a música é continuamente apresentada de formas diferentes. Tem um papel oscilante, em constante transformação, exigindo graus mais subtis ou intensos de atenção ao som. Perto do fim do filme, Herzog usa um dos madrigais com a flexibilidade que foi exercendo ao longo do documentário. Numa cena que começa focada no grupo coral que a canta, a música começa por ser diegética e entendida como uma performance das personagens visíveis na imagem. Quando nos habituamos a esta perceção a imagem abandona os músicos, cortando para um plano sequência que paira e se movimenta à volta de estátuas maneiristas. São figuras humanas que se reúnem com expressões de dor e lamentação em torno da figura de um Cristo morto, tranquilamente deitado no chão. A música sobreposta à cena muda de tom, encontra-se agora no domínio do apelo afetivo e convite à divagação.

Cortando para uma cena completamente diferente, um rapaz é enganchado num arnês em preparação para a festa da vila. A música continua até que os sons ambiente desta nova cena a abafam por completo. Depois de um filme inteiro a explorar a vida e obra de Carlo Gesualdo estes, finalmente, dissolvem-se na realidade. A música transporta-nos de dentro da interioridade do mundo de Gesualdo para o exterior de uma festa medieval – uma realidade atual que recria o passado com tantas mentiras e fabricações quanto as que o Herzog usa.

No fim, o filme brinca com o carácter obsessivo do compositor, mas parece-me mais interessado em conciliar as lendas com as “verdades” encontradas na sua música. Esse carácter ambíguo da música parece ser uma forma de hipnotizar o espetador, deixando-nos igualmente obcecados. Os episódios complementam-se uns aos outros, pondo em perspetiva vida e música de uma pessoa, levando-nos à “verdade extásica” do seu trabalho (Prager, 2012 p.205), mesmo que os factos se percam pelo caminho.

3 –ESTÁGIO CURRICULAR NA PRODUTORA BANDO À PARTE

3.1 – Caracterização da empresa

A Bando à Parte é uma empresa de produção cinematográfica fundada em 2009 por Rodrigo Areias. Junto dele, no escritório, encontramos sempre o Carlos André e o Nuno Pereira, ambos responsáveis por diversas tarefas de contabilidade e secretariado. Junto com Pedro Marinho – perito de som, que habitualmente se posiciona nas salas marginais, mergulhado em *timelines* – estas são as quatro figuras regulares os escritórios do Bando.

Este núcleo é o comum responsável pelos grandes sucessos de projeção e reconhecimento internacional que a vinheta Bando à Parte tem vindo a acumular. Trabalhando em ficção, documentário, animação, formatos curtos e longos, a Bando à Parte tem-se tornado num dos maiores impulsionadores de produções nacionais, o que se torna ainda mais relevante pelo seu posicionamento marginal, afastados do centro e do Porto, pois defendendo o desenvolvimento descentralizado do cinema nacional. Os seus filmes já foram premiados pelos principais festivais internacionais, como como Cannes, Veneza, Berlim, Locarno, Roterdão, Karlovy Vary, Clermont Ferrand ou Annecy. Além disso, é uma produtora que aposta cada vez mais nas coproduções internacionais com países como Alemanha, França, Inglaterra, Finlândia, Brasil, Argentina, Estados Unidos e Japão.

3.2 – Caleidoscópio: Caraterização do Projeto

O Caleidoscópio é uma iniciativa de dinamização cultural desenvolvida por e para as cidades de Guimarães, Fafe, Braga e Barcelos. Atribuindo à atuação musical um papel central nesta promoção artística e dos lugares, a programação espalhou talento local e internacional por estes cantos do Minho, atraindo as populações de, e para estas cidades. Tendo como base os locais de produção cultural habituais da região (Palácio de Vila Flor em Guimarães, Teatro-Cinema em Fafe, Gnracion em Braga e Theatro Gil Vicente em Barcelos), a trajetória quis-se expandir conjuntamente para palcos menos convencionais. Levando os espetadores a lugares como os Claustros do Mosteiro de Barcelos e a Casa do Penedo em Fafe, a ambição foi “fazer desta uma região que possa

ser frequentada e participada, para que os seus habitantes possam sentir o território na sua totalidade como seu.” (Pompeu Martins, Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Fafe).²

Com a programação de 2021-2022, surge um convite ao realizador e artista Pedro Bastos para acompanhar alguns dos concertos, com o objetivo final de os reunir num objeto audiovisual de completa liberdade artística. Apesar das delineações pré-concebidas, dado como terminado o processo de captação o realizador encontrava-se parado, considerando que organização dar às imagens. Neste momento eu e o colega aceita pela mesma produtora, damos entrada no estágio e o projeto acaba por nos ser entregue como modo de desbloquear o processo de montagem, tornando-se esta a tarefa central do estágio.

3.3 –Primeira reunião

No final de outubro tivemos a primeira reunião no gabinete do Bando à Parte, com o futuro tutor de estágio – Pedro Marinho –, e o realizador do projeto – Pedro Bastos. Após uma discussão geral do plano que seguiríamos, introduziram-nos ao projeto Caleidoscópio e passámos brevemente por alguns momentos das 11h de arquivo que o realizador tinha colecionado no seu acompanhamento dos concertos.

Certamente o historial do realizador em cinema experimental e instalações de videoarte informaram o resultado das imagens dos concertos, que não se limitam ao registo das atuações, mas que também exploram esteticamente as intenções por detrás da iniciativa. O método de criação das imagens envolveu a colocação de um espelho à frente da câmara, cobrindo parcialmente a lente. Deste modo, Pedro Bastos procurou fraturar o espaço, criando uma sensação de desorientação alusiva ao caleidoscópio. Imaginando na altura a montagem, também esta quebraria as barreiras físicas das quatro cidades, unindo-as nesta representação desorientadora.

Na montagem que fazia na minha cabeça, enquanto assimilava o material que ia sendo reproduzido, imaginava um conjunto de possibilidades. Anotando as características dos excertos mais relevantes, reparei na tendência dos movimentos

² Disponível em: <https://www.cm-fafe.pt/noticia/caleidoscopio-apresentado-em-fafe>; acessido a 18 de junho de 2023

circulares que ofereciam à imagem, já repartida, um cariz ainda mais onírico. A própria fragmentação obtida através do espelho permitia misturar imagens de espaços, momentos e cidades diferentes, sem grandes consequências.

O nosso desafio era transformar as 11 horas de material bruto num vídeo com uma duração compreendida entre os 40 e os 60 minutos. Havia também, neste primeiro encontro, uma certa vontade do realizador em tentar manter unidades musicais inteiras. Estando a imagem bastante repartida, penso que a ideia teria sido não causar mais desorientação pela fragmentação da música também. Ora, consegui identificar alguns planos que me pareciam funcionar melhor para esta abordagem, nomeadamente aqueles que permaneciam em movimento cíclico ao longo de toda uma música. Ainda assim, muitos deles tinham problemas técnicos nalgum ponto e/ou tornavam-se repetitivos ao fim de algum tempo. De qualquer forma, também haviam planos muito dinâmicos para performances que não tinham uma cobertura total da atuação. De modo que, ainda nesta primeira reunião se discutiu que muito provavelmente se teria de largar essa ideia.

O compromisso que mais fazia sentido era o de utilizar partes das músicas, mas sem exagerar na brevidade do corte, deixando cada nova peça se estabelecer, antes de se passar para outra. Ficou assim estipulado um dos maiores desafios do projeto: a construção de uma montagem com base nas dinâmicas que se formam no sequenciamento de músicas de estilos variados. O objetivo proposto seria o de colar diferentes registos musicais, explorando alternativas de criação da unidade fílmica, recorrendo quer a lógicas progressivas ou de colisão musical. Em conjunto com os temas gerais do projeto, da ligação do território das quatro cidades, tudo isto me agradava muito. Ficou, ademais, evidente que teríamos a liberdade para experimentar diferentes abordagens ao material com autonomia, ainda que recebendo o *feedback* e orientação do realizador Pedro Bastos.

3.4 – Fase inicial de montagem

Nas primeiras duas semanas de estágio determinamos que íamos organizar o material para nos familiarizarmos com ele. Organizou-se através de *timelines* com o *line up* de cada atuação. Ou seja, uma *timeline* para cada cidade, cada qual com as

atuações, ordenadas por palco. Por exemplo: Barcelos>Claustros>Angélica Salvi / Jorge Coelho / Ricardo Jacinto / André Gonçalves. Feita esta organização procedemos à sincronização do áudio. A etapa seguinte foi criar anotações visuais nas diferentes *timelines* para nos facilitar um acesso mais rápido a informação detalhada sobre os clips: complicações com ou a falta de áudio assinalados como problemas, assim como os movimentos de câmara mais acidentados; tentando destacar as atuações sustentadas por imagem quase sem interrupções e, de modo geral, planos esteticamente bem conseguidos. Tendo, ainda, em conta o gosto musical, fomos procurando os melhores momentos nas músicas que seleccionávamos – tentando antecipar algum diálogo entre os diferentes registos.

Começámos a montagem através da escolha de atuações que pensávamos poder fazer funcionar, dividindo as quatro cidades num par para cada um. No meu caso fiquei com Fafe, que dispunha de um total de 5 atuações, e Braga que tinha apenas um concerto de longa duração. Após as organizações iniciais, em relação a Fafe concluí que apenas 3 grupos tinham potencial para serem montados. O que até foi de encontro a alguma conveniência, uma vez que estes partilhavam o mesmo palco. Alguns apontamentos gerais e limitações:

Grupo 1, Adolfo Luxúria Canibal e KRAKE

- Poesia falada com acompanhamento de percussão, pode ser uma boa mudança depois de muita música

- Momentos interessantes assinalados, muito *b-roll* para usar noutras partes

- Problemas de áudio impossibilitam que se utilize uma peça de início ao fim

Grupo 2, B Fachada

- Planos sequência, em movimento e estáticos, com a duração de músicas inteiras

- Momentos além da atuação da música; ensaiar, a falar para o público, etc.

Grupo 3, Criatura

- Música num registo diferente e único, comparativamente a outras opções

- Planos bonitos, mas díspares

- Apenas uma música captada na íntegra

- Momentos de monólogo do cantor solista

Aquele em que rapidamente peguei foi o B Fachada, apesar de musicalmente ser o que tinha as músicas mais uniformes. Logo os primeiros clips da atuação deram-me uma ideia por onde começar. Num plano que se movimenta numa *panorâmica* para a esquerda, parte do plano revela-nos a plateia vazia da sala de concerto. Do outro lado, um pouco sobreposto à outra imagem, efeito obtido pelo uso do espelho, vemos o teto ornamentado do lugar. Ouvimos a voz do cantor que no plano seguinte aparece no palco a cantar. A iluminação da sala ilustra apenas o cantor, deixando o resto do plano no escuro. Ficamos com a sensação de que o B Fachada está sozinho na sala, a ensaiar antes do concerto. Estaria, de facto, a testar o som na altura, mas quando termina a cantiga as restantes luzes acendem-se e ouvem-se palmas. A desorientação e incerteza do espaço e do que se encontra nele pareceu-me um jogo interessante, bem enquadrado nas ideias que Pedro Bastos favorecia para o projeto. Tanto é que me recorde de ter, na altura, pensado que este seria até um bom início para o documentário.

Numa elipse para o meio do concerto, um movimento panorâmico da esquerda para a direita passeia pelos rostos da plateia, agora bem iluminada, num tom de azul relaxante. A repartição do espelho angula os lugares, fazendo toda a gente parecer estar encostado para trás, e vemos duas perspetivas diferentes dos camarotes. Tudo isto cria um ambiente confortável e meio fantasioso, reforçado pelo cariz sossegado da música. No fundo, vem a contrastar um pouco a tensão criada na introdução ao bloco, mas sem sair muito fora de um ambiente criado no palco.

3.5 – Uma nova perspetiva de montagem

Na quarta semana do estágio, estas experiências organizadas por blocos de cidade e atuação estavam colmatadas e no dia 5 de dezembro mostramo-las ao Pedro Bastos e ao Rodrigo Areias. No meio do caos tínhamos conseguido organizar alguns momentos bem montados, sendo que agora surgia outra questão – por que ordem misturar as atuações. O que apresentávamos estava organizado por espaço, apenas por uma questão de inteligibilidade. Agora, com bocados musicais de cada artista montados (salve a exceção de alguns grupos de Guimarães, para as quais ainda não tínhamos

áudio nesta altura), restava pensar numa estrutura que se aproximasse mais ao experimentalismo que o realizador procurava.

Um pouco incertos sobre como desconstruir o que tínhamos feito, sem perder qualquer tipo de noção de estrutura, seguiu-se uma fase de pesquisa. Procurando inspiração na música das atuações, lembro de ter aberto um segmento do violoncelista Ricardo Jacinto e comentado algo sobre o som me fazer lembrar comboios. Numa pesquisa um pouco mais impulsionada pelo meu colega, deparamo-nos com vídeos de arquivo dos comboios e linhas ferroviárias que antigamente ligavam as cidades do Minho. Achando que o tema se enquadrava bem no propósito do impulsionamento cultural do Caleidoscópio, experimentámos uma montagem com essas imagens e a música de Jacinto. Mesmo não podendo usar aquele tipo de material, que não nos pertencia nem tinha grande qualidade retirado diretamente do YouTube, a experiência abriu-nos para a possibilidade de ter de fazer gravações adicionais. Expandir o universo do documentário para fora das salas de concerto, pareceu-nos uma ótima ideia que levámos ao realizador.

Outra fonte de inspiração com que me deparei nesta altura foi o documentário musical *Building a Broken Mouse Trap* (Jem Cohen, 2006), que acabei também por mostrar ao Pedro Bastos para ver se ele concordava com essa busca de imagens fora do palco. O filme foca-se numa única atuação da banda *punk* Holandesa, The Ex, numa visita a Nova York. A performance é intercalada com planos da cidade de Nova York, que nos revela as diferentes vidas da cidade. Destaca-se um pouco além de mero documento, pelo retrato da cidade se focar em elementos como protestos contra o regime de Bush e a recorrência de sítios de construção. O primeiro diretamente relacionado com o tipo de letras mais políticas da banda, e o segundo representando a dedicação da banda na desconstrução criativa da música.

Desta partilha de inspirações com o realizador surgiram novas ideias mais para a frente. Para já, reuníamo-nos os três num exercício de desconstrução da *timeline* que tínhamos apresentado, partindo da mistura de atuações de artistas diferentes. Nesta fase, Pedro Bastos gravitava muito para as peças de piano do Tiago Sousa, que ainda só tínhamos organizado e anotado sem qualquer montagem criativa devido à falta de áudio que não fosse o da câmara. Garantindo que ia arranjar um áudio melhor daquela atuação, lá nos pusemos a visionar os momentos delineados na *timeline* como

planos bonitos e bons movimentos de câmara. Colaborativamente e intuitivamente, tentámos misturar o piano de Tiago Sousa com a narração expressiva e percussão caótica de Adolfo e KRAKE.

A sequência suscitava reações mistas inicialmente, até que ao fim de alguns dias, impulsionada pela montagem que tinha feito das atuações de Braga me surgiu a ideia de acrescentar a KeyaA à equação. Tornando a peça do Tiago no eixo central de um ciclo: KeyaA, Adolfo e KRAKE, Tiago Sousa, Adolfo e KRAKE, KeyaA. Colocando primeiro um poema da KeyaA, deixamos esta pequena história tomar conta da introdução à sequência. Com o seu fim, a percussão de KRAKE parece dar-lhe continuidade. Tendo a história, agora, um novo narrador que se expressa noutra língua. Funcionava pelos registos musicais e líricos semelhantes, embora contrastantes nalguns aspetos – sendo a palavra da KeyaA muito mais guiada por uma certa abstração e subjetividade, e a do Adolfo por uma linha mais descritiva e narrativa. Tiago Sousa junta-se à narração de Adolfo, até que esta se dissolve por completo nas notas do piano. Ficamos a contemplar a música sem palavra durante algum tempo, até que a história de Adolfo retorna numa elipse.

A história de Adolfo fala de um senhor de idade, António, que combate os episódios de demência da mulher. Ouvimos os relatos das várias manifestações da condição e do medo que António tem de perder Beatriz para algum acidente que não possa evitar. Estas divagações contribuem para acentuar, ainda mais, o carácter contemplativo do piano quando este abafa o resto. No regresso da voz de Adolfo já a história vai num ponto de tensão maior, perto de uma resolução trágica – a decisão de António se perder no mar com a mulher. O clímax narrativo coincide com o clímax musical da peça de Tiago. A história de Adolfo acaba e o trémolo do piano prolonga-se, é aí que num *cross fade* a música é substituída pela da KeyaA – regressando ao mundo interior do poema que arranca com a sequência. Pela textura semelhante à do trémolo do piano a transição acontece suavemente, sem que se estranhe a imposição de uma nova música. Desta vez, a peça vai até ao fim sem que nenhuma outra atuação se intrometa, providenciando um sentido de finalidade e cadência ao ciclo.

Esta foi uma das sequências mais experimentais que montámos nesta fase, e que viria a ser implementada na montagem final. Sofreu algumas alterações desde então, especialmente por se ter recorrido a imagens que fomos gravar posteriormente

para melhor ligar alguns cortes visuais. Com um resultado muito satisfatório, procedemos o resto desta fase a tentar recriar algo semelhante com outras atuações. Apercebemo-nos, então, que depressa se tornava cansativo ver sempre a mesma coisa. E que dificilmente se conseguia uma cena que funcionasse tão bem quanto esta.

Antecipando a inserção deste ciclo numa montagem final, percebemos que era preciso haver uma progressão que culminasse naquele segmento. Ou, simplesmente, uma sucessão de sequências diferentes em forma e afeto. Não podiam ser todas montadas seguindo o mesmo método, já o material bruto era desorientador o suficiente, era preciso criar um equilíbrio.

Uma ideia também proposta por Bastos durante esta fase de montagem foi a de reunir momentos não musicais das atuações. Ou seja, tudo que fossem momentos de pausa, conversa com o público, etc. Esteve agarrado à ideia durante algum tempo, mas verificando-se múltiplas vezes que não culminava em nada que funcionasse com as restantes propostas, acabou-se por abandonar. Por um lado, não havia material suficiente, por outro banalizava o registo do filme. No meu entender, as fragmentações e experimentações eram tudo modos de fugir a um mero catálogo de concerto – a uma banalização –, portanto também não me aliciavam muito esses momentos de não atuação.

Com a chegada dos áudios de Guimarães recuámos a uma etapa de sincronização de áudio, e explorámos finalmente melhor estas atuações. Entretanto, nenhuma das tentativas de juntar as diferentes sequências obtidas até então funcionavam muito bem; faltava sempre qualquer coisa. De modo que, fomos alimentando mais a ideia de fazer novas gravações. Convencendo-se também o realizador disso, manifestou-se a ideia e vontade de nos inspirarmos no género de *road movie*, captando imagens das cidades do universo do Caleidoscópio. Com a chegada de um outro projeto às nossas mãos, a marcação da viagem ficou para mais tarde, tendo-se dado um período de hiatos na montagem do projeto.

3.6 – Gravação de imagens extra

O período de pausa do Caleidoscópio foi brevemente interrompido no dia 3 de janeiro, quando recebemos algumas filmagens teste que Pedro Bastos tinha feito sozinho. Tentando encaixá-las nas sequências montadas, logo nos percebemos que alguns aspetos daquele tipo de registo não ia funcionar.

Podemos descrever as imagens feitas em quatro tipos de enquadramento principais: planos com a câmara montada no banco de trás do carro, criando um enquadramento que incluía o condutor no primeiro terço da imagem; planos com a câmara virada para uma das janelas do carro, expondo a paisagem; planos fora do carro, deste parado e/ou da paisagem em redor onde o condutor andava a pé; planos pormenor com um cariz mais plástico (conseguido através da escala apertada em captações em movimento e/ou usufruindo de técnicas de desfoque e sobre-exposição).

Dos quatro os planos que nos garantiam mais certezas de funcionar eram os plásticos, talvez por servirem de uma melhor transição entre o universo do palco para o da estrada. Os planos das janelas também nos agradavam, e as paragens da viagem podiam ser igualmente interessantes para respirar um pouco. No entanto, a presença da figura do condutor causava alguma estranheza e tornava a parte de *road trip* nalgo mais narrativo, que achávamos não encaixar bem com o resto.

Era como se estivéssemos a tentar resolver o problema da coerência do objeto juntando um novo problema à equação, esta personagem do condutor pedia um desenvolvimento narrativo que não tínhamos como aceder, nem penso que seria muito interessante de conjugar com a visão artística do projeto. Com estes apontamentos a dar, conversámos com o realizador no dia em que ele veio ver os testes e foi concordado tomar uma perspetiva mais subjetiva para as sequências de viagem.

Elementos como o efeito fraturado, os movimentos lentos e a iluminação teatral de grande parte das atuações, tinham alimentado uma montagem dos concertos que transmitia um certo onirismo. Por este motivo, as imagens de viagem deviam também servir de acréscimo para este universo, em vez de serem apenas representacionais – nada nos interessaria na falta de originalidade em reunir famosos *ex libris* para cada cidade.

Procurámos não cair em associações fáceis, mas inspirados na paisagem fomos dirigindo o olhar para as características familiares, mais subtis de cada espaço. Tendo sempre em conta o tipo de trabalho que viria depois, no regresso à mesa de montagem, onde os recortes da nossa viagem se teriam de misturar com o universo dos concertos.

Em duas tardes, nos dias 8 e 9 de fevereiro, partimos então pelo Minho. O equipamento que levávamos constituía-se numa câmara *Blackmagic Design Pocket*, duas objetivas (RO70 22mm f/2.8 + adaptador RAFCAMERA; e uma Jupiter-11 135mm f/4.0) e um tripé que montámos na mala da carrinha.

A trajetória do primeiro dia levava-nos por Barcelos, culminando numa última paragem sob a fachada noturna do café *A Brasileira* em Braga. Apesar de ser um local conhecido, era referenciado numa das atuações que se pretendia usar, a do Adolfo Luxúria Canibal e KRAKE. Já no segundo dia o percurso levou-nos para as terras bucólicas em torno de Fafe, regressando a Guimarães com uma passagem pelas fábricas de Pevidém.

Tendo previamente acordado no tipo de imagens a fazer, a própria natureza do percurso fez com que o processo fosse bastante livre e intuitivo. Se a paisagem vista pela janela da esquerda era mais interessante, era para lá que apontava a câmara, criando um quadro com as bordas da janela. Se passávamos por algum lugar menos inspirador trocava para a objetiva mais fechada e apanhava detalhes dos sinais de estrada, ou impressões de luz, sombra e forma. Um dos meus exemplos favoritos dessa troca para uma visão mais plástica ocorreu à saída de Braga, quando regressávamos a Guimarães já de noite. Tendo anteriormente gravado planos mais gerais das estradas e dos edifícios mais modernos, foquei-me agora em planos próximos das luzes dos túneis e dos carros. À medida que as imagens iam surgindo, estabelecia-se a ponte entre o que via e onde as queria encaixar na montagem. Não sendo necessário corresponder as imagens de cada lugar aos respetivos concertos, estas inscreviam-se bem na sequência da KeyaA.

Do mesmo modo, quando me deparei com as imagens feitas em Barcelos, da corrente do rio e do sol por de trás da ponte românica, pensei que as músicas que melhor integrassem estas visões fossem as do grupo de músicos que atuaram nos Claustros de Barcelos. De facto, mais tarde, algumas das gravações acabariam mesmo por ser usadas com músicas da cidade correspondente.

Em retrospectiva, embora o plano fosse um pouco o de ir à descoberta, vejo que os elementos capturados em cada cidade transmitiam comoções adequadas a cada uma delas. Não caindo em associações mais óbvias, algo que queríamos evitar desde o início, corremos o risco de gravar algo que poderia ser ambientado num outro qualquer lugar de Portugal. No entanto, mesmo que se associem outros lugares àquelas imagens, para quem conhece as cidades são visíveis os seus rastros.

Barcelos tem uma forte influência românica na arquitetura mais antiga, matos silvestres e objetos abandonados à beira do rio Cávado. Não excluindo os elementos mais desleixados da paisagem obtemos, ao invés de postal turístico, um ambiente composto algures entre a ruralidade e a indústria – o que se aproxima mais à realidade do Minho.

As imagens de Braga foram todas captadas em iluminação noturna, as filas de carros dominando a deslocação na cidade. Fafe manifesta-se no antigo apeadeiro de comboios virado ciclovía e nas terrinhas campestres que rodeiam a zona. No centro da cidade, ergue-se uma instalação no meio da velha estação ferroviária, prestando homenagem ao seu passado. Guimarães, mais despersonalizada, fez-se sentir nas interceções de estradas que ligam a cidade a outros lugares, assim como no anoitecer em redor dos contornos assombrosos do complexo industrial de Pevidém.

3.7 – Regresso à mesa de montagem

Com o fim da aventura, cabia-nos regressar à mesa de montagem com uma nova perspetiva. Herdando as estruturas que tínhamos desenvolvido anteriormente, o processo de reavaliação da montagem mostrou-se desafiante. Por outro lado, a interrupção no envolvimento do projeto permitiu-nos regressar com um olhar mais desimpedido.

Prontamente, nos pusemos a reviver aqueles dois dias através do visionamento das imagens que captámos. Numa organização semelhante à feita anteriormente, distribuámos as imagens por *timeline*. Desta vez, separando cada cidade dos pormenores, que tinham direito à sua própria *timeline*. Não tendo certeza da ordem a seguir, sabíamos que algumas sequências iam entrar quase de certeza. Começámos então por pegar nessas, aperfeiçoando-as com as imagens recentemente adquiridas.

Tendo previamente decidido que o início do filme corresponderia a um corte da atuação dos Clube Makumba, em Guimarães, já tínhamos montado a sequência com espaços que tencionávamos preencher com as novas imagens. Começando mesmo a negro, corta para um plano onde se vê o chão do palco habitado pelos músicos e instrumentos. Os pés do guitarrista batem no chão, através do *fade in* da imagem somos transportados para planos pormenor de janela de carro; movimentos desfocados, ramos de árvores que rasgam o céu e sinais de estrada. Introduzem-se planos mais abertos da janela, ritmadamente viajamos por diferentes pontos da autoestrada. Estão introduzidos os elementos que constituirão a linguagem do filme, o registo de sala de concerto e o da estrada. Numa sobreposição de luzes de túnel ao plano do concerto, os movimentos dos dois planos complementam-se. No fim do movimento do plano, diferentes pormenores da estrada noturna intercalam-se impetuosamente com placas de direções, onde vemos os nomes das cidades protagonistas. É uma montagem simples, mas dinâmica, que combina com a música. Estabelece uma base de onde as sequências seguintes se desenvolvem para direções menos esperadas.

Outra sequência já pronta a melhorar foi a da KeyaA-Adolfo-Tiago-Adolfo-KeyaA, sendo que a única parte que necessitava de novos planos era a do fim. O registo deste concerto era constituído por movimentos de câmara que tanto apontavam para o palco onde a atuação decorria, como perdiam o olhar por entre a vista da varanda, dos edifícios vizinhos. Entre deambulações, havia momentos onde o movimento ficava muito tempo no escuro ou parado em zonas menos interessantes. Pelo que para colmatar esses erros que podiam quebrar um pouco a dinâmica construída, aproveitou-se uma zona escura do plano para fazer surgir um plano dos edifícios de Braga à noite (15'35 no vídeo). Plano esse que deu início a uma pequena sequência que misturava planos mais gerais, onde reconhecemos bem que estamos posicionados dentre de um carro a ver a paisagem urbana em volta, com planos muito próximos de luzes desfocadas. Não só foi uma solução prática, como tem uma função de abstração do universo do palco. Na montagem final, são mais ou menos 9 minutos desde a última vez que se viram imagens fora das atuações, este momento ajuda a reintroduzir o registo de viagem no filme.

Com o auxílio das novas imagens, pudemos ver novas possibilidades de montagem, tanto a nível de estrutura como do aproveitamento de atuações que só

funcionariam com este registo por cima. Até ao final do estágio desenvolvemos *timelines* com diferentes possibilidades de estrutura. Sendo que a última versão que tínhamos antes das gravações era a V_3, desde o dia 10 de fevereiro que experimentamos mais 9 até chegar à final, a V_5.6 com uma duração total de 35'23". Algumas não mudam muito de uma para a outra, revertem a posição de duas ou três sequências, enquanto que outras reciclam e acrescentam conteúdo numa ordem muito diferente da anterior. De modo geral, nota-se sempre uma evolução comparando as diferentes versões.

Penso que foi essencial prosseguir, mesmo com as mais pequenas mudanças, pois o que se ia verificando é que a ordem mudava completamente o ritmo e engajamento do projeto. Foi um trabalho metucioso de entrar em sintonia com os diversos elementos que o constituíam, para perceber qual a progressão vídeo-musical que funcionava melhor. Além do nível sensorial, foi muito interessante tentar inserir as paisagens do Minho em momentos que pudessem criar uma maior subjetividade, podendo conferir ao objeto um certo nível de poesia.

A palavra final do realizador sobre o trabalho que desenvolvemos acabou por ser muito positiva. Validando a minha perceção da delicadeza com que a estrutura tinha de ser abordada, recorde de termos terminado um dia de montagem um tanto insatisfeitos com o resultado. Apenas para, ao final do dia seguinte, lhe enviarmos uma nova versão da qual ele gostou muito.

Com a montagem final conseguida uns dias depois do fim oficial do estágio, partimos para outros projetos da produtora. Tendo o Pedro Bastos e o Rodrigo Areias também se ocupado de outras responsabilidades logo a seguir, não chegámos a fazer um visionamento em conjunto onde pudéssemos receber a opinião do Rodrigo. No entanto, o realizador sentiu-se satisfeito com a última versão, aprovando-a para passar à colorização e mixagem de som assim que possível.

4 – 40 anos de Mão Morta

Enquanto esperávamos pelas filmagens adicionais do Pedro Bastos, o Rodrigo apresentou-nos ao seu projeto sobre a banda bracarense Mão Morta. Em 2014, o Rodrigo tinha começado a conceber um filme que celebrasse os 30 anos da formação do grupo, e ao longo do ano foi acumulando diverso material de arquivo diretamente cedido pelos membros da banda. Além disso, em algumas ocasiões, como nas gravações do disco *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar*, ou o concerto na casa da música nesse mesmo ano, o Rodrigo acompanhou a banda nos momentos do *backstage*, fazendo ele próprio o registo dos momentos que antecedem as turbulentas performances da banda. A ideia original era fazer um documentário não só biográfico, mas que também refletisse o ambiente político do país – uma expansão, quem sabe, do polémico vídeo-clipe *Horas de Matar*, realizado por Rodrigo Areias. Na sua primeira conceção, o documentário seria essencialmente um filme de arquivo que utilizaria as filmagens de concertos, entrevistas e vídeos caseiros gravados pelos membros da banda e amigos. No fim, não se conseguiu chegar a um objeto a tempo dos 30 anos, pelo que acabou guardado numa gaveta. Entretanto, como o projeto no *premiere* tinha o arquivo bastante organizado, muitas outras pessoas foram buscando o que precisavam dali para outros filmes.

Em outubro de 2024 o grupo celebrará os seus 40 anos, pelo que Rodrigo pensou em recuperar o projeto e dar-lhe um novo rumo, apontando-o para nós. Para nos explicar aquilo que tinha em mente, ele falou-nos dos trabalhos da Tânia Dinis onde ela pede a pessoas que conhece na rua para se encontrarem outra vez, trazendo fotografias pessoais. Entram depois num exercício de ativação da memória, onde Tânia coloca as fotografias num projetor de slides e vai falando com as pessoas sobre o que estão a ver. Com essa inspiração, propôs-nos familiarizarmo-nos com o material de arquivo e montar “blocos” – alguns para serem projetados para os membros da banda, procurando as suas reações, e outros que funcionem como sequências no filme em si mesmos (aos quais não é necessário ter o grupo a reagir).

Outra inspiração que nos mencionou veio do filme *20.000 dias na Terra*, de Jane Pollard e Iain Forsyth, sobre a vida e a obra de Nick Cave. Particularmente, mencionou cena em que o cantor está no carro e os fantasmas de pessoas que fizeram

parte da sua vida vão aparecendo, tendo conversas com ele – tanto de cariz mais pessoal, como de reflexão sobre a sua carreira. Os caminhos que surgem daqui é gravar qualquer coisa semelhante em estúdio, com o propósito do grupo refletir também sobre as relações que os Mão Morta foram cultivando.

No dia 27 de janeiro, após já nos termos familiarizado com algum do material, reunimos os três com os membros de longa data dos Mão Morta – o Adolfo, Miguel Pedro e António Rafael – que vieram também entregar mais algum arquivo em dvds e cassetes. Falando-lhes destas ideias que já tinha partilhado connosco, o Rodrigo sugeriu também a opção do Adolfo escrever com base nalguns dos blocos de arquivo. Falou-se muito, também, do facto da banda ter tido muitas formações diferentes e de como se poderia prestar homenagem a todos que se envolveram. Disto, o grupo refletiu que viveram sempre afastados uns dos outros, e mesmo quando alguns viviam em Braga só se viam quando se juntavam enquanto banda, para os ensaios, gravações, etc. Portanto, algo que associam muito à sua vivência enquanto membros do grupo Mão Morta são as viagens que fazem.

Estes dois aspetos, sobre a passagem de pessoas diferentes pelo grupo e a preponderância das viagens são algo que já tínhamos identificado no arquivo, pelo que achamos relevante ter sido mencionado. Com estas ideias todas no ar, decidiu-se que desta vez, um filme teria mesmo de nascer, nem que no fim se descartem estas ideias todas e se fizesse um filme de banda mais convencional, que meramente utilize o arquivo como relato ou evidência da passagem dos tempos.

Tendo tudo isto em conta, numa primeira fase decidimos organizar e categorizar o arquivo em *timelines* novas, sincronizando também alguns áudios, já que geralmente tudo que fosse digitalização de VHS necessitava de ajustes. Optámos por não trabalharmos de imediato com as entrevistas, procurando antes os momentos mais raros revelados pelas filmagens caseiras. Com a ferramenta de marcador fomos sinalizando os momentos de interesse, apontando-os também num caderno para que ficasse mais à mão quando estivéssemos à procura de algo específico.

Dito isto, foi um pouco complicado discernir o que tinha interesse do que não tinha, porque coisas que me pareciam banais isoladamente podiam ter valor uma vez montadas, e incidentes que pareciam casos pontuais, percorrendo o arquivo revelavam-se como assuntos recorrentes, tais como as quezílias internas entre Carlos

Fortes e o resto da banda (levando ao seu eventual afastamento). Além disso, passando à fase de montagem, a grande particularidade do trabalho revelou-se no confronto com a direção do olhar da câmara presente no material de origem. Esse reconhecimento de sugestão de montagem levou a um exercício desafiante, pois esse olhar direcionado incute por si só diferentes níveis de importância àquilo a que reage e grava. Assim, não deixou de ser interessante perceber que elementos desse olhar transpiravam para a montagem final, tornando-se parte de uma nova visão.

No dia 10 de janeiro tínhamos já visualizado todo o arquivo e contávamos com, mais ou menos, 40 minutos de material montado. No final do estágio deixámos o projeto com um total de 11 episódios de durações compreendidas entre os 5 e os 27 minutos. Organizados numa *timeline*, a sucessão desdobra-se cronologicamente, passando por momentos importantes e mundanos da história da banda, cumprindo o objetivo de formar uma série de episódios narrativos a partir do arquivo que possam futuramente servir como apoio na construção do documentário.

CONCLUSÃO

Ao longo dos 3 meses de estágio na produtora Bando à Parte fui sendo confrontada com tarefas e desafios que recebi com entusiasmo, pois sabia que a exigência vinha de um lugar de confiança. Devo agradecer a todos os membros do Bando que me receberam e apoiaram durante o meu percurso como estagiária, sempre com respeito e com a intenção de me fazerem sentir parte da equipa.

No decorrer do estágio desempenhei, sobretudo, a prática da montagem de projetos documentais, onde me foi exigida a capacidade de trabalhar criativamente sobre um variado tipo de imagens, em projetos com intenções e implicações completamente diferentes.

Despeço-me desta etapa da minha vida académica com a certeza de que ter optado por um estágio curricular como trabalho final de curso foi uma escolha acertada, por me ter permitido estabelecer contactos profissionais, com perspetivas de continuidade no futuro, e por me ter dado uma oportunidade de me testar nesse mesmo meio, sentindo-me atualmente muito mais capaz e familiarizada com as exigências e rotinas de uma produtora tão ativa e tão variada quanto a Bando À Parte.

Igualmente importante foi complementar o estágio com uma pesquisa teórica, experiência que além de me ter ajudado a pensar nas questões musicais aplicadas aos projetos onde me inseri, também me obrigou a consolidar e desenvolver conhecimentos e habilidades diferentes daquelas que o estágio proporcionou. Toda esta viagem auxiliou o crescimento das minhas competências de investigação e reflexão direcionadas ao cinema, culminando no meu enriquecimento enquanto pessoa, estudante e cineasta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. New York: Routledge.

Chion, M. (2011). *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema (1ª)*. Texto & Grafia.

Cronin, P. Herzog, W. (Ed.) *Werner Herzog, a Guide for the Perplexed – Conversations with Paul Cronin* (2014). Faber & Faber Limited

Dancyger K. (2018), *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice (6th Editions)*. Routledge.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. BFI Publishing ; Indiana University Press.

Hullfish, S. (2017). *Art of the Cut: Conversations with Film and TV Editors (1st Editions)*. Routledge.

Nichols, B. (2010) *Introduction to Documentary*. (2nd edition). Indiana University Press

Reisz, K. & Millar, G. (2010) *The Technique of Film Editing*. (2nd edition). Focal Press.

Rogers, H. (Ed.) (2014). *Music and Sound in Documentary Film (1st edition)*. Routledge.

Corner, J. (2002). Sounds real: Music and documentary. *Popular Music*, 21(3), 357-366. doi:10.1017/S0261143002002234

Rogers, H. (2013). *Composing with Reality: Digital Sound and Music in Documentary Film*. *Zurich School of Film*, 13, p.13

Rogers, H. (2012). *Death for Five Voices: Werner Herzog and Gesualdo's "poetic truth"*. *A Companion to Werner Herzog*. p.187

Rogers, H. (2020). *Sonic Elongation: Creative Audition in Documentary Film*. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*. 59. 88-113.

Rogers, H. (2021). *Sonic Elongation and Sonic Aporia: Two Modes of Disrupted Listening in Film*. In: Cenciarelli, C. (Ed.) *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*. Oxford University Press, p. 427-449

Ruoff, J. (1992). *Conventions of Sound in Documentary*. in *Sound Theory/Sound Practice*. Altman, R. (Ed.). Routledge, Chapman, and Hall, pp. 217-234.

Paiva Chaves, R (2015). *O som no documentário: A trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960*. (Tese de Mestrado)

Paiva Chaves, R. (2022). A formação do som do documentário – Do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador. (Tese de Doutorado)

Wingstedt, J. (Functions of, and Knowledge about, Narrative Music in Multimedia. Luleå University of Technology, Dept. of Music and Media. (2008). Making Music Mean: On Tese de Doutorado)

Pager, B. (Ed.) A Companion to Werner Herzog (2012). Blackwell Publishing Ltd.

Cronin, P. Herzog, W. (Ed.) Werner Herzog, a Guide for the Perplexed – Conversations with Paul Cronin (2014). Faber & Faber Limited

FILMOGRAFIA

Titicut Follies (1967), Frederick Wiseman

Land of Silence and Darkness (1971), Werner Herzog

Gesualdo: Death for Five Voices (1995), Werner Herzog

Building a Broken Mousetrap (2006), Jem Cohen

Manufactured Landscapes (2006), Jennifer Baichwal

20,000 Days on Earth (2014), Iain Forsyth, Jane Pollard