

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Miguel Ângelo de Castro Almeida
9180020

**Relatório de Estágio Profissional na produtora Filmógrafo
A montagem como processo criativo**

Relatório de Estágio Profissional
Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental
Orientação: Título de Especialista/Mestre José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Vila do Conde, Outubro de 2020

Miguel Ângelo de Castro Almeida

**Relatório de Estágio Profissional na produtora Filmógrafo
A montagem como processo criativo**

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

Membros do Júri

Presidente

Título de Especialista/Mestre Manuel Eduardo dos Santos Taboada
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Título de Especialista/Mestre José Nuno de Abreu Tudela de Almeida Dias
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

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, Outubro de 2020

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer à minha família por acreditar nas minhas escolhas e pelo apoio e incentivo que me deram ao longo deste mestrado. Um obrigado especial à Inês, por ouvir as minhas ideias e os meus desabafos, motivando-me sempre a seguir em frente. Uma palavra de gratidão ao meu orientador e professor José Quinta Ferreira, pelo acompanhamento e conselhos dados, transmitindo sempre confiança, sem esquecer todos os professores com quem me cruzei e que me fizeram crescer durante este mestrado. Deixo também um obrigado à Anabela Novais, responsável pela biblioteca da escola, que respondeu prontamente ao meu pedido por referências bibliográficas, ajudando-me na pesquisa e investigação teórica para este relatório. Por último, mas não menos importante, um obrigado ao António Costa Valente por me aceitar como estagiário na Filmógrafo e confiar no meu desempenho. À Júlia Rocha por me orientar e incluir nos vários projetos desenvolvidos no estágio, bem como toda a equipa de trabalho da Filmógrafo e CCA, por bem me receberem e ajudarem.

A todos, muito obrigado.

RESUMO ANALÍTICO

A partir da experiência do estágio profissional na produtora Filmógrafo, percebeu-se que o trabalho de montagem seria o principal tema de reflexão para este relatório. Dos vários projetos em que participei como montador, destaca-se a montagem do documentário *Paluí – Histórias Sonoras para Cantos Interiores*. Neste, a música representa um papel importante e estrutural na construção da narrativa. Outro fator que caracteriza este projeto é o distanciamento do montador em relação às imagens filmadas. Com base nestas particularidades, que foram levantadas durante o desenvolvimento prático dos projetos, avançou-se para uma reflexão teórica e aprofundada sobre o tema da montagem e a relação do montador com o material fílmico.

A pesquisa para esta reflexão passou por uma recolha de livros, artigos científicos e teses, analisando o processo de montagem do ponto de vista do montador. Para além disto, documentários e conferências em vídeo foram outros materiais de pesquisa utilizados. Jillian Holt e Walter Murch são os principais autores que suportam esta investigação, abrindo o leque de conceitos relacionados com a montagem, tais como a criatividade e a intuição. O distanciamento emocional do montador é outra componente desta reflexão que acaba por estar relacionada com estes conceitos.

O desenvolvimento teórico prossegue com uma análise sobre a música como um elemento que faz parte da própria narrativa e que, por isso, acaba por ser estrutural no processo de montagem.

O relatório culmina com uma descrição dos projetos práticos desenvolvidos no estágio, nos quais se identificam os conceitos e temas abordados na vertente teórica.

Palavras-chave: Montagem; Processo; Criatividade; Intuição; Distanciamento do montador; Música.

ABSTRACT

From the experience of the professional internship at the production company Filmógrafo, it was realized that the editing work would be the main theme of reflection for this report. Of the various projects in which I participated as an editor, the editing of the documentary *Paluí – Histórias Sonoras para Cantos Interiores* stands out. In this project, music plays an important and structural role in the construction of the narrative. Another factor that characterizes *Paluí* is the distancing of the editor in relation to the images shot. Based on these particularities, which were raised during the practical development of the projects, we proceeded to a theoretical and in-depth reflection on the theme of editing and the editor's relationship with the filmic material.

The research for this reflection went through a collection of books, scientific articles, and theses, analyzing the editing process from the point of view of the editor. In addition, documentaries and video conferences were other research materials used. Jillian Holt and Walter Murch are the main authors who support this investigation, opening the range of concepts related to editing, such as creativity and intuition. The emotional distance from the editor is another component of this reflection that ends up being related to these concepts.

Theoretical development continues with an analysis of music as an element that is part of the narrative itself and, therefore, ends up being structural in the editing process.

The report culminates with a description of the practical projects developed in the internship, in which the concepts and themes addressed in the theoretical aspect are identified.

Keywords: Editing; Process; Creativity; Intuition; Editor's distancing; Music.

SUMÁRIO

Lista de figuras.....	13
0 - INTRODUÇÃO.....	15
1 – O PAPEL DO MONTADOR E A SUA RELAÇÃO COM O MATERIAL FÍLMICO	19
1.1 – A origem da montagem como prática e conceito da arte cinematográfica	20
1.2 – A montagem como um trabalho criativo	25
1.3 – O distanciamento do montador em relação às imagens filmadas (como um fator positivo para o processo criativo de montagem)	31
2 – O SOM E A MÚSICA NO CINEMA COMO ELEMENTOS ESTRUTURAIS NO PROCESSO DE MONTAGEM.....	35
2.1 – Visual versus auditivo	35
2.2 – Música e som em cinema: uma introdução histórica.....	36
2.3 – A relação entre som e imagem e as funções da música no cinema	39
2.4 – A música como principal elemento da narrativa.....	40
3 – ESTÁGIO PROFISSIONAL NA PRODUTORA FILMÓGRAFO.....	43
3.1 – Caracterização da Filmógrafo	43
3.2 – Introdução aos projetos realizados no estágio profissional	45
3.2.1 – Colaboração em workshops.....	46
3.2.2 – Realização de um vídeo para o Cinecôa 2019	49
3.2.3 – Realização do spot para o Avanca Film Festival 2020	52
3.2.4 – Gravação, pesquisa e montagem de som	55
3.2.5 – Colaboração em filmagens.....	59
3.3 – O trabalho de montagem como principal tarefa de estágio.....	60
4 – Montagem do documentário <i>Paluí</i> – Histórias Sonoras para Cantos Interiores.....	61
4.1 – Contextualização e caracterização do projeto	61
4.2 – Introdução ao desenvolvimento do documentário <i>Paluí</i>	62
4.3 – Referências cinematográficas para a montagem do documentário <i>Paluí</i>	64
4.4 – Processo de montagem do documentário <i>Paluí</i> : métodos e abordagens	65
4.5 – Ponto de situação do processo de montagem do documentário <i>Paluí</i>	73
CONCLUSÃO	75
BIBLIOGRAFIA	77
WEBGRAFIA	78
FILMOGRAFIA.....	79
ANEXOS.....	81

Lista de figuras

Figura 1 - Adaptação da experiência de Kuleshov por Alfred Hitchcock (1964).....	22
Disponível em https://medium.com/@Blueno_Araujo/artigo-o-efeito-kuleshov-e-seu-poder-d11d339777bf . Acedido a 25 de maio de 2020.	
Figura 2 – Walter Murch na sala de montagem do documentário <i>Coup 53</i> (2020) do realizador Taghi Amirani.....	29
Disponível em https://www.provideocoalition.com/aotc-murch-books/ . Acedido a 26 de maio de 2020.	
Figura 3 – <i>Frame</i> do documentário <i>A dog called Money</i> (Murphy, 2019).	41
Disponível em https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2020-01-19-o-documentario-pj-harvey-a-dog-called-money-e-um-caderno-de-notas-visual/ . Acedido a 1 de junho de 2020.	
Figura 4 – <i>Frame</i> da série documental <i>O Coro</i> (Couveiro, 2019).	42
Disponível em https://www.rtp.pt/programa/tv/p38042 . Acedido a 1 de junho de 2020.	
Figura 5 – Plano inicial de estágio (17 de outubro de 2019). Digitalização de caderno pessoal.	45
Figura 6 – Processo do <i>workshop</i> de pintura em película (7 – 9 de novembro de 2019). Fotografias pessoais.	47
Figura 7 – <i>Frame</i> do filme <i>Entre Sombras</i> (Eça Guimarães & Santos, 2018).....	48
Disponível em http://icateca.ica-ip.pt/filme/ENTRE+SOMBRAS/2177 . Acedido a 1 de abril de 2020.	
Figura 8 – Imagem de capa do filme <i>Neighbours</i> (McLaren, 1952).	49
Disponível em https://www.nfb.ca/film/neighbours_voisins/ . Acedido a 1 de abril de 2020.	
Figura 9 – Cartaz da 8.ª edição do Cinecôa (2019).	50
Disponível em https://www.cinecoa.pt/ . Acedido a 2 de junho de 2020.	
Figura 10 - Montagem no Premiere do vídeo para o Cinecôa (26 de novembro de 2019). Captura de ecrã.	51
Figura 11 – Cartaz do 24.º Avanca Film Festival (2020).....	53
Imagem cedida por Cineclube de Avanca.	
Figura 12 – Montagem do <i>spot</i> no Premiere com várias versões. Captura de ecrã.	55
Figura 13 – Lista de sons em 1º plano (13 de dezembro de 2019). Digitalização de caderno pessoal.....	56

Figura 14 – Montagem de som no Premiere para a curta-metragem de animação <i>Amo-te Cigarra</i> de Francisco Lança (6 de abril de 2020). Captura de ecrã.	57
Figura 15 – Anotações para o documentário <i>Paluí</i> (17 de janeiro de 2020). Digitalização de caderno pessoal.	65
Figura 16 – Anotações sobre os ficheiros de vídeo do <i>Paluí</i> (23 de janeiro de 2020). Digitalização de caderno pessoal.....	66
Figura 17– Anotações sobre os ficheiros de vídeo do <i>Paluí</i> (19 de fevereiro de 2020). Digitalização de caderno pessoal.....	67
Figura 18 – Montagem do documentário <i>Paluí</i> . Captura de ecrã.....	69

0 - INTRODUÇÃO

O presente relatório de estágio parte da motivação em obter experiência profissional na produção de cinema, mais concretamente, na área de montagem. Esta decisão vai de encontro ao objetivo primário que me levou a ingressar neste mestrado, adquirir competências práticas e técnicas na produção cinematográfica, dando continuidade a um interesse que nasceu durante a licenciatura em Artes Plásticas – Multimédia. A possibilidade de realizar estágio, no âmbito deste mestrado, foi encarada como um desafio que possibilita o contacto próximo com pessoas e projetos inseridos num contexto profissional, abrindo portas para um possível emprego depois de terminar o estágio. Foi, também, uma decisão baseada na procura pessoal por uma nova experiência, que complementa o percurso académico.

As primeiras tentativas de contacto, em busca de uma entidade acolhedora ao estágio, foram a produtoras das cidades do Porto, Gaia e Guimarães. Após o envio de várias propostas de estágio, via e-mail, não houve qualquer resposta positiva. Procedeu-se a uma nova pesquisa (de possíveis entidades acolhedoras) e surgiu o Cineclube de Avanca (CCA), de onde chegou uma resposta de aceitação ao estágio assinada pelo diretor António Costa Valente, encaminhando-me para a Filmógrafo Lda., produtora parceira do CCA que também dirige (ver Anexo A). Através de Júlia Rocha, representante da Filmógrafo, procedeu-se ao contrato de estágio com uma duração mínima de três meses obrigatórios, com possibilidade de prolongamento.

A decisão de realizar estágio profissional nesta entidade enquadra-se com os objetivos iniciais que me levaram a optar por esta modalidade. O facto de ser uma produtora que trabalha em diferentes géneros de filme, oferece a possibilidade de o estágio abranger as várias áreas de produção de cinema, inclusivamente, e a mais importante, a montagem de um documentário. Foi, portanto, uma decisão baseada no sentido de aprofundar a minha experiência prática e alcançar autonomia no processo de montagem de um filme, com perspetivas de poder trabalhar nesta área futuramente. Outro fator de motivação foi a localização geográfica da produtora Filmógrafo. Pareceu-me interessante descobrir como é trabalhar em cinema numa localidade tão improvável como Avanca. Uma vila rural do concelho de Estarreja, onde o cinema acontece. Sendo eu do município vizinho de Oliveira de Azeméis, mais cativante me pareceu esta

oportunidade, numa fase em que regressava às origens, depois de uma temporada a viver na cidade do Porto. Um regresso aliado à possibilidade de trabalhar em cinema e adquirir experiência profissional, principalmente, na área de montagem.

É sobre o processo de montagem em cinema que vamos dedicar o presente relatório de estágio, realizado no âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Cinema Documental, pela Escola Superior de Media Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto.

A montagem é um trabalho de construção e de transformação através de imagens e sons que, combinados, formam uma narrativa audiovisual – um filme. Quem executa este trabalho é conhecido pelo nome de montador ou editor, e desempenha um papel importante na construção e finalização do filme. O processo de montagem é hoje muito diferente do que era há um século atrás, nos primórdios do cinema. Inovações tecnológicas originaram transformações significativas na forma de fazer cinema. É a partir desta consciência que iniciamos o primeiro capítulo, recuando à origem da montagem, enquanto conceito e prática do cinema, para perceber a sua importância para a evolução da arte cinematográfica.

Seguindo-se a esta introdução histórica sobre a montagem, decidimos que, com base no trabalho desenvolvido durante o estágio profissional na produtora Filmógrafo, seria de maior importância refletir sobre a prática da montagem do ponto de vista do montador e da sua relação com o material filmado.

Aquele que consideramos ser o principal projeto desenvolvido neste estágio, consistiu na montagem do documentário musical *Paluí – Histórias Sonoras para Cantos Interiores*. É a partir desta experiência que refletimos sobre a intuição no processo criativo de montagem e o distanciamento do montador face ao momento de rodagem. Estes são conceitos que vamos investigar no capítulo um, e que caracterizam a experiência tida no processo de montagem do documentário *Paluí*.

Jillian Holt é a principal autora que nos ajuda a decifrar a criatividade e a intuição como conceitos específicos da prática de montagem, através da relação singular do montador com as imagens filmadas.

Para fechar o primeiro capítulo, particularizamos os casos em que o montador trabalha a partir de um distanciamento em relação ao momento de rodagem, e como essa relação pode ser benéfica para o processo criativo de montagem. Aqui, temos como

principal referência Walter Murch, montador de cinema e autor do livro *Num piscar de olhos*, publicado e revisto em 2001, que aborda, entre outros assuntos, a distância emocional do montador em relação às imagens filmadas.

O segundo capítulo deste relatório reflete sobre o papel da música na montagem. No desenvolvimento do principal projeto de estágio, a montagem do documentário *Paluí – Histórias Sonoras para Cantos Interiores*, percebeu-se que seria relevante dedicar um capítulo sobre a música como elemento estrutural do documentário. Neste caso, a música representa um papel importante e decisivo no processo de montagem.

No capítulo três, é feita uma caracterização da entidade acolhedora, a produtora Filmógrafo. Descrevem-se, também, os vários projetos realizados e as funções desempenhadas durante o período de estágio.

Segue-se, por último, o capítulo quatro, onde é dada maior relevância à montagem do documentário *Paluí – Histórias Sonoras para Cantos Interiores*. Começando por uma contextualização do projeto, faz-se uma descrição do processo de montagem e da metodologia de trabalho aplicada. Terminamos com um ponto de situação do estado de desenvolvimento do projeto, ainda em fase de finalização, que se prolonga depois de concluído o estágio.

1 – O PAPEL DO MONTADOR E A SUA RELAÇÃO COM O MATERIAL FÍLMICO

“(...) tudo o que precede a montagem é simplesmente uma maneira de produzir película para montar.” Stanley Kubrick (citado em Schiavone, 2003, p. 3).

Podemos dizer que é na sala de montagem que o filme surge. Nem o argumento, por si só, nem todo o *set*¹ de filmagem, nem mesmo o conjunto total de filmagens fazem o filme, mas sim a organização de todo esse material. De acordo com Jill Bilcock (citado em Holt, 2015, p. 33), o montador é responsável pela escrita do último argumento de um filme, no sentido em que, na fase de montagem, este é redefinido e alinhado em última instância.

O processo de montagem não se limita ao corte e cola entre planos ou entre cenas diferentes. Antes disso, todas as filmagens, e outros materiais relativos ao filme, como gravações de áudio, fotografias, arquivos ou textos, são catalogados e sincronizados por um montador ou um assistente. Só depois, a partir de uma observação e pré-seleção do material, o montador começa a combinar imagens e sons para dar forma ao filme, tendo em conta a intenção do realizador. Este trabalho consiste num encadeamento de tomadas de decisão – que são influenciadas pela perceção do montador sobre o material fílmico.

Antes de avançarmos com a reflexão sobre o papel do montador e como este se relaciona com as imagens filmadas, consideramos importante, em primeiro lugar, definir a origem da montagem em cinema.

¹ O *set* de filmagem corresponde ao conjunto de dispositivos técnicos e performativos na rodagem de um filme.

1.1 – A origem da montagem como prática e conceito da arte cinematográfica

O cinema começou por ser um registo de imagens em movimento, a partir de um plano fixo, sobre cenas do quotidiano. Um exemplo disso, talvez o mais reconhecido, é o filme *A chegada de um comboio* (1896) realizado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, pioneiros da arte cinematográfica.

Logo após o seu advento, e devido às limitações iniciais, o cinema foi declarado como “uma invenção sem futuro” por Auguste Lumière (tal como cita Murch em Sheffield Doc/Fest, 2017, t.n.). No entanto, no início do século XX, alguns precursores como Edwin S. Porter e D. W. Griffith, ambos americanos, revolucionaram a sétima arte ao colocarem em prática, nos seus filmes, novas estratégias de como usar as imagens em movimento, que no fundo são a essência da montagem. Ao cortar e colar diferentes pedaços de película, associando duas cenas diferentes, Porter percebeu que podia avançar ou recuar no tempo e no espaço, criando uma nova base estrutural para a construção de narrativa (Crittenden, 2003, p. 2). Esta nova forma de contar histórias motivou a procura por novos métodos de filmagem.

Com a possibilidade de cortar e colar o filme, os cineastas passaram a filmar a partir de diferentes pontos de vista numa só cena, introduzindo movimentos de câmara, planos gerais e planos de pormenor – o que desafiou a perceção do público perante uma nova linguagem ou um novo meio de comunicação (Holt, 2015, p. 35). O cinema deixa de ser uma reprodução literal do real, tal como tinham enunciado os irmãos Lumière, e passa a ter a capacidade de contar histórias inventadas – ficções.

A experiência de ver um filme ganha assim uma nova dimensão. Walter Murch, montador e teórico de cinema, faz uma comparação sobre a capacidade inventiva e ilusória do corte em cinema, dizendo que os filmes são como os sonhos. O tempo não decorre de uma forma natural embora nos pareça. A montagem permite-nos viajar no tempo – estar em lugares diferentes de um instante para o outro. E, neste sentido, a experiência de ver um filme aproxima-se bastante dos sonhos, pela capacidade e impacto que tem sobre a nossa perceção de algo não real como realidade (Sheffield Doc/Fest, 2017).

Além da possibilidade que Porter viu na montagem como uma forma de contar e organizar histórias no tempo e no espaço, Griffith viu também a qualidade de acrescentar

valor dramático e emocional à narrativa, através da justaposição de diferentes imagens (Abreu, Canelas, & Godinho, 2014, p. 29). Esta visão leva-nos ao início da década de 1920, quando os cineastas soviéticos Leo Kuleshov e Vsevolod Pudovkin realizaram uma importante e surpreendente experiência que veio comprovar essa capacidade da montagem como produtora e transformadora de significado.

Tal como nos descreve Roberto Schiavone (2003, pp. 12–13), Kuleshov e Pudovkin filmaram um grande plano do rosto do ator Ivan Mosjoukine, que mantinha uma expressão facial neutra. Usaram esse plano para construir três cenas diferentes: Na primeira, associaram a expressão do ator com a imagem de um prato de sopa em cima de uma mesa. Na segunda, com a imagem da uma mulher deitada num caixão. E na terceira, com uma criança a brincar. Estas três montagens distintas foram mostradas a um grupo de espetadores, que não conheciam a verdadeira intenção da experiência, e estes consideraram estar perante uma excelente interpretação do ator, que conseguia expressar e transmitir diferentes emoções em cada cena. Kuleshov e Pudovkin verificaram que o mesmo plano, da expressão facial do ator, associado a cada um destes três enquadramentos, obtinha significados diferentes. Na primeira cena, vemos um homem faminto a olhar para um prato de sopa. Na segunda, vemos um olhar de tristeza e de luto pela morte da mulher. E na terceira, vemos um olhar ternurento perante uma criança que brinca. No entanto, o olhar não muda. O que, de facto, acrescenta valor e significado a esse olhar é a imagem que a ele estava associada.

Esta experiência, chamada de efeito Kuleshov, que foi reproduzida e adaptada por outros cineastas, veio demonstrar a importância da montagem como agente de significado e de influência na perceção que o espetador tem sobre uma determinada sequência de imagens, ao extrapolar o valor contido em cada plano, isoladamente, concebendo um novo sentido narrativo. Foi por isso que os cineastas soviéticos e outros teóricos de cinema consideraram a montagem como o verdadeiro fundamento da arte cinematográfica (Fabe, 2014, pp. 21–22). Esta convicção ainda é defendida por vários cineastas contemporâneos. Walter Murch apresenta uma espécie de cálculo matemático que resume esta ideia: *“Motion Pictures + Montage = Cinema”* (Sheffield Doc/Fest, 2017).



Figura 1 - Adaptação da experiência de Kuleshov por Alfred Hitchcock (1964).

Ainda na década de 1920, cineastas soviéticos como Kuleshov, Pudovkin e também Sergei Eisenstein, expandiram ainda mais as possibilidades do cinema, ao introduzirem uma nova ideologia, teórica e formal, de como combinar as imagens de um filme. Conhecida como a técnica de *montage*, esta inovação baseava-se no processo sistemático de cortar e colar diferentes planos, preferencialmente, com pouca duração, explorando o ritmo na construção do filme (Holt, 2015, p. 35). O uso da sobreposição de imagens, em transparência, foi também experimentado pelos cineastas soviéticos que procuravam estabelecer relações de paralelismo entre conteúdos e formas diferentes. Considerada como criativa e, ao mesmo tempo, rebuscada, esta nova técnica de manipulação das imagens (em película), que era explícita nos filmes, passou a ser uma característica própria do cinema soviético, muito inspirada pelo Construtivismo Russo – um movimento estético e político da época, que influenciou as várias formas de arte, que eram vistas como um veículo de propaganda política (Fabe, 2014, p. 21).

Eisenstein acreditava que através da técnica de *montage* conseguia provocar sensações e emoções mais fortes na audiência (Bordwell & Thompson, 2001, p. 414). Ao contrário do cinema americano, que mantinha uma ideia de linearidade da narrativa conseguida através de uma “montagem invisível” defendida por Griffith (Gross, 2009, p. 7, t.n.). Estas divergências ideológicas, quanto ao estilo de montagem (entre o realismo americano e o formalismo russo), foram, apesar de tudo, um motor para a evolução do

cinema. Inspirou cineastas e teóricos por todo o mundo a pensarem sobre a linguagem cinematográfica como uma arte, fazendo surgir novas doutrinas, como por exemplo, em França, Alemanha e Itália, ainda na primeira metade do século XX.

Partindo desta primeira análise histórica sobre a montagem, como uma prática e um processo importante na concretização de um filme, vamos agora definir o conceito de montagem num âmbito mais etimológico. Como vimos anteriormente, a palavra *montage*, no contexto cinematográfico, foi aplicada pela primeira vez nos anos vinte pelos cineastas soviéticos – para designar uma abordagem concreta na construção de um filme. Porém, derivações e traduções do termo russo *montage*, passaram a ser usadas noutras línguas (como é o caso do português, francês, espanhol ou italiano) para denominar, no sentido mais abrangente, o processo de montagem – independentemente do estilo.

Ao momento de pós-produção de um filme dá-se também o nome de edição – traduzido da designação inglesa *film editing* – que, por sua vez, dá o nome de editor a quem monta ou, neste caso, edita o filme. A terminologia usada para denominar este trabalho é variada e pode ser, discutivelmente, diferenciada. No entanto, no presente relatório, damos preferência ao termo montagem para designar a fase de pós-produção de um filme, que inclui os aspetos formais e conceptuais do mesmo. E por isso, preferimos, também, chamar de montador a quem faz montagem.

Walter Murch prefere o termo *montage*, de onde derivam palavras semelhantes em muitas outras línguas europeias, em vez do verbo inglês *to edit* (editar). Acrescenta que o termo *montage* dá ênfase ao processo de construção do filme, aos níveis formal e poético, em que é preciso construir algo do princípio ao fim, encaixando peças soltas para formar uma unidade consistente e com significado. Por outro lado, a palavra *editing*, parece querer dizer que o filme já existe, estruturalmente, e apenas precisa de ser organizado e aprimorado na sua aparência final (Sheffield Doc/Fest, 2017).

Seguindo a lógica de Murch, podemos fazer aqui uma analogia, inspirada pelo montador de cinema Robert Dalva (citado em Gross, 2009, p. 30), com o processo de montar um *puzzle*, em que, tal como num filme, é necessário juntar todas as peças para obtermos o produto final. No entanto, podemos entender que, no caso do cinema, existem múltiplas variáveis possíveis para combinar todas essas peças.

A realizadora brasileira Sandra Kogut salienta essa complexidade referindo que, durante o processo de montagem do documentário *Um Passaporte Húngaro* (2001), passou ao lado de muitos outros filmes, deitando fora essas possibilidades que, eventualmente, também mereciam ter sido feitas. As decisões tomadas na montagem acabaram por definir o filme (citada em Mourão & Labaki, 2005, p. 155). É aqui que a figura do montador entra, como construtor e modelador da narrativa cinematográfica, através da relação entre imagens e sons – as várias peças do *puzzle*. Este processo, por sua vez, é o que irá definir a experiência do espectador durante a visualização do filme, que, inconscientemente, é afetado, ou dirigido, pelos aspetos relativos à montagem (Bordwell & Thompson, 2001, p. 249).

A evolução tecnológica trouxe mais possibilidades criativas à arte cinematográfica, inclusivamente, ao processo de montagem, o que reconfigurou o papel do montador. A transformação do analógico para o digital permitiu uma maior liberdade criativa ao montador que, historicamente, era visto mais como um técnico do que como alguém que faz um trabalho criativo (Holt, 2015, pp. 3 e 8). Este passou de um funcionário, entre muitos, que manuseava películas, para alguém que, solitariamente e em frente a um computador, constrói o filme através de ideias próprias. Esta ascensão do montador a artista levanta uma nova perspetiva pertinente para esta reflexão.

É de se notar que, apesar da evolução digital ter trazido uma maior rapidez de informação e de execução, a montagem continua a ser um trabalho demorado e por vezes exaustivo que requer paciência para observar horas de filmagens e precisão na escolha dos momentos certos para fazer o corte.

1.2 – A montagem como um trabalho criativo

Acho que acima de tudo amo a montagem. É a coisa mais próxima da ideia de um lugar onde se faz trabalho criativo. O *set* de um filme é talvez o pior lugar jamais arranjado para criar. As filmagens são a parte da realização de que gosto menos (...). Era como se um escritor tentasse escrever um livro a trabalhar ao torno de uma fábrica. Além disso, a montagem é o único aspeto específico da arte cinematográfica.

Stanley Kubrick (citado em Schiavone, 2003, p. 3)

Jillian Holt, investigadora e professora australiana de pós-produção em cinema, que trabalhou também como montadora em diferentes géneros de cinema, tem dedicado os seus estudos à prática e ao ensino da montagem como um processo criativo. É com base na sua recente investigação que partimos para a análise sobre a criatividade associada à prática da montagem e a relação do montador com o material fílmico.

Holt, considera que o trabalho de montagem, do ponto de vista do montador, nunca foi um grande foco de atenção pela maioria dos teóricos de cinema (2019, p. 1). Existe, de facto, uma maior tendência analítica sobre a experiência (visual e psicológica) de assistir a um filme, a partir da posição do espetador. No entanto, antes do espetador ver o filme, existe o trabalho do montador que, de acordo com Robert Dalva (citado em Gross, 2009, p. 40), é quem dá movimento à história. Holt, pretende trazer uma maior consciencialização da figura do montador e do processo de montagem como um exercício criativo e um fator de grande influência na experiência do espetador (2019, pp. 1-2).

Podemos assumir que o montador acaba por ser, em muitos casos, uma figura invisível na produção de um filme.

A montagem foi até definida por Kevin Brownlow (citado em 2019, p. 3, t.n.) como “a arte escondida”, precisamente, por esta ter a capacidade de proporcionar ao espectador uma sensação de continuidade da narrativa, em que os aspetos técnicos da montagem passam despercebidos. Salvam-se os casos em que, intencionalmente, as características da montagem estão explícitas, provocando uma consciencialização no

público de que está perante um filme e de uma construção ficcionada. Ainda assim, serve na mesma o seu propósito, que é o de transmitir ideias e emoções ao espetador.

A montagem raramente é motivo de análise ou de apreciação pela maioria do público. É mais frequente sairmos de uma sala de cinema a comentar o final do filme – o que deixa ou não em aberto – ou a falar sobre a cena que nos tocou mais, ou ainda, sobre o desempenho dos atores. No entanto, todos estes aspetos, são afetados pelas escolhas feitas durante a montagem. Dependendo das decisões tomadas, podemos alterar a perceção que o espetador terá sobre determinado assunto. Tal como ficou demonstrado na experiência de Kuleshov (ver p. 21) ao combinar três imagens diferentes com a mesma expressão facial de um ator, transformando-a em fome, mágoa ou ternura.

Tendo em conta este posicionamento da figura do montador, como construtor de sentido narrativo e de significado, podemos concordar que o processo de montagem é um trabalho criativo com um impacto direto na experiência última que é o assistir ao filme. Mas, o que é, exatamente, fazer um trabalho criativo e de que forma o montador gere essa criatividade?

Ainda que a figura do montador esteja um pouco na sombra das produções cinematográficas, existem algumas entrevistas, realizadas a conceituados e experientes montadores, que nos permitem obter algumas referências para esta análise. O livro *First Cut: Conversations with Film Editors* (1992) de Gabriella Oldham é uma das primeiras obras que dá a conhecer o trabalho de montagem pelas palavras de vários montadores de cinema. Outro exemplo que se destaca é o documentário *The Cutting Edge: The Magic of Film Editing* (2004) dirigido por Wendy Apple, que nos dá a conhecer, não só os realizadores de alguns dos filmes mais mediáticos a nível mundial, mas também, os montadores desses filmes, que descrevem o seu processo criativo e falam da sua relação com o material fílmico. Também Jillian Holt fez o seu próprio projeto documental para suplementar a sua investigação nesta área, *The Art of Editing: Australian Screen Editors Discuss Creativity in Editing* (2015) junta várias entrevistas que realizou a montadores australianos, questionando-os sobre a criatividade no processo de montagem.

Uma vez que a montagem é um trabalho solitário e pouco divulgado, torna-se relevante este género de artigos ou documentários para perceber a prática da montagem através da experiência e da perspetiva dos próprios montadores.

De acordo com Roger Crittenden (citado em Holt, 2015, p. 4) ao analisarmos a montagem com base na visualização de um filme, apenas temos acesso àquilo que o montador deixou no produto final, mas não vemos, nem sabemos, tudo o que deixou de lado ou que decisões tomou para chegar a esse ponto. Holt refere que a própria terminologia – montar, cortar, colar – não faz alusão ao processo criativo de montagem e apenas se refere à dimensão tecnicista de construir e desconstruir, acrescentar e tirar. E prossegue, dizendo que, muitas vezes, os montadores justificam as suas decisões através da intuição, excluindo desta forma uma tentativa de racionalização do seu processo criativo (2019, pp. 2 e 5).

A intuição é outro conceito que surge aqui associado à criatividade, abrindo o leque da caracterização do trabalho de montagem e da relação do montador com o material fílmico. Presente no vocabulário de todos os montadores de cinema, a intuição é o fundamento de muitas decisões importantes tomadas na montagem de um filme. Qual o melhor plano? O melhor *take*? Ou. Qual o *frame* exato para fazer o corte? São questões para as quais o montador, frequentemente, responde através de uma qualquer impressão pessoal, isto é, através da sua intuição.

A resposta intuitiva do montador é determinante para o começo da montagem e para definir o ritmo do filme (Holt, 2015, p. 28). Também Eisenstein defendeu que a primeira e a mais espontânea percepção é a mais valiosa, e por isso, é importante analisar o início dos processos criativos na arte, quando o artista expressa as suas primeiras impressões, mais cruas e mais imediatas – os esboços – antes do objeto acabado (1957, p. 71).

O processo de analisar as filmagens, que podem chegar a várias horas, selecionar o material e encontrar o ritmo certo e a estética do filme, requer uma atitude metódica e racional, mas, por outro lado, há também a resposta intuitiva que advém dos estímulos e dos sentimentos provocados por aquilo que está dentro do enquadramento. A montagem é desenvolvida segundo a própria experiência perceptual do montador, como sendo ele a primeira audiência do filme (Holt, 2019, pp. 4–5). De onde vem, então, essa intuição?

Segundo Guy Claxton, a intuição é, por definição, um conceito “místico” que “está para lá de uma compreensão científica”. No entanto, Claxton desvenda esse mistério e associa a resposta intuitiva à experiência prática – como aquisição de conhecimento e sabedoria (Atkinson & Claxton, 2000, p. 33, t.n.). Karen Pearlman, montadora e

académica de cinema, também apresenta uma resposta interessante a esta pergunta, que é aqui aplicada à prática da montagem: “Intuição não é o mesmo que instinto. As pessoas nascem com instintos, mas a intuição é algo que desenvolvemos ao longo do tempo, através da experiência, ou seja, é uma aprendizagem” (2009, p. 1, t.n.). Tal como Claxton, Pearlman entende a intuição como um conhecimento baseado na experiência. Esse conhecimento, acrescenta, “não é apenas algo que se sabe”, intelectualmente, mas também, “algo que se sente” (2009, p. xxii). A intuição pode ser, assim, encarada como um conceito que está relacionado com a experiência prática e profissional e não como um fenómeno transcendente.

Nas várias entrevistas que Jillian Holt realizou para o seu filme ensaio *The Art of Editing: Australian Screen Editors Discuss Creativity in Editing* (2015), todos os montadores entrevistados consideraram a competência técnica fundamental para o processo criativo de montagem. Contudo, também concordaram que esse *know-how* se desenvolve, simultaneamente, com uma sensibilidade intuitiva perante o material em bruto do filme (Holt, 2015, pp. 28–29).

Dany Cooper, um dos montadores entrevistados por Holt, descreve a montagem como um processo bastante intuitivo, e que, só depois, fora do contexto prático, é possível analisar as decisões tomadas de uma forma mais racional ou consciente: “*I do think editing is very intuitive and maybe later on you realise what it is that you’ve learnt. Your intuition comes to the fore when you’re cutting, and then you can sit back and wrtite about it.*” (citado em Holt, 2019, p. 4). Parece haver aqui uma incompatibilidade entre o fazer um trabalho criativo e, paralelamente, analisar o processo criativo, que Karen Pearlman considera estar comprovada por um certo receio que os montadores têm em racionalizar sobre o assunto, pelo que isso poderia reprimir uma interpretação mais intuitiva durante o processo de montagem (2009, p. 2).

No documentário *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (Apple, 2004), podemos conhecer o montador Walter Murch que revela a sua sala de montagem e descreve a sua metodologia no processo criativo de montar um filme. Murch começa por dizer que prefere estar em pé, em frente ao computador com a *timeline* do filme. O facto de estar de pé, permite-o reagir de uma forma mais espontânea e imediata ao ritmo das imagens, como se estivesse a dançar com elas. À sua esquerda, há um outro ecrã, maior e mais afastado, onde vê a reprodução das sequências que vai combinando. Esta

disposição obriga-o a rodar e a mudar o sentido do olhar, focando-se apenas naquilo que está no enquadramento. Um pormenor interessante nesta abordagem é o ter duas pequenas figuras, um homem e uma mulher, recortadas em papel, que são colocadas em cada um dos lados do ecrã de reprodução. O tamanho dessas figuras é proporcional à diferença de tamanho entre uma pessoa e uma tela convencional de cinema. Com este truque, diz Murch, é como se estivesse à medida das figuras de papel a ver o filme em grande escala – projetado na sala de cinema. Para além disso, outra estratégia que usa, é seleccionar um *frame* em cada uma das cenas, aquele que considera ser um momento representativo e que sintetize a cena completa, e amplia essas imagens em papel (como fotografias) para as colocar ordenadas na parede. Desta forma, Murch diz conseguir estar mais próximo, física e materialmente, do filme – sentir a sua presença e ser chamado pelas imagens que o rodeiam.



Figura 2 – Walter Murch na sala de montagem do documentário *Coup 53* (2020) do realizador Taghi Amirani.

Walter Murch apresenta-nos uma estratégia bastante metódica, mas que procura estar mais amplamente recetivo às sugestões das imagens, isto é, para que a sua intuição esteja o mais afinada possível. A fisicalidade, que pode ser entendida como a relação corporal e sensorial do montador com o filme, é um aspeto importante no seu método de trabalho. Vivian Sobchack afirma que “não experienciamos um filme apenas com os nossos olhos. Vemos, compreendemos e sentimos o filme através de toda a nossa

corporalidade” (2004, p. 63, t.n.). Tendencialmente, dizemos ver um filme e esquecemos os outros sentidos que a experiência de ver um filme nos proporciona. De acordo com o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (citado em Holt, 2019, p. 6), a nossa percepção é afetada por todos os sentidos em simultâneo.

Podemos fazer aqui um contraponto com a evolução tecnológica no processo de montagem e como isso veio alterar a relação de fisicalidade entre o montador e as imagens. Antes era necessário manusear a película – as mãos tocavam literalmente no filme. Agora, com a revolução digital, o aspeto físico está mais limitado. No entanto, as gerações de montadores que cresceram com a película, como Walter Murch, encontram novas estratégias para colmatar essa necessidade da materialização do filme ou de uma relação mais tangível com o material fílmico. Por outro lado, o facto de o montador de hoje estar sozinho numa sala, permite-o estar mais atento àquilo que o próprio material sugere. Murch acredita que “os filmes são muitos mais espertos do que as pessoas que o fazem” (citado em Pearlman & This Guy Edits, 2016, t.n.).

1.3 – O distanciamento do montador em relação às imagens filmadas (como um fator positivo para o processo criativo de montagem)

In the same way literature uses ‘the word’ to form sentences and paragraphs to create meaning and subtext, film uses ‘the shot’ to build scenes and sequences that move beyond the constraints of the shot in constructing the narrative structure of the film. As such, it is the editors job to manipulate the filmic components of images, movement and sound to create story and, most importantly, engage the audience in the emotional journey of the film.

(Holt, 2019, p. 2)

Quando as filmagens chegam ao montador, este tem um longo processo à sua frente de uma primeira análise e de pré-seleção dos excertos que pretende incluir no filme. O fenómeno que aqui importa abordar é os casos em que o montador é uma pessoa externa ao processo de filmagem – quando o primeiro contacto entre o montador e o filme acontece na sala de montagem. Ou seja, existe um distanciamento em relação à fase de rodagem do filme e aos acontecimentos que estão por de trás da câmara (o espaço envolvente, as emoções vividas durante as filmagens ou o tempo dedicado a cada cena).

Karen Akerman (citada em Ristow, 2015) explica porque quis ser montadora: “Sempre quis trabalhar com cinema. Fiz estágio em produção, pensando que poderia aprender a dirigir uma equipa. Percebi que aquele ambiente me dispersava. Na primeira visita que fiz à sala de montagem, vi o melhor dos mundos: um lugar escuro e silencioso, com imagens e sons. Perfeito para se criar.”.

De acordo com Walter Murch (2004, p. 34,) “O editor é uma das poucas pessoas que trabalha na produção de um filme e não sabe as condições exatas nas quais ele foi filmado (ou tem a capacidade de não saber), mas, ao mesmo tempo, exerce enorme influência sobre o filme.”.

Considerando que esta é uma situação frequente em muitos filmes, importa perceber de que forma este distanciamento é experienciado pelo montador e como pode ser benéfico para o processo de montagem. Murch afirma que nos casos em que o montador do filme está presente no *set* durante muito tempo, tendencialmente, deixa-se influenciar pelos aspetos técnicos e emocionais vividos durante a rodagem. Embora

não estejam visíveis nas imagens, esses fatores são ativados pela memória, o que reduz a imparcialidade no momento de análise e de seleção do material filmado.

Murch considera fundamental a existência de uma barreira intransponível entre o momento da rodagem e a montagem. Esta abstração do montador, em relação ao *set* de filmagem, permite-o estar mais concentrado naquilo que está apenas dentro do enquadramento – que é exatamente o mesmo a que o público terá acesso (2004, pp. 34–35). Uma vez que este último não está presente na rodagem e nada sabe sobre as peripécias que fizeram parte da produção do filme, também o montador precisa de estar indiferente a esses aspetos.

Também Tom Haneke, montador de vários documentários premiados, defende como regra a ausência do montador na rodagem de um filme. Dessa forma, a capacidade intuitiva e interpretativa ficaria afetada pelos acontecimentos e simulacros da rodagem. Haneke acredita que tudo o que importa saber para o trabalho de montagem é aquilo que está dentro do ecrã (Oldham, 1992, p. 45).

Mais uma vez temos aqui a necessidade do montador se colocar na posição de espetador, procurando garantir-lhe uma boa experiência.

Stanley Kubrick (citado em Schiavone, 2003, p. 3) afirma que “Na fase de montagem, não interessa o difícil que foi rodar uma determinada coisa, quanto custou, etc. (...)”. Falamos aqui, essencialmente, sobre um distanciamento emocional. Para o montador, a única emoção que deve existir, é a provocada pelo material do filme (imagens e sons) quando o vê pela primeira vez. O desafio maior, de acordo com Mark Goldblatt (citado em Gross, 2009, p. 26), é conseguir manter um olhar fresco cada vez que se vê as imagens do filme, tal como a audiência as verá mais tarde. São as primeiras impressões do montador que o aproximam da posição de espetador.

You very much respond to the footage from a personal point of view... seeing the dailies for the first time, trying to retain that feeling you had, trying to retain that feeling when you first put something together and you cried when you were cutting it. That's really important ... it sort of affects how you make choices all the time.

Dany Cooper (citado em Holt, 2015, pp. 29–30)

A capacidade de transparecer essa emoção no filme é, precisamente, o que Murch considera ser o aspeto mais importante na montagem. Apresenta-nos, inclusive, uma lista de seis regras para se conseguir um bom corte, onde a “emoção” se sobrepõe ao “enredo”, ao “ritmo”, ao “alvo de imagem”, ao “plano bidimensional da tela” e ao “espaço tridimensional da ação”. Murch defende que, de todos estes seis critérios, o mais imprescindível e prioritário é o da emoção. Fundamenta esta perspetiva dizendo que, “o que será lembrado não será a montagem, a câmara, as atuações ou mesmo o enredo, mas como o público sentiu tudo isso” (2004, p. 29).

2 – O SOM E A MÚSICA NO CINEMA COMO ELEMENTOS ESTRUTURAIS NO PROCESSO DE MONTAGEM

No capítulo anterior concluímos que quando assistimos a um filme não estamos apenas a ver o filme. Percebemos e sentimos o filme com todo o nosso corpo.

Dando continuidade à reflexão sobre a criatividade no processo de montagem e a relação do montador com o material fílmico, importa analisar a música como um elemento estrutural desse processo.

No primeiro capítulo refletimos mais sobre os aspetos visuais da montagem – a relação entre imagens como construção de narrativa e a percepção do montador sobre as mesmas. No entanto, o cinema é uma linguagem audiovisual, nesse sentido abordamos agora o som e a música no cinema.

2.1 – Visual versus auditivo

Falar em cinema e, particularmente, em montagem, é falar sobre um discurso audiovisual – que combina imagem e som. Porém, os aspetos visuais são quase sempre assumidos como sendo superiores e mais expressivos do que os aspetos auditivos de um filme, como o som e a música (Flach, 2012, p. 5).

De acordo com Kathryn Kalinak (1992, pp. 21–22), a noção de que o sentido auditivo está hierarquicamente abaixo do visual, vem desde a Grécia Antiga com os filósofos Aristóteles e Platão. A audição era entendida como um sentido ligado à alma e às emoções, sendo menos preciso do que a visão na percepção do real. Paula Flach (2012, p. 8) enuncia que esta distinção entre audição e visão foi reafirmada por um grupo de teóricos e cientista no século XIX. George Ohm, John William Strutt, Hermann Helmholtz e Lord Raleigh procederem a uma investigação sobre os aparelhos auditivo e visual do corpo humano, que colocava o sentido auditivo mais direcionado para as emoções – subjetivo – e o visual para um domínio intelectual – objetivo.

Esta conceção pode significar que as diferentes formas artísticas são, inerentemente, mais ou menos abstratas. A música está, assim, direcionada para a emoção, enquanto a pintura, o desenho, a fotografia ou qualquer outra forma de arte

visual, será percebida, sobretudo, pelo olhar, que fornece informações mais objetivas e reais/ racionais. A música é considerada como uma arte não representacional, mais subjetiva e elusiva, enquanto que a imagem é inserida no domínio da objetividade e da representação (2012, p. 12).

David Bordwell salienta que a ideia de predominância do sentido visual, em cinema, está comprovada pelo simples facto de dizermos “ver” um filme. Esta designação insinua que a experiência cinematográfica é essencialmente visual, passando para segundo plano a dimensão sonora, que é entendida, simplesmente, como um acompanhamento das imagens em movimento – a verdadeira génese do cinema. No entanto, o som em cinema, pode representar um papel importante na forma como o espectador experiencia o filme, ainda que passe despercebido (Bordwell & Thompson, 2001, p. 291).

2.2 – Música e som em cinema: uma introdução histórica

Desde os primeiros produtos cinematográficas – filmes mudos – que a música foi inserida como parte da experiência cinematográfica. Os filmes começaram por ser acompanhados por música, por vezes, tocada por orquestras, tal como nas peças de teatro (Fabe, 2014, p. 59). De acordo com Tom Gunning, a necessidade de juntar estes dois meios, o som e a imagem, não nasce como uma procura por uma representação mais perfeita, mas antes, pelo receio em dividir os sentidos do corpo humano (Abel & Altman, 2001, p. 16).

Béla Balázs considerou que um filme – na era do cinema mudo – que não tivesse música a acompanhar, provocaria uma sensação de estranheza fantasmagórica no espectador (Flach, 2012, p. 21). Surge daí a necessidade de que a experiência cinematográfica não seja restrita ao plano visual, procurando colmatar a ausência de som – uma condição no início da arte cinematográfica – utilizando a música (Burch, 1973, p. 111). Além disso, a introdução de música, era uma forma de amenizar aquilo que podiam ser interferências ou distrações visuais, como os cortes entre planos ou mudanças de cena. Através da continuidade musical, estes aspetos técnicos da montagem eram suavizados e, assim, menos perceptíveis para a plateia. Outra vantagem em usar banda

sonora era esconder ruídos externos ao filme, como o barulho provocado pela máquina de projeção (Flach, 2012, pp. 20–21).

Tendo em conta as vantagens de usar música a acompanhar as imagens em movimento, esta começou por ser aplicada de forma a enaltecer e a complementar os aspetos visuais do filme e não apenas como um remendo. Segundo Peter Larsen, a música serviu como um elemento estético que enaltecia a dimensão visual, proporcionando maior impacto na audiência (citado em 2012, p. 8).

Os filmes sonoros apareceram na transição da década de 1920 para 1930, o que veio mudar o discurso fílmico, ao introduzir novas possibilidades como o diálogo e uma relação mais direta e realista entre o som e a imagem. O som é encarado como um acréscimo ou uma expansão da imagem (2012, p. 11). No entanto, é curioso, tal como realça Mervyn Cooke (2008, p. 42), que Thomas Edison, considerado o pai da arte cinematográfica, tenha inventado primeiro o fonógrafo, em 1877, um dispositivo que permitia gravar e reproduzir sons, e mais tarde, em 1889, é que inventou o cinetoscópio para reproduzir fotografias (imagens) em movimento.

Apesar das possibilidades que a captação sonora e visual síncrona trouxe ao cinema, foram vários os cineastas e teóricos que se mostraram céticos ou contra a chegada do som direto em cinema. Balázs e Rudolf Arnheim, consideraram que a introdução de voz e diálogo no cinema retirava uma certa pureza às imagens (que são a essência do cinema), uma vez que estas falam por si só, portanto, não havia necessidade de acrescentar uma voz literal (Fabe, 2014, p. 60). Por outro lado, a música, em especial, era vista como imprescindível, porque permite invocar sentimentos, estados de humor e até um certo ritmo e movimento ao filme (Kalinak, 1992, pp. 25–26). A música era vista mais como uma ponte entre diferentes fragmentos visuais, criando uma harmonia que facilita a compreensão e a imersão do público (Flach, 2012, p. 15).

André Bazin, crítico de cinema, considerou o som como uma ampliação natural da linguagem cinematográfica, que vinha proporcionar, à experiência de ver um filme, uma reação e uma perceção mais próxima do mundo real (Fabe, 2014, p. 61). A sincronização entre os dois meios, som e imagem, permite uma reação mais instantânea no espetador, ao relacionar a imagem e o som à mesma origem.

Por outro lado, os cineastas soviéticos, precursores da *montage*, entendiam que o som em cinema deveria ser usado como um contraponto da imagem, dando ênfase à

montagem. Rejeitavam, desta forma, uma perspectiva realista e consonante entre som e imagem (Cooke, 2008, p. 44). De acordo com Eisenstein (1957, pp. 70–78), a transição do cinema mudo para o cinema sonoro não afetou os princípios da técnica de *montage*. Embora a introdução de som, que representava um novo elemento na construção de narrativa, trouxesse dificuldades ou tarefas acrescidas, este deveria seguir a mesma linha ideologia da *montage* visual – em que todos os elementos visuais se interrelacionam entre si, através de múltiplos indícios de ligação, para formar um todo. Também o som deveria manter essa estrutura composicional unitária. Perspetiva esta, que foi também defendida por Siegfried Kracauer, que considerou o som como um elemento mais irracional que transmite sensações mais fortes quando colocado em disparidade e em confronto com as imagens (Costa, 2006, p. 223).

O cinema foi também relevante na valorização e interpretação do silêncio (Bordwell & Thompson, 2001, p.292), curiosamente, com a aparição do cinema sonoro o silêncio ganhou um maior destaque. Com o uso da voz, a ausência desta ou de outros ruídos passou a ser notada e entendida como silêncio. No cinema mudo não havia voz nem captação de som direto, mas tudo parecia produzir sons. Os gestos das personagens e os movimentos dados pelas imagens sugeriam, por vezes, sons bastante concretos.

Robert Bresson, ao contrário do que muitos pensavam a acerca da dicotomia som e imagem, classificava o som como uma forma de comunicação mais realista. Este tem a capacidade de invocar imagens mentais, enquanto que uma imagem é uma representação fechada em si mesma, “que não passa de uma estilização da realidade visual ... Um som evoca sempre uma imagem, uma imagem não evoca um som” (citado em Burch, 1973, p. 111).

2.3 – A relação entre som e imagem e as funções da música no cinema

Michel Chion considerou que o som é uma forma de “acrescentar valor” às imagens (Buhler, Deemer, & Neumeyer, 2010, p. 1, t.n.).

Um filme é um produto audiovisual que combina som e imagem em simultâneo para criar significados ou emoções. Tal como a associação entre duas imagens produz um novo significado, que analisámos no capítulo 1 através da experiência de Kuleshov e Pudovkin (ver p. 21), também a associação entre um som/ música e uma imagem produz efeitos de interpretação no espetador. Mais uma vez, falamos aqui de aspetos de montagem. Neste caso, a música entra como um fator que também influencia a narrativa e a perceção do público. A música é usada em cinema com várias intenções.

Através do livro *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (Buhler et al., 2010), Paula Flach descreve as várias funções da música em cinema, que podem ser categorizadas entre formal, narrativa e emocional (2012, pp. 23–28).

A música em cinema pode ter uma função formal, como por exemplo, na abertura do filme, nos créditos finais, ou como forma de atenuar ou até acentuar cortes, mudanças de cena e outros aspetos técnicos da montagem.

Pode ter também uma função narrativa. Uma vez que a música é um fenómeno cultural praticado em todo o mundo, esta é facilmente reconhecida e associado a uma determinada época ou lugar – podendo, assim, dar indicações ao espetador sobre o género de filme ou sobre o contexto espacial e temporal da ação. A música pode também surgir, nesta função, como uma experiência da personagem dentro da própria narrativa. Assim, temos a perceção de ouvir algo pela perspetiva da personagem.

Por último, a função emocional – provocar emoções no espetador sobre determinada personagem ou cena. A música surge como uma forma de manipular, alterar e invocar emoções. Ao relacionar uma determinada música com uma imagem, podemos transformar o sentimento que o espetador terá ao ver e ouvir uma cena. O *leitmotif* (repetição pontual da mesma música ao longo de um filme) surge também como uma forma do espetador associar uma música a uma personagem específica ou a uma ação repetida do filme, transmitindo o mesmo significado e a mesma emoção em momentos diferentes.

Embora o som possa ser considerado uma linguagem mais abstrata, existe uma proveniência espacial ou até física que produz esse som. Essa origem sonora pode estar implícita, explícita ou suprimida do plano visual. Estas diferentes formas de introduzir som e música nos filmes são diferenciadas por som diegético – quando o som tem uma origem que pertence ao mundo da história – e não-diegético – quando o som tem uma origem exterior ao mundo da história (Bordwell & Thompson, 2001, p. 305). Por outras palavras, diegético é todo o som que pode ser ouvido pelas personagens do filme, ao contrário do não-diegético, que apenas é escutado pelo espectador (Buhler et al., 2010, p. 66).

No entanto, esta distinção, normalmente, não está presente na consciência do espectador e nem sempre é claro se o som tem uma proveniência diegética ou não-diegética. Essa diferença não está relacionada com o momento de rodagem, mas sim, com o entendimento e a percepção que se tem sobre determinado som ao experienciar o filme (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 306, 309). O trabalho de montagem é importante para definir os sons como diegéticos ou não-diegéticos.

2.4 – A música como principal elemento da narrativa

Depois de analisar a música em cinema como um elemento importante na construção do filme e na experiência do espectador, falamos agora em filmes, sobretudo documentários, em que a música é representada como um elemento da própria narrativa. O conteúdo musical, nestes casos, acaba por ser estruturante na montagem do filme. Aqui, a dimensão sonora está, à partida, diretamente relacionada com as imagens ou com a história do filme.

Começando por dar um exemplo recente, *PJ Harvey: A dog called Money* (2019) é um documentário do realizador Seamus Murphy que acompanha a cantora e compositora PJ Harvey numa viagem por várias partes do mundo onde existem conflitos políticos e sociais. Nessa viagem registou momentos, tradições e lugares que servem de inspiração criativa para Harvey escrever as suas canções. Talvez este possa ser um documentário que se integre na categoria de cinema chamada de *rockumentary* – um género de documentário que se popularizou nos anos 80 ao revelar o *backstage* – o lado

oculto – de bandas de *rock* e músicos famosos. Neste tipo de filmes a música surge mais como uma personagem do que como banda sonora. No documentário sobre PJ Harvey, além das viagens a vários países e continentes (culturalmente muito diferentes), vemos também a fase de produção criativa musical e os ensaios da banda. O filme vai intercalando as duas dimensões, que se situam em tempos e espaços diferentes, criando um diálogo entre o momento de inspiração e o momento de produção artística. Existe aqui um desvendar de todo o processo criativo para a concretização de um álbum musical – *The Hope Six Demolition Project* (2016) – que ganha uma nova dimensão visual e conceptual através do documentário, lançado três anos depois do álbum. Curiosamente, aqui são as imagens que parecem surgir como um complemento ou como ilustrações das músicas – que já existiam isoladamente – e não o contrário.



Figura 3 – *Frame* do documentário *A dog called Money* (Murphy, 2019).

Outro exemplo, de como a música pode ser o elemento base para a realização de um documentário, é a série portuguesa *O Coro*. Produzida e emitida pela RTP em 2019 e com realização de Patrícia Couveiro, esta série dá a conhecer, ao longo de cinco episódios, quatro grupos corais diferentes. Mostra os ensaios e as histórias dos coros bem

como as motivações dos coristas através de entrevistas. Além disso, esta série propõe também a composição de uma canção que é cantada por todos num concerto apresentado no último episódio. A voz e a música surgem aqui como o elemento unificador entre pessoas e grupos diferentes, com um objetivo artístico e intercultural.



Figura 4 – *Frame* da série documental *O Coro* (Couveiro, 2019).

Nestes casos, em que a música representa uma parte fundamental na narrativa do documentário, a montagem é pensada e muito influenciada pela dimensão sonora. As relações entre a música, imagens de ensaios ou concertos e as entrevistas permitem fazer um jogo constante entre o som diegético e não-diegético. O desafio para o montador é usar a música de forma criativa e orquestrada em conjunto com as imagens – com mudanças de ritmo, pausas e silêncios.

3 – ESTÁGIO PROFISSIONAL NA PRODUTORA FILMÓGRAFO

Neste capítulo pretende-se apresentar os vários projetos desenvolvidos no estágio. Desta forma, especificam-se as tarefas desempenhadas em cada um dos projetos, bem como o processo de trabalho e as metodologias aplicadas. Antes da descrição dos projetos, fazemos uma caracterização da entidade acolhedora – a produtora Filmógrafo Lda.

3.1 – Caracterização da Filmógrafo

Originalmente, a Filmógrafo foi um estúdio de cinema de animação fundado em 1987 por Abi Feijó na cidade do Porto, a produtora veio a revelar-se um importante marco para uma nova geração de realizadores que viram aqui uma oportunidade para realizarem os seus filmes de animação.

Após 15 anos de atividade, essencialmente dedicados à produção de curtas-metragens de autor e privilegiando uma técnica artesanal do cinema de animação, a Filmógrafo entrou em falência.

Em 2005 foi adquirida e reativada pelo Cineclube de Avanca (CCA). Ainda que, continuem a ser duas entidades distintas, a Filmógrafo e o CCA funcionam em parceria e partilham o mesmo espaço de trabalho, situado em Avanca, no concelho de Estarreja.

O Cineclube de Avanca é conhecido, sobretudo, pela realização de um festival anual de cinema, o Avanca Film Festival – Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia, que este ano concretizou a 24^a edição. Este festival tem a particularidade de trazer cinema de várias nacionalidades a uma localidade tão improvável como Avanca, expandindo, assim, os horizontes do cinema. Através de uma programação diversificada que oferece a possibilidade de ver e de fazer cinema, a comunidade local é convidada a participar nesta iniciativa e a juntar-se a todos os visitantes, oriundos de vários países, que vêm até Avanca pela arte cinematográfica.

Os filmes exibidos no festival, em sessões especiais ou de competição, vão desde o documentário à ficção, da curta à longa-metragem ou da animação ao vídeo experimental. Além disso, conta também com a realização de conferências e de vários *workshops* que permitem aos participantes envolverem-se no processo criativo de fazer

cinema. Apesar do festival ser um evento importante na agenda anual, o CCA dedica-se também à programação habitual de sessões de cinema em três salas da região: Cine-Teatro de Estarreja, Teatro Aveirense e Cinema Dolce Vita Ovar.

A interação com a comunidade não acontece só no festival, mas é também uma constante ao longo do ano. O CCA, em conjunto com a Filmógrafo, organiza vários *workshops*, especialmente, sobre cinema de animação – privilegiando técnicas artesanais ou analógicas – levados às escolas, bibliotecas e espaços lúdicos do concelho.

Atualmente, a Filmógrafo produz curtas e longas-metragens de animação, ficção e documentário, por vezes com coprodução do CCA. Muitos dos filmes produzidos têm marcado presença assídua em festivais de cinema nacionais e internacionais, onde foram amplamente premiados (ver Anexo B).

A Filmógrafo dá particular destaque ao cinema de autor, abrangendo diferentes géneros de cinema.

A região é outro fator importante e levado em conta nas produções da Filmógrafo. O contexto geográfico da vila de Avanca e da região envolvente (distrito de Aveiro), permite uma variedade de paisagens naturais e arquitetónicas que podem ser uma mais valia para os objetivos cénicos e temáticos dos filmes produzidos.

3.2 – Introdução aos projetos realizados no estágio profissional

Na primeira visita à Filmógrafo, a 17 de outubro de 2019, foi feito um planeamento, em conjunto com a direção, dos projetos e tarefas a desempenhar entre o mês de novembro de 2019 (início do estágio) e o mês de fevereiro de 2020 (cumprindo três meses de estágio). No entanto, como era do meu interesse, ficou acordado que poderia dar continuidade ao estágio, para além do período mínimo obrigatório, e assim participar noutros projetos e eventos, inclusivamente, nos preparativos do festival de Avanca, agendado para julho do presente ano.

Na proposta de estágio ficou definido que o trabalho de montagem teria maior relevância, ainda que, enuncia-se a possibilidade de executar outras tarefas pontuais, como colaborar na realização de *workshops*.

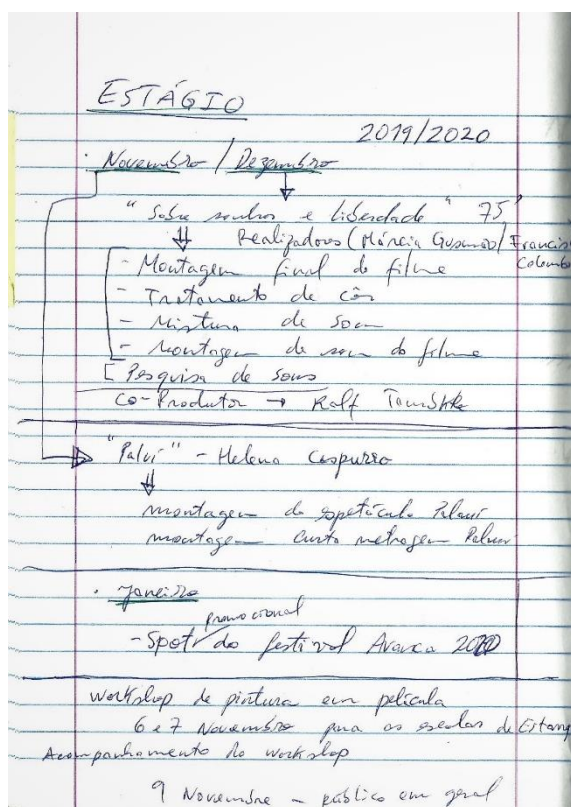


Figura 5 – Plano inicial de estágio (17 de outubro de 2019). Digitalização de caderno pessoal.

O plano inicial sofreu algumas alterações ao longo do estágio. Este prolongou-se até junho de 2020, surgindo novos projetos e alterações de datas. A participação, inicialmente prevista, na montagem do filme documental *Sobre Sonhos e Liberdade*, dos realizadores Francisco Colombo e Márcia de Gusmão, ficou fora do plano por estar

praticamente terminada quando dei início ao estágio. Contudo, tive a possibilidade de trabalhar na montagem de outros projetos, como no documentário *Paluí – Histórias Sonoras Para Cantos Interiores*, de Helena Caspurro, que veio a revelar-se o principal trabalho e que será descrito no capítulo quatro.

3.2.1 – Colaboração em workshops

A minha primeira experiência enquanto estagiário na Filmógrafo, foi auxiliar na realização do *workshop* de pintura em película, inserido na programação do festival Fora da Estante – Cultura Pop, que decorreu entre os dias 6 e 9 de novembro no concelho de Estarreja (ver Anexo C). Esta foi a primeira edição do festival, organizado pela Biblioteca Municipal de Estarreja e que contou com a participação do CCA e da Filmógrafo para a realização de *workshops*. Tal como referido anteriormente, estas oficinas são recorrentes nas atividades anuais da produtora.

Este *workshop*, de pintura em película, consistiu na criação de pequenos filmes animados de uma forma artesanal, usando película de filme de 35mm. Foram realizadas seis sessões, distribuídas pelos vários dias do festival e em diferentes locais do concelho. As duas primeiras sessões foram realizadas no dia 6 para alunos do ensino básico das escolas de Pardilhó e Avanca. No dia 7 realizaram-se mais três sessões, desta vez para turmas da escola secundária de Estarreja. Terminou no dia 9 com uma última sessão aberta ao público, na Biblioteca Municipal de Estarreja, onde participaram crianças e adultos. Cada sessão durou cerca de cem minutos.

Ajudar na realização deste *workshop* consistiu em dar apoio técnico e pedagógico.

Técnico, por ajudar na organização dos espaços e dos materiais necessários, bem como, na operação logística de realizar um *workshop* ambulante, que circulou ente vários espaços do concelho durante três dias.

Pedagógico, por ensinar aos alunos e outros participantes o processo de criar uma pequena animação, desenhando na película *frame a frame*.

Com este *workshop*, os participantes tiveram a oportunidade de experimentar, ainda que de uma forma simplificada, o processo de realização um filme. Pensaram num argumento e produziram as imagens (desenhando ou pintando figuras simples na

película) até criarem uma sequência. As animações foram projetadas no final de cada sessão através de um projetor analógico a 24 *frames* por segundo.

Para os mais jovens, esta experiência permitiu perceber que o cinema não é mais do que uma sequência de imagens estáticas que ao serem projetadas de forma rápida criam a ilusão de movimento. Perceberam também que quanto menos diferença houver entre cada desenho (*frame*), mais perceptível será esse movimento. Espantou-os perceber que para fazer uma animação, usando esta técnica, são necessários dezenas de desenhos até se conseguir uns meros três ou quatro segundos de filme.

Para os participantes adultos, esta foi uma forma de recordar os tempos antigos e de voltar a contactar com objetos já obsoletos, como o projetor de filmes em película ou o instrumento de corte e cola manual, este último menos conhecido.

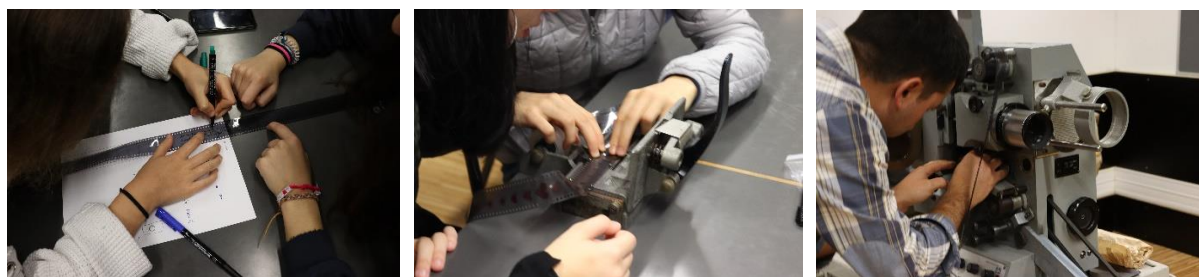


Figura 6 – Processo do *workshop* de pintura em película (7 – 9 de novembro de 2019).
Fotografias pessoais.

Continuando com a experiência de colaboração em *workshops*, e fazendo aqui um pequeno salto cronológico na ordem dos projetos, passamos a descrever uma outra oficina que se realizou a 3 de janeiro de 2020 na Fundação Benjamin Dias Costa, em Avanca.

O objetivo foi ensinar e dar a conhecer às crianças da Fundação uma técnica de animação chamada pixilação, baseada nos princípios de *stop motion*, mas que usa o próprio corpo ou objetos reais para animar.

Este *workshop* de pixilação foi realizado numa única sessão, que se estendeu ao longo de todo o dia, onde pequenos grupos de alunos participaram de forma intercalada, dando seguimento a um processo de trabalho e a uma sequência desenvolvida pelos grupos anteriores. Este método permitiu desenvolver uma continuidade narrativa e formal. Os participantes interagiam com cadeiras e entre si, no espaço de uma sala de

aula vazia. Recriavam poses e ações que eram fotografadas repetidamente, originando uma sequência.

Com um total aproximado de mil fotografias captadas, procedeu-se, de seguida, à pós-produção do vídeo, uma tarefa que fiquei encarregue de fazer. Utilizando o programa de edição de vídeo Adobe Premiere Pro, coloquei todos os fotogramas numa *timeline*, duplicando cada um desses fotogramas do modo a preencherem dois dos vinte e quatro *frames por segundo* (transformando a animação em 12 fotogramas diferentes por segundo). Desta forma percebe-se melhor a sequência de movimentos e aumenta-se a duração do vídeo que ficou com um minuto e quinze segundos. Para finalizar o objeto, acrescentei música e alguns efeitos sonoros para enfatizar alguns gestos e movimentos dos atores ou dos objetos utilizados.

A pixilação, bem como a *stop motion*, são técnicas bastante demoradas e rigorosas que podem tornar-se num jogo de paciência, mas que, ao mesmo tempo, são fascinantes quando vemos o resultado. Ao verem o resultado, as crianças conseguiram entender como os seus movimentos, entre fotogramas, não podem ser nem muito grandes nem muito pequenos, para se conseguir uma continuidade perceptível. Este é um processo repetitivo e sistemático que desafiou a capacidade de concentração das crianças mais novas.

Entre Sombras (2018) é um exemplo recente de um filme que usa esta técnica. Foi através deste filme, realizado por Alice Eça Guimarães e Mónica Santos, que conheci a técnica de pixilação. Tive a oportunidade de o ver pela primeira vez no IRI (Imagens do Real Imaginado) em 2018, onde houve uma conversa com as realizadoras, após a sessão, que contaram de forma mais detalhada como foi o processo de rodar um filme usando esta prática.



Figura 7 – *Frame* do filme *Entre Sombras* (Eça Guimarães & Santos, 2018).

Neighbours (1952) é um filme do realizador Norman McLaren, vencedor de um óscar para melhor documentário de curta-metragem, sendo um dos primeiros a usar técnica de pixilação. Foi bastante inovador para a época e McLaren é atualmente uma grande referência da arte de animação e *stop motion*.

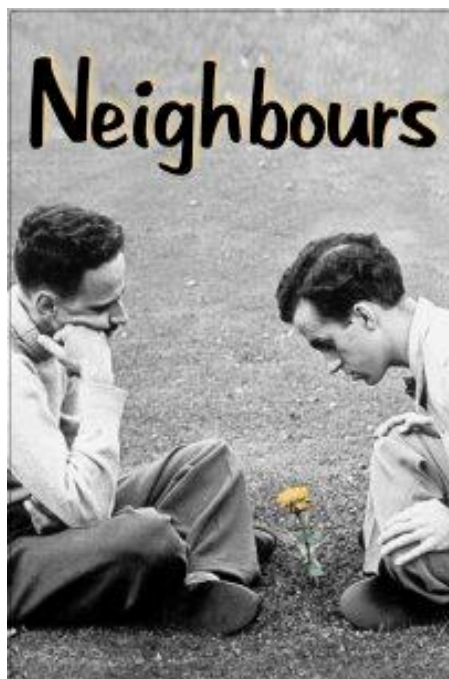


Figura 8 – Imagem de capa do filme *Neighbours* (McLaren, 1952).

3.2.2 – Realização de um vídeo para o Cinecôa 2019

Depois da colaboração no *workshop* de Pintura em película (no início do mês de novembro de 2019), surgiu uma nova proposta de trabalho, que não estava inicialmente prevista no plano de estágio. A realização de um vídeo a apresentar na sessão de abertura da 8.^a edição do Cinecôa (Festival Internacional de Cinema de Vila Nova de Foz Côa), que decorreu entre os dias 28 e 30 de novembro de 2019. Este vídeo foi uma homenagem ao ator português Ricardo Pereira, artista convidado nesta edição do festival, que tem por costume convidar e homenagear uma figura do cinema português.



Figura 9 – Cartaz da 8.ª edição do Cinecôa (2019).

Para a realização deste vídeo, recebi algumas fotografias do ator a representar e a vestir diferentes personagens. Além destas fotografias, enviadas pela organização do festival Cinecôa e outras recolhidas por um colega da Filmógrafo, recebi também um texto sobre a carreira do ator, assinado pelo jornalista Rui Pedro Tendinha (ver Anexo D). Tendo como base este material, a minha função foi criar um vídeo com uma duração entre dois e cinco minutos.

Numa primeira fase decidi pesquisar a filmografia do ator e daí ir ao encontro dos vários filmes e séries em que participou, recolhendo várias cenas com as diferentes personagens que já interpretou durante os seus vinte anos de carreira, divididos entre Portugal e o Brasil. Desta forma, criei um arquivo composto por alguns excertos de filmes, fotografias e texto. Este último deveria ser incluído de alguma forma no vídeo, ou em voz *off* ou em legendas.

Para o som do vídeo decidi usar uma música de origem brasileira que, intuitivamente, associei à intenção de homenagear o ator em questão, uma vez que este tem uma relação afetiva com o Brasil. Criei um projeto de vídeo no Adobe Premiere Pro onde coloquei essa música desde o início da montagem, como base rítmica e estrutural para a construção da sequência de imagens, composta por vídeos, fotografias e texto.

Utilizei algumas das frases do texto (aquelas que considereei serem as mais importantes) e coloquei-as por escrito na sequência de vídeo de uma forma pontual e destacada (como intertítulos), criando uma espécie de mini narrativa que combina texto, fotografia e vídeo. As várias imagens apresentadas foram identificadas com o nome e o ano do filme a que pertencem.

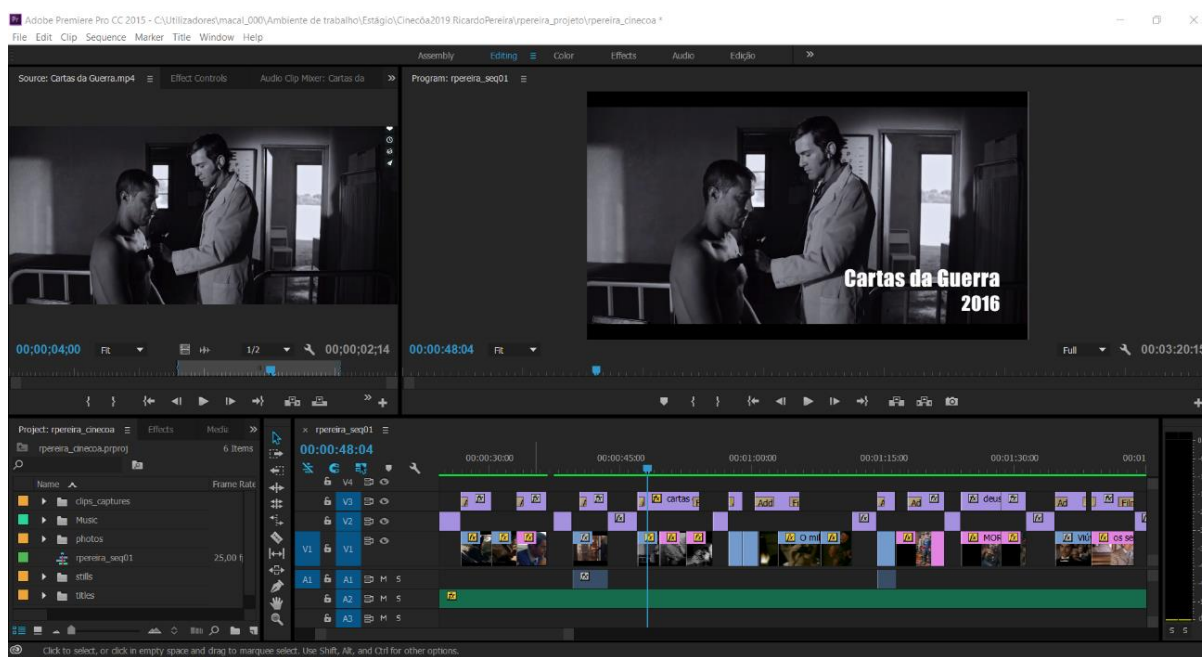


Figura 10 - Montagem no Premiere do vídeo para o Cinecôa (26 de novembro de 2019). Captura de ecrã.

Este foi um projeto que impôs alguma rapidez de execução (menos de uma semana) e com algumas condições criativas na realização, relativamente aos conteúdos e à duração. No entanto, proporcionou também alguma espontaneidade criativa na montagem de um vídeo que transmitisse e respeitasse a intenção de homenagear e de celebrar, uma vez que iria ser apresentado na sessão de abertura do festival.

O Cinecôa é desde o início um evento com presença assídua da Filmógrafo que, inclusivamente, tem levado muitos dos filmes que produz a serem lá exibidos. Fui convidado por António Costa Valente, diretor da Filmógrafo e CCA, a participar e a estar presente nesta edição do festival, acompanhando os meus colegas ao longo de três dias. Lá, ajudei na montagem de uma exposição à entrada do auditório e a fazer registo fotográfico no início das sessões de cinema e das conversas com os vários realizadores e atores presentes. Esta experiência, não só me permitiu uma melhor inserção no grupo de trabalho da Filmógrafo, como também, me deu a oportunidade de ver novos filmes e de conhecer pessoas ligadas ao mundo do cinema em Portugal.

Tive ainda a possibilidade de conhecer a vila de Foz Côa, outro exemplo de como o cinema pode chegar a localidades descentralizadas e fora dos grandes circuitos culturais.

3.2.3 – Realização do spot para o Avanca Film Festival 2020

Após o regresso de Vila Nova de Foz Côa, foi a vez de virar as atenções para o festival de Avanca. Entrei no mês de dezembro de 2019 com a indicação para começar o *spot* promocional da 24.^a edição do Avanca Film Festival – a realizar-se nos dias 17 e 22 a 26 de julho de 2020.

Este era um dos projetos que já constava no planeamento de estágio proposto inicialmente. Existia uma ideia prévia, para a composição do *spot*, que consistia em utilizar excertos de filmes realizados ou rodados no contexto do festival, em edições anteriores. O objetivo era fazer uma espécie de retrospectiva e salientar os vários filmes ou vídeos que resultaram dos *workshops* de cinema inseridos na programação do festival. Para tal, foi necessário fazer uma pesquisa no arquivo das várias edições do Avanca Film Festival e selecionar todo o material correspondente a essa premissa.

A partir desse material fez-se uma primeira análise para encontrar um conjunto de cenas ou de planos que se relacionassem entre si, através de um conteúdo comum. Numa primeira abordagem, decidi começar uma sequência de vídeo no programa Adobe Premiere Pro usando apenas planos em que as personagens caminham ou correm de frente para a câmara. Procurei alternar entre diferentes planos, criando um crescendo gradual no ritmo até finalizar num plano mais estático e lento, que antecede a informação geral do festival.

Depois desta primeira experiência, avancei com outras sequências, variando a ordem ou os conteúdos das imagens. Fiz várias experiências, onde procurei estabelecer uma coerência formal e conceptual entre planos. No entanto, estes tinham características muito diferentes entre si, ao nível da resolução de imagem, da cor, do enquadramento ou do ritmo, uma vez que eram excertos retirados de diferentes filmes, o que levantava alguns problemas formais. Estas primeiras experiências rondavam os 40

segundos e apresentei-as como esboços ou uma primeira interpretação daquilo que poderia ser o *spot*.

Após uma visualização conjunta e com a opinião de vários colegas, bem como a do diretor António Costa Valente, percebeu-se que faltava uma parte mais gráfica e informativa ao longo do vídeo. Uma vez que este é também um festival de alcance internacional, essa informação deveria estar em português e em inglês.

Comecei a trabalhar neste projeto juntamente com uma colega de estágio e, em equipa, fizemos uma primeira pesquisa de *spots* e *trailers*, de outros festivais, que pudessem sugerir ideias e alternativas para combinar vídeo e texto.

Avançou-se para uma segunda versão do *spot*, desta vez com uma componente mais gráfica e textual, inspirada nas cores e no conceito do cartaz, que já tinha sido desenvolvido por um colega.



Figura 11 – Cartaz do 24.º Avanca Film Festival (2020).

Percebemos que era importante ter uma faixa sonora como base e estrutura criativa, para acompanhar as relações entre o texto e as imagens. Após algumas horas a procurar e a ouvir músicas, em arquivos online e pessoais, encontrámos aquela que se enquadrava com a nova ideia de um *spot* mais gráfico e dinâmico.

Decidimos colocar o título e a edição do festival no início do vídeo, tirando partido de alguns elementos visuais do próprio cartaz, que tornam o vídeo mais animado e coerente com o estilo usado no cartaz. Na segunda parte do vídeo, a mais longa, são enumerados os eventos que compõem o programa do festival e as várias categorias de filmes. Essas legendas são acompanhadas por breves excertos dos filmes selecionados, alguns já usados nas primeiras experiências de montagem, que são emoldurados por um fundo correspondente às cores do cartaz. Alguns dos sons originais dos filmes foram usados em conjunto com a música. Para fechar o vídeo, colocou-se a data e os logotipos das entidades que apoiam o festival, terminando esta versão com cerca de cinquenta segundos.

Este foi um processo que durou entre os meses de dezembro e janeiro. No entanto, foram sendo feitas algumas adaptações e alterações nos meses seguintes. Em fevereiro, foi-me pedido para criar uma versão do *spot* que incluísse o prazo para a inscrição de filmes. Esta versão surgiu a propósito do Festival Internacional de Cinema de Berlim de 2020, onde houve uma banca de exposição do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) a divulgar filmes e festivais portugueses.

Mais tarde, no mês de maio, surgiu a necessidade de criar uma outra versão que incluísse a informação à modalidade de cinema *drive-in*, que este ano, devido ao contexto de pandemia, será uma alternativa usada para as sessões de cinema do festival. Esta seria uma versão para fins de divulgação (antes do festival), mas também para ser apresentada na abertura do festival ou antes de cada sessão.

Por último, e mais desafiador, foi repensar um novo *spot*, partindo da versão base, mas que não excedesse os vinte segundos. O objetivo era ser divulgado e transmitido na estação de televisão pública RTP. Esta nova versão implicou encontrar soluções para resumir toda a informação geral do festival. Além de texto, esta versão teria de conter *voz off*, a pedido da RTP. Neste caso, decidiu-se usar os sons originais dos vários excertos de filmes e acrescentar a *voz off* por cima (sem a música das versões anteriores). Eu próprio gravei a minha voz, fazendo dezenas de experiências e tentativas até chegar a uma que soasse bem. Acrescentei também alguns sons ambiente para conseguir maior densidade sonora. No entanto, a *voz off* impõe-se, em volume sonoro, para ficar mais perceptível.

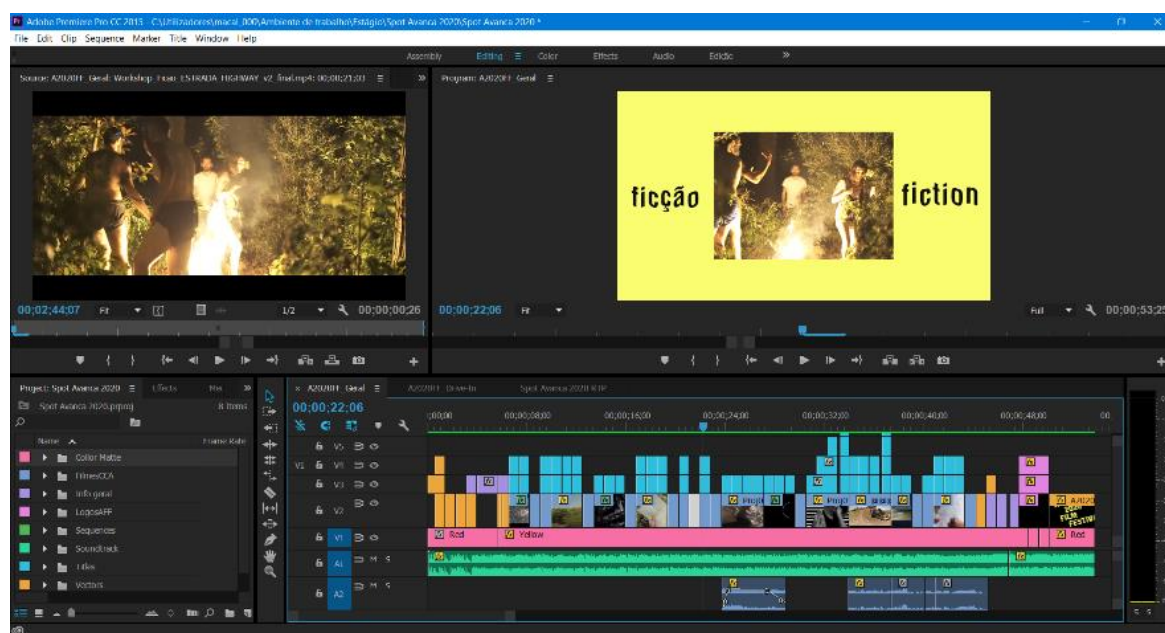


Figura 12 – Montagem do *spot* no Premiere com várias versões. Captura de ecrã.

Havia um conjunto de características e de especificidades técnicas exigidas pela RTP que tinham de ser respeitadas. O desenvolvimento deste vídeo possibilitou-me aprender mais sobre como formatar e exportar um vídeo para televisão, tendo em conta os formatos de imagem e os níveis de sonoridade indicados (ver Anexo E).

3.2.4 – Gravação, pesquisa e montagem de som

Na mesma altura em que estava a trabalhar na elaboração do *spot* para o festival de Avanca, surgiu a proposta de gravar sons para a curta-metragem de animação *Amo-te Cigarra* de Francisco Lança.

A parte de animação estava ainda em processo de acabamento, mas já existia uma versão do filme com a montagem de todas as cenas e com alguns testes de dobragem de voz e apontamentos de banda sonora. Numa primeira visualização do filme, que ronda os treze minutos, fiz um levantamento daqueles que seriam os sons mais evidentes a incluir, bem como os respetivos minutos em que surgiam. Criei uma lista a que chamei “sons em 1.º plano”, por serem acionados pelos movimentos ou ações visíveis na imagem.

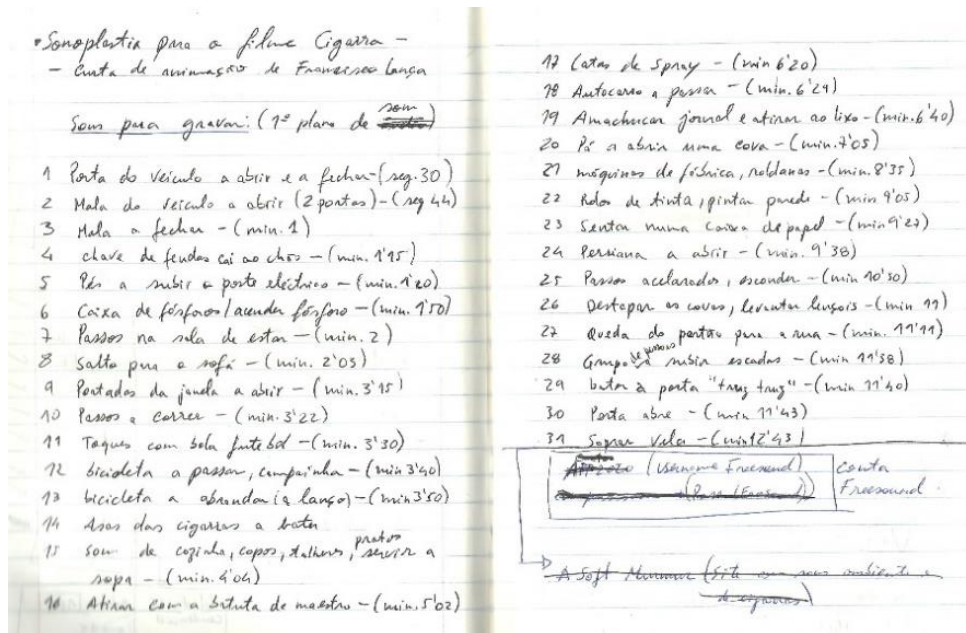


Figura 13 – Lista de sons em 1º plano (13 de dezembro de 2019). Digitalização de caderno pessoal.

Tive à minha disposição um gravador de áudio Zoom H1, *headphones* e um microfone *shotgun* com perche e cápsula protetora de vento. Captei os sons listados, recriando as ações das personagens ou através técnica de *foley* – imitando os sons com outros objetos dentro de uma sala fechada. Uma vez concluídas estas primeiras gravações, decidi copiá-las em bruto para uma sequência de montagem no Premiere, juntamente com o filme. Distribuí os vários sons na *timeline* sincronizando-os com a imagem. Como alguns dos sons captados não se ajustavam bem às ações ou tinham ruídos indesejados, tive de repetir algumas gravações.

Este foi um processo demorado e de muita experimentação. O método era gravar várias versões para cada som, ouvi-los, sincronizá-los com a imagem e ver se encaixavam, repetindo várias vezes este processo. Nos casos em que os sons eram mais difíceis de reproduzir, pela sua especificidade física ou por falta de meios, recorri a arquivos de uso livre na *internet*, para encontrar sons substitutos que servissem para colmatar essas dificuldades. Este é um método mais imediato e que permite uma maior acessibilidade a diferentes tipos de sons. Depois de encontrar e descarregar o som desejado, importava-o diretamente para o Premiere. Neste caso, não tinha de usar qualquer equipamento técnico de gravação nem de criar simulacros, no entanto, nem sempre foi fácil encontrar os sons desejados ou que correspondessem totalmente ao

efeito pretendido. Ainda assim, esta foi uma alternativa que usei para conseguir sons que se aproximassem mais das ações sugeridas pela imagem.

Depois de criar uma sequência com os principais sons sincronizados, ainda sem muito trabalho de edição sonora, enviou-se o projeto de áudio ao realizador Francisco Lança, de forma a obter um primeiro parecer sobre a dimensão sonora do filme. Como ainda não tinha recebido instruções muito concretas para o som, o trabalho que executei até esta fase partiu de uma abordagem mais experimental e intuitiva, baseando-me, essencialmente, na minha perceção das imagens e da narrativa. Porém, as correções e as sugestões que recebemos do realizador, relativamente ao primeiro esboço sonoro, foram importantes para perceber melhor quais as suas ideias e intenções para o filme. Esta análise foi também importante para perceber quais os sons fundamentais (em 1º plano) e quais os sons de fundo. No entanto, estes últimos não deixam de ser importantes para a narrativa do filme.

Com maior clareza e uma direção mais objetiva para a montagem do áudio, recolhi e gravei novos sons, aumentando assim a minha biblioteca sonora, que dividi em diferentes pastas: Som Ambiente; Passos; *Foley*; Gravações; e Efeitos Sonoros. Todas as faixas de áudio foram individualmente nomeadas para serem mais fáceis de identificar. Também na área de trabalho do programa Premiere, cataloguei os diferentes tipos de sons usando cores diferentes.

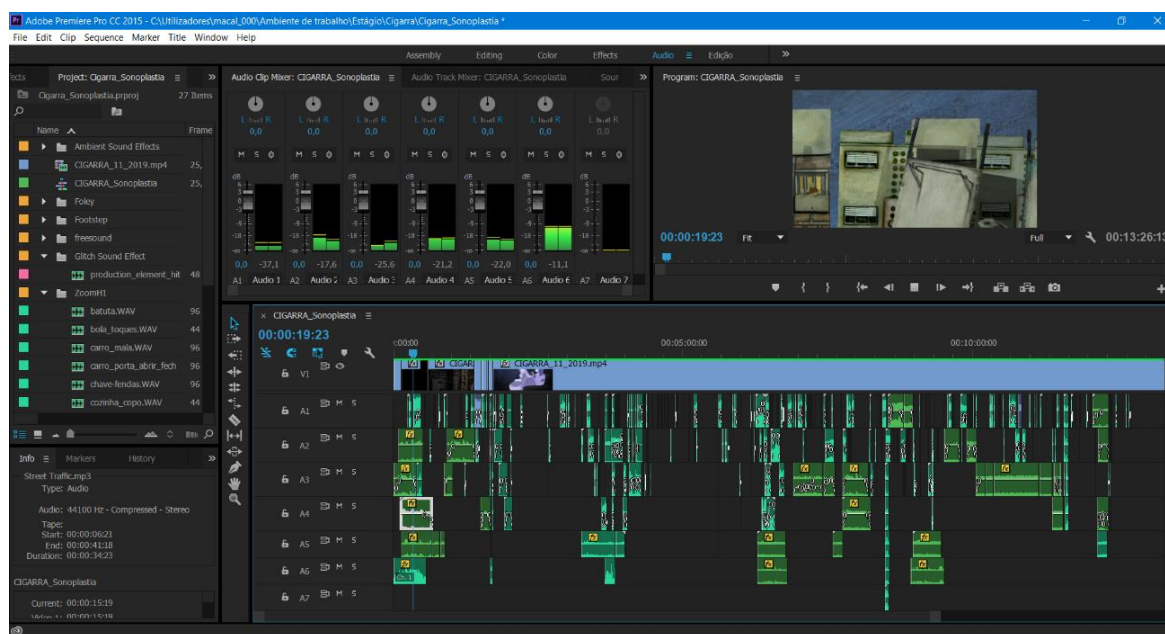


Figura 14 – Montagem de som no Premiere para a curta-metragem de animação *Amo-te Cigarra* de Francisco Lança (6 de abril de 2020). Captura de ecrã.

Até ao princípio do mês de abril, fui enviando várias versões ao realizador, recebendo novas indicações de aspetos a melhorar ou de sons a acrescentar (ver Anexo F). À quarta versão – que continha mais corpo sonoro e um trabalho mais cuidado relativamente a transições, volume e efeitos sonoros – concluímos que estava alcançado o objetivo. Em alguns casos, usei o programa de edição de áudio Adobe Audition para fazer um tratamento de som mais específico, como anular ruídos ou para converter os formatos de áudio.

Mais tarde separei as diferentes categorias sonoras por faixas de áudio, que resultou num total de quinze faixas. Desta forma pude exportá-las separadamente ou em grupos para serem enviadas ao colega responsável pela mistura de som. Este foi um trabalho desenvolvido em estúdio, o qual tive a oportunidade de poder assistir.

Os testes de gravação de voz inseridos na primeira montagem que usei como referência, foram retirados, pois o objetivo do realizador era ouvir apenas os sons por mim trabalhados e perceber como se distribuíam ao longo do filme. As vozes, bem como a banda sonora, seriam depois adicionadas de forma definitiva na mistura de som. Ainda assim, esses primeiros apontamentos foram importantes para o início da montagem de som, pois permitiram-me perceber melhor a história e situar os momentos em que ocorriam diálogos.

A experiência de gravar som tem um lado, por vezes, repetitivo, que requer concentração, mas também pode ser divertido e até criativo, como por exemplo, no caso do *foley*.

Noutras situações, em que fiz pesquisa de sons em arquivos online, não existe o trabalho de campo ou a necessidade de usar dispositivos técnicos próprios para gravação sonora. Vivemos num tempo em que a digitalização permite uma maior acessibilidade a todo o tipo de informação e conteúdos.

Neste projeto, em que usei ambos os métodos, considero que foi mais fácil, na medida em que é mais rápido, encontrar alguns dos sons desejados na *internet*, em parte devido à pouca experiência que tenho em gravar som para cinema.

A confiança depositada na minha capacidade de trabalho e de aprendizagem foi um fator positivo que destaco neste projeto, que, no início, deixou-me um pouco assustado pela responsabilidade de estar a trabalhar numa área onde me sentia pouco confortável. Este foi um dos projetos que não constava no plano de estágio inicial. No

entanto, foi uma boa oportunidade e, também, um desafio, que me possibilitou adquirir experiência e conhecimento no trabalho de sonoplastia.

3.2.5 – Colaboração em filmagens

No dia 18 de fevereiro foram realizadas as filmagens sobre uma visita guiada no Museu de Aveiro – Santa Joana. Os visitantes faziam parte de uma instituição social de Aveiro que estava a participar numa atividade cultural promovida pelo museu. Essas filmagens foram pedidas pela coordenadora do Museu e seriam depois usadas para fazer um pequeno documentário com o objetivo de promover atividades de inserção social através da cultura.

Depois de uma análise ao percurso da visita guiada e identificando algumas das principais obras de arte a serem captadas, fez-se um levantamento do material necessário para as filmagens. Partimos para Aveiro com uma câmara Panasonic GH4 e uma Sony FS5, mais um tripé e microfones de incorporar na câmara (ver Anexo G).

Depois de chegar ao museu, preparamos o material e decidi filmar com a Sony FS5 ao ombro, por esta ser uma câmara com que já tinha alguma familiaridade. A minha tarefa era seguir o percurso da visita guiada em plano mais aberto e de sequência. O meu colega filmou com a Panasonic e tripé, para conseguir planos mais fechados e pormenor. O diretor da Filmógrafo, António Costa Valente, também estava presente para ajudar nos preparativos e na orientação das filmagens. A visita guiada durou cerca de 45 minutos e foi seguida por um *workshop* de máscaras que também foi filmado por nós. Ainda no museu, fizemos umas últimas filmagens de contexto e de pormenores das várias obras de arte.

Esta tarefa permitiu-me ter uma experiência de campo e manipular uma câmara de filmar. Foram várias horas de câmara ao ombro que me permitiram ter mais alguma prática com este tipo de equipamentos.

3.3 – O trabalho de montagem como principal tarefa de estágio

Depois de apresentados vários projetos desenvolvidos no estágio, onde o trabalho de montagem teve um peso maior, seguimos agora para o capítulo 4 onde será dado maior ênfase ao processo de montagem do documentário musical *Paluí – Histórias Sonoras para Cantos Interiores*. Desta forma continuaremos a abordar o trabalho de montagem, como principal tarefa executada no estágio.

Os vários projetos em que participei como montador permitiram-me adquirir um conhecimento mais profundo sobre a prática da montagem. Consegui desenvolver a minha autonomia de trabalho, bem como a capacidade técnica e criativa na montagem de um vídeo ou de um filme.

4 – Montagem do documentário *Paluí* – Histórias Sonoras para Cantos Interiores

A montagem do documentário *Paluí* era um dos trabalhos previstos no planeamento de estágio inicial e que veio a revelar-se como o principal projeto, pelas suas características e objetivos. Tendo em conta que este é um documentário que se enquadra nos objetivos específicos deste mestrado, encaramos este projeto como o principal foco e motivo de reflexão teórica para o presente relatório de estágio.

4.1 – Contextualização e caracterização do projeto

Paluí é o nome de um álbum musical de Helena Caspurro, editado em CD em 2013. Além de compositora, pianista e cantora, Caspurro é também professora auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e investigadora no Inet MD e CESEM, ambos centros de estudo ligados à área da música (ver Anexo H).

O álbum *Paluí* veio a revelar-se mais do que um disco de músicas. Multiplicou-se para outras áreas artísticas, expandindo os seus horizontes e alcançando novos significados. O primeiro exemplo disso foi no ano 2015 com a criação do projeto *Se queres saber o que é o Paluí... põe o teu dedo aqui! Viagem por histórias sonoras que a língua portuguesa conta*.

Este projeto foi implementado nas escolas do Município de Santa Maria Feira e na Universidade de Aveiro. Através de uma reinterpretação das letras e músicas do disco, alunos e professores encenaram um espetáculo performativo que conciliou vários meios artístico como a música, o teatro e o vídeo. Dessa experiência resultou também a publicação, em 2017, de um livro ilustrado por crianças e alunos.

Depois deste percurso, desde o álbum musical, passando pela criação de um espetáculo, até à publicação de um livro, o conceito *Paluí* chegou ao Hospital de Magalhães Lemos, no Porto. Aqui, surge a oportunidade de criar um espetáculo musical com a participação de utentes e coordenadores das várias atividades desenvolvidas no hospital, como o coro, o teatro e a dança. Esta iniciativa juntou também alunos e professores de música da Universidade de Aveiro, do Instituto Politécnico do Porto e crianças do Centro de Infância, Arte e Qualidade de Aveiro.

O principal objetivo deste espetáculo foi produzir um trabalho criativo e artístico, que, ao mesmo tempo, se desenvolve dentro de uma ideia de inclusão social. Assim nasceu o espetáculo *Paluí – Histórias Sonoras para Cantos Interiores*, que contou com a participação de cerca de cem pessoas, de idades e percursos de vida muito diferentes. Foi apresentado no dia 16 de abril de 2019 na Casa da Música, no Porto, no âmbito do festival Ao Alcance de Todos promovido pela Casa da Música.

4.2 – Introdução ao desenvolvimento do documentário *Paluí*

O desenvolvimento deste documentário não é o primeiro trabalho produzido entre a Filmógrafo e Helena Caspurro. No passado, houve já a colaboração da Filmógrafo na produção de *videoclips*, usando a técnica de animação, para duas músicas de Caspurro. Desta vez, surgiu a oportunidade da Filmógrafo produzir um documentário sobre o espetáculo *Paluí*, realizado a partir da sua obra musical.

A 17 de janeiro de 2020, realizou-se uma primeira reunião na Universidade de Aveiro (UA) sobre a realização do documentário *Paluí*. Estiveram presentes Helena Caspurro, criadora do projeto, Marcelo Baptista, João Neto, ambos alunos da UA, eu e o diretor da Filmógrafo, António Costa Valente.

Serviu esta reunião para a Helena nos contar o contexto e a evolução do projeto *Paluí* até chegar ao espetáculo na Casa da Música. De seguida, apresentou-nos a sua ideia e intenções para o documentário, que parte da realização do espetáculo e que tem como tema principal a música e as artes aliadas à inclusão social.

O objetivo do documentário é mostrar todo o processo criativo, desde os ensaios até ao espetáculo, construindo um objeto cinematográfico com a perspetiva de ser exibido em vários meios de comunicação, incluindo televisão, festivais ou outro tipo de eventos relacionados com documentário, música ou inclusão social.

Marcelo Baptista foi quem acompanhou e registou em vídeo e fotografia os vários ensaios e entrevistas realizadas aos participantes, já com o intuito de se fazer, a partir desse material, um documentário. É também o autor dos efeitos visuais que foram projetados durante o espetáculo.

Além da montagem do documentário, tarefa que fiquei encarregue de fazer, estava também previsto, realizar-se a montagem de um vídeo concerto que apresentasse o espetáculo na íntegra, que foi filmado por uma equipa da Filmógrafo. João Neto foi quem ficou responsável pela montagem desse vídeo concerto. Este seria um objeto diferente do documentário, mas que seria integrado na montagem do mesmo, ao incluir pequenos excertos e momentos chave do espetáculo.

Formou-se assim uma equipa de trabalho em que eu e o João ficaríamos responsáveis pela respetiva montagem (documentário e vídeo concerto), com o acompanhamento de Helena e também de Marcelo, que fizeram parte do processo criativo deste espetáculo.

No dia 22 de janeiro reunimos novamente para ver e copiar o material digital relativo ao espetáculo. Copiei para um disco externo, a partir do qual eu iria trabalhar. Este arquivo continha um total aproximado de 160 *gigabytes* (sem incluir as filmagens, de diferentes câmaras, do espetáculo ao vivo). Essas imagens seriam usadas unicamente pelo João para a montagem do vídeo concerto e mais tarde, através dessa montagem, poderia incluir momentos do espetáculo no documentário.

O meu arquivo inicial era composto por:

- a) Filmagens dos ensaios;
- b) Entrevistas a participantes (realizadas após o espetáculo);
- c) Animações, vídeos e desenhos projetados durante o espetáculo;
- d) Filmagens de espaços exteriores e interiores do Hospital de Magalhães Lemos;
- e) Fotografias dos ensaios e dos bastidores.

Depois de copiar todo este material para um disco externo, comecei a pensar em algumas referências cinematográficas que pudessem servir de inspiração para este projeto, relativamente ao tema e à estética de montagem.

4.3 – Referências cinematográficas para a montagem do documentário *Paluí*

Logo na primeira reunião sobre o documentário *Paluí*, um filme assaltou-me a memória, “*Pára-me de repente o pensamento*” (2014) de Jorge Pelicano. Trata-se de um documentário sobre os doentes do Centro Hospitalar Conde de Ferreira, no Porto, onde o ator Miguel Borges, uma das personagens que integra este filme, vai à procura do seu personagem para uma peça de teatro que vai desenvolver juntamente com os utentes.

Desde logo, este pareceu-me um exemplo relevante de um documentário sobre a doença mental e a arte como forma de inclusão. Encontro aqui uma relação de semelhança temática com o documentário *Paluí*, onde doentes mentais, neste caso, do Hospital de Magalhães Lemos, participaram numa iniciativa artística, onde foram músicos, atores e criadores. No entanto, *Pára-me de repente o pensamento*, é um filme totalmente dedicado ao ambiente Hospitalar e à vida dos doentes, que tem como ponto de partida a realização de uma peça de teatro inspirada pelo poema homónimo de Ângelo de Lima.

A arte representa, em ambos os casos, um papel importante no combate ao estigma social, e é um veículo de inclusão e de compreensão sobre o tema da doença mental.

Outra referência que me pareceu pertinente para este projeto é a série documental *O Coro* (Couveiro, 2019), que referimos no capítulo 2 como um exemplo de um documentário que tem a música como elemento estrutural.

Além das semelhanças de conteúdo entre este documentário e o *Paluí* (ensaios, entrevistas e filmagens de um concerto), existem também semelhanças ao nível das particularidades técnicas que remetem para uma mesma estética. A forma de filmar mais imediata e imprevisível, talvez por se tratar de conteúdos momentâneos e não planeados, como os ensaios, acabam por influenciar o estilo do próprio documentário. Existe também uma relação temática, na qual a música surge como o elemento artístico, cultural e social, que une pessoas de grupos diferentes com um objetivo comum.

O filme *A dog called Money* (Murphy, 2019), também referido no capítulo 2, esteve em exibição no Teatro Aveirense através da programação de cinema semanal realizada pelo Cineclub de Avanca. Tive a oportunidade em assistir a este filme, que me interessou pela temática e inspiração que poderia trazer ao meu trabalho de montagem

do documentário *Paluí*. O processo criativo na música, é o tema deste filme que, de forma subtil e poética, reflete também sobre a humanidade e a diversidade cultural. Neste sentido, temos uma linguagem artística, a música, que é trazida para um documentário que, por sua vez, serve como uma ampliação da componente musical. Esta simbiose entre a criação de um álbum musical e o documentário, origina um novo objeto artístico.

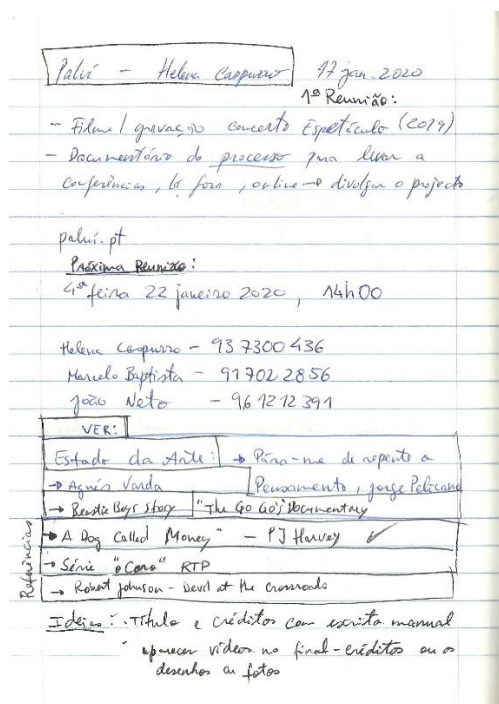


Figura 15 – Anotações para o documentário *Paluí* (17 de janeiro de 2020).
Digitalização de caderno pessoal.

4.4 – Processo de montagem do documentário *Paluí*: métodos e abordagens

Numa fase em que também estava a desenvolver outros projetos de estágio, como o *spot* para o festival de Avanca, comecei a pensar na montagem do *Paluí* vendo os documentários mencionados anteriormente.

Além disso, comecei também por fazer uma primeira visualização dos vídeos e a tirar notas sobre possíveis excertos a incluir na montagem do documentário. Foi um processo de vários dias, entre o final do mês de janeiro e início de fevereiro. Para que não me faltasse concentração, procurei dividir por etapas o tempo dedicado a observar os vídeos e a tirar notas, e desta forma estar o mais atento possível às minhas primeiras impressões sobre aquilo que as imagens me suscitavam.

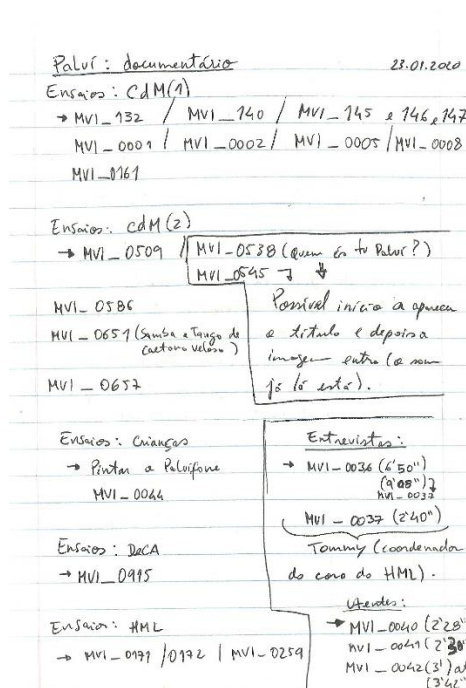


Figura 16 – Anotações sobre os ficheiros de vídeo do *Paluí* (23 de janeiro de 2020). Digitalização de caderno pessoal.

O facto de partir para este projeto com um distanciamento emocional e físico em relação aos momentos captados nas imagens, possibilitou-me viver e experienciar o processo criativo deste espetáculo apenas através do conteúdo visível no enquadramento. Como afirma Walter Murch, esta condição permitiu-me olhar para as imagens e pensar nelas apenas como objetos cinematográficos, tornando-me, assim, o primeiro espectador do documentário, no sentido em que procurava projetar as minhas primeiras impressões e sensações na montagem.

Penso que esta reação mais intuitiva para começar a montagem, é fruto desse distanciamento entre o meu trabalho como montador e o momento das filmagens. Além disso, o facto de não haver um guião muito preciso de como construir o filme, proporcionou-me uma maior liberdade criativa para montar e propor possibilidades de narrativa.

Desde o início do projeto que Helena Caspurro deixou que o meu olhar, de alguém de vê de fora, absorvesse toda a experiência do espetáculo *Paluí* a partir de uma nova perspetiva, que é a do espectador. Nesse sentido, o distanciamento entre o montador e o momento de filmagem, bem como, a intuição associada ao processo criativo, foram especificidades deste projeto que vêm justificar a reflexão teórica deste relatório de estágio.

Partindo deste contexto, prossegui o meu trabalho de análise e de pré-seleção do material. Este processo permitiu-me reorganizar o material por pastas, partindo do geral para o particular (por exemplo: Entrevistas > Hospital Magalhães Lemos > Coordenadores > Coro).

Avancei para a montagem no Premiere onde inicialmente me foquei apenas nas filmagens dos ensaios e entrevistas. Duas dimensões importantes no documentário, que, no fundo, dão a conhecer o processo criativo do espetáculo. Comecei a seleccionar os momentos que sentia serem os mais pertinentes e atrativos para a história, tirando notas e ideias para um caderno.

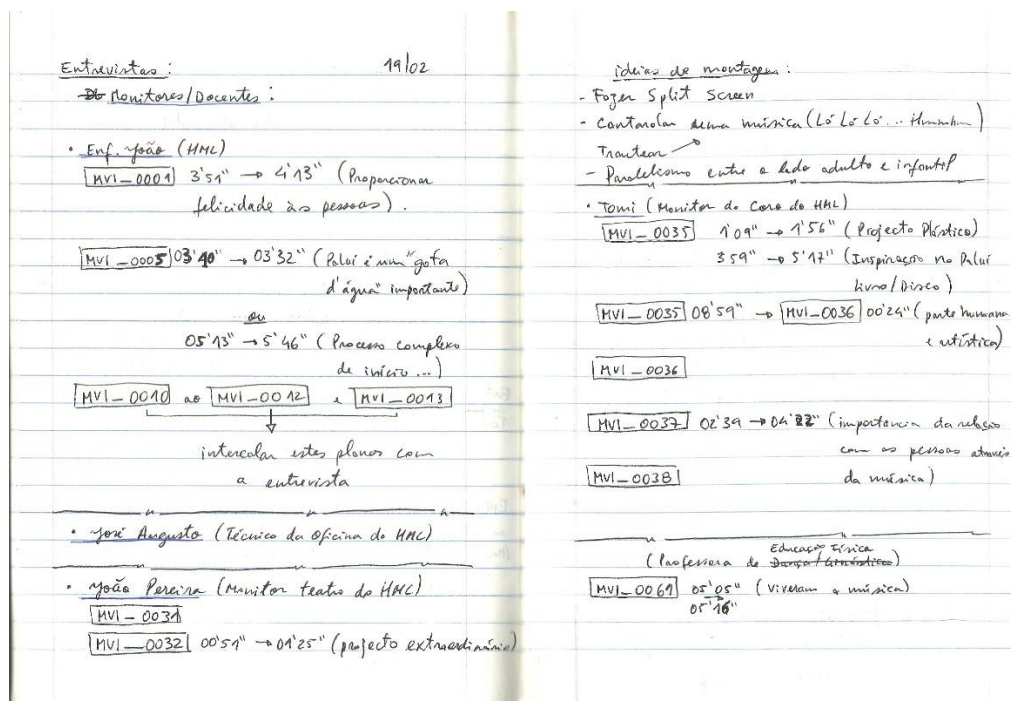


Figura 17– Anotações sobre os ficheiros de vídeo do *Paluí* (19 de fevereiro de 2020). Digitalização de caderno pessoal.

Criei várias sequências de montagem no Premiere de forma a poder experimentar transições entre planos, alternando entre várias opções. Avancei para este processo, ainda sem ter algum tipo de argumento escrito em papel. Isto é, decidi pôr em prática algumas ideias que, intuitivamente, me surgiam ao ver as filmagens. Concretizar essas ideias ao passá-las para a *timeline*, era uma forma de tornar presente as minhas primeiras impressões sobre o material fílmico e perceber também se as mesmas funcionavam ou não. Procurava fazer ligações entre as entrevistas e os momentos de

ensaio, criando uma harmonia onde a música representa um papel importante na narrativa, sendo, simultaneamente, um elemento estrutural na montagem.

Criei outra sequência no Premiere onde depus todos os excertos das entrevistas que pretendia usar e, assim, podia rever e ouvir esses depoimentos cada vez que precisasse, encontrando novos sentidos e possibilidades de montagem.

A partir destas primeiras experiências de ligação entre diferentes momentos no tempo e no espaço, criei uma sequência nova no Premiere para aí começar a construir um primeiro esboço do documentário, com uma ideia de princípio, meio e fim.

Através dos vários cortes e retalhos que já tinha selecionado e combinado noutras sequências de experimentação, comecei esta primeira montagem do documentário, selecionando os momentos que melhor transmitiam a experiência do processo de criação do espetáculo *Paluí*.

O fator emoção foi desde cedo um aspeto importante que sentia ter de estar presente nesta montagem, através da escolha das músicas ou dos momentos. Devido, também, a alguma crueza das imagens, sendo que a maior parte dos vídeos foram registados apenas com uma câmara à mão, exceto algumas entrevistas e as imagens do espetáculo ao vivo, torna-se importante conseguir reter a emoção que possa existir nessas filmagens, ainda que estas careçam de uma certa qualidade técnica ou formal.

Em algumas situações, criei sequências alternativas no Premiere para poder experimentar livremente diferentes possibilidades de montagem numa cena específica, sem interferir com o trabalho já feito na sequência da montagem principal. Para o início do documentário, por exemplo, fui experimentado, numa sequência à parte, vários planos diferentes até encontrar aquele que me parecia ser uma boa introdução do filme. Depois disso, arrastava o ficheiro escolhido para a *timeline* principal e desta forma mantinha à parte as várias opções que experimentava, que poderiam vir a ser úteis mais à frente no processo de montagem.

Necessariamente, tive de rever várias vezes as filmagens originais, procurando nelas novas possibilidades ou soluções para a montagem. Nesta fase, procurava encontrar, sobretudo, relações entre os depoimentos dos participantes e os momentos dos ensaios.

Esta relação entre música e voz remete para a utilização de som como diegético e não-diegético. Nas várias referências filmográficas que vi como inspiração para a

montagem deste documentário, pude identificar o uso da música, que é própria da narrativa, como um elemento de ligação entre contextos distintos.

Também no processo de montagem deste documentário fui-me deparando com a possibilidade de deixar a música de uma determinada cena entrar na cena seguinte. Por exemplo, a música tocada num momento de ensaio prologar-se para uma entrevista e continuar em plano de fundo, ou pelo contrário, a voz do entrevistado estar em *off* enquanto vemos uma cena de ensaio com música. Estas são estratégias e decisões importantes que influenciam a experiência do espetador. Podemos passar de som diegético para não-diegético e mesclar os vários momentos criando uma fluidez na narrativa. Penso que as decisões que tomei, seguindo as minhas intuições iniciais, foram um pouco à procura dessa relação contínua, usando a própria música para ligar diferentes cenas.

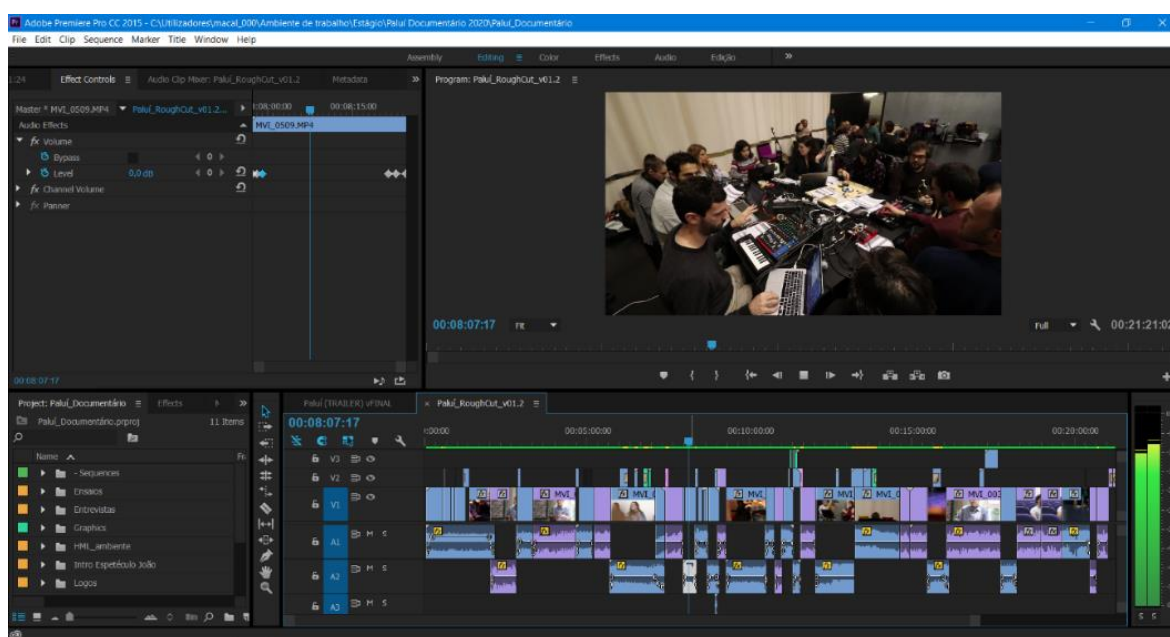


Figura 18 – Montagem do documentário *Paluí*. Captura de ecrã

No dia 5 de março, voltámos a reunir na Universidade de Aveiro, para fazermos um ponto de situação do trabalho. Combinei enviar um primeiro esboço da montagem que estava a desenvolver. Fizemos também um levantamento de novo material gráfico a incluir no documentário (os logotipos das entidades que apoiaram e participaram no espetáculo, a folha de sala do espetáculo, créditos e informações gerais).

O vídeo concerto, a ser montado pelo João, estava também em processo de desenvolvimento. Este é também um elemento a ser incluído no documentário e um próximo passo para a montagem.

Ver as imagens dos ensaios sem ter visto o vídeo do espetáculo na íntegra, criou, em mim, a percepção de estar a acompanhar em tempo real os ensaios, como se ainda não tivesse acontecido o espetáculo. A incógnita de saber exatamente o que iria ser apresentado no espetáculo, possibilitou-me estar abstraído desse momento e focar-me nas ações e emoções dos ensaios, percecionados através das filmagens. Por outro lado, as entrevistas tinham o efeito oposto, que era o de me colocar no momento pós-espetáculo, ainda sem o ter visto. Penso que nesta fase do processo de montagem, senti a necessidade de incluir as imagens do espetáculo, que vinham complementar o documentário, acrescentado um ponto de referência entre os diferentes momentos da experiência: Ensaios / Espetáculo / Entrevistas. Estas diferentes dimensões temporais e espaciais, permitiam-me estruturar o documentário alternando entre as várias fases, criando relações de paralelismo entre o antes e o depois.

O aspeto mais importante no documentário era o processo criativo e a envolvimento entre diferentes grupos de pessoas a trabalharem para o mesmo objetivo – a apresentação de um espetáculo musical na Casa da Música.

Na reunião de dia 5 de março, combinei também escrever uma espécie de argumento ou guião a partir da ideia que tinha para a montagem. Estruturar o documentário em texto, ajudou a perceber em que partes era necessário mudar de ação, ou revelar algo novo.

Outra questão que foi falada nesta reunião foi o agendamento de novas entrevistas, as quais eu poderia ajudar a gravar. Helena tinha a ideia de convidar mais pessoas, nomeadamente, professores e alunos, a falarem sobre a experiência do espetáculo. Desta forma teríamos todos os grupos representados no documentário.

Depois da reunião, voltei à montagem do documentário e decidi fazer algumas melhorias naquilo que tinha já realizado. Criei uma sequência nova no Premiere onde copieei passo a passo aquilo que já tinha feito na primeira montagem, mas, desta vez, encurtei a duração de algumas cenas e melhorei transições entre planos. Introduzi também pequenos apontamentos textuais, como uma frase de introdução sobre o

projeto *Paluí* e algumas legendas com o nome e a função das pessoas entrevistadas. Exportei o vídeo, com cerca de vinte minutos, e enviei para o restante grupo de trabalho.

Após o envio do primeiro corte (esboço) do documentário e de escrever o argumento, fizemos uma reunião por videoconferência no dia 27 de março. Conversámos sobre a montagem que desenvolvi e recebi algumas observações sobre cenas a acrescentar ou a alterar. No geral, considerou-se que estava a avançar num bom caminho e que esta primeira versão estaria já próxima da intenção pretendida para o documentário, contendo algumas partes a manter para a montagem final.

Nesta altura o país encontrava-se em estado de emergência, devido à pandemia do Covid-19, e as entrevistas agendadas para o final do mês de março e início de abril foram adiadas. Mantivemos o contacto virtual do modo a avançar com o projeto, partilhando opiniões sobre a montagem desenvolvida até então (ver Anexo I).

Entretanto, no dia 12 de abril, Helena propôs-me a realização de um *trailer* do documentário. O objetivo era lançá-lo a público no dia 16 de abril, data em que se comemorava um ano desde a apresentação do espetáculo na Casa da Música.

A partir de algumas cenas que já tinha incluído na montagem do documentário, comecei por criar uma primeira versão do *trailer*. Decidimos que era importante incluir imagens do espetáculo ao vivo. A Helena sugeriu quais os momentos mais relevantes do espetáculo e o João, que nesta fase já tinha o vídeo concerto praticamente montado, selecionou esses momentos e fê-los chegar até mim. Construí uma segunda versão do *trailer* já com as novas cenas montadas pelo João do espetáculo e de momentos passados nos bastidores.

Entre videoconferências, chamadas telefónicas e várias trocas de *e-mails*, analisamos cada versão propondo alterações e sugestões. A Helena escreveu algumas frases que gostava de incluir no início do *trailer* para contextualizar e introduzir o projeto. Acrescentei o texto, mas tivemos de reconsiderá-lo, por este ser demasiado extenso. Avancei para uma terceira versão, onde diminuí a quantidade de texto e incluí um novo plano de abertura. Voltámos a reunir por videoconferência para discutir as últimas alterações e corrigir alguns erros relativamente à formatação do texto e à disposição dos logotipos. Depois decidimos trocar os textos de sítio (do início para o fim) e acrescentar um novo plano inicial, concluindo assim a versão final do *trailer* (ver Anexo J).

Estes foram dias dedicados exclusivamente à realização do *trailer*. Foi um processo intenso que exigiu trabalho de equipa e um esforço adicional para conseguir terminar a montagem do *trailer* a tempo. O objetivo era realizar um vídeo que anuncie o documentário e que fosse, simultaneamente, uma recordação e uma viagem no tempo para todos aqueles que participaram no espetáculo.

No dia 5 de maio, fizemos uma nova reunião de grupo, por videoconferência, onde trocámos impressões sobre a montagem final do vídeo concerto desenvolvida pelo João. Além disso, falou-se também sobre o processo de montagem do documentário e fez-se um levantamento das cenas do espetáculo a incluir – aquelas que a Helena considerou essenciais.

Algumas das entrevistas que faltavam gravar, foram remarcadas para o dia 5 de junho. Por impossibilidade do Marcelo, responsável pelas filmagens, fui eu quem filmou e gravou essas entrevistas. Foram realizadas no jardim da rotunda da Boavista junto à Casa da Música, no Porto. Inicialmente, estava prevista a realização de três entrevistas (ver Anexo K), no entanto, no dia das filmagens surgiu a oportunidade de entrevistar um quarto interveniente, o diretor do festival Ao Alcance de Todos, onde foi apresentado o espetáculo *Paluí*. Ao todo, foram quatro os entrevistados, entre eles professores do Instituto Politécnico do Porto, que participaram na criação musical do espetáculo, e coordenadores artísticos da Casa da Música. As perguntas foram realizadas pela Helena e eu ficava apenas responsável pela gravação e filmagem. Para tal, usei uma câmara DSLR Canon 80D, um microfone de lapela e um tripé.

Com estas novas entrevistas e as imagens do vídeo concerto pude dar continuidade à montagem do documentário.

4.5 – Ponto de situação do processo de montagem do documentário *Paluí*

Desde a primeira reunião, no dia 17 de janeiro de 2020, até a realização do *trailer* passaram-se três meses. Neste período, realizei várias experiências de montagem, baseadas numa primeira impressão sobre o material captado, que deu origem à montagem de um primeiro corte, também designado por *rough cut*.

Desenvolvi um argumento de forma a organizar e a projetar ideias. Fizemos várias reuniões de grupo para falar sobre a montagem e planear as próximas etapas. Realizámos um *trailer* que me possibilitou ter acesso a alguns excertos do vídeo concerto para integrar na montagem do documentário. E por último realizaram-se algumas das entrevistas em falta.

Depois de tudo isto, falta ainda realizar as entrevistas aos alunos da Universidade de Aveiro, que foram músicos neste espetáculo, agendadas para o mês de julho.

Uma vez concluídas as entrevistas, é possível ter todo o material reunido e continuar o trabalho de montagem que se estende para lá do período de estágio. A data para a estreia do documentário está prevista para o dia 29 de outubro de 2020.

Com este projeto tive o privilégio de ter uma experiência de trabalho mais profissional que me permitiu desenvolver não só competências técnicas, mas também, a capacidade de trabalho coletivo e colaborativo.

CONCLUSÃO

A realização de estágio profissional na produtora Filmógrafo, que durou entre os meses de novembro de 2019 e junho de 2020, foi uma experiência enriquecedora que me possibilitou alcançar os objetivos que me fizeram ingressar neste mestrado, ou seja, adquirir competências técnicas e autonomia de trabalho, no que respeita ao processo de realização de um filme, com especial enfoque no trabalho de montagem.

As intenções e as expectativas iniciais que me motivaram a procurar um estágio foram correspondidas.

Esta experiência surge como uma conclusão de formação, mas que ao mesmo tempo, abre uma nova oportunidade para a fase pós-mestrado, com a possibilidade de dar continuidade ao percurso iniciado na Filmógrafo.

Trabalhar na realização e montagem de vários projetos, com diferentes características e objetivos, permitiram-me adquirir competências técnicas e uma maior autonomia de trabalho, sobretudo, com o programa de edição de vídeo Adobe Premiere Pro. Aprendi novas funcionalidades do programa e novos métodos de trabalho, através das necessidades ou das características específicas de cada projeto. Reforcei o meu conhecimento sobre como usar o programa, desde a organização dos ficheiros, passando para a manipulação e combinação de imagens e sons, até à formatação e exportação do objeto final.

Trabalhar em vários projetos, por vezes, em simultâneo, foi outro desafio que me obrigou a organizar horas e dias de trabalho, procurando conciliar as diferentes tarefas. Recordo que entre os meses de fevereiro e abril de 2020, por exemplo, trabalhei de forma intercalada para diferentes projetos. Entre eles, o início da montagem do documentário *Paluí*, a continuação do desenvolvimento do *spot* para o Festival de Avanca 2020, e a finalização da montagem de som para a curta-metragem de animação *Amo-te Cigarra*.

Foram várias horas de trabalho despendidas para projetos distintos que me fizeram crescer como montador.

Como principal tarefa realizada durante o período de estágio, a montagem surge como tema de investigação neste relatório.

O trabalho de montagem é extremamente importante e influenciável na experiência de ver um filme. Quer isto dizer que a figura do montador é responsável pelo produto final, ou seja, aquilo a que o espetador terá acesso. O processo de montagem implica uma abordagem tecnicamente rigorosa, no entanto, é frequente o montador tomar decisões através da intuição. Intuição essa que advém da experiência prática do montador.

O distanciamento do montador, em relação à rodagem do filme, é outro fator importante para o processo criativo de montagem. Desta forma a capacidade intuitiva do montador não fica limitada pelos aspetos técnicos e emocionais externos ao enquadramento, centrando toda a sua atenção apenas nas imagens e naquilo que elas podem comunicar.

Apesar de dizermos “ver um filme”, a experiência cinematográfica não é exclusivamente visual. É também auditiva. A música pode entrar num filme para lhe acrescentar valor narrativo, emotivo ou formal. Nos casos em que a música está presente na própria narrativa do filme, esta passa a ser um elemento estrutural e delineador no trabalho de montagem. É da competência do montador conjugar a dimensão visual e sonora que fazem parte do filme, de modo a construir um objeto final.

O desenvolvimento da montagem do documentário *Paluí* reuniu este conjunto de reflexões que me permitiram aprender mais sobre o trabalho de montagem e pôr em prática esse novo conhecimento. A liberdade criativa que me foi autorizada e também o distanciamento com que partia para este desafio, em relação ao espetáculo e ao momento de rodagem, foram fatores importantes para o desenvolvimento deste projeto e que justificaram a reflexão teórica deste relatório de estágio.

Considero que este foi um projeto importante para o meu desenvolvimento pessoal, enquanto aluno de cinema, pois alavancou uma descoberta sobre o trabalho de montagem, tanto a nível prático como teórico, que me motiva a continuar a aprender e a trabalhar nesta área. O aspeto mais revelador nesta minha experiência foi perceber que o trabalho de montagem, apesar de tecnicista, é também um exercício criativo e bastante intuitivo.

BIBLIOGRAFIA

- Abel, R., & Altman, R. R. (2001). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Cine-Clube de Avanca (2014). As Bases Históricas e Teóricas da Montagem no Cinema. In C. Canelas, J. Abreu, & J. Godinho, *Avanca Cinema International Conference 2014* (pp. 622–629). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Atkinson, T., & Claxton, G. (2000). *The Intuitive Practitioner: On the Value of Not Always Knowing What One Is Doing*. Maidenhead, Berkshire, Reino Unido: Open University Press - McGraw-Hill Education.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2001). *Film Art: An Introduction* (6ª ed.). Nova Iorque: McGraw-Hill.
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. Nova Iorque & Oxford: Oxford University Press.
- Burch, N. (1973). *Praxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa. (obra original publicada em 1969)
- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crittenden, R. (2003). *Film and Video Editing* (2ª ed.). Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Eisenstein, S. (1957). *The Film Sense*. Nova Iorque: Meridian Books.
- Fabe, M. (2014). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Mourão, M. D., & Labaki, A. (2005). Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In J. Bernardet (Ed.), *O Cinema do Real* (pp. 143-156). São Paulo: Cosac Naify.

- Murch, W. (2004). *Num piscar de olhos: A edição de filmes sob a óptica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (trabalho original publicado em 2001)
- Oldham, G. (1992). *First Cut: Conversations with Film Editors*. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press.
- Pearlman, K. (2009). *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit*. Amsterdam: Focal Press/Elsevier.
- Schiavone, R. (2003). *Montar um filme*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press.

WEBGRAFIA

- Costa, J. F. (2006, Dezembro 1). Uma teoria por um cinema da realidade, Uma leitura de Theory of Film, the Redemption of Physical Reality, de Siegfried Kracauer. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 1, 211–225. Disponível em <http://doc.ubi.pt/index01.html>
- Flach, P. (2012). *Film scoring today—Theory, practice and analysis*. (Tese de mestrado). University of Bergen, Bergen, Noruega. Disponível em <https://bora.uib.no/handle/1956/6016>
- Gross, D. (2009). Making A Story Move: The Art of Film Editing. *Honors Scholar Theses*, 93. University of Connecticut. Disponível em https://opencommons.uconn.edu/srhonors_theses/93
- Holt, J. (2015). *The «art of editing»: Creative practice and pedagogy* (Tese de doutoramento). Swinburne University of Technology, Melbourne, Austrália. Disponível em <https://researchbank.swinburne.edu.au/items/5d75d564-7c62-4956-bbcc-4c2a051798fb/1/>
- Holt, J. (2019). Intuition in creative film editing practice: Using phenomenology to explain editing as an embodied experience. *Media Practice and Education*, 21(2), 121–132. doi: 10.1080/25741136.2019.1694382

Pearlman, K., & Pape, S. [This Guy Edits]. (2016, Dezembro 20). *5 Things Film Editors Literally Do – According To Science*. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QqIIHi5F3-o>

Ristow, F. (2015, Outubro 17). Edição é «a última escrita do roteiro», diz montadora. *O Globo*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/edicao-a-ultima-escrita-do-roteiro-diz-montadora-17795763>

Sheffield Doc/Fest. (2017, Outubro 13). *Craft Summit 2017: The Art of Editing with Walter Murch*. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1Y2Ysz1kCZg&t=1765s>

FILMOGRAFIA

Apple, W. (2004). *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* [Documentário].

Couveiro, P. (2019). *O Coro* [Série Documental]. Portugal: RTP

Eça Guimarães, A., & Santos, M. (2018). *Entre Sombras* [Curta-metragem].

McLaren, N. (1952). *Neighbours* [Curta-metragem]. Canadá: National Film Board of Canada.

Murphy, S. (2019). *A Dog Called Money* [Documentário].

Pelicano, J. (2015). *Pára-me de repente o pensamento* [Documentário/DVD]. Portugal: Alambique.

ANEXOS

Anexo A – Aceitação de estágio na produtora Filmógrafo



Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

Estágio curricular no âmbito de tese de mestrado

Cine-Clube de Avanca Cca <ccavanca@gmail.com>

10 de outubro de 2019 às 17:10

Para: Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>, filmografo.filmografo@gmail.com

Caro Miguel,
será um prazer receber um quase conterrâneo.
Comunica pf com Júlia Rocha no email:
filmografo.filmografo@gmail.com
Tel - 234880658

Que sejam um bom e construtivo estágio,
ACV
Cine Clube de Avanca
[Citação ocultada]

Anexo B – CV do Produtor Filmógrafo – Estúdio de Cinema de Animação do Porto, Lda.

DESDE A FUNDAÇÃO

A Filmógrafo, fundada em 1987 no Porto, surgiu como um estúdio de cinema de animação, tendo sido um dos marcos de uma geração de realizadores de filmes de animação, privilegiando o filme de autor. Ao longo dos anos, sucessivos filmes foram sendo produzidos e marcando um historial único em Portugal. A Filmógrafo é a única produtora do país que viu uma sua curta-metragem de animação na seleção oficial do Festival Internacional de Cinema de Cannes e a única duplamente premiada com o Cartoon D'Or. Os seus filmes têm sido exibidos e premiados em festivais de países dos cinco continentes. Até ao presente, a marca das quatro centenas de prémios já foi há muito tempo ultrapassada (num total de 458 prémios, a que se podem juntar muitos outros recebidos pelas produções mais antigas do CCA).

A PRODUÇÃO DE CINEMA

Nos últimos anos, a Filmógrafo tem alargado a sua área de produção de audiovisuais, tendo produzido e coproduzido longas e curtas-metragens de animação, experimentais, de ficção e documentários. Em 2018, filmes produzidos ou coproduzidos pelo Cineclube de Avanca e Filmógrafo contaram com 287 participações nacionais e internacionais, tendo sido galardoados com 64 prémios, destacando-se a longa-metragem de ficção “Uma vida sublime” com 34 prémios, tornando-se o filme português mais premiado de sempre.

PRÉMIOS

Entre todos os filmes produzidos, “Conto do Vento” com 24 prémios, foi a curta-metragem de animação mais premiada de sempre. Parece ser o filme de produção exclusivamente portuguesa com o maior número de prémios. Em 2014, o filme “Pecado Fatal” de Luís Diogo, foi a longa-metragem de ficção mais premiada do cinema português e integrou o “Top 10” do cinema da Lusofonia (SAPO Angola). Este filme foi distinguido com 14 prémios em 11 países. Em vários destes festivais foi o Grande Premio, mesmo em competição com obras de grande orçamento e até com o vencedor do Óscar do Melhor Filme Estrangeiro. Em 2016, a curta-metragem “Foi o Fio” foi galardoada com o premio

de Melhor animação em Festival Internacional de Animação de Ajayu, no Peru, contando assim com um total de 11 prémios em 55 seleções oficiais em Festivais Internacionais e nacionais. Em 2018, “Uma Vida Sublime” contou com um total de 34 prémios, dos quais 2 nacionais e 32 prémios internacionais, em 65 seleções oficiais, tornando-se o filme português mais premiado. Nos últimos anos, a Filmógrafo viu produções suas serem nomeadas nos Prémios SOPHIA, nos Globos de Ouro, mas sobretudo viu os seus filmes em constante exibição por todo o mundo. Os filmes produzidos pela Filmógrafo, nos últimos anos (desde 2012), foram selecionados em festivais e exibidos em mostras, num número impressionante e provavelmente recordista de 2167 seleções/exibições.

Anexo C – Informação sobre o Workshop de Pintura em Película



Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

Workshop Pintura em Película / Fora da Estante - Cultura Pop - 6 a 9 de novembro

Cine-Clube de Avanca Cca <ccavanca@gmail.com>
Para: Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

29 de outubro de 2019 às 16:09

Olá Miguel,

Espero que te encontres bem. Apesar de ainda não termos recebido informação oficial para protocolo do teu estágio, envio te neste email a informação sobre a programação do workshop Pintura em película, que vai acontecer dias 6 e 7 de novembro e não no sábado como tínhamos inicialmente previsto.

Os horários para o dia 6 ainda não foram totalmente confirmados, pelo que apenas ainda existe uma marcação as 8h30. Para o dia 7, o programa a realizar na Escola Secundária de Estarreja, será o seguinte:

- 08:30 - 10:00 - 12^oC/D
- 10:15 - 11:45 - 10^oD
- 11:55 - 13:25 - 10^oE
- 15:10 - 16:40 - 10^oP

Agradecemos que possas confirmar a tua disponibilidade, segundo estes horários.
Cumprimentos,
Júlia Rocha
Filmógrafo / Cine-Clube de Avanca

Anexo D – Indicações via e-mail para o desenvolvimento do vídeo de abertura do 8.º CineCôa (Festival Internacional de Cinema de V. N. de Foz Côa).

Correio

Filme a realizar

FL Filmografo Lda <filmografo.filmografo@gmail.com>
21/11/2019 12:12

Para: Miguel Almeida Cc: António Fonseca; Osório

 Ricardo Pereira ator no...
45,64 KB

Olá Miguel,

Para começares a trabalhar hoje... e a finalizar até a próxima semana, o mais breve possível, e o mais tardar até terça-feira.

Um filme de cerca de 2 a 5 minutos de homenagem ao ator Ricardo Pereira para se exibir em DCP na abertura do CineCôa, a acontecer **na próxima quinta-feira, dia 28.**

Segue em anexo o texto que o Tendinha escreveu sobre o homenageado.
Partes do texto podem ser usadas para uma voz off...

Para integrar o filme, deverás procurar vídeos do ator na net.
O Osório já fez entretanto uma pesquisa poderá te ajudar neste sentido.

bom trabalho,
Julia

Correio

Fwd: Homenagem no CINECÔA 2019- FOTOS

C CineCôa <cincoafestival@gmail.com>
21/11/2019 16:34

Para: osorio86@gmail.com; mcalmeida256@gmail.com

[Guardar todos os anexos](#)



Melhores cumprimentos,

A equipa do **CineCôa**

----- Forwarded message -----

De: **Vanda Correia** <y.costacorreia@gmail.com>

Date: quinta, 21/11/2019 à(s) 12:58

Subject: Re: Homenagem no CINECÔA 2019- FOTOS

To: Eunice Castro <cincoafestival@gmail.com>

E mais 5 fotos de trabalhos no Brasil .

Anexo E – Indicações via e-mail para o envio do *spot* à RTP

----- Forwarded message -----

De: **Ana Loureiro** <ana.loureiro@rtp.pt>

Date: sexta, 5/06/2020 às(s) 12:50

Subject: RE: Apoio à divulgação do evento Festival de Cinema "AVANCA 2020"

To: Avanca Festival <avancafilmfestival@gmail.com>

Cc: Parcerias Media <parcerias.media@rtp.pt>, Conceição Eira <conceicao.eira@rtp.pt>, Costa Valente <ccavanca@yahoo.com>

Olá Eunice, bom dia,

A RTP tem muito gosto em ajudar na divulgação do vosso festival através de uma semana (7dias) de campanha na RTP2, na data que acharem mais conveniente.

Junto envio os links onde podem encontrar toda a informação para a produção do spot de TV, bem como fazer download do logótipo da RTP2 que deverá ser integrado nos últimos 5 segundos no canto inferior ou central, mas incorporado no decorrer do spot e não em pack shot final. Este é também o logotipo que deverá estar presente nos vossos materiais de comunicação.

Características spot:

<http://media.rtp.pt/institucional/mais-rtp/parcerias-comerciais/>

Logótipos:

<http://media.rtp.pt/empresa/identidade-grafica/rtp2/>

O spot necessita de aprovação, pode enviar-me uma versão por wetransfer. Depois disso deverá ser enviado para o nosso servidor.

Qualquer questão, por favor, contactem-nos.

Melhores cumprimentos

Ana Loureiro
Marketing Estratégico e Comunicação
(+351) 217 945 703





Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

Fwd: Apoio à divulgação do evento Festival de Cinema "AVANCA 2020"

Ana Loureiro <ana.loureiro@rtp.pt>

1 de julho de 2020 às 13:01

Para: Avanca Festival <avancafilmfestival@gmail.com>

Cc: "mcalmeida256@gmail.com" <mcalmeida256@gmail.com>, Parcerias Media <parcerias.media@rtp.pt>, Conceição Eira <conceicao.eira@rtp.pt>

Bom dia Eunice,

O spot está ok. Vamos então alterar a data da campanha, ficará de 17 a 23 de julho, na RTP2.

Por favor, descarreguem o ficheiro no nosso servidor

Login e Password de Acesso ao FTP da RTP:

Servidor: transfer.rtp.pt

Login: ftp.pub.diretos.w

Password: Swuku3pate

[Citação ocultada]

Anexo F – Envio da versão de áudio n.º 4 para a curta-metragem de animação *Amo-te Cigarra* de Francisco Lança



Miguel Almeida <mc Almeida256@gmail.com>

Os teus ficheiros foram enviados com êxito para ccavanca@yahoo.com

WeTransfer <noreply@wetransfer.com>
Para: mc Almeida256@gmail.com

6 de abril de 2020 às 17:11



Ficheiros enviados a ccavanca@yahoo.com

1 artigo, 1 GB no total · Será eliminado a 13 de Abril de 2020

Obrigado por usares o WeTransfer. Vamos enviar-te um e-mail de confirmação assim que o download dos teus ficheiros for feito.

Destinatários

ccavanca@yahoo.com

Link para download

<https://we.tl/t-sKusArM5AI>

1 artigo

Áudio_CIGARRA v04
■ Arquivo · 2 artigos

Mensagem

Esta é a versão 4 do áudio. Com os últimos retoques que o Francisco Lança sugeriu.

<https://mail.google.com/mail/u/1?ik=e7a3894c8b&view=pt&search=all&permmsgid=msg-f%3A1663240231642802516&simpl=msg-f%3A1663240...> 1/2

Anexo G –Informações sobre a realização de filmagens no Museu de Aveiro



Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

Filmagens no Museu de Aveiro

antonio valente <ccavanca@yahoo.com>

12 de fevereiro de 2020 às 22:25

Para: Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>, Osório <osorio86@gmail.com>

Osório e Miguel,
será que na próxima terça feira podemos ir filmar ao Museu de Aveiro?
Será filmar um percurso que depois vai entrar num documentário que vamos coproduzir.
A realizadora mandou-me estas notas:

Assunto: percurso no MUSEU

- 1 - começamos às 14h15min...do dia 18 de fev.
 - 2 - logo na chegada há uma receção aos públicos e dirigimo-nos para os salões do 1º piso;
 - 3 - no 1º salão após o corredor de acesso, ala poente do Museu, daremos início à encenação;
 - 4 - na 1ª sala temos uma pintura de S. Tomás Aquino que mostra um relicário e que terá um ator a replicar o olhar da figura retratada; vamos para a S. teresa d'Avila
 - 5 - e daqui seguimos conduzidos pelo ator até à pintura da Princesa onde um olhar sisudo nos é exposto pela sua pintura quinhentista;
 - 6 - seguimos até aos Santos Trinitários onde a expressão "comovente e ao mesmo tempo atenta" convida à nossa imaginação pelas obras escultóricas apeteecendo mexer nos rostos e na vestes esvoaçantes...
 - 7 - seguimos para o Masucci e depois para a Sagrada família...
- Acabamos aós 50min esta parte da visita...e a seguir são os ateliers...com as manualidades... talvez menos interessante mas importa captar algo.
- O FIM é às 15h 45min - ou 16h00,

Ou seja, será trabalho para boa parte da tarde.
Vocês podem?
Filmamos com a Panasonic GH4 e outra câmara.
Digam coisas e obrigado desde já.
A

Anexo H – Biografia de Helena Caspurro

Criadora do Paluí, Professora Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, investigadora e colaboradora, respetivamente, do INET-Md e CESEM. Lecionou também nas Escolas Superiores de Educação da Guarda, Coimbra e na FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

Pianista, cantora, compositora e letrista num género jazzístico e de fusão, editou três CDs de originais, Mulher Avestruz (2003), Colapsopira (2009) e Paluí (2013), o último comemorativo do 40º aniversário da Universidade de Aveiro, um CD Antena 1, apresentando-se em concertos dentro e fora do país.

Da sua atividade, destaca-se ainda o estudo da improvisação e compreensão musical, donde resulta sua dissertação de doutoramento Efeitos da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação , alguns artigos escritos, a criação e direção artística de vídeos musicais, espetáculos cénicos para crianças e professores na Casa da Música, como Um sonho Americano (2011) e Em Canto se Conta o Natal (2013), workshops e, ainda, trabalhos artísticos multidisciplinares. Exemplo destes é o projeto Se queres saber o que é o Paluí...põe o teu dedo aqui! Viagem por histórias sonoras que a língua portuguesa conta, implementado nas escolas do Município de Santa Maria Feira e na Universidade de Aveiro, aqui descrito.

Desde a sua publicação, em novembro de 2017, que apresenta o livro Paluí: Viagem por histórias sonoras que a Língua portuguesa conta, resultante do projeto realizado, em espetáculo musical para crianças e famílias. Nele integra música, teatro, animação infantil e projeção de vídeo. Com o ator José Geraldo, músicos e animadores como Arnaldo Fonseca e António Miguel, e ainda Pedro Carvalho de Almeida no design e projeção vídeo, continua a levá-lo a vários palcos.

Paluí tem sido reinventado noutros projetos no país para os quais foi solicitada liderar, concretizando objetivos que também atingirão hospitais psiquiátricos e doentes mentais, como o Hospital Magalhães Lemos, no Porto.

Em junho de 2018 as canções de Paluí foram interpretadas e recriadas num Musical pelos alunos das classes de coro do Atelier Musical da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e seus diferentes Pólos, com um guião inspirado nas músicas do álbum, sob orientação e direção dos professores Nathanael Junior, Rúben Rodeia, Rúben Santos e Bruno Cochat. No mesmo ano, o projeto Paluí viajou até Baku, no Arzebaijão, tendo sido apresentado na 33rd World Conference do ISME – International Society of Music Education.

Gravou com músicos como, Brendan Hemsworth, António A. Aguiar, Arnaldo Fonseca, Mário Santos, Pedro Almeida, Carlos Mendes, Andrés Tarabbia, Filipe Monteiro, José Lima, Luís Trigo, António Miguel, Diana Basto, Inês Lamela, Nuno Aragão, Telmo Marques, Quarteto em Si, apresentando-se em concertos também com outros, como Pedro Lima Pereira, Paulo Neto.

Coculi é o mais recente tema que compôs e gravou com finalidades didáticas, uma encomenda da APEM para o site Cantar Mais, onde participaram 50 vozes de crianças das classes de Iniciação Musical do Conservatório de Calouste Gulbenkian de Braga, bem como Joana Machado Araújo e Brendan Hemsworth, com quem regularmente trabalha e produz. A gravação de um novo CD de originais constitui outro dos seus objetivos artísticos atuais.

Licenciou-se em Filosofia na Universidade do Porto, na de Coimbra concluiu mestrado em Ciências Musicais e cursa presentemente Direção em Sociodrama na Sociedade Portuguesa de Psicodrama. Deve a sua formação clássica à Juventude Musical Portuguesa do Porto, ao Conservatório de Música da mesma cidade e a professores como Marília Vaz e Viana, Helena Sá e Costa, Lina Reis Porto, Lino Gaspar, entre outros. Com Paulo Gomes, na Escola de Jazz do Porto, alargou a sua aprendizagem a um universo que muito influenciou o seu percurso pessoal e artístico. Entre outros pedagogos e investigadores, estudou com E. Gordon, R. Grunow, Beth Bolton e Christopher Azzara em cursos realizados na Fundação C. Gulbenkian (Lisboa), Temple University (Filadélfia), Duquesne University (Pittsburgh) e Eastman School of Music (Rochester, NY).

Anexo I – Observações e planeamento de trabalho para a montagem do documentário

Paluf



Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

Palui Doc

Helena Caspurro <caspurro@ua.pt>

11 de abril de 2020 às 17:47

Para: Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

Cc: João Neto <jpgn1998@gmail.com>, Marcelo Baptista <marcelo.baptista94@gmail.com>

Olá Miguel,
e a todos!
Espero-vos muito muito bem de saúde!

Entretanto, João: desculpa que na nossa última brevíssima reunião por lapso (meu) não recebeste convite. Sei que o Marcelo falou contigo sobre isto e te transmitiu. Como de facto era assunto que não exigia a tua presença, acabámos por não te incomodar. Sei tb que assim que tenhas material para partilhar nos avisas.

Ví mais do que uma vez o esboço do guião e gostei muito: da escolha dos excertos, pessoas, ambientes, temas musicais; da estrutura e sequência - sinto que tem um rumo que irá possibilitar contar toda a história do projeto; dos apontamentos exteriores; da estética - sente-se uma poesia algures, uma beleza - humana, musical e visual/plástica - que existiu mesmo.
Obrigada, Miguel, por estares a conseguir transmitir tudo isso mesmo não tendo presenciado. Parabéns!!!

Creio ter percebido a tua ideia dos breaks (momentos do espectáculo, em tranches/mosaicos pequenos até acabar num tema/momento integral final), a integrar paralela e alternadamente o documentário - o que me parece uma ideia fantástica. Creio que permite contar toda a história em movimento 'polifónico', como na música :)

Já não tenho tanta certeza de gostar das animações que sugeres ver no exemplo (com cores)... mas logo se verá.

Sobre as tuas perguntas para ficha técnica: vê pf o que escrevi a vermelho, explicando alguns detalhes, no teu pp e-mail, e Folha de Sala em Anexo - onde estão listas de todos os nomes.

1 - Sugestão de breve reunião com Miguel e Marcelo - a presença do João seria bem-vinda tb, sobretudo para partilhar comentários sobre o esboço do Miguel: (segunda-feira, 13 Abril, por exemplo entre as 12H30-13H)

Tenho alguns apontamentos feitos e sugestões a fazer, caso, Miguel, pudesses reunir um pouco na próxima semana, seria excelente. Talvez até mesmo com o Marcelo, uma vez que tem a memória dos registos e daria um apoio tão bom.

Acham que poderiam, por exemplo, na segunda-feira, 13 Abril, por exemplo entre as 12H30-13H?

2 - Assim que saibamos quando vamos poder sair do recolhimento agendaremos entrevistas em falta: alunos DeCA, Paulo Neto e eu. Creio deveríamos considerar também uma palavrinha dada pelos profs do IPP, Brendan e Filipe Lopes, assim como pelo Jorge Prendas enquanto director do SE da CdM. Também considero que o Marcelo deve falar, nomeadamente, caso seja possível, com Pedro Carvalho de Almeida ... Estou ansiosa por concluir todo o processo. Espero podermos fazê-lo entre junho e julho.

3. No dia 19 Abril faz um ano que realizámos o espectáculo... Haveria alguma possibilidade de se comemorar com um pequeno teaser, algo muito breve mas que pudesse 'tocar' as nossas memórias, uma surpresa para todos a publicar no FB, por exemplo? Que me dizem?

Falaremos então em breve.

Antes de vos desejar Páscoa Feliz, quero dizer-vos que fiquei emocionada. Contenta. Porque viajei até um momento que foi muitíssimo especial e tocante - o esboço tem já esse mérito de fazer conseguir revivê-lo.

<https://mail.google.com/mail/u/1?ik=e7a3894c8b&view=pt&search=all&permmsgid=msg-f%3A1663895514929445601&siml=msg-f%3A1663895...> 1/2

E agradeço-vos por isso, agora especialmente ao Miguel. E ao Marcelo, claro, que captou as imagens, construiu, transformou, mexeu, fez obra, mergulhou nisto a fundo!

Vocês, todos, são pessoas de um talento grandioso - e não apenas como profissionais. Como pessoas.


E o belo-humano não nos pode deixar indiferentes.

Bem hajam.

Até já,

[Citação ocultada]

2 anexos

 **FOLHA DE SALA FINAL.docx**
1388K

 **ATT00001**
154K

Anexo J – Envio das últimas versões do trailer do documentário *Paluí*



Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

Palui Doc

Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

16 de abril de 2020 às 01:33

Para: Helena Caspurro <caspurro@ua.pt>

Cc: João Neto <jpgn1998@gmail.com>, Marcelo Baptista <marcelo.baptista94@gmail.com>

Aqui vai um link com o trailer que estive a trabalhar
<https://www.youtube.com/watch?v=Uf1j3YV6Uto>

Acrescentei alguns dos momentos do concerto que a Helena sugeriu e coloquei o texto (penso que não tem erros ortográficos, pf verifiquem). O tipo de letra e tamanho o que acham? Pensei em usar uma tipografia mais fina e tamanho mais pequeno, mas como é para partilhar nas redes sociais, acho que justifica ser um pouco maior para se ver bem no computador. A duração do texto acho que está com tempo suficiente para se ler, mas vejam o que acham.

Os temas que acrescentei foram o Rap da Bicharada e no final de tudo o Aqui Aqui em que todos levantam o braço e o dedo.

Se for necessário alterar ou corrigir algumas coisas, amanhã de manhã termino isso e envio por we transfer para ser publicado e partilhado

Abraços e até já

[Citação ocultada]

Anexo K – Agendamento de entrevistas para o documentário *Paluí*



Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>

Lembrar gravação de breve participação para documentário Paluí, está aqui? - amanhã, sexta-feira: dia 5 jun, a partir das 10H

Helena Caspurro <caspurro@ua.pt>

4 de junho de 2020 às 14:34

Para: Miguel Almeida <mcalmeida256@gmail.com>, Marcelo Baptista <marcelo.baptista94@gmail.com>, Brendan Rui Hemsworth <brendanhemsworth@gmail.com>, Filipe Cunha Monteiro Lopes <filipelopes@esmad.ipp.pt>, Paulo Neto <paulozeneto@gmail.com>

Cc: Jorge Prendas <jprendas@casadamusica.com>

Caríssimos,

Contamos então convosco amanhã, como combinado, a partir das 10H no exterior da CdM.

O Filipe vai ser o primeiro, às 10H. Depois é uma questão de nos organizarmos. Se por vós estiver bem, poderia ser:

10H Filipe
10H30 Brendan
11H Paulo Neto

Se o Jorge Prendas tiver disponibilidade a partir das 11H30 será excelente também.

Muito obrigada uma vez mais a todos!
Até amanhã,
um beijinho,

Helena Caspurro, PhD
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte
Universidade de Aveiro
3800-193 AVEIRO
PORTUGAL

caspurro@ua.pt

Investigadora Integrada do INET-MD
Colaboradora do CESEM-FCSH

No dia 28/05/2020, às 18:07, Helena Caspurro <caspurro@ua.pt> escreveu:

Caríssimos,

Serve então este e-mail para confirmar nosso encontro para gravações no próxima dia 5 junho, sexta feira, a partir das 10H, no exterior da CdM.

Para não perderem espontaneidade, preferi não colocar aqui perguntas. Mas contem com algo de muito simples e breve em torno do que foi para vocês Paluí, o projeto no seu todo, e como o perspetivam no contexto da formação dos alunos de música, nomeadamente na vossa instituição (ESE), de que forma foi ou não um bom projeto, um modelo de trabalho inspirador ou não, etc.

<https://mail.google.com/mail/u/1?ik=e7a3894c8b&view=pt&search=all&permmsgid=msg-f%3A1668575595250405797&simpl=msg-f%3A1668575...> 1/2