



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

Som do “Heróis do Mar” e montagem para Documentário

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Joana Teixeira

Porto, julho 2023



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

Som do “Heróis do Mar” e montagem para Documentário

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Joana Teixeira

Trabalho efetuado sob a orientação de

Pedro Alves

Porto, julho e 2023

Resumo

O presente trabalho consiste num relatório de estágio cuja intenção é descrever e refletir sobre as atividades e funções desenvolvidas ao longo do estágio curricular em Montagem na produtora PIXBEE, como parte integrante e conclusiva do mestrado em Cinema da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

O estágio curricular teve lugar no ano letivo de 2022/2023, tendo como objetivo integrar, em contexto prático, os conhecimentos teóricos adquiridos ao longo do meu percurso académico, através de uma prática supervisionada e orientada.

Durante o meu percurso no estágio, trabalhei essencialmente em duas áreas específicas: mistura de som e montagem. A primeira serviu sobretudo como meio de preparação para a segunda, pois o filme que ajudei a mixar é o tema do documentário que montei.

Trabalhar com som inicialmente fez-me ficar um pouco mais familiarizada com uma área da qual nunca tive grandes experiências, um desafio que me fez sair um pouco da minha zona de conforto. Trabalhar documentário também foi uma experiência diferente do habitual, mas positiva, pois foi a primeira vez que trabalhei este género.

Este relatório está dividido em 4 capítulos: a Apresentação da PIXBEE e do Estágio, o Plano de Estágio e Cronograma de Atividades, o Enquadramento, onde desenvolvo tudo o que foi feito em estágio, e as Considerações Finais.

Palavras Chave: edição, pós-produção, mistura de som, montagem, documentário

Abstract

The present work consists of an internship report whose intention is to describe and reflect on the activities and functions developed during the curricular internship in Montage at the production company PIXBEE, as an integral and conclusive part of the Master's degree in Cinema at Escola das Artes of Universidade Católica Portuguesa.

The curricular internship took place in the academic year 2022/2023 with the aim of integrating, in a practical context, the theoretical knowledge acquired throughout my academic career, through supervised and guided practice.

During my internship, I worked essentially in two specific areas: sound mixing and editing. The first served mainly as a means of preparation for the second, as the film I helped to mix is the subject of the documentary I edited.

Working with sound initially made me a little more familiar with an area I had never had much experience with, a challenge that made me step out of my comfort zone a little. Working on documentary was also a different experience than usual, but positive, as it was the first time I worked in this genre.

This report is divided into 4 chapters: the Presentation of PIXBEE and the Internship, the Internship Plan and Schedule of Activities, the Framework, where I develop everything that was done in the internship, and the Final Considerations.

Key Words: editing, post-production, sound mixing, montage, documentary

Índice

Resumo	4
Abstract.....	5
Lista de Figuras	7
Glossário.....	8
Introdução.....	9
1. Apresentação da PIXBEE e do Estágio	10
1.1. Objetivos do estágio.....	11
2. Plano de estágio e Cronograma de Atividades.....	12
2.1 “Heróis do Mar”.....	13
2.1.1 Sinopse.....	13
2.2 Documentário	14
2.2.1 Personagens	15
3. Desenvolvimento do estágio	18
3.1 Mistura de som de “Heróis do Mar”.....	18
3.1.1 ADR.....	19
3.1.2 Foley	21
3.1.3 Música.....	22
3.1.4 Conclusão da Mistura	23
3.2 Montagem do Documentário	23
3.2.1 Começo da Montagem – Organização da <i>footage</i>	24
3.2.2 Mini Montagem de “Heróis do Mar”	27
3.2.3 Montagem.....	29
3.2.4 Conclusão da Montagem	35
4 Considerações Finais	36
Referências e Bibliografia	38
Filmografia	38
ANEXO 1	39
ANEXO 2.....	39
ANEXO 3	39
ANEXO 4.....	40
ANEXO 5.....	40
ANEXO 6.....	41
ANEXO 7.....	41
ANEXO 8.....	42

Lista de Figuras

Fig. 1 – Mapa temporal das tarefas realizadas durante o estágio

Fig. 2 – Cartaz do filme “Heróis do Mar”

Fig. 3 – da esquerda para a direita: Toino e Maria do Rosário interpretados por Isabel de Castro; Ti Petinga interpretado por António Silva; João Manuel interpretado por Virgílio Ferreira; Contramestre Gomes interpretado por Barreto Poeira

Fig. 4 – Print do projeto do Reaper

Fig. 5 – Montagem com cenas do filme original

Fig. 6 – Print da Sequência "Montagem Curta 1"

Fig. 7 – Print da Sequência "Montagem Curta 2"

Fig. 8 – Print da Sequência "Montagem Curta 4"

Fig. 9 – Print da Sequência "Montagem Curta 6"

Fig. 10 – Print da Sequência "Montagem Curta 6.1 versão final feita em estágio"

Glossário

ADR – [Automated Dialogue Replacement] é um processo de pós-produção de áudio onde as vozes gravadas na filmagem original são substituídas por novas gravações gravadas em estúdio.

Clips – Excertos de um filme

Crossfade – técnica de edição de audio que cria uma transição suave entre dois clips de audio

Foley – Processo utilizado para criar ou recriar sons de objetos e sons ambientes

Footage – Material não editado, tal como foi gravado, que, normalmente, tem de ser editado para criar um filme

Jumpcut – transição abrupta de um plano para outro.

Lip-sync – quando um ator ou cantor move os lábios silenciosamente ao mesmo tempo que uma banda sonora pré-gravada.

Off screen – quando um acontecimento ou fala não aparece ou não se ouve dentro da tela.

Premiere Pro – Software utilizado para edição de projetos de vídeo.

Reaper – Software utilizado para edição de som e música.

Reverse speed – pôr uma imagem ou som em *reverse speed* é fazer com que o mesmo volte atrás no tempo.

Soft Cut – *crossfade* mais curto próximo de ser um corte mas que ainda assim suaviza a passagem entre áudios.

Sound Designer – profissional na área de som que trabalha todo o conjunto sonoro de um filme, desde música, a efeitos sonoros e diálogos.

Sync – estar em sincronia com imagem ou audio.

Take – várias “tentativas” de filmar ou gravar uma cena ou som.

Timeline – Linha temporal horizontal presente em programas de edição

Waveform – representação gráfica da forma como a onda sonora evolui ao longo do tempo

Introdução

O presente relatório é uma descrição e reflexão crítica sobre o meu processo de estágio curricular. O relatório encontra-se dividido em quatro capítulos: 1) Apresentação da PIXBEE e do Estágio; 2) Plano de estágio e cronograma de atividades; 3) Desenvolvimento do estágio; e, por fim, 4) Considerações finais.

No capítulo da apresentação da produtora e do estágio, aborda-se o caminho que me trouxe a este estágio, os meus objetivos com o mesmo, bem como uma breve descrição da entidade acolhedora.

No capítulo seguinte, do plano de estágio e cronograma de atividades, optou-se por incluir, além de um mapa temporal das tarefas previstas, um esclarecimento dos projetos a realizar durante o tempo de estágio.

De seguida, no capítulo do desenvolvimento do estágio, desenvolveu-se e explicou-se tudo o que se fez em concreto em cada projeto específico, junto com pequenas reflexões acerca desse processo.

Por fim, nas considerações finais apresentar-se-á uma análise da experiência e conhecimentos adquiridos durante os vários meses de estágio e da forma como esta experiência moldou a estagiária e contribuiu para o seu futuro profissional.

1. Apresentação da PIXBEE e do Estágio

Após a conclusão do primeiro ano do mestrado de Cinema da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, é apresentada aos alunos a possibilidade de realizarem uma dissertação, um projeto final ou um estágio curricular numa empresa proposta pelo corpo docente ou, em alternativa, proposta pelo próprio aluno.

Após a exploração de várias opções, surgiu uma oportunidade de estagiar numa das produtoras que me tinham suscitado interesse. Foi realizada uma reunião onde me foi apresentado um projeto no qual eu poderia trabalhar caso aceitasse estagiar lá. Inicialmente, a proposta envolvia apenas trabalhar na área de sonoplastia, nomeadamente mistura de som – que não deixa de ser montagem, sendo apenas sonora e não visual. Apesar dessa não ser a minha área prioritária na procura de um estágio, mesmo tendo alguns conhecimentos de base, o projeto em si captou a minha atenção pela sua singularidade e optei por aceitar o desafio.

Escolher trabalhar, inicialmente, numa área com a qual não me sentia tão à vontade, pareceu-me adequado também pois idealizo a entidade acolhedora como um espaço de aprendizagem e aquisição de novos conhecimentos.

O estágio teve duração de seis meses, entre dezembro de 2022 e junho de 2023.

A PIXBEE, entidade acolhedora, há mais de 10 anos que tem vindo a produzir conteúdos de entretenimento e a investir na produção cinematográfica. A produtora situa-se em Vila Nova de Gaia, e trabalha tanto com cinema, como com filmes industriais, tv/web¹, aéreas² e motion³. Alguns dos seus principais clientes são a RTP, a EDP, o Porto Canal, entre outros.

¹ Publicidade para tv e web de produtos e serviços

² Filmagens com drone

³ Montion graphics/ Design de animação é uma técnica que mistura elementos abstratos (formas geométricas, textos, ícones, ilustrações), animação, video e cinema

1.1. Objetivos do estágio

Um dos meus objetivos com este estágio foi o de pôr os meus conhecimentos e competências na área de edição (nomeadamente, montagem) de produções cinematográficas em prática, inserida num contexto do mundo laboral, em contacto com profissionais da mesma área. A questão da introdução ao mundo profissional sempre foi importante para mim e considero-a também como outro dos principais objetivos, precisamente por nunca ter tido uma experiência semelhante, distante do quotidiano académico, na qual eu me pudesse desafiar e desenvolver mais as bases que me foram concedidas em ambiente universitário.

Outro objetivo inicial era o de me tornar mais experiente - e confiante - na área de mistura de som, uma área que já tinha algum interesse em desenvolver. Apesar, de como referi no ponto 1, esta não ser a minha área de foco, defendo a importância do entendimento e prática tanto na área de imagem como na área de sonoplastia, e idealizei este estágio como uma mais valia para mim nesse sentido.

Outro propósito com este estágio foi o surgimento de mais oportunidades futuras para trabalhar na área de edição e montagem não só na entidade acolhedora, mas também em outras produtoras. Gostaria de me desenvolver nesta área inicialmente e eventualmente experimentar também outras funções relacionadas com imagem, tanto na edição – correção de cor – como em terreno – direção de fotografia.

2. Plano de estágio e Cronograma de Atividades

Como plano de estágio, ficou definido durante a reunião inicial com a produtora que eu integrasse o projeto de uma curta metragem documental sobre o filme “Heróis do Mar” de 1949 de Fernando Garcia.

O meu estágio passaria por duas fases: primeiramente, trabalhar na mistura de som do filme original digitalizado; depois, trabalhar no documentário sobre esse processo. O objetivo com esta ordem de fases era que, ao trabalhar no filme original primeiro, ficasse familiarizada com a sua história e personagens de modo que, quando fosse trabalhar no documentário, estivesse mais por dentro do projeto.

PROJETOS:	TAREFAS:	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho
"Heróis do Mar"	Começar e avançar na mixagem do filme "Heróis do Mar" de 1949. Trabalhar ADR, Foley e Música							
O Som do Heróis do Mar (nome provisório do documentário)	Organizar toda a footage e fazer a montagem do documentário junto com o realizador							

Figura 1: Mapa temporal das tarefas realizadas durante o estágio

Não havia sido definida nenhuma data de entrega para ambas as tarefas durante o tempo de estágio (a previsão era agosto). Isso permitiu-me trabalhar com calma e sem pressa durante toda a minha permanência na produtora.

A ideia era, neste estágio, auxiliar apenas o realizador e meu orientador no estágio, Pedro Magano, comunicando unicamente com ele durante todo o processo.

No que toca aos dias e horário de trabalho, sempre me foi dada liberdade para escolher não só as horas de chegada como de saída do estágio. Também nunca me foi imposto estagiar todos os dias, desde que o trabalho fosse feito. Apesar de toda essa liberdade, eu decidi comparecer todos os dias úteis da semana, começando entre as 10:30 e as 11:00 e terminando entre as 17:30 e as 18:00. Faltei apenas pontualmente e, nomeadamente, entre 10 e 16 de abril por estar presente em gravações de uma curta metragem externa ao estágio.

2.1 “Heróis do Mar”

“Heróis do Mar”, filme cómico de 1949 de Fernando Garcia sobre a pesca de bacalhau – e filme de propaganda ao Estado Novo -, perdeu a bobine de som num incêndio, ficando acidentalmente mudo. Após estar guardado numa gaveta na Cinemateca durante 70 anos, o filme foi digitalizado e iniciou um processo de re-sonorização. Todo o som do filme, desde os diálogos à orquestra que os acompanham, foi reinterpretado e reconstruído, tendo sido gravado de raiz.

Como referido anteriormente, a minha tarefa nesta primeira fase foi começar o processo de mistura sonora deste filme.



Figura 2: Cartaz do filme "Heróis do Mar"

2.1.1 Sinopse

Este filme conta a história de dois irmãos gémeos: Toino, um moço da embarcação, e Maria do Rosário. Toino é o único sustento da sua família (mãe e irmã-gêmea) e, por motivo de doença, não pode embarcar na campanha desse ano. No entanto, faltar ao embarque põe em risco a sobrevivência da família, caso não faça a viagem. Maria do Rosário, sem outra solução em mente e determinada a ajudar a família, disfarça-se de Toino e embarca na campanha.

Petinga, protagonizado por António Silva, é a personagem “revisteira” e cómica, e a primeira a descobrir que Toino é Maria do Rosário.

Esta é já apaixonada por João Manuel, pescador e trovador, que durante a viagem vai convivendo com ela, disfarçada de seu irmão. Mas o contramestre, o vilão, já se tinha apaixonado por Maria do Rosário em terra. Um trio amoroso então acontece. Existem situações de perigo e o final culmina um incêndio de outro lugre, onde João Manuel, e também Gomes, o contramestre, são vistos como heróis ao salvar outros pescadores e porem a sua vida em risco.



Figura 3 da esquerda para a direita: Toino e Maria do Rosário interpretados por Isabel de Castro; Ti Petinga interpretado por António Silva; João Manuel interpretado por Virgílio Ferreira; Contramestre Gomes interpretado por Barreto Poeira

2.2 Documentário

Como dito no começo do capítulo anterior, o filme “Heróis do Mar” perdeu todo o som num incêndio, e 70 anos depois, o Município de Ílhavo digitalizou a película e iniciou um processo de re-sonorização do filme.⁴

A premissa narrativa deste projeto, do qual fiz parte como montadora, é a realização de uma curta-metragem documental sobre a reconstrução sonora desse mesmo filme, um filme “perdido” no tempo devido à ausência involuntária do som.

Este é um projeto que já estava em andamento desde 2019. No entanto, com a chegada da pandemia de COVID-19, a sua produção foi-se adiando até aos dias de hoje. As filmagens para o documentário foram gravadas na sua maioria em 2022 e o dossier do projeto ao qual tive acesso era de 2020. Um novo dossier será agora escrito, atualizado conforme o rumo que o documentário tomou agora, ligeiramente diferente do descrito no dossier.

Durante o processo de pré-produção, o filme estava pensado para uma duração de 30 minutos, sendo que o mote do projeto era – e continuou a ser – acompanhar um exercício de construção do som de um filme. Nesse sentido, do ponto de vista narrativo, foi posta de lado a ideia de aprofundar personagens/intérpretes ou, por exemplo, aprofundar outros temas como a propaganda estética do Estado Novo, já que não

⁴ Ver Anexo 1

haveria espaço suficiente para abordar todas essas temáticas. “Heróis do Mar” tem a duração de 118 minutos, e portanto seria impensável mostrar o resultado final na íntegra. Nesse sentido, ao longo da narrativa, a ideia era serem apresentadas as cenas-chave do filme que foram trabalhadas.⁵

O ponto de vista narrativo pertence ao do realizador desta curta documental. O plano era que a narrativa tivesse uma janela temporal que vai desde a projeção do filme “Heróis do Mar” numa sala vazia - que representa simbolicamente a ausência ou o esquecimento do filme - até à sua exibição numa sala cheia. Ou seja, a narrativa seria circular, começaria e acabaria no mesmo espaço simbólico - uma sala de cinema - com a diferença de estar vazia no início e cheia no final. A estrutura narrativa é clássica: a apresentação do conflito e das personagens – o filme mudo; o processo de resolução do conflito – a construção sonora do filme; a apresentação da solução e conclusão – o filme já com som.⁶

2.2.1 Personagens

Segundo o dossier do projeto escrito em 2020, o documentário tinha como intenção apresentar e desenvolver 5 tipologias de personagens.

Em primeiro lugar, o encenador, Alexandre Sampaio, que teve a missão de recriar os diálogos do guião original. Foram dez atores/vozes que reinterpretaram as vozes dos atores no filme. O trabalho criativo de encenação das vozes é muito importante, bem como a escolha das vozes e o trabalho de *lip-sync*. Houve um acompanhamento das várias sessões de ensaios e serão conhecidas as faces das vozes ao longo do filme. A escolha da voz, a interpretação física e oral, o desafio do sincronismo, ou a transformação da essência original numa versão contemporânea, foram aspetos explorados em cenas específicas e também fazem parte da função do encenador.⁷

Em segundo lugar, Henrique Portovedo, maestro da Orquestra Filarmónica Gafanhense. Não existem pautas originais da música do filme. A reconstrução criativa da música foi o desafio desta personagem. Existe uma recriação criativa musical baseada em temas de

⁵ Ver Anexo 2

⁶ Ver Anexo 3

⁷ Ver Anexo 4

outros filmes do género, daquela época, e o maestro criou uma música orquestrada original. Existe uma re-intrepretação criativa do filme por parte do maestro. O filme acompanha o seu processo individual criativo através das gravações de ensaios.⁸

Em terceiro, o *Sound Designer*, que desenvolve um processo de cariz individual. É uma personagem enigmática que trabalha solitariamente no seu estúdio. Pelo menos era assim que pretendíamos que esta personagem fosse retratada⁹. No entanto, esta personagem acabou por não ser mostrada na versão mais final em que estive presente.

Em quarto, e numa perspetiva de inclusão social - grupos de teatro amador locais -, surgiu a opção de convidar também alguns atores amadores para interpretar, ou emprestar as suas vozes, aos personagens do filme. Primeiro, vem o trabalho de texto – decorar e assimilar – e, depois, com os olhos na tela, tentar sincronizar as suas falas com as dos personagens. Para a longa metragem foram convidados para sessões de *ADR* onde tiveram a paciência de fazer vários *takes*¹⁰. Este processo foi todo filmado e explorado no filme, onde aos poucos vamos conhecendo estes atores e acompanhando o seu desenvolvimento.

Finalmente, e como 5º personagem, temos o filme “Heróis do Mar”. Um filme de propaganda do Estado Novo, realizado para ser uma exaltação ao pescador-herói da pesca do bacalhau. Um filme com atores conhecidos da “praça” nacional, que pretendia exaltar o espírito dos Descobrimentos do Novo Mundo, com uma componente bastante caricatural que em nada correspondia à dura realidade desses tempos. Foi inspirado no livro “*Os Grandes Trabalhadores do Mar – Reportagens na Terra Nova e na Groenlândia*” (1942) do jornalista Jorge Simões (Correio da Manhã), um jornalista do regime, cujo livro era um conjunto de crónicas da viagem que ele fez no ano 1941 em plena 2ª Guerra Mundial. Foi a primeira vez que um jornalista português embarcou num lugre. O autor descreve, de forma totalmente parcial e heróica (sob as ideologias do Estado Novo), as tragédias, as amarguras e o labor dos trabalhadores do mar. Na sua pesquisa para a publicação “*Omni Tempore*” Carvalho (2019, p. 436-437) afirma:

“nota-se que o autor tenta dar, por exemplo, uma perspetiva de que os pescadores viviam em boas condições e possuíam uma boa alimentação³.”¹¹

⁸ Ver Anexo 5

⁹ Ver Anexo 6

¹⁰ Ver Anexo 7

¹¹ SIMÕES, Jorge – Heróis do Mar. Viagem à Pesca do Bacalhau. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007 p. 67.

O filme fora produzido para aproximar as, massas do regime através de uma narrativa cômica e popular. Não houve a preocupação em retratar a realidade de vida dura na “Faina Maior” porque não interessava ao regime expor a falta de condições de trabalho e de vida.¹²

¹² Ver Anexo 8

3. Desenvolvimento do estágio

Este capítulo está dividido em 2 subcapítulos: Mistura de som de “Heróis do Mar” e Montagem do Documentário.

No primeiro subcapítulo detalho todo o processo de mistura de som do filme original, dividindo por *ADR*, *Foley* e Música, bem como terminando com algumas reflexões sobre o processo.

No segundo subcapítulo, explico também separadamente todas as tarefas que realizei no processo de montagem do documentário: organização de *footage*, uma mini montagem do filme original e montagem do documentário, terminando também com algumas conclusões sobre este trabalho.

3.1 Mistura de som de “Heróis do Mar”

Como referido no capítulo anterior, a minha primeira tarefa foi começar o processo de mistura de som do filme “Heróis do Mar” digitalizado.

Grande parte do *ADR*, *Foley* e música já tinham sido gravados, no entanto ainda havia sons ambientes e outros em falta. O meu papel foi ir adiantando o processo e organizando todo o som disponível.

Foi-me dado a escolher em qual programa trabalharia e eu escolhi trabalhar no programa de som com o qual me sinto mais confortável e possuo mais conhecimentos: *Reaper*.

Antes de começar a mistura, vi primeiramente o filme original mudo num projeto de *Premiere Pro* dedicado à montagem da curta metragem, de modo a conhecer a história e as personagens pela primeira vez e ter a experiência de ver o filme sem qualquer som.

Em seguida, vi também uma gravação do filme, com a orquestra e os atores amadores ao vivo, apresentado em público e realizada em 2022 no Coliseu do Porto.

Após estar mais a par do filme original comecei por criar um projeto no *Reaper* e organizar os ficheiros de som, começando pelo *ADR* das personagens. Após o *ADR*, organizei o *Foley*, e por último, a música original.

3.1.1 ADR

Numa *track* vazia, coloquei o filme original exportado de modo a poder abrir uma janela de vídeo e editar o som ao mesmo tempo que via a imagem.

Fui criando uma pasta para cada personagem, cada um com uma cor distinta, à medida que ia avançando no processo de colocar as falas de cada uma no sítio certo da *timeline*.



Figura 4: Print do projeto do Reaper

No começo de cada ficheiro de áudio, referia-se o *timecode* do filme ao qual este correspondia, o que facilitou a procura do mesmo durante todo o processo. Nem sempre os referidos *timecodes* batiam certo com a imagem, e nos momentos em que não conseguia encontrar o tempo certo ou ficava na dúvida, procurava rever a gravação do filme que referi em cima. É importante referir que nesta fase não tinha o guião do filme disponível, o que me dificultou o progresso nestes momentos de dúvida.

Sempre que reparava em problemas nos áudios, como a falta de falas ou outros sons provenientes de reações – como “ah” e “oh” –, colocava marcadores em cima da *timeline* de forma a não me esquecer da existência desses problemas, para depois poder voltar atrás e corrigir o possível sempre que fosse necessário. Todos os marcadores têm cores diferentes, correspondentes à cor de cada personagem e também uma pequena descrição do problema, o que facilitou depois na hora de procurar pelos mesmos e resolver as falhas dentro das minhas capacidades.

Pelo *ADR* ter sido gravado por atores amadores, mesmo com ensaios junto de um

encenador e várias repetições durante a gravação das falas, as mesmas não foram gravadas, especialmente, nos ritmos certos. Por vezes havia também variação nas palavras usadas em cada take. Essa variação tornava-se notória em certos momentos do filme – não foram muitos casos, mas em certas falas percebia-se através do movimento dos lábios do ator que a palavra ouvida não era correta. Ou então também aconteceu de eu não conseguir perceber a fala ou palavra que estava a ser ouvida. Como refere Tom Fleischman – engenheiro e misturador de som – numa entrevista (in LoBrutto, 1994, p. 176), “*You’re trying to get the film to sound good and to get an audience to be able to watch it without getting distracted by bumps in the track, hums, whistles, lines that don’t sound right*”¹³.

Foi quase sempre necessário misturar vários *takes* e substituir pedaços de uns com outros de forma a conseguir que as falas ficassem o mais perfeitas que conseguisse, em particular a nível de entrega às falas. Para esse propósito, fiz sempre *crossfades* ou *soft cuts* para que a passagem de uma fala para outra fosse o mais suave possível.

Neste primeiro momento, concentrei-me apenas em colocar as falas em *sync*, sem alterar o áudio, tendo feito apenas cortes e colagens (como referi em cima).

Após terminar de organizar as falas de todas as personagens na *timeline*, fui revendo cada *track*, uma a uma, através dos marcadores que coloquei, com intenção de resolver alguns dos problemas que tinha ido identificando e anotando.

Nesta segunda revisão comecei por corrigir problemas relacionados com a sincronização das falas. Na maioria dos casos, pelo menos um dos *takes* de cada fala batia certo com o movimento dos lábios da personagem. Mesmo assim, foi quase sempre necessário fazer pequenos ajustes na sincronização, aumentando ou diminuindo alguns *frames*. Em algumas exceções mais complicadas, onde uma fala era dita demasiado lentamente quando a personagem no filme a dizia rápido (ou ao contrário), tentei ao máximo resolver o problema, novamente, pela expansão ou compressão dos áudios. No entanto, dificilmente funcionava pois – sobretudo quando as falas eram ditas demasiado rápido e as palavras estavam todas muito coladas umas às outras – a única forma de pôr tudo em *sync* era se cortasse e separasse as palavras, mas dessa forma não soava bem pois não havia ar suficiente entre as mesmas na *waveform* para que ficasse

¹³ Citação original. Tradução (própria) para português: “Estás a tentar fazer o filme soar bem e com que o público possa assisti-lo sem se distrair com solavancos na pista, zumbidos, assobios, falas que não soam bem”.

um corte limpo.

Enquanto fazia estas correções, aproveitei para ir alterando as direções sonoras – esquerda e direita – em algumas falas que fizessem mais sentido – por exemplo, quando uma personagem passava de um lado para outro no ecrã e depois desaparecia, ou então situava-se apenas de um dos lados do ecrã ou *off screen*. Também alterei e equilibrei melhor o volume de áudio entre personagens nos momentos de diálogo pois o nível de volume variava bastante de personagem para personagem.

Em algumas cenas do filme, vemos o capitão do navio ouvir tripulantes lhe comunicarem informações através de um rádio. Finalmente, adicionei igualmente a esses áudios um efeito de rádio na voz através do uso do *plug-in* ReaEQ já existente no programa.

3.1.2 Foley

Depois de terminar todo o *ADR*, passei a organizar os sons de *Foley*, um de cada vez. Uma vez mais, criei pastas para cada som em específico e fui lá colocando os sons aos poucos. Por já ter visto o filme diversas vezes, quando coloquei o *ADR* sabia exatamente em que parte do filme se situavam os sons de *Foley* apenas pelo nome do ficheiro de som.

Ter essa perceção fez-me perceber o quanto já estava dentro do filme, ao ponto de saber as falas de cor e saber onde a maioria dos sons se encaixavam sem qualquer forma de me guiar, pois o *Foley* não esteve presente na exibição do filme que referi anteriormente.

À medida que ia avançando, fui reparando noutros sons que estavam em falta para serem gravados, pelo que fui também colocando marcadores com esses avisos ao longo da *timeline*.

Este processo foi mais rápido e tranquilo em comparação com o *ADR*, mas não deixou de ser um pouco demorado. Sincronizar a maioria dos sons não deu problemas. A única coisa que tinha de fazer era de acertar os volumes dos áudios conforme a cena em que o mesmo fazia parte. Tal como refere Holman (2022, p. 161), “*This fine cutting consists of moving the recorded sound with respect to the picture by usually just a frame or two*

to put it into hard sync, which is certainly one of the most important things to do to achieve verisimilitude”¹⁴.

No entanto, como comentei antes, o processo foi demorado na mesma, especialmente na hora de colocar sons de passos. Num filme como este, com cerca de 2 horas, quase todas as cenas incluíam passos, seja no barco ou em terra (areia da praia e interiores, por exemplo). Certos *takes* correspondiam a determinadas cenas, mas o número dos mesmos não era suficiente para cobrir todos os passos do filme. Sendo assim, fui reutilizando alguns dos mesmos *takes*, sincronizando um passo de cada vez, bem como alterando os volumes e panorâmicas do som dependendo do movimento das personagens.

3.1.3 Música

Finalizado o processo de *Foley*, faltava a música original. Foi o mais rápido e fácil de organizar pois, para além de não terem sido necessárias edições, tive o bruto da exibição do filme ao vivo como guia.

Após todo este trabalho, foram feitos quatro *exports* de áudio diferentes: um onde incluí todas as faixas de áudio – *ADR*, *Foley* e música; um apenas com *ADR*; um apenas com *Foley*; e um com *Foley* e *ADR*.

Enviaram-se também os ficheiros do projeto do *Reaper* e *exports* – juntamente com um bloco de notas onde se escreveu e explicou melhor todos os problemas que certos sons tinham e falas em falta – para um profissional na área que terminaria o trabalho e resolveria todos os problemas encontrados.

¹⁴ Citação original. Tradução (própria) para português: “Este corte fino consiste em mover o som gravado em relação à imagem geralmente apenas um ou dois quadros para colocá-lo em sincronia total, o que certamente é uma das coisas mais importantes a fazer para obter verossimilhança”.

3.1.4 Conclusão da Mistura

Apesar de considerar que este processo de mistura de som foi uma boa experiência para mim, penso também que não ter tido um verdadeiro acompanhamento durante todo o processo, especialmente por alguém da área de sonoplastia. Isso fez com que a experiência não fosse tão enriquecedora como poderia ter sido em questões de aprendizagem, sobretudo quando antes mesmo do estágio começar tinha compreendido que a principal área seria a de som.

Comecei esta fase com o principal desafio e objetivo de tornar todo o som do filme o mais natural e realista possível, como se estivesse realmente a sair da cena, procurando seguir o que Wyatt (2004, p. 150) afirma:

“the main aim at this stage is to edit the production sound in such a way that a scene is perceived by the audience to be a continuous piece of audio, much as they would hear it in reality”¹⁵.

No entanto, o meu papel não foi, a meu ver, o de editar e mixar o som profissionalmente até ao fim, mas sim apenas avançar na tarefa o máximo possível e ficar mais familiarizada com o filme.

Revejo mais esta primeira fase do estágio como uma preparação para a montagem do documentário e não tanto como o foco principal do mesmo. Percebi a importância deste trabalho para a tarefa que iria seguir-se. Não fazia sentido começar a montar uma curta metragem sobre um filme com o qual eu não estava familiarizada, quer com a história, quer com as personagens.

3.2 Montagem do Documentário

Inicialmente, tinha compreendido que o meu trabalho se focaria em: mixar o som do filme de 1949, e mixar o som do documentário. No entanto, e ainda antes de começar qualquer tarefa, reparei que a montagem do documentário ainda não tinha sido iniciada. Para trabalhar o som do documentário, a montagem teria já de estar feita. Apenas

¹⁵ Citação original. Tradução (própria) para português: “o principal objetivo nesta fase é editar o som da produção de forma que a cena seja percebida pelo público como uma peça contínua de áudio, da mesma forma que a ouviriam na realidade”.

quando terminei as minhas tarefas na mistura do “Heróis do Mar” é que me foi explicado que quem começaria o processo de montagem do documentário seria eu.

Antes de começar a montagem propriamente dita, foi-me sugerido – também como forma de descanso entre trabalhos – ver outros documentários da produtora de modo a ficar mais familiarizada com o seu estilo de documentário. Um dos documentários, “A um Mar de Distância”, tinha como tema a pesca do bacalhau, e ao longo do visionamento do mesmo não consegui deixar de o comparar com o filme “Heróis do Mar”. Ao contrário do filme de Fernando Garcia, que retrata a vida num navio de pesca de forma muito leviana e cómica, “A um Mar de Distância” continha situações e testemunhos reais (e duros) de quem andou e trabalhou por esses navios durante muitos anos.

Durante o visionamento dos vários documentários produzidos pela PIXBEE, o realizador Pedro Magano disse-me que, apesar de eu estar a vê-los com o propósito de entrar mentalmente no estilo de trabalho da produtora, cada documentário era um filme distinto. Tal como refere Dunning (citado por Gael, 2004, p. 157): “*Forget theory; each film presents a different case*”¹⁶.

Apesar das similaridades entre os dois filmes, o processo de montagem e criação daqueles documentários revelou-se diferente, do mesmo modo como o do filme que trabalhei. O documentário faz-se na montagem e, por isso, deveria atender às especificidades do projeto e do processo em mãos.

3.2.1 Começo da Montagem – Organização da *footage*

Depois de visionar os documentários, comecei por ver os brutos filmados nos 9 dias de gravações, cada dia numa sequência diferente, para ter uma noção de toda a *footage* disponível para usar no filme. Como refere Chandler (citado por Gael, 2004, p. 128), “*You’ve to know your raw material in order to have an idea of how you’re going to edit it*”¹⁷

¹⁶ Citação original. Tradução (própria) para português: “Esqueça a teoria; cada filme apresenta um caso diferente”.

¹⁷ Citação original. Tradução (própria) para português: “Tem que conhecer o seu material bruto para ter uma ideia de como vai editá-lo”.

A *footage* dividia-se por diferentes tipologias: ensaios com atores; ensaios com orquestra; questões de logística e preparação de ensaios; apresentação ao público e reações do mesmo. Este último bloco acabou por ser excluído da montagem, pois o realizador acabou por não gostar do resultado final dessas filmagens.

Também havia a intenção de intercalar momentos do filme original ao longo do documentário, e para isso foi feita uma pequena montagem com algumas cenas do “Heróis do Mar” cujo processo explicarei mais à frente no capítulo 3.2.2.

Com essa visualização terminada, comecei a organizar cada dia individualmente, revi as imagens e fui selecionando as cenas que considere mais importantes para o documentário, tendo em conta o objetivo de usar o maestro e o encenador como personagens principais.

De modo a ter uma noção sobre a que correspondiam cada uns dos brutos e que quantidade de cada tipo de filmagens havia, fui dividindo a *footage* selecionada na *timeline* por cores e separando as várias seções.

Uma vez que, inicialmente, a ideia para este projeto era que o mesmo consistisse na realização de uma curta metragem, foi-me sugerido que fosse encurtando aos poucos a *footage* de cada dia, de modo a que chegasse a uma montagem de 5 minutos a 10 minutos por dia – a qual seria eventualmente encurtada novamente.

Por estar constantemente e durante várias horas a ver os mesmos planos e cenas e a pensar como cortar e o que cortar, de vez em quando parecia difícil tomar certas decisões e era necessário fazer uma pausa e mudar o foco, de modo a poder voltar pouco depois ao trabalho com a mente e a vista frescas. Isso é algo defendido por Chandler (2004, p. 134), ao afirmar: “*There will be times when you question yourself, fight the footage, or take a wrong path. This is a good time to go away from the scene — shelve it, to use an old film term — and come back later for a fresh attack*”¹⁸.

Em alguns planos fixos demasiado longos, onde o encenador falava e dava o seu *feedback*, fui fazendo *jumpcuts* para a cena ficar mais dinâmica e manter apenas os momentos chave das interjeições do encenador.

Fui intercalando os dias e diminuindo a *footage* aos poucos. Nunca apagava a *footage*

¹⁸ Citação original. Tradução (própria) para português: “Haverá momentos em que questionar-se-á, lutar contra a filmagem ou seguirá um caminho errado. Este é um bom momento para sair de cena - arquivar, para usar um termo antigo do cinema - e voltar mais tarde para um novo ataque”.

não selecionada da sequência, mas deixava-a encostada ao lado, no caso de que viéssemos ainda a precisar dela.

Enquanto fazia esta primeira tarefa de organização e seleção, fui dando *feedback* ao realizador. Nalgumas das vezes ele via comigo a *footage* e eu mostrava os cortes que tinha feito, para saber a sua opinião. Após algumas visualizações conjuntas do conteúdo, apercebemo-nos de que seria difícil pegar naquela quantidade de *clips* e transformá-los numa curta metragem consistente, tendo em conta que também era preciso adicionar momentos do filme original. Dificilmente conseguiríamos chegar ao objetivo do projeto caso o mesmo se mantivesse uma curta metragem. O filme precisava de tempo. Sendo assim, a intenção passou a ser realizar uma média ou longa metragem, e já não uma curta-metragem.

Com essa mudança em mente, já não era necessário encurtar tanto os clips que tínhamos. Alguns *jumpcuts* foram retirados e certos planos ganharam mais tempo para respirar (anteriormente, muitos *clips* tinham sido demasiado cortados apenas com o mero propósito de caberem em 30 minutos de filme).

Já com os blocos de cada dia editados, criei uma nova sequência onde juntei a seleção final de cada dia. Congregar os dias todos na mesma sequência e ver tudo seguido do início ao fim com o realizador (e como se fosse já o filme, apesar de estar muito longe de o ser) permitiu-me adquirir uma noção de tudo o que estava a mais ou demasiado repetido. Também me fez perceber que momentos me pareciam mais interessantes e animados de assistir e em quais se sentia o tempo passar. Tal como refere Murch (in Coppola, 2001, p. 12), “*one way of looking at the process of making a film is to think of it as the search to identify what-for the particular film you are working on-is a uniquely "bad bit." So, the editor embarks on the search to identify these "bad bits" and cut them out, provided that doing so does not disrupt the structure of the "good bits" that are left*”¹⁹.

Com essa nova perspetiva em mente, voltei a fazer uma nova seleção e não permiti tantos *clips* repetidos. Quando me refiro a *clips* repetidos, refiro-me a momentos de ensaios onde, apesar de acontecerem em dias diferentes, um determinado ator está a praticar exatamente a mesma fala. Em vez de manter dois, três ou quatro planos de dias

¹⁹ Citação original. Tradução (própria) para português: “uma maneira de olhar para o processo de fazer um filme é pensar nele como a procura para identificar o que - para o filme específico em que está a trabalhar - é uma "parte má" única. Assim, o editor embarca na busca para identificar esses "bits maus" e cortá-los, desde que isso não destrua a estrutura dos "bits bons" que sobraram.”

diferentes, selecionei apenas um, tendo como critérios, entre outros, haver mais interjeições do encenador, ou o ator ou atriz enganarem-se e repetirem a fala diversas vezes.

Apesar da ideia inicial ser usar o maestro e o encenador como personagens principais, ao longo deste procedimento fomos também percebendo que, para o tipo de *footage* que tínhamos, focar o filme apenas nestas duas personagens torná-lo-ia um pouco entediante por não haver grande variedade de acontecimentos. Os ensaios, mesmo acontecendo em dias diferentes, eram quase sempre iguais. Os planos podiam ser diferentes, mas o que se ouvia era muitas vezes repetido – como referi antes –, precisamente por os atores e os músicos estarem constantemente a praticar o mesmo texto ou instrumental.

Esta primeira montagem ficou com cerca de 1h20 minutos. A ideia não era usar tudo, mas deixamos uma boa margem de *clips* para termos bastante escolha na hora de montar o documentário. A *footage* foi visualizada mais vezes, mas tivemos de começar o processo de montagem do filme, pois era a única forma de saber ao certo quais *clips* seriam realmente utilizados e como seria verdadeiramente a estrutura do documentário.

3.2.2 Mini Montagem de “Heróis do Mar”

Conforme referido anteriormente (cap.2.2.1), uma das personagens deste documentário seria o filme original de 1949. O objetivo era que inicialmente o filme aparecesse sem qualquer som e, à medida que íamos assistindo aos ensaios e gravações, o mesmo aparecia aos poucos com som até chegar ao clímax onde ouviríamos já *ADR*, *Foley* e Música ao mesmo tempo.

Como forma de fazer uma pausa entre a organização da *footage* do capítulo anterior, fui colocando noutra sequência à parte o filme original, já com o áudio que editara na primeira fase do estágio (e mesmo não sendo este o áudio final do filme).

O realizador já tinha feito uma pré-seleção das cenas que queria incorporar – ou que achava mais interessante de incluir no documentário – e eu fui cortando essas cenas do filme e colocando-as de lado com o objetivo de fazer uma Mini-Montagem com elas.

Todo o filme roda sobretudo em torno da personagem Maria do Rosário, focando-se na sua situação familiar, na sua paixão por João Manuel, no suposto casamento marcado

com o Contramestre Gomes, e no seu embarque num navio bacalhoeiro disfarçada do irmão. A questão da pesca é colocada mais em segundo plano. Por essa razão, decidiu-se focarmo-nos na história do triângulo amoroso entre estas 3 personagens - Maria do Rosário, João Manuel e Contramestre Gomes -, que vão guiando a re-sonorização do filme original ao longo do documentário.

Assim, e em conjunto com o realizador, realizei uma montagem com perto de 20 minutos de “Heróis do Mar”, apenas com as cenas mais importantes para ilustrar este

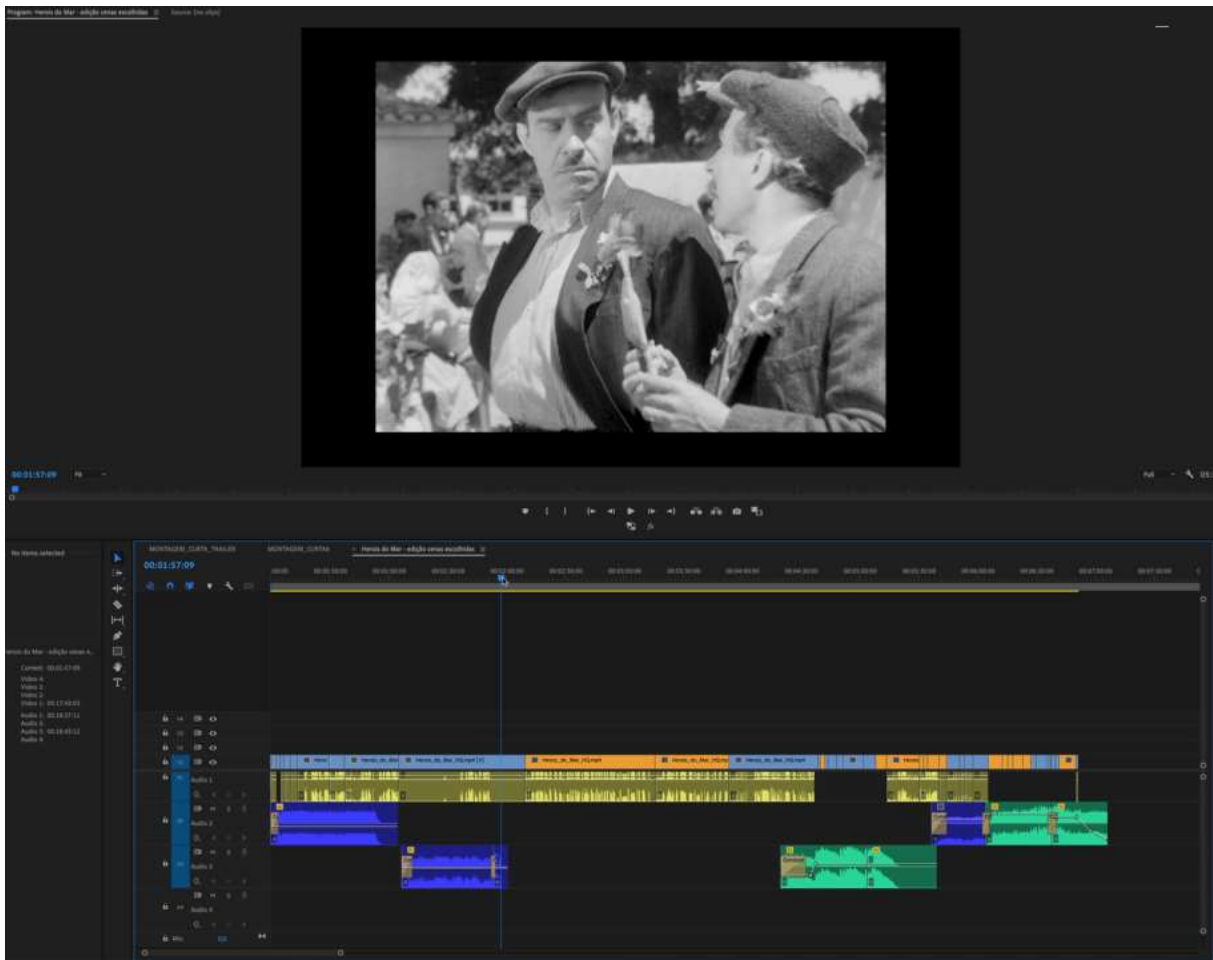


Figura 5: Montagem com cenas do filme original

tema do triângulo amoroso.

Começámos por ir juntando as cenas por ordem cronológica e fazendo cortes nas mesmas de modo a ficarem mais dinâmicas e a não ocuparem tanto tempo. Demos algum foco também a Ti Petinga, que apesar de não ser uma personagem diretamente ligada ao triângulo amoroso, é o primeiro a descobrir o segredo de Maria do Rosário no navio e quem a apoia na sua paixão por João Manuel.

Enquanto fazíamos essa pequena montagem, fomos também colocando a música original pela sequência, em momentos mais visuais e sem foco no diálogo.

3.2.3 Montagem

No processo de montagem do documentário, muitas ideias foram-se transformando. O que o realizador tinha em mente inicialmente para o projeto, não foi cumprido a 100% no resultado “final”. A versão com a qual terminamos ainda não é a versão final do filme; tal como referi no capítulo do Plano de Estágio, é apenas a versão que será enviada ao ICA para, depois sim, ser finalizada.

Após termos toda a *footage* organizada e uma mini-montagem de “Heróis do Mar” para incluir no documentário, chegara então a altura de começar verdadeiramente a montagem do filme. Esta foi a altura do estágio em que estive fora durante 1 semana em gravações de uma outra curta metragem académica, pelo que, durante esses dias, o realizador Pedro Magano fez um primeiro esboço da montagem do documentário.

Quando voltei das gravações, assisti a esse esboço. Começava com planos do filme original em silêncio e umas frases que explicavam o que aconteceu ao som desse filme. Depois passava para ensaios do encenador com os atores, o som começava a ouvir-se aos poucos, e ia intercalando com ensaios de orquestra. A seguir, começava o bloco de gravações do *ADR*, focando um ator de cada vez. As cenas do filme original tinham sido incluídas, para já, apenas no começo do esboço.

Foi-me sugerido continuar o trabalho, experimentar outras opções e fazer experiências na montagem conforme achasse melhor.

Procurando seguir o que o realizador tinha já iniciado, tentei organizar melhor os blocos correspondentes às filmagens da gravação do *ADR* que ainda não tinham sido trabalhados, mas que apenas tinham sido adicionados à sequência. Fiz uma seleção dos que considerei mais interessantes e fui fazendo cortes. O bloco de cada ator/personagem tinha uma cor diferente, de modo a facilitar a diferenciação.

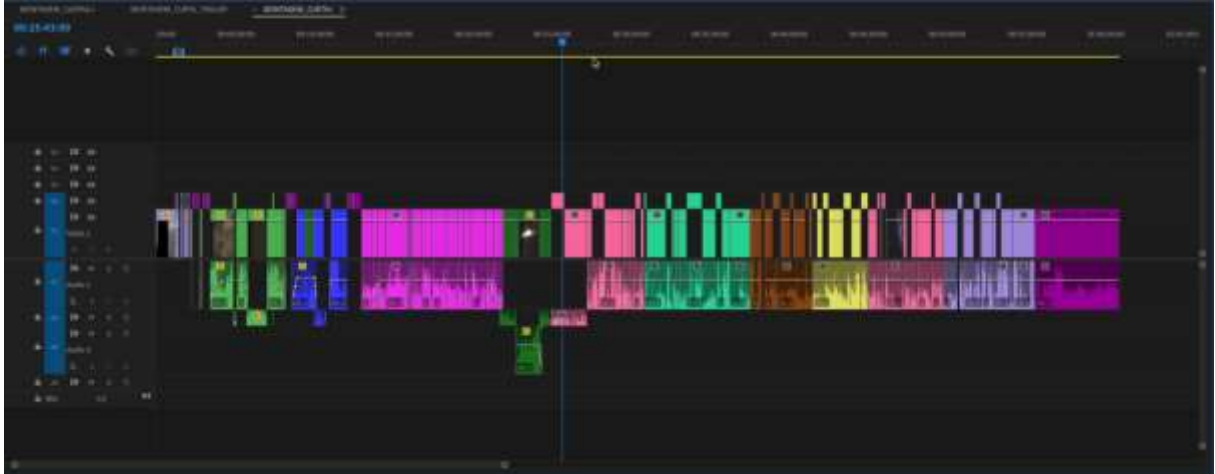


Figura 6: Print da Sequência "Montagem Curta 1"

Comecei a usar cenas do filme original como forma de transição entre blocos de cada ator e, conseqüentemente, personagem. Não só como forma de transição, mas também como forma de apresentar qual a personagem que viria a ser apresentada a seguir.

Apesar de termos feito a pequena montagem das cenas escolhidas a partir do filme original, nesta fase do projeto acabámos por ter de adicionar outras cenas com personagens fora do enredo do triângulo amoroso, pois nas gravações do *ADR* e nos ensaios tínhamos apresentado outros atores e personagens. Ainda assim, a grande maioria das cenas do filme original que colocámos na montagem focam-se nas personagens que apresentei na sinopse do “Heróis do Mar”.

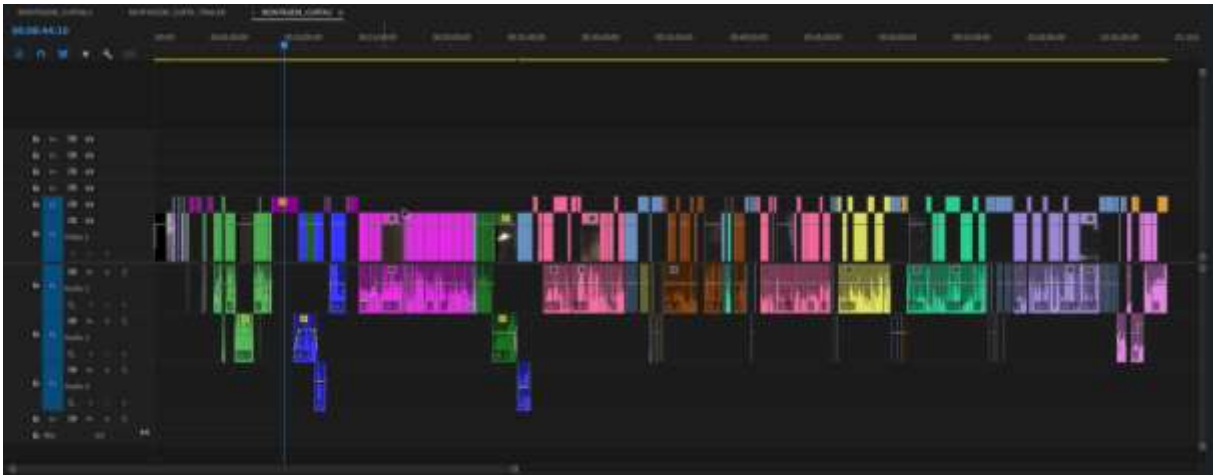


Figura 7: Print da Sequência "Montagem Curta 2"

Uma outra decisão tomada foi a de trocar também a ordem de aparição dos atores, adicionando-se mais um ensaio de orquestra. Esta decisão foi tomada de forma a que sejam logo introduzidas as personagens mais importantes na história do triângulo amoroso. Inicialmente Maria do Rosário era introduzida e logo após seria a introdução de Melrinho – uma personagem secundária próxima a Ti Petinga, juntos sendo o alívio cómico da história. Com esta mudança, após a introdução de Maria do Rosário, Gomes entra em plano, Melrinho passa a ser introduzido depois de Ti Petinga.

Por a música original ter um papel crucial no filme, aproveitámos uns ensaios de orquestra que ainda não tínhamos utilizado muito na montagem como forma de transição entre atores - não só em termos de imagem, para mostrar o ambiente de ensaio, mas também em termos de transição sonora. Ir intercalando orquestra com atores, ao invés de os apresentar em separado, fez com que o documentário se tornasse mais dinâmico e com que estas personagens (atores, encenador, maestro, músicos e filme original) estivessem a comunicar entre si – seriam todos eles, em conjunto, que iriam reconstruir o som de “Heróis do Mar”.

Para além de juntar mais música à montagem, organizei melhor o primeiro bloco do esboço que o realizador tinha feito, pois este seria apenas uma introdução e estava com demasiado tempo. O ideal era que não ultrapassasse os 15 minutos e foi exatamente isso que consegui fazer.

Não queríamos que este início estivesse tão longo, pois nesta introdução apenas apresentámos os primeiros ensaios com os atores. O filme original ainda aparecia com som e tanto eu como o realizador concordámos em que os momentos mais interessantes do filme estavam a começar após esses 15 minutos, quando víamos mais do filme

original intercalado com os ensaios das gravações e da orquestra. No entanto, apagar esta introdução não seria uma boa ideia pois, apesar de não ser tão dinâmica como a segunda parte do filme, seria necessária para fazer o espectador sentir o silêncio e ver o começo de tudo. Era também um momento onde, antes de apresentarmos melhor os atores e as personagens, tínhamos uma pequena apresentação do encenador e do maestro.

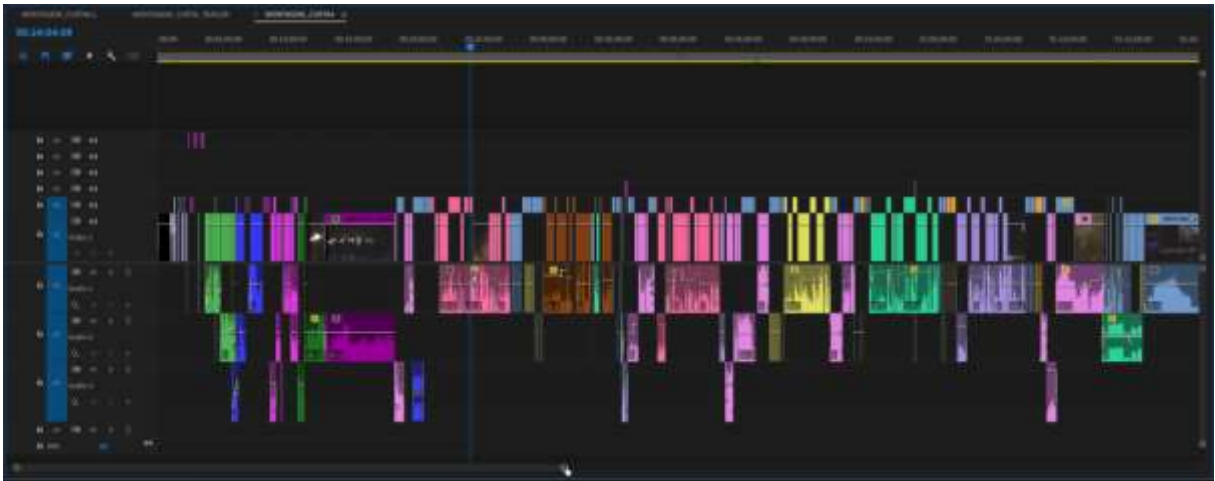


Figura 8: Print da Sequência "Montagem Curta 4"

Enquanto os atores gravavam as falas – e repetiam *takes* –, fui também intercalando a imagem deles com o plano da cena original correspondente às falas que estavam a ser gravadas. Esta ideia de ir alternando entre a personagem e o ator com o som das gravações de fundo foi uma ideia que se utilizou muito ao longo da montagem do documentário. Nos momentos em que o ator se enganava na fala e preparava-se para repetir o *take*, usei a opção de congelamento de quadro no plano do filme original – de forma congelar a imagem do filme – e depois usei *reverse speed* para no filme original a personagem voltar atrás no tempo como se estivesse a preparar-se para um novo *take*.

Enquanto trabalhávamos nesta montagem, questionámo-nos se não seria mais interessante intercalar os atores entre si em vez de apresentá-los em separado e nunca mais aparecerem. Foi exatamente isso que fiz após ter surgido essa ideia. Separei cada bloco de ator por vários pequenos blocos e fui intercalando os mesmos. Esta decisão tornou o filme mais interessante, pois em diversos momentos parecia mesmo que os atores estavam a responder uns aos outros e a interagir como se estivessem lado a lado.

Não só os atores, claro, mas também as suas personagens.

Adicionei também, após um último bloco de música, aquilo que seria o clímax do filme. No filme original, um dos grandes acontecimentos - ou talvez o maior acontecimento - é um incêndio que acontece quase no final do filme. Neste incêndio, um dos lugres é completamente destruído e João Manuel e Contramestre Gomes são vistos como heróis. Maria do Rosário também tem um papel algo importante neste acontecimento. Neste momento do filme, toda a gente já sabe que Toino não é Toino, mas sim a irmã. Este incêndio é também um momento importante para a história do triângulo amoroso pois no final Maria do Rosário consegue fugir num pequeno barco e com ela estão João Manuel e Gomes desmaiados.

Fiz uma pequena montagem com momentos deste clímax, desde a anunciação do incêndio, até planos do navio a cair aos pedaços, das chamas e dos pescadores a fugir, de personagens a socorrerem outras personagens, e do navio a afundar. Os últimos planos do filme mostram Maria do Rosário, João Manuel e Gomes no hospital e, consequentemente, a morte de Gomes, por estar demasiado ferido.

De seguida, adicionámos um plano da apresentação do filme original em público com orquestra e atores ao vivo, com a intenção de que fosse esse o plano final do documentário: “Heróis do Mar” a ser apresentado ao público com som após tantos anos de silêncio.

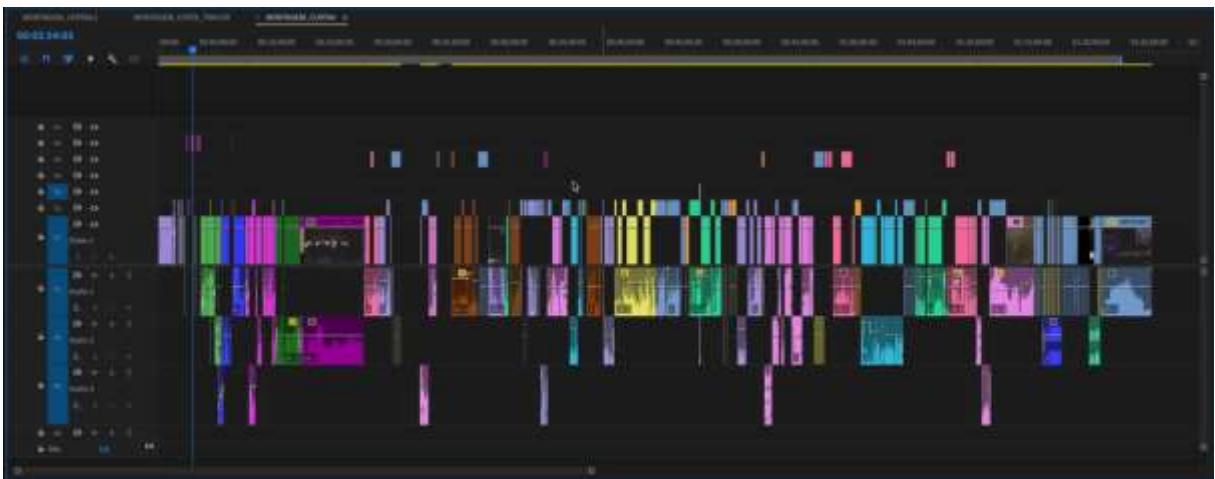


Figura 9: Print da Sequência "Montagem Curta 6"

Em certa medida, este documentário estabelece dois enredos que estão, ao mesmo tempo, separados e juntos, não sobrevivendo um sem o outro. O primeiro é o processo de re-sonorização do filme que foi filmado – os ensaios e gravações – e o segundo são as imagens do filme original. Até agora as cenas do filme original não estavam

necessariamente por ordem cronológica, mas como o objetivo era também contar essa história, tentei - dentro dos possíveis - organizar as cenas do filme por ordem cronológica. Desse modo, a ordem pela qual os atores aparecem e a escolha de quais os momentos de *ADR* que vemos e ouvimos vai de acordo com a ordem dos *clips* do filme original.

Inicialmente, a ideia era que fossem o maestro e o encenador a guiar o documentário; no entanto, no final essa tarefa acabou por ser entregue ao filme original. Esta mudança foi algo que assumi como natural, uma vez que tal como refere Nichols (2001, p. 21), *“Documentary film practice is an arena in which things change”*²⁰.

Apesar de não ter referido anteriormente, a meio destas mudanças e das várias versões da montagem que fui criando, visualizei o filme várias vezes de início a fim. Estes vários visionamentos foram importantes para ver que tipo de efeito as alterações que estavam a ser feitas criavam na experiência de assistir ao filme e se funcionavam ou não. Chandler (2004, p. 162) refere que:

*“Cutting documentary requires sitting with the footage, running it in one's head, memorizing it, and tucking it away so that images and ideas can ferment and connect. In addition, it calls for viewing and re-viewing the footage and experimenting cutting the same shots together in different versions”*²¹.

Após visionar a última versão do documentário, o realizador fez apenas pequenas alterações no começo da segunda parte do filme, pelo que a grande maioria do que eu montara foi mantida integralmente. Adicionei também na primeira *layer* da sequência um *timecode*, visível na imagem das cenas do filme original, mas apenas a partir do momento em que a segunda parte começa. Esta adição do *timecode* revelou-se especialmente interessante nos momentos de gravação em que a imagem do filme é sobreposta à imagem do ator, pois em certos momentos ouvíamos o encenador a dizer o *timecode* do filme antes do *take* começar. Uma vez mais, parecia que as gravações das vozes e o filme original estavam a interagir e a tornarem-se num só.

²⁰ Citação original. Tradução (própria) para português: “A prática do documentário é uma arena em que as coisas mudam”.

²¹ Citação original. Tradução (própria) para português: “Cortar um documentário requer sentar com a filmagem, executá-la na cabeça, memorizá-la e guardá-la para que as imagens e ideias possam fermentar e se conectar. Além disso, exige a visualização e revisão da filmagem e a experiência de cortar os mesmos planos em diferentes versões”.

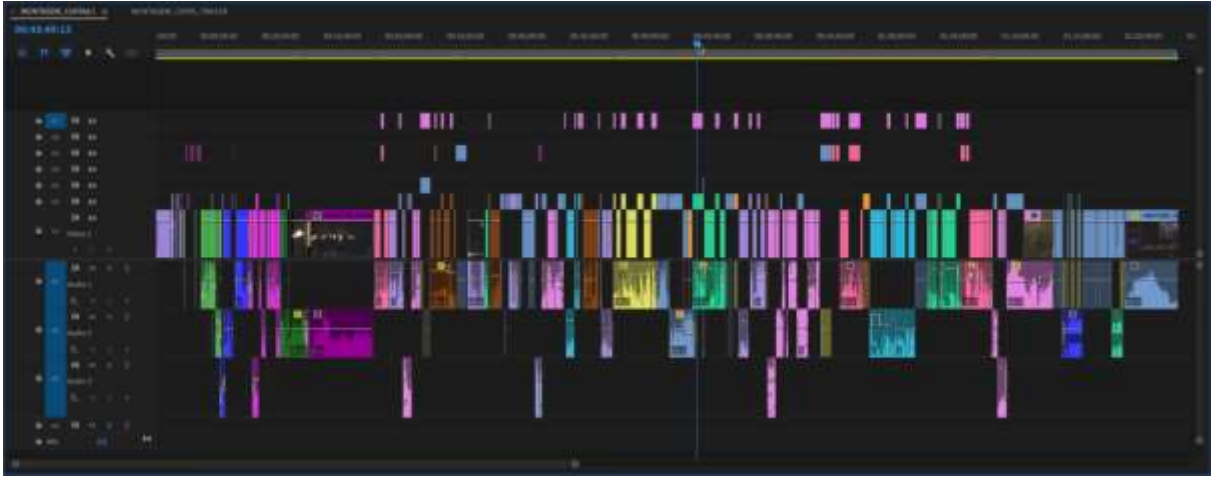


Figura 10: Print da Sequência "Montagem Curta 6.1, versão final feita em estúdio"

A cena do clímax é a única cena onde vozes, *Foley* e música são ouvidos ao mesmo tempo. No entanto, como o filme original ainda não tinha o som verdadeiramente terminado, nesta versão há ainda muitos sons em falta. Para se tornar um verdadeiro clímax, será ainda necessário que a mistura do filme original seja terminada, para substituir a que foi utilizada.

Após terminarmos esta última versão do documentário, auxiliei o realizador na elaboração de uma montagem de 15 minutos – uma *preview* do filme – para enviar a outras pessoas envolvidas no projeto.

3.2.4 Conclusão da Montagem

Ao contrário da fase de mistura de som, nesta fase de montagem do documentário acabei por ter um verdadeiro acompanhamento durante todo o processo. Foi-me sempre dada a liberdade para tomar as minhas decisões e implementar as minhas ideias e sugestões, tal como para montar o documentário sozinha em certos momentos. No entanto, mesmo nessa liberdade nunca deixei de ter acompanhamento, pois eu também seguia sugestões do que fazer a seguir e tinha muitas vezes o realizador ao meu lado a ver o filme comigo e a dar os seus *inputs*.

Em comparação com a fase de mistura de som do filme original, esta segunda experiência foi mais enriquecedora. Por outro lado, foi uma surpresa para mim. Como referi no início do relatório, inicialmente procurava um estágio relacionado com

imagem e pensei que tal não iria ser possível, pelo que acabar por conseguir trabalhar nessa área deixou-me animada.

Durante todo o processo descrito, fomos de encontro a desafios que nos levaram a questionar se certas propostas anteriormente pensadas faziam ainda sentido com o que tínhamos à nossa frente na sequência de edição. Foi um trabalho demorado e intenso, mas gratificante por conduzir-nos a ver o filme ganhar vida através da montagem.

4 Considerações Finais

Neste relatório foram detalhados os processos, tarefas e funções assumidas durante o estágio curricular na área de Montagem e Mistura de Som na produtora PIXBEE, assim como conhecimentos adquiridos e evolução profissional na execução dos projetos desenvolvidos.

Foi-me proporcionada uma experiência muito enriquecedora sobretudo dentro da área de montagem, mas também na de mistura de som. Esta oportunidade permitiu-me perceber os processos por detrás da produção cinematográfica de projetos de ficção – no caso do filme original de 1949 – e de não-ficção – ou seja, através do documentário.

Penso que poderia ter tido uma melhor prática no trabalho de som caso tivesse havido um melhor acompanhamento, como já referi ao longo do relatório. Considero que os principais benefícios trazidos pelo estágio foram mais de encontro à experimentação do processo de mistura, e não tanto ao nível da aquisição de novos conhecimentos. Apesar de agora estar mais confortável e disponível a trabalhar com som – esse era um dos principais objetivos deste estágio –, o meu nível de conhecimento nessa área mantém-se praticamente o mesmo.

No que toca à montagem, foi uma experiência muito positiva. Apesar de o trabalho de imagem e edição fazer parte da minha zona de conforto, foi a primeira vez que trabalhei na montagem de um documentário. Esta foi uma experiência que me deixou não só mais familiarizada com esse género cinematográfico, como também me ajudou a desenvolver mais conhecimentos em edição e, nomeadamente, em todo o processo de montagem de um filme documentário – não esquecendo que cada filme é um filme e os processos são sempre um pouco diferentes.

Ainda durante o período de estágio, tive a oportunidade de montar a curta metragem de um projeto de um colega de mestrado e, apesar de documentário e ficção possuírem processos de montagem (tradicionalmente) bastante diferentes, ter tido esta experiência de estágio ajudou-me também nas tarefas executadas neste projeto à parte.

Pelas conversas tidas com o realizador ao longo do estágio e no seu término, e apesar da sua produtora não contratar funcionários, acredito que terei outras oportunidades para ajudar noutros projetos que a mesma venha a ter e produzir. O documentário também não está finalizado, e apesar do estágio ter terminado, continuarei a colaborar na finalização do mesmo. Para além disso, procurarei, já mais confiante nas minhas capacidades graças ao estágio, outras oportunidades na área de montagem noutras produtoras. Pretendo não só aplicar e desenvolver mais tudo o que aprendi, como também adquirir outras perspetivas nesta área de montagem.

Referências e Bibliografia

Carvalho, Joana Patrícia Simões, (2019). Os Pescadores bacalhoeiros nos anos 60. In *Omni Tempore: atas dos Encontros da Primavera 2018*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019. p. 435-479.

Chandler, Gael, (2004). *Cut by cut*. Sheridan Books, Chelsea, Michigan.

Holman, Tomlison, (2002). *Sound for film and television*. Focal Press of Butterworth-Heinemann, Woburn.

LoBrutto, Vicent, (1994). *Sound On Film: Interviews with Creators of Film Sound*. Westport, Connecticut London.

Murch, Walter, Coppola, Francis Ford, (2001). *In the Blink of an Eye Revised 2nd Edition*. Silman-James Press.

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

Simões, Jorge, (1942). *Os Grandes Trabalhadores Do Mar – Reportagens na Terra Nova e na Groenlândia*. Oficinas gráficas da Gazeta dos caminhos de ferro.

Wyatt, Hilary, Amyes, Tim, (2004). *Audio Post Production for Television and Film - An introduction to technology and techniques (3rd ed)*. Focal Press.

Filmografia

Garcia, Fernando (Realizador). (1949). *Heróis do Mar* [Filme]. Cineditora

Magano, Pedro (Realizador). (2016). *A Um Mar de Distância* [Filme]. PIXBEE

ANEXO 1

Sinopse no Dossier do “Heróis do Mar”

“Em 1949, um filme chamado “Heróis do Mar” de Fernando Garcia, sobre a pesca do bacalhau, perdeu a bobine de som num incêndio. Ficou “mudo” e acabou guardado numa gaveta na Cinemateca. 70 anos depois, o Município de Ílhavo digitalizou a película e iniciou um processo pioneiro de re-sonorização do filme. Um processo de re-significação criativa e contemporânea do áudio. Esta curta documental acompanha esta reflexão criativa sobre o cinema como veículo de memórias”

ANEXO 2

Excerto do Tratamento Narrativo no Dossier do “Heróis do Mar” pt.1

“(…) Uma curta documental com cerca de 30 minutos parece adequado ao tema visto que o mote do projeto é acompanhar um exercício de construção do som de um filme. Nesse sentido, do ponto de vista narrativo, não existe espaço para aprofundar personagens/intérpretes ou, por exemplo, aprofundar outros temas como a propaganda estética do Estado Novo. A opção é manter uma narrativa concisa com um teor estético e narrativo que assenta no exercício criativo e assim evitando uma mescla de temas, uma manta de retalhos de assuntos.

Importa referir que o “Heróis do Mar” tem a duração de 118 minutos. Seria impensável mostrar o resultado final na íntegra. Nesse sentido, ao longo da narrativa, serão apresentadas as cenas-chave que serão trabalhadas.”

ANEXO 3

Excerto do Tratamento Narrativo no Dossier do “Heróis do Mar” pt.2

“(…) O ponto de vista narrativo pertence ao do realizador desta curta documental, que soma todos os processos criativos que gravitam à volta do processo e os distribui ao longo da narrativa, respeitando uma estrutura clássica dos três terços processuais de um

filme: pré-produção; produção; e pós produção.

(...)

A narrativa tem uma janela temporal que vai desde a projecção do filme Heróis do Mar numa sala vazia - que representa simbolicamente a ausência ou o esquecimento do filme - até à sua exibição numa sala cheia. Ou seja, a narrativa é circular, começa e acaba no mesmo espaço simbólico - uma sala de cinema - com a diferença de estar vazia no início e cheia no final. A estrutura narrativa é clássica: a apresentação do conflito e das personagens; o processo de resolução do conflito; a apresentação da solução e conclusão.”

ANEXO 4

Excerto do Tratamento das Personagens do Dossier do Heróis do Mar pt.1

“2 – ENCENADOR

O encenador, Alexandre Sampaio, recriará os diálogos do guião original. São dez actores/vozes que irão reinterpretar as vozes dos atores no filme. O trabalho criativo de encenação das vozes é muito importante. Bem como a escolha das vozes e o trabalho de lip-sync. Haverá um acompanhamento das várias sessões de ensaios, conheceremos as faces das vozes.

O ADR, ou a re-interpretação. O processo criativo desta fase é bastante interessante. A escolha da voz, a interpretação física e oral, o desafio do sincronismo, a transformação da essência original numa versão contemporânea, são aspectos a explorar em cenas específicas. São estas as funções que o encenador terá pela frente.”

ANEXO 5

Excerto do Tratamento das Personagens do Dossier do Heróis do Mar pt.2

“3 – MAESTRO

O maestro é Henrique Portovedo, maestro da Orquestra Filarmónica Gafanhense. Não

existem pautas originais da música do filme. A reconstrução criativa da música é o desafio do maestro. Existe uma recriação criativa musical baseada em temas de outros filmes do género, naquela determinada época, e o maestro criará uma música orquestrada original. Existe uma re-intrepretação criativa do filme por parte do maestro. O objectivo é acompanhar o seu processo individual criativo e através das gravações de ensaios.”

ANEXO 6

Excerto do Tratamento das Personagens do Dossier do Heróis do Mar pt.3

“4 - SOUND DESIGNER

O Sound Design é um processo individual. É uma personagem enigmática que trabalha solitariamente no seu estúdio. Pelo menos é assim que esta personagem será tratada. Os ambientes onde trabalha é na timeline do seu computador, no estúdio de ADR, no estúdio de FOLEY, no exterior aquando da captura dos sons a utilizar no filme. A função do sound designer será a responsabilidade do ADR, do FOLEY e da mistura final do filme. O Sound Design será uma das mais importantes fases do processo. Sonorizar todos os sons “visíveis” e diegéticos serão um dos desafios do sound-designer. Serão sons latentes e diagéticos mas poderão ser incluídos novos elementos, aproveitando a re-interpretação contemporânea no caso do som não-diegético.”

ANEXO 7

Excerto do Tratamento das Personagens do Dossier do Heróis do Mar pt.4

“Numa perspectiva de inclusão social, ou de grupos de teatro amador locais, surgiu a opção de convidar alguns atores amadores para interpretar, ou emprestar as suas vozes aos personagens do filme. A exibição ao vivo e a dobragem em direto é um enorme desafio para quem nunca fez algo do género. Primeiro vem o trabalho de texto - decorar e assimilar - e depois, com os olhos na tela, tentar sincronizar as suas falas com as dos personagens. Este é o seu trabalho para que foram convidados. Para a curta metragem

que nos propomos a produzir irão ser convidados para sessões de ADR onde têm a tolerância de fazer vários “takes”. No entanto, as cenas/ensaios referidos anteriormente serão úteis para criar ambiente e cumplicidade com estas pessoas.”

ANEXO 8

Excerto do Tratamento das Personagens do Dossier do Heróis do Mar pt.5

“1 - FILME HERÓIS DO MAR

(...)

O “Heróis do Mar” de 1949 é, ou era, um filme de propaganda do Estado Novo, realizado para ser uma exaltação ao pescador-herói da pesca do bacalhau. Um filme com atores conhecidos da “praça” nacional, que pretendia exaltar o espírito dos Descobrimentos do Novo Mundo, com uma componente bastante caricatural que em nada correspondia à dura realidade desses tempos da pesca à linha. O filme foi inspirado no livro “Grandes Trabalhadores do Mar” do jornalista Jorge Simões (Correio da Manhã). Jorge Simões era um jornalista do regime, e o livro era um conjunto de crónicas da viagem que ele fez no ano 1941 em plena 2ª Guerra Mundial. Foi a primeira vez que um jornalista português embarcou num lugre, e através de uma linguagem fluída e elegante, o autor descreve, de forma totalmente parcial e heróica, as tragédias, amarguras e o labor dos trabalhadores do mar. O filme fora produzido para aproximar as massas do regime através de uma narrativa cómica e popular. Não houve a preocupação de retratar a realidade da dureza da vida na “Faina Maior” porque não interessava ao regime expor a falta de condições de trabalho e de vida.”