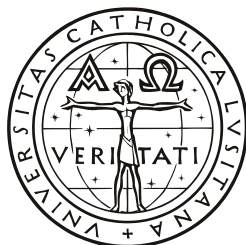


Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem



Edição em Documentário: Construção Narrativa

Mestrado em Cinema e Audiovisual 2012/2013

Miguel Barbosa Flores de Carvalho Vieira

Professor Orientador: Prof. Doutor Adriano Nazareth

Professor Coorientador: Prof. Doutor Carlos Ruiz

Junho de 2013

Dedicatória

Este trabalho é dedicado a Miguel Lopes Rodrigues.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Doutor Adriano Nazareth e ao Prof. Doutor Carlos Ruiz pela orientação deste Documento e pela orientação da produção final respectivamente.

Agradeço também aos meus colegas Afonso Nunes, Koji Azevedo, Daniel Henrique e Miguel Lopes Rodrigues por todo o apoio que me prestaram ao longo deste curso.

Quero agradecer ao grupo de projeto final em que fui inserido e a tudo o que aprendi este ano lectivo com esta produção: ao Luís Pedro Monteiro e à Catarina David.

Agradeço à Joana Adaixo pelo apoio prestado na elaboração deste documento e à Sónia Rodrigues pela ajuda ao longo deste ano lectivo.

Finalmente, um agradecimento muito especial a toda a minha família por todo o apoio que me prestaram ao longo do meu percurso académico e por toda a ajuda que me deram na minha vida pessoal.

Resumo

Esta Dissertação procurará explorar as correntes de edição existentes e terá como objecto de estudo vários documentários já realizados, analisando a intenção dos mesmos. Terá como objectivo encontrar formas, estruturas e ideias que contribuam para uma narrativa isenta de persuasão e manipulação. Embora seja impossível conseguir um documentário totalmente isento de subjetividade, tentará procurar um formato de documentário o mais objectivo possível.

Os equipamentos necessários para captação, edição e reprodução de Som e Imagem tornaram-se economicamente acessíveis à grande maioria da população.¹ Assim, devido a esta evolução, o cinema muda a sua forma de contar histórias e o documentário, em específico, muda a sua forma de retratar a realidade. Para além disso, o documento audiovisual é uma das ferramentas mais fortes em todos os momentos de crise: o Documentário pode assim surgir como objeto de manipulação.

A uma crise económica, por regra, sucedem-se crises políticas, sociais e éticas. Como tal, a utilização do Documentário como obra de persuasão de massas é vista com bons olhos por quem a cria. Por outro lado, o filme documental sem a vertente subjetiva torna-se aquilo que sempre se comprometeu a ser: um retrato do tempo e do espaço vivido, um Documento.

Também será abordado o trabalho final realizado para a cadeira de Projeto Final em Cinema e Audiovisual pelos alunos Luís Pedro Monteiro, Catarina David e Miguel Vieira. Este Documentário intitulado *Vozes da Crise* tenta retratar a crise económica e social que atualmente se vive em Portugal e foca-se essencialmente na forma como os jovens a vêm e tentam ultrapassar. Não pretende tomar partidos nem prejudicar lados da mesma realidade mas sim estimular o pensamento crítico e a reflexão sobre o tema abordado.

À partida não tendo um objectivo alcançável, esta dissertação explora as possibilidades de criar um Documento audiovisual o mais objetivo possível. No entanto, não sendo possível alcançar a plena objetividade nem subjetividade de um objeto deste cariz, há que continuar a explorar novas técnicas e formatos que possam trazer ao Realizador, ao Diretor de Fotografia e ao Editor de um documentário novas possibilidades, novas formas de retratar a realidade tanto de forma mais objetiva como de forma mais subjetiva.

Palavras Chave: Documentário, Documento, Edição, Narrativa, Subjetividade, Objetividade

- Francis Ford Coppola in *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991)

Índice de Conteúdos

Lista de Figuras.....	1
Lista de Tabelas.....	2
Glossário.....	3
1 Introdução.....	5
1.1 Edição em Documentário.....	6
1.2 Subjetividade na Narrativa de Documentário.....	7
1.3 Metodologia.....	8
1.3.1 Cronograma de Elaboração da Dissertação.....	10
1.4 Estrutura.....	10
2 Estado da Arte.....	12
2.1 O Documento Audiovisual.....	13
2.2 O Documentário.....	18
2.3 A Edição.....	19
2.4 Conclusão.....	26
3 Vozes da Crise.....	30
3.1 Produção.....	32
3.2 Edição do filme <i>Vozes da Crise</i>	33
3.3 Objetividade na Narrativa de <i>Vozes da Crise</i>	38
4 Conclusão.....	42
Bibliografia.....	44
Filmografia.....	47
Apêndice A.....	49
Apêndice B.....	55
Apêndice C.....	60

Lista de Figuras

- Figura 1- Frame do Filme *La Sortie Des Usines Lumière* (p. 13)
- Figura 2 - Frame do Filme *L'arrivée D'un Train À La Ciotat* (p. 13)
- Figura 3 - Frame do Filme *Nanook Of The North* (p. 15)
- Figura 4 - Frame do Filme *One Sixth of the World* (p. 15)
- Figura 5 - Fotograma do Telejornal da RTP nos anos 70 (p. 22)
- Figura 6 - Fotograma do Telejornal da RTP nos anos 2000 (p. 22)
- Figura 7 - Layout do Final Cut Pro 7 (p. 25)
- Figura 8 - Layout do Final Cut Pro X (p. 25)
- Figura 9 - Fotograma do filme *Berlin: Symphony of a Metropolis* (p. 28)
- Figura 10 - Fotograma do filme *Douro, Faina Fluvial* (p. 28)
- Figura 11 - Cartaz promocional do filme *Vozes da Crise* (p. 30)
- Figura 12 - Fotograma do filme *Vozes da Crise* (p. 32)
- Figura 13 - Fotograma do filme *Vozes da Crise* (p. 32)
- Figura 14 - Timeline da narrativa do filme *Vozes da Crise* (p. 35)
- Figura 15 - *Timelines* criadas para organização e catalogação do material (p. 36)
- Figura 16 - Exemplo de *timeline* de uma entrevista (p. 37)
- Figura 17 - Timeline do Genérico do filme *Vozes da Crise* (p. 39)

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Cronograma da Elaboração da Dissertação (p.10)

Glossário

Captura - Processo de importação das filmagens de um dispositivo de captura como uma câmara de filmar para um dispositivo de edição como um computador.

Catálogo - Elemento integrante da edição de vídeo. É o processo de identificação e organização de todos os clips.

Clip - Unidade de imagem ou áudio usado na Edição. Pode ser usado em pequenas narrativas como clips musicais.

Close-up - Plano de pormenor de objeto ou personagem. Geralmente usado para definir uma emoção ou chamar a atenção do espectador para um elemento latente no plano.

Corte - Ação que permite ao editor determinar o início e o fim de cada clip. O corte define também a cadência e o ritmo que o editor por conferir ao filme.

Documentário - Filme que explora o cinema como uma ferramenta de captura e preservação de uma realidade.

Edição - Conjunto de todos os processos necessários para a criação, na *timeline*, de sequência ou sequências para unidade da narrativa e sua consequente exportação.

Escala de Planos - Diferença entre os vários planos usados na cinematografia desde o mais fechado plano de pormenor até ao abrangente plano geral.

Ficção - Todo o filme que tem como objetivo a criação de uma narrativa fantasiosa e irreal. Ao contrário do Documentário, tem um maior sucesso económico.

Final Cut - Termo utilizado para descrever o produto final de uma edição, geralmente é o produto que será posteriormente publicado. À semelhança deste produto também podem existir um *Editor's Cut* e um *Director's Cut* nos quais são utilizados os cortes e *takes* que fizeram mais sentido para o Editor e para o Realizador respetivamente.

Final Cut Pro - Programa de edição desenhado pela Apple para utilização com o sistema operativo Mac Os X.

Frame - A fracção temporal mais pequena usada em edição de vídeo. A sua duração em cinema é aproximadamente 1/25 de segundo.

Logging - Elemento integrante da edição de vídeo. Trata-se do processo de atribuir um nome ou palavras-chave a cada clip de vídeo.

Mise en scène - É uma expressão usada para descrever o contar de uma história, o aspecto de uma cena, seja isto conseguido através da direção artística ou através da direção de fotografia.

Montagem - Processo de criação de uma narrativa através da edição. Pode-se considerar que o processo de montagem começa a partir do momento em que é definido um storyboard.

Movimento de Câmara - Todos os movimentos que obriguem a câmara a deslocar-se do ponto onde se encontra seguindo uma linha de narrativa ou personagem ao longo de um percurso.

Narrativa - Criação de uma edição que para além dos elementos lógicos transmite uma mensagem criada pela ordem em que são apresentados os clips. Organização fílmica de uma estória.

Panorâmica - Movimento de câmara no qual a câmara gira sobre o seu próprio eixo vertical, horizontal ou ambos. A câmara não se desloca.

Set - Local de filmagens no qual é gravado um filme ou um excerto de filme. Pode ser interior ou exterior.

Storyboard - Elemento da Pré-produção de um filme. Trata-se de uma planificação simplificada daquilo que serão os planos a filmar. São geralmente constituídos por desenhos lembrando o formato de uma banda-desenhada.

Take - Cada filmagem executada para a mesma cena. Uma cena pode ter vários takes dos quais só alguns são usados na edição final.

Talonagem - Processo de ajuste de cores em cada plano de um filme capturado e editado em película.

Timeline - Termo associado aos programas de edição. Janela aonde é possível ver por ordem cronológica todos os clips que farão parte do resultado final de uma edição.

Tratamento de Cor - Processo de ajuste de cores em cada plano usado na *timeline* final de um objeto audiovisual digital.

1 Introdução

A presente dissertação tem como objetivo explorar o processo de pós-produção de um documentário tendo como principal objeto de reflexão o projeto final intitulado *Vozes da Crise* realizado por Luís Pedro Monteiro com a direção de fotografia de Catarina David e editado por Miguel Vieira.

Tendo qualquer produto audiovisual um lado subjetivo, cabe ao realizador explorar ou controlar a mensagem que o filme tenta transmitir e de que forma é que este o deve fazer. Como tal, o realizador pode optar por criar um documentário meramente informativo ou então assumir uma posição firme de entre todas as apresentadas pelo mesmo de forma a que esta seja apoiada e favorecida pelo seu objeto audiovisual.

Assim sendo, cabe ao realizador escolher as ferramentas que tem disponíveis para criar a sua posição em relação à temática, seja através da colocação da câmara no local de filmagem, seja através da posição no plano de um elemento entrevistado ou mesmo através da escolha do local para filmar. Todas estas e muitas mais ferramentas de pré-produção e de produção estão ao dispor do realizador para poder transmitir mais do que uma mensagem por cada plano que apresenta. No entanto, estas são técnicas apenas possíveis na fase de produção do documentário: na fase de pós-produção há muita mais subjetividade começando pelo simples facto de que o editor, em conjunto do realizador por escolher uma filmagem e integrá-la no produto final ou pode não querer mostrá-la. Por consequência, torna-se possível ocultar partes de uma realidade ou mesmo tornar mais ou menos profissional o aspeto de um entrevistado.

Enquanto que a fase de produção apenas pode contar com o posicionamento da câmara e de outro elementos para controlar a mensagem que é transmitida, a edição tem sofrido alterações dramáticas no seu processo principalmente a partir do momento em que esta fase se tornou num processo digital. A passagem da edição para o digital, embora ao início tenha criado algumas barreiras, com a criação de computadores com mais potencialidades e tendo em conta o contínuo desenvolvimento de mais e melhores programas de edição, tornou possível explorar novas formas de edição e novas formas de pensar a narrativa.

Poder-se-á considerar que a fase de pós-produção, por ter mais ferramentas à sua disposição, por poder alterar mais facilmente a realidade, tem um peso muito maior no controlo daquilo que pode ser ou não mostrado e na forma como isso é feito.

Para além de técnicas visuais, o processo de Pós-Produção conta ainda com o tratamento áudio do filme. Este pode ser exagerado para estimular o público. No documentário *Mondo Cane*² é recorrente o uso de sons gravados em estúdio para acentuar cenas reais como por exemplo bocejos, gritos e palmas que, por vezes, o único intuito é chocar mais ainda o público que já se encontra assustado com o lado visual do filme. Também neste filme pode-se observar um caso de coordenação entre a imagem e a banda sonora que em toda a sua duração pretende hiperbolizar as emoções transmitidas pela imagem, ou seja, quando a imagem tenta impactar a audiência, a música torna-se mais impactante enquanto que

² CAVARA, Paolo and PROSPERI, Franco and JACOPETTI, Gualtiero - *Mondo Cane* (1962)

quando as imagens mostram cenas de degradação social e cultural, a música que acompanha estes momentos torna-se melancólica e por vezes chama a atenção do espectador para detalhes que por vezes não são imediatamente captados pela percepção humana.

É preciso entender que, para o autor desta dissertação, um documentário não tem que ser imparcial. Esta dissertação pretende investigar todas as técnicas utilizadas consciente ou inconscientemente para fazer do documentário um retrato da realidade. Haverá filmes estudados que retratarão o completo oposto da problemática como por exemplo o caso do filme *Triumph of The Will*³ no qual, para o entendermos como documento histórico, é necessário e será sempre necessário acompanhar este filme com o contexto em que foi produzido. Sem o contexto, este filme apresenta-nos uma realidade deturpada que dificilmente poderá ser entendida.

Por fim, terá que ser apresentada a curta-metragem documental *Vozes da Crise* que tem como tema a crise e o como os jovens vivem esta realidade. A curta tem como objetivo estimular o pensamento crítico, informar e, ao ouvir vários lados do mesmo tema, conseguir estabelecer um diálogo que eventualmente traga soluções para esta problemática.

1.1 Edição em Documentário

Tal como já foi referido, o estudo de caso do documentário *Vozes da Crise* e a forma como este foi editado, será indissociável desta dissertação. A edição desta curta terá como cuidado não atacar diretamente nem indiretamente qualquer um dos lados retratados e, para que tal aconteça, para além da opinião de indivíduos exteriores ao projeto, será necessária uma investigação que traga coerência e imparcialidade ao documentário.

A criação de uma narrativa que estimula o público à reflexão. A reflexão é e sempre foi um tema recorrente em muitos dos documentários criados até à atualidade: desde *Nanook of the North*⁴ até aos documentários mais recentes como *Capitalism: A Love Story*⁵. Desde Robert Flaherty que o documentarista tem como objetivo, principal ou não, estimular o pensamento do seu público indicando-lhe novos campos e possibilidades para temas já antes conhecidos. No caso de *Nanook of the North* é importada toda uma sociedade indígena para os espectadores da civilização ocidental criando um choque de culturas e levando o seu público a uma reflexão sobre modos de vida e de estar em sociedade. Já em Michael Moore a crítica é um elemento assumido, o choque é propositado e se este tipo de documentário reaccionário não estimula o público a refletir e a tomar decisões, falha na sua génese.

Como já referido, o processo de montagem no documentário assume um papel de alto relevo na mensagem que este pretende passar. Assim sendo, uma edição tanto pode potenciar o material captado como levar o mesmo a um total insucesso.⁶

³ RIEFENSTAHL, Leni - *Triumph Of The Will* (1934)

⁴ FLAHERTY, Robert - *Nanook of the North* (1922)

⁵ MOORE, Michael - *Capitalism: A Love Story* (2010)

⁶ “(...) *Unlike Frederick Wiseman, for example, who edits his own films, the Maysles work closely with such a gifted editors as Charlotte Zwerin, Ellen Hovde, Muffie Meyer and Susan Froemke. This collaboration underscores the importance of editing to the development of the contemporary nonfiction film. (In fact, the art of*

1.2 Subjetividade na Narrativa de Documentário

A problemática a ser tratada neste projeto, como já referido anteriormente, é a parcialidade na edição de um documentário. Esta dissertação questiona a subjetividade no documento audiovisual, questiona a integridade que este tem para ser considerado um retrato de um tempo e de um espaço. Teoriza-se que o Documentário não se pode isentar de subjetividade, logo, torna-se impossível atingir a imparcialidade total.⁷

Em contraponto, pode-se afirmar o contrário pela mesma lógica: se o filme Documental não se isenta de ficção, o filme Ficcional não deixa de ser um documento pois, por muito fantasiosa que seja a realidade que retrata, acaba sempre por captar a forma como os filmes coevos eram realizados. De certa forma, os realizadores tanto de filmes documentais como ficcionais forçaram o desaparecimento da linha que distingue estes dois tipos de filmes. Embora não tenha sido a intenção direta destes cinegrafos e documentaristas, foram criados novos géneros como o Docudrama, o Documentário Semi-ficcional e o Mockumentary. Esta evolução deu-se em grande parte ao desenvolvimento de novas narrativas e métodos de edição que permitiram a coexistência de várias perspectivas do real no mesmo objeto audiovisual.⁸

No entanto, é no diálogo quase latente que existe entre o Documentário e a Ficção que se estabelecem novas técnicas e formas para transmitir a mensagem. Tanto existe uma

the nonfiction film has always been, in large measure, the art of editing, as we have seen in the work of such influential editors as Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Leni Riefenstahl, Helen van Dongen and William Hornbeck.)”

-BARSAM, Richard. *Non-fiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973 p. 330

⁷ *“True Documentarists have a passion for what they find in images and sounds – wich always seems to them more meaningful than anything they can invent. They may serve as catalysts, not as inventors. Unlike the fiction artist, they are dedicated to not inventing. It is in selecting and arranging their findings that they express themselves; the choices are, in effect, their main comments. And whether they adopt the stance of observer, or chronicler, or painter, or whatever, they cannot escape their subjectivity. They present their version of the world.”*

-BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993 p. 348

⁸ *“The evolving style of the nonfiction film has resulted in the gradual fading of the artificial distinctions that have traditionally separated fiction and nonfiction film. Filmmakers have consciously and deliberately defied the limitations of both genres, forcing them to overlap, to comment on each other, to coexist. This is not a movement toward the “semifictional documentary” or the “docudrama” (both of which are basically narrative genres based on real-life events), but rather (...) the achievement, through editing, of a model that embodies the multiple ambiguities of reality.(...)”*

-BARSAM, Richard. *Non-fiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973 p.376

adaptação das técnicas usadas em ficção para o filme documental⁹ como existem técnicas usadas no documentário que são reutilizadas no cinema de ficção.¹⁰

Como já referido, sendo que é impossível atingir a perfeita imparcialidade no documentário, a presente dissertação procurará todas as formas possíveis de tornar a edição de filmes documentais num processo objetivo e isento de ficção. Como tal a investigação terá que ter em conta também todos os filmes de ficção que possam trazer novas questões e respostas à problemática como por exemplo a velocidade de compreensão dos espectadores e como esta foi evoluindo ao longo dos tempos. Analisando assim a função do Editor numa produção audiovisual, é possível aprender como este reage à situação de ter que se enquadrar num grupo criativo e também será possível perceber como este consegue utilizar o seu conhecimento e imaginação para contribuir de forma positiva para o trabalho.

1.3 Metodologia

Para elaborar a investigação que esta dissertação se propõe levar a bom termo torna-se necessário aprofundar conhecimentos a nível de Documentário¹¹, Montagem, Pós-Produção¹² e Edição¹³ entre outros elementos. Como tal, como principal fonte serão analisados vários documentos da especialidade¹⁴ a completar a investigação outras obras de destaque no âmbito do estudo são referenciados na Bibliografia e Filmografia. Estes permitirão o estudo de ideias, experiências e correntes de edição que serão necessários tanto para compreender este meio como para apoiar teorias apresentadas na dissertação que precisem de fundamento.

⁹ “(...) *It was in fiction, not documentary, that the art of editing was beginning to evolve – and to change the whole nature of film communication. (...)*”

-BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993 p. 22

¹⁰ “(...) The recourse to history demonstrates that the documentary has availed itself of nearly every constructive device known to fiction (of course, the reverse is equally true) and has employed virtually every register of cinematic syntax in the process. (...)”

- RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993 p. 6

¹¹ BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993

ROLLYSON, Carl. *Documentary Film: Contexts and Criticism*. Lincoln: iUniverse, 2006

COUSINS, Mark and MACDONALD, Kevin (Ed). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996

¹² WINSTON, Brian. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: British Film Institute, 2000

GRANT, Barry and SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting The Documentary*. Michigan: Wayne State University Press, 1998

¹³ EISENSTEIN, Sergei. *Film Sense*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1942

EISENSTEIN, Sergei. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949

¹⁴ FLAHERTY, Robert - *Nanook of the North* (1922)

RESNAIS, Alain - *Night And Fog* (1955)

CAVARA, Paolo and PROSPERI, Franco and JACOPETTI, Gualtiero - *Mondo Cane* (1962)

Para além do apoio anteriormente referido, será recorrente o estudo comparativo de documentários que versam tipologias diferenciadas, estando alguns referidos na Filmografia entre outros filmes, que possam apoiar a elaboração desta tese. Destes, serão destacados alguns documentários considerados úteis pelo autor desta dissertação que vão desde os primórdios até à atualidade. Para compreender a sua evolução: desde pequenos documentos dos Irmãos Lumière¹⁵ até aos mais elaborados documentários sensacionalistas como *An Inconvenient Truth*¹⁶. Filmes como *F for Fake*¹⁷ de Orson Welles e *Mondo Cane*¹⁸ cujo estatuto de documentário é fortemente controverso também serão analisados pelo seu conteúdo altamente documental e autocrítico, satirizando e explicando o mundo do Documentário através do cinema documental. Auxiliando-se assim de um vasto espectro documental, esta dissertação propõe-se a encontrar o máximo de objectividade na narrativa de um Documentário.

Tornar-se-à um processo naturalmente produtivo já que a pesquisa desenvolvida para esta investigação será também uma referência útil aquando da edição do projeto *Vozes da Crise*.

Sendo que esta dissertação se foca na subjetividade na edição de um documentário, será necessário também recorrer à análise do Editor enquanto ser que absorve informação e adapta o seu processo consoante aquilo que lhe é apresentado ou ocultado. Assim torna-se imprescindível para esta dissertação a análise de estudos e documentos da área da psicologia e da educação. Serão tidos em conta noções como por exemplo a Aprendizagem, Ensino, Processamento de Informação e Experiência.¹⁹ Sendo que esta área não está intimamente ligada ao mundo do audiovisual, é preciso compreender todos os processos e estudos que serão relevantes para o presente documento.

Se o autor desta tese considerar necessário, serão também consultados livros fora destas duas áreas supramencionadas de forma a aprofundar e expandir o conhecimento específico à área do audiovisual.

Para melhor estipular o processo de trabalho e otimizar o ano lectivo em questão, foi necessário elaborar um cronograma para melhor compreender o processo de pesquisa e de

¹⁵ LUMIÈRE, Louis and LUMIÈRE, Auguste - *La Sortie Des Usines Lumière* (1895)

LUMIÈRE, Louis and LUMIÈRE, Auguste - *L'arroseur Arrosé* (1895)

LUMIÈRE, Louis and LUMIÈRE, Auguste - *L'arrivée D'un Train À La Ciotat* (1896)

¹⁶ GUGGENHEIM, Davis - *An Inconvenient Truth* (2006)

¹⁷ WELLES, Orson - *F for Fake* (1973)

¹⁸ CAVARA, Paolo and PROSPERI, Franco and JACOPETTI, Gualtiero - *Mondo Cane* (1962)

¹⁹ SOUSA, Óscar. *Aprender e Ensinar - Significados e Mediações*. S.Paulo: ed. Cortez Editora e Editora Mackenzie, 2003

PIRES, Ana Luísa. *Reconhecimento e Validação das Aprendizagens Experienciais*. In *Sísifo, Revista de Ciências da Educação*, n°2, pp. 5-20. Lisboa: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa, 2007

escrita da presente dissertação. Segue-se então a divisão do processo de elaboração dividido pelos meses do ano lectivo de 2012/2013.

1.3.1 Cronograma de Elaboração da Dissertação

Outubro	Recolha de Bibliografia/Elaboração da Proposta
Novembro	Elaboração do 1º Capítulo – Introdução Definição da Dissertação, do Tema e da Problemática
Dezembro	Elaboração do 2º Capítulo - Desenvolvimento Breve análise do Estado da Arte, Desenvolvimento do Tema
Janeiro	Continuação do 2º Capítulo
Fevereiro	Elaboração do 3º Capítulo - Conclusão Análise do Projeto Final, Comparações e Conclusões finais
Março	Continuação do 3º Capítulo
Abril	Continuação do 3º Capítulo
Junho	Entrega Final da Dissertação

Tabela nº1 – Cronograma da Elaboração da Dissertação

1.4 Estrutura

O presente documento está estruturado da seguinte forma:

O primeiro capítulo apresentará todos os elementos que foram necessários à investigação e como estes foram selecionados. Serão devidamente apresentadas as referências bibliográficas e filmicas acompanhadas sempre pelo estudo do projeto final de mestrado do autor desta dissertação. Para além disso, é acompanhado de um cronograma que identifica os processos de elaboração da própria tese em si também explicando a estrutura que esta tomará quando terminada.

O segundo capítulo apresentará todos as referências da história da problemática de forma a conseguir entender melhor o caso estudado. Neste capítulo serão abordados o estado da arte do documento audiovisual, do documentário e todas as evoluções tecnológicas e artísticas que se têm vindo a observar nos últimos anos referentes aos objetos audiovisuais que se enquadram nesta investigação. Referências filmográficas e bibliográficas que possam

ilustrar o avanço técnico e estético serão recorrentes para compreender melhor o estado da arte. Também será analisado o processo de edição e como este foi evoluindo ao longo dos tempos.

Já no terceiro capítulo serão correlacionados a presente dissertação e o trabalho desenvolvido na edição do filme *Vozes da Crise*. Este trabalho servirá como estudo de caso tanto para aplicação da investigação desenvolvida até ao momento como para aprofundar a mesma com casos práticos.

Finalmente, o quarto capítulo terá como objetivo conciliar todas as conclusões da investigação e do contraponto a que esta foi submetida com o projeto final. Será também feita uma breve previsão de trabalho futuro resultante da investigação realizada nesta dissertação.

2 Estado da Arte

O Estado da arte é o mais alto nível de aperfeiçoamento tanto teórico como tecnológico de um tema. Para entender o atual estado da arte é obrigatório compreender todo o contexto no qual a problemática se insere desde a sua gênese até aos mais recentes desenvolvimentos, ou seja, o estado da arte configura uma reflexão que compreende toda a evolução de um tema desde a sua gênese até aos mais recentes avanços teóricos e práticos da sua manifestação. Será também necessário contextualizar cada evolução e cada avanço na história documental para perceber até que ponto esse mesmo avanço foi criado exclusivamente dentro da temática explorada pela pesquisa ou se foi influenciado por correntes filosóficas, manifestos ou mesmo movimentos artísticos de outras áreas já que é comum uma arte ser influenciada pelas artes que a envolvem.

Tendo como tema o Documentário e a problemática estabelecida como a subjetividade do mesmo, torna-se necessário, no Estado da Arte, ir até às raízes do documentário analisando autores como os Irmãos Lumière, Robert Flaherty e Dziga Vertov. Introduzir o documentário sem introduzir o nascimento do cinema é quase inconcebível sendo necessário contextualizar todo o início do cinema documental na gênese do cinema.²⁰

A investigação desta dissertação terá como preocupação contrapor filmes documentais da gênese do documentário até aos filmes mais recentes para melhor compreender a evolução à qual foi submetido. Também serão referidas todas as obras que já têm desenvolvido teorias e investigações na área como por exemplo *Film Sense* e *Film Form*.²¹

Será inevitável também uma reflexão sobre o processo de edição e como este mudou completamente desde a passagem da edição manual para os processos digitais mais recentes. É igualmente plausível o estudo da evolução dos programas de edição e das ferramentas que estes disponibilizam. Dada a necessidade de contrapor elementos do passado com elementos atuais, será necessário referir processos de edição mais recentes que possuem uma vasta terminologia baseada na língua inglesa sendo necessária a consulta do glossário. Também se deverá ter em conta de dada à atualidade de vários elementos deste capítulo (como por exemplo as referências ao programa Final Cut Pro X) torna-se difícil encontrar material de suporte para ilustrar através de referências bibliográficas a evolução deste software.

O resultado desta investigação vai reincidir assim numa última questão relevante ao estado da arte: o Documentário como arte audiovisual. Compreender a função que o documentário preenche no panorama do cinema internacional e de que forma é considerado uma forma de arte e principalmente entender a sua gênese: a percepção humana, a

²⁰“*The inventors of cinema, who were legion, included diverse showmen, and others with interests far from showmanship. Some of these were scientists who felt a compelling need to document some phenomenon or action, and contrived a way to do it. In their work the documentary film had prenatal stirrings.(...)*”

-BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993 p. 3

²¹ EISENSTEIN, Sergei. *Film Sense*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1942

EISENSTEIN, Sergei. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949

permanência da visão e a necessidade quase imediata de, após a criação dos primeiros filmes, registrar toda a realidade envolvente numa tentativa de eternizar esses momentos.

2.1 O Documento Audiovisual

Tal como muitos avanços científicos na história da humanidade, a invenção nasce da necessidade e da curiosidade humana. O filme não é exceção e este nasce da necessidade do ser humano retratar o movimento para a posterioridade. No século XX a fotografia já tinha permitido guardar para a posteridade uma pequena fração de momento, no entanto, não conseguia documentar com definição suficiente o movimento. Muitas foram as experiências com câmaras fotográficas antes de conseguir chegar ao cinema. É difícil definir qual é o primeiro clip de filme documental a ser criado já que Edison e os Irmãos Lumière ambos produziram experiências audiovisuais quase simultaneamente. No entanto, pode-se afirmar que foi pela necessidade de criar o documento audiovisual que surgiu o cinema.²² O que começa por ser uma necessidade, acaba por se tornar num objeto com tanto valor científico como artístico.



**Figura 1 - Frame do Filme *La Sortie Des Usines*
Lumière**

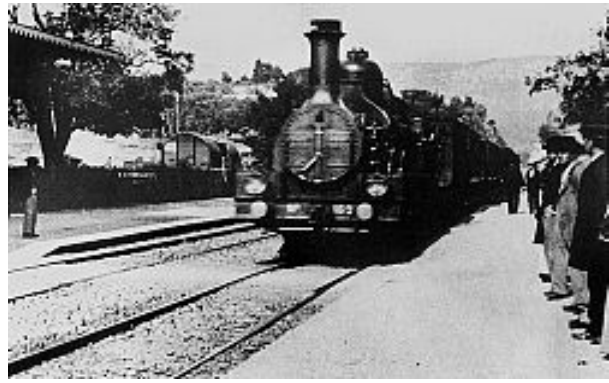


Figura 2 - Frame do Filme *L'arrivée D'un Train À La Ciotat*

O impacto dos primeiros filmes documentais dos irmãos Lumière criaram todo o contexto necessário para o cinema se expandir. Ao contrário daquilo que verificamos hoje em dia nas correntes de cinema, o Documentário conseguiu atrair mais atenção do que o filme de Ficção.²³ Entre as primeiras experiências dos irmãos Lumière, contamos com o primeiro filme

²² “(...) Thus the French astronomer Pierre Jules César Janssen wanted a record of Venus passing across the sun, an event of 1874. He developed what he called a revolver photographique - a cylinder-shaped camera in which a photographic plate revolved. The camera automatically took pictures at short intervals, each on a different segment of the plate. The result - photographed by Janssen in Japan - was not yet a motion picture, but it was a step in that direction, and it gave ideas to others. For Janssen the important thing was: it documented the event.”

- BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993 p.3

²³ “(...) On the other side of the divide, were the Lumière Brothers. If Edison was the originator of the fiction film, they were the fathers of documentary. The audiences who came to see their first cinématographe

documental alguma vez criado: *La Sortie Des Usines Lumière*.²⁴ Esta obra propõe logo uma questão para esta dissertação pela simples forma como foi realizada. Pode-se deduzir, pelas 3 versões que foram feitas deste pequeno filme que não excede 1 minuto de duração, que os atores, autênticos trabalhadores da fábrica Lumière em Lyon, foram filmados depois de terem sido informados a que não olhassem a câmara. O tamanho deste filme, tal como todos os filmes coevos, são limitados simplesmente pelo tamanho da quantidade de película utilizada; apenas mais tarde seriam criadas câmaras e projetores que permitissem a utilização de rolos de película maiores. Este pequeno documento propõe que, aquele que é considerado o primeiro filme documental, foi influenciado e de certa forma encenado fazendo com que vários críticos e teóricos do cinema considerassem esta uma obra de ficção. No entanto, há que compreender o documentário como a organização da realidade. Se os atores não tivessem esta indicação, provavelmente não existiria tal documento já que os irmãos Lumière queriam retratar a saída dos seus operários para fora da sua fábrica. Neste caso, tal como em muitos outros que serão analisados, ficcionar a realidade torna possível retratar a mesma.²⁵

Os pequenos filmes criados pelos irmãos Lumière são sem dúvida nenhuma um marco na história do cinema e do Documentário. Estes são o perfeito exemplo de como o mundo audiovisual pode tornar atraente a situação mais banal desde operários a saírem de uma fábrica até à chegada de um comboio à estação. Este último filme causou tamanha impressão no seu público que o realismo impeliu alguns dos seus elementos a fugirem do local da exibição.²⁶ No entanto, também este filme levanta novamente a questão do realidade retratada. Aquilo que aparenta ser um grupo de pessoas que estavam na estação à espera da chegada do comboio são na verdade familiares dos realizadores do filme. Na verdade, a maioria dos filmes realizados pelos Irmãos Lumière sempre tiveram uma preparação que põe em causa a

programme in Pairs in December 1895 were confronted not by the exotic performances, but by vignettes and incidentes from everyday life: workers passing through factory gates, a train pulling into a station, a baby being fed, a small boat leaving harbour.

Judging from contemporary reports, the Lumière films made a more profound impression on audiences than their Edison counterparts.(...)

- COUSINS, Mark and MACDONALD, Kevin (Ed). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996 p.3

²⁴ LUMIÈRE, Louis and LUMIÈRE, Auguste - *La Sortie Des Usines Lumière* (1895)

²⁵ “(...) On a more subtle level, even when these, almost the simplest films we can imagine, are not actually ‘set up’, they do what all art does: they give form to the chaos of life and make it meaningful. Take, for example, *The Workers Leaving The Factory*. Unlike the ‘reality’ from which it is drawn, the film is discrete; it has a beginning and an end and it is carefully structured so that it begins with the big, wooden gates of the factory opening and ends as they are about to close again. It has a circular narrative. And then there’s the framing. What are we not seeing? Where is this factory situated? Once a segment of reality has been chosen, isolated and recorded it takes on significance and we are tempted to interpret it. (...)”

- COUSINS, Mark and MACDONALD, Kevin (Ed). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996 p.5

²⁶“(...) Famously, Parisian spectators panicked and dodged aside when a train projected on the screen appeared to be heading towards them.(...)”

- COUSINS, Mark and MACDONALD, Kevin (Ed). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996 p.3

sua verosimilhança. A maioria dos documentos que teorizam o documentário e a história do mesmo consideram este método viável e defendem que com a ausência do mesmo, as pessoas iriam sair da sua rotina natural para observar a câmara.²⁷

O fenómeno audiovisual é óbvio na obra dos irmãos Lumière: o fascínio pela exploração da percepção humana leva os irmãos Lumière a tentarem captar toda a vivência do ser humano da realidade que estes irmãos viviam. A encenação que estes criavam para cada pequeno filme era cuidada também devido em grande parte ao prejuízo que causaria ter que voltar a filmar a mesma cena: o alto custo de produção da película tornava cada cena num investimento arriscado. Talvez por ter sido sobre-explorado, o tipo de filme conhecido como “Atualidades”, que se tratava de pequenos retratos da sociedade coeva, acabou por perder público ao final de uma década sendo necessário aumentar a produção dos filmes de ficção.²⁸



Figura 3 - Frame do Filme *Nanook Of The North*



Figura 4 - Frame do Filme *One Sixth of the World*

No início do século XX, o filme de ficção ganhou a atenção das audiências no mundo ocidental. As adaptações de livros tornaram-se os filmes mais populares do género ficcional.²⁹

²⁷“(…) Most of their films were, literally, ‘set up’: subjects can sometimes be seen responding to a signal from behind the camera before starting their activities; often, as in *A Train Arrives at the Station* the people involved were not anonymous members of the public, as one might think, but members of the Lumière family, obviously rehearsed and positioned and then told to ignore the camera and act naturally.”

- COUSINS, Mark and MACDONALD, Kevin (Ed). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996 p.5

²⁸“For almost a decade after the Lumières, the cinema was infatuated with reality. Fiction films remained comparatively rare. Up until as late as 1903, seventy-five per cento of films were so called actualities. Initially, subjects were chosen almost indiscriminately - the only important thing being that the films contained plenty of movement. (...)”

- COUSINS, Mark and MACDONALD, Kevin (Ed). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996 pp.5-6

²⁹“(…) And while documentary items in most countries outnumbered fiction films as late as 1907, the mix was changing. Fiction films were increasing in number and beginning to dominate audience interest. The documentary was declining - in quantity and in vigor.

Depois de duas décadas após os Irmãos Lumière surge a primeira longa metragem documental: *Nanook of the North*.³⁰ Este filme surge em 1922 e marca o retorno do filme documental tal como os Irmãos Lumière o tinham entendido. Este filme traz a conhecer à civilização ocidental o modo de vida dos Esquimós do pólo norte tratando-se assim de um documentário étnico no qual o realizador teve um enorme impacto dentro das imagens que retratou. Podemos compreender o fenómeno da tribo de Nanook graças ao enorme trabalho de pesquisa e de campo que Robert Flaherty teve ao decidir viver com os esquimós antes de iniciar as filmagens deste Documentário. Assim, Robert Flaherty, trata-se de mais um ícone da cinematografia documental discutido em várias obras literárias e ao mesmo tempo sendo também uma figura controversa: Flaherty, com a intenção de trazer costumes e tradições para fascinar o público ocidental, tem a necessidade de recorrer ao mesmo método utilizado pelos irmãos Lumière: preparar os atores para as cenas que seriam filmadas. William Rothman, como muitos outros críticos, defende que este processo traz misticismo e fantasia ao documentário.³¹ Já Barsam reforça a ideia de que Flaherty é um dos realizadores com maior impacto no mundo do filme documental de viagem, de retrato de etnia atribuindo-lhe igualmente uma grande paixão e fascínio quase intrínseco a qualquer espectador da época misturado com um enorme espírito de exploração que se tornou uma imagem de marca na grande maioria dos seus filmes.³²

Do outro lado do espectro político, documental e geográfico encontramos Dziga Vertov, realizador russo que ficou conhecido pela sua obra *The Man With A Movie Camera*.³³ Vertov via o filme com funções diferentes daquelas que tinha para Flaherty. É comum na obra deste autor filmagens não do exótico nem do fora do normal mas sim imagens da realidade russa vivida na época. Em *One Sixth of the World*³⁴, Vertov tenta retratar enquanto apela toda a

Several factors were involved. The documentary was to some extent a victim of its quick successes. Many producers continued to follow the formulas that had won such instant acclaim. (...)

- BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993 p. 21

³⁰ FLAHERTY, Robert - *Nanook of the North* (1922)

³¹ “(...) *And documentaries are steeped in fantasy and myth. Filmmaker Robert Flaherty actively involved Nanook and his family in the filming, often telling them what to do, directing their performance for the camera. (...) Flaherty had his subjects revive a dangerous method of walrus-hunting that Nanook’s people had abandoned when they became able to trade pelts for guns.*“

-GRANT, Barry and SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting The Documentary*. Michigan: Wayne State University Press, 1998 p.24

³²“(…) *By far the best known and most influential director to emerge from the travel genre was Robert Flaherty. While the Lumière brothers must be credited with making the first nonfiction films, and John Grierson is regarded as the father of the documentary film, Robert Flaherty was among the first filmmakers to observe and record actual life, creating a nonfiction genre all his own. From his close observation and rich imagination, he loved to create stories, both to recount aloud for his friends and to put on film for his audiences. Robert Flaherty’s passport to distinction was the combination of determined independence and romantic vision that inspires his unique films. (...)*”

-BARSAM, Richard. *Non-fiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973 p.46

³³ VERTOV, Dziga - *The Man With A Movie Camera* (1929)

³⁴ VERTOV, Dziga - *One Sixth of the World* (1926)

população que ocupa a Rússia. Para esta investigação, este filme levanta duas questões importantes. A primeira é a credibilidade que este filme tem como documentário já que é encomendado por uma empresa estatal. A segunda é a forma como é editado. Este filme ganha vida através dos títulos usados nas transições, os títulos apelam à união e ao trabalho da nação, ou seja, sem a edição a narrativa do filme estaria desconexa e incoerente.³⁵ Embora retratar a realidade tenha sido uma das principais preocupações de Vertov, a edição inovadora que este autor usava tornava o objeto final numa obra subjetiva, carregada de valores soviéticos e com intenções de exaltar a grandeza da nação russa. O processo de edição inovador deste cineasta marcou a grande maioria dos seus filmes.³⁶

Outro filme relevante para esta investigação é *Mondo Cane*³⁷, realizado em 1962. Este filme destaca-se pela sua narrativa irreverente e pelo seu propósito como documentário. Ao longo deste filme são apresentados várias narrativas geralmente ligadas por semelhança ou por contraste, por exemplo: depois de ser mostrado e explicado ao espectador o funcionamento de um cemitério para cães, são apresentados os pratos Tailandeses confeccionados com carne dos mesmos animais. Por vezes este contraste é forçadamente macabro passando do extremo ético positivo ao extremo negativo numa questão de um corte. Esta ligação torna-se fundamental ao documentário que junta várias histórias não relacionadas diretamente. Pela sua ousadia, este filme foi alvo de críticas por vários cinéfilos e obras literárias, sendo principalmente acusado de ser uma sátira ao género documental.³⁸ Raras são as histórias deste filme que não são insólitas havendo ainda outras que parecem encenadas como é o caso da segunda contada no filme na qual o ator Rossano Brazzi é despido por um grupo de fãs do sexo feminino. Estas cenas põe em causa a veracidade de todo o filme, no entanto, é a partir desta incógnita que o espectador ganha interesse e espírito crítico. Ou seja, a partir do primeiro momento em que a veracidade do filme é posta em questão, todas as outras histórias são lidas com um cepticismo levantado pela própria narrativa. Assim, pela primeira vez na história do cinema documental, o cepticismo é criado pelo filme e não pelo público nem por conspirações que este cria *a posteriori*.

³⁵“(…) Vertov’s *A Sixth Part of the Earth* (1926), commissioned by Gostorg, the State Import-Export Agency, was a bold experiment in editing. It used the silent film title cards as a poetic text to link disparate shots of life from across the Soviet Union. The formal experimentation in *Sixth Part of the Earth* earned Vertov a prize at the World Exposition in Paris. (...)”

-GRANT, Barry and SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting The Documentary*. Michigan: Wayne State University Press, 1998 p.46

³⁶“(…) In making these, Vertov used many of the experimental techniques - animation, trick photography, microphotography, multiple exposure, and hand-held cameras - that were to distinguish his later films (...)”

-BARSAM, Richard. *Non-fiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973

³⁷ CAVARA, Paolo and PROSPERI, Franco and JACOPETTI, Gualtiero - *Mondo Cane* (1962)

³⁸“Films wich satirize the documentary, such as *Mondo Cane* (1963) and Chris Marker’s *Letter from Siberia* (1957), target the “serious” or “classical” documentary by pointing to silly, incongruous, or shocking subjects while ironically wearing the mantle of serious investigation.(...)”

-GRANT, Barry and SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting The Documentary*. Michigan: Wayne State University Press, 1998 p.330

Quais são os métodos usados que se devem evitar na edição? Que resultado pode ter a encenação no processo de pós-produção?

Todos os filmes apresentados levantam importantes dúvidas no que toca à veracidade do documento audiovisual tanto pelas imagens criadas como pela forma como são editados, no entanto, a presente dissertação incide mais sobre o último.

2.2 O Documentário

O cineasta é desde sempre um artista introspectivo e reflete sobre o seu trabalho para o poder melhorar. São comuns, tal como nos movimentos de arte contemporânea, grupos de cineastas juntarem-se para criar manifestos e novas correntes de filmagem, edição ou direção artística. Assim, são muito comuns as publicações que teorizam o ato cinematográfico seja ele um objeto de ficção ou documental.³⁹ Um dos grandes problemas que sempre foi apresentado neste tipo de discussões foi a problemática da distinção entre o que é filme documental ou filme ficcional. Julgando pelo teor de um filme de ficção, pode-se alegar que este não tem qualquer tipo de aspeto documental, no entanto, pode-se defender que o filme ficcional retrata pelo menos um ato real: o ato de gravação daquele preciso filme.⁴⁰ Esta teoria cada vez mais se encontra em desvantagem já que hoje em dia, o filme ficcional não se auxilia apenas da película ou de pequenos efeitos aplicados sobre esta. Hoje em dia o filme ficcional auxilia-se da modelação 3D, dos efeitos digitais, da animação 3D e da realidade aumentada para conseguir criar fantasias ainda mais imersivas e foto realistas do que já alguma vez foi criado na história do cinema.

Pelo outro lado, existe a argumentação de que o Documentário integra em si muitos elementos do filme de ficção.⁴¹ É alegado que o simples ato de encenar ou reencenar uma ação pode condenar a credibilidade e verosimilhança de um Documentário. Esta particularidade do Documentário é explorada no filme *F for Fake*⁴² de Orson Welles no qual são explorados no filme todos os artifícios da arte plástica, da arte de criar cópias de objetos artísticos e de criar arte a partir da imitação, no entanto, o próprio filme que se apresenta com

³⁹ RENOVA, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993 p.3

⁴⁰ “Brian Winston finds that the discourse of science has repeatedly been called upon to legitimate the documentary film and to set a standard for the fiction film. According to Winston, the early and public claims for photography’s status as scientific evidence were based on the sense that the photochemically produced image was a fully indexical sign, one that bore the indelible imprint of the real. Photography’s social utility followed from its ability to take the measure of things with verifiable fidelity; it could thus be likened to other scientific instruments such as the thermometer or hygrometer. A comparable claim, now more metaphysical than scientific was made by Andre Bazin more than a century later: “Photography does not create eternity, as art does, it embalms time, rescuing it simply from its proper corruption.”

-RENOVA, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993 p.4

⁴¹ “But the matter of authenticity is not so easily settled. In what ways is a reenactment less authentic than a recounting? In a typical recounting, we hear what someone says about an event that has long since happened while we see “authentic” archival images of the event itself. Does this strategy not confer greater truth-value on the spoken word than it deserves?(...)”

-RENOVA, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993 p.177

⁴² WELLES, Orson - *F for Fake* (1973)

algumas características de um filme documental como por exemplo um narrador onisciente e retratos da vida quotidiana de várias personagens, acaba por ser também uma farsa levando o espetador a ficar na dúvida sobre quais dos factos apresentados são reais ou falsos à semelhança do filme *Mondo Cane*.⁴³ Podemos assim verificar que também os filmes não se mantêm imparciais quanto a estas problemáticas colocadas pelos teóricos.

Hoje em dia o género de documentário que mais se socorre da encenação é o documentário científico. São comuns cenários passados e futuros que representam hipóteses daquilo que terá sido e do que possivelmente será. Existem ainda documentários deste género que nem podem existir sem a ideia de que uma simulação ou uma encenação são elementos ludibriosos, ou seja, documentários que retratem simulações de vida extraterrestre, documentários que exibam estudos do nosso universo sobre forma de animações 3D ou mesmo através de efeitos visuais nunca poderiam ser criados de forma natural. De uma certa forma, este tipo de documentário é a prova de que pode existir documentário para além daquilo que é registado pela câmara de filmar ou pela câmara fotográfica. O meio digital veio em grande parte mudar o paradoxo existente entre a ficção e o documentário, no entanto, devido a ser um meio relativamente recente, o meio digital ainda não foi alvo de tanta teorização como foi o filme de película.

2.3 A Edição

O processo de edição, tratando-se este de um processo técnico, sofreu uma evolução drástica desde a sua génese até aos dias de hoje. A edição, tal como muitos outros processos, evoluiu desde um formato analógico para um digital sendo cada vez mais as produções atuais que utilizam o formato digital.

Desde o início do cinema e da fotografia que a película foi o principal suporte no qual o filme e a foto eram capturadas e editadas. Este foi o processo que se manteve durante décadas embora as durações de cada filme ficassem dependentes do tamanho da película que era utilizada.⁴⁴ A película evoluiu também ao longo do século XX existindo pequenas variações entre modelos como por exemplo a película de 16mm e a película de 35mm, sendo que estas foram as mais comumente utilizadas.⁴⁵ Deste formato e da sua forma única de editar provém o termo técnico “Corte” (*Cut*) utilizado em edição como o ato de cortar uma parte da película para posterior edição já que este processo era manual e era de facto necessário criar um corte

⁴³ CAVARA, Paolo and PROSPERI, Franco and JACOPETTI, Gualtiero - *Mondo Cane* (1962)

⁴⁴ “For many years the one-reel film remained the staple, but there were changes. Improvement in equipment brought longer reels. At the turn of the century a one-reel film was one to two minutes long; five years later it was five to ten minutes long. (...)”

-BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993 p.21

⁴⁵ “Motion picture uses two common gauges but many formats. The common gauges are 16mm and 35mm. 65mm is also used in extraordinary high-budget cases (65mm is the shooting equivalent of 70mm without the 5mm soundtrack area) and there is also Super Panavision 70mm.(...)”

-FOWLER, Jaime. *Editing Digital Film*. Boston: Focal Press, 2001 p.6

com uma lâmina na película se esta precisasse de passar pelo processo de edição tendo sido criadas várias ferramentas para este ato.⁴⁶

Embora o vídeo digital tenha aparecido antes, apenas no início do século XXI é que se começou a utilizar o formato digital no cinema comercial. No entanto, embora os filmes tenham sido gravados em formato digital, os primeiros tiveram que ser convertidos para películas de 35mm já que seria impossível os filmes serem projetados tendo em conta que nenhuma sala de cinema possuía projetores digitais. Apenas mais tarde seriam projetados os primeiros filmes comerciais totalmente produzidos e projetados no chamado cinema digital sendo que um dos exemplos mais icónicos até aos dias de hoje é o filme *Avatar*⁴⁷ do ano de 2009 no qual o uso de efeitos visuais e de animação 3D foi quase equivalente à utilização de imagem real no filme.

Embora a inovação do vídeo digital tenha demorado algum tempo a transformar-se em cinema, as pequenas produções audiovisuais recorreram a este meio muito mais cedo dado os preços deste tipo de equipamento terem sido muito mais reduzidos ao longo dos anos do que os preços de material de filmagem com película, ou seja, o material para criar filmagens no formato digital democratizou-se muito mais rapidamente do que o seu antecessor. Para além disso, no digital o suporte no qual é escrita a informação é, na maioria dos equipamentos, é facilmente formatado para receber nova informação enquanto que numa produção com película o realizador está limitado a trabalhar com uma película de utilização única. Assim, também o tempo passado em *set* tornou-se muito menos dispendioso já que qualquer *take* que não corresse bem em película era certamente dinheiro perdido, perda essa que não acontece no digital, ou seja, sendo que para filmar em película é necessário uma película que quanto maior for, maior é o seu custo, gastar película em cinema tradicional é sinónimo de um gasto enorme que acresce aos gastos de produção.

Entender esta evolução não só é significativa para o processo técnico como também para o processo estético, ou seja, hoje em dia a edição é feita a pensar num filme comercial com uma duração média de uma hora e meia até três horas mas, de certa forma, só se pode considerar este tempo nos dias de hoje já que as primeiras películas apenas contavam com segundos de tempo. Nesta época o conteúdo era pouco relevante sendo que apenas o simples facto de se visionar um filme e tentar compreender como é que era possível o movimento ser capturado era fonte de fascínio suficiente para todos os espectadores.⁴⁸ O Cinema evoluiu inevitavelmente com as descobertas científicas feitas durante um século que contou com duas grandes guerras mundiais, épocas nas quais o avanço científico teve grande apoio da parte do estado e foi possível melhorar muito a técnica fotográfica e cinematográfica para grande

⁴⁶“(…) Most benches have a Rivas (...) splicer on hand. Some use a guillotine splicer. Guillotine splicers are especially efficient for 16mm films. Lisa Day, the editor of many Hal Asby films, introduced me to a roller splicer made in Canada. The circular blade rolls across the film when it cuts. (...)”

-FOWLER, Jaime. *Editing Digital Film*. Boston: Focal Press, 2001 p.4

⁴⁷ CAMERON, James - *Avatar* (2009)

⁴⁸“(…) These first films were no more than 30 seconds long, shot by a stationary camera from a fixed point, but even with those limitations, each encompassed a new world of movement. Almost one hundred years later, viewers would still find the inescapable shock of the new in these first films. (...)”

-BARSAM, Richard. *Non-fiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973 p.22

benefício militar e também para conseguir difundir notícias e até em muitos países conseguir manipular a sua própria população.⁴⁹

Com isto percebido é fácil perceber que a edição de um filme curto de 30 segundos não pode ser a mesma que um filme com uma hora de duração tal como aquilo que hoje é considerado uma curta-metragem não pode ter o mesmo tipo de edição que uma longa-metragem. Assim, a própria edição mudou-se não só pelos avanços técnicos mas também como a população reagia a estes: um espectador médio que visse um filme no século XX com o mesmo conteúdo e forma que um filme realizado no final do século XIX pelos irmãos Lumière não teria qualquer tipo de apelo por um filme deste género. A edição acelerou os seus processos não só no cinema de ficção como nos processos de filmes documentais.

É de se notar que é igualmente importante a influência que a evolução dos transportes trouxe ao mundo da edição. A noção de velocidade de um espectador do século XIX é muito mais lenta que um espectador do século XX havendo relatos coevos de como os primeiros comboios criavam enjoos em quem transportavam. Se a noção de velocidade mudou, é muito natural que isto se deva a uma evolução na percepção e apreensão de conhecimento do sujeito. Um indivíduo do século XIX habituado a absorver a informação toda de um local que o rodeia é normal que tenha dificuldade em o fazer num transporte que o carregue a uma velocidade moderada e essa tarefa dificultar-se-á quanto maior for a velocidade do transporte. Podemos assim deduzir que aquilo que provavelmente aconteceu foi uma evolução e adaptação da percepção humana forçada pela velocidade, ou seja, para uma viagem decorrer sem enjoos e ser na mesma compreendida é possível que o ser humano tenha focado a sua atenção apenas no essencial que o rodeia. Se um condutor de um automóvel para além de estar atento à condução e ao trânsito estivesse atento a todos os elementos pictóricos e ambientais que o rodeassem teria uma dificuldade enorme em conseguir executar a tarefa que lhe competia. Com isto percebe-se que a compreensão humana tenha acelerado tanto e seja cada vez mais cedo passada aos mais jovens.

Hoje em dia a edição tem cortes, narrativas e cenas cada vez mais rápidas. Estas ganham velocidade a partir do momento em que o espectador médio também ganhe velocidade de percepção e consiga compreender as mesmas. Enquanto que nos seus inícios o cinema teria filmes de 30 segundos muitos deles sem cortes, hoje em dia os filmes têm uma média de 27 cortes a cada 30 segundos. Isto é-nos demonstrado no filme *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*⁵⁰ de Wendy Apple, no qual Walter Murch enquanto corta o seu filme de 2003 *Cold Mountain*⁵¹ diz-nos que uma longa metragem comercial de ficção tem cerca de cinco mil cortes na sua totalidade. Embora estes números digam respeito ao filme de ficção é inevitável o Documentário não ser afetado por esta mudança na percepção audiovisual e simbólica do espectador. Um Documentário como *Nanook of the North* hoje em dia não consegue atrair a atenção do espectador médio pelo simples facto de que o ritmo já não está a par da percepção do espectador: o espectador está habituado a consumir mais informação por segundo, não quer que lhe apresentem um quadro, uma imagem quase estática, a sua própria formação, a sua aprendizagem e o seu ato interpretativo pede mais informação, pede mais planos, maior escala de planos e mais movimentos de câmara. Assim,

⁴⁹ BARSAM, Richard. *Non-fiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973 p.218

⁵⁰ APPLE, Wendy - *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (2004)

⁵¹ MINGHELLA, Anthony - *Cold Mountain* (2003)

o cinema de autor, o documentário e outros géneros de filmes que tenham pouca informação visual por minuto tornam-se desinteressantes para o espectador médio que consome informação visual com cada vez mas rapidez.



Figura 5 - Fotograma do Telejornal da RTP nos anos 70



Figura 6 - Fotograma do Telejornal da RTP nos anos 2000

Um exemplo típico desta evolução na percepção humana é o telejornal. Este exemplo é muitas vezes referido dada a importância que o telejornal tem na história da televisão: é dos programas que tem mais audiências, é uma ferramenta útil para divulgar informação seja esta verdadeira, falaciosa ou manipulativa sendo que pode ser usado para conseguir criar revoluções sociais ou com o simples objetivo de controlar a população, para além disso é um programa que ocupa sempre o mesmo espaço na grelha do horário televisivo ocupando sempre os lugares de maior destaque: a hora e almoço e de jantar sendo que só muito raramente é substituído por outros programas com uma importância ou audiência muito superior como é o caso de diretos que transmitem eventos desportivos. O diário informativo televisivo adaptou-se ao longo do tempo a esta necessidade cada vez maior do ser humano apreender informação. Cada vez mais ao longo dos tempos o telejornal conseguiu integrar na sua imagem mais e mais informação por minuto seja ela visual como simbólica ou mesmo textual.

Nas duas figuras em cima temos exemplos de imagens do Telejornal da primeira estação televisiva portuguesa, a RTP. No lado esquerdo temos um exemplo do aspeto do telejornal nos anos 70 e no lado direito um exemplo do aspeto que tem nos dias de hoje. No lado esquerdo podemos ver uma imagem limpa: o espectador médio dos anos 70 apenas terá que absorver duas fontes de informação que são estas a visual, a imagem que está a ser exposta do pivot a ler as notícias e a fonte áudio, a voz do pivot que terá toda a informação de maior importância.

Na imagem da direita o cenário é completamente diferente embora haja uma certa semelhança na enquadração do sujeito que é sempre feita de forma frontal com um plano médio. Como é óbvio, a primeira diferença será a cor que joga um papel importantíssimo nesta composição. Sobreposto ao pivot em primeiro lugar temos o título da notícia que este está a apresentar acompanhada de seguida por uma pequena sinopse da mesma notícia de se notar também o especial destaque que é dado ao título da notícia com a cor vermelha a envolvê-la. Para além desta notícia existe uma outra a correr em paralelo no rodapé: aqui

passam todas as notícias que serão apresentadas neste bloco informativo como outras de menor importância que poderão também ser lidas neste rodapé. Para além desta informação toda, ainda é possível o espectador médio, no canto inferior direito ter acesso à hora para além de toda a informação visual que não distrai o espectador e que se encontra no cenário na parte de trás como fundo. Este tipo de tratamento que hoje em dia é dado ao telejornal, apresentado a um espectador médio dos anos 70 apenas causaria confusão e pouca informação seria captada.

É considerado que a evolução do ritmo de edição no mundo cinematográfico provém em grande parte das possibilidades teorizadas por Eisenstein. Embora as teorias e métodos de Eisenstein tenha criado repercussões quase imediatas e tenha despertado o interesse na edição por parte de muitos realizadores mundiais, a evolução deste estudo e exploração do ritmo como mecanismo de edição seria explorado com muito maior vigor nos anos 50.⁵²

Embora a percepção de informação não pareça conectada à problemática, considerando a génese do cinema podemos ver que este surge de uma necessidade de perceber a percepção humana do tempo e do espaço que o rodeia sendo ainda mais importante a persistência da visão.⁵³ Assim, de uma forma irónica, parece que o universo audiovisual que nós hoje conhecemos só existe graças à exploração e teorização da percepção, no entanto, o audiovisual em conjunto com outros factores mudou a percepção do ser humano, algo que antes era um mero objeto de estudo tornou-se mutante e quase incontrolável na sua forma. Hoje em dia teorizar sobre a percepção tanto do real como do audiovisual e de tudo o que é perceptível ao ser humano é uma reflexão conjunta já que estes elementos influenciam-se mutuamente: a percepção do real altera-se com a informação audiovisual recebida e a informação audiovisual altera-se perante as experiências que o indivíduo presencia enquanto espectador do real.

Postos estes dados é quase impossível a evolução na edição do filme documental não ser afetada pelo mundo audiovisual em geral: o objeto documental tal como qualquer outro objeto audiovisual teve que se manter atualizado, acelerando o ritmo de edição, fornecendo mais informação ao espectador por cada minuto de filme. Assim, a edição tem que se manter numa mutação constante tentando acompanhar a percepção e a necessidade do espectador.

⁵² “Eisenstein opened the door on the issue of pace and a variety of filmmakers walked through that door. King Vidor effectively used pace to build an aesthetic tension in the march through the woods sequence in *The Big Bang Parade*. Walter Ruttmann used pace to capture the energy of the city in *Berlin: Symphony of a Great City*. And Frank Capra used pace to energize his dialogue-heavy narrative in *You Can't Take It With You*. The great leaps forward, however, would await the 1950s. (...)”

- DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing*. Boston: Focal Press, 2007 p. 214

⁵³ “The invention of cinema was the nineteenth-century French culmination of several centuries of study of and experimentation with the ways in which man perceives reality. In the years preceding the birth of cinema (the “pre-history of cinema”, as some historians like to call it), scientists and other thinkers propounded theories of perception and, in some cases, devised toys and machines to demonstrate those theories. Early studies of persistence of vision were done in the 1820s by Thomas Young, Charles Wheatstone, Peter Mark Rôget, William George Horner, Michael Faraday, and Sir John Herschel in England, by Simon Ritter von Stampfer in Austria, and by Joseph Antoine Ferdinand Plateau in Belgium. What followed was a rapid succession of scientific, entertaining devices that literally fooled the eye.(...)”

-BARSAM, Richard. *Non-fiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973 p.7

Outro factor determinante para o processo de edição é a passagem do analógico para o digital. Este processo já referido anteriormente permitiu a exploração de novos elementos de pós-produção como a modelação 3D e os efeitos especiais já que o suporte digital permite a edição do filme através de um interface gráfico no qual são feitas alterações ao material em bruto. No processo de edição digital hoje em dia são utilizados profissionalmente programas como o Final Cut Pro, produzido pela Apple em exclusivo para os seus computadores Macintosh e o programa Premiere, produzido pela Adobe e distribuído tanto para o sistema operativo da Microsoft como para o sistema operativo da Apple. Embora estes programas sejam uma parte superficial do método de edição para além de que não alteram diretamente os brutos filmados criando apenas no final da edição uma cópia da sequência trabalhada, a forma como estes programas são concebidos e nos apresentam a sua ideia de *timeline*, deformam a percepção que o editor tem do seu produto. Para além disso, o grau de compreensão e aprendizagem do programa do Editor também limita o mesmo sendo que o editor que controle e domine todas as possibilidades de um programa vai ter uma visão muito mais vasta sobre o seu produto do que um editor que se limita pela própria complexidade da ferramenta com que trabalha. Como em muitas grandes empresas que lidam com a edição e produção de filmes é necessário uma maior ligação entre o editor e a matéria bruta do filme, estas geralmente recorrem a programadores que constroem programas de edição específicos sendo estes por vezes construídos por editores de vídeo que têm conhecimentos tanto na área audiovisual como na área da programação e da engenharia informática.⁵⁴

Um dos exemplos mais recentes de como o paradigma da edição é influenciado pela forma como o programa apresenta graficamente os dados é o caso das duas versões mais recentes do programa Final Cut Pro. Entre a versão Final Cut Pro 7.0 e a versão Final Cut Pro X as diferenças no layout do programa não são meramente estéticas. Enquanto que há programas cujos updates trazem apenas um aspecto renovado, a Apple, desenvolvedora deste software, decidiu repensar a forma como era apresentada a informação ao Editor criando também grande controvérsia entre o mundo da edição: os editores que não conseguiram perceber o Final Cut Pro X e não o conseguiram utilizar, decidiram adoptar como principal programa de edição o Final Cut Pro 7, ou seja, a versão anterior ou mudaram mesmo de programa para o Adobe Premiere.

⁵⁴ “*I’m beginning to see that I have to understand not only the interfaces that we purchase, but to understand the software enough to manipulate it or even to write my own software. As artists we need to understand the tools enough to be able to really work with them, as we did in film. I want to understand how to navigate inside the computer. It’s not just the flatbed equivalent of the editing machine, it’s a whole other kind of language that is now available. It’s such an exciting opportunity because in a way it’s closer to how I’ve always seen, without knowing that that was the case. (...)*”

-KIRBY, Lynn In MINH-HA, Trinh. *The digital Film Event*. New York: Routledge, 2005 p. 77

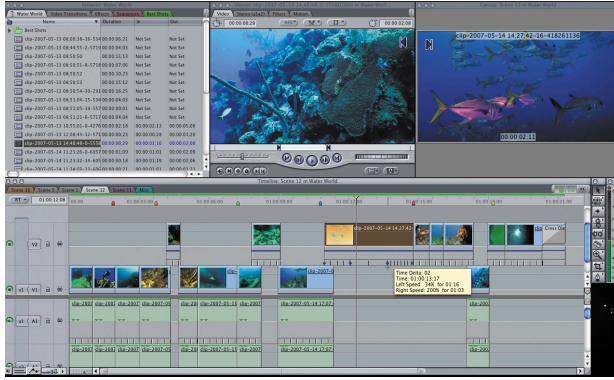


Figura 7 - Layout do Final Cut Pro 7



Figura 8 - Layout do Final Cut Pro X

Embora os layouts sejam semelhantes e à primeira vista sejam notáveis poucas mudanças entre as duas versões deste software, a *timeline* tem grandes mudanças: enquanto que quando criamos um projeto novo no Final Cut Pro 7 é-nos apresentada uma *timeline* completamente vazia com um início e fim que mesmo sem conteúdo tem um fundo negro em toda a sua extensão, a *timeline* na versão X funciona de maneira diferente estando completamente vazia no início do projeto sendo necessário criar aquilo que o programa denomina de *Gap* - um espaço negro sem conteúdo áudio nem visual. Esta mudança radical na *timeline* vem acompanhada por outra inovação: todos os clipes de filmes e de áudio que estejam dispostos na *timeline* principal têm que estar forçosamente ligados, ou seja, cada clip funciona como um bloco que tem que estar apoiado em outro do seu lado esquerdo fazendo assim com que a única forma de criar um espaço negro entre dois clipes seja mesmo a criação de um bloco de *Gap*. Estas noções embora pareçam simples conseguem mudar completamente a mecânica do programa e da forma como o editor vê o programa. Para além destas noções renovadas, a própria velocidade de processamento de dados do programa é superior podendo este estar a fazer *renders* enquanto o editor continua a editar conteúdo e a verificar efeitos aplicados nos clipes em tempo-real. Esta noção obviamente também influencia a noção que o editor tem de *deadline* e por consequência de edição em si já que anteriormente, no analógico inclusivamente eram necessários especialistas em correção de cor já que isto envolvia um processo químico, processo esse que no digital é completamente integrado no programa de edição como é o caso do Final Cut X.⁵⁵ A concentração de processos que no formato analógico estavam separados acaba por não só poupar tempo como redefinir a função do editor que, tendo ao seu alcance ferramentas digitais que lhe permitem corrigir áudio, cor, efeitos especiais entre outros atributos vê-se quase na obrigação de implementar no seu raio de conhecimento e de ação essas inovações que agilizam o processo de produção de qualquer filme.

⁵⁵ “ (...) When you talk about timing in the lab, you actually hit on the issue of production relations which new technology can help to shift. In film, the question of color timing, for example, remains a realm of the lab specialist (who may also be an artist in his own right). Whereas with digital video, color correction tools are not only included in accessible editing programs like Final Cut Pro, they also allow one to intervene more minutely in the formation process of the image, rather than to proceed from cut to cut or from shot to shot as in film (as mainstream filmmakers like to remind us, the shot is the golden basic unit of the film).”

Existem ainda outras ferramentas na versão do Final Cut Pro X que permitem este agilizar do processo de edição: este programa vem equipado com uma ferramenta que permite sincronizar várias faixas de áudio e de vídeo desde que estas partilhem alguma informação em comum sendo que o principal ponto comum é o áudio visto que as câmaras capturam imagem e som. Este processo previamente teria que ser assegurado de outra forma mesmo em programas anteriores (sendo os processos destes quase manuais)⁵⁶ sendo que em algumas produções, antes da utilização de programas digitais, seria mesmo necessário contratar especialistas da área do áudio para sincronizar som e imagem de forma a que não existissem problemas de sincronismo dos dois elementos. Para efeitos de sincronismo de som e imagem continua a ser necessário uma forma de onda áudio reconhecível pelo programa ou pelo editor sendo na maioria dos casos utilizado um som que faça *clipping* à faixa de áudio como por exemplo o som de uma palma ou do bater da claquete.

Chegando ao século XXI também é importante referir a importância que a Alta Definição tem nos meios audiovisuais. A Alta Definição está a tornar-se um standard que tanto afeta o meio televisivo como o meio audiovisual sendo que a maioria das curtas-metragens criadas hoje em dia têm este nível de resolução. Embora seja uma resolução recente, já existem vários formatos experimentados⁵⁷ e a tendência é para a produção cinematográfica digital evoluir nesta direção visto que o digital já consegue em algumas resoluções oferecer mais qualidade e definição que os processos tradicionais de captura de imagem em película. Não deve deixar de ser referido a importância que este formato poderá ter pois ao transformar a sala de estar num local onde se pode ver cinema com qualidade de imagem igual ou superior à das salas de cinema, o público mudará os seus hábitos e toda a produção cinematográfica, a edição incluída, terá que ser repensada para este espaço abandonando assim “o grande ecrã”.

No processo de edição é particularmente importante perceber como as limitações técnicas, sejam estas postas pelo equipamento ou pela altura em que é filmado o filme, também transformam o objeto audiovisual, por exemplo na estética cinematográfica é utilizado frequentemente 24 a 25 *frames* por segundo: se este limite for ultrapassado e uma filmagem utilizar 50 *frames* por segundo por exemplo, a estética será completamente diferente, o movimento da câmara e de tudo o que retrata será compreendido com uma fluidez completamente diferente e poderá dar ao espectador a noção que está a ver um trabalho amador ou direcionado para outro local que não o grande ecrã.

2.4 Conclusão

Este capítulo, embora tenha utilizado várias referências a meios para além do cinema documental como por exemplo a televisão e a ficção teve como principal ideia tentar compreender a forma como evoluiu o cinema documental e, de uma certa forma como já foi

⁵⁶“Avid’s syncing mechanism is called Autosync and it works very simply. First, select a picture clip and find the slate. Mark in where the clap boards meet. Then, select the corresponding audio clip. Scrub through the beginning until the frame where you hear the clapper impact is located. Mark in on that frame.(...)”

-FOWLER, Jaime. *Editing Digital Film*. Boston: Focal Press, 2001 p. 78

⁵⁷“HDTV (High Definition Television) comes in a variety of flavors. In fact, there are 18 standards. You’ve probably encountered some of the buzzwords of the HDTV age: 480i, 720p, 1080p, up-convert, down-convert, 16:9 and so forth. (...)”

-FOWLER, Jaime. *Editing Digital Film*. Boston: Focal Press, 2001 p.144

referido, o objetivo deste na sua gênese sempre foi compreender a percepção humana logo todos os processos referidos são suporte dessa mesma teoria: é necessário compreender o espectador médio, a compreensão e a aprendizagens humanas para entender a evolução do ser humano como ser ciente do mundo que o rodeia respondendo este a toda a influência visual e auditiva. Assim sendo é impossível falar na edição do filme documental sem entender a evolução natural que foi desenvolvida no cinema de ficção, no cinema comercial e também nos meios de massas como é o caso da televisão. Hoje em dia o espectador médio tem um ritmo de absorção de informação acelerado comparado ao espectador médio de há um século atrás; o espectador médio pede música com ritmos fortes, bem marcados e cada vez mais rápidos tendo cada vez mais uma maior desconsideração por toda a música criada há séculos atrás e, paralelamente, esta evolução também se deu no cinema e noutras artes: o espectador médio consome filmes e produtos audiovisuais que mostram por vezes cliques de vídeo com fracções de segundo, no entanto, um editor atento e conhecedor consegue manter essa imagem na mente do espectador se a souber montar na ordem correta. Um dos exemplos mais típicos deste processo de evolução da edição de filme é a edição musical: esta utiliza a música como principal suporte para marcar o corte, pode-se considerar mesmo que neste tipo de edição, se o foco for muito atribuído à parte áudio, a música é o principal agente de formação de discurso fílmico. O corte neste tipo de edição é criado e acompanhado pelo ritmo da própria música geralmente acompanhando o tempo forte da mesma e muitas vezes acompanhando a sua progressão e aceleração com cortes mais rápidos e mais dinâmicos ao longo do filme. Como exemplo para este tipo de edição é essencial a consulta do filme *Berlin: Symphony of a Metropolis*⁵⁸ no qual Walter Ruttmann retrata a cidade Berlin com vários planos do seu dia a dia, das máquinas que a movem, dos transportes que carregam mercadorias e pessoas criando assim um retrato com características futuristas que também pretende consciencializar o espectador da pobreza vivida na cidade contrastando esta com a riqueza e luxúria vividas nos restaurantes, cafés e fábricas da mesma. Este é o primeiro filme que cria um próprio género dentro do documentário simplesmente pela forma como é editado criando assim uma série de repercussões ao redor do mundo conhecidos como filmes de Sinfonias de Cidades. Um caso português é o do realizador Manoel de Oliveira que em 1931 estreou *Douro, Faina Fluvial*.⁵⁹ Neste filme é impressionante como a edição à volta da música atribui um significado majestoso e grandioso a vivências banais do quotidiano da baixa portuense do início do século XX e a importância que consegue dar a construções como a ponte D. Luís. Os movimentos de câmara acompanham uma sinfonia sendo cada vez mais movimentados em alturas nas quais a música acelera e ganha imponência. Estas duas obras têm como principal motor de edição os planos da cidade potenciados pela expressividade da música, compreender o filme sem a música torna-se um exercício de abstração único: torna-se quase como interpretar um filme diferente.⁶⁰

⁵⁸ RUTTMAN, Walter - *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927)

⁵⁹ OLIVEIRA, Manoel de - *Douro, Faina Fluvial* (1931)

⁶⁰“The “city symphony” is a genre of documentary film, popular in the 1920s and 1930s, that creates impressionistic portraits of various international cities through rhythmic editing and lyrical musical scores. Examples include *Berlin: Symphony of a Great City* (1927), directed by Walter Ruttmann, who also designed the titles for *Triumph of the Will*; Alberto Cavalcanti’s *Rien que les heures* (1927); Dziga Vertov’s *The Man With a Movie Camera* (1929); and Jean Vigo’s *À Propos de Nice* (1930).”

-GRANT, Barry and SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting The Documentary*. Michigan: Wayne State

A importância do ritmo e da ligação existente entre a música e o filme é explorada e teorizada por Eisenstein sendo que este classifica 5 tipos existentes de montagem: a montagem métrica, a montagem tonal, a montagem sobretonal, a montagem intelectual e por fim o método de montagem utilizado nestes últimos filmes mencionados: a montagem rítmica.⁶¹ Para Eisenstein, aquilo que ele denomina de montagem rítmica, ao contrário da montagem métrica, não segue um ritmo matemático mas obedece sim ao conteúdo da obra sendo este tipo de montagem surge exatamente com o respeito por este mesmo conteúdo e adaptando-se progressivamente a cada oscilação rítmica que haja durante o período em que se desenvolve a narrativa.⁶²



Figura 9 - Fotograma do filme *Berlin: Symphony of a Metropolis*



Figura 10 - Fotograma do filme *Douro, Faina Fluvial*

O sucesso de Ruttmann que rapidamente se espalhou pelo globo e teve várias versões para cada cidade acabou por se tornar um símbolo para a cidade de Berlin. Este tipo de filme documental apoia-se essencialmente na ideia de enaltecer a imagem de uma cidade criando um retrato grandioso com uma escala de planos enorme desde planos de pormenores de peças de máquinas até planos tão abertos como vistas aéreas da cidade.

O filme documental evolui a partir de todos estes exemplos, evolui a partir da diversidade de géneros criados pelo próprio documentário, evolui com o ritmo que a sociedade adopta e pede novas e mais fortes emoções seja em qualquer média ou forma de arte. Acima de tudo, o filme documental evolui da percepção da realidade que a própria

University Press, 1998 p.117

⁶¹ EISENSTEIN, Sergei. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949 pp. 72-83

⁶² "(...) Here, in the determining the lengths of the pieces, the content within the frame is a factor processing equal rights to consideration.

Abstract determination of the piece-lengths gives way to a flexible relationship of the actual lengths.

Here the actual length does not coincide with the mathematically determined length of the piece according to a metric formula. Here its practical length derives from the specifics of the piece, and from its planned length according to the structure of the sequence.

It is quite possible here to find cases of complete metric identity of the pieces and their rhythmic measures, obtained through a combination of the pieces according to their content.

Formal tension by acceleration is obtained here by shortening the pieces not only in accordance to the fundamental plan, but also by violating this plan. The most affective violation is by the introduction of material more intense and easily distinguished tempo."

-EISENSTEIN, Sergei. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949 pp. 73-74

audiência tem sendo esta ideia já defendida por Barnouw quando nos fala da linguagem criada por Robert Flaherty.⁶³

⁶³“(...) This time he had been able to anticipate editing problems, providing crucial close-ups, reverse angles, and a few panoramic movements and tilts to yield moments of revelation. Flaherty had apparently mastered - unlike previous documentarists - the “grammar” of film as it had evolved in the fiction film. This evolution had not merely changed techniques; it had transformed the sensibilities of audiences. The ability to witness an episode from many angles and distances, seen in quick succession - a totally surrealistic privilege, unmatched in human experience - had become so much a part of film-viewing that it was unconsciously accepted as “natural”. Flaherty had by now absorbed this machinery of the fiction film, but he was applying it to material not invented by a writer or director, nor performed by actors. Thus drama, with its potential for emotional impact, was wedded to something more real-people being themselves.”

-BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993 p. 39

3 Vozes da Crise

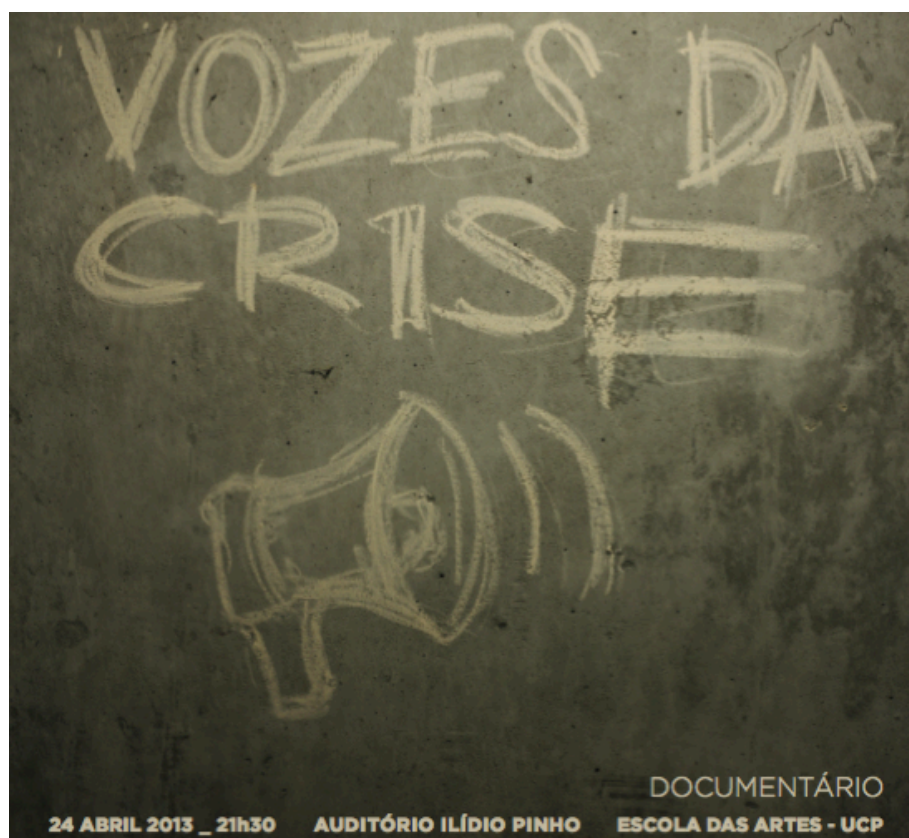


Figura 11 - Cartaz promocional do filme *Vozes da Crise*.

Neste capítulo, à luz da investigação realizada, será analisado o processo de elaboração da curta *Vozes da Crise*.⁶⁴ Este documentário foi realizado durante o ano lectivo de 2012/2013 sendo uma produção final de mestrado. O mestrado de Som e Imagem na Especialização de Cinema e Audiovisual prevê a elaboração de uma curta-metragem dividindo a turma em vários grupos de produção sendo que neste ano lectivo foram formados três grupos: dois de ficção e um de documentário. Os grupos contaram com a orientação do Professor Doutor Carlos Ruiz que reuniu semanalmente com os alunos para garantir a continuidade de cada projeto. O filme foi filmado com câmaras SONY EX-1 sendo que também foram utilizados poucos planos gravados com câmaras DSLR como por exemplo as Canon 60D ou 7D. O filme foi gravado a 25 *frames* por segundo em alta definição 1080p.

No grupo da curta-metragem *Vozes da Crise* encontram-se os alunos Luís Pedro Monteiro como realizador do projeto, Catarina David como diretora de fotografia e Miguel Vieira como editor. A ideia para este projeto surgiu do realizador Luís Pedro Monteiro que sugeriu uma visão abrangente da crise abordando todo o tipo de faixas etárias e sociais mas incidindo especialmente nos jovens. Este foco inicial foi-se perdendo sendo o resultado final

⁶⁴ MONTEIRO, Luís Pedro - *Vozes da Crise* (2013)

um documentário com várias faixas etárias e sociais retratadas sem dar foque especial a nenhuma destas.

Durante a elaboração deste projeto foi-se mudando muitos aspectos do mesmo tanto durante a pré-produção como durante a pós-produção. Foi possível compreender toda extensão de uma produção de um filme, todos os pontos que são necessários aperfeiçoar desde o momento da captura da imagem até ao momento do seu tratamento.

Como se trata de um filme que tenta retratar a realidade atual vivida na crise económica em Portugal, o principal formato de obtenção de imagens foi a realização de várias entrevistas ao maior espectro social possível. Foram entrevistados políticos, sociólogos, economistas, professores universitários, jovens estudantes, jovens desempregados, reformados, adultos em centros de desemprego, crianças num colégio e indivíduos de todas as idades presentes em manifestações. Também foram filmadas várias manifestações e hábitos diários de jovens, no entanto, as filmagens de manifestações serviriam de pouco uso já que apenas foram utilizadas no genérico e em alguns planos de corte. As imagens dos hábitos diários dos jovens foram encenadas na fase de filmagem do projeto, no entanto, visto que estas encenações poderiam retirar realismo e veracidade ao projeto, foram retiradas da versão apresentada. Este é o resultado também da pesquisa realizada para esta dissertação já que foi recorrente nos livros da especialidade a discussão da veracidade da encenação.⁶⁵ Para além disso, a dúvida de que isto seria aceite pelo público também foi uma grande parte da razão pela qual estes cliques não figuraram a versão final.⁶⁶

⁶⁵ “(...) To return to Nichols: “In a reenactment, the bond is still between the image and something that occurred in front of the camera but what occurred for the camera. It has the status of an imaginary event, however tightly based on historical fact” (21, last emphasis added). Nichol’s contention supports hook’s criticism of Paris for failing to historicize its subject matter; it also obliges us to consider the extent to which the important fantasies of Paris is Burning’s characters are relegated to the status of “imaginary events” and consequently evacuated of social weight.”

-GRANT, Barry and SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting The Documentary*. Michigan: Wayne State University Press, 1998 p.443

⁶⁶ “(...) The threshold of audience acceptance for documentary reconstruction or reenactment remains volatile; it is dependent both on historical moments and subject matter. “Preenactments” (visions of what could be, presented in a documentary format) have proven to be most controversial when the future vision they offer is apocalyptic. Both Peter Walkins’ *The War Game* (1966) and Ed Zwick’s *Special Bulletin* (1983) - Two films about nuclear disaster - proved plausible enough for contemporary audiences to foster political battles (the BBC refused to screen Watkins’s film as planned) offered testimony to the panic caused despite the disclaimers which accompanied the broadcast). The controversies, which swirled around the question of documentary, address a core issue of all documentaries - veracity. Most attacks against *The Thin Blue Line* or *Roger and Me*, for example, have been based upon the presumption that authorial liberties taken to toward the presentation of the “facts” have vitiated the films’ possible claims to authenticity. (Question: Can documentary truth ever afford to be stylized?) The popular attachment to truth in cinema suggests that the erosion of referential associated with the post modern is being resisted in some quarters with great intensity.”

-RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993 p. 203



Figura 12 - Fotograma do filme *Vozes da Crise*

Exemplo de um plano de uma manifestação



Figura 13 - Fotograma do filme *Vozes da Crise*

Exemplo de um plano de uma entrevista

Esta tese abordará o projeto *Vozes da Crise* e o formato que ele adquiriu aquando da sua apresentação no dia 24 de Abril no auditório Ilídio Pinho já que a equipa já planeou reformular algumas partes deste projeto, ou seja, a única versão analisável aquando da elaboração desta dissertação é a versão mostrada ao público na Universidade Católica do Porto na apresentação final de mestrado sendo que esta versão deverá ser alterada para o envio para festivais de cinema. Após esta exibição a equipa reuniu-se e chegou à conclusão que há planos que podem ser mudados e há muito trabalho que ainda pode ser desenvolvido em pós-produção como por exemplo a nível da correção de cor e da seleção de planos de corte. Ainda durante o ano de 2013 deverá ser apresentada uma versão diferente que será divulgada pelos festivais de cinema nacionais e internacionais. Posto isto, quando é referida a versão final deste projeto nesta dissertação, deve-se referir à versão apresentada no dia 24 de Abril.

3.1 Produção

A fase de produção da curta-metragem *Vozes da Crise* desenvolveu-se durante o ano lectivo de 2012/2013 tendo sido finalizada em Abril de 2013. A produção de um filme divide-se em três fases essenciais: a pré-produção, a produção e a pós-produção.

A pré-produção concebe todo o material necessário para realizar a curta: é nesta fase que são reunidas todas as informações, são estabelecidos contatos e possíveis patrocínios, são produzidos guiões ou são desenhadas possíveis narrativas para orientar o projeto, numa produção de ficção é ainda necessário fazer *castings* para escolha de atores, *storyboards* para preconceber os *sets* e locais de filmagem e reunir todo o guarda-roupa necessário para o filme. Tratando-se *Vozes da Crise* de um documentário, os principais aspetos que foram necessários ter em conta foram os contatos que iriam ser criados entre a produção e os entrevistados, foi necessário entrar em contato com vários professores universitários, sociólogos, economistas, políticos e respetivos secretários para que fosse possível contar com a presença dos mesmos no documentário. Foi necessário a elaboração de um calendário de filmagens que não só tivesse em conta locais de filmagem como também datas para que estivessem contadas as disponibilidades espaciais e temporais de cada entrevistado. Para além disto ainda faziam parte da produção a filmagem de jovens e dos seus hábitos diários sendo assim necessário pesquisar jovens de várias idades e faixas sociais para entrar em contato com os mesmos e tentar filmá-los em variadas situações.

A fase de produção é a parte que requer mais disponibilidade da equipa já que é necessário que esta se desloque aos locais e aos eventos para filmar e capturar todo o material necessário para a pós-produção. É costume no meio dizer-se que uma boa pré-produção garante filmagens sem problemas, no entanto, é quase impossível prever tudo o que pode correr mal num *set* de filmagens. Nesta fase, a equipa do *Vozes da Crise* viajou entre Lisboa, Porto, Coimbra e Braga de forma a obter vários depoimentos de jovens e políticos, foram filmadas cinco a seis manifestações que decorreram entre o Porto e Lisboa, foram realizadas encenações com jovens para mostrar os seus hábitos diários e como estes eram afetados com a crise. Para além disto, foram posteriormente realizados *Vox Pops* que tinham como intenção aumentar o espectro retratado no documentário. Foi necessário entrevistar nestas entrevistas de rua, o máximo de pessoas para conseguir uma base sólida de diversidade para o documentário: um documentário apenas focado nos jovens ou nos políticos jamais se poderia chamar de *Vozes da Crise*.

A fase de pós-produção de um filme é tudo aquilo que pode ser tratado posteriormente às filmagens, ou seja, todos os processos que não necessitem de um *set* de filmagens e de sujeito para ser filmado com câmaras. Esta fase inclui a edição de imagem, inclui também a correção de cor, a edição de som e a exportação. É possível que esta seja das fases mais determinantes para o projeto todo pois dependendo do tratamento que é dado nesta fase, consegue-se mudar completamente o sentido e o significado de cada plano, sequência e frase do documentário. No documentário *Vozes da Crise* a situação foi mesmo essa: foi necessário nesta fase fazer reajustes à narrativa e à forma como esta estava pensada para interagir com o público. Até esta fase, este documentário estava pensado para se focar essencialmente nos jovens e todas as problemáticas externas surgiram por acréscimo, ou seja, o foco principal nos jovens levaria o documentário a explorar manifestações, o ponto de vista de especialistas, do povo e dos políticos. Esta narrativa foi abandonada e toda esta foi repensada, algo que será abordado mais à frente no capítulo dedicado à fase da edição do projeto. Mais tarde procedeu-se à correção de cor e à edição do som da curta após a narrativa final desta estar concebida. Finalmente a curta foi exportada de forma a conter o som editado e a imagem editada e tratada embora tenham ocorrido alguns erros durante este processo que criaram três a quatro erros pequenos mas perceptíveis na versão final.

3.2 Edição do filme *Vozes da Crise*

Entender as funções que competiam a cada um foi uma tarefa difícil mas que se observa na maioria das equipas quando estas têm o seu primeiro contacto com o mundo cinematográfico de uma forma mais profissional como foi o caso das equipas formadas este ano lectivo no segundo ano do mestrado de cinema e audiovisual. Para entender o papel do editor foi particularmente importante consultar Ken Dancynger que detalha com grande especificidade as funções e objetivos de um realizador, argumentando que a liberdade criativa que este tem depende em grande parte da relação mantida com o realizador e o produtor.⁶⁷ De

⁶⁷“(…) *Aside from shortening the film, the editor must find a rhythm for the film; working closely with the director and sometimes the producer, the editor presents options, points out areas of confusion, and identifies redundant scenes. The winnowing process is an intuitive search for clarity and dynamism. The film must speak to as wide an audience as possible. (…)*

The degree of freedom that the editor has depends on the relationship with the director and the producer.

facto houve muitas situações de indecisão no processo de edição deste projeto já que tanto o realizador como o editor contribuíram com muitas sugestões e alternativas dado o grande interesse que estes dois partilhavam pelo processo de edição.

Nesta fase é relevante para a presente dissertação compreender Editor como indivíduo que está diretamente ligado às suas experiências e vivências sendo completamente impossível para este desligar-se do seu ser para conseguir ser isento na sua forma de pensar que se encontra contaminada por todos os processos semelhantes pelos quais já passou. Inevitavelmente, um editor que esteja perante um processo de edição acrescentado do facto de estar a trabalhar numa equipa é influenciado e por consequência adapta-se à situação em que se encontra⁶⁸ surgindo assim um abandono do ser compreendido no início desta fase de produção. Assim sendo, partindo do pressuposto que a edição ainda não é mecânica e isenta de humanidade, é impossível esta ser completamente objetiva e privada de influência, no entanto, há que compreender os métodos explorados por Eisenstein para perceber quais os formatos mais indicados para conseguir uma montagem que afaste a sua narrativa de tendências e de pressupostos.⁶⁹ Tendo em conta a montagem métrica que apresenta um formato matemático de apresentação de cada elemento do filme em questão é possível denotar que existe um grande balanço emocional e objetivo tornando a narrativa num organismo que obedece a regras,⁷⁰ no entanto, estas regras terão que ser estipuladas pelo editor ou pelo realizador voltando mais uma vez a problemática da subjetividade.

Particular directors are very interested in editing; others are more concerned with performance and leave more to the editor. The power relationship between editor and director or editor and producer is never the same; it always depends on the interests and strengths of each. In general term, however, editors defer to directors and producers.(...)"

-DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing*. Boston: Focal Press, 2007 p. xxi

⁶⁸“A aprendizagem é um processo natural inerente à condição de ser vivo e à necessidade de sobrevivência. É através da interação com o meio que os organismos, tanto os mais simples como os mais complexos, processam informações que permitem identificar os estímulos do meio interno ou externo e preparar respostas adequadas à informação descodificada.(...)“

-SOUSA, Óscar. *Aprender e Ensinar - Significados e Mediações*. S.Paulo: ed. Cortez Editora, 2003 p.4

⁶⁹ EISENSTEIN, Sergei. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949 pp. 72-83

⁷⁰ “The fundamental criterion for this construction is absolute lengths of the pieces. The pieces are joined together according to their lengths, in a formula-scheme corresponding to a measure of music. Realization is in the repetition of these “measures”. Tension is obtained by the process of mechanical acceleration by shortening the original proportions of the formula.”

-EISENSTEIN, Sergei. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949 pp. 72



Figura 14 - Timeline da narrativa do filme *Vozes da Crise*

A principal dificuldade em criar uma montagem métrica num documentário baseado em entrevistas surgiu rapidamente com o início do processo de edição: seria muito difícil criar uma distribuição temporal igualitária entre os entrevistados que participaram nesta curta porque dependendo da situação económica e social, os entrevistados demonstravam discursos diferentes: os estudantes, jovens desempregados e entrevistados em Vox Pops rapidamente respondiam às perguntas sem as aprofundar muito; do outro lado do espectro temos políticos e sociólogos que demonstram dominar melhor o tema e que conseguem elaborar as suas respostas com grande facilidade criando respostas compridas com cerca de dois a três minutos de duração em média. Isto criou um desequilíbrio enorme em certas partes do documentário: Várias são as situações em que o depoimento de um sociólogo, político ou economista aparece depois de dois depoimentos curtos, de 10 segundos de duração cada sendo que o próximo prolonga-se durante um minuto inteiro. Este defeito para além de quebrar o ritmo do documentário causa um desequilíbrio na importância que o documentário pretende atribuir aos seus entrevistados. Em alguns casos, é impossível escolher respostas dadas por especialistas ou políticos que não tenham uma resposta com menos de dois minutos de duração e mesmo nessa resposta, o corte torna-se impossível dada a velocidade com que estes falam ou mesmo a entoação final que é dada à frase que não permite que o corte seja feito nesse local. Em alguns casos foi mesmo necessário tentar cortar ao máximo as frases de cada interveniente e perceber a sua função no discurso total do filme para entender se seria mesmo preponderante a sua participação no mesmo.

Tendo em conta o tema controverso do filme *Vozes da Crise*, seria muito difícil qualquer membro da equipa ainda não ter uma opinião formada sobre este assunto, no entanto as opiniões dos vários membros teve muitos pontos em comum o que resultou na criação de uma linguagem e de uma narrativa que não interferisse em demasia com os calendários estipulados mantendo assim um ritmo de trabalho constante. A partir do momento em que o editor e o realizador já têm uma opinião formada da temática, torna-se difícil manter a objetividade no filme sendo que quando mais uma opinião se forma na mente do indivíduo, mais difícil é desconstruir a compreensão da mesma.⁷¹

⁷¹ “(...) É na apropriação desses saberes que residem alguns problemas relacionados com a aprendizagem. Estão em jogo a motivação e as estruturas cognitivas do aprendiz, a natureza da tarefa a realizar, o contexto da comunicação.(...)”

-SOUSA, Óscar. *Aprender e Ensinar - Significados e Mediações*. S.Paulo: ed. Cortez Editora, 2003 p. 7

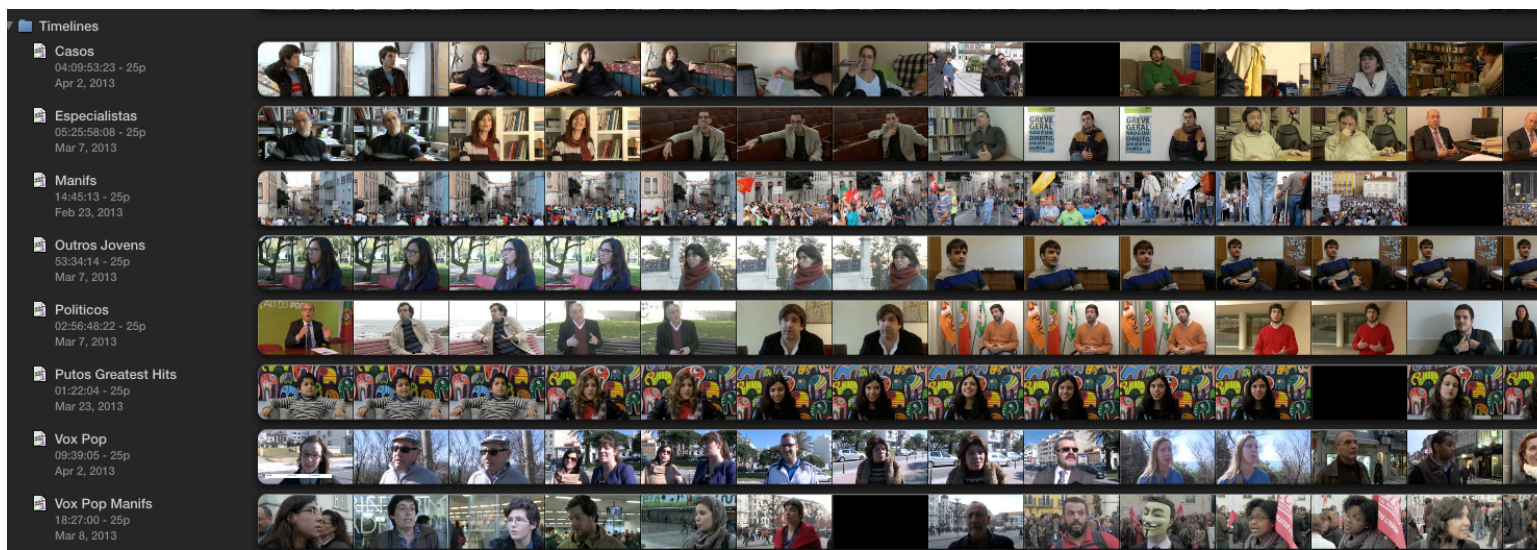


Figura 15 - Timelines criadas para organização e catalogação do material

Ao autor desta tese coube a edição do filme *Vozes da Crise* sendo que este filme foi editado na presença do realizador Luís Pedro Monteiro sempre que possível. Para conseguir visualizar melhor e mais rapidamente o resultado final, foi utilizado o Final Cut Pro X para que a qualquer momento fosse possível ver mudanças realizadas na *timeline* em tempo real. A principal preocupação nesta fase foi a construção da narrativa. Seguindo a sugestão do professor orientador Carlos Ruiz, todos o material reunido foi distribuído por *timelines* diferentes de forma a organizar o material total captado durante a fase de produção: ao todo foram captados cerca de 500GB com filmagens e sons das mesmas, mais espaço seria ocupado por *renders* e outros processos do programa de edição. A principal preocupação nesta fase passou por organizar ao máximo toda a informação recolhida atribuindo um título a cada *timeline*. Foi criada uma *timeline* para todas as entrevistas a políticos, outra para sociólogos, outra para economistas, outra para professores, outra para os jovens, outra para crianças, outra para os Vox Pop, outra para as manifestações, outra para as encenações e finalmente uma para as entrevistas realizadas durante manifestações.

Após este processo inicial de divisão de material (que de uma certa forma já estava criado pela organização e catalogação criada automaticamente pelo Final Cut Pro X e manualmente pelo editor) foi necessário tentar cortar todas as respostas dadas pelos entrevistadores: foi apagada a pergunta feita pelo entrevistador em todos os cliques ficando assim só a resposta dada pelo entrevistado. Após esta fase foi possível ver quais eram os entrevistados que tinham dado mais respostas e menos respostas. A partir daqui começou o processo de determinar quais eram os cliques que tinham menos importância para o discurso do documentário e apagá-los para não obstruírem mais o processo de edição. Por esta altura o realizador já tinha chegado a uma conclusão a nível narrativo: a conclusão da curta teria que deixar algumas respostas ao espectador, teria que deixar uma mensagem de que é possível contornar a crise e reconstruir o país em que vivemos. Assim sendo, foi necessário pensar em como seria possível estruturar o documentário e o discurso do mesmo para passar esta mensagem. Chegou-se assim à fase de ter que eliminar todo o excesso audiovisual, fossem entrevistas com conteúdo redundante ou mesmo entrevistas nas quais a qualidade de imagem

ou de som estavam de tal forma deterioradas que não teriam forma de ser aproveitadas. Durante a produção deste documentário, uma das câmaras utilizadas pela equipa, uma das SONY EX-1, a primeira que foi atribuída à equipa, tinha um defeito de foco, erro que ao início foi atribuído à diretora de fotografia que posteriormente fez vários testes de focagem nos quais foi provado que o foco da primeira câmara que foi cedida ao grupo tinha um problema de focagem mesmo que esta fosse realizada manualmente. Assim sendo, este pequeno problema técnico resultou na produção de várias entrevistas realizadas com uma focagem pouco clara, umas piores que outras. Estas filmagens foram alvo de análise redobrada já que foi necessário perceber se o conteúdo que estas adicionariam ao discurso teria importância suficiente para justificar a falta de qualidade visual do plano. Casos destes foram entrevistas de grande peso como a entrevista ao ex-deputado José Soeiro e ao coordenador do Bloco de Esquerda João Semedo. Na versão final podemos ver pequenos excertos das entrevistas destes dois entrevistados cujos depoimentos e variedade em ponto de vista que atribuíam ao documentário justificaram a sua presença.

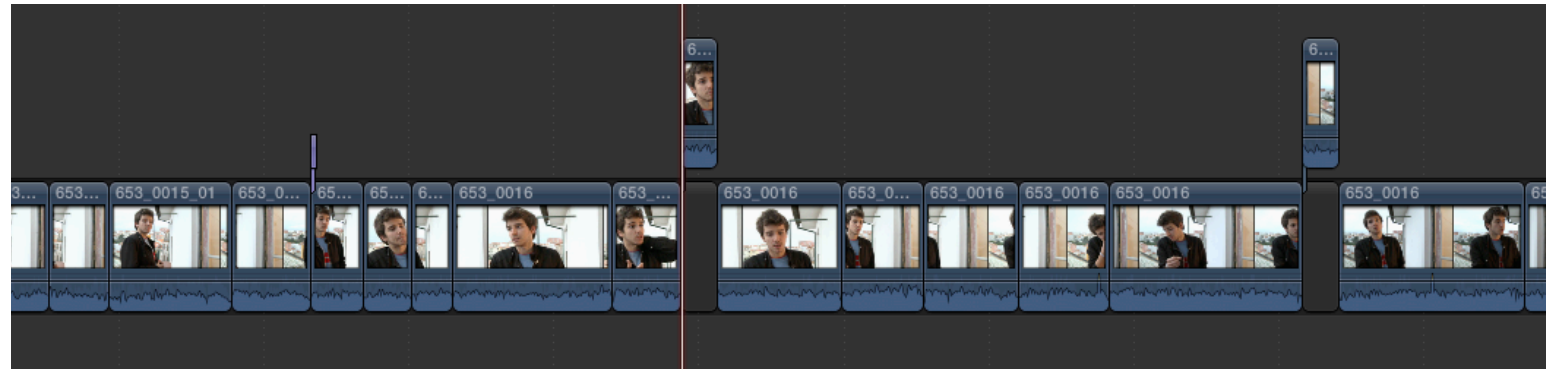


Figura 16 - Exemplo de *timeline* de uma entrevista

Todas as respostas foram cortadas e foram destacadas as intervenções mais significativas para o projeto.

Após a fase de seleção de planos chegou-se a escolher por cada entrevistado um depoimento, dois no máximo no caso de dúvida entre depoimentos e no caso de o entrevistado ter contribuído com dois depoimentos de elevada importância. A sugestão do Professor Doutor Carlos Ruiz chegou o processo de edição a esta fase foi de conseguir escolher apenas um depoimento por cada entrevistado e tentar conciliar todos os depoimentos numa montagem aleatória na qual a sequência de entrevistados seria completamente ditada pela sorte e a cada corte deveríamos ter um elemento completamente diferente do anterior a falar de preferência de um ponto diferente do anterior. Tanto o realizador como o editor experimentaram esta solução para a narrativa com alguma relutância e foram realizadas várias experiências com a narrativa. Foi possível expor o trabalho perante os colegas pertencentes a outros grupos que conseguiram dar à equipa uma noção diferente e distanciada do processo de produção, algo essencial para compreender melhor o ponto de vista do espectador: ou seja, por vezes, quanto mais perto a equipa está do produto final e de todo o material que produziu torna-se difícil para esta compreender erros pequenos que facilmente escapam já que a equipa está preocupada em solucionar erros maiores e mais berrantes.

Depois de várias edições seguindo o esquema aleatório apresentado pelo professor orientador, tanto o realizador como o editor concordaram que devia ser experimentado um modelo diferente de narrativa. O modelo de narrativa aleatória tinha várias incongruências: em primeiro lugar nunca seria completamente aleatório, ou seja, se o editor colocasse aleatoriamente os cliques na *timeline* seria provável que após um depoimento de um político falasse outro político exatamente do mesmo tema, assim sendo este tipo de montagem seria aleatório dentro de certos limites o que retira a aleatoriedade de certa forma ao filme. Em segundo lugar, este formato, se construído de forma aleatória, teria a probabilidade de ficar construído com uma narrativa negativista que não teria a mesma mensagem que o realizador queria transmitir.

Assim, foi apresentada uma alternativa a este tipo de montagem: uma montagem pensado com uma mensagem que embora pudesse mudar o sentido daquilo que foi dito tivesse sempre como base depoimentos que não havia qualquer tipo de intenção em os unir. Foram inseridos vários planos de corte e foi conseguido uma narrativa simples que não afetasse a leitura dos depoimentos, pouco interventiva e não demasiado subjetiva. É possível denotar alguma preocupação na versão final de tentar manter alguma neutralidade para não atribuir grande importância nem ao povo que critica o estado pelas atitudes tomadas nem aos políticos que criticam e atribuem a culpa da crise aos mais diversos factores sejam eles económicos, sociais ou culturais.

Depois de finalizada a edição da narrativa, foi criado um ficheiro OMF para que o Editor de Som, Vasco Pucarinho, conseguisse abrir o projeto no programa Pro Tools e o som não perdesse a sincronização. Enquanto isso decorreram os ajustes de correção de cor efetuados pela diretora de fotografia Catarina David. No final foi necessário complementar todos estes elementos num ficheiro final. No dia da apresentação final ainda foi necessário realizar algumas correções de última hora e tentar conciliar o pouco tempo restante para conseguir realizar uma exportação com o máximo de elementos corrigidos e máxima qualidade de imagem possível.

3.3 Objetividade na Narrativa de Vozes da Crise

Como já foi referido, uma das principais preocupações deste documentário foi criar uma narrativa neutra sem criar uma mensagem tendenciosa nem produzir argumentos ou depoimentos falaciosos. Assim sendo, a seleção de cada depoimento teve que ser cuidada e ponderada de forma a que o pouco tempo que cada entrevistado teria na versão final simbolizasse toda a sua entrevista, ou seja, teria que ser escolhida a frase mais icónica e que melhor pudesse resumir tudo o que foi dito pelo entrevistado. Dado o cuidado que foi tido com esta fase é perceptível que esta tenha sido das mais demoradas de toda a fase de pós-produção.

Sobre o papel do editor é difícil considerar que aspetos é que este deve controlar já que o trabalho deste pode em muito sobrepor-se à mensagem que o realizador pretende transmitir, daí a importância da presença do realizador durante o processo da edição. Tal como muitos cargos do mundo artístico, só quando o artista entra em contacto com o processo criativo e desenvolve trabalho na sua área de formação é que finalmente este percebe quais são de facto

os elementos que deve controlar e os que competem a outras entidades. Em relação a este papel Dancynger refere exatamente que não é possível o processo criativo da edição vir única e exclusivamente deste elemento defendendo ainda que os principais elementos de uma produção cinematográfica são o realizador, o editor, o diretor de fotografia e o produtor. É determinante para o processo de edição compreender a importância que cada elemento da equipa ocupa.⁷²

Para o editor foi importante a pesquisa desenvolvida durante a elaboração desta dissertação, no entanto foi muito difícil por em prática muitas das técnicas e discussões sobre a problemática da objetividade, por exemplo: as encenações que num filme como *Nanook of the North* adicionam misticismo e algum romantismo ao filme, como já foi referido em capítulos anteriores, neste filme não conseguiram atingir esse estado talvez pela temática ser diferente, as encenações criadas pela equipa com os entrevistados não tinham um mínimo carácter exótico como as de *Nanook*, tratando-se muitas vezes de cenas banais e recorrentes do dia-a-dia urbano. Nem o público alvo estaria distante o suficiente da realidade urbana portuguesa para compreender nestas atividades algum fascínio, ou seja, seria descabido para



Figura 17 - Timeline do Genérico do filme *Vozes da Crise*

qualquer pessoa do público-alvo e não adicionaria mais informação a inclusão dos planos nos quais foram seguidos vários jovens no seu dia-a-dia.

Provavelmente o maior trabalho criativo de toda a edição esteve no genérico idealizado pelo autor desta dissertação. Foi pensado que o melhor para introduzir o tema da crise seria uma pequena montagem com os materiais captados nas manifestações. Foi construído posteriormente em conjunto com o realizador uma pequena montagem musical utilizando música percutida nas manifestações criando assim um genérico completamente a partir de material captado, ou seja, nada foi sintetizado reforçando também a ideia de veracidade vivida no documentário. A montagem rítmica é muito forte e intensa começando com um

⁷² "It is an overstatement for any one person involved in filmmaking to claim that his or her role is the exclusive source of creativity in the filmmaking process. Filmmaking requires collaboration; it requires the skills of an army of people. When filmmaking works best, each contribution adds to the totality of our experience of the film. The corollary, of course, is that any deficit in performance can be ruinous to the film. To put the roles into perspective, it's easiest to think of each role as creative and of particular roles as more decisive, for example, the producer, the writer, the director, the cinematographer, the actors, and the editor. Sound people, gaffers, art designers, costumers, and special effects people all contribute, but the front-line roles are so pervasive in their influence that they are the key roles."

-DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing*. Boston: Focal Press, 2007 p. xx

desenvolvimento lento de vários planos gerais de cidades nas quais decorreram algumas manifestações focando-se principalmente ao início no Porto e depois focando-se nos eventos decorridos em Lisboa. Ao longo do genérico e quanto maior é a intensidade do ritmo, o ritmo a que ocorrem os cortes aumenta e potencia a ideia de revolução, de caos, da necessidade de criar o caos para uma reconstrução da sociedade em que vivemos. No final o genérico culmina com o título da curta-metragem e seguem-se algumas imagens de uma manifestação em Lisboa que teve como final uma investida da parte da polícia contra os manifestantes. Nesta parte a montagem torna-se menos musical ainda havendo 4 jump cuts baseados no ritmo da música que acompanha esse clip. Esse clip mais uma vez chega a um clímax: ouvem-se tiros ou algo que se assemelha a isso, possivelmente ativados pela polícia para dispersar os manifestantes, estes “tiros” são acompanhados com fortes *flashes* visíveis no vídeo e é neste culminar, no avanço da polícia sobre os manifestantes que começa o documentário, dando uma oportunidade, a todos os que para ele contribuíram, de expressar a sua opinião independentemente do entrevistado ser político, estudante, desempregado ou reformado.

Quando é referido que os *screenings* privados permitiram desenvolver mais e melhor trabalho, isto deve-se ao facto de que só com testes numa audiência distante do trabalho é que é possível medir o impacto do filme a ser editado. Principalmente para o editor, e de uma certa forma para o realizador também por extensão, é de extrema importância que o seu trabalho não seja sentido⁷³ e, tendo em conta que os *screenings* desta curta prévios à sua versão final foram feitos com a presença de toda a turma de Cinema e Audiovisual do 2º ano de mestrado do ano lectivo de 2012/2013, a audiência tinha toda experiência no ramo audiovisual e como tal o seu olhar sobre a produção seria muito mais aprofundado do que alguém fora da área.

Foi importante compreender que a objetividade num trabalho é quase imediatamente forçada a deixar de existir num trabalho de curta-metragem por um simples factor que poucas vezes é tido em conta nas grandes discussões cinematográficas: o produto audiovisual é um produto criado em conjunto por várias mentes criativas, é impossível encontrar uma equipa audiovisual que consiga contrair sempre um consenso em relação ao produto que estão a realizar. Isto foi particularmente visível no trabalho realizado no *Vozes da Crise* já que não só existia uma equipa formada pelos alunos Luís Pedro Monteiro, Catarina David e Miguel Vieira como também seria importante considerar todas as opiniões e considerações que o orientador Professor Doutor Carlos Ruiz trazia para cada reunião. Por vezes, para que a vontade de um membro da equipa fosse ouvida, era necessário este mostrar trabalho para provar que o seu ponto de vista era o correto, por exemplo: no caso da diretora de fotografia, esta realizou vários testes de câmara para mostrar ao resto da equipa que os problemas de focagem não estavam na sua capacidade de julgar e verificar a focagem mas que estavam sim no equipamento em si que se encontrava em mau funcionamento; já o editor e o realizador para provarem ao professor orientador de que uma narrativa menos aleatória seria o mais indicado para transmitir a mensagem do realizador foi necessário criar uma versão do documentário com depoimentos sequenciados da forma que o realizador projetou na sua ideia

⁷³“An editor is successful when the audience enjoys the story and forgets about the juxtaposition of the shots. If the audience is aware of the editing, the editor has failed. This characterization should also describe the director’s criteria for success, but ironically, it does not. Particular styles or genres are associated with particular directors.(...)”

-DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing*. Boston: Focal Press, 2007 p. xxi

do documentário. A equipa após mostrar o resultado final ao professor orientador e ao resto da turma teve um feedback maioritariamente positivo.

4 Conclusão

Após a conclusão da versão final da curta *Vozes da Crise*, como já foi referido neste texto, denotou-se que existiriam vários ajustes a fazer a nível de construção frásica dos planos apresentados na narrativa e a alteração de alguns pormenores técnicos como por exemplo uma correção de cor atualizada e a correção de títulos e créditos. Apesar da equipa sentir que ainda há trabalho por realizar, houve uma sensação de que naquele dia se conseguiu fechar um ciclo: o da criação de uma curta, desde o seu início como ideia até à sua exibição como produto audiovisual sendo que a exibição no auditório Ilídio Pinho foi a confirmação quase surreal de como aquela ideia que não passava de um rascunho há meio ano antes se tornou uma curta-metragem.

Esta dissertação teve como objetivo compreender a evolução deste projeto mas também perceber em que estado poderia o editor mover-se durante a edição de um filme: quais os seus limites e quais as suas liberdades. Para compreender a sensação de trabalhar num processo audiovisual é preciso integrar uma equipa, ou seja, esta pesquisa partiu com uma pequena falácia na sua génese: quem edita um produto cinematográfico não é só o editor. O editor deve ser acompanhado pela equipa que produziu o filme com ele durante o processo da edição sendo quase obrigatória a presença do realizador na sala de edição. É possível um editor realizar uma edição completamente independente do realizador, no entanto essa situação criaria um produto audiovisual que iria transmitir as emoções e as razões do editor pela narrativa composta pelo mesmo.

Em grandes filmes da história do filme documental é possível ver que o realizador leva sempre a cabo a sua vontade e a mensagem final que ele quer transmitir com o filme não deve ser mudada. Um perfeito exemplo disso é *Nanook of the North* no qual Flaherty se auxiliou de um editor com conhecimentos técnicos para conseguir simplesmente executar aquilo que lhe era pedido.⁷⁴ No caso das *Vozes da Crise* foi complicado conseguir encontrar um equilíbrio entre aquilo que devia ser executado pelo editor e aquilo que competia ao realizador na fase de pós-produção já que a equipa estava a ter a sua primeira experiência e contacto com um objeto audiovisual deste calibre. A equipa pode contar várias vezes com a orientação do Professor Doutor Carlos Ruiz que em várias situações acompanhou de perto e indicou quais os deveres e direitos de cada membro da equipa. A equipa demorou a encontrar o seu ritmo ideal mas depois de compreendidos estes conceitos, os deveres de cada membro e os limites que a curta impunha a cada um foi possível avançar cada vez mais rápido para a apresentação final do trabalho.

No futuro serão realizados ajustes à curta-metragem para que seja possível que esta seja exibida em vários festivais de filmes de Documentários como o DocLisboa e outros festivais

⁷⁴ “(...)That *Winter Nanook of the North* reached final form at the ending table. Flaherty had help from an assistant editor, Chales Gelp, but he himself dominated every moment. The editing process was undoubtedly helped by Flaherty’s experience and dissatisfactions with the earlier film.(...)”

-BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993 p. 39

que aceitem todo o tipo de conteúdo cinematográfico como é o caso do festival de Curtas de Vila do Conde e o FEST em Espinho.

Embora esta pesquisa não tenha atingido alguns dos resultados pretendidos, é possível que em experiências futuras de trabalho em equipa e de produção de objetos audiovisuais seja possível aplicar algumas teorias e conhecimentos resultantes desta pesquisa. Como é óbvio, por muitas adversidades que tenham sido enfrentadas pelos membros da equipa é possível afirmar que todos cresceram e desenvolveram capacidades profissionais capazes de responder com maior maturidade e agilidade a desafios futuros. Sendo o mestrado em Cinema e Audiovisual prepara os alunos não só para a produção de objetos cinematográficos, deve ser considerado a aplicação de algumas das técnicas e teorias nesta tese referenciadas em projetos que não se enquadrem no cinema Documental.

A compreensão do Editor como um membro integrante da equipa audiovisual foi uma das repostas que esta dissertação conseguiu tanto através das referências bibliográficas utilizadas como através da experiência empírica adquirida durante a execução da curta-metragem *Vozes da Crise*. Compreende-se assim que o Editor e as suas funções são para com a narrativa e a construção da mesma, no entanto esta responsabilidade não é totalmente assumida pelo editor que deve consultar o realizador durante a execução do processo de pós-produção. A liberdade do editor deve ser os limites criados pelo realizador, no entanto há que compreender um elemento essencial: o editor por ter maior domínio da ferramenta de edição, por ter conhecimentos técnicos e por supostamente conseguir criar ritmo na narrativa cabe-lhe portanto a responsabilidade de avisar o realizador em todos os erros que este possa estar a cometer sem ter a noção do mesmo. Cabe ao editor perceber todos os erros que foram cometidos na fase de produção e tentar minorá-los através de uma edição cuidada de com a vista de aperfeiçoar o material bruto e não com a ideia de que o material mal captado não pode resultar numa fase de pós-produção produtiva.

Considerando toda a informação recolhida tanto no decorrer da pesquisa desta dissertação como no processo de elaboração da curta-metragem é possível deduzir que tanto o trabalho desenvolvido a nível teórico como a nível prático foram decisivos para compreender melhor o processo de criação de um objeto cinematográfico, no entanto é no equilíbrio entre estes dois elementos que se consegue estabelecer um ritmo de aprendizagem saudável e produtivo: nunca alguém que baseia o seu conhecimento apenas na teoria terá a mesma que experiência do que alguém que pratica aquilo que estuda tal como alguém que produz material sem nunca estabelecer uma base teórica para o seu trabalho prático nunca terá sustentabilidade para conseguir produzir vários objetos com coerência e integridade.

Bibliografia

AITKEN, Ian. *The Documentary Film Movement: An Anthology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998

BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993

BARSAM, Richard. *Non-fiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973

BARSAM, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington And Indianapolis: Indiana University Press, 1988

COUSINS, Mark and MACDONALD, Kevin (Ed). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996

CUNNINGHAM, Megan. *The Art Of The Documentary*. Berkeley: New Riders, 2005

DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing*. Boston: Focal Press, 2007

EISENSTEIN, Sergei. *Film Form*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949

EISENSTEIN, Sergei. *Film Sense*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1942

ELLIS, Jack. *The Documentary Idea: A critical history of English-language Documentary Film and Video*. New Jersey: Prentice Hall, 1989

FOWLER, Jaime. *Editing Digital Film*. Boston: Focal Press, 2001

GRANT, Barry and SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting The Documentary*. Michigan: Wayne State University Press, 1998

- HICKS, Jeremy. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007
- MICHELSON, Annette (Ed). *Kino-eye The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California, 1984
- MINH-HA, Trinh. *The digital Film Event*. New York: Routledge, 2005
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991
- PIRES, Ana Luísa. *Reconhecimento e Validação das Aprendizagens Experienciais*. In *Sísifo, Revista de Ciências da Educação*, n^o2, pp. 5-20. Lisboa: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa, 2007
- REISZ, Karel and MILLAR, Gavin. *The Technique of Film Editing*. Oxford: Focal Press, 1953
- RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993
- RHODES, Gary and SPRINGER, John. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2006
- ROLLYSON, Carl. *Documentary Film: Contexts and Criticism*. Lincoln: iUniverse, 2006
- ROSCOE, Jane and HIGHT, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001
- ROSENTHAL, Alan. *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*. California: University of California Press, 1971
- ROSENTHAL, Alan. *The Documentary Conscience: A Casebook in Film Making*. California: University of California Press, 1980
- ROSENTHAL, Alan and CORNER, John. *New Challenges for Documentary*. California:

University of California Press, 1988

ROTHA, Paul. *Robert J. Flaherty: A Biography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983

SOUSA, Óscar. *Aprender e Ensinar - Significados e Mediações*. S.Paulo: ed. Cortez Editora, 2003

THOMPSON, Kristin and BORDWELL, David. *Film History: An Introduction*. Madison: University of Wisconsin, 1950

WAHLBERG, Malin. *Documentary Time: Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008

WINSTON, Brian. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: British Film Institute, 2000

Filmografia

APPLE, Wendy - *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (2004)

BAHR, Fax and HICKENLOOPER, George and COPPOLA, Eleanor - *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991)

CAVARA, Paolo and PROSPERI, Franco and JACOPETTI, Gualtiero - *Mondo Cane* (1962)

CAMERON, James - *Avatar* (2009)

FLAHERTY, Robert - *Nanook of the North* (1922)

GUGGENHEIM, Davis - *An Inconvenient Truth* (2006)

LUMIÈRE, Louis and LUMIÈRE, Auguste - *La Sortie Des Usines Lumière* (1895)

LUMIÈRE, Louis and LUMIÈRE, Auguste - *L'arroseur Arrosé* (1895)

LUMIÈRE, Louis and LUMIÈRE, Auguste - *L'arrivée D'un Train À La Ciotat* (1896)

MINGHELLA, Anthony - *Cold Mountain* (2003)

MONTEIRO, Luís Pedro - *Vozes da Crise* (2013)

MOORE, Michael - *Capitalism: A Love Story* (2010)

OLIVEIRA, Manoel de - *Douro, Faina Fluvial* (1931)

RESNAIS, Alain - *Night And Fog* (1955)

RIEFENSTAHL, Leni - *Triumph Of The Will* (1934)

RUTTMAN, Walter - *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927)

VERTOV, Dziga - *One Sixth of the World* (1926)

VERTOV, Dziga - *The Man With A Movie Camera* (1929)

WELLES, Orson - *F for Fake* (1973)

Apêndice A

Relatório Individual de Produção Final

Introdução

No segundo ano do Mestrado em Cinema e Audiovisual da Universidade Católica Portuguesa do Porto o aluno tem que integrar uma equipa para criar um objeto Audiovisual, mais concretamente, uma Curta-Metragem. Assim, são criados grupos de alunos e de outros elementos com conhecimentos na área de Som e Imagem para criar uma curta.

No meu grupo em específico (Formado pelos alunos Catarina David, Luís Pedro Monteiro e Miguel Vieira) optámos por fazer um Documentário que retratasse a Crise atual na realidade dos jovens, de uma camada da sociedade que se encontra sem perspectivas positivas sobre o seu futuro.

Após determinarmos os cargos de cada um, sendo que a Catarina David é a Diretora de Fotografia, o Luís Pedro Monteiro o Realizador e eu o Editor, começámos imediatamente a Pré-produção do trabalho planeando manifestações nas quais filmaríamos e possíveis entrevistados importantes para a nossa curta.

Em Outubro arrancámos imediatamente com as primeiras filmagens e assim começou a ser necessário a importação, catalogação e edição das primeiras filmagens. Durante o segundo semestre procedeu-se à fase de pós-produção: de Janeiro a 24 de Abril foi-se selecionando e cortando todo o material de forma a chegar ao resultado final.

Edição do Projeto

Como já referido, no primeiro semestre supostamente todas as equipas teriam a obrigação de pré-produzir um trabalho final, no entanto, por existirem tantas situações como manifestações e entrevistados que só podiam ser entrevistados neste semestre, arrancámos o mais rapidamente possível com o processo de filmagens.

Assim, como editor também tive que começar a capturar e a catalogar o material que fomos desenvolvendo. Coube-me a mim aprender a capturar filmagens da câmara EX1 através do programa XDCAM e compreender como funcionavam os processos de importação das mesmas para o programa que usamos para editar: Final Cut X. Após esta primeira fase comecei a catalogar todos os ficheiros que ia recebendo da equipa de filmagem, tanto ficheiros de Vídeo como de Áudio.

Ao princípio foi necessário conhecer a ferramenta com que estava a trabalhar e tentar compreender todas as suas funções e erros comuns que esta costumava cometer. Embora já tivesse tido contacto com o Final Cut X no semestre passado em Edição de Vídeo, fiquei a compreender melhor muitas das características deste programa. Como em todos os programas, há que explorar e trocar experiências com aqueles que já tentaram efeitos, edições e narrativas que nós ainda não tentámos. Assim sendo, não posso deixar de referir a ajuda que tive por várias vezes de colegas meus como o Afonso Nunes, o Koji Azevedo e o Luís Ferreira. Após ter as primeiras filmagens tornou-se mais fácil diagnosticar problemas que o programa pudesse ter pois a experiência tornou-se mais específica e levantou novas questões a nível de edição.

Cataloguei os vários eventos pelas suas características separando-os por entrevistas e manifestações. Dentro desta separação criei ainda outras divisões como por exemplo pastas de planos, pastas de sons e pastas de planos misturados com o som.

Esta organização foi importantíssima e continuará a ser necessário catalogar novo material para conseguir fazer com que a navegação entre todos os ficheiros seja possível de forma rápida e eficaz. Neste momento contamos com aproximadamente 300GB de material que, se estivessem desorganizados, seriam impossíveis de encontrar e naturalmente, impossíveis de montar para criar um objeto conexo e profissional.

Após a catalogação dos Vídeos e Sons, tornou-se necessário também sincronizar ao máximo estes elementos já que captámos o áudio em diversos suportes como por exemplo o Edirol R44 ou o gravador ZOOM completamente em separado da imagem a ser captada pela SONY EX1. Embora o Final Cut X tenha ferramentas para sincronizar automaticamente estes dois elementos, nem sempre é uma ferramenta precisa e confiável já que por vezes comete erros e não consegue sincronizar os filmes com os sons de forma correta. Por consequência, tornou-se noutra função minha garantir que todos os ficheiros se encontravam devidamente sincronizados e emparelhar todas as entrevistas com os sons respectivos. Embora nas filmagens de manifestações e em planos de corte não seja necessário ter o som sincronizado, também tentei que todos os sons das manifestações e sons ambiente coincidisse com o vídeo correspondente.

Depois de ter os sons sincronizados comecei a estudar a hipótese de criar um genérico para o documentário que não excedesse 1 minuto de duração. Depois de alguma reflexão, usei músicas de manifestações como motor do genérico que conseguir montar a partir das filmagens já realizadas no primeiro semestre.

Embora as filmagens já estivessem catalogadas, este processo teve que ser repetido com todas as filmagens que ainda foram a ser realizadas posteriormente já que as filmagens se estenderam pelos meses de Janeiro, Fevereiro e as últimas ocorreram em Março. Só na fase da edição e pós-produção é que se pôs em causa a narrativa do trabalho a ser realizado. Foram discutidas várias possibilidades: a principal ideia seria reunir 3 ou 4 casos de jovens que vivem a crise de forma mais extrema ou que a conseguem superar de forma inovadora. A partir destes casos, seria construída toda a narrativa à sua volta como se estes se tratassem de uma linha contínua que estaria sempre presente ao longo do documentário. Julgamos que este elemento como base para todos os temas seria muito importante já que ao termos a realidade de vários jovens não só traria verosimilhança e credibilidade ao trabalho como também faria com que jovens que estivessem a ver a produção final se identificassem mais facilmente com o que estão a ver.

Para além da função de editor, também foi necessário por vezes desempenhar outros papéis. Devido ao reduzido número de elementos da nossa equipa, tivemos que decidir logo ao início que todos nós estávamos disponíveis a apoiar os outros elementos e a desempenhar o seu papel se for necessário. Houve várias situações em que fui necessário como realizador, entrevistador, assistente de som e diretor de fotografia, no entanto tive sempre o apoio do resto da equipa e de outros colegas de curso.

Assim nasce o projeto “Vozes da Crise”, uma curta-metragem realizada no âmbito da cadeira Produção de Projeto Final que teve um processo de pós-produção complexo. Partindo de todo o material criado na fase de Pré-produção, o projeto foi ganhando forma ao longo do processo de montagem, ou seja de Janeiro a Abril.

Para a formação de opinião e ideias, foi recorrente a visualização e análise de vários filmes documentais de uma forma não demasiado obsessiva nem dissecante. Desde cedo decidimos que não queríamos criar um objeto audiovisual demasiado experimental já que o realizador tinha uma mensagem que queria transmitir e que essa mesmo não seria possível se o nosso documentário fosse meramente observacional ou experimental demais.

Pode-se dizer que após esta fase de pesquisa, este documentário ganhou um rumo, no entanto, não ganhou forma imediatamente. Enquanto que é normal nos filmes de ficção ser estipulada uma forma e posteriormente conseguir conteúdo que a preencha, este processo de edição fez com que o conteúdo criasse e moldasse a forma. As primeiras aproximações ao trabalho de montagem foram várias já que se teve em mente várias formas de abordar a temática.

Após a catalogação e sincronização de todos os clips gravados foi necessário definir a sequência lógica que o filme teria, ou seja, a narrativa. Cada clip de vídeo e audio foi analisado e posteriormente dividiu-se cada resposta que foi dada por cada entrevistado criando timelines correspondentes a cada camada: Jovens, Especialistas, Políticos e Vox Pops.

Para a criação da narrativa, seguiu-se desde o início das filmagens, a ideia de que esta

curta iria acompanhar vários jovens no seu dia a dia para poder contrapor as suas vivências com as opiniões de vários políticos, sociólogos e professores universitários criando assim uma ligação entre estratos sociais diferentes. Foi-nos sugerido pelo orientador do projeto, Prof. Dr. Carlos Ruiz, que tomássemos uma aproximação diferente à narrativa.

Assim, ao longo do processo de montagem, a ideia inicial foi-se provando ineficaz e após alguns testes e vários testes de narrativa a curta foi ganhando a forma atual. Seguindo a sugestão do orientador de projeto, juntámos vários clips de intervenções que achámos serem importantes de forma aleatória. Este processo fez-nos ver o projeto de outra forma causando uma diferente abordagem não só da narrativa como também da imagem e mensagem do mesmo. Por exemplo, ao longo da edição usámos sempre vinhetas que identificavam cada entrevistado definindo o seu nome, a sua idade e ocupação. Nos últimos testes esta identificação foi retirada para conseguir uma maior homogeneidade entre as intervenções e igualar todas as “vozes” tanto a nível social como profissional.

A ideia do filme tornou-se dar voz a todas as camadas sociais que conseguíssemos retratar. Para esse efeito, usámos pelo menos uma intervenção para cada entrevistado.

Foi elaborado um genérico com várias filmagens de manifestações que foram ocorrendo ao longo do ano. Estas imagens foram aproveitadas de forma musical fazendo com que mais uma vez, todo o conteúdo deste filme fosse providenciado pelas pessoas que faziam parte das manifestações. O método de montagem foi encontrar um ritmo percutado numa manifestação que não só remete para a ideia de movimento, de manifestação e de união como também permite ao espetador entrar no espírito do documentário que por várias vezes faz alusões a movimentos associativos. O ritmo da montagem vai acelerando e culmina finalmente nas filmagens daquela que é provavelmente a manifestação mais emblemática e mediática do ano 2012: a greve ibérica em frente à Assembleia da República Portuguesa. As filmagens contêm um final forte e simbólico no qual a polícia carrega e pressiona sobre os manifestantes envolvidos.

Durante a parte de desenvolvimento do documentário são apresentadas todas as intervenções. Estas tiveram um tratamento em pós-produção tanto a nível de cor como a nível de som. As intervenções foram seleccionadas a partir das frases que melhor resumiam o que cada interveniente quis dizer, no entanto, houve alturas em que para conseguir uma maior variedade de testemunhos, foi-se escolhendo frases diferentes de cada entrevistado. No final optou-se inclusivamente por incluir mais que um excerto de cada entrevistado já que por vezes nos deparámos com várias respostas importantes dadas pela mesma pessoa.

Para divulgação do filme foi criado também uma montagem musical para servir como teaser/trailer da curta-metragem. Este também incluiu imagens de manifestações também como excertos de várias entrevistas. A edição deste clip foi bastante difícil já que teria que conter, em cerca de 50 segundos, várias opiniões para que o teaser não fosse tendencioso. Para além disso, foi necessário não criar um ritmo excessivamente rápido já que podia criar no público a ideia de que essa era a velocidade à qual se ia desenvolver todo o documentário.

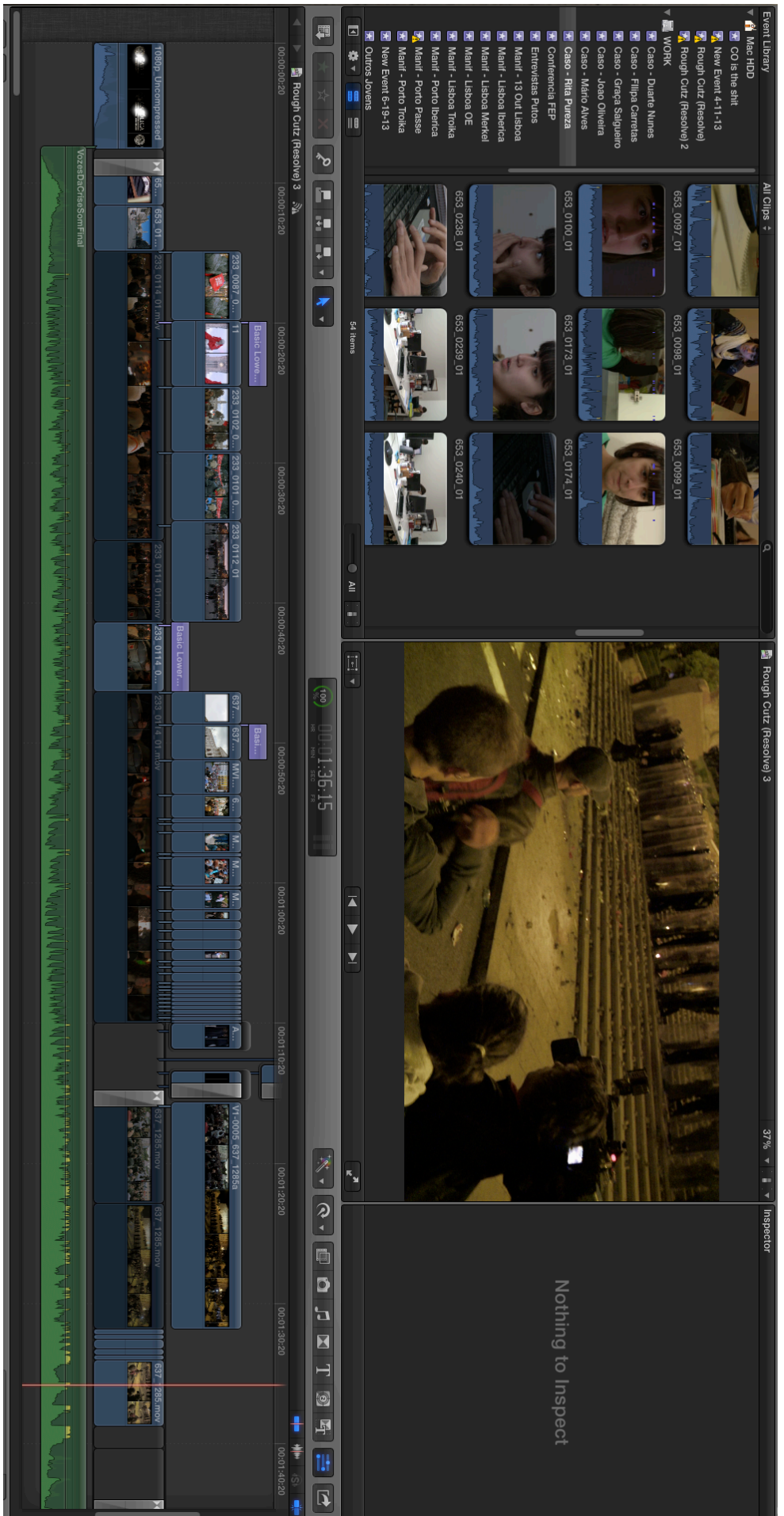
Conclusão

Creio que este semestre foi muito produtivo para conseguir captar imagens e sons que serão definitivamente úteis para a pós-produção. No entanto, a captura e catalogação, elementos da pós-produção, já foram postos em andamento para que fosse possível captar o máximo de momentos e entrevistas importantes para a produção.

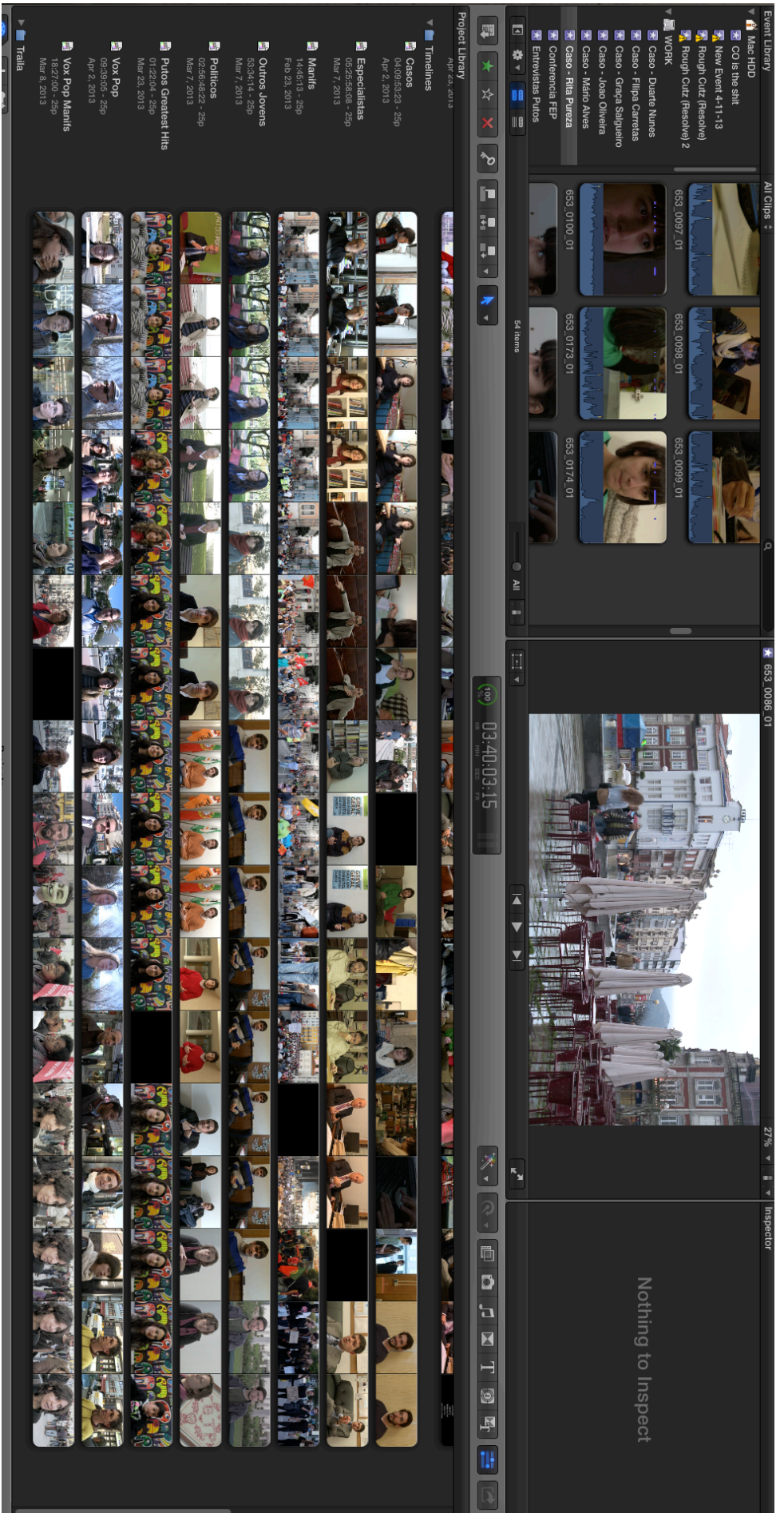
Após um primeiro semestre produtivo no qual se estabeleceu todas as funções e intenções do trabalho, começámos imediatamente a trabalhar e embora ao início não conseguíssemos compreender bem alguns erros, todos foram corrigidos a tempo permitindo assim que a pós-produção seja fluída e o mais profissional possível.

Apêndice B

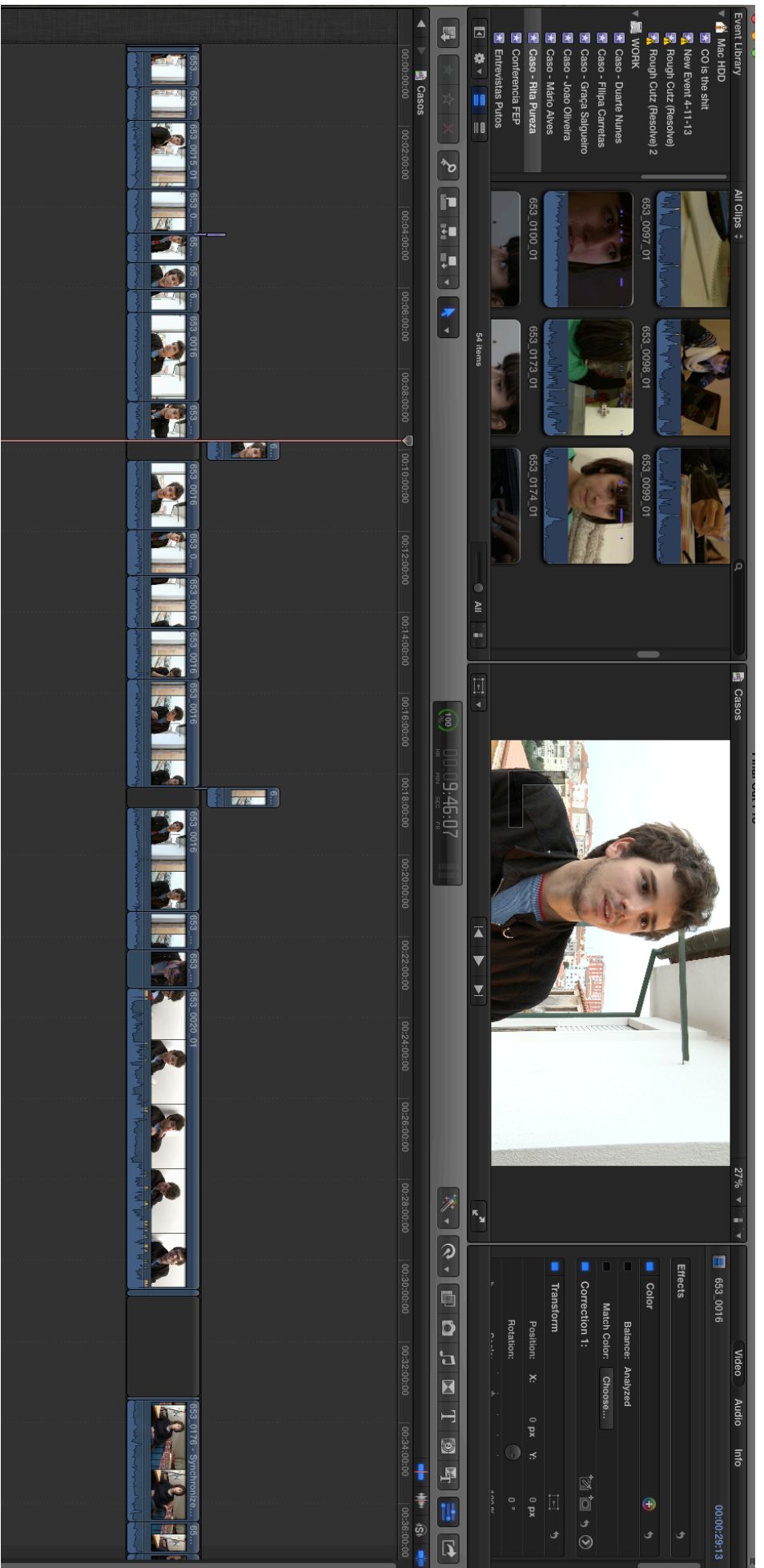
Exemplos de Layouts do Final Cut Pro X e da organização do Projeto *Vozes da Crise*



Timeline do Genérico do filme *Vozes da Crise*



Timelines de organização do projeto *Vozes da Crise*



Timeline de uma Entrevista depois de divididas todas as perguntas e escolhidas duas intervenções

Apêndice C

DVD Vídeo com a versão final do filme *Vozes da Crise*

Exportação realizada a 24 de Abril de 2013

28 Minutos e 12 Segundos, Codec H.264