

Futebol Feminino: um produto anexo  
Documentário sobre o futebol feminino

ANA ZAYARA DA SILVA MICHELLI COELHO

TRABALHO DE PROJETO  
SUBMETIDO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO GRAU  
DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador:

Prof. Doutor Filipe Montargil  
Escola Superior de Comunicação Social

Co-orientador:

Prof. Especialista Pedro Lopes  
Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2018



## ÍNDICE

---

### ÍNDICE DE CONTEÚDOS

---

DECLARAÇÃO .....	IV
RESUMO .....	V
ABSTRACT .....	VI
AGRADECIMENTOS .....	VII
INTRODUÇÃO.....	VII
1. CONCEITOS E DEFINIÇÕES DO DOCUMENTÁRIO.....	10
1.1. Identidade do documentário .....	10
1.2. O ponto de vista no documentário .....	18
2. HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO.....	20
2.1. Robert Flaherty e Dziga Vertov .....	23
2.2. Movimento britânico de John Grierson .....	27
2.3. Tipologias do documentário .....	28
3. DOCUMENTÁRIO E DESPORTO.....	41
4. A VALORIZAÇÃO SOCIAL DA MULHER NO FUTEBOL FEMININO .....	43
5. HISTÓRIA DO FUTEBOL FEMININO EM PORTUGAL .....	48
6. SELEÇÃO PORTUGUESA DE FUTEBOL.....	56
6.1. FPF: Federação Portuguesa de Futebol .....	56
6.2. Campanha: Responde em Campo .....	59
7. METODOLOGIA.....	61
8. PROJETO .....	62
8.1. Identificação do problema .....	63
8.2. Definição da perspetiva .....	65
8.3. Desenvolvimento do projeto .....	67
8.4. Considerações Finais .....	71
REFERÊNCIAS .....	73
Bibliografia geral.....	73
ANEXOS .....	78

## DECLARAÇÃO

Declaro por minha honra que o trabalho que apresento é original, sendo parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. Este é um trabalho inédito que nunca foi submetido a qualquer outra instituição do ensino superior. Atesto que todas as citações estão corretamente identificadas. Tenho consciência de que a utilização de elementos alheios não identificados constitui grave falta ética e disciplinar.

Lisboa, 26 de outubro de 2018

---

Ana Zayara da Silva Michelli Coelho

## RESUMO

“Futebol não é para meninas”. Essa é a primeira frase, narrada por um homem, de um vídeo para uma campanha de apoio ao futebol feminino realizada pela Federação Portuguesa de Futebol. Parece uma frase datada do tempo em que as mulheres ainda não tinham sequer o direito ao voto, mas é acompanhada por imagens de mulheres que são capazes de marcar golos.

Contraditório? É como tem sido o desenvolvimento do futebol feminino. Essa disparidade pôde ser observada ao longo de 2017. No mesmo ano, a Seleção Nacional principal de futebol feminino português marcou presença, pela primeira vez, na fase final do Campeonato Europeu, realizado em julho. Entretanto, apesar da vitória conquistada, seis meses antes uma notícia no Diário de Notícias afirmava que em Portugal havia apenas seis jogadoras com o estatuto profissional.

O objetivo então passa pela realização de um documentário que pretende apresentar as problemáticas encontradas que acabam por dificultar a profissionalização de jogadoras no futebol feminino. Focando-se no contexto português, o presente trabalho busca ainda contextualizar a história do futebol feminino em Portugal. Além disso, o documentário realizado quer transmitir, pelas palavras das próprias jogadoras, as barreiras que tiveram que enfrentar e ultrapassar, dentro e fora de campo, para fazer do futebol uma carreira.

As perguntas que o documentário procura responder surgem aquando da publicação da campanha “Responde em Campo”, realizada pela Federação Portuguesa de Futebol. Por isso, a vertente dos media e da comunicação neste contexto não é deixada de lado.

Afinal, o futebol feminino é apenas um anexo do desporto rei?

### Palavras-chave

Cinema, Documentário, Futebol Feminino, Desporto

## ABSTRACT

“Football is not for girls”. Those are the first words, said by a man, in a video as part of a campaign done by the Portuguese Football Federation to support women’s football. It looks like a phrase dating back to the time when women still did not even have the right to vote, however it is followed by images of women who are able to score goals.

Paradoxical? This is how the development of women’s football has been. This disparity could be observed throughout 2017. In the same year, the National Women’s Football Team was qualified, for the first time, to be in the final phase of the European Championship, held in July. However, despite this achievement, six months earlier a news in the newspaper “Diário de Notícias” stated that in Portugal there were only six players with a professional status.

The goal, then, is to produce a documentary that aims to present the problems encountered that end up hindering the professionalization of female football players. Focusing on the portuguese context, the current work done also seeks to contextualize the history of women’s football in Portugal. In addition, the documentary wants to convey, in the words of the players themselves, the barriers they had to face and overcome, on and off the field, to make football as a career.

The questions that the documentary seeks to answer appear in the publication of the campaign “Responde em Campo”, conducted by the Portuguese Football Federation. Therefore, the media and communication aspect in this context is not left out.

After all, is women’s football just a by-product of the king of sport?

## Keywords

Cinema, Documentary, Women’s football, Sport

## AGRADECIMENTOS

Quando ingressei no Mestrado na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa, não esperava que resultasse nessa grande aventura estimulante e desafiadora. Para me acompanhar nessa caminhada, tive ao meu lado pessoas que vou levar para a vida.

À Marta Costa e à Karine Paniza agradeço por acreditaram em mim e por serem as melhores professoras e amigas que alguém pode ter.

Aos amigos que me acompanharam durante os dois anos de mestrado e enfiaram comigo os pequenos passos que me trouxeram até aqui, obrigada Ameixa, Catarina, Félix e Nuno.

À minha equipa Comprimido agradeço as críticas, a ajuda e por aceitar as faltas nos dias de gravações. Elizabeth, Pico, Filipa, Feio e Mariana, obrigada a todos.

Aos meus amigos Carolina Santos e Carlos Ramos agradeço pela paciência e por me acalmarem todas as vezes que foram necessárias.

Ao professo Filipe Montargil agradeço os ensiamentos, as críticas e sobretudo por acreditar no sucesso do projeto em todas as fases.

Ao professor Pedro Lopes agradeço a compreensão e a disponibilidade em ajudar mesmo quando o tempo era curto.

Agradeço ao corpo docente do Mestrado em Audiovisual e Multimédia por todos os conhecimentos transmitidos, fundamentais para a realização do projeto final.

Por último e não menos importante, obrigada à minha família. Aos meus pais pelo apoio incondicional e por me desafiarem a ser uma pessoa melhor. E à minha irmã, pela paciência e pelo carinho.

Obrigada a todos!

## INTRODUÇÃO

O conteúdo audiovisual faz parte das nossas vidas, seja através de filmes, novelas, séries ou notícias a que assistimos facilmente, através da televisão, do computador ou do telemóvel. Todos estes tipos de conteúdo têm algo em comum para além da componente visual, eles entram nas nossas vidas para contar-nos histórias. Estas podem ser narrativas de um mundo imaginário com seres sobrenaturais ou podem apresentar-nos uma situação próxima, mas através de outro ponto de vista. O documentário é um género de filme que tem esta função de representar o mundo que ocupamos (Nichols, 2001), mas que às vezes podemos não dar a atenção necessária.

O futebol, por exemplo, é um desporto que está constantemente nas nossas vidas, seja para o adepto que vai aos jogos todos os fins de semana ou apenas para o espectador que é obrigado a ver as notícias sobre o desporto no fim do jornal. É difícil ficar indiferente a essa modalidade que movimenta pessoas no mundo inteiro, inclusive em Portugal. Entretanto, nem sempre apercebemo-nos que dentro dessa desporto há mundos que nem sempre são conhecidos e um deles é o futebol feminino.

Portanto, o objetivo aqui passa por retratar através do documentário esse mundo que por muitos é desconhecido. O trabalho de projeto para a conclusão do Mestrado em Audiovisual e Multimédia apresentado, consiste no desenvolvimento de um documentário sobre o futebol feminino em Portugal, intitulado "Futebol Feminino: um produto anexo".

Sendo o documentário um género de filme responsável por nos revelar o nosso mundo através de um determinado ponto de vista (Penafria, 1999), encontrei nesse tipo de filme o meio ideal para relatar a realidade do futebol feminino português, utilizando uma equipa do Grupo Desportivo Estoril Praia como a amostra capaz de representar o todo.



Para além da componente prática de projeto, foi desenvolvida uma pesquisa por diversos autores, nomeadamente Bill Nichols, Manuela Penafria e Patricia Aufderheide, sobre os conceitos e teorias que envolvem o género de filme documental. Aqui, a contextualização teórica foi fundamental para a compreensão do documentário, de todos os aspectos que o envolve e adquirir os conhecimentos necessários que permitiram criar uma obra dessa natureza. Com o objetivo de perceber como o desporto já tinha sido retratado em filmes anteriormente, foi realizada uma breve pesquisa sobre como diferentes modalidades apresentaram-se no cinema, sobretudo em Portugal.

Para a definição de uma perspetiva do projeto, foi feita uma pesquisa sobre a valorização social da mulher e o conceito de "feminização" estudado por Pierre Bourdieu. Aqui, o propósito passa por compreender como a figura da mulher é muitas vezes vista na sociedade e como isso também está relacionado com sua presença no desporto. A parte teórica ainda passou por investigar a história do futebol feminino em Portugal e as decisões que têm sido tomadas por organismos como a Federação Portuguesa de Futebol em prol da modalidade.

Por fim, o trabalho passou pela explicação de todo o processo que envolveu a produção do documentário e os conhecimentos adquiridos ao longo do projeto. Inclui, ainda, uma análise das decisões que foram feitas e como estas sofreram alterações que contribuíam para o documentário final.

## 1. CONCEITOS E DEFINIÇÕES DO DOCUMENTÁRIO

### 1.1. Identidade do documentário

Em 1895, as grandes portas de uma fábrica abrem, começam a sair mulheres com longas saias, homens com chapéus, alguns a andar de bicicleta e, por fim, cavalos a puxarem uma carroça até que as portas se voltam a fechar. Esse é o cenário de um dos filmes considerados pioneiros na história do cinema, produzido por Louis Lumière. Para diferentes autores como Manueala Penafria e Manuel Faria de Almeida, esse é o momento que marca o nascimento do cinema.

Ao mesmo tempo, há autores que defendem que com o nascimento do cinema, nasce também o documentário. Essa relação entre o surgimento do cinema e do documentário acontece devido a características dos primeiros filmes realizados, obras que representam a realidade, num ambiente fora de estúdios e com personagens naturais (Penafria, 1999), mesmos aspetos que podem ser identificados em filmes de género documental.

Nichols (2001) é um dos autores que identifica na obra de Lumière um registo documental. Segundo o autor, o filme intitulado *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, em título original, "seem to provide a window onto the historical world" (2001, p. 83) e, por isso, tal como o filme *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, também dos irmãos Lumière, são importantes para perceber a origem do género do documentário. Almeida (1982) tem uma visão mais definida sobre o surgimento desse tipo de filme, "o cinema começou (...) com o documentário, embora esses pequenos filmes documentais tivessem apenas um minuto" (1982, p. 18).

Entretanto, há que ter em atenção que não são apenas os filmes documentais, ou os não ficcionais, que procuram mostrar a realidade do mundo. Hoje sabemos que esse espaço também pode vir a estar presente em filmes de ficção. É nesse contexto que

Penafria (1999) reconhece o valor documental nos filmes de documentário, mas sem deixar de destacar que um filme de ficção também tem esse valor, sobretudo no que diz respeito ao tempo e espaço onde é inserido. “A faceta documental (...) é inevitável para que um filme de ficção seja compreendido é, também, inevitável aceitar o facto de que o filme de ficção é um documento, em sentido histórico” (1999, p. 21). Tendo em conta esses fatores, a autora destaca que por isso o documentário não é um exclusivo no que diz respeito a ter um estatuto de documento, isto é, há outros tipos de suportes que também são considerados documentos, como por exemplo brochuras, catálogos ou teses.

Essa reflexão é importante para perceber o surgimento do documentário. Desta maneira, já não podemos garantir que o nascimento do cinema significa o nascimento do documentário. O que há é uma relação entre as características encontradas nos filmes dos irmãos Lumière e as que hoje podem ser identificadas em filmes de género documental. Entretanto, alguns desses atributos podem ser também identificados em obras de ficção ou outros filmes de cariz não-ficcional.

Portanto, o que nasceu com o cinema não foi o género documentário, mas sim o início do que se tornariam as obras de não-ficção, “o que nasceu com o cinema foi o princípio de toda a não-ficção (...). A não-ficção coincide, pois, com a invenção da imagem em movimento” (Penafria, 1999, p. 38).

Penafria (*idem*) destaca que o documentário se insere numa não-ficção, entretanto o conceito de não-ficção não se refere apenas ao documentário. Para perceber melhor, podemos imaginar a não-ficção como sendo um armário no qual está inserido uma gaveta. Esta gaveta refere-se ao documentário. Portanto, o documentário é uma parte do mundo da não-ficção. Entretanto, a mesma ideia não pode estar presente de forma contrária, isto é, o documentário não pode ser o armário que contém a gaveta referente à não-ficção. Isso acontece porque não é apenas o documentário que se insere no ramo da não-ficção, há ainda reportagens televisivas ou anúncios publicitários, por exemplo, que também não são ficções mas que contém características diferentes do género documental. Para Penafria, uma das principais características que torna o documentário diferente dos restantes trabalhos

considerados não-ficção é que este “tem a particularidade de tratar aprofundadamente uma temática específica” (*idem*, p. 24).

Essa mesma característica é também reconhecida por Nichols (2001) no que diz respeito à forma como os documentaristas realizam os filmes. Segundo o autor, “documentary filmmakers share a common, self-chosen mandate to represent the historical world rather than to imaginatively invent alternative ones” (*idem*, p. 25). A importância e o reconhecimento do documentarista vai ser analisada mais adiante no texto, no tópico de desenvolvimento histórico.

Para compreender e identificar o surgimento do documentário é preciso ser capaz de definir o seu conceito, portanto antes de contextualizar com nomes e períodos importantes para o desenvolvimento do gênero, o objetivo passa por tentar responder à pergunta: o que é documentário?

A definição do que é o documentário pode parecer simples à primeira vista. Como amante e consumidora do gênero, uma tentativa inicial de definição que surge é que se trata de um filme que costuma ter um tom sério, falar sobre algo relacionado com a realidade e seguindo sempre um ponto de vista. Entretanto, não é preciso ser um profissional também para perceber como essa afirmação é muito vaga e abstrata. O que significa um tom sério? Ou mesmo o que é a realidade? E além disso, passei apenas por enumerar algumas características que parecem estar presentes nesse tipo de filme.

Para Nichols (2001), há uma certa dificuldade em definir exatamente o que é um documentário, pois não se trata apenas de uma cópia ou reprodução da realidade, mas sim de uma “representation of the world we already occupy” (*idem*, p. 20). Isto é, um mundo que já temos conhecimento, mas acabamos por ser alertados, através desse gênero de filme, para algum aspecto da nossa realidade visto por outros olhos.

*We can get more of a handle on how to define documentar by approaching it from four diferente angles: institucions, practitioners, texts (films and vídeos), and audience. (idem, p. 22)*

Assim, segundo o autor, é preciso compreender que o documentário surge sempre dentro de um contexto, desde a sua criação até a entrega nas mãos do espectador. Ou seja, o documentário já é intitulado dessa forma pelas instituições que o produzem, assim como pelos profissionais que o realizam. Da mesma maneira que a audiência tem uma visão que aceita a receber um conteúdo assim identificado. Há, portanto, uma relação de expectativa também por parte de quem vê e espera receber a partir dali um filme que transmita algum aspecto de uma realidade reconhecida. Nichols explica que a partir do documentário, "we expect more than a series of documents; we expect to learn or be moved, to discover or be persuaded of possibilities that pertain to the historical world" (*idem*, p. 39). Essa análise serve para compreender que não é apenas quem cria que tem o poder de definir o que é o documentário.

Aufderheide também reconhece a dificuldade numa definição específica do que é o documentário e por isso assume que esse tipo de filme "is defined and redefined over course of time, both by makers and by viewers" (2007, p. 2). Assim como Nichols (2001), a autora defende que tanto o documentarista quanto a audiência são importantes para definirmos o que é esse gênero de filme.

A importância dessa relação está presente exatamente devido a expectativa do espectador de receber um filme que, com sinceridade, transmita a realidade. A audiência também tem uma voz nesta questão: "viewers expect not to be tricked and lied to. We expect to be told things about the real world, things that are true" (2007, p. 3).

Penafria partilha da mesma visão, quando afirma que o documentário se refere ao filme que nos dá a conhecer o passado "de modo verdadeiro, autêntico e com indiscutível evidência" (1999, p. 19), um documento com características visuais e sonoras que permite a alguém compreender o passado ou uma determinada fase do passado. Para a autora, uma das principais características que torna o documentário diferente dos restantes trabalhos considerados não-ficção, como referido anteriormente, é que este estuda um tema de forma aprofundada, entretanto ao mesmo tempo que considera ser esse o maior diferencial do documentário, a autora também afirma que é uma das questões mais criticadas nesse gênero de filme.

*O documentarista tem por objetivo e função (...) revelar-nos o nosso próprio mundo. Isso não significa que mostre o óbvio. Pelo contrário, tem de, a partir da ênfase que coloca nas pessoas e nos acontecimentos diante de si, permitir-nos aceder a um determinado ponto de vista em relação ao tema em causa. (idem, p. 24).*

Seria impossível mostrar a verdade de todas as situações em todos os ângulos possíveis a serem observados. É com essa ideia e nesse contexto que entra uma das principais características do documentário: o ponto de vista.

O ponto de vista é um aspeto importante no que diz respeito ao documentário, pois assim é capaz de dar a voz a um tema e influenciar a forma como o mesmo é visto. Realizar um documentário significa sair à rua em busca da realidade que quer ser tratada, não apenas a representá-la, mas sobretudo a interpretá-la, problematizá-la através de um ponto de vista, com interferência e presença assumida do documentarista (Penafria, 1999).

*A visão de um realizador sobre determinado assunto manifesta-se então, de modo formal, ou seja, pela utilização da linguagem cinematográfica. Assim, o espectador poderá interpretar o filme através do olhar do documentarista e aperceber-se de que determinada realidade pode ser vista de modo diferente. (Penafria, 2001, p. 6).*

Portanto, até aqui percebemos que, de maneira simples, o documentário é tratar de uma realidade através de um ponto de vista. É possível então, “assegurar que o registo do mundo e a reflexão desse mundo e/ou registo têm, no documentário, um lugar privilegiado” (Penafria, 1999, p. 41).

Entretanto, para compreender de forma mais completa do que se trata quando falamos de documentário, temos que ter em conta a forma como o mesmo é realizado e as suas características. Segundo Penafria (1999), a particularidade do filme

documentário está relacionada com o fato do mesmo ser desenvolvido tendo como base imagens gravadas *in loco*, ou seja, no local do acontecimento, sem a utilização de estúdios ou cenários, e por tratar assuntos e temas em profundidade, ao contrário do que acontece nas notícias, seguindo sempre um determinado ponto de vista.

Como pode parecer óbvio, o vídeo tem uma parte muito importante do que diz respeito ao documentário, pois este baseia-se na imagem e na sua capacidade de mostrar o mundo. Com a chegada das imagens em movimento, o vídeo ganhou um cariz mais fiel à realidade, quando comparado com a pintura ou o desenho que aparecem apenas como imitações da realidade (Nichols, 2001). Entretanto, não basta mostrar o mundo de forma representada e aí está uma das chaves principais do documentário. Quando vemos um documentário, observamos que as imagens são recolhidas *in loco*, isto é, no próprio local, fora do estúdio, com pessoas que não são atores e em situações que continuariam a ocorrer mesmo se a câmara não estivesse presente. Uma grande diferença em comparação com as obras de ficção.

O filmar *in loco* está presente desde as primeiras obras criadas com imagem em movimento, período em que acontecimentos eram registrados para serem analisados à posteriori, seja a queda de uma gota de água ou o movimento feito pelas asas de uma ave (Almeida, 1982). Procurava-se então registrar “aquilo que escapa ao olho humano” (Penafria, 1999, p. 37). Nesta altura, ainda era demasiado cedo para questionar o modo como aquilo estava a ser filmado, tratava-se do encanto e das experiências feitas com a imagem em movimento. Penafria destaca que o avanço da tecnologia foi capaz de mostrar como o mundo poderia ser visto de maneira diferente através do aparelho cinematográfico, “seja aquele que está ao nosso lado e que, por qualquer dificuldade, não vemos. Assim, é o registo *in loco* que encontramos nos inícios do cinema que se constitui como o primeiro princípio identificador do documentário” (*idem*, p. 38).

Tal característica do registo *in loco*, seguiu presente nas obras de Robert Flaherty, *Nanook of the North*, e de Dziga Vertov, *Man with a movie camera*. No primeiro filme, datado do ano de 1922, é apresentado como seria a vida do povo “inuit” nas terras do Alasca. Robert Flaherty inseriu-se então na cultura desse povo para mostrar os seus costumes, a sua cultura, fazendo uma gravação no terreno daquilo que era a vida dos

habitantes daquele povo. Já no filme de Dziga Vertov, há uma transmissão da vida urbana na União Soviética em 1929 e uma característica especial desse filme é a apresentação em vídeo da presença do documentarista nos momentos de filmagem. Segundo Penafria (1999), tanto Flaherty quanto Vertov "são os dois grandes pilares em que assenta o posicionamento do documentário e do documentarista no panorama da produção de imagens em movimento" (*idem*, p. 39). A autora defende que foi a partir desse período, nos anos 20, que passou a ser possível identificar características específicas do gênero documental, sendo três delas essenciais: um filme com imagens captadas que representem situações reais que poderiam estar a acontecer, mesmo sem a presença da câmara; organização das imagens em estúdio, durante a edição, não apenas de forma aleatória, mas tendo em conta a intenção e a visão do documentarista; e finalmente, a gravação a ser realizada com atores que são na verdade pessoas do mundo real, num cenário que é o próprio ambiente onde vivem (Penafria, 1999).

Além dessas particularidades, Penafria destaca a utilização do ponto de vista do documentarista e a sua criatividade, o que faz o documentário distinguir-se de outros conteúdos não-ficcionais.

Há ainda outras características que não são exclusivas do gênero documentário, mas que quando utilizadas em conjunto são capazes de os diferenciar. Entre elas está a voz *off*, que comenta o filme, a presença de entrevistas, utilização de som ambiente dos locais onde foram feitas as gravações e imagens capazes de ilustrar o que está a ser comentado (Nichols, 2001). Nichols ainda vai mais longe e identifica uma organização que pode ser reconhecida no modelo do documentário:

*The films begins by establishing a problem or issue, the conveys something of the background to the issue, and follows this with an examination of its current severity or complexity. This presentation then leads to a concluding recommendation or solution that the viewer is encouraged to endorse or adopt personally.* (2001, p. 26-27).



Essa última característica de propor uma solução para o problema, mostra a função social que o documentário pode ter, uma determinação em fazer a diferença e questionar como vivemos no mundo e o que podemos fazer com isso (Nichols, 2001).

Aufderheide (2007) vai ainda mais longe quanto a forma que o documentário pode ter, identificando além da imagem e do som, também a presença dos efeitos especiais que podem ser introduzidos, inclusive no que diz respeito à animação e ao ritmo proposto.

Portanto, ficamos a perceber que a captação da imagem *in loco* é fundamental para a consideração de um filme como documentário. Entretanto, há ainda outras formas de imagem que este género utiliza e que acaba por causar dúvidas entre alguns autores sobre a posição do documentário entre a ficção e a não-ficção.

O documentário também é caracterizado por utilizar imagens em arquivo e reconstruções de situações em estúdio. Seguindo esse pensamento, a linha entre o documentário não-ficcional e a ficção pode se tornar mais ténue. Por um lado, por parte do documentário, a utilização de artifícios característicos da ficção, como os cenários em estúdios e atores devidamente ensaiados pelos realizadores, são utilizados com o objetivo de recriar alguma situação que aconteceu. E, por outro lado, por parte de trabalhos ficcionais, pode haver também a utilização da gravação com câmara ao ombro, justamente com a necessidade de tentar transmitir um olhar mais realista sobre o acontecimento encenado. Há, portanto, diversas opiniões e pontos de vista sobre as semelhanças e divergências entre a ficção e a não-ficção e a presença do documentário como um género ficcional ou não ficcional (Penafria, 1999).

Porém, tendo em conta o que aqui já foi analisado é possível afirmar que estas questões dependem sobretudo da honestidade e da vontade do documentarista em passar uma realidade verdadeira para o público.

Existe, portanto, diversas formas de fazer documentário, todas elas compostas por diversas características e que mostram a liberdade de criação nesse género de filme. Sabemos que é necessário haver uma definição do que é o documentário, mas

também é preciso destacar que esse vasto leque de definições também mostra a “riqueza deste tipo de filme” (Penafria, 1999, p. 33). Assim, o documentário pode ser considerado um “espaço onde, para além das grandes linhas de identidade, é, sobretudo, possível a constante confirmação, renovação, inovação, contestação ou criação” (*idem: ibidem*).

## 2.1. O ponto de vista no documentário

Como vimos, o documentário caracteriza-se por diversos aspetos, como a filmagem *in loco*, a gravação em locais naturais com atores reais e pelo menos uma dessas características estava relacionada diretamente com o documentarista e a sua capacidade de interferir no desenvolvimento do filme. O objetivo desse capítulo é analisar exatamente a interpretação do realizador e o seu ponto de vista.

Os jornalistas constantemente se debatem com a busca pela objetividade, mas também sabemos que a total objetividade e a reprodução exata é impossível. Isso acontece porque até uma simples foto está condicionada por diversos aspetos, seja pela posição da câmara ou até mesmo pelo objeto no qual o fotógrafo escolhe focar. Isto é, o realizador sempre imprime um olhar perante uma determinada situação e suas decisões estão refletidas na obra apresentada.

Estas questões também podem ser colocadas no género do documentário, entretanto com uma grande diferença: ao contrário dos jornalistas, o documentarista está autorizado, e é esperado que assim o faça, a nos contar a realidade que é vista pelos seus olhos. Espera-se então uma visão da realidade apresentada com sinceridade (Aufderheide, 2007).

*Um documentário pauta-se por uma estrutura dramática e narrativa, que caracteriza o cinema narrativo. A estrutura dramática é constituída por personagens, espaço da ação, tempo da ação e conflito. A estrutura narrativa implica saber contar uma história; organizar a estrutura dramática em cenas e sequências, que se sucedem de modo lógico. A suportar tudo isto deve estar uma ideia a transmitir. Essa ideia a transmitir constitui a visão do realizador sobre determinado assunto (Penafria, 2001, p. 2).*

Se o documentário tem por base nos oferecer novas visões sobre o mundo que conhecemos (Nichols, 2001), há que ter em conta que a escolha desse ponto de vista é importante não apenas para o documentarista como também para quem recebe a mensagem porque dita a forma como o espectador é capaz de ver e interage com a obra (Penafria, 2001).

Desta maneira é possível compreender a importância da definição de um ponto de vista na realização de um documentário. Entretanto é preciso ainda perceber como fazer com que o espectador enxergue e seja capaz de captar a nossa visão, o ponto de vista do documentarista.

Segundo Penafria, esse trabalho começa já na pré-produção quando necessitamos explicar qual o interesse da obra e decidir o motivo de documentar essa realidade e com quem podemos fazer. A partir daí, cada seleção feita pelo documentarista, seja a nível dos planos gravados ou posteriormente na montagem, é uma escolha de seguir um determinado ponto de vista, como por exemplo na narração da história na primeira pessoa, pelos olhos de uma personagem, ou através do recurso a voz *off* para explicar as situações e as pessoas (Penafria, 2001).

Dessa forma, o género documental não se trata apenas de mostrar uma realidade, mas sim de interpretá-la e analisá-la. "Documentaries may represent the world in the same way a lawyer may represent a client's interests: they put the case for a particular view or interpretation of evidence before us" (Nichols, 2001, p. 4). Para Nichols (2001), a voz do documentário, isto é, a voz *off* ou mesmo a voz dos intervenientes, é capaz de mostrar o ponto de vista do documentarista e ainda como este se posiciona no tema tratado. Segundo o autor, realizar um documentário é tentar fazer com que o espectador veja o mundo de uma determinada forma que seja diferente e singular.

Nichols está então de acordo com Penafria ao defender que a voz pode abranger todas as decisões que fazemos desde o momento da gravação até a edição. A autora ainda acrescenta que "é necessário que o resultado final – o documentário – seja o confronto entre esses dois olhares: o da câmara e o do documentarista" (Penafria, 1999, p. 55). Desta forma, devido a liberdade criativa e a função do documentarista em tratar um tema de um ângulo específico, o autor tem que tomar decisões não

apenas ao nível estético, mas também na forma como o filme pode interferir na maneira como as pessoas vão ver a realidade. Isso acontece porque, no final das contas, estamos a falar do mundo que vivemos e que temos a oportunidade de fazer o próximo observar através de outros olhos, os nossos olhos.

## 2. HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO

A curiosidade e o interesse pela imagem levaram o ser humano a desafiar as tecnologias e criar novas formas de ver o mundo ao longo dos anos. Desde os primórdios dos tempos que o homem vem sempre associado a uma forma de comunicar, seja pela fala ou pelos desenhos nas paredes de pedra. Temos essa necessidade de comunicar e partilhar conhecimento, seja ele qual for. As ilustrações passaram para as letras, palavras, frases e textos que depois foram impressos e publicados para uma quantidade cada vez maior de pessoas. O cinema então nasce também devido essa necessidade de passar a mensagem de uma forma diferente.

A tecnologia é um aspeto importante no nascimento do cinema, pois foram ultrapassados diversos projetos com diferentes instrumentos "que procuravam reproduzir a ideia do movimento, primeiro à base de desenhos, depois com o uso da fotografia" (Almeida, 1982, p. 15), para que chegássemos ao filme como assistimos hoje. Aparelhos como o zootrópio de 1834, em que há a apresentação de uma série de imagens num instrumento giratório que dava a sensação de movimento, e experiências como a realizada pelo fotógrafo Eadweard Muybridge, em 1872, na qual diversas câmaras tentaram captar uma corrida de cavalos. Com os avanços, o cinema então alcançou a capacidade de mostrar a realidade como nenhum outro meio conseguiu fazer antes, através da sequência de imagens (Nichols, 2001).

O primeiro nome que associamos à criação do cinema é Lumière. Em 1895 e com filmes que mostravam o cotidiano, os irmãos Lumière deram início ao processo que nos trouxe até ao cinema que conhecemos hoje em dia. Os filmes eram apresentados em preto e branco e tinham uma duração muito curta, alguns que não chegavam sequer a dois minutos. As câmaras utilizadas tinham a capacidade de filmar e projetar e o sucesso inicial levou a que os irmãos desenvolvessem uma espécie de escola com

operadores, formada por "gente que é enviada para todo o mundo para cobrir acontecimentos importantes, paisagens e costumes" (Almeida, 1982, p. 18).

Apesar do trabalho dedicar-se ao estudo do documentário, não é possível deixar falar do nascimento do cinema sem citar o nome de Georges Méliès. Com o filme lançado em 1902, *Le voyage dans la lune*, título original, o cineasta pode ser considerado responsável pelo impulso do filme ficcional (Penafria, 1999), com a utilização das primeiras formas de efeitos especiais.

Entretanto, apesar do aparecimento também da ficção, os filmes de não-ficção não foram deixados de lado. Como prova temos os trabalhos de Robert Flaherty e Dziga Vertov que, segundo Penafria (1999), são os cineastas responsáveis pela identificação do documentário e é também através deles que foram definidas bases "para a descoberta de um mundo disponível para ser explorado e (...) para a descoberta de um mundo que a câmara os oferece" (*idem*, p. 44).

Robert Flaherty fez história com as obras intituladas *Nanook of the north* (1922) e *Moana* (1926). Os dois filmes são conhecidos pela capacidade de levar as pessoas a uma realidade diferente daqueles a que estão habituados, como no caso de *Nanook* no qual Flaherty passa meses na companhia de um povo que vive no Alasca para mostrar a vida e a cultura no local, tendo como protagonista o esquimó. Assim, Robert Flaherty traz ao mundo uma das principais características do documentário: a busca da história no ambiente natural das personagens, num cenário real onde os atores naturais vivem (Penafria, 1999).

Outro cineasta que marca a diferença no surgimento do documentário é Dziga Vertov. Com Vertov, o processo passava pela obtenção de imagens e pela montagem, onde se notava mais o papel do realizador. O seu trabalho, então, chamava atenção à importância da montagem e ainda ao objetivo de apanhar a personagem real no próprio meio social, sem encenações (Almeida, 1982). É com ele então que conhecemos os princípios de "cinema verdade" e "cinema-olho", no qual "proclamavam que o cinema devia prescindir do ator, da caracterização, do estúdio, dos trajos, dos cenários, das iluminações, isto é, de toda a encenação, e submeter-se à câmara, olho mais "objetivo" ainda do que o olho humano" (Almeida, 1982, p. 25). *Man With a Movie Camera* (1929) e *Three songs about Lenin* (1934) são duas das obras reconhecidas do cineasta.

Portanto, a partir daí, cerca de 20 anos depois do lançamento do primeiro filme da história do cinema, podemos ver que o género documental já começava a seguir os moldes que conhecemos atualmente e que reconhecemos como sendo documentários.

*[Robert Flaherty e Dziga Vertov] marcam o início da história do cinema documental e abrem caminho para a afirmação da identidade do filme documentário e do documentarista (Penafria, 1999, p. 39).*

Por se tratarem de filmes que relatam o cotidiano, as obras dos irmãos Lumière permitiram também que o nascimento do cinema significasse o nascimento do documentário. A fidelidade das imagens registradas que permitem a compreensão das mesmas como documento (Nichols, 2001).

*The combination of a passion for recording the real and an instrument capable of great fidelity attained a purity of expression in the act of documentary filming (2001, p. 84).*

Entretanto, o termo "documentary" foi utilizado e atribuído por John Grierson à obra intitulada *Moana* de Robert Flaherty, definindo-o como "the 'artistic representation of actuality' – a definition that has proven durable probably because it is so very flexible" (Aufderheide, 2007, p. 3).

Segundo Penafria (1999), o reconhecimento do filme como documentário, a utilização da nomenclatura e a realização de obras de documentário por profissionais da área aconteceu com o movimento documentarista britânico de John Grierson, nos anos 30. "Com Grierson e sua escola, o documentário ganhou autonomia e assumiu uma identidade própria" (1999, p. 45). No trabalho realizado por Grierson, o documentarista ganha destaque como criativo de uma obra e ainda o próprio documentário passa a ter uma dimensão social, por falar de uma realidade e transmitir um ponto de vista sobre a mesma (Penafria, 1999).

Assim desenvolveu-se as bases para o desenvolvimento do documentário.

*As bases que criou para a identidade do documentário, garantem-lhe a sua diversidade, uma vez que reconheceu que o mesmo aceita várias formas de*

organização do seu material. De igual modo, as potencialidades deste tipo de filme de irem para além da forma estabelecida ficaram asseguradas, pois a mesma depende em muito do autor do filme (*idem*, p. 52).

## 2.1 Robert Flaherty e Dziga Vertov

Em 1895, foi visto pela primeira vez a projeção da imagem em movimento, a apresentação de filmes e, finalmente, o surgimento do cinema. Com isso, abriu-se uma porta para um novo mundo de possibilidades de como o filme poderia ser realizado e feito para o público. Nos anos 20, dois realizadores foram importantes para o desenvolvimento de um determinado género de filme, o documentário. Fala-se então de Robert Flaherty e Dziga Vertov.

Entre tantos cineastas é preciso destacar o americano Flaherty e o russo Vertov porque eles foram pioneiros na sua área de produção, deixando marcas que influenciaram a evolução e o desenvolvimento do género documental para o que conhecemos hoje em dia. Segundo Penafria, eles são os responsáveis por definirem o princípio do cinema documental e contribuirão "para a construção dessa identidade ao definirem-lhes um posicionamento" (Penafria, 1999, p. 39).

Robert Flaherty (1884-1951) traz uma nova forma de ver e mostrar a realidade que está distante do espectador. Por implementar uma maneira diferente de fazer cinema e mostrar como se faz documentários, Flaherty chega a ser considerado "o maior documentarista da História do Cinema [antes de Vertov]" (Almeida, 1982, p. 26). As diferenças que marcam o género documental já começam a ser notadas na primeira obra que realiza, intitulada *Nanook of the North* (1922). Para fazer o filme, Flaherty viveu durante um período com o povo Inuit, no norte do Canadá, de forma a poder conhecer a realidade e o quotidiano dos esquimós daquele lugar. Neste aspeto, podemos já observar um dos princípios centrais que surgiu com o trabalho de Flaherty, a buscar por mostrar a realidade fora do estúdio, com ele "torna-se absolutamente imprescindível que a história tenha de ser extraída do local" (Penafria, 1999, p. 47). O objetivo passou por mostrar como era a vida dos antepassados do povo Inuit que deixaram marcas nos seus descendentes (Penafria, 1999), apresentando não apenas "os aspetos pitorescos e folclóricos da vida primitiva e dos

esquimós” (Almeida, 1982, p. 26), mas também a registrar tarefas mais comuns, como o momento das refeições e da caça. Além disso, a visão de Flaherty não passa de maneira geral sobre o povo, o cineasta elegiu centrar-se num só esquimó e sua família para representá-los. Flaherty “incitou o povo Inuit a revelar, para a câmara, as suas tradições: como pescavam, como contruíam um *igloo*, como comiam, em suma, como viviam” (Penafria, 1999, p. 41), o que mostra um diferencial de acordo com Vertov, que vamos analisar posteriormente no texto, em que a câmara era convidada para o cenário sem ser ignorada (Almeida, 1982). Os Inuit eram então apresentados não como “freaks or exoctic animals (...) but as people with families and communities” (Aufderheide, 2007, p. 27). Entretanto, Flaherty não se limita apenas a juntar imagens da vida de um povo, “conta-nos uma história, a história essencial desse povo, ou seja, a história que diz respeito à sua sobrevivência face a um ambiente hostil” (Penafria, 1999, p. 48), desta forma o cineasta é um dos primeiros a contar uma história perante a realidade de uma sociedade e as dificuldades que a mesma ultrapassa ao viver num ambiente rodeado pela natureza.

Segundo Aufderheide (2007), na primeria obra do cineasta Flaherty podemos encontrar elementos científicos, através das gravações do quotidiano, um cariz dramático, ao contar a história de sobrevivência daquele povo, e ainda considera haver uma certa romantização ao passar a ideia do povo nativo como “inherently good. (...) their explorers pursued untouched exotic lands beyond their knowledge and celebrated the beauty of the simple life” (2007, p. 30). Estas características mostram um grande desenvolvimento desde a realização de filmes pelos irmãos Lumière, que se limitavam a mostrar situações do cotidiano, para a construção de uma narrativa que conta uma história, com grande participação do documentarista desde a produção até a edição.

Outras obras conhecidas do cineasta são *Moana* (1926), que conta a história de habitantes da ilha Samoa, e *Man of Aran* (1934), “each of these films erased the complexities of social relationships in favor of a narrative of man against nature” (2007, p. 30). Nestes filmes, Flaherty mostrou o mundo que ainda havia por explorar, com uma permanente busca por contar a história de povos que viviam em locais remotos, a ultrapassar as dificuldades diárias de viver num ambiente envolvido pela natureza (Penafria, 1999).



Robert Flaherty foi então pioneiro na realização de documentários com as características mencionadas e influenciou futuros cineastas e movimentos, como John Grierson e o movimento britânico dos anos 30, este que também apoiava a saída à rua em busca do registo da realidade.

Dziga Vertov (1895-1954), por sua vez, contribuiu de forma diferente para a visão que devemos ter sobre o cinema documental e de como o mesmo deve ser realizado. Para Vertov, não basta fazer um registo *in loco*, a necessidade passa por documentar a vida das pessoas sem elas se aperceberem que estão a ser filmadas. "He championed the unique truth value of "life caught unaware," the unrehearsed moment" (Aufderheide, 2007, p. 38). O objetivo passava, então, por filmar cenários naturais com pessoas reais, sem utilizar nenhum dos artifícios dos filmes de ficção (Penafria, 1999).

Na busca por apanhar o desprevenido, o cineasta utiliza a câmara, objeto que segundo Vertov tem uma capacidade muito maior que a do olho humano, pois permite ver o que o homem não consegue sózinho, como objetos em longas distâncias, por exemplo. A câmara, então, se torna uma extensão do corpo humano que aumenta a capacidade de ver do homem (Aufderheide, 2007). Para aplicar as teorias defendidas, o cineasta juntou-se com outros colaboradores que tinham a mesma visão sobre o cinema e passaram a se autodenominar *kinoks*.

*We kinoks agreed to define as authentic 100 percent cinema, that which was built on the organization of documentary footage recorded by the camera.*  
(Vertov, 1984, p. 103)

A organização tinha como "palavra de ordem" a expressão *Kino Pravda*, isto é, "cinema-verdade" (Almeida, 1982, p. 25). Com este conceito, o grupo pretendia fortalecer a ideia de um cinema alternativo, no qual se opunha à ficção e defendia um cinema com imagens feitas do dia-a-dia das pessoas, de suas atividades e comportamentos naturais e espontâneos (Penafria, 1999).

O grupo seguia o princípio *kino glaz*, que significa "cinema-olho", porque segundo Vertov, "kinopravda (...) was made possible by means kino-eye" (Vertov, 1984, p. 123), ou seja, é apenas através do "cinema-olho" que podemos alcançar o "cinema-verdade". O princípio defende que o cinema deve submeter-se ao olhar da câmara,

considerado mais objetivo que o olho do ser humano e, assim, renunciar a tudo o que for encenação, desde atores até a utilização de cenários e estúdios (Almeida, 1982).

Portanto, o trabalho de Vertov procurava registrar e fazer filmes que mostravam o cotidiano das pessoas. Porém, para ser um filme não basta a união das imagens recolhidas colocadas em sequência e é neste aspecto que podemos reconhecer mais uma das características do cinema de Vertov, "it is not enough just to film bits of truth. These bits must be organized in order to produce a truth of the whole" (Vertov, 1984, p. 120). O cineasta faz questão de realçar o trabalho de pós-produção e de construção do filme através da edição, fazendo então o editor assumir um papel essencial na produção do filme. Isso acontece porque é preciso explorar ao máximo as imagens recolhidas para que sejam capazes de assim revelar a verdade que está contida nelas (Penafria, 1999). Para Vertov, o editor tem direito e liberdade para organizar "the chaos of real life" (Aufderheide, 2007, p. 40) para no fim poder transmitir uma história coerente.

*[Com Vertov], os filmes resultam de uma ação do cineasta sobre o material de que dispõe para a sua execução, não se limitam a ser uma mera soma de imagens filmadas in loco, são o produto de um trabalho e elaboração aprofundadas. Assim, um filme "cinema-olho" e, acrescento, todo e qualquer documentário, está habilitado a revelar um nível mais profundo do nosso mundo e da nossa relação com esse mundo. (Penafria, 1999, p. 44)*

Os filmes realizados pelo cineasta procuraram então seguir esses ideais e conceitos defendidos pelo grupo *kinoks*. *Man with a movie camera* (1929) é uma das obras do cineasta que mostra a vida urbana na União Soviética, através da realização de diversas gravações que depois foram editadas em grupos, estes que foram ligados uns aos outros para formar um todo sem a necessidade de utilizar subtítulos, construindo um trabalho conhecido por "the 'film without words'" (Vertov, 1984, p. 119). Além disso, mostra então a vida das pessoas não através do olho humano, considerado como "the imperfect human eye" (1984, p. 85), mas sim pelo olhar da câmara, este que segundo ele é mais completo e objetivo.

Aufderheide (2007) considera *Man with a movie camera* (1929) como a obra-prima do cineasta, "one of the most astonishing and provocative pieces of film art of all time"

(2007, p. 41). Segundo Vertov (1984), o filme procurou seguir o objetivo de mostrar a verdade.

*Not kino-eye for the sake of kino-eye, but showing pravda ["truth"], kinopravda. All cinematic means, all cinematic possibilities, all cinematic inventions, techniques and methods in order to make the invisible visible, the unclear clear, the hidden manifest, the disguised overt; in order to tell the truth about our Revolution, about the construction of socialism. (1984, p. 120)*

Assim, o trabalho realizado por Vertov e seus colaboradores procurava mostrar e tentar compreender as pessoas reais, observando-as com a grande capacidade dos olhos da câmara (Vertov, 1984).

Em comparação com o cinema que analisamos anteriormente, onde apenas era realizado um registo da realidade, observamos um grande avanço. Esse desenvolvimento não se dá apenas a nível tecnológico, mas também na forma como o cineasta vê o género de filme documental e passa a produzir. O objetivo, então, deixa de ser registrar um acontecimento, mas sim o de ir em busca do mesmo para conhecer e analisar novas realidades.

## 2.2 O movimento britânico e John Grierson

John Grierson (1898-1972), assim como Robert Flaherty e Dziga Vertov, foi um dos cineastas que contribuiu para o desenvolvimento e sobretudo afirmação do que é o documentário. Através do trabalho de Grierson com a escola britânica dos anos 30, passamos a conhecer o que era o cinema documental e as características que o destaca, nomeadamente por ser um filme feito fora do estúdio e que não se limita apenas a descrever eventos.

Segundo Penafria "é com a escola de Grierson que o termo documentário ganha uma significação que até então lhe era negada; passa a referir-se a um tipo de filme com características muito específicas: antiestúdio e antidescrição" (Penafria, 1999, p. 54). Além disso, Grierson também permite a identificação do realizador de documentários

como documentarista e reconhece a sua função de aplicar o seu ponto de vista nos trabalhos realizados (Penafria, 1999).

Como já foi referido anteriormente no texto, a palavra documentário foi utilizada pela primeira vez por Grierson para qualificar um dos filmes realizados por Robert Flaherty, intitulado *Moana* (Aufderheide, 2007). O termo teve por base a palavra francesa "documentaire" e, segundo Grierson, refere-se a um cinema de género superior que é o oposto da ficção e mais do que expor e descrever acontecimentos, esse tipo de cinema "registra a vida das pessoas e as suas próprias histórias" (Penafria, 1999, p. 46). Assim, alguns dos princípios do cinema de Grierson estão relacionados com a capacidade do documentário de ir ao encontro da vida fora dos estúdios, buscar registar o real e o que é espontâneo, de forma a trazer um novo valor ao cinema (Almeida, 1982).

Questões como ir ao encontro da história e registar o espontâneo são já conhecidas pelos conceitos de Flaherty e Vertov, entretanto há um aspecto especialmente defendido por Grierson: a dimensão social do documentário. Segundo o cineasta, o documentário tem o poder "to observe "life itself," using real people who could help others interpret the world and real stories" (Aufderheide, 2007, p. 35), assim o cinema é capaz de ser um meio para educar e integrar a sociedade, se utilizado com a visão de fazer o bem transmitindo a verdade (Aufderheide, 2007).

### 2.3 Tipologias do documentário

O seguinte capítulo tem o objetivo de identificar diferentes tipos documentário, tendo como base a teoria e os modelos definidos por três autores. Por Bill Nichols, na obra intitulada *Introduction to Documentary* (2001), Manuela Penafria, de acordo com o livro *O filme documentário. História, identidade, tecnologia* (1999) e, finalmente, seguindo os subgéneros identificados por Patricia Aufderheide, na obra *Documentary Film. A very short introduction* (2007).

Segundo Nichols, assim como cada pessoa tem a sua própria voz, o documentário também tem uma voz distinta que segue um determinado estilo, dependendo do documentarista ou até mesmo de uma instituição que patrocina o filme.

Em um único gênero podemos encontrar diferentes grupos com características específicas e distintas, assim o autor define seis modelos ou subgêneros de documentário que considera "a loose framework of affiliation within which individuals may work; they set up conventions that a given film may adopt; and they provide specific expectations viewers anticipate having fulfilled" (Nichols, 2001, p. 99). De acordo com Nichols, um documentário pode assumir um modelo como sendo o dominante, entretanto isso não impede que apresente também aspectos de outro modelo. Além disso, o autor ainda explica que mesmo seguindo um determinado formato, a voz do documentarista deve prevalecer e influenciar a construção o filme.

Nichols identifica um conjunto de 6 subgêneros: poetic, expository, observational, participatory, reflexive e performative. Segundo o autor, um novo formato de fazer documentário não significa uma forma melhor de ver e apresentar o mundo, mas sim uma maneira diferente de ver e organizar o filme, dando destaque a determinados aspectos que antes não eram considerados significativos. Nichols explica que o surgimento de novos modelos pode também acontecer devido a um descontentamento de autores e documentaristas com modelos anteriores, "in this sense the modes do convey some sense of a documentary history" (Nichols, 2001, p. 100).

O documentário poético, primeiro subgênero definido por Nichols, surge como uma forma de mostrar a realidade sem ter como objetivo a apresentação de uma coesão espacial e temporal, a realidade captada em fragmentos é montada para construir um filme como uma obra de arte. Através das características destacadas deste modelo, pode-se afirmar que se trata de um gênero que dá ênfase ao ritmo, tom, forma do filme e, ainda, efeito que este pode ter no espectador.

"Poetic documentaries, though, draw on the historical world for their raw material but transform this material in distinctive ways" (2001, p. 103), assim o documentário poético une as imagens de uma realidade captada em fragmentos para transformá-las, preocupando-se sobretudo com a sua forma, sem na verdade dar respostas sobre a realidade tratada. Esse modelo, então, revela uma montagem que busca mais do que apenas mostrar, descrever ou explicar a realidade, mas também dar voz ao

cinasta. "The poetic mode has many facets, but they all emphasize the ways in which the filmmaker's voice gives fragments of the historical world a formal, aesthetic integrity peculiar to the film itself" (2001, p. 105).

"Expository Mode", por sua vez, surge por volta de 1920 e identifica um documentário mais atento ao argumento e à informação que pode ser transmitida através do filme. A mensagem transmitida é baseada em conhecimentos do senso comum do espectador, de forma a complementar essa informação, mas sem necessariamente suscitar novos debates sobre o mesmo, "a film will add to our stockpile of knowledge but not challenge or subvert the categories by which such knowledge gets organized" (2001, p. 109). Assim, o documentário expositivo pode, por um lado, parecer incentivar o espectador a pensar de uma determinada forma e, por outro lado, pode ser capaz de abordar um tema característico de uma época específica.

Para transmitir o argumento proposto no filme, este formato segue determinadas características. O documentário expositivo se direciona ao espectador através da utilização de legendas e o que conhecemos hoje como voz *off*, essa que pode ser utilizada de duas formas. A primeira, definida por Nichols como "voice-of-God", refere-se à apresentação de um narrador que pode ser escutado, mas não é visto e a segunda, identificada como "voice-of-authority" (2001, p. 105), funciona como um pivot de telejornal, que pode ser ouvido e visto durante o filme. A voz passa então para primeiro plano e serve como linha condutora para guiar o espectador no argumento, enquanto a imagem passa a ter a função de ilustrar o que é falado, ficando assim em segundo plano.

*Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by the spoken word. In a reversal of the traditional emphasis in film, images serve a supporting role. They illustrate, illuminate, evoke, or act in counterpoint to what is said. (...) The commentary, in fact, represents the perspective or argument of the film. (2001, p. 109)*

Assim, os filmes que se inserem nesse formato apresentam uma montagem que tem como linha de continuidade a oralidade, tendo a imagem como acompanhante dessa voz que transmite um argumento e tenta convencer o espectador.

O terceiro formato apresentado por Nichols surge, segundo o autor, com o avanço tecnológico, nomeadamente com o aparecimento de aparelhos de pequeno porte, o que permite por si só um menor número de pessoas necessárias para realizar gravações e, conseqüentemente, possibilita que a equipa de filmagens passe de forma mais despercebida pelas pessoas que estão a ser filmadas. Desta forma, se o documentarista pode passar menos despercebido, tem maior chance de apenas observar o mundo a sua volta, sem estar a intervir de forma mais visível. O autor também explica que o surgimento desse formato acontece "during the heyday of descriptive, observation based forms of sociology" (2001, p. 101).

Trata-se, então, do "observational mode", onde o controlo existente nos modelos anteriores deixa de estar presente, dando lugar a uma observação espontânea. A mudança pode ser observada não apenas nas gravações, mas também na edição marcada pela não utilização de voz *off*, músicas adicionais e até sem a realização de entrevistas, por exemplo. Este subgénero, então, apresenta-se com base na ideia "that what we see is what would have occurred were the camera not there to observe it." (2001, p. 113), o documentarista procura mostrar momentos em que a personagem não percebe a presença da câmara e, desta forma, também dá uma maior liberdade de interpretação por parte do espetador que vê a cena sem interferência aparente do realizador.

Entretanto, o autor não deixar de fazer notar lacunas existentes nesse tipo de documentário, sobretudo no que diz respeito à participação do documentarista na realidade que está a ser filmada. Nichols questiona se a conduta das pessoas muda mediante a presença do documentarista e da câmara, se o cineasta procura quem observar dependendo do que essa realidade pode lhe mostrar e, finalmente, o autor ainda coloca a questão da existência de situações nas quais o documentarista deveria ou não intervir, como em casos que comprometam a vida das pessoas estudadas.

Enquanto no modo observatório o documentarista tentava permanecer escondido atrás da câmara, sem mostrar contato com a realidade filmada, o "participatory mode" traz um conceito oposto, no qual a relação com o sujeito filmado também faz parte da história contada no filme. "Participatory documentary give us a sense of what it is like for the filmmaker to be in a given situation and how that situation alters as a result" (2001, p. 116).

O filme então passa a ser apresentado por um cineasta que também é um agente social e participa da realidade que filma. "What we see is what we can see only when a camera, or filmmaker, is there instead of ourselves" (2001, p. 118), assim a realidade transmitida é aquela que resulta da interação entre o documentarista e a situação encontrada, é aquela que surge com o posicionamento da câmara. Há ainda uma variante mais reflexiva sobre os acontecimentos que envolvem o documentarista e isso pode ser visto através do uso de artifícios como a apresentação de testemunhos pessoais e a utilização da primeira pessoa. Este modelo refere-se ao trabalho feito no qual há uma introdução literal do documentarista na sociedade estudada, e essa relação também pode manifestar-se através da entrevista.

*Filmmakers who seek to represent their own direct encounter with their surrounding world and those who seek to represent broad social issues and historical perspectives through interviews and compilation footage constitute two large components of the participatory mode (2001, p. 123).*

Segundo Nichols, há duas grandes variantes do documentário participativo. Por um lado, uma que é composta por documentaristas que procuram representar a sua relação direta com o meio que ocupa. Por outro lado, cineastas que buscam uma visão mais histórica e representam através da utilização de artifícios como entrevistas. É possível então perceber que a base do documentário participativo é não ignorar a presença do documentarista e não tratar a realidade filmada como a verdadeira mesmo que a câmara não estivesse presente. O objetivo aqui passa por analisar exatamente a realidade que passa a existir a partir do momento que o documentarista liga a câmara.

O quinto subgénero apresentado por Nichols é definido como "reflexive mode", no qual a atenção passa a estar não apenas no que é representado no documentário, mas também na forma como é feito. Um modelo que pode se fazer presente também através da utilização de atores para representar uma realidade.

No caso desse modelo de documentário, há uma proposta de reflexão também para o espetador. Segundo Nichols, o cariz reflexivo pode surgir através de duas perspetivas. A primeira passa por uma visão formal na qual deve-se pensar sobre a forma do documentário, já a segunda refere-se à observação do mundo no qual vivemos, como ele é e como ele pode ser, esta trata-se da perspetiva política. "Politically reflexive



documentaries acknowledge the way things are but also invoke the way they might become. (...) point to us as viewers and social actors, no to films, as the agents who can bridge this gap between what exists and the new forms we can make from it" (2001, p. 130).

Para definir o último modelo de documentário, Nichols compara o "performative mode" com outros dois subgêneros indicados anteriormente. Primeiro, o autor compara o documentário performativo com o poético, devido a uma característica mais subjetiva, relacionada com a expressividade. Depois, Nichols acaba por comparar esse modelo com o documentário participativo no que diz respeito ao cariz autobiográfico, acrescentando a isso a utilização de artifícios que vão para além de um relato do real, mas seguindo por um caminho subjetivo e imaginativo, como através do uso de poemas ou de encenações. "Actual occurrences become amplified by imagined ones. The free combination of the actual and the imagined is a common feature of the performative documentary" (2001, p. 131).

Segundo o autor, o subgênero performativo se dirige ao espectador ao trabalhar sobre práticas sociais e institucionais e "emphasizing its subjective and affective dimensions" (2001, p. 131), com o objetivo de compreender o nosso conhecimento sobre o mundo. Esse tipo de documentário, então, tem uma carga maior de sensibilidade e efeitos afetivos que o documentarista tenta tornar nosso. Assim, a história contada deixa de ser "about them to us" e passa a ser "about ourselves to us" (2001, p. 133-134).

Entre os tipos de documentários apresentados por Nichols, podemos observar uma crescente consciencialização do documentarista sobre a sua própria posição na construção do filme. Além disso, surge também uma busca não só pela compreensão do nosso mundo, mas também pela procura de diferentes formas de abordá-lo.

Portanto, os diferentes tipos de documentários identificados pelo autor parecem surgir a medida que os documentaristas e cineastas sentiam a necessidade de tratar a história, a realidade e até a sua própria figura de maneira diferente. Observa-se também que um modo não precisa ser aplicado de forma única, isto é, um documentário é capaz de conter características de dois ou mais formatos. E, finalmente, o nascimento ou surgimento de um tipo de documentário não significa o desaparecimento de outro.

Enquanto Nichols identifica seis tipos, Penafria (1999) destaca quatro diferentes formas de fazer documentário. Segundo a autora, os tipos definem-se por: documentário de exposição, documentário de observação, documentário interativo e documentário reflexivo.

No caso do documentário de exposição, Penafria começa por explicar que esse tipo de documentário foi desenvolvido e praticado pela escola de Grierson e, como tal, trata-se de um tipo de filme que procura cumprir uma função específica, a de educar o público. Para cumprir essa missão, o tipo de documentário de exposição adota a utilização da voz *off*, pois “compete à locução fornecer uma explicação para as imagens que se vêem no ecrã” (Penafria, 1999, p. 59).

Neste formato, temos como destaque a voz do documentário e como voz podemos compreender tanto a do narrador, como também os títulos e as legendas adicionados ao filme posteriormente na edição. Assim, as imagens e os outros sons, compreendidos como o som ambiente e a música, ficam em segundo lugar. Isso acontece porque o principal objetivo passa por transmitir uma mensagem e fazer com que o público compreenda a mesma, porque “os filmes então realizados desenrolaram-se no sentido da apresentação da solução para o problema (social ou económico) abordado” (*idem: ibidem*), daí reconhecemos a função de educação pública.

Quando nos referimos à realização e montagem, destaca-se a utilização de entrevistas neste tipo de documentário, sendo que estas devem servir como resposta e seguir a visão e o ponto de vista defendido no filme. Esse é um dos aspetos considerados importantes porque, segundo Penafria, a realização de entrevistas para documentários feitos por Grierson revelou-se significativo para a implementação da prática em projetos futuros do género. Na montagem, a linearidade é fundamental, mas tendo em conta “uma das seguintes dicotomias: causa/efeito, premissa/conclusão, problema/solução” (*idem*, p. 60), mesmo que não se tratasse de uma continuidade espacial e temporal do acontecimento retratado, isso acontece mais uma vez devido a importância dada ao argumento.

“O autor do filme de observação tem como princípio absoluto nunca intervir nos acontecimentos que está a filmar” (*idem*, p. 61). No segundo tipo de documentário definido por Penafria, o documentário de observação, o objetivo passa por fazer um

filme no qual não se interfere com a história contada e que o trabalho do documentarista é essencialmente observar o acontecimento e gravá-lo sem que a pessoa ou a personagem se dê conta da sua presença.

Segundo a autora, este tipo de documentário refere-se ao “cinema-direto”, no qual não se deve regular, nem condicionar a realidade que está a ser filmada<sup>1</sup>. Apesar do reconhecimento de que a presença da câmara é capaz de influenciar o que está a ser filmado, os documentaristas que trabalham com este tipo de filme devem “passar tanto tempo quanto possível com as pessoas filmadas até que as mesmas percam a noção da presença da câmara. A câmara deve ser, se não invisível, pelo menos, esquecida” (1999, p. 61-63). O objetivo é mesmo filmar as pessoas e o quotidiano das pessoas de forma espontânea, com a menor intervenção do documentarista que seja possível.

*O documentário de observação é, de entre todos os documentários, aquele que mais impulsiona o género no sentido da exploração daquilo que é, no meu entender, a sua faceta mais interessante e estimuladora, ou seja, a construção de significados a partir das imagens recolhidas num ou mais locais. (1999, p. 64)*

Enquanto no documentário de exposição, a linearidade espacial e temporal não era respeitada, no documentário de observação “cada corte serve para manter a continuidade espacial e temporal da observação” (1999, p. 64), para passar a ideia da vida real, em direto. Há, portanto, a reprodução do som e da imagem como são captadas e a construção de um filme sem a utilização de uma narração. Esse último aspeto é destacado porque, segundo a autora, dessa forma não é possível ter instrumentos necessários para a compreensão completa do acontecimento, como a utilização de um argumento/ponto de vista transmitido com clareza e de um posicionamento a nível do contexto histórico e, assim, não há a educação pública defendida pelo documentário de exposição.

Penafria destaca que para a realização desse tipo de filme é fundamental a escolha dos locais a serem filmados e do tema do filme, pois a partir daí o que há é uma

---

<sup>1</sup> Penafria explica que “cinema-direto” é também conhecido por “the fly-on-the-wall”. Penafria, M., *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*, Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p. 61.

reflexão do que é visto. Perante a falta de narração, passa a haver uma apresentação de diálogos que acontecem entre as personagens do filme, estas que não estão direcionadas para a câmara.

Por um lado, o documentário de observação segue o conceito de "cinema-direto", onde o documentarista quer ser quase invisível. Por outro lado, o documentário interativo, o terceiro formato apresentado por Penafria, apresenta um documentarista que participa da ação, seguindo o conceito do "cinema-verdade"<sup>2</sup>, o que quer dizer "que o autor do filme é visível na ação, intervém nela, faz parte dela" (1999, p. 64).

*Os documentários interativos colocam em confronto, seja o autor com as pessoas que filma, seja a equipa de filmagens com as pessoas que filmam. Há, por assim dizer, uma participação dinâmica entre as diferentes partes do filme (1999, p. 64-65).*

Assim, passamos a reconhecer o documentarista também como participante da sociedade que filma e a sua presença pode ser vista de diversas formas, desde visualmente, passando pela narração até a colocação das legendas e dos títulos. Esse tipo de documentário também contém entrevistas e voz *off*, entretanto de forma diferente das apresentadas anteriormente. Neste caso, o entrevistado pode aparecer olhando diretamente para a câmara e a voz *off* não é utilizada como autoridade, nem para se sobrepor ao que era apresentado.

Penafria faz questão de destacar que o conceito de "cinema-verdade" utilizado neste formato de documentário não se refere a ideia de que o documentarista tem o poder de apresentar a verdade incondicional. Segundo a autora, essa definição é feita sobretudo como homenagem ao documentarista Dziga Vertov, pois Jean Rouch, autor do filme *Chronique d'un été* (1960), considerado por Penafria um dos filmes que marcou o lançamento desse tipo de documentário, também acreditava na grande capacidade do olhar da câmara, assim como Vertov.

Por último, há o formato identificado como documentário reflexivo. Este tipo de documentário pretende passar um conhecimento não apenas do produto final, mas

---

<sup>2</sup> Também conhecido por "fly-on-the-soup". Penafria, M., *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*, Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p. 64.

sim de todo o processo, desde a produção até chegar ao resultado da obra. Para isso, o filme apresenta imagens não apenas do tema ou do local que é o palco para a construção do documentário, mas também momentos que mostram como o mesmo o feito, como por exemplo através de imagens que mostram os aparelhos utilizados para realizar o documentário.

Segundo Penafria, a capacidade de o documentarista ser reflexivo também é apresentada na sua capacidade de síntese, pois ele deve saber mostrar os aspectos mais importantes na construção do filme, contemplando tanto o trabalho do produtor quanto o processo de realização do filme. Segundo Penafria, isso é importante também para mostrar a relevância das decisões tomadas pelos documentaristas e realizadores e o seu significado.

Este tipo de filme tem ainda o objetivo de despertar a consciência das pessoas para o formato cinematográfico e como exemplo para esse formato de trabalho, a autora destaca a obra *Man with a movie camera*, por Dziga Vertov, “enquanto manifestação reflexiva, o seu pensamento vai no sentido de revelar o processo de produção fílmica” (1999, p. 70).

Assim como Nichols, a autora define cada tipo de documentário, mas reconhece que as características de cada um não são exclusivas, o que significa que um documentário de exposição pode ter características de um documentário reflexivo, por exemplo. Penafria (1999) também entende que o aparecimento de novas formas de fazer documentário acompanha uma avanço histórico, no qual os documentaristas passaram a criar novas formas de ver o mundo ao longo do tempo.

*Cada documentário é, ou deve ser, um filme que se assume como uma leitura sobre este ou aquele tema do mundo, que nos faz pensar sobre o mesmo, em suma, que é, apenas, uma de entre muitas leituras possíveis* (1999, p. 71).

É preciso destacar que os tipos de documentário apresentados por Penafria estão em conformidade com a maior parte dos formatos trazidos por Nichols. Tendo em conta as semelhanças apresentadas entre os autores, há de forma clara uma mudança na construção do filme documentário que surge como um meio de apresentar o que é visto através da câmara e passa a ser uma fonte de conhecimento, sobre a qual há um grande peso a visão e a reflexão que o documentarista tem não apenas sobre o

mundo, mas também sobre o próprio trabalho. Assim, deixamos de reconhecer apenas a existência do que está à nossa volta e passamos a dar conta da nossa presença e nosso papel nesse mesmo mundo.

Aufderheide (2007), tal como Nichols e Penafria, acredita que a existência de diferentes formas de fazer documentário, isto é, a utilização de diferentes artifícios para contar uma determinada realidade, são importantes na construção do filme que se compromete a contar a realidade. A autora destaca, então, os seguintes subgêneros: public affairs, government propaganda, advocacy, historical, ethnographic e nature.

O tipo de documentário identificado como "public affairs" é caracterizado por ter um cariz investigativo, com a presença de pessoas que muitas vezes consideravam-se jornalistas ou jornalistas investigativos, que trazem para a tela um problema em prol dos indivíduos que sofrem com essa mesma adversidade. Ou seja, apresenta uma espécie de investigação sobre assuntos considerados de interesse público, como por exemplo "poverty, government welfare programs, corporate corruption, and health care, and other public service programs" (Aufderheide, 2007, p. 56). A nível de produção, a autora explica que são utilizados determinados artifícios, como por exemplo as imagens de corte para ilustrar o problema, a narração ou voz *off* e até mesmo a presença de um apresentador. Aufderheide explica que esse subgênero nasce no período em que eram realizados os primeiros documentários, com base no que ela chama "as tradições dos jornalistas" (*idem*, p. 57), sendo transmitido sobretudo na televisão entre os anos 50-80, com o objetivo de transmitir para o público uma interpretação e compreensão dos eventos, como uma espécie de "evolved as a more seasoned, thoughtful version of news" (*idem: ibidem*).

O segundo tipo de documentário apresentado por Aufderheide está muito relacionado com o contexto que se vivia na altura em que os filmes começaram a ser produzidos, alguns anos antes do início da Segunda Guerra Mundial. "Government propaganda" eram utilizados pelos governos, como por exemplo no Japão, os soviéticos e os nazistas alemães para influenciar a opinião dos espectadores. Assim, "propaganda documentaries are made to convince viewers of an organization's point of view or cause" (*idem*, p. 65), isto é, neste caso ao invés do documentário apresentar o ponto de vista do documentarista, este propaga a visão de uma organização. A autora explica que os documentários foram importantes para essas organizações e para o

governo devido a uma das suas principais características: o compromisso com a verdade (Aufderheide, 2007). Segundo Aufderheide, este tipo de documentário acaba por apresentar diferentes características dependendo do governo que representa e do contexto onde se insere. No caso dos filmes feitos por Leni Riefenstahl na Alemanha, Hitler era apresentado como grandioso e o objetivo passava exatamente por engradecer a nação ao mesmo tempo que queria provocar medo nos inimigos. No caso do governo britânico, a finalidade era recuperar a confiança perdida e para isso, cineastas como Humphrey Jennings trouxeram para a tela pequenas histórias de indivíduos britânicos, sempre utilizando as imagens da guerra e das batalhas. Já o governo americano, com o cineasta Frank Capra, destacado por Aufderheide, usou esse tipo de documentário para explicar porquê o país estava a lutar na guerra, utilizando artifícios para provocar emoção nos espectadores. A autora, então, destaca esses três governos para identificar as diferenças que podem existir com a "government propaganda", entretanto também explica que todos os cineastas, e por consequência os governos que representavam, partilhavam uma estratégia comum, "to link the present crisis to what viewers could see as their enduring values and cultural heritage." (*idem*, p. 71).

O terceiro tipo de documentário apresentado por Aufderheide assemelha-se ao anterior, mas está presente num contexto diferente. O "adocacy", por sua vez, não é produzido apenas para influenciar a forma como o público pensa, mas também servem como "tools of an organization's mobilization for action on specific issues or causes" (*idem*, p. 78). Assim sendo, apesar de também ser um tipo de documentário que quer transmitir a mensagem de uma determinada organização, essa por sua vez tem o objetivo de levar o espectador a pensar e agir em prol de uma determinada causa.

O documentário identificado como "historical" serve como um meio para que as pessoas consigam compreender o passado (Aufderheide, 2007). Segundo a autora, a produção desse tipo de documentário vem associado com muito trabalho na recolha de dados e, ainda, na construção de um período no passado através de fotografias, pinturas e até músicas que estejam associadas à época representada. Outra dificuldade apontada por Aufderheide refere-se a relação entre o documentarista e historiadores que têm formas diferentes de apresentar uma informação, e na necessidade do documentarista compreender a época que vai ser tratada para conseguir transmitir a mensagem. Para ela, o documentarista pode assumir a

produção como a apresentação de fatos do passado ou como a exposição de um ponto de vista em relação a um tempo histórico, "they may accept an uncritical notion that they are merely reporting the facts of the past, or they may adopt uncritically a partisan view of the past" (*idem*, p. 92). Aufderheide apresenta a biografia como um exemplo desse subgênero e acaba por questionar quem define a relevância de um período histórico para que esse seja o tema principal de um filme.

Outro tipo de documentário apresentado por Aufderheide é identificado como "ethnographic". A autora reconhece a dificuldade é definir o que é esse tipo de filme, mas acaba por assumir a ideia de que é um filme que apresenta "a look from outside a culture, giving you a glimpse inside it" (*idem*, p. 106). Um dos aspectos destacados pela autora é a diferença social do documentarista e do sujeito da cultura estudada, segundo ela essa relação traz preocupação porque geralmente a cultura retratada tem "less power in society and media" (*idem: ibidem*) que o documentarista. Além disso, Aufderheide faz questão de apresentar as diferenças formas de ver esse tipo de documentário, sendo o espectador um professor, um antropologista ou até mesmo um membro da cultura estudada, assumindo assim o contínuo debate sobre para quem e para quê é feito esse tipo de filme.

"Nature" é o último tipo de documentário identificado por Aufderheide. Este documentário é intitulado pela autora também como "environmental", "conservationist" e "wildlife". Segundo ela, documentário de nature é considerado como um subgênero de destaque atualmente, "an established part of the broadcast schedule and a dynamic category" (*idem*, p. 117). Aqui, o documentarista pode estar presente de duas formas, por um lado o seu papel nos filmes é o mínimo possível, isto é, não interferindo no meio e, por outro lado, pode servir também como causador de uma ação, através da provocação que pode fazer aos animais. Trata-se de um tipo de filme que busca não apenas entreter o espectador, mas também de o educar. A autora ainda destaca o avanço desse subgênero com a início do debate de temas como o aquecimento global, provocando também uma mudança na forma como o filme é produzido. Assim, o documentário de nature deixou de retratar só a realidade de animais perigosos, por exemplo, e passou a trabalhar com temas relacionados com a forma como o ser humano afeta o planeta onde vivemos. "The health of the subgenre is now intimately linked with the health of the global ecosystem" (*idem*, p. 124).



Os subgêneros de documentários apresentados por Aufderheide são definidos com base nos temas e nos contextos que os filmes retratam, fazendo com que desta forma as características fiquem em segundo plano. A autora, ainda, revela a existência de obras e filmes que existem para influenciar as pessoas e não apenas apresentar um ponto de vista.

Através da análise feita sobre os diferentes subgêneros de documentário apresentados pelos três autores, identifica-se uma relação mais próxima entre as definições apresentadas por Nichols e Penafria. Estes autores priorizam as características do documentário, como por exemplo a utilização de voz *off* e das legendas, e a forma como o mesmo é conduzido pelo documentarista. Enquanto que Aufderheide reflete sobre os tipos de documentário que são definidos pelos assuntos que podem ser tratados, seja em prol do interesse público ou para vantagens de um governo.

Mesmo com pontos de vistas diferentes em alguns casos, as definições apresentadas por Nichols, Penafria e Aufderheide acabam por compor um quadro completo das diferentes formas que é possível fazer documentário.

### 3. DOCUMENTÁRIO E DESPORTO

*O futebol também está presente na música, na poesia, nas crônicas, nas obras de arte, na dança. Está presente em todos os espaços de nossa vida cotidiana. Assim sendo: por que não estaria no cinema?* (Melo, V., 2006, p. 367).

Atualmente conseguimos assistir filmes dos mais variados temas. Existem obras sobre seres sobrenaturais, casais, cães ou até invasões alienígenas nos diversos gêneros disponíveis, inclusive no documentário. Com o desporto não podia ser diferente, desde os primórdios do cinema podemos observar a presença de filmes que têm algum tipo de desporto inserido na trama, mesmo com pouco destaque.

Em Portugal, alguns dos desportos representados nos filmes são "automobilismo, ciclismo, futebol, ténis, esgrima, basquete, remo, vela, hipismo" (Melo, V., 2008, p. 161), tendo destaque para o boxe, modalidade identificada em vários dos filmes

analisados por Melo. O autor destaca os cineastas Manuel Maria da Costa Veiga e João Freire Correia como produtores das primeiras obras que representam de alguma forma o desporto em Portugal. O primeiro, através da obra *Aspectos da Praia de Cascais* e o segundo com duas obras, uma relacionada com a patinação e outra que se insere no género documental e retrata o automobilismo (Melo, V., 2008). Segundo o autor, o desporto aparece nesse contexto como uma das novidades do mundo moderno, apresentado inicialmente sobretudo em obras de carácter documental, no qual as modalidades passavam a ser mais valorizadas.

O futebol destaca-se no cinema já em 1919 com a obra de Nascimento Fernandes intitulada *Nascimento, o sapateiro*, onde o futebol acaba por ser inserido como um dos vários problemas que a personagem vem a ter (*idem*). Esse desporto também foi tema de obras em outros países como Espanha, por exemplo, onde foi produzida uma curta-metragem em 1915 de Benito Perojo, intitulada *Clarita y Peladilla van al Fútbol*.

Entretanto, o futebol aparece com menos frequência no cinema em comparação com os outros desportos. Segundo o autor, isso acontece por diversos fatores, como por exemplo devido a questões técnicas ou de carácter narrativo (Melo, V., 2006). Existe o fator da dificuldade em recriar os jogos, a coletividade característica da modalidade que impede o desenvolvimento da disputa clássica entre o herói e o vilão, algo que é feito com mais facilidade no boxe por exemplo, e finalmente o pouco interesse do público americano nesse desporto acaba por ser prejudicial, já que os Estados Unidos têm grande importância na indústria do cinema mundial (*idem*).

Portanto, o desporto é retratado de diversas formas no cinema, desde curtas-metragem, longas-metragem, comédia ou romance. Em Portugal, esse tipo de filme também serve para retratar a realidade do país na altura, estando, portanto, relacionado com o contexto que o país vive no período em que o filme é produzido. Neste caso, surgiram filmes que aproveitaram o crescimento de uma determinada modalidade, como acontece com o filme de Arthur Duarte, intitulado *Dois dias no paraíso* (1957), e outros que aproveitaram para criticar a forma como os atletas viviam a prática do desporto, como o filme *Bola ao centro* (1947) de João Moreira (Melo, V., 2008).

A relação com a realidade vivida no país também está presente na investigação que está aqui a ser desenvolvida. Esta que, por sua vez, aproveita do momento que o

futebol feminino vive em Portugal, o seu apoio e desenvolvimento, para analisar e estudar sobre a modalidade.

Atualmente, vários escalões da seleção portuguesa e os clubes com futebol feminino pelo país estão a enfrentar tempos de mudanças e conquistas, período esse que deve ser retratado e reconhecido. Este trabalho justifica-se devido ao seu potencial de poder contribuir para ampliar as investigações sobre essa temática e possivelmente fomentar o desenvolvimento de mais pesquisas na mesma área.

#### 4. A VALORIZAÇÃO SOCIAL DA MULHER NO FUTEBOL FEMININO

Logo nos primeiros anos de vida, as crianças começam a ser questionadas sobre o que querem fazer quando crescerem. Desde muito cedo somos estimulados a fazer escolhas sobre a nossa profissão ou nossas carreiras que vão acabar por definir quem somos no futuro. A princípio, essas escolhas parecem ingénuas e muitas das vezes estão associadas às atividades que gostamos de realizar. Ao longo do tempo, essa decisão passa a estar relacionada com a ideia de que nascemos para fazer algo, como quando os jovens são obrigados a preencherem formulários na escola que prometem afirmar as profissões para as quais se encontram vocacionados. Entretanto, apesar dessa imagem de que só devemos trabalhar ou construir uma carreira com aquilo que fazemos melhor, a escolha não é assim tão simples.

Segundo Bourdieu (1984), escolher uma determinada profissão não está relacionado com a vocação de cada pessoa, mas sim com a imagem a que cada profissão está associada. Isto é, há determinadas profissões que já se apresentam previamente direcionadas a pessoas de um determinado sexo ou género, por exemplo. E são essas características que determinam o prestígio ou não das mesmas. Como afirma Bourdieu:

“it takes into account not only the nature of the job and the income, but those secondary characteristics which are often the basis of their social value (prestige or discredit) and which, though absent from the official job description, function as tacit requirements, such as age, sex, social or ethnic origin” (Bourdieu, 1984, p. 102-103).

Enquanto essas características são determinantes na escolha de uma carreira, as pessoas que fogem ao que a sociedade impõe acabam por ser isoladas. O autor dá o exemplo de mulheres médicas que, por serem mulheres, passam a atender sobretudo pacientes do mesmo género. Ou seja, apesar de possuírem habilitações semelhantes às de qualquer outro médico, o seu grupo de clientes acaba por ser mais restrito, por uma questão de género.

E quando esse distanciamento do que pode ser considerado correto aos olhos do que é comum na sociedade, isto é, quando mulheres resolvem exercer medicina ou homens negros decidem ser advogados, essa situação marca uma mudança no paradigma, uma espécie de evolução em relação àquilo que era tido como o habitual (*idem*).

Entretanto, essa mudança de paradigma pode acabar por ser prestigiada, ser vista como algo positivo ou, pelo contrário, ser reconhecida como um aspecto negativo. Para compreender a forma como as transformações podem ser encaradas numa sociedade, Bourdieu (1984) utiliza os termos "masculinização" e "feminização" (*idem*: p. 103). Esse último geralmente está associado a algo negativo, como "the decline of a position" (*idem: ibidem*), assim como a "democratização" e o "envelhecimento" estão também relacionados a um atraso do que é considerado uma evolução positiva.

Através da utilização da palavra "feminização", utilizada por Bourdieu, que está associada ao que é feminino e às características do feminino, podemos perceber a forma como os atributos femininos são encarados. Desta forma, se seguirmos esse conceito, chegamos a conclusão de que o processo de feminização acontece em algumas profissões quando estas apresentam um avanço negativo ou que estão a perder prestígio.

Mesmo que ao longo do tempo as oportunidades pareçam igualitárias, isto é, mesmo que o acesso à faculdade, por exemplo, seja permitido a mulheres e homens, isso não significa que uma vez entrando no ensino superior não haja desigualdade. Bourdieu explica que "(...) não deve mascarar as desigualdades que persistem na distribuição entre os diferentes níveis escolares e, simultaneamente, entre as carreiras possíveis" (1998, p. 109). Assim como acontece nas escolas, quando os alunos e alunas são orientados a seguirem diferentes carreiras com base no género, no mercado de trabalho continua a haver uma desigualdade entre aquilo que é considerado uma

profissão para os homens e uma profissão para as mulheres, ou até mesmo a posição hierárquica de cada gênero, no interior de cada profissão. Segundo Bourdieu (*idem*), enquanto a mulher avança nesse aspeto, ou seja, cada vez mais ganha o direito de seguir com determinadas profissões, o homem também avança e dessa forma faz com que "a estrutura das *distâncias* se mantenha" (*idem*, p. 110).

Esse avanço em relação ao desenvolvimento da mulher e seu papel na sociedade acaba por resultar numa desvalorização dos espaços que as mulheres ocupam. As profissões que as mulheres passaram a exercer, por exemplo, passam também a perder o seu prestígio. Ou seja, existe uma feminização dessa profissão ou da posição que a mulher conquistou (*idem*). Segundo o autor, a feminização acaba por ser o referencial para o crescimento das mulheres em determinado meio.

*Embora seja verdade que encontramos mulheres em todos os níveis do espaço social, suas oportunidades de acesso (seus índices de representação) decrescem à medida que se atingem posições mais raras e mais elevadas (de modo que o índice real e potencial de feminilização é, sem dúvida, o melhor indício da posição e do valor ainda relativos das diferentes profissões). (idem p. 110)*

Atualmente, a presença da mulher no ensino superior e no mercado de trabalho já não é considerado um dado estranho. Entretanto, quando estamos presentes num ambiente onde a mulher e o homem fazem o mesmo trabalho, as primeiras estão a cupar as posições menos desfavorecidas (*idem*).

Esses conceitos podem ser aplicados ao universo do futebol. Por exemplo, hoje já é reconhecido que este desporto não é praticado apenas por homens. Ou seja, as mulheres também ganharam o direito de praticar a modalidade e jogar futebol.

Então, partindo desse princípio, podemos assumir desde já que existe igualdade entre homens e mulheres no futebol. Entretanto, mesmo dentro desse espaço de igualdade continua a haver desigualdade quando percebemos as posições que as mulheres e os homens ocupam no futebol, estando os homens no topo daquele que pode ser considerado um dos desportos mais praticados do mundo e as mulheres apresentando-se apenas como aquelas que *também* podem jogar futebol. Ou seja, as mulheres avançaram nesse mundo que inicialmente é de homens, conquistaram o seu

espaço, mas ainda assim não atingiram o mesmo reconhecimento. Aplicando o conceito de Bourdieu, regista-se uma feminização da modalidade, como se o futebol feminino se tratasse de um outro futebol, com menos prestígio. Uma modalidade que está na margem e é um anexo do futebol que é considerado principal, o futebol masculino.

É verdade que as pessoas já aceitam que a mulher jogue futebol, como foi possível observar em algumas das entrevistas realizadas durante a produção do documentário. Entretanto, continua a ser verdade que dentro do futebol as mulheres se encontram numa posição desigual àquela ocupada pelos homens e uma das formas através da qual é possível observar esse fenómeno corresponde ao investimento feito ao futebol feminino, em comparação com o futebol masculino.

Bourdieu já afirmava que “a melhor prova das incertezas do estatuto atribuído às mulheres no mercado de trabalho reside, sem dúvida, no fato de que elas são sempre menos remuneradas que os homens” (*idem*, p. 110). Essa é uma realidade que pode também ser aplicada ao futebol feminino, sobretudo quando falamos da profissionalização das jogadoras.

Por exemplo, quando um clube de futebol tem equipas masculinas e femininas, as condições para as duas equipas não são as mesmas. Enquanto todo o plantel masculino tem jogadores profissionais com contratos de trabalho, no feminino são poucas as jogadoras que podem ser consideradas profissionais. Os números apresentados pela Federação Portuguesa de Futebol confirmam essa situação: segundo os dados do documento oficial da UEFA de 2016/2017, estão registadas apenas seis jogadoras profissionais em Portugal<sup>3</sup>.

O número de jogadoras profissionais em Portugal é muito reduzido, quando comparado ao número de jogadoras que treinam e competem pelos diversos clubes do

---

<sup>3</sup> WOMEN'S FOOTBALL ACROSS THE NATIONAL ASSOCIATIONS (2016-2017) [s.d.]. UEFA. Disponível em <[https://www.uefa.com/MultimediaFiles/Download/OfficialDocument/uefaorg/Women%27sfootball/02/43/13/56/2431356\\_DOWNLOAD.pdf](https://www.uefa.com/MultimediaFiles/Download/OfficialDocument/uefaorg/Women%27sfootball/02/43/13/56/2431356_DOWNLOAD.pdf)> [Consult. 25 de Julho 2018].

país. Assim, são muito poucas as jogadoras que conseguem fazer do futebol a sua profissão e a sua fonte principal de rendimento.

Para os homens, o desporto é inserido no seu dia-a-dia ainda enquanto menino, como uma forma de o rapaz se posicionar como homem, se distanciando conseqüentemente do que é considerado maternal e que pode ligar à mãe (*idem*). Já para as meninas, o desporto e a prática do mesmo é vista de forma diferente.

Segundo Bourdieu (*idem*), para a mulher a prática do desporto é capaz de significar uma reapropriação do próprio corpo, este que por muitos anos foi considerado sobretudo um meio para a reprodução. A medida que a mulher passa por esse processo, ela deixa de pertencer ao outro e de existir apenas para ser vista, "ela se converte de corpo-para-o-outro em corpo-para-si mesma, de corpo passivo e agido em corpo ativo e agente" (*idem*, p. 83-84).

Portanto é possível perceber que as questões de desigualdade e género também podem ser identificadas quando o assunto é desporto. A crença de que as mulheres são menos qualificadas ou capazes de serem atletas resulta da dinâmica social e do contexto onde estão inseridos (Staurowsky, 2016). Segundo Staurowsky, historicamente tudo aquilo que veio trazer valor e que está associado ao que é desejável foi identificado como masculino, enquanto que o feminino refere-se às mulheres, estas que viram a ser consideradas mais frágeis e que vivem para dedicar-se ao marido e à família. O autor explica que esse ideal resulta de estudos sobre género que começaram a ser realizados no início do século 20 e que passaram a associar a masculinidade ao homem e a femininidade à mulher, passando a existir então uma associação direta entre o sexo e o género. Desta forma, a mulher com características reconhecidas como masculinas ou o homem com aspetos que poderiam ser considerados femininos são encarados como algo que não é natural.

Portanto, estando o desporto inicialmente associado a uma atividade masculina é possível perceber como isso contribui para uma visão negativa da mulher no desporto (Staurowsky, 2016). Isto é, a presença da mulher e a forma como ela é vista no contexto desportivo tem por base razões históricas e sociais.

Então, o percurso feito pela mulher para o crescimento e aceitação em atividades desportivas, por exemplo, nem sempre é aceite da forma mais fácil. Isso acontece porque a mudança é vista pelos homens como algo negativo e consideram que as mulheres que encaram esse processo são menos femininas (Bourdieu, 1998). Essa é uma ideia também defendida por Staurowsky (2016), o autor explica que no caso das mulheres, os traços de masculinidade podem até levar com que elas sejam reconhecidas como lésbicas. Aqui é possível perceber como o diferente é encarado e como qualquer ação da mulher que seja contraditória ao ciclo natural da vida é considerada uma advertência, como uma espécie de aviso para outras que podem querer seguir pelo mesmo caminho.

O futebol faz parte desses deportes capazes de quebrar barreiras para a mulher. Uma das frases que as meninas e mulheres ouvem ao longo do seu percurso como futebolista é “mulher é na cozinha e não no futebol”. Essa é uma das expressões apresentadas numa campanha intitulada “Cale O Preconceito”, apresentada por uma equipa de futebol brasileiro de apoio ao futebol feminino<sup>4</sup>. Essa frase, bem como outras apresentadas na campanha, mostram como é encarado esse processo de mudança identificado por Bourdieu (1998) e reconhecido por Staurowsky (2016), onde conseguimos perceber a forma como a mulher era vista e como o futebol, e o desporto no geral, era reconhecido como uma atividade apenas para homens.

## 5. HISTÓRIA DO FUTEBOL FEMININO

Falar sobre o tempo ou sobre a última notícia no jornal serve muitas vezes de desculpa para início de conversas. Seja com desconhecidos, com o senhor que nos serve o café ou mesmo com os nossos melhores amigos, às vezes é preciso um tema para iniciar um diálogo. O futebol pode ser essa âncora. Isso acontece sobretudo se houver um dérbi no dia anterior ou se Cristiano Ronaldo realizar alguma atividade que fuja à normalidade. Tudo pode tornar-se notícia e assunto para debater.

---

<sup>4</sup> A frase é apresentada na campanha feita pelo Corinthians Futebol Feminino, clube de futebol feminino brasileiro, onde são apresentadas frases reais que já foram ouvidas pelas suas jogadoras. Corinthians TV (2018). *#CaleOPreconceito*. [Internet] Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pKq--hMEhh4>> [Consult. 31 de Julho de 2018].



Esta é uma realidade vivida para além da fronteira, onde o futebol é reconhecido como um elemento de ligação entre portugueses fora do país, utilizando da decoração em lugares, como restaurantes ou lanchonetes, que fomentam o sentimento nacional através desse desporto (Tiesler, 2012). Entretanto, será que o futebol feminino também é usado para esse desencadear de conversa?

Para perceber como o futebol se tornou um desporto tão presente na vida dos portugueses é preciso recuar no tempo. Um dos primeiros estudos sobre a participação desportiva em Portugal foi feito na década de 1980.

Nesse período, os dados apontavam para que 23% da população portuguesa praticasse desporto (Marivoet, 2003). A autora explica que inicialmente a prática estava apenas associada a elite e direcionada às pessoas com boa forma física. Entretanto, à medida que as pessoas têm mais tempo livre, o desporto passa a ser encarado como uma atividade de lazer – ou seja, para todos.

Com base no estudo feito pela autora, essa mudança aconteceu em países ocidentais que passaram a ter o desporto como “moda” (2003, p. 54): nomeadamente a Suécia, Grã-Bretanha, Irlanda, Itália, Espanha e Portugal (sobretudo com o surgimento da democracia, nos últimos três países).

A mudança na forma como o desporto é praticado está relacionada com os hábitos de cada sociedade. Registam-se, por isso, também divergências, quando falamos do norte e do sul da Europa. Os primeiros têm maiores níveis de participação, nesses países “os jovens apresentam uma maior generalização de hábitos desportivos, o que sugere uma maior eficácia na transmissão de valores de cultura físico-desportiva (*idem*, p. 60). Quando comparamos Espanha e Portugal, percebe-se que a análise deve ser feita por diversas camadas, já que os resultados variam dependendo da perspetiva que é vista. Por exemplo, a Espanha apresenta um maior número de praticantes a nível global, entretanto quando se fala de alta competição e prática intensiva, Portugal já se apresenta à frente dos espanhóis. As pessoas que têm um maior nível de escolaridade ou estão em classes sociais mais altas praticam mais desporto, estando a Espanha mais a frente que Portugal (*idem*).

Portanto, é possível perceber que a realização de atividades desportivas se encontra diretamente relacionada com as práticas e os hábitos culturais de uma sociedade,

sendo influenciada pelo incentivo dado pelas escolas aos jovens, por exemplo – e até mesmo pelos valores transmitidos para as populações, numa sociedade. Estas questões aplicam-se não apenas à prática do desporto enquanto atividade de lazer, mas também quando falamos de alta competição.

Os dados e conceitos apresentados têm como base uma visão global dos praticantes, mas quando a análise se volta para uma questão de género, o número de praticantes masculinos é muito maior que o feminino, sobretudo nos países do sul da Europa, quando comparados com os países do norte estudados (Marivoet, 2003). Na altura da análise, a Suécia era o único país que apresentava um valor semelhante no que diz respeito aos praticantes homens e mulheres, enquanto em Portugal a disparidade era de cerca de 20%. A autora indica que esse cenário está relacionado com as condições das sociedades naquela altura, como por exemplo o conceito de família no qual a mulher tem que estar dedicada ao marido, aos filhos e à casa. Mesmo depois de iniciar carreira profissional, a mulher tem menos tempo de lazer, devido às responsabilidades familiares e domésticas e, dessa forma, há menos tempo para praticar desporto. Marivoet cita diferentes autores para afirmar também a ideia de que “a menor participação feminina no desporto denota relações de género marcadas pela dominação hegemónica da cultura masculina” (2003, p. 62). Seguindo o mesmo pensamento, a autora explica que essa realidade pode ser uma espécie de reprodução da presença da mulher em outros ramos da sociedade.

Esses números ainda poderiam ser explicados pelo fator preconceito, “que as afastaram [as mulheres] enquanto jovens das práticas desportivas, para além das deficiências na adequada e acessível oferta às disposições da procura feminina” (*idem*, p. 65). Ou seja, com base nos dados apresentados, no período dos anos 90, o preconceito já não é o factor principal contra a participação das mulheres no desporto, mas influencia as pessoas adultas que não tiveram acesso ao mesmo quando eram jovens, por causa do preconceito existente naquela altura.

Entretanto, Marivoet afirma que o aumento da prática desportiva feminina se dá sobretudo devido a duas razões. Em primeiro lugar, a autora explica que diversos espaços da sociedade, isto é, não apenas o desportivo, apresentam uma mudança na relação entre os géneros. E, depois, o fato de que a prática desportiva deixa de ser algo apenas competitivo e passa a ser uma prática feita por aqueles que se preocupam com a saúde e com o corpo. Portanto, há uma aproximação dos géneros

no que diz respeito a prática desportiva, entretanto quando falamos de desporto de alta competição, ou o “desporto de *competição, intensivo e organizado*”, como indica a autora, “este espaço das práticas desportivas continua a ser um espaço marcadamente masculino” (*idem*, p.63).

É possível então perceber a crescente frequência com que as mulheres surgem no desporto e no desporto de alta competição enquanto praticantes, mas também como adeptas – o que sucede também quando olhamos para o futebol. Tiesler (2012) realça o crescimento do futebol feminino e, ainda, da presença das mulheres no futebol, não apenas como adeptas da seleção nacional, o que considera natural, mas também quando falamos dos clubes nacionais.

Atualmente em Portugal, a Seleção A feminina já esteve presente numa das maiores competições do futebol feminino nacional, o Campeonato da Europa. Mas foi um longo percurso até chegar a esse patamar.

A década de 1980 foi marcante na história do futebol feminino português. Em 1981, a 24 de outubro<sup>5</sup>, a Seleção Nacional A viajou para competir seu primeiro jogo internacional no Estádio Municipal de Le Mans. O jogo era contra a França, naquela altura já muito desenvolvida no futebol feminino, quando comparada com Portugal. A equipa portuguesa era formada por mulheres jovens que, apesar de jogarem futebol em clubes nacionais, também eram trabalhadoras, por isso as horas de dedicação aos treinos não eram como as de uma jogadora profissional. Quase todas as jogadoras selecionadas praticavam a modalidade no clube nacional do Boavista. Na altura, Portugal contava apenas com 400 praticantes de futebol feminino em todo o país.

Assim, o primeiro jogo disputado por uma seleção nacional feminina ficou pelo empate e a França, que nessa altura já contava com um leque de dez mil jogadoras, acabou por reconhecer o mérito da equipa portuguesa. Entretanto, aquela que é conhecida como a primeira “geração” do futebol feminino português não teve oportunidade de dar continuidade ao trabalho que iniciou. Isso porque, após o jogo com a França, puderam participar apenas de uma fase de qualificação para o Campeonato da Europa de 1984, onde os seis jogos disputados resultaram em quatro derrotas e dois empates. Assim como surgiu em 1981, o futebol feminino pareceu voltar ao

---

<sup>5</sup> Sousa, N. (2017) Seleção feminina, a história de uma vida interrompida. *Público*. Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/07/06/desporto/noticia/selecao-feminina-a-historia-de-uma-vida-interrompida-1778120>> [Consult. 9 de agosto de 2018].

esquecimento já em 1983, quando a Federação Portuguesa de Futebol (FPF) deixou de apostar na Seleção Feminina Nacional. Apenas em 1993, Portugal voltou a ter uma seleção feminina de futebol.

Portugal já não tinha uma seleção A feminina, mas o trabalho dos clubes não parou. Em 1984 teve início a Taça Nacional, o primeiro campeonato de futebol feminino nacional em Portugal. Numa altura em que as mulheres ainda eram reconhecidas apenas como pessoas do lar, como mostra os relatos de jogadoras como Gena, jogadora da primeira geração do futebol feminino português, que afirma como o público não aceitava por completo aquela realidade, "havia homens e mulheres que iam ver os jogos por curiosidade e ouvíamos coisas do género: 'Ide lavar a loiça, ide para casa'"<sup>6</sup>. Comentários como esse continuaram a ser ouvidos mesmo quando os clubes começaram a apostar na criação de equipas femininas, como foi o caso do Clube Futebol Benfica.

Após 99 anos de existência, em 1994, o Clube Futebol Benfica, ou Fofó como é conhecido por grande parte dos adeptos, foi dos primeiros clubes a apostar na criação de uma equipa de futebol feminino. Como consequência, também foi a primeira equipa a vencer um título no futebol feminino. Apesar da decisão, o presidente do clube, Domingos Estanislau afirma que na altura da formação da equipa, ainda eram "tempos em que os adeptos e os homens em geral afirmavam que o lugar das mulheres não era nos relvados, mas sim em casa"<sup>7</sup>.

Aos poucos, foram vários os clubes que criaram equipas femininas de formação, fundamentais para a implementação do futebol feminino no país e para despertar o interesse em outras meninas para a modalidade. Entretanto, faltava alcançar visibilidade através das equipas principais e, neste caso, esses clubes não tinham condições de formar equipas seniores competitivas. Esse cenário começou a mudar

---

<sup>6</sup> Sousa, N. (2017) A mentalidade a mudar e as oportunidades a crescerem. *Público*. Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/07/06/desporto/noticia/a-mentalidade-a-mudar-e-as-oportunidades-a-crescerem-1778122>> [Consult. 9 de Agosto 2018].

<sup>7</sup> CLUBE FUTEBOL BENFICA: O PASSADO, O PRESENTE E O FUTURO DO FUTEBOL FEMININO EM PORTUGAL (2018). *Sapo Desporto*. Disponível em <<https://desporto.sapo.pt/futebol/futebol-feminino/artigos/clube-futebol-benfica-o-passado-o-presente-e-o-futuro-do-futebol-feminino-em-portugal>> [Consult. 18 de Agosto 2018].

com o investimento feito recentemente pelo Sporting Clube de Portugal e pelo Sporting Clube de Braga. A aposta desses clubes em equipas seniores profissionais foi fundamental para mostrar uma realidade que é possível: a de existir equipas profissionais de futebol feminino em Portugal.

O Sporting e o Braga são os únicos clubes em Portugal com equipas profissionais, ou seja, que podem oferecer melhores condições, mais horas de treino e com jogadoras que se dedicam apenas ao futebol. O mesmo não acontece em demais clubes que não têm as mesmas condições, treinando por exemplo apenas durante a noite que é quando as jogadoras têm disponibilidade e quando os campos estão também disponíveis.

O clube do Estoril Praia é um exemplo dos clubes antes mencionados, que apostam no futebol feminino de formação, com equipas desde Sub-15 para meninas e ainda uma academia com jogadoras desde os seis anos implementada em 2015, mas que não têm condições para sustentar uma equipa senior profissional. Durante o período acompanhando o clube para a produção do documentário, os treinos eram realizados sempre ao fim do dia, acabando quase sempre a meia noite, e a equipa era movida sobretudo pela vontade e disposição das jogadoras e da equipa técnica. Essa é uma realidade de muitos dos clubes portugueses e isso pode ser visto através de dados partilhado num relatório feito pelo Sindicato dos Jogadores<sup>8</sup>, com 140 jogadoras da Liga Allianz, onde afirma 66,7% delas não recebem salário para jogar futebol e, ainda, apenas 1,7% tem um salário de mais de mil euros por mês. O mesmo relatório, aponta que apenas 7,3% dessas jogadoras são profissionais, enquanto 23,4% são semiprofissionais e 70,1% são amadoras. Através dos dados é possível identificar o tipo de jogadora de futebol em Portugal: jovem, uma média entre 18 e 23 anos, e com alto nível de escolaridade. Cerca de 26% das jogadoras são licenciadas, a maioria tem 12º ano (38,1%), mas ainda com idade para concluir a licenciatura. Esse elevado grau de escolaridade pode estar relacionado com o facto de que as jogadoras de futebol sempre procuram por um plano B, porque não têm garantias de que podem conseguir viver do futebol no futuro.

---

<sup>8</sup> Cabral, M., Esteves, C. (2018) A jogadora portuguesa é jovem, instruída, mal paga e discriminada. Mas o futuro do futebol é feminino. *Expresso*. Disponível em <<https://tribunaexpresso.pt/futebol-feminino/2018-03-09-A-jogadora-portuguesa-e-jovem-instruida-mal-paga-e-discriminada.-Mas-o-futuro-do-futebol-e-feminino>> [Consult. 19 de agosto 2018].

Além da idade, escolaridade e salário das jogadoras, o relatório aborda ainda tópicos sobre a discriminação e os motivos para as mulheres deixarem de jogar futebol. Segundo os dados apresentados, 36,4% das jogadoras questionadas afirmam ter sofrido discriminação e 9,1% dizem ter sido vítimas de assédio ou intimidação. Sobre as razões para abandonar a modalidade, cerca de 43% das jogadoras poderiam deixar de jogar para procurar por outras oportunidades, 37,2% deixariam para constituir família, 24,8% diz que o motivo seria por razões financeiras e ainda há uma parte das jogadoras (8,3%) que apontam como razão para abandono do desporto o stresse psicológico associado à prática da modalidade. O relatório apresenta a realidade da Liga Allianz, principal competição de futebol feminino em Portugal, o equivalente a 1ª divisão do campeonato nacional de futebol masculino, onde disputam 297 jogadoras, distribuídas em 12 equipas: Sporting CP, Sporting de Braga, Estoril, Vilaverdense, Valadares, Clube Futebol Benfica, Boavista, Ferreirense, Albergaria, Cadima, A-dos-Francos e Quintanjese. Dos clubes em competição, apenas dois deles têm equipas seniores profissionais.

Os números parecem não favorecer o futebol feminino português, entretanto mostra um grande avanço da modalidade desde a sua criação. Hoje, há mais de 4 mil jogadoras federadas, o maior número registado na história do futebol feminino em Portugal, “uma subida de 35,2% no número de praticantes, com destaque para os escalões mais jovens”<sup>9</sup>, esses que tiveram um aumento de mais de 47% no número de praticantes<sup>10</sup>. Além do aumento no número de clubes que criaram e apostaram no desenvolvimento do futebol feminino, há também ainda mais competições, sendo 10 no total. Quatro deles dedicados a equipas seniores, como o Campeonato Nacional Feminino Allianz, a Taça de Portugal Feminina, a Supertaça Futebol Feminino, o Campeonato Promoção Feminino e a Taça de Promoção Feminina, esses dois últimos referentes à segunda divisão de futebol. E, ainda, quatro campeonatos para equipas juniores, o Campeonato Nacional Juniores sub-19 Feminino e Taça Nacional de juniores e de juvenis feminino. O Algarve Cup insere-se também na lista de campeonatos realizados em Portugal para equipas femininas de futebol.

---

<sup>9</sup> Cova, S. (2018) “Tornar o futebol feminino numa marca de sucesso”. *Federação Portuguesa de Futebol*. Disponível em <<http://www.fpf.pt/pt/News/Todas-as-not%C3%ADcias/Not%C3%ADcia/news/14376>> [Consult. 18 de Agosto de 2018].

<sup>10</sup> ALGARVE CUP 2018. 28 FEV A 7 MAR [s.d]. *Federação Portuguesa de Futebol*. Disponível em <[https://www.fpf.pt/Portals/0/MediaGuide2018\\_Final-02.pdf](https://www.fpf.pt/Portals/0/MediaGuide2018_Final-02.pdf)> [Consult. 27 de Agosto 2018].

Outro fator que contribui também para o destaque desse desporto são os resultados registados pelas equipas da seleção portuguesa. Atualmente, além da seleção feminina principal, existe ainda os escalões sub-16, sub-17 e sub-19. A seleção sub-16 surgiu na época de 2012/2013 e foi campeã do Torneio da UEFA desse escalão, vencendo a Espanha por 3-0, equipa já com base e vitórias na formação e a qual Portugal nunca havia vencido. As sub-17 também surgiram no mesmo período e fizeram história conseguindo “o que mais nenhum país do mundo conseguiu”<sup>11</sup> ao serem apuradas para a fase final do Campeonato da Europa no ano de estreia.

A seleção sub-19 surgiu ainda em 2002/2003 e também marcaram a história do futebol feminino português quando tornaram-se na primeira seleção feminina a não apenas serem apuradas em 2011/2012, mas também a chegarem a uma fase final do Campeonato da Europa. Já a Seleção Nacional principal alcançou a fase final desse campeonato primeira vez em 2016/2017, depois de 36 anos de existência, o que levou a que a seleção ocupasse o 34<sup>a</sup> lugar no ranking mundial das equipas nacionais femininas. Além do apuramento no Campeonato Europeu, a seleção também conquistou o terceiro lugar na Algarve Cup em 2018, a melhor classificação já conseguida pela equipa portuguesa. Em edições anteriores, com 12 equipas em disputa, a posição mais alta ocupada por Portugal foi o 8<sup>o</sup> lugar.

A Algarve Cup é sediada em Portugal desde 1994 e já é considerada um dos principais palcos do futebol internacional que serve de preparação para grandes campeonatos, como a fase final do Europeu. Inicialmente, oito equipas disputavam a taça. Entretanto, desde 2002 a competição passou a receber 12 das melhores equipas do mundo, com exceção dos anos 2006 e 2016. Em 2017, das 23 jogadoras portuguesas selecionadas para competir, 12 jogavam em clubes portugueses. Esse número aumenta em 2018 para 17 jogadoras selecionadas que jogam em equipas nacionais. O crescimento representa a aposta feita no futebol feminino em Portugal, com um maior do número de clubes que criam equipas femininas e trazem as jogadoras portuguesas para jogar em equipas nacionais.

Com os resultados apresentados pelas seleções femininas, a visibilidade por parte dos órgãos de comunicação social também aumentou. Durante as entrevistas realizadas

---

<sup>11</sup> Cova, S. (2018) “Tornar o futebol feminino numa marca de sucesso”. *Federação Portuguesa de Futebol*. Disponível em <<http://www.fpf.pt/pt/News/Todas-as-not%C3%ADcias/Not%C3%ADcia/news/14376>> [Consult. 18 de Agosto 2018].

na produção do documentário, uma das principais afirmações ditas pelas jogadoras é a de que não é dada visibilidade suficiente ao futebol feminino. Entretanto, o espaço dedicado ao futebol feminino nos órgãos de comunicação social é cada vez maior. Isso pode ser visto sobretudo através das transmissões em direto de jogos da Seleção principal, de determinados jogos da Liga de Futebol Feminino Allianz e das finais dos campeonatos da Taça de Portugal e Supertaça. E as audiências também têm apresentado evolução, como mostra o número de pessoas que estiveram no Estádio do Jamor no final da Taça de Portugal em 2017: 12.213 espetadores. A final disputada entre Sporting e Braga foi o jogo feminino com maior assistência da história em Portugal.

O crescimento no número de competições nacionais e os resultados das seleções principais são fatores que contribuem para o aumento do número de participantes e também de adeptos. Carla Couto destaca que há jogadoras hoje em dia que são reconhecidas até na rua, “antigamente tu eras completamente desconhecida aos olhos da sociedade, hoje em dia já não é assim, já tens jogadoras a nível nacional que são reconhecidas, que tu passas na rua e as pessoas já acham que conhecem”<sup>12</sup>. As jogadoras são reconhecidas e tornam-se modelos a seguir, influenciando meninas mais novas a praticar a modalidade.

## 6. SELEÇÃO PORTUGUESA DE FUTEBOL

### 6.1 Federação Portuguesa de Futebol

A Federação Portuguesa de Futebol (FPF), antiga União Portuguesa de Futebol (UPF), foi fundada em 31 de março 1914, há exatamente 104 anos. Na altura, a sua principal função passava por organizar jogos entre as equipas de Lisboa e do Porto. A Seleção Nacional masculina só surgiu em 1921, estreando com uma derrota frente a Espanha.

---

<sup>12</sup> Citação retirada da entrevista realizada com Carla Couto, que encontra-se em anexo no final documento (anexo 1).



Ainda enquanto UPF, o organismo português conquistou espaço não apenas no país, mas também a nível internacional. Em Portugal, foi criado o primeiro campeonato nacional, inicialmente intitulado Campeonato de Portugal e que passou a chamar-se Taça de Portugal, como é conhecido atualmente, em 1938. O organismo foi, ainda, responsável pela entrada de Portugal como membro efetivo da FIFA, em 1923.

Apenas em 1926, a UPF passou a chamar-se FPF. Foram muitas mudanças ao longo dos anos na Federação até 2016, designado como “um dos anos mais dourados da história da Federação”<sup>13</sup>. Em março desse ano foi inaugurada a Cidade do Futebol, a casa das seleções nacionais, e a seleção masculina conquistou, pela primeira vez, o título de Campeã Europeia.

O futebol feminino português também se destacou neste ano de comemorações. Em maio, a seleção sub-16 conquistou o torneio de desenvolvimento da UEFA, vencendo os três jogos disputados. Em setembro arrancou a nova liga de futebol feminina, a Liga Allianz. E pela primeira vez na história, a Seleção Nacional feminina é apurada para a fase final do Campeonato Europeu feminino.

Os resultados positivos das seleções femininas acontecem depois de um período de investimento por parte da FPF no futebol feminino português. Francisco Neto, atual selecionador da equipa senior de Portugal, explica que o crescimento da modalidade no país acontece sobretudo após a implementação de um plano estratégico pela direção da FPF. O objetivo passa desenvolver essa modalidade feminina no país, “o plano estratégico foi delineado pela direção da FPF com entidades parceiras e acima de tudo foi o recolher de informação de todos os clubes, de todos os coordenadores, de todas as associações, de todas aquelas pessoas que estudam futebol e também o futebol feminino”<sup>14</sup>. Na prática, foram recolhidas informações com os clubes, associações e pessoas ligadas ao desporto para a definição dos programas de apoio que deveriam implementar-se.

---

<sup>13</sup> HISTÓRIA FPF [s.d.]. *Federação Portuguesa de Futebol* [Internet]. Disponível em <<https://www.fpf.pt/Institucional/Sobre-a-FPF/História-FPF>> [Consult. 13 de setembro 2018].

<sup>14</sup> Citação retirada da entrevista realizada com Francisco Neto, que encontra-se em anexo no final documento (anexo 2).

Por um lado, para os clubes foi aplicado um questionário<sup>15</sup> que procurava adquirir informações sobre a participação e o investimento dos mesmos no futebol feminino. As questões estavam relacionadas com o número de equipas e os respetivos escalões que cada clube apoiava e as condições das instalações onde os treinos e os jogos decorriam. Os inquéritos também apresentavam perguntas direcionadas aos dirigentes dos clubes para saber a opinião dos mesmos sobre os campeonatos existentes para a modalidade.

Por outro lado, para as jogadoras<sup>16</sup> o questionário destinava-se a perceber as condições em que jogavam, se tinham remuneração e os aspetos que pudessem limitar o avanço da modalidade.

Com base nessa pesquisa e recolha de informação, foram destacadas as necessidades mais urgentes e foram aplicadas medidas. Entre elas, está a criação de mais seleções nacionais de escalões jovens e a mudança no regulamento que agora permite que as meninas joguem em equipas com rapazes até aos 17 anos, antes podiam jogar apenas até aos 15 anos. Foram criados, ainda, projetos como os centros de treinos em associações distritais e a festa do futebol feminino também realizada nas associações distritais. Esta última reúne meninas de várias idades para jogar futebol nas diversas associações pelo país e assim incentivar o gosto pela prática da modalidade. O objetivo passou por aumentar o número de atletas e jogadoras, através de um envolvimento com os clubes, as associações e até as escolas.

Outra das medidas implementadas no plano estratégico esteve relacionada com o desenvolvimento do campeonato feminino nacional. Em 2016, a FPF convidou 18 clubes da Liga NOS, de campeonato masculino, a formarem equipas para participar na primeira divisão do campeonato de futebol feminino. Para incentivar a participação dos clubes, a "FPF garantiu apoios aos clubes que decidirem criar equipas femininas,

---

<sup>15</sup> PLANO ESTRATÉGICO DE DESENVOLVIMENTO DO FUTEBOL FEMININO - QUESTIONÁRIO – CLUBES [s.d]. *Federação Portuguesa de Portugal*. Disponível em <<http://www.fpf.pt/Portals/0/Documentos/Noticias/Institucional/Plano%20Futebol%20Feminino/Questionário%20para%20CLUBES.pdf>> [Consult. 13 Setembro 2018].

<sup>16</sup> PLANO ESTRATÉGICO DE DESENVOLVIMENTO DO FUTEBOL FEMININO - QUESTIONÁRIO – JOGADORAS [s.d]. *Federação Portuguesa de Portugal*. Disponível em <<http://www.fpf.pt/Portals/0/Documentos/Noticias/Institucional/Plano%20Futebol%20Feminino/Questionário%20para%20JOGADORAS.pdf>> [Consult. 13 de Setembro 2018].

nomeadamente no pagamento dos seguros das atletas e no transporte”<sup>17</sup>. Após as candidaturas serem submetidas, apenas quatro clubes seriam selecionados, tendo como método de seleção o desempenho dos clubes nos campeonatos masculinos. Assim, a partir da época 2016/2017, a Liga Allianz passou a contar com 14 equipas – apenas nessa temporada –, antes apenas dez equipas disputavam a taça. Os clubes selecionados foram o Sporting Clube de Portugal, Sporting de Braga, Estoril e Belenenses. Os dois primeiros voltaram a constituir equipas femininas após anos de abandono da modalidade, enquanto os dois últimos tinham equipas na segunda divisão do campeonato. Após a aprovação, as equipas a participar também tinham deveres a cumprir. Uma das regras era a formação por parte dos clubes de uma equipa sub-19 até a época seguinte, a de 2017/2018.

Francisco Neto explica que “acima de tudo a grande ideia foi aumentar o número de praticantes, aumentar o número de jogadoras e aumentar o número de equipas e, conseqüentemente, aumentar a competitividade”<sup>18</sup>, o que leva a outra meta designada pela FPF: a “subida ao 25.º lugar do ranking FIFA”<sup>19</sup> até 2020.

Essas medidas estavam relacionadas diretamente com os clubes, associações e campeonatos. Entretanto, era preciso ainda cuidar da imagem do futebol feminino no país, da informação que era transmitida sobre a modalidade. Para isso, uma das atividades foi o desenvolvimento da campanha intitulada “Responde em Campo”.

## 6.2 Campanha *Responde em Campo*

A campanha foi desenvolvida pela FPF e divulgada em julho de 2017, mês de início do primeiro Campeonato Europeu, onde a seleção nacional portuguesa participou. Segundo Diogo Parrinha, um dos membros da equipa que desenvolveu o projeto, o

---

<sup>17</sup> CLUBES DA LIGA CONVIDADOS PARA CAMPEONATO NACIONAL (2016). *Record*. Disponível em <<https://www.record.pt/futebol/futebol-feminino/detalhe/clubes-da-liga-convidados-para-campeonato-nacional>> [Consult. 10 de Setembro 2018].

<sup>18</sup> Citação retirada da entrevista realizada com Francisco Neto, que encontra-se em anexo no final documento (anexo 2).

<sup>19</sup> Marques, D. (2016) FPF vai convidar clubes da Liga a integrarem o campeonato de futebol feminino. *TVI 24*. Disponível em <<https://tvi24.iol.pt/federacao-portuguesa-de-futebol/plano-estrategico/fpf-vai-convidar-clubes-da-liga-a-integrarem-o-campeonato-de-futebol-feminino>> [Consult. 10 de Setembro 2018].

objetivo passava por “enaltecer o grande feito que essa seleção fez e de alguma forma também contar a história de todo o trabalho que é feito diário nesta casa [na FPF] em prol do futebol feminino”<sup>20</sup>.

O projeto ou “o movimento” foi lançado através de um vídeo que pode ser dividido de duas formas. A primeira parte com uma experiência auditiva, na qual ouvimos um narrador com voz masculina a afirmar que o futebol não é feito para meninas. Narrando frases como “o futebol não é para meninas. (...) o jogo delas é lento, é um pouco para até. Falta-lhes velocidade. Não tem a capacidade dos homens e ponto final”<sup>21</sup>. A voz representa “os velhos do restelo”, isto é, a geração mais velha que não defende a posição da mulher no futebol, afirma Diogo Parrinha. Entretanto, a medida que o narrador avança com o texto, são apresentadas imagens reais de treinos e jogos que contradizem o texto que está a proferir.

O vídeo que tem a duração de cerca de um minuto e meio, apresenta imagens de jogadoras profissionais que defendem a seleção nacional e de crianças que jogam ainda em campos de areia. Aqui, a FPF segue a busca do cumprimento de uma das metas o plano estratégico, o de aumentar o número de praticantes da modalidade. Diogo Parrinha destaca o objetivo de fazer crescer o futebol feminino em Portugal mostrando às famílias e aos pais que podem levar as filhas a jogar a modalidade, o que também adquire um caráter pedagógico ao movimento “Responde em Campo”. Segundo Parrinha, a missão da FPF é trabalhar a mentalidade da sociedade, nomeadamente dos portugueses, para que acompanhem e apoiem o desporto independente do género. O produtor explica que a FPF tem “uma obrigação e uma missão de trabalhar essa mentalidade coletiva e ter um papel de certa forma pedagógico e assinalar assuntos que são importantes e o futebol, quer queiramos quer não, é um assunto transversal à toda a sociedade”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Citação retirada da entrevista realizada com Diogo Parrinha, que encontra-se em anexo no final documento (anexo 3).

<sup>21</sup> Frases narradas na campanha “Responde em Campo”. FPFutebolOficial (2017). Responde em Campo. [Internet] Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AUdRLDi-Jlc>> [Consult. 21 de Julho 2017].

<sup>22</sup> Citação retirada da entrevista realizada com Diogo Parrinha, que encontra-se em anexo no final documento (anexo 3).

Além disso, foi desenvolvido um site para dar seguimento ao movimento. Na página web<sup>23</sup> é possível encontrar o vídeo, acompanhado de um separador intitulado "Onde podes jogar". Nesta parte do site encontra-se uma lista com todos os clubes do país que têm equipas de futebol feminino, com os respetivos contactos e escolões disponíveis.

Jogadoras de futebol como a Luisa, jogadora Sub-15 no Estoril Praia e a Vitória, jogadora Sub-19 no mesmo clube, acreditam na mais valia da campanha, nomeadamente por mostrar uma realidade antes desconhecidos sobre o futebol feminino. Segundo Luisa, o projeto mostra "que nos esforçamos o mesmo que os rapazes"<sup>24</sup>. A jogadora acredita que com o vídeo as pessoas podem ver o seu trabalho e perceber que "merecíamos receber o mesmo lucro e atenção" que os jogadores de futebol masculino. Já a guarda-redes Vitória Antunes, defende a campanha e reconhece que atualmente há mais notícias sobre a modalidade, "mesmo estando dentro do futebol feminino, eu depois vou à internet e consigo perceber existente muito mais notícias, existe muito mais informação e se chega a mim, certamente chega a outras pessoas também"<sup>25</sup>.

O movimento "Responde em Campo" acaba por fazer parte da campanha realizada pela Federação Portuguesa de Futebol em prol do futebol feminino, com o objetivo de não apenas dar a conhecer e divulgar essa realidade, mas também para angariar interessadas e incentivar meninas por todos o país a praticar a modalidade. O projeto é mais um passo para tornar o futebol a modalidade mais praticada por mulheres em Portugal.

## 7. METODOLOGIA

O objetivo deste projeto é explorar a realidade do futebol feminino português utilizando o documentário como o objeto que vai transmitir os conhecimentos

---

<sup>23</sup> A página construída para a campanha da FPF está disponível em: <http://respondeemcampo.fpf.pt>

<sup>24</sup> Citação retirada da entrevista realizada com Luisa, que encontra-se em anexo no final documento (anexo 4).

<sup>25</sup> Citação retirada da entrevista realizada com Vitória Antunes, que encontra-se em anexo no final documento (anexo 5).

adquiridos para o espectador. Destaca-se, ainda, que as informações adquiridas em campo são recolhidas com pessoas, através de jogadoras e não dados estatísticos.

A investigação é feita nomeadamente através da realização de entrevistas semi-estruturadas, com isso o objetivo passou por procurar respostas para as dúvidas existentes, mas também deixar espaço para que os entrevistados partilhassem a sua história e experiência. Desta forma, há espaço também para ao surgimento de novas questões influenciadas pelo contexto onde o estudo insere-se. Com base nestas características é possível definir que o método de investigação utilizado é o qualitativo.

Além disso, há ainda a presença de um caráter observacional. Ao longo de cerca de nove meses foram realizadas as entrevistas, mas também estive presente em momentos do quotidiano das jogadoras, como treinos e jogos, nos quais foi possível encarar a realidade analisada com outros olhos. Assim, o resultado não surge apenas de ouvir os discursos das entrevistas, mas também é influenciado pelo período de observação durante todo o processo.

## 8. Projeto

O projeto final de mestrado consiste na realização de um documentário sobre futebol feminino. Entretanto, o objetivo não foi apenas desenvolver um projeto audiovisual, mas sim transmitir conhecimento sobre um tema que não é muito estudado e, conseqüentemente, incentivar futuras investigações.

Tendo em conta a realidade vivida atualmente no que diz respeito ao futebol feminino, este projeto tem também a finalidade de captar a atenção para uma modalidade em crescimento e que está a conquistar espaço para criar um futuro de sucesso. Quando chegar a esse patamar, precisamos de estudos como este que mostram o caminho percorrido pelas organizações, federações, clubes e sobretudo pelas jogadoras.

No caso do documentário realizado para este projeto e com base nos vários tipos de documentários identificados pelos autores Nichols, Penafria e Aufderheide, conclui-se que se trata de um produto com características de três tipos. Encontra-se

semelhanças com os designados documentários observacional, participatório e ainda o tipo de documentário etnográfico.

Segundo Nichols (2001), no “observational mode” encontramos um documentário que apresenta acontecimentos que iriam decorrer mesmo sem a presença na câmara. No caso do projeto realizado, o objetivo também passou por observar o dia a dia das jogadoras, por isso a recolha de imagens foi realizada durante cerca de nove meses, para que as meninas se habituassem com a câmara e pudessem agir sem estar atentas às filmagens.

Ao mesmo tempo que apresenta imagens onde a câmara não interfere nas ações das jogadoras, o documentário apresenta momentos que só acontecem por causa das filmagens. Como por exemplo, quando uma das jogadoras, a Olivia Domingos, apresenta outros membros da equipa. Desta forma, encontramos características do formato de documentário identificado por Nichols como “participatory mode”, pois o que é apresentado resulta da interação com o documentarista.

Por fim, existem semelhanças com o documentário etnográfico da forma como é definido por Aufderheide. Segundo a autora, nesse subgénero o documentarismo insere-se na realidade estudada e, em alguns casos, pode até ser membro da mesma. No projeto realizado, o documentarista faz exatamente o trabalho de inserir-se na realidade estudada, no mundo do futebol feminino.

Em modo de conclusão, não é possível dizer que o documentário se encaixa completamente em um dos subgéneros apresentados, entretanto resulta em uma combinação de determinadas características dos mesmos.

## 8.1 Identificação do problema

O futebol feminino português está num processo de transição e muitas mudanças. Atualmente, há um maior número de disputas oficiais, mais clubes com equipas femininas e um maior número de praticantes. Entretanto, o avanço faz-se por diversas

fases e o aumento do número de jogadoras não significa a profissionalização da modalidade no país.

Apesar do futebol feminino ter começado o seu percurso em Portugal nos anos de 80, durante muitos anos foi uma modalidade que esteve sem investimento e não evoluiu. Após a estreia da seleção principal em 1981, a equipa destitui-se e houve o que pode ser considerado uma pausa do futebol feminino em Portugal. Somente em 1993 Portugal voltou a ter uma seleção A feminina.

Diversos clubes portugueses continuaram a apostar na modalidade, mas a falta de apoio e de competições fazia com que o desporto permanecesse num estado estagnado. Sem disputas, as jogadoras não podiam evoluir e as suas chances de fazer do futebol uma carreira profissional tornavam-se ainda mais baixas. Entretanto, nos últimos anos essa realidade tem vindo a mudar com o aparecimento de novas equipas, novas disputas e o desenvolvimento de medidas que visam elevar a modalidade.

A Federação Portuguesa de Futebol desenvolveu um Plano Estratégico do Futebol Feminino que tem como principal objetivo fazer do futebol o desporto mais praticado pelas meninas do país e, ainda, posicionar a Seleção Nacional A entre as 20 melhores no ranking da FIFA. O projeto começou a ser colocado em prática na época de 2014 e a partir daí diversas medidas foram implementadas em prol da modalidade. Muitas mudanças são visíveis nos últimos anos, desde o surgimento de mais competições, mais clubes com equipas de futebol feminino e a subida da seleção principal no ranking.

Um dos passos do projeto da FPF foi o desenvolvimento de um movimento chamado *Responde em Campo* que se deu na criação de um site, onde interessadas em praticar futebol feminino podiam encontrar todos os clubes com equipas para os diversos escalões. Além disso, foi apresentado um vídeo com imagens de crianças e jogadoras profissionais, e as dificuldades que essas passavam para atingir o alto nível de futebol. O vídeo foi partilhado aquando da participação da seleção principal de futebol feminina portuguesa no Campeonato Europeu pela primeira vez na história.

Os últimos anos têm sido decisivos para o futebol feminino em Portugal, os avanços são significativos, sobretudo no aumento do número de praticantes. Hoje, já podemos



assistir a um jogo num canal aberto de televisão e os estádios já contam com milhares de espetadores nos considerados grandes jogos, como entre Sporting e Braga. O futebol feminino está a deixar de ser amador para passar a ser profissional e se queremos registar o ponto de mudança, esse é o momento para falar sobre futebol feminino.

Para isso é preciso ouvir quem pertence a essa realidade. Como podemos saber o avanço do futebol feminino no país se não conhecemos a sua história e não falamos com as agentes da modalidade, as jogadoras?

## 8.2 Definição da perspetiva

Foi possível perceber, com a exploração do conceito de documentário, a dificuldade na definição do género. Isso acontece devido às diversas características contidas nesse tipo de filme, não se trata apenas de afirmar que o documentário é uma não-ficção ou uma representação da realidade. Aufderheide (2007) explica que o conceito de documentário mudou ao longo dos anos não apenas pelos produtores, como também pela sua audiência e isso acontece porque o público também tem o poder de reconhecer um género de filme como tal. Assim, ao longo do tempo, o documentário foi criando a sua forma e passou a ser reconhecido como o filme de não-ficção que nos mostra um determinado aspeto do mundo de forma verdadeira (Penafria, 1999), mas sem nunca ser uma cópia da realidade (Nichols, 2001).

Penafria (1999) explica que uma das maiores particularidades desse género de filme é o ponto de vista e a sua capacidade de aprofundar os conhecimentos num tema específico. O documentário, então, trata-se de um tipo de trabalho audiovisual que permite mostrar uma realidade, explicá-la e estudá-la, sem a necessidade de mostrar-se imparcial, como acontece com as notícias ou reportagens. Envolve o sair à rua para conhecer uma temática e interpretá-la após o aprofundamento dos conhecimentos sobre uma determinada questão.

Com base nessas características, o documentário é a ferramenta indicada para contar essa história. Foi escolhida uma realidade, a do futebol feminino em Portugal, e uma perspetiva capaz de representar o todo, nesse caso o futebol praticado no clube Estoril

Praia. Durante oito meses, foram acompanhados treinos e jogos de equipas de diversos escalões do clube, com o objetivo de perceber o impacto do futebol feminino na vida de meninas com diferentes idades e a forma como cada uma enfrentava a realidade da modalidade em Portugal. O objetivo passava também por compreender como os avanços influenciam a profissionalização do futebol feminino no país.

Para conhecer jogadoras em fases diferentes de profissionalismo no desporto, também foram realizadas entrevistas com jogadoras seniores da Seleção Nacional Portuguesa e antigas jogadoras, estas que conheceram uma outra realidade do futebol feminino no país. O objetivo passou por estudar e interpretar o avanço do futebol feminino, através do olhar das jogadoras. No documentário são as jogadoras que contam a suas histórias e através delas passamos a conhecer como era o futebol, como é hoje e o que pode tornar-se.

A ideia para título do documentário surgiu após ler um editorial sobre o futebol num jornal online, ainda durante a busca pela definição do que viria a ser o projeto. No texto, o autor fala sobre o dinheiro que envolve o futebol, nomeadamente quando o assunto é a contratação de jogadores. Segundo ele, todo esse investimento é negativo por tratar-se de um dinheiro que podia ser investido em outras questões, mas que pode ser "bom para o desporto" porque "o aumento do preço dos futebolistas de topo acaba por colocar mais dinheiro na mão dos clubes médios (...) e em produtos anexos, como o futebol feminino, o futsal e outras modalidades"<sup>26</sup>. A palavra "anexo" está definida no dicionário como "dependência contígua a outra, considerada principal"<sup>27</sup>, ou seja, algo que está dependente de outro. De acordo com esse conceito e de acordo com o artigo, devemos encarar o futebol feminino como um anexo do futebol masculino, este que por sua vez é considerado o pilar principal. Esta foi a primeira interpretação que fiz ao ler o texto e tornou-se um dos motivos pelos quais escolhi estudar o tema.

O objetivo, então, passou por mostrar que o futebol feminino não tem que ser tratado como um anexo, não está dependente e, por isso, é capaz de crescer junto e paralelo

---

<sup>26</sup> Andrade, D. Q. (2017) Falsos moralismos. *Público*. Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/08/03/desporto/editorial/falsos-moralismos-1781145>> [Consult. 20 de Setembro 2017]

<sup>27</sup> "**anexo**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [Internet], 2008-2013, <<https://dicionario.priberam.org/anexo>> [consultado em 15-10-2018]

com o futebol masculino. O título surge, portanto, como um desafio à forma como esta modalidade é encarada.

### 8.3 Desenvolvimento do projeto

O projeto foi desenvolvido em três partes. A primeira passou por um estudo teórico sobre o documentário e o futebol feminino, com o objetivo de adquirir os conhecimentos necessários para refletir sobre o tema e perceber como transformar as ideias em conteúdo audiovisual. A segunda parte consistiu na recolha da informação no contexto da realidade a ser estudada. Já a terceira e última parte do trabalho passou pela análise do material produzido para a construção do documentário.

Portanto, foi feita uma pesquisa sobre o objeto de estudo, o documentário, com o objetivo de conhecer a história e as teorias que envolvem o mesmo para posteriormente conseguir aplicar os conhecimentos adquiridos.

Durante cerca de nove meses foram acompanhadas equipas de futebol feminino. O clube elegido para servir de análise foi o Grupo Desportivo Estoril Praia por contar com equipas na modalidade em diversos escalões, desde juniores até seniores. Desta forma foi possível acompanhar como o futebol feminino é encarado por meninas de diferentes idades e perceber as suas previsões de futuro como jogadoras. De fevereiro a setembro, alguns dos treinos e jogos da equipa Sub-19 foram acompanhados e foram realizadas entrevistas com jogadoras e equipa técnica. Momentos de balneário e viagens para jogos também foram considerados de relevância para a compreensão do cotidiano das jogadoras e para a construção do filme. Além disso, sentiu-se ainda a necessidade de conhecer a rotina de treinos e algumas das jogadoras das equipas Sub-15/Sub-17 e seniores do mesmo clube.

Os contactos com o clube e as jogadoras iniciaram ainda entre os meses de outubro e novembro de 2017 e as gravações tiveram início em janeiro de 2018. Foram cerca de nove meses de trabalho, nos quais foi possível acompanhar a rotina de treinos e jogos das equipas femininas do Estoril Praia, desde as equipas da academia até às seniores.

Inicialmente, o objetivo passava por contar a história de três jogadoras, uma de cada escalão (sub-15, sub-19 e senior) e de equipas diferentes de Portugal. Segundo Penafria (1999), o documentário caracteriza-se sobretudo por tratar de forma aprofundada uma temática específica, portanto o processo de acompanhar as jogadoras teria este papel, o de buscar a história no ambiente que as personagens vivem e contar as suas histórias, não apenas descrever acontecimentos. Entretanto, ainda no início da produção do documentário, encontrou-se o desafio de conseguir seguir tantas jogadoras em diferentes lugares do país, durante o tempo suficiente que permitisse o contacto com a realidade que cada uma vivia. Deparando-se com a dificuldade em realizar tal tarefa de forma a atingir os resultados necessários, mudei de abordagem. Devido às suas características e ao trabalho realizado com a modalidade, nomeadamente com o futebol feminino, encontrei no Estoril um espaço capaz de representar a contexto que queria retratar no documentário.

Sendo que o objetivo principal passa por compreender os fatores que influenciam no aumento do número de jogadoras, mas que ainda não permite a profissionalização das mesmas, o Estoril Praia tem as bases para mostrar as diversas fases que uma jogadora deve passar até conseguir atingir a profissionalização. Além disso, o tempo de acompanhamento serviu com dois propósitos, por um lado poder conhecer o funcionamento do clube e das respetivas equipas e, por outro lado, poder inserir-me no ambiente que estava a estudar. Um documentário também é sobre isso, sobre a liberdade que o documentarista tem de poder interferir na forma como as pessoas vão ver uma determinada realidade. É também por esse motivo que utilizo determinados artifícios para mostrar a minha presença no documentário, como a apresentação de imagens que mostram a interação das jogadoras com a câmara e a presença de algumas das perguntas que fiz durante as entrevistas.

Os treinos e jogos que mais tiveram acompanhamento foram os da equipa Sub-19. Encontrei nesse grupo jogadoras na fase ideal, isto é, jovens com idade suficiente para pensar no futebol como uma profissão, mas que ainda não chegaram nesse patamar. Ainda encontrei na Vitória Campos, jogadora que serve como linha condutora no documentário, a pessoa ideal capaz de representar o que muitas jogadoras passam atualmente no país, os esforços que precisam fazer para treinar, para conciliar a prática do desporto com os estudos e sempre com o objetivo final de crescer na modalidade.

Além de acompanhar as jovens jogadoras do Grupo Desportivo Estoril Praia, havia ainda a necessidade de conhecer o mundo do futebol feminino pelas palavras de antigas jogadoras, que representam o passado da modalidade, e de jogadoras profissionais, estas que por sua vez estão no patamar onde jogadoras como a Vitória desejam chegar.

O passado do futebol feminino, então, foi apresentado pela ex-jogadora da Seleção Nacional, Carla Couto. Carla fez grande parte da sua carreira em Portugal e hoje é delegada e embaixadora do Sindicato dos Jogadores Profissionais de Futebol (SJPF) para o futebol feminino. A ex-jogadora falou em entrevista sobre as dificuldades enfrentadas no início da carreira e sobre o panorama atual da modalidade em Portugal.

Para falar sobre o profissionalismo de jogadoras de futebol, tema principal que levou ao desenvolvimento desse documentário, foram entrevistadas três das principais jogadoras profissionais portuguesas: Ana Borges, Cláudia Neto e Dolores Silva. Ana Borges joga atualmente no Sporting Clube de Portugal, Cláudia Neto joga na Alemanha pela equipa do Wolfsburg e, finalmente, Dolores Silva é uma das jogadoras que voltou à Portugal para jogar pelo Sporting Clube de Braga. As três jogadoras são profissionais, têm experiência em clubes fora do país e, ainda, duas delas retornaram à Portugal para jogar como jogadoras profissionais em clubes nacionais, estatuto que não era possível há alguns anos. As entrevistas foram realizadas no Algarve, durante o torneio do Algarve Cup que ocorreu no final de fevereiro e início de março de 2018, e no qual a Seleção Nacional Portuguesa esteve presente.

Há, portanto, três linhas temporais apresentadas no documentário. A primeira com Carla Couto, ex-jogadora que fala sobre o futebol feminino na altura que jogava, a segunda com Cláudia Neto, Ana Borges e Dolores Silva, jogadoras da Seleção, que representam as jogadoras profissionais atualmente e, finalmente uma terceira perspectiva com Vitória e a equipa Sub-19, que sonham com o avanço da modalidade. É possível, ainda, adicionar um quarto ponto de vista, a da Maria Eduarda, criança de 11 anos que está a dar os primeiros passos no futebol na academia do Estoril Praia e pode ser vista como o futuro da modalidade.

Ao longo do projeto, eu percebi como o documentário não iria apenas apresentar como o futebol feminino funciona na atualidade, mas que também tinha a

possibilidade de deixar uma abertura para um futuro de sucesso para a modalidade. Com o filme, o objetivo é transmitir conhecimento aprofundado de um tema que está na margem dos assuntos geralmente discutidos numa sociedade e, ainda, incentivar futuras pesquisas sobre esse desporto.

No total, foram acompanhados 17 treinos e 8 jogos das equipas do Grupo Desportivo Estoril Praia. Destes, nove treinos, seis jogos oficiais e amigáveis, sendo um deles a final do IberCup 2018, foram da equipa Sub-19. Das equipas Sub-15 e Sub-17, estive presente em cinco treinos e um jogo oficial. Já as seniores foram acompanhadas durante três treinos e um jogo oficial. Foram realizadas entrevistas individuais com quatro jogadoras da equipa Sub-19 e uma entrevista com um grupo de três jogadoras da mesma equipa. E, ainda, foi realizada uma entrevista com duas jogadoras das equipas Sub-15 e Sub-17.

Como foi dito anteriormente, a minha presença no contexto do clube durante os meses foi fundamental para a realização do documentário. Não apenas para ao longo do tempo, a minha visão sobre a realidade que estava a estudar foi sendo contruída para finalmente contar a história com os olhos de alguém que não conhece o futebol feminino apenas pelos livros, notícias e reportagens na televisão.

A grande dificuldade do projeto esteve na última fase: a seleção do conteúdo para a montagem do filme. Isso aconteceu não por causa da quantidade de material capturado, mas sobretudo devido as diversas questões que foram sendo despertadas ao longo da investigação. Entretanto, como afirma Nichols (2001) o documentário trata-se de fazer o público ver o mundo de uma forma singular, através de um determinado ponto de vista, uma perspetiva. Por isso, a escolha passou por seguir com o tema que fez surgir o interesse em fazer a pesquisa: a profissionalização. Assim, o documentário não tem o objetivo de mostrar todos os aspetos do futebol feminino, mas sim de apresentar o essencial para essa investigação. Finalmente, o filme "Futebol Feminino: um produto anexo" mostra como a profissionalização de jogadoras acontece atualmente em Portugal, ao mesmo tempo que tem a finalidade de ser uma janela para o mundo do futebol feminino no país.

#### 8.4. Considerações Finais

A ideia para a realização de um trabalho sobre o futebol feminino nasceu após o visionamento do vídeo realizado pela Federação Portuguesa de Futebol, campanha que buscava valorizar e dar a conhecer as meninas e mulheres que defendem o país dentro do campo. O objetivo inicial passou, portanto, por dar a conhecer uma realidade tão pouco partilhada e reconhecida na altura. Sendo o documentário um tipo de filme no qual as pessoas esperam encontrar informações sobre a realidade no mundo exibida sempre com sinceridade (Aufderheide, 2007), encontrei nesse género de filme o meio ideal para contar esta história.

Em conclusão, o projeto resultou na realização de um produto audiovisual de cariz documental intitulado "Futebol Feminino: um produto anexo". O objetivo não é apenas apresentar informações sobre a atual situação da modalidade no país, mas também alertar para a existência de um grupo grande de pessoas espalhados por Portugal que trabalham pelo crescimento do desporto feminino.

Ao longo do processo, foram encontradas dificuldades na concretização de algumas das ideias definidas na pré-produção. Isso acontece também devido ao cariz imprevisível que existe no documentário, devido ao facto de não trabalharmos com um ambiente completamente controlado, como é o caso da ficção.

Como já foi referido, o objetivo inicial de contar a história de três jogadoras não veio a acontecer, dando lugar ao acompanhamento de apenas uma equipa de futebol. Entretanto, mesmo com a mudança, o propósito final manteve-se: dar voz às jogadoras.

Após quase nove meses de gravações e 12 entrevistas realizadas, uma das principais decisões que tive que enfrentar foi exatamente a seleção dos discursos a serem apresentados. Mesmo com uma pré-produção e a preparação do que deveria ser o documentário, novas questões importantes sobre o tema surgiram ao longo do processo e fui obrigada a reconhecer que mais informação não significa mais qualidade. Por isso, uma das principais decisões que tive que fazer foi não inserir

todas as entrevistas realizadas, mas também foi perceber o quanto elas foram importantes, mesmo não estando presentes no filme, para compreender o mundo onde estava inserida. Com isso aprendi que com a produção desse tipo de filme, existe um leque de situações que podem acontecer e é função do documentarista adaptar-se e decidir como reagir as mesmas.

Com o documentário, temos a missão de transmitir uma realidade com a maior sinceridade possível. Somos obrigados a inserirmo-nos num mundo e conviver com as personagens que conhecemos, mas ainda assim saber distanciar-nos para criar espaço para que o espectador também seja capaz de tirar as suas próprias conclusões. Assim, enfretamos a responsabilidade de abrir uma porta para um mundo e permitir que as outras pessoas também o conheçam através de nós. Essa foi uma ideia que procurei manter sempre ao longo da produção para que, por fim, fosse capaz de passar uma mensagem que influenciasse a forma como o público encara, neste caso, o futebol feminino português. No documentário, percebemos que quando falamos dessa modalidade não se trata apenas das dificuldades existentes, mas também dos momentos de triunfo que mostram como o futuro pode ser.

Penafria (1999) acredita que o documentário muda e acompanha as mudanças históricas, que é um tipo de filme que nos faz pensar sobre um determinado aspecto do mundo e provoca diferentes leituras sobre uma determinada realidade. Eu pensava que conhecia o mundo do futebol feminino, porém apenas compreendia uma parte muito pequena de tudo aquilo que envolve. A construção deste documentário me fez ver com outros olhos não apenas o tema estudado, mas também o meu objeto de estudo. Foi a primeira vez que realizei um projeto desta natureza e após a conclusão do mesmo, posso afirmar que devido as situações que tive que passar enquanto documentarista e as decisões que fui obrigada a definir num curto espaço de tempo, há um longo caminho que quero percorrer com o documentário para conhecer diferentes realidades.

Em modo de conclusão, aprendi que o documentário por si só é um mundo que vamos conhecendo a medida que trabalhamos nele. Assim, acredito que a realização deste projeto de mestrado me forneceu as ferramentas necessárias para seguir projetos futuros nessa área.



## Referências

### Bibliografia Geral

- A EVOLUÇÃO DO FUTEBOL FEMININO EM PORTUGAL (2015). *Sic Notícias* [Internet]. Disponível em <<https://sicnoticias.sapo.pt/desporto/2015-09-22-A-evolucao-do-futebol-feminino-em-Portugal>> [Consult. 9 de Dezembro 2017]
- ALGARVE CUP 2018. 28 FEV A 7 MAR [s.d]. *Federação Portuguesa de Futebol*. Disponível em <[https://www.fpf.pt/Portals/0/MediaGuide2018\\_Final-02.pdf](https://www.fpf.pt/Portals/0/MediaGuide2018_Final-02.pdf)> [Consult. 27 de Agosto 2018]
- Almeida, M. F. (1982). *Cinema Documental. História, estética e técnica cinematográfica*. Porto: Edições Afrontamento.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press.
- Bento, F. A. D. S. (2017) *Toneladas de Todos Nós Documentário sobre o Desperdício Alimentar*. Tese de Mestrado, Escola Superior de Comunicação Social
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Harvard: Harvard University Press
- Bourdieu, P. (1998). *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil
- Cabral, M. (2016) Nova Liga feminina de futebol vai ter Sporting, Braga, Estoril e Belenenses. *Expresso* [Internet]. Disponível em <<https://expresso.sapo.pt/desporto/2016-05-20-Nova-Liga-feminina-de-futebol-vai-ter-Sporting-Braga-Estoril-e-Belenenses>> [Consult. 20 de Julho 2018]
- Cabral, M., Esteves, C. (2018). A jogadora portuguesa é jovem, instruída, mal paga e discriminada. Mas o futuro do futebol é feminino. *Tribuna Expresso* [Internet]. Disponível em <<https://tribunaexpresso.pt/futebol-feminino/2018-03-09-A-jogadora-portuguesa-e-jovem-instruida-mal-paga-e-discriminada.-Mas-o-futuro-do-futebol-e-feminino>> [Consult. 19 de agosto 2018]

Caetano, M. J. (2017) Jogar à bola já é para todos: "Esta geração está a acabar com os tabus". *Diário de Notícias* [Internet]. Disponível em <<https://www.dn.pt/desporto/interior/jogar-a-bola-ja-e-para-todos-esta-geracao-esta-a-acabar-com-os-tabus-5590872.html>> [Consult. 26 de Dezembro 2017]

Caetano, M. J. (2017) Próximo objetivo: aumentar o número de jogadoras mais jovens. *Diário de Notícias* [Internet]. Disponível em <<https://www.dn.pt/desporto/interior/proximo-objetivo-aumentar-o-numero-de-jogadoras-mais-jovens-5590878.html>> [Consult. 27 de Dezembro 2017]

CLUBES DA LIGA CONVIDADOS PARA CAMPEONATO NACIONAL (2016). *Record*. Disponível em <<https://www.record.pt/futebol/futebol-feminino/detalhe/clubes-da-liga-convidados-para-campeonato-nacional>> [Consult. 10 de Setembro 2018].

CLUBE FUTEBOL BENFICA: O PASSADO, O PRESENTE E O FUTURO DO FUTEBOL FEMININO EM PORTUGAL (2018). Sapo Desporto [Internet]. Disponível em <<https://desporto.sapo.pt/futebol/futebol-feminino/artigos/clube-futebol-benfica-o-passado-o-presente-e-o-futuro-do-futebol-feminino-em-portugal>> [Consult. 18 de Agosto 2018]

Cova, S. (2018) "Tornar o futebol feminino numa marca de sucesso". Federação Portuguesa de Futebol [Internet]. Disponível em <<http://www.fpf.pt/pt/News/Todas-as-not%C3%ADcias/Not%C3%ADcia/news/14376>> [Consult. 27 de Agosto 2018]

FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE FUTEBOL (FPF) (2015). *Instituto Português do Desporto e Juventude* [Internet]. Disponível em <[http://www.idesporto.pt/ficheiros/file/Anuario%20Federacoes/AD%20-%20FEDERA%EF%BF%BD%EF%BF%BDES%20DESPORTIVAS 2015 Futebol 31 08 2015.pdf](http://www.idesporto.pt/ficheiros/file/Anuario%20Federacoes/AD%20-%20FEDERA%EF%BF%BD%EF%BF%BDES%20DESPORTIVAS%202015%20Futebol%2031%2008%202015.pdf)> [Consult. 4 de Setembro 2018]

FEDERAÇÃO CONTA 100 ANOS DE HISTÓRIA DO FUTEBOL (2014). *RTP Notícias* [Internet]. Disponível em <[https://www.rtp.pt/noticias/futebol-nacional/federacao-conta-100-anos-de-historia-do-futebol\\_d727221](https://www.rtp.pt/noticias/futebol-nacional/federacao-conta-100-anos-de-historia-do-futebol_d727221)> [Consult. 8 de Outubro 2018]

FPF REALÇA CRESCIMENTO SIGNIFICATIVO NO FUTEBOL E FUTSAL FEMININO (2018). *Record* [Internet]. Disponível em <<https://www.record.pt/futebol/futebol-feminino/detalhe/fpf-realca-crescimento-significativo-no-futebol-e-futsal-feminino>> [Consult. 22 de Junho 2018]

HISTÓRIA FPF [s.d.]. *Federação Portuguesa de Futebol* [Internet]. Disponível em <<https://www.fpf.pt/Institucional/Sobre-a-FPF/História-FPF>> [Consult. 13 de setembro 2018]

Krithinas, S. (2016). Clubes da Liga convidados para campeonato nacional. *Record* [Internet]. Disponível em <<https://www.record.pt/futebol/futebol->

[feminino/detalhe/clubes-da-liga-convidados-para-campeonato-nacional](#)> [Consult. 22 de Junho 2018]

Lemos, M. A. (2013) *Comunicação nas Relações de Longa Distância Documentário "But it's Okay"*. Tese de Mestrado, Escola Superior de Comunicação Social

Marques, D. (2016). FPF vai convidar clubes da Liga a integrarem o campeonato de futebol feminino. *TVI 24* [Internet]. Disponível em <<http://www.tvi24.iol.pt/federacao-portuguesa-de-futebol/plano-estrategico/fpf-vai-convidar-clubes-da-liga-a-integrarem-o-campeonato-de-futebol-feminino>> [Consult. 10 de Setembro 2018]

Marivoet, S. (2003). Assimetrias na participação desportiva: os casos de Portugal e Espanha no contexto europeu. *Sistema de Información Científica Redalyc*. [Internet] Disponível em <<http://www.redalyc.org/html/1153/115317989004/>> [Consult. 19 de Junho 2018]

MELO, Victor A. de. (2006) Futebol e cinema: relações. *Rev. Port. Cien. Desp.* [Internet] Disponível em <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1645-05232006000300013&lng=en&tlng=en](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-05232006000300013&lng=en&tlng=en)> [Consult 19 de Outubro 2018]

Melo, Victor Andrade de. (2008) O esporte no cinema de Portugal. *Ver. Port. Cien. Desp.*, [Internet] Disponível em <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1645-05232008000100016&lng=en&tlng=en#](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-05232008000100016&lng=en&tlng=en#)> [Consult. 20 de Outubro 2018]

Mourão, L., Morel, M. (2005) As narrativas sobre o futebol feminino: o discurso da mídia impressa em campo. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas. Disponível em <http://oldarchive.rbceonline.org.br/index.php/RBCE/article/view/148/157> [Consult. 13 de Junho 2018]

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press

NÚMERO DE PRATICANTES DE FUTEBOL FEMININO COM O MAIOR CRESCIMENTO DA ÚLTIMA DÉCADA (2017). *Desporto Sapo* [Internet]. Disponível em <<https://desporto.sapo.pt/futebol/campeonato-portugal-feminino/artigos/numero-de-praticantes-de-futebol-feminino-com-o-maior-crescimento-da-ultima-decada>> [Consult. 28 de Dezembro 2017]

NÚMEROS E CURIOSIDADES – 2017 (2017). *RTP Notícias* [Internet]. Disponível em <[https://www.rtp.pt/noticias/1a-liga/numeros-e-curiosidades-2017\\_d1048932](https://www.rtp.pt/noticias/1a-liga/numeros-e-curiosidades-2017_d1048932)> [Consult. 20 de Junho 2018]

NUNCA HOUVE TANTAS JOGADORAS DE FUTEBOL FEDERADAS COMO NO MÊS DE NOVEMBRO (2016). *Desporto Sapo* [Internet]. Disponível em <<https://desporto.sapo.pt/futebol/selecao-feminino/artigos/nunca-houve-tantas-jogadoras-de-futebol-federadas-como-no-mes-de-novembro>> [Consult. 28 de Dezembro 2017]

Penafria, M. (1999). *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos

Penafria, M. (2001). O ponto de vista no filme documentário. *BOCC, Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. [Internet] Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> [Consult. 25 de Outubro 2017]

Penafria, M. (2005). Em Busca do Perfeito Realismo. *BOCC, Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. [Internet] Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf> [Consult. 10 de Outubro 2017]

PLANO ESTRATÉGICO DE DESENVOLVIMENTO DO FUTEBOL FEMININO - QUESTIONÁRIO – CLUBES [s.d]. *Federação Portuguesa de Portugal*. Disponível em <<http://www.fpf.pt/Portals/0/Documentos/Noticias/Institucional/Plano%20Futebol%20Feminino/Questionário%20para%20CLUBES.pdf>> [Consult. 13 Setembro 2018].

PLANO ESTRATÉGICO DE DESENVOLVIMENTO DO FUTEBOL FEMININO - QUESTIONÁRIO – JOGADORAS [s.d]. *Federação Portuguesa de Portugal*. Disponível em <<http://www.fpf.pt/Portals/0/Documentos/Noticias/Institucional/Plano%20Futebol%20Feminino/Questionário%20para%20JOGADORAS.pdf>> [Consult. 13 de Setembro 2018].

Polónio, J. D. M. (2017) *LIVING THE VANLIFE: O TRANSMEDIA STORYTELLING APLICADO AO GÉNERO DOCUMENTAL*. Tese de Mestrado, Escola Superior de Comunicação Social

Staurowsky, E. J. (2016). *Women and Sport. Continuing a Journey of Liberation and Celebration*. Champaign: Human Kinetics Publishers Inc

Sousa, N. (2017) A mentalidade a mudar e as oportunidades a crescerem. *Público* [Internet]. Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/07/06/desporto/noticia/a-mentalidade-a-mudar-e-as-oportunidades-a-crescerem-1778122>> [Consult. 9 de Agosto 2018]

Sousa, N. (2017) Selecção feminina, a história de uma vida interrompida. *Público* [Internet]. Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/07/06/desporto/noticia/selecao-feminina-a-historia-de-uma-vida-interrompida-1778120>> [Consult. 9 de agosto de 2018].

TEM ENTRE 18 E 23 ANOS E RECEBE MENOS DE 100 EUROS. ESTE É O RETRATO DA JOGADORA PORTUGUESA (2018). *Sapo* [Internet]. Disponível em <<https://desporto.sapo.pt/futebol/europeu-feminino/artigos/tem-18-23-anos-e-recebe-menos-100-euros-este-e-o-retrato-da-jogadora-portuguesa>> Consult. 5 de Julho 2018]

Tiesler, N. (2012). Diasbola: futebol e emigração portuguesa. *Etnográfica, Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*. [Internet] Disponível em <<https://journals.openedition.org/etnografica/1391>> [Consult. 14 de Junho 2018]

Vertov, D. (1984). *Kino-eye: the Writings of Dziga Vertov*. London: University of California Press

WOMEN'S FOOTBALL ACROSS THE NATIONAL ASSOCIATIONS (2016-2017) [s.d.]. UEFA [Internet]. Disponível em <[https://www.uefa.com/MultimediaFiles/Download/OfficialDocument/uefaorg/Women%27sfootball/02/43/13/56/2431356\\_DOWNLOAD.pdf](https://www.uefa.com/MultimediaFiles/Download/OfficialDocument/uefaorg/Women%27sfootball/02/43/13/56/2431356_DOWNLOAD.pdf)> [Consult. 25 de Julho 2018].

2016 EM REVISTA. UM ANO HISTÓRICO [s.d.], *Federação Portuguesa de Futebol* [Internet]. Disponível em <<http://www.fpf.pt/pt/Institucional/Sobre-a-FPF/História-FPF/2016-em-revista>> [Consult. 15 de Outubro 2018]

ANEXOS

## Anexo 1 – Entrevista a Carla Couto

A entrevista com Carla Couto, ex-jogadora da Seleção Nacional, foi realizada em Lisboa (16 de junho de 2018). O trecho selecionado realça as principais afirmações que Carla Couto fez durante a entrevista que referem a sua experiência enquanto jogadora dentro e fora de Portugal, a paixão das jogadoras por jogar futebol, o avanço da modalidade no país e, com isso, o reconhecimento das meninas e mulheres pelas pessoas e pela media nacional. Estes tópicos são fundamentais para conhecer a modalidade.

*Neste momento em Portugal, neste momento, a partir de setembro vamos ter uma terceira equipa profissional, mas o que moveu sempre essas jogadoras ao longo dos anos foi a paixão pela modalidade. Por muita adversidade que tu tenhas é como em tudo na vida, cada um de nós tem a sua paixão, os seus sonhos e por muitas barreiras que tu encontres, tu lutas por aquilo que te faz feliz. E muitas delas o que as faz feliz é jogar futebol, portanto contra tudo e contra todos as meninas, as raparigas e as mulheres jogavam futebol e jogam futebol. Hoje em dia, com o evoluir dos tempos, e com a entrada de clubes de renome logicamente tem uma estrutura diferente que já dão as jogadoras possibilidade de serem profissionais. É uma pequenina parte porque são só três equipas num universo de 60 equipas que há entre promoção e Liga Allianz da segunda divisão e primeira divisão, mas o caminho tem que se fazer caminhando, temos que começar por algum lado e essas podem ser as três primeiras e ao longo dos tempos ir aparecendo mais equipas que possam, eu não digo uma profissionalização total, mas que dê um outro tipo de condições que em alguns clubes muito precárias.*

### Sobre o reconhecimento das jogadoras na media

*Temos vindo a evoluir, temos vindo a crescer, têm sido tomadas medidas que tem feito com que o futebol feminino tenha uma visibilidade diferente, que hoje mesmo a comunicação social dê uma relevância ao futebol feminino e isso é importante porque, é o que costumo dizer, aquilo que tu não vês, tu não comentas, não falas, não conheces. (...) Antigamente tu eras completamente desconhecida aos olhos da sociedade, hoje em dia já não é assim, já tens jogadoras a nível nacional que são reconhecidas, que tu passas na rua e as pessoas já acham que conhecem, porque em pequenas alturas elas passam na televisão.*

Para ser profissional teve que ir para fora, hoje já não é assim?

*Sim, na minha altura sim. Para ser profissional, fui para a China em 2002 e fui para a Itália. Como outras colegas minhas que na altura, estamos a falar de 15/16 anos atrás. Eu acredito que quando começou a sair mais gente foi em 2012/2013 porque foi quando a jogadora portuguesa começou a sair e começou a ter a possibilidade de jogar na Espanha, principalmente começou na Espanha, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos, Suécia, mas antigamente só uma ou duas jogadoras é que foi jogar para o estrangeiro.*

Tinha receio de sair do país?

*Não é muito fácil sair da sua zona de conforto num contexto que era um pouco diferente do que é agora. Neste momento tu sabes que o futebol feminino, mesmo a nível internacional está crescente, tem uma dimensão muito maior e na minha altura, há 16 anos, as coisas não eram bem assim e o receio era grande.*

## Anexo 2 – Entrevista a Francisco Neto

A entrevista com Francisco Neto, selecionador da Seleção A portuguesa, foi realizada no Algarve (4 de março de 2018), após um treino matinal com a Seleção Nacional para o torneio Algarve Cup 2018. O trecho selecionado para anexo apresenta a parte da entrevista na qual o selecionador fala sobre as medidas tomadas pela Federação Portuguesa de Futebol (FPF) para a formação do Plano Estratégico fundamental para o crescimento do Futebol Feminino nos últimos anos.

Quais foram as principais medidas do Plano Estratégico desenvolvido pela FPF?

*O plano estratégico foi delineado pela direção da Federação Portuguesa de Futebol com entidades parceiras e acima de tudo foi o recolher de informação de todos os clubes, de todos os coordenadores, de todas as associações, de todas aquelas pessoas que estudam futebol e também o futebol feminino. Recolheu-se a informação toda e depois retirou-se aquilo que eram os programas que deveriam se implementar. Aquilo é um documento extenso com vários programas, mas a Federação Portuguesa de Futebol definiu algumas prioridades em relação aos programas que se iriam implementar.*



*Os principais foi a criação de mais números de seleções nacionais, foi a criação de camadas jovens que até ao momento a oferta para o futebol feminino era apenas senior, não havia camadas jovens. A alteração dos regulamentos que as meninas só podiam jogar futebol com os rapazes até aos 15 anos e agora podem jogar até aos 17. E depois foi a implementação de projetos como os centros de treino, cada associação distrital nesse momento treina uma vez por semana com as melhores do distrito, são centros de treino suportados também pela Federação Portuguesa de Futebol. Foi a implementação da festa do futebol feminino que é um encontro que cada associação tem que organizar no seu distrito e depois envolver as escolas e os clubes de futebol feminino, e depois quem ganhar essa fase regional tem o acesso à fase nacional que normalmente fazemos no final da Taça de Portugal. E foi esse desenvolver, esta ligação que temos tido com o desporto escolar. Acima de tudo a grande ideia foi aumentar o número de praticantes, aumentar o número de jogadoras e aumentar o número de equipas e, conseqüentemente, aumentar a competitividade. Ao nível da seleções nacionais, foi estar entre as melhores e ser o mais competitivo possível contra as melhores equipas. E com o projeto, felizmente temos aumentado o número de equipas, temos sido mais competitivos em todos os escalões, atingimos pela primeira vez uma fase final de uma grande competição com uma seleção A. Penso que as coisas estão a ser bem feitas.*

### Anexo 3 – Entrevista a Diogo Parrinha

A entrevista com Diogo Parrinha, diretor criativo no desenvolvimento da Campanha Responde em Campo, foi realizada na Cidade do Futebol, em Lisboa (2 de fevereiro de 2018). Diogo explica como foi desenvolvida a campanha que serviu como mote para o desenvolvimento dessa investigação.

Como foi desenvolvida a campanha?

*Por altura do europeu de futebol feminino, nós sentimos necessidade de marcar esse momento e enaltecer o grande feito que essa seleção fez e de alguma forma também contar a história de todo o trabalho que é feito diário nesta casa em prol do futebol*

*feminino e para promover um pouco a equidade no desporto e na sociedade. E, pronto, para nós era muito importante fazer isso. Nós não chamamos isso de campanha, chamamos isso de causa e movimento nesse sentido de acabar com discriminações que possam haver e trabalhar numa mentalidade coletiva mais nesse sentido de apoiar o desporto, independentemente do género.*

#### O objetivo então foi também educar?

*Nós não temos nenhum objetivo de vender ténis ou camisola ou o que quer que seja, ou seja, nós como federação como a marca que se calhar mais carrega a bandeira de Portugal , nós temos uma obrigação e uma missão de trabalhar essa mentalidade coletiva e ter um papel de certa forma pedagógico e assinalar assuntos que são importantes e o futebol, quer queiramos quer não, é um assunto transversal a toda a sociedade. Em Portugal o futebol é rei. E, portanto, se o futebol é rei essas senhoras são as rainhas.*

#### Por que ainda é preciso explicar que o futebol feminino é algo normal?

*Eu acho que sobretudo as gerações mais velhas ainda não estão habituadas a essa ideia. O que nós vemos é que de facto cada vez mais temos mais atletas nas camadas jovens, portanto já começa a haver uma mudança de mentalidade. Começamos a ver os canais televisivos a apoiarem mais, a transmitirem os jogos, as próprias câmaras e autarquias quando fazemos jogos nos estádios, eles promovem junto da comunidade. Mas a aceitação ainda não é aquela que desejávamos, já temos batido recordes de audiência, mas queremos mais porque é uma condição humana sempre querer mais. E para nós é muito importante que esse desporto seja visto com outros olhos por parte de todos, independentemente da faixa etária ou género, para que todos vejam isso com o mesmo respeito, assim como nós vemos esse desporto. E estas seleções, não só a seleção A, mas todas as camadas jovens de futebol feminino, trabalhamos-las com o mesmo respeito e nível de profissionalismo que trabalhamos as outras, portanto essa tem que ser um bocado a ideia geral de comunidade.*

#### Como foi criado o vídeo?

*O conceito daquilo e como isto não é nenhuma campanha para vender nenhum produto, acaba por ser contar uma história e a nossa história aqui é um pouco provocadora. A narrativa do filme é muito provocadora, porque nós temos uma voz que são os velhos do restelo, a tal geração mais velha ou o público mais machista que possa pensar que as mulheres não têm as mesmas capacidades em campo, e até o*

*filme fala em alguns pormenores de capacidade de superação ou de foco de trabalho, não só a nível técnico, mas também esse outro lado mais mental e nós mostramos no filme que não. Portanto, aquilo é um pouco dar um nó no cérebro, porque nós estamos a ouvir uma narrativa que está a mandar aquilo para baixo e o que está a acontecer é visualmente o contrário. E o que está a acontecer ali visualmente não é ficção, não é 3d é a realidade. E, portanto, quando nós mostramos os dois mundos, mostramos a seleção A e mostramos momentos de golo, mostramos os treinos delas e o nível de intensidade que aquilo é feito, aquilo é realidade. E quando mostramos as miúdas é também para mostrar que é ok e é uma realidade termos cada vez mais atletas. Mas é sobretudo também para aqueles pais que ainda possam ter algumas dúvidas, mostrar que é ok e avancem e levem as vossas filhas a praticar esse desporto nesta casa e outras casas, outros clubes que serão bem aceites. E, portanto, para nós tem essas duas vertentes, tem de certa forma fazer o trabalho pedagógico e a mentalidade coletiva ser um pouco mais homogénea em relação a isto, mas também queremos angariar novas atletas. Queremos que este desporto cresça cada vez mais.*

*Nós quando apresentamos este conceito e apresentamos a pessoas envolvidas no futebol feminino aqui nesta casa e, de facto, haviam ali pormenores que eram realidade, que as pessoas já tinham passado por aquilo, portanto aquilo não é uma coisa completamente descabida, aquilo acontece e pode acontecer muitas vezes ainda hoje. É em muito menor número, mas pode acontecer em algumas comunidades, se calhar as grandes metrópoles já estão mais habituadas a isso, mas se fomos ao interior de Portugal se calhar ainda há essa discriminação. E nós temos essa missão de fazer com que as pessoas percebam que os tempos evoluem e o futebol tem que evoluir também e evolução não é só a nível de tecnologia e performance, é também a nível de mentalidade e comunidade.*

Qual foi a resposta do público perante a campanha?

*A resposta foi ótima. A nível de redes sociais foi muito partilhado e o buzz foi muito grande a volta disto. E sentimos que contribuímos de certa forma para que o país estivesse mais atento a este europeu e agora queremos reativar a campanha e vamos fazer mais peças (que não posso revelar) à volta disso. Isto é uma campanha, um movimento, uma causa e portanto não se esgotou ali. Há muito trabalho ainda pela frente para ser feito.*

Falta a comunicação de que existem clubes de FF?

*Nós fizemos um site, o <http://respondeemcampo.fpf.pt>, que era mesmo isso, mostrar ao longo do país onde que podem ir jogar, porque para nós é muito importante isso. É promover o desporto e facilitar que os pais e familiares levem as suas filhas, netas, etc. a praticar esse desporto.*

#### Anexo 4 – Entrevista a Luisa (14 anos, Sub-15) e Maria (14 anos, Sub-15)

A entrevista com as jogadoras Luisa e Maria, jogadoras no escalão Sub-15 no Grupo Estoril Praia, foi realizada nas instalações do Estoril (20 de julho de 2018). Elas apresentaram uma perspetiva diferente sobre o futebol feminino, uma visão de miúdas novas que sonham em jogar futebol, mesmo sem ter a certeza sobre tornarem-se profissionais. Para elas, ainda perguntei sobre a campanha “Responde em Campo”.

O que é que vocês acham desse tipo de iniciativa? O que é que vocês acham desse tipo de iniciativa vindo de um organismo que supostamente é o órgão máximo do futebol em Portugal?

LUISA: *Eu acho que é uma boa iniciativa porque está a mostrar que nos esforçamos o mesmo que os rapazes se esforçam e que merecíamos receber o mesmo lucro e mais atenção.*

E acham que isso ainda pode vir a acontecer num futuro próximo?

MARIA: *Eu acho que sim. Eu acho que é uma realidade próxima.*

LUISA: *Mais próxima do que distante, mas não tão próxima.*

MARIA: *Eu acho que daqui a alguns anos já se vai ouvir falar muito do futebol feminino. Espero que sim!*

## Anexo 5 – Entrevista a Vitória Campos, Sub-19, Estoril Praia

A entrevista com Vitória Campos, jogadora nas equipas Sub-19 e seniores do Grupo Estoril Praoia, foi realizada nas instalações do Estoril (25 de maio de 2018). Vitória foi a jogadora escolhida para representar as jogadoras de futebol no documentário. Além de falar sobre a modalidade e de como é ser jogadora, ela ainda tem uma opinião sobre a importância das notícias sobre a modalidade, o que vai de encontro com o objetivo do movimento “Responde em Campo”, criado pela Federação Portuguesa de Futebol.

*Sendo atualmente a sociedade muito ligada aquilo que é a internet e aquilo que são as redes sociais, passa por aí. Passa por dar a conhecer aquilo que é o futebol feminino e essa campanha, por exemplo, o “Responde em Campo” foi uma grande iniciativa. E tenho noção que passou por várias pessoas e acabou sim por dar a conhecer mais o futebol feminino.*

*Mesmo estando dentro do futebol feminino, eu depois vou à internet e consigo perceber existente muito mais notícias, existe muito mais informação e se chega a mim, certamente chega a outras pessoas também.*

## Anexo 6 – Lista de entrevistados

- 1- Ademar Colaço - Treinador da equipa Sub-19 no Grupo Desportivo Estoril Praia.
- 2- Ana Borges - Jogadora no Sporting Clube Portugal e na Seleção Portuguesa de Futebol.
- 3- Beatriz Amador – Jogadora Sub-19 no Grupo Desportivo Estoril Praia.
- 4- Carla Couto – Ex-jogadora da Seleção Portuguesa de Futebol e atual embaixadora e delegada do Sindicato de Jogadores para o futebol feminino.
- 5- Cláudia Neto - Jogadora no Sporting Clube de Portugal e na Seleção Portuguesa de Futebol.
- 6- Diogo Parrinha – Diretor Criativo que desenvolveu o movimento “Responde em Campo”.
- 7- Dolores Silva - Jogadora no Sporting Clube de Braga e na Seleção Portuguesa de Futebol.
- 8- Francisco Neto - Treinador da Seleção Portuguesa de Futebol.

- 9- Iva Vieira - Jogadora Sub-19 no Grupo Desportivo Estoril Praia.
- 10- João Garcia - Treinador de Guarda-redes das equipas Sub-15, Sub-17 e Sub-19 no Grupo Desportivo Estoril Praia.
- 11- Luísa - Jogadora Sub- 15, extremo-esquerdo, Grupo Desportivo Estoril Praia.
- 12- Márcia Neves - Jogadora Sub-19 no Grupo Desportivo Estoril Praia.
- 13- Maria - Jogadora Sub-15, medio-centro, Grupo Desportivo Estoril Praia.
- 14- Maria Eduarda – Jogadora na Academia do Grupo Desportivo Estoril Praia.
- 15- Vitória Antunes - Jogadora Sub-19 no Grupo Desportivo Estoril Praia.