

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DO TRABALHO E DA EMPRESA

Departamento de Sociologia



ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS

Estudo de caso no Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa

Fernando Jorge de Jesus Carrilho

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de

Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Prof. Doutor José Manuel Paquete de Oliveira, Professor Associado

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

Co-orientador:

Mestre Paulo Renato Viveiros, Professor Auxiliar Convidado

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Junho, 2008

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DO TRABALHO E DA EMPRESA

Departamento de Sociologia



ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS

Estudo de caso no Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa

Fernando Jorge de Jesus Carrilho

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de

Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Prof. Doutor José Manuel Paquete de Oliveira, Professor Associado

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

Co-orientador:

Mestre Paulo Renato Viveiros, Professor Auxiliar Convidado

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Junho, 2008

Estruturas de Produção do Documentário Português

Estudo de caso no Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa

Fernando Jorge de Jesus Carrilho

Dissertação de Mestrado.

Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Departamento de Sociologia

Resumo: Esta dissertação analisa as estruturas de produção dos documentários portugueses patentes nas três primeiras edições (2002, 2004 e 2005) do Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa. O estudo empreende um levantamento e avaliação da dimensão económica, sociológica e tecnológica da actividade cinematográfica através da análise dos sistemas de financiamento e das relações de trabalho das equipas técnicas e artísticas. Na prossecução deste objectivo são delineadas e enquadradas as esferas do profissional e do artesanal da respectiva actividade produtiva. A investigação dá um maior enfoque na actividade artística e laboral do realizador, como elemento central da estrutura de produção.

A estratégia metodológica adoptada visa apreender as inovações e transformações tecnológicas operadas no domínio do digital e a conseqüente afectação do campo produtivo. Aborda-se a problemática inerente entre a aceleração e massificação da tecnologia digital e a sustentabilidade das estruturas de produção da actividade cinematográfica documental portuguesa.

Percorre-se de modo sucinto alguns momentos da história do documentário português realçando o movimento documentarista dos anos 90. São expostos os seus méritos e as suas dificuldades, características ainda hoje presentes e influentes na produção contemporânea.

No quadro teórico é proposta uma reflexão em torno da ontologia do documentário, evidenciando a sua componente criativa e as questões de representatividade numa época e implementação da imagem digital.

Palavras-chave: Documentário, Cinema, Imagem, Estruturas de Produção

Ano: 2008

Orientadores: Paulo Renato Viveiros, José Manuel Paquete de Oliveira

Production Structures of the Portuguese Documentary

Case study at Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa (Lisbon International Documentary Cinema Festival)

Fernando Jorge de Jesus Carrilho

Master's Dissertation.

Communication, Culture and Information Technologies

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (Higher Institute for Work and Company Sciences), Sociology Department

Abstract: This dissertation analyses the production structures of the Portuguese documentaries within the three first editions (2002, 2004 and 2005) of Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa (Lisbon International Documentary Cinema Festival). The study surveys and assesses the economic, sociological and technological dimension of the cinematic activity by analysing the financing systems and work relations of the technical and artistic teams. In the pursuit of this aim the professional and non-professional spheres of the respective productive activity are outlined and framed. The investigation emphasizes the artistic and working activity of the director as central element to the production structure.

The adopted methodology aims at understanding the technological innovations and changes carried out within the digital domain and the consequent effect on the production field. The inherent problems between acceleration and massification of digital technology and the sustainability of the production structures of Portuguese documentary cinematography are approached.

Some history moments of Portuguese documentaries are summarised giving emphasis to the documentary movement of the 90s. Its merits and difficulties are exposed, characteristics which are still present nowadays and influence the production of our time.

Concerning theory, a reflection is proposed on the documentary ontology, emphasizing its creative component and representation matters in a time and implementation of digital image.

Key-words: Documentary, Cinema, Image, Production Structures

Year: 2008

Supervisors: Paulo Renato Viveiros, José Manuel Paquete de Oliveira

AGRADECIMENTOS

Pela generosidade e fulcral orientação: Paulo Viveiros e José Manuel Paquete de Oliveira; pelo enriquecedor incentivo, estímulo emocional e generosidade: António Cunha, Fernando da Rosa Carrilho, Florinda de Jesus Carrilho, Dalila Carrilho, Agnieszka Orzechowska, Alexandra Inácio e Ana Amaral; pela inspiração e substancial contributo: António Firmino da Costa, Idalina Conde e Vítor Reia-Baptista; pela generosa dádiva e colaboração: Fernando Antunes, José Manuel Costa, Regina Guimarães, Saguenail, Luís Alves de Matos, Catarina Mourão, Inês de Medeiros, Sérgio Tréfaut, Maria João Mayer, Pedro Sena Nunes, José Vieira, Nuno Amorim, Edgar Pêra, Francisco Villa-Lobos, Renata Sancho, Christine Reeh, Jorge Murteira, Daniel Blaufuks, Luís Correia, Catarina Alves Costa, Miguel Mendes, José Barahona, Eduardo Pereira, Madalena Miranda, Leonor Areal, Miguel Clara Vasconcelos, Diana Andringa, Bruno Cabral, Rita Azevedo Gomes, Helena Lopes, Inês Oliveira, Nuno Lisboa, Cláudia Varejão, Sílvia Firmino, João Botelho, Susana Sousa Dias, Carlos Ruiz Carmona e Joaquim Sapinho; pela ajuda pontual, mas importante: José Balbino, Jorge Campos e Amândio Coroado, pelo apoio técnico: Pedro Ornelas, Filipe Ventura e Joana Rodrigues; pelo apoio institucional: Paulo Gonçalves do ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual, Nina Ramos da Apordoc – Associação pelo Documentário e Jorge Alves dos Santos do Observatório das Actividades Culturais.

ÍNDICE

RESUMO EM LÍNGUA PORTUGUESA	V
RESUMO EM LÍNGUA INGLESA	VII
AGRADECIMENTOS.....	IX
ÍNDICE DE FIGURAS E QUADROS	XIII

QUADRO TEÓRICO

INTRODUÇÃO.....	1
1 - MOVIMENTO DOCUMENTARISTA DOS ANOS 90	5
1.1. UM MOVIMENTO SEM HERANÇA	5
1.2. O ECLODIR DO MOVIMENTO	7
1.3 PROBLEMÁTICAS EMERGENTES	11
2 - DOCUMENTÁRIO CINEMATográfico: ENSAIO DE UMA DEFINIÇÃO	15
2.1 O QUE É O DOCUMENTÁRIO?.....	15
2.2 CONSTITUIÇÃO HISTÓRICA	19
2.3 CONTRAPONTO À REPORTAGEM	31
3 - O CINEMA DO REAL.....	37
3.1 A REPRESENTATIVIDADE	37
3.2 A ESSÊNCIA FOTOGRÁFICA	42
3.3 A TEORIA REALISTA	46
3.4 PARA UMA RECEPÇÃO POÉTICA DA REALIDADE	50
4 - A IMAGEM CINEMATográfica DIGITAL.....	53
4.1 O CINEMA SEGUNDO MANOVICH.....	53
4.2 A PERCEPÇÃO DO REALISMO	63
5 - RETRATO DO DOCUMENTARISTA EM TRABALHO.....	67
5.1 EMPREGO CULTURAL: UMA CARACTERIZAÇÃO GENÉRICA.....	67
5.2 IMPACTE DO DIGITAL NA ACTIVIDADE CINEMATográfica E AUDIOVISUAL	75
5.3 PANORAMA DAS ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO EM PORTUGAL	87

ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

6 - MODELO DE ANÁLISE.....	95
6.1 ENQUADRAR A CONSTRUÇÃO	95
6.2 DIMENSÕES DO MODELO DE ANÁLISE	97
6.3 MODALIDADES DO CONCEITO E A COMPOSIÇÃO DAS SUAS DIMENSÕES	99
7 - CORPUS DE ANÁLISE	103
7.1 DELINEAR	103
7.2 DOCUMENTÁRIOS CONSTITUINTES DO CORPUS DE ANÁLISE.....	104
8 - MÉTODOS DE OBSERVAÇÃO	107
8.1 MÉTODOS DE OBSERVAÇÃO	107
8.2 LIMITES E VANTAGENS DO INSTRUMENTO DE OBSERVAÇÃO.....	113
8.3 RECOLHA DE INFORMAÇÃO E APURAMENTO DOS INDICADORES	114
8.4 ORGANIZAÇÃO E CÁLCULO DAS DIMENSÕES E MODALIDADES DO CONCEITO	142

9 - ANÁLISE DE RESULTADOS.....	145
9.1 INTRODUÇÃO À ANÁLISE DE RESULTADOS	145
9.2 DIMENSÃO 1 – ESTRUTURA EMPRESARIAL DO PROJECTO	146
9.3 DIMENSÃO 2 – DIMENSÃO FINANCEIRA DO PROJECTO	149
9.4 DIMENSÃO 3 – SUSTENTABILIDADE FINANCEIRA DAS ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO	151
9.5 DIMENSÃO 4 – DIMENSÃO E QUALIDADE DA EQUIPA TÉCNICA E ARTÍSTICA.....	153
9.6 DIMENSÃO 5 – NÍVEL PROFISSIONAL DAS CÂMARAS DE FILMAR.....	155
9.7 DIMENSÃO 6 – QUALIDADE DO DISPOSITIVO TECNOLÓGICO UTILIZADO	157
9.8 DIMENSÃO 7 – DIMENSÃO DOS CUSTOS DE PRODUÇÃO	159
9.9 DIMENSÃO 8 – QUALIDADE DO CIRCUITO DE EXIBIÇÃO.....	163
9.10 DIMENSÃO 9 – ESTATUTO PROFISSIONAL DO REALIZADOR.....	165
10 - CONCLUSÃO	167
BIBLIOGRAFIA:.....	171
ANEXOS	175
GRELHAS DE ANÁLISE	177
<i>CURRICULUM VITAE</i>	187
CÁLCULO DE VALORES E CONSTITUIÇÃO DE GRÁFICOS	EM SUPORTE DIGITAL CD-R, FORMATO PDF
QUESTIONÁRIOS	EM SUPORTE DIGITAL CD-R, FORMATO PDF

ÍNDICE DE FIGURAS E QUADROS

Figuras

9.1 DIMENSÃO 1 – ESTRUTURA EMPRESARIAL DO PROJECTO	146
9.2 DADOS DA PERGUNTA Nº1 – MODO DE RELAÇÃO PROFISSIONAL ADOPTADO PELO REALIZADOR	147
9.3 DIMENSÃO 2 – DADOS DA PERGUNTA Nº1-ESTRATÉGIA PRODUTIVA DAS PRODUTORAS DE CINEMA	148
9.4 DIMENSÃO 2 – DIMENSÃO FINANCEIRA DO PROJECTO.....	149
9.5 DADOS DA PERGUNTA Nº2 – VOLUME DOS APOIOS FINANCEIROS	150
9.6 DADOS DA PERGUNTA Nº2 – ORIGEM DOS APOIOS FINANCEIROS	150
9.7 DIMENSÃO 3 – SUSTENTABILIDADE FINANCEIRA DAS ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO	151
9.8 DIMENSÃO 4 – DIMENSÃO E QUALIDADE DA EQUIPA TÉCNICA E ARTÍSTICA.....	153
9.9 INDICADOR 4 – Nº DE FUNÇÕES DO REALIZADOR NA EQUIPA BASE DE PRODUÇÃO.....	153
9.10 INDICADOR 5 – Nº DE ELEMENTOS NA EQUIPA GERAL DE PRODUÇÃO PARA ALÉM DO REALIZADOR.....	154
9.11 DIMENSÃO 5 – NÍVEL PROFISSIONAL DAS CÂMARAS DE FILMAR.....	155
9.12 DADOS DA PERGUNTA Nº12 – FORMATOS DE GRAVAÇÃO UTILIZADOS	156
9.13 DIMENSÃO 6 – QUALIDADE DO DISPOSITIVO TECNOLÓGICO UTILIZADO	157
9.14 INDICADOR 6 – QUALIDADE DA FOTOGRAFIA DO FILME	157
9.15 INDICADOR 8 MODO DE CAPTAÇÃO DE SOM	158
9.16 INDICADOR 14 – MÉTODO DE DIGITALIZAÇÃO DO SINAL DE VIDEO	158
9.17 INDICADOR 15 – TECNOLOGIA UTILIZADA NA SONOPLASTIA.....	159
9.18 DIMENSÃO 7 – DIMENSÃO DOS CUSTOS DE PRODUÇÃO.....	159
9.19 INDICADOR 7 – LOGÍSTICA DOS EQUIPAMENTOS DE ILUMINAÇÃO	160
9.20 INDICADOR 9 – LOGÍSTICA DOS EQUIPAMENTOS DE CAPTAÇÃO DE SOM.....	161
9.21 INDICADOR 10 – LOGÍSTICA DAS CÂMARAS DE FILMAR.....	161
9.22 INDICADOR 13 – LOGÍSTICA DOS SISTEMAS DE PÓS-PRODUÇÃO FINAL DE VIDEO	162
9.23 INDICADOR 16 – LOGÍSTICA DOS SISTEMAS DE PÓS-PRODUÇÃO FINAL DE AUDIO	163
9.24 DIMENSÃO 8 – QUALIDADE DO CIRCUITO DE EXIBIÇÃO	163
9.25 INDICADOR 17 – CIRCUITO DE EXIBIÇÃO.....	164
9.26 DIMENSÃO 9 – ESTATUTO PROFISSIONAL DO REALIZADOR.....	165
9.27 INDICADOR 18 – ORIGEM DOS RENDIMENTOS DOS REALIZADORES.....	165
10.1 APURAMENTO GERAL DAS MODALIDADES	168
10.2 EVOLUÇÃO DAS MODALIDADES	169

Quadros

5.1 SESSÕES, ESPECTADORES E RECEITAS DE CINEMA (1985-2007).....	78
5.2 EXIBIÇÃO COMERCIAL DE DOCUMENTÁRIOS NACIONAIS ENTRE 2004 E 2007	92
7.1 DOCLISBOA 2002 – FESTIVAL INTER. DE CINEMA DOC. DE LISBOA, C.C.BELÉM	104
7.2 DOCLISBOA 2004 – II FESTIVAL INTER. DE CINEMA DOC. DE LISBOA, CULTURGEST.....	105
7.3 DOCLISBOA 2005 – FESTIVAL INTER. DE CINEMA DOC. DE LISBOA, CULTURGEST.....	105
8.1 MÉTODOS DE OBSERVAÇÃO E PERSONALIDADES INQUIRIDAS NO DOCLISBOA 2002	109
8.2 MÉTODOS DE OBSERVAÇÃO E PERSONALIDADES INQUIRIDAS NO DOCLISBOA 2004	110
8.3 MÉTODOS DE OBSERVAÇÃO E PERSONALIDADES INQUIRIDAS NO DOCLISBOA 2005	111

INTRODUÇÃO

“Mas seria um equívoco pensar que existe hoje no panorama português uma possibilidade de encontrar outras formas de financiamento do que as tradicionais (ICAM, televisão). Os filmes recebidos são em grande maioria de produção artesanal, com um investimento afectivo grande e uma evidente falta de meios”.

Ana Isabel Strindberg, Nuno Sena, Serge Trefaut¹

O texto que introduz a secção competitiva dos documentários portugueses no catálogo do Doclisboa 2004, nomeada “Para onde vai o documentário português?” “é o ponto de partida para a dissertação que se apresenta.

Ainda não terminara o século XX e já no meio cinematográfico e audiovisual português se falava na nova geração de documentaristas portugueses dos anos 90. A Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema conjuntamente com a Apordoc - Associação pelo Documentário promove em 1999 um ciclo de cinema documental português, com a edição de um catálogo, cujo nome “O Novo Documentário em Portugal” (COSTA, J. M.,1999) fazia uma espécie de balanço a este movimento. No despontar do século XXI, é do senso comum que esta nova geração trouxe um incremento notável à produção documental portuguesa. É apontado como instigador deste fenómeno, o ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia² ao contemplar a partir de 1996, de forma contínua e específica o “documentário de criação” na sua política de apoios financeiros, facto nunca antes sucedido na história dos organismos estatais de apoio ao cinema. Outro grande vector que fomentou a produção foi a revolução tecnológica dos meios audiovisuais, concretamente a proliferação do vídeo digital e dos computadores pessoais com capacidades de editar as respectivas imagens digitais. Dois fortes motores de arranque que no início dos anos 90 contribuíram irremediavelmente para este novo movimento do documentário português.

Esta nova corrente teve a sua visibilidade nas 12 edições dos Encontros Internacionais de Cinema Documental, promovidos pela Amascultura – Associação de Municípios para a área Sociocultural e pelo Centro Cultural da Malaposta, e onde o cineasta e director de fotografia

¹ In “O Estado das Coisas” in *Catálogo do Doclisboa 2004*, p. 28.

² ICAM - Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, actualmente o ICA, IP – Instituto do Cinema e do Audiovisual, denominação alterada pelo Decreto-Lei nº 95/2007 de 29 de Março. Pelo facto de o estudo incidir sobre uma actividade que na altura era tutelada pelo ICAM, opta-se neste caso, por utilizar esta denominação. Quando as questões se apresentam de âmbito mais genérico e intemporal utilizar-se-á a denominação actual ICA.

Manuel Costa e Silva foi grande dinamizador. Este foi o único festival de cinema específico em documentário no nosso país durante a sua vigência e pólo fulcral do documentarismo português. Pensar o documentário português dos finais do século XX, é viajar pelo imaginário deste festival. Após o seu término em 2001, nasce em Lisboa no ano seguinte o Doclisboa que assume a herança do trabalho desenvolvido pelos Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta: *“Por isso o Doclisboa. Por isso a necessidade de um Festival – prosseguindo e aprofundando o trabalho feito pelos Encontros da Malaposta – que mostre e projecte o cinema documental português (...)”* (VEIGA, 2002:7). A Apordoc – Associação pelo documentário é o grande sustentáculo do Doclisboa e após ter trocado a parceria do CCB – Centro Cultural de Belém pela Culturgest em 2004, tem vindo a realizar sucessivas e notáveis edições do evento, granjeando recordes de afluência de espectadores.

O Doclisboa é indubitavelmente o certame de maior importância para o documentário português, continuando a ser o único festival competitivo cuja programação incide exclusivamente no filme documentário. Dado o seu prestígio, valor e autoridade este evento cultural reúne em si todas as potencialidades como objecto de estudo e fonte de investigação do documentarismo português. É uma espécie de barómetro da corrente cinematográfica documental portuguesa.

O sucesso e a projecção do documentário português desde os anos 90 até à actualidade caracterizaram-se por uma explosão da produção, com satisfatórios avanços na promoção e na divulgação. Não obstante tal facto, é reivindicado pela comunidade de profissionais, críticos, teóricos e académicos, que o fenómeno em si não tem tido repercussão no fomento de uma indústria ou de uma actividade comercial sustentada. Esta problemática tem encontrado voz nalguns artigos de revistas de comunicação e cinema e tem sido alvo de acesas discussões nalguns debates e seminários.

Este estudo pretende aludir as estas constatações que categorizam a produção documental portuguesa como maioritariamente dependente dos apoios financeiros do ICAM e de matriz essencialmente artesanal.

Na consequência da componente sociológica deste mestrado, pretende-se através do estudo de um objecto concreto, validar as hipóteses e as concepções teóricas. Deste modo, analisar-se-ão, quase todos os documentários portugueses³ patentes nas três primeiras edições do Doclisboa, nas mais variadas secções competitivas e não competitivas. A perspectiva e a abordagem passa por estudar as estruturas de produção destes documentários e responder as questões como: qual o peso dos apoios do ICAM? Qual o peso do suporte financeiro particular?

³ Ficaram de fora dois documentários pelo facto das realizadoras se terem mostrado indisponíveis para fornecer informações. Cf., capítulo 7 – Corpus de análise, concretamente o subcapítulo 7.2 – Delinear.

Qual a dimensão dos apoios financeiros que existem para além do ICAM? Quais os níveis de qualidade dos dispositivos tecnológicos empregues? Que estatuto profissional têm os realizadores de documentário? Qual a percentagem dos documentários cuja produção é de pendor artesanal? Concluindo, e aludindo a uma espécie de pergunta de partida: como se caracterizam as estruturas de produção do documentário português?

Este estudo é apenas uma fatia da realidade da actividade cinematográfica portuguesa, ao incidir especificamente na produção do documentário. Embora muitas das problemáticas gerais da actividade cinematográfica, possam ser transportadas para o microcosmos da produção documental, nunca este estudo a elas se direcciona de modo concreto. Não é objectivo do tema proposto para análise tentar sequer explicar porque não existe indústria cinematográfica em Portugal. O objectivo é olhar para um modo específico de produção cinematográfica, caracterizando as suas idiossincrasias, descobrindo e revelando as suas capacidades e as suas encruzilhadas.

Enquanto a estratégia metodológica procurará analisar com dados concretos o desempenho da actividade de produção, o quadro teórico possibilitará dar corpo às questões emergentes que o documentário enfrenta. Temas como o conceito de documentário numa época de profundas alterações tecnológicas, a influência do vídeo digital nas estruturas de produção, o cinema de autor e as relações com a televisão serão deste modo aludidas. A explanação destas matérias no campo teórico é imprescindível na compreensão e contextualização do fenómeno, no enquadramento metodológico e na respectiva análise dos resultados obtidos.

A legitimação do documentário cinematográfico na sua oposição ao documentário televisivo e à reportagem televisiva é hoje um movimento emergente. Surge uma nova geração de realizadores capaz de perceber a diferença entre os meios e as respectivas práticas, optando conscientemente pela cinematografia, fruto da entrada desta disciplina no ensino. Também este estudo se insere nesta corrente. Os fenómenos tecnológicos e sociais que aqui são propostos para estudo estão na base do reforço desta discussão que remonta às origens da televisão.

O documentário nasceu no seio do cinema, ele é parte integrante na sua evolução. Foi a proliferação da televisão nos anos 50 que adoptou o documentário cinematográfico e o encaixou no pequeno ecrã moldando a sua linguagem segundo os seus objectivos informativos, sensacionalistas e de entretenimento. No quadro teórico da dissertação, procurar-se-á através de alguns autores e princípios teóricos, abordar o conceito de documentário nesta perspectiva. O documentário televisivo e a reportagem televisiva comportam em si aspectos de produção totalmente diferentes do “documentário de criação”, dado que são concebidos no seio das estações de televisão e se manifestam como produto delas. São portando conteúdos que resultam de relações de produção dominadas por perspectivas empresariais e jornalísticas, onde por

exemplo questões como a velocidade da informação e a competição por audiências estão presentes. Por este facto, a abordagem ao conceito de “documentário de criação” é necessária, na tentativa de definir universos que não sendo totalmente estranhos entre si, regem-se por relações e factores de produção reconhecidamente distintos. Sendo difícil definir o que é o “documentário de criação”, será mais fácil definir o que não é. Os documentários do Doclisboa inserem-se indubitavelmente nesta vertente, sendo este festival ele próprio, um meio de legitimação do documentário enquanto filme cinematográfico. É esta a função maior do Doclisboa.

O Doclisboa, como Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa é um festival competitivo. Houve portanto uma pré-selecção de documentários que vários realizadores portugueses colocaram a concurso. Existe uma média de 60 documentários a concurso por edição, sendo que apenas uma média de 12 tem visibilidade no festival. Para além do Doclisboa, outros importantes festivais e mostras de cinema, englobam nos seus programas o documentário português. De destacar: a Mostra de Vídeo Português Contemporâneo da Videoteca Municipal de Lisboa, o IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema Independente, o OvarVídeo – Festival de Vídeo da cidade de Ovar, os Caminhos do Cinema Português – Associação Académica de Coimbra, o Festival de Curtas de Vila do Conde, o Avanca – Encontros Internacionais de Cinema, televisão, vídeo e multimédia, o FICA – Festival Internacional de Cinema do Algarve e o Panorama – Mostra do Documentário Português outro importante evento lançado em Janeiro de 2006 pela Videoteca Municipal de Lisboa e pela Apordoc – Associação pelo Documentário. Existe assim um corpo significativo de produção de documentários, entre os que esbarram nos júris de pré-selecção e os que passam à exibição, cujo seu estudo representaria uma maior validade para o dispositivo de análise aqui evidenciado. Na impossibilidade pragmática de empreender tal tarefa, encara-se o Doclisboa como uma amostra importante para o estudo do documentário português. Esta dissertação não deve ser encarada numa perspectiva global e totalitária. Pretende-se demonstrar uma tendência dentro deste universo que é o festival, que dadas as suas características aponta e direcciona vias para um estudo mais aprofundado do fenómeno à escala nacional. O momento deste estudo reporta-se a um período de explosão de uma actividade, só a edificação de estudos posteriores poderá avaliar as dimensões do seu movimento e o efeito das suas transformações.

Capítulo 1

MOVIMENTO DOCUMENTARISTA DOS ANOS 90**1.1. Um movimento sem herança**

Considerando que este projecto pretende estudar o documentário português contemporâneo, como fenómeno oriundo do movimento dos anos 90, torna-se essencial caracterizar este movimento no panorama cinematográfico português.

A primeira tarefa é perceber se existiu de facto algum fenómeno que tenha tido paralelo em Portugal. Segundo José Manuel Costa, o parecer é negativo:

“ Até praticamente aos anos 90 (e o que se passou entretanto só ajuda a perceber a que ponto isso não aconteceu no passado), julgo que não houve no nosso país uma verdadeira tradição documental, no sentido em que não houve um movimento, mesmo que pouco expressivo ou temporário, que tenha apostado consistentemente no género e que tenha dialogado com as etapas mais fortes do género.” (COSTA, J.M., 2005:120).

Esta afirmação surge na tentativa de definir um quadro geral, onde efectivamente surgem excepções, casos pontuais de obras de cineastas que merecem destaque e análise. No entender do autor citado, esta análise quer-se mais histórica do que teórica, dado que as obras produzidas pelos cineastas portugueses surgiam num contexto isolado, quase sempre sem qualquer ligação às correntes do documentário internacional. Curiosamente, foram os primeiros documentários portugueses da viragem dos anos 20 para os 30, que apresentaram estruturas cinemáticas sintonizadas com a corrente internacional. Tal como os filmes de vanguarda de Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Joris Ivens e Jean Vigo, que romperam com as matrizes dos filmes de actualidades, típicos da “inocência dos primeiros olhares” dos pioneiros do cinematógrafo, também Leitão de Barros com *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) e *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) e Manoel de Oliveira com *Douro, Faina Fluvial* (1931) “partilharam esse contexto de mudança em que o documentário se formou” (COSTA, J.M., 2002: 121).

José Manuel Costa acrescenta:

“Mas, de facto, logo a seguir, quando surgiram as verdadeiras matrizes dum género novo – a matriz inglesa, “griersoniana”, o pólo individual de Joris Ivens desenvolvido já na década de trinta ou os movimentos lançados nos EUA por Pare Lorentz e pelos independentes americanos -, nada disso teve já qualquer eco, próximo ou longínquo, no nosso país e nada aqui aconteceu

que possa hoje ser visto como experiência paralela a isso. E, se tal não aconteceu na década fundadora do género, também nunca veio a acontecer depois em todas as outras grandes etapas dele, como foi o caso flagrante do momentum dos inícios de 60, quando, através da exploração do som síncrono e do plano-sequência, o documentário voltou a ser decisivo para a evolução de “todo” o Cinema.” (COSTA, J.M., 2002: 121).

As obras documentais portuguesas produzidas entre os anos 30 e 70 por cineastas como Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e Fernando Lopes apresentavam-se como terreno de passagem ou de substituição. Essencialmente elas espelhavam as estruturas ficcionais dos autores que surgiam nos seus filmes de ficção. Todos *“eles passaram pelo Documentário sem que algum tenha querido fazer do Documentário uma aposta central. Com eles, o género foi mesmo um terreno de começo, de passagem, ou, em qualquer caso, de excepção.”* (COSTA, J.M., 1999: páginas não numeradas). Mesmo, no caso de António Campos, José Manuel Costa, não colocando em dúvida o valor do seu trabalho, considera que é necessário avaliar o trabalho do autor, antes de o classificar como “o maior dos documentaristas”. Segundo José Manuel Costa, também este cineasta foi fundamentalmente *“um ficcionista – um entre os muitos ficcionistas portugueses que fizeram documentários”* (COSTA, J.M., 2005: 132). Segundo o autor, António Campos sempre voltou à ficção quando lhe deram meios, também para este realizador, o documentário foi um terreno de substituição. José Manuel Costa chama ainda a atenção para a singularidade fílmica deste “cineasta do real”:

“António Campos filma de maneira crua, precisa e concisa. É um cinema depurado e é como se, contrariamente a outros, a própria depuração evitasse revelar-se como “estilo”. O que, como é óbvio, não anula todas as manifestações de estilo, mas, por motivos éticos, opõe-se visceralmente a que esse estilo apareça como uma marca pessoal visível e distinta.” (COSTA, J.M., 2005: 134).

Com a revolução de Abril de 1974, há um incremento da produção cinematográfica com o fim da censura e a disponibilização de apoios por parte do Instituto Português do cinema, como por parte da RTP (Radiotelevisão Portuguesa). José Manuel Costa explicita:

“até 1974, ao longo de toda a história do nosso cinema, Portugal nunca contou com as duas condições básicas que, noutros países, estimularam ou simplesmente permitiram o movimento documental: a existência de organismos financiadores e (ou) uma mínima liberdade de difusão de filmes politicamente independentes. A ausência total de entidades estatais promotoras e

subsidiadoras do género (como as que permitiriam o movimento inglês ou americano) e a censura (que impedia à partida qualquer veleidade de exibição, mesmo marginal, de filmes de intervenção ou contestação social e política directa) liquidaram à nascença a hipótese de um documentarismo português sintonizado com aquelas correntes” (COSTA, J.M., 1999: páginas não numeradas).

O documentário assumiu lugar importante num cinema militante, que ambicionava registar um momento ímpar da história de Portugal, e ao mesmo tempo participar na realidade, difundido os ideais da revolução. No entanto, será excessivo afirmar que nascia aqui uma segunda geração de documentaristas e que estávamos perante um primeiro grande movimento do documentarismo português. Na verdade, também nesta época o documentário foi lugar de passagem, faltando-lhe identidade, e quando se esperava uma libertação do olhar (através do cinema directo, do plano-sequência e do som síncrono), eis que grande parte dos documentários enveredaram por uma estrutura tradicional, com a utilização de *voz-off*, uma montagem mecanizada e reguladora. A vontade de narrar e explicar a história sobrepôs-se à vontade de a observar. No seguimento destas constatações José Manuel Costa refere:

“Em Portugal, a “aventura da realidade” não chegou a coincidir com a “aventura do directo”. Não tinha havido antes um “Cinema directo” português e, se isso não tinha podido acontecer antes, a vontade tardia de o fazer era inevitavelmente contraditória com a pressão do tempo, com o não-dito da época anterior e, até (no caso dos autores mais exigentes), com a consciência das contradições teóricas de uma tal corrente. Era tarde para a inocência do directo mais puro; não era a altura para digerir e ultrapassar etapas não vividas.” (COSTA, J.M., 2005: 136-137).

1.2. O eclodir do Movimento

O desenrolar dos anos 80 pauta-se por uma produção pobre, onde *“pouco se passava, com a agravante de ser cada vez mais evidente a confusão conceptual entre o espaço do documentário e o da reportagem televisiva.”* (COSTA, J.M., 2005: 139). A desconexão e o respectivo atraso face à evolução da produção estrangeira, conheceria uma reviravolta com o despontar dos anos 90. Para isso, José Manuel Costa apresenta um conjunto de factores justificativos que compreendem a realização de diversas iniciativas como: os ciclos da Cinemateca (de destacar o de Frederick Wiseman em 1994), a actividade do CEAS (Centro de Estudos de Antropologia Visual), os apoios financeiros da Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses, a consolidação dos Encontros Internacionais de Cinema

Documental da Amascultura e o surgimento da Apordoc – Associação pelo Documentário. Decisivo foi também o início dos apoios financeiros específicos à produção e desenvolvimento de projectos documentais pelo IPACA⁴ e o início da introdução de cadeiras teórico-práticas nas universidades portuguesas (uma das primeiras foi a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Como consequência destes factores, José Manuel Costa anuncia uma nova geração de realizadores:

“Como nunca acontecera antes, aparecia uma nova geração (simultaneamente interna e externa aos habituais mecanismos de reprodução do meio cinematográfico) que via no documentário um desafio em si e não, essencialmente, um terreno de passagem. Ao debate de ideias e aos mecanismos de apoio juntava-se uma vontade de fazer por parte de quem não vivera as barreiras e os dilemas do período anterior. Tinha sido preciso esperar muito, e tinha sido preciso que os anos pós-censura permitissem diluir a herança do passado. Mas tudo apontava para que, agora sim, uma nova corrente de produção começasse a surgir.” (COSTA, J.M., 2005: 140-141).

A partir da segunda metade dos anos 90, uma nova geração de realizadores, entre os quais se destacam pela solidez do seu trabalho, Catarina Mourão, Catarina Alves Costa, Graça Castanheira e Pedro Sena Nunes tomam o documentário como opção de fundo, constituindo ele parte decisiva das suas obras cinematográficas. Tal como tinha acontecido com a geração do cinema novo dos anos 60, também alguns destes realizadores se deslocam ao estrangeiro, para frequentarem cursos de cinema e deste modo enriquecerem as suas experiências e interiorizarem as novas tendências do documentário e o seu novo papel de relevo na cinematografia mundial. Esta nova geração de realizadores chega com novas energias e ideias para com o documentário, vislumbram-se novos tempos com todo um trabalho por fazer, agora com novas formas e diferentes “olhares” nunca antes vistos no nosso espaço nacional.

Entre estes documentaristas, José Manuel Costa evidencia a *Dama de Chandor* (1998) de Catarina Mourão. Um exemplo de uma obra que rompe com a estrutura da reportagem televisiva, onde as imagens exigem a disponibilidade e o trabalho do espectador, onde a história surge através do “aqui e agora”, da “experiência directa das imagens”. Ficam de fora a narração em *voz-off*, a existência de um *pivot*, a banda musical, as descrições contextualizadoras.

Se por um lado, o conjunto de iniciativas referidas por José Manuel Costa abriu “o apetite ao documentário” em Portugal na primeira metade dos anos 90, a sua explosão, na segunda metade da década, é desencadeada por novos factores igualmente preponderantes. Um dos

⁴ Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual, posterior ICAM, actual ICA.

principais, senão mesmo o mais significativo, foi a revolução do vídeo digital. Para muitos autores a expressão “revolução do vídeo digital” é considerada uma verborreia. Segundo eles não se pode falar de revolução, dado que a investigação e os desenvolvimentos da tecnologia digital remontam aos anos 60. Existiu portanto todo um trajecto de inovações e uma acumulação de experiências no âmbito das tecnologias digitais derivando para os mais diversos campos dos media. O termo “revolução” deve ser aqui entendido como a massificação do vídeo digital, ou seja, o acesso da tecnologia a um grande e vasto número de pessoas, fenómeno este, ocorrido num curto espaço de tempo. Esta democratização do vídeo digital que se verificou a partir dos finais da década de 90, caracterizada por um decréscimo drástico dos custos dos materiais, revolucionou todo o processo de produção cinematográfica e audiovisual, desencadeando uma corrente de novos e emergentes autores. A revolução abrangeu todo o processo de produção, a inovação tecnológica significou novas câmaras, novos microfones, novos sistemas de montagem, novos suportes fílmicos, novos modos de distribuição e exibição. Este fenómeno de mudança em tão curto espaço de tempo é decididamente revolucionário e nunca antes tinha ocorrido em toda a história do cinema. Todo o processo de produção é acelerado vertiginosamente, os modos de concepção são igualmente alterados, o próprio conceito de imagem cinematográfica é colocado em questão, surgindo em seu redor novas e destabilizadoras teorias. Considerando a componente tecnológica, a possibilidade de fazer cinema está ao alcance de todos. É um facto que continuam a existir diferentes níveis de profissionalização e distintas esferas de produção, no entanto, a acessibilidade dos meios de produção é uma realidade que está à vista.

No campo do documentário que sempre procurou a ligeireza e versatilidade dos materiais e sempre padeceu dos crónicos problemas de financiamento esta nova realidade não poderia ter mais impacte. Em finais dos anos 80, Steven Spielberg profetizava que chegará o momento em que um adolescente terá em sua casa um estúdio de televisão. Actualmente as capacidades de produção de vídeo nos computadores pessoais e a difusão via Internet como é o caso do *youtube* vão ao encontro das suas declarações. A explosão da produção documental é estrondosa em todo o mundo e em larga escala, não fugindo o panorama português ao efeito. A produção do documentário brota nos mais diversos campos artísticos e profissionais, adquirindo forte impulso na esfera do amadorismo e fulcral dinâmica na esfera académica.

Nas universidades os cursos de ciências da comunicação e da cultura abrem os seus programas a disciplinas de cinema e audiovisuais, tentando acertar passo com o fenómeno académico internacional dentro desta área e correspondendo às novas exigências do mercado audiovisual e televisivo português. Existindo primeiramente sobre a forma de tímidas disciplinas, pequenos módulos e especializações acabam por evoluir e adquirir importante relevância académica. Agora a Escola Superior de Teatro e Cinema é acompanhada pela Universidade

Lusófona, a Universidade Católica do Porto, a Universidade da Beira Interior, A Escola Superior de Educação de Benfica, a Universidade de Aveiro, a Escola Superior de Belas Artes, a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, a Universidade Nova de Lisboa e o Instituto Politécnico do Porto. Os cursos profissionalizantes em audiovisuais da Escola António Arroio passam a ter concorrência com as novas Escolas Técnicas, como a ETIC – Escola técnica de Imagem e Comunicação, Escola Profissional Val do Rio em Oeiras e mais tarde a *Restart* – Escola de Criatividade e Novas Tecnologias. A maioria dos cursos destas universidades e instituições insere-se na verdade no campo da televisão, do jornalismo e dos novos media, correspondendo, como já foi mencionado, ao desenvolvimento do sector audiovisual e televisivo no nosso país. Mas se numa primeira fase o documentário é abordado redutoramente na perspectiva da televisão, numa segunda fase (que poderemos de grosso modo apontar como momento de partida os anos de 2002 e 2003) algumas destas instituições rectificam as suas posturas e reenquadram o documentário no seio do cinema, chamando para os seus corpos docentes realizadores no activo. É exemplo deste fenómeno a ligação de Margarida Cardoso à Universidade Lusófona, Pedro Sena Nunes à ETIC e Graça Castanheira à *Restart*. Por momentos parecia que alguns sectores com responsabilidade pedagógica estavam irremediavelmente a negligenciar o documentário cinematográfico, baralhando os diferentes modos de fazer do género em detrimento da perspectiva televisiva. Esta tendência foi positivamente invertida em várias universidades e escolas de cinema, passando o documentário cinematográfico a ter a atenção devida. Esta inversão pedagógica deveu-se ao facto de o documentário cinematográfico não ter perdido a sua identidade, resistindo nesta avalanche de produção, a simplificações, padronizações e generalizações. Os responsáveis da preservação da sua ontologia são os próprios realizadores que continuaram a desenvolver o seu trabalho apostando nesta prática fílmica. Aos realizadores dos anos 90 juntou-se uma nova e entusiasta geração, que de igual modo veio fomentar o documentário português, alargando a sua voz no espaço nacional e internacional. Como exemplos podemos mencionar Sílvia Firmino, Miguel Clara Vasconcelos, Miguel Mendes, Cláudia Varejão, João Trabulo, Leonor Noivo entre muitos outros. Todos os anos eclodem das instituições de ensino novas e interessantes fornadas de jovens realizadores, que assinalam o seu despontar com respeitáveis primeiras obras. É também interessante salientar que os realizadores mais conotados com a ficção não deixam de revisitar o documentário como é o caso de João Botelho, Teresa Villaverde, Jorge Silva Melo e Margarida Gil.

Após o fim dos Encontros Internacionais de Cinema Documental, promovidos pela Amascultura – Associação de Municípios para a área Sociocultural e pelo Centro Cultural da Malaposta, o Doclisboa assume a responsabilidade em 2002 de representar e promover o documentário português criando no seio da sua programação um espaço exclusivo para a sua

exibição. Face à avalanche produtiva, os festivais de cinema nacionais centrados na exibição de obras de ficção, abrem também espaço para o documentário nas suas programações. Surgem como exemplos, o OvarVÍdeo, os Caminhos do Cinema Português em Coimbra, o Festival de cinema e vídeo de Avanca e o Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde. Esta sensibilidade dos programadores para com o documentário em finais da década de 90 e inícios do século XXI constitui-se também como um importante motor de promoção do documentário no nosso país. Actualmente a inclusão do documentário nas programações dos festivais de cinema, não só é encarada como natural, como representa uma aposta decisiva na formação das suas identidades com o respectivo objectivo de captação de públicos. Veja-se o caso do IndieLisboa - Festival de Cinema Independente de Lisboa, o Fike – Festival de Curtas Metragens de Évora e o Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde. O documentário está agora irremediavelmente dentro do cinema e o peso das obras documentais no seio destes festivais é equiparado ao das obras de ficção.

O Doclisboa recebe anualmente a concurso uma média de 100 documentários portugueses, dando visibilidade a pouco mais de 15. Para dar visibilidade e enquadrar este notável incremento da produção a Videoteca Municipal de Lisboa e a Apordoc – Associação pelo documentário fundam o Panorama – Mostra do Documentário Português, que na sua 2ª edição em 2008 recebeu 165 documentários programando deste lote 75.

Num tempo aproximado de 15 anos o documentário português renasceu e desenvolveu-se percorrendo um caminho complexo constituído por instigadores e por obstáculos. Os seus sucessos e as suas problemáticas são agora universais, ou seja encontram paralelo nas cinematografias de outros países. Este processo está ainda em movimento, a revolução tecnológica continua, as políticas culturais são ainda tímidas face à importância do documentário e o desenvolvimento económico e comercial a ele ligados estão ainda por cumprir.

1.3 Problemáticas emergentes

A proliferação dos meios técnicos digitais, fruto da diminuição do preço dos materiais e o lançamento substancial e continuado de novos profissionais oriundos das escolas técnicas e das universidades veio criar uma forte destabilização no mercado audiovisual e cinematográfico. Este processo foi também impulsionado pelo modelo de ensino de Bolonha que veio privilegiar a aprendizagem dos instrumentos através do domínio das tecnologias. O presente estudo visa apenas enquadrar este efeito dentro do sector cinematográfico, mais concretamente na produção de documentários. No capítulo 5 far-se-á uma abordagem desta matéria tendo em vista o objectivo central da tese proposta que é o estudo das estruturas de produção do documentário

português. Contudo e para além das implicações deste *boom* ao nível das estruturas produtivas estão a acontecer fortes afectações na própria ontologia do documentário, nomeadamente na sua própria linguagem cinematográfica. Embora este estudo não pretenda enveredar pelo estudo da evolução da linguagem cinematográfica dentro do documentário, considerou-se que é importante deixar aqui uma pequena nota desta problemática contemporânea que granjeia um intenso debate internacional, devido às profundas alterações das estruturas de produção.

No seio da história do cinema o documentário sempre se constituiu como uma prática fílmica propícia à experimentação. O documentário foi encarado como um género, de difícil classificação e que constantemente rompia com os modos, as estéticas e as linguagens do cinema que tendiam a cristalizar-se. O documentário foi um espaço por excelência que possibilitou a expansão das fronteiras do cinema. Nos anos 20 este meio de expressão artística atraiu a curiosidade de autores de diversos campos culturais e artísticos. Esta fecundação levada a cabo por fotógrafos, pintores, escultores, poetas enriqueceu o *medium* e elevou-o ao estatuto de arte em oposição à lógica narrativa dos estúdios. As influências que o cinema recebeu destes diversos campos artísticos foi notória na afectação da sua linguagem que se enriqueceu e se transformou, rompendo com as regras gramaticais clássicas. Recorde-se os filmes de Man Ray, Walther Ruttmann, Joris Ivens e Dziga Vertov deste período. Todos estes filmes vanguardistas, apesar do seu estatuto de difícil classificação, fazem hoje parte da história do documentário constituinte da história do cinema. Se pensarmos na natureza de alguns destes filmes e os imaginarmos registados em suporte vídeo na actualidade, surgiriam provavelmente novos problemas de classificação. Se para alguns, ainda assim, se tratariam de documentários cinematográficos, para outros estas obras estariam já fora do território do cinema, sendo já outra coisa como por exemplo, vídeo-arte, vídeo-instalação, vídeo-performance ou vídeo-jamming.

Devido à extrema facilidade de acesso dos meios de registo de imagem em movimento uma avalanche de pessoas começou a fazer documentários. Tal como nos anos 20, também agora vários autores de outros campos artísticos pegaram nas câmaras e começaram a rodar os seus filmes. Estes apresentam-se naturalmente e uma vez mais contaminados por estéticas oriundas desses campos, como a fotografia, a dança, o teatro e as artes plásticas. Neste caso as suas obras fílmicas estão providas de um olhar artístico e a questão é saber até que ponto pertencem ou não ao território do cinema. Por outro lado surgem outros praticantes autodidactas que não possuindo formação artística válida se limitam a copiar melhor ou pior os produtos audiovisuais decalcados da televisão, perpetuando as suas convenções. Na abordagem ao documentário cinematográfico para este segundo caso é mais fácil e pacífica a identificação destes produtos audiovisuais, conotados claramente com o vídeo institucional, a reportagem televisiva ou o documentário televisivo de entretenimento. São obras audiovisuais que estão nos antípodas do cinema,

apresentado um menor trabalho sobre a imagem, focando-se exclusivamente no conteúdo, e caracterizando-se por uma mimetização apressada, desprovida de um olhar artístico. O problema maior está nas obras do primeiro caso, onde José Manuel Costa refere que a geração dos anos 90 se encontra actualmente a filmar na companhia de uma nova geração que poderá já não ser uma “geração de cinema” (COSTA, J.M., 2006:12). A propósito deste novo conjunto de obras, José Manuel costa menciona:

“(...) o documentário pode estar de novo a funcionar como charneira, já não por dentro do território do cinema (como várias vezes foi, no passado, mormente nas vanguardas dos anos vinte, ou nos inícios de sessenta, ou nas últimas décadas do século que terminou) mas entre cinema e outras “artes das artes”, cuja natureza é distinta. Face à avalanche quantitativa precisamos tanto de uma coisa como da outra: por um lado, ser capazes de separar o cinema de um audiovisual apressado, senão apenas preguiçoso ou vazio; por outro, perceber onde é que há olhares fortes que pertencem a um terreno artístico outro, porventura inclassificável.” (COSTA, J.M., 2006: 12).

O *boom* documental está desta forma a criar uma instabilidade na ontologia do documentário, se por um lado se constitui como um perigo estimulando o convencionalismo, por outro está a abrir e a expandir de novo a experimentação da imagem em movimento. O capítulo seguinte propõe visitar algumas questões com que o documentário sempre se deparou ao longo da história do cinema. Problemáticas oriundas da sua natureza pouco propícia a generalizações, definições e classificações.

Capítulo 2

DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO: ENSAIO DE UMA DEFINIÇÃO**2.1 O que é o documentário?**

Os estudos sobre documentário adquiriram recentemente um importante fulgor internacional. Embora parte das universidades norte-americanas e inglesas tenham empreendido alguns estudos significativos nos anos 70 e 80⁵, é nos anos 90 que surge uma considerável vaga de produção teórica, com o respectivo incremento de publicações sobre o género. É de assinalar, que este fenómeno adquire agora um espectro verdadeiramente internacional merecendo a atenção de várias universidades oriundas não só dos Estados Unidos da América e da Grã-Bretanha, como também de diversos países europeus e latino-americanos. Portugal não foge felizmente à regra, e assiste também a um despontar dos estudos universitários sobre o documentário; de registar a tese de mestrado de Manuela Penafria da universidade da Beira Interior, publicada pelas edições Cosmos em 1999 com o título, *O Filme Documentário – História, Identidade e Tecnologia* e a sua tese de doutoramento sobre o cineasta António Campos; de registar também a tese de licenciatura de Cláudia Silvestre, *Documentarismo Português na Televisão – O Discurso nos documentários com expressão no programa Docs da RTP2* pela Escola Superior de Comunicação Social e a tese de doutoramento de Jorge Campos do Instituto Politécnico do Porto sobre a relação do documentário com a televisão. O departamento de Sociologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, através do seu Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação tem também na forja dois estudos sobre o documentário, para além deste projecto, assinala-se a tese de Sílvia Firmino já em fase de conclusão.

A recente atenção no estudo do documentário nasce segundo a posição John Corner (CORNER, 2001: 124-125), devido a três focos de interesse: primeiro, em consequência da proliferação das escolas técnicas de cinema e audiovisuais, cujo ensino das práticas desencadeou obviamente o interesse pela análise da história, natureza e função do documentário; a acrescentar a este factor, e agora numa dimensão mais académica, estão os estudos tradicionais sobre a teoria do cinema, que tomando geralmente o ponto de vista da ficção, têm encarado o documentário como a constituição de um “realismo especial”, onde surgem questões complexas de ontologia e epistemologia ligadas a intenções sociais e políticas. Um terceiro vector justificativo resulta do avanço na interdisciplinaridade dos estudos do *media*, onde o documentário surge mais como um

⁵ De destacar por exemplo os estudos de Richard Barsam – *Nonfiction film: a critical history* e Erik Barnouw – *Documentary a history of the non-fiction*, cujas primeiras edições datam de 1974.

produto televisivo podendo adoptar diversas formas: assumindo um carácter informativo, e temos o documentário jornalístico, ou adoptando um carácter educacional e de entretenimento e temos o documentário educacional e os docudramas e docusoaps. Falaremos mais à frente sobre estas tipologias do documentário. John Corner argumenta que estas três áreas de interesse - a formação técnica, o debate teórico e o estudo da interdisciplinaridade - têm crescido um pouco com as costas viradas umas para as outras, e que por exemplo a tradição dos estudos de cinema tem ignorado o fenómeno do documentário televisivo. Existe também em Portugal, uma fraca articulação entre áreas de saber que diferentemente perspectivam o documentário. Não existe grande inter-relação entre as escolas técnicas de audiovisuais, (ETIC - Escola Técnica de Imagem e Comunicação e *Restart*), as fontes de conhecimento mais tradicionais dos estudos de cinema (Cinemateca Portuguesa e Escola Superior de Teatro e Cinema) e as diversas universidades que ministram cursos nas áreas de ciências da comunicação e recentemente no cinema. Não obstante existirem algumas profícuas relações são comuns as acusações mútuas: se uns são fundamentalistas do cinema, outros são produtos da televisão, se uns não passam de teóricos, outros são tecnicistas. Felizmente, e como foi referenciado no capítulo anterior, nos últimos anos no panorama do ensino do cinema em Portugal, esta cristalização das áreas de saber tem vindo a desvanecer-se. As universidades com cursos de cinema mais teóricos apetrecharam-se com as novas tecnologias digitais e contrataram docentes com aptidões técnicas, promovendo o *saber - fazer* enquanto as escolas técnicas de audiovisuais chamaram até si docentes com uma maior bagagem dentro da teoria e prática do cinema. John Corner afirma:

“Although the study of documentary is showing stronger signs of interconnection across the three areas (there are many courses, for instance, that try to relate both to the film tradition as well as to television work and then to the development of practical video skills), it is not yet possible to talk of coherent ‘documentary studies’. One of the reasons for this is the particular way in which study of documentary raises the question of the relationship between form and content.” (CORNER, 2001: 125).

Actualmente, é de facto uma incongruência falar em estudos autónomos do documentário. A vasta publicação bibliográfica que este género foi alvo desde o início dos anos 90, reside essencialmente nesta riqueza interdisciplinar das áreas que o estudam. A sua magia advém também desta indefinição da forma face ao tratamento do conteúdo.

A definição do conceito de documentário constitui, só por si, matéria para acesas polémicas entre os estudiosos e praticantes do género. Tomando consciência do terreno subjectivo por onde se navega, tentar-se-á construir um ponto de vista e uma perspectiva da defesa do documentário

enquanto cinema. E a palavra “defesa”, implica a agressão de que ele é alvo por parte do jornalismo e da televisão. Não interessa aqui menosprezar os terrenos legítimos do documentário jornalístico, chamemos-lhe correctamente reportagem televisiva (pequena ou grande), ou do documentário televisivo, seja educacional e (ou) de entretenimento. O que é necessário é a fomentação do espaço do documentário cinematográfico (também designado de filme documentário⁶ e de documentário de “criação”⁷), pois ele constitui um terreno fértil para a experimentação da imagem, do poder do olhar, da imaginação, da emoção e de tudo aquilo que possa constituir o cinema enquanto arte. A propósito das terminologias que pretendem identificar o documentário de cinema José Manuel Costa tem uma posição crítica com a expressão “documentário de criação” na medida em que ela está sujeita a confusões:

“Exactamente ao contrário do que tem acontecido com a expressão ‘documentário de criação’ – epíteto redundante e ignorante, que, justamente, mete tudo no mesmo saco – valerá então a pena chamar as coisas pelos nomes, não tendo receio de falar em ‘documentário de cinema’ e em ‘documentário de televisão’. Quaisquer que sejam as genealogias, é precisamente em nome da compreensão do (que resta do) todo que se impõe reconhecer cada uma das partes.” (COSTA, J.M., 2007: 52).

O documentário cinematográfico possui uma natureza própria, que ao não ser possível precisar nem classificar, constitui o seu campo de liberdade. José Manuel Costa define assim o documentário:

“ Pertencendo quase sempre ao grupo maioritário das fontes narrativas – das quais só a obra experimental se afasta – o documentário é, neste sentido, aquilo que, em princípio, não tem como objectivo produzir diegese, e que, abordando um qualquer ente real (a que não altera esse estatuto), o faz com alguma profundidade e empatia, ultrapassando o objectivo «noticioso», «descritivo» ou «explicativo». Estas várias características, uma a uma, distinguem-no daqueles outros géneros.” (COSTA, J.M., 1989: 97).

A construção da definição de documentário é edificada maioritariamente na sua distinção com a ficção e com a reportagem televisiva, acrescentando-lhe alguns autores (como é caso de Manuela Penafria, Bill Nichols e Erik Barnouw) tipologias, classificações e modalidades. No

⁶ Terminologia adoptada por exemplo por Manuela Penafria, no livro de sua autoria: O Filme Documentário – História, Identidade, Tecnologia, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

⁷ Terminologia adoptada por exemplo pelo ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual no seu sistema de apoio ao documentário e patente na Portaria n.º 1167/2001, de 4 de Outubro, ponto 2 do artigo 1.º. Consultada em 27 de Março de 2008: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc741.pdf>

entanto, estas abordagens à definição de documentário, apenas evidenciam os aspectos que o distinguem, sendo por vezes insuficientes para o caracterizar. Se por diversos momentos na história do cinema a distinção do documentário face à ficção era imperiosa como forma de legitimar uma prática fílmica distinta, a verdade é que actualmente esta discussão é encarada como estéril quando se trata de promover o documentário como uma prática cinematográfica com os mesmos objectivos que o cinema de ficção, ou seja, a produção de uma obra de arte. No campo teórico generalizou-se o conceito que os territórios de fronteira entre ficção e documentário são muito mais férteis artisticamente do que as zonas de identificação mais concretas. Os debates filosóficos em torno de questões de verdade, realidade e ficção são hoje em dia encarados como inúteis para a definição da natureza artística do documentário. Godard ao afirmar que todos os grandes filmes de ficção tendem para o documentário, assim como todos os grandes documentários tendem para a ficção, e que quem optar a fundo por um deles encontra necessariamente o outro no fim do caminho, está a reforçar a ideia do esbatimento de fronteiras entre as duas práticas cinematográficas (GODARD, 1985). Este fenómeno *per se* é enriquecedor do cinema no seu todo. Contudo, estas posições são enquadradas tendo em vista o trabalho e os objectivos artísticos. O documentário enquanto género, por outro lado, necessitou e continua a necessitar de um esforço de identificação. O tratamento de “histórias da vida real”, com “personagens e cenários reais” poderá não ser suficiente para identificar um filme documentário. Para alcançar este objectivo são definidos campos opostos como a televisão e o jornalismo. Nesta oposição será mais fácil de identificar objectivos, práticas, sistemas e modos distintos. Neste sentido e tendo em mente a atribuição de financiamentos o Ministério da Cultura viu-se obrigado a emitir uma definição oficial de “documentário de criação”, tentando separar o campo do cinema de outras áreas:

“Consideram-se documentários de criação os filmes, seja qual for o seu suporte e duração, que contenham uma análise original de qualquer aspecto da realidade e não possuam carácter predominantemente noticioso, didáctico ou publicitário nem se destinem a servir de simples complemento a um trabalho em que a imagem não constitua elemento essencial”⁸.

Recapitulando, não sendo possível precisar o que é, pode-se definir o que não é:

“se o documentário como género motivou e motiva curiosidade histórica, estudos de linguagem e alguma espécie de exegese – para não falar em pura e simples defesa – isso acontece

⁸ Terminologia adoptada por exemplo pelo ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual no seu sistema de apoio ao documentário e patente na Portaria n.º 1167/2001, de 4 de Outubro, ponto 2 do artigo 1.º

obviamente não por ser uma categoria cinematográfica ou audiovisual distinta mas por ser, ou ter sido, um projecto com identidade cultural, com raízes em época e lugares determinados, espelhando algo dessa época, dos homens que nela o ergueram e de formas de pensamento e de relação social específicas” (COSTA, J.M., 1989: 97-98).

José Manuel Costa apela acima de tudo, à identidade da história do documentário como testemunha do seu poder. Bill Nichols acrescenta, que os realizadores que erigiram o documentário, não estavam preocupados em formular e definir um género puro:

“Their interest was not in providing a clean, clear path for the development of a documentary tradition that did not yet exist. Their interest and passion was in exploring the limits of cinema, in discovering new possibilities and untried forms (...) The continuation of this tradition of experimentation is what allows documentary itself to remain a lively, vital genre” (NICHOLS, 2001: 82-83).

O género do documentário cinematográfico, é assim entendido, não como uma pura expressão de um modo, mas como um território de constante experimentação das formas, cuja apreensão é por si só um desafio.

2.2 Constituição histórica

Concentremo-nos, de modo sucinto, nalgumas práticas, épocas e realizadores que empreenderam a tradição histórica do documentário. Para Manuela Penafria: *“O que individualiza o documentário face a outras formas de expressão só poderá ser encontrado naquilo que foi até hoje”* (PENAFRIA, 1999: 34). Quando os irmãos Lumière, projectaram em Paris a 28 de Dezembro de 1895, *La sortie des usines Lumière*, alguém no salão Indiano do *Grand Café du Boulevard des Capucines* terá exclamado: *“É a vida tal como ela é!”*. O cinema nascia oficialmente, inaugurando o espanto e o encantamento da imagem fotográfica em movimento. A imagem do cinematógrafo adquire facilmente o seu estatuto de autenticidade, promovendo uma fé na imagem. Surgiam os filmes de actualidades, que começaram a ser produzidos em larga escala pelas equipas de filmagens *Lumière* e posteriormente pelas equipas da *Pathé* e *Gaumont*. Os filmes que primeiramente abordavam cenas comuns do quotidiano francês, rapidamente alargaram o seu raio de acção aos quatro cantos do mundo. A indústria cinematográfica que começara a despontar, sentia a necessidade de refrescar constantemente as exposições, dado que a curiosidade do cinematógrafo estava em risco de enfraquecer. Os filmes de

actualidades adoptavam o nome de *travelogues* e iam ao encontro do apetite do público que era alimentado e satisfeito com filmes que promoviam o encantamento não já pelo fenómeno da imagem *per se* mas sim pelo seu conteúdo. Os filmes de viagem traziam para o ecrã aspectos desconhecidos e exóticos do mundo: vulcões, cataratas, raças, tribos e animais bizarros. Georges Méliès, que tinha estado presente na sessão inaugural do cinematógrafo, tenta convencer Antoine Lumière para que este lhe venda a máquina dos seus filhos. Este responde-lhe que não, pois queria tirar o maior rendimento possível de um invento cuja moda passaria ao fim de 18 meses. (SADOUL, 1983: 56). Méliès rapidamente encara o cinematógrafo como um meio visual de contar histórias, a exploração do aspecto lúdico da imagem podia constituir um forte dispositivo de entretenimento. É curioso ter sido um prestidigitador, um mestre da ilusão, a criar os alicerces da ficção no cinema. Para além da realidade do mundo histórico, existe agora um mundo de ilusão e fascínio em que podemos entrar através da nossa visão. O filme de ficção arrebatou e ampliou mundialmente o interesse das massas para o cinema, a sua linguagem e dramaturgia conhecem notável maturidade com *The Birth of a Nation* (1915) de Griffith.

Apesar da hegemonia do interesse pela ficção, que se manteve até aos dias de hoje, os filmes de viagem não desaparecem. As sociedades de geografia e o desenvolvimento da antropologia e da etnologia juntam o filme à fotografia, como meio de registo dos objectos de estudo. O filme de viagens adquire mais um estatuto de filme de exploração, dado que visa documentar as expedições científicas a esses lugares inóspitos. Seria no seio deste tipo de filmes que nasceria o documentário. O cinema do real, até então era uma não-ficção, um olhar ingénuo, uma máquina que reproduzia o real, uma imagem – documento. É em oposição a estes pressupostos que o documentário emerge:

“o documentário foi uma invenção, e foi justamente uma invenção que reagiu aos extremos de manipulação que o cinema caiu quando em busca da sua autonomia (...) Quando nasceu, foi o contrário da inocência (já então impossível), foi o veículo de um olhar, ou de um poder, que dirigiram a câmara sob regras próprias”. (COSTA, J.M., 1989: 98).

Robert Flaherty com o seu filme *Nanook of the North* (1922) é considerado o pai do documentário ao ter realizado o primeiro filme do género. Como em quase toda a paternidade das invenções e autoria das descobertas, também o documentário tem a sua polémica. Não entrando obviamente nesta discussão é justo no entanto referenciar dois filmes, que merecem ser estudados como parte integrante na génese do documentário. O filme *In the Land of the Head*

Hunters (1914)⁹ do fotógrafo Edward S. Curtis sobre os índios norte-americanos *Kwakiutl* e o filme *South* (1919) de Frank Hurley sobre a expedição de Ernest Shackleton ao pólo sul. Ambos apresentam estruturas dramáticas, significativamente desenvolvidas, afastando-se notoriamente do tradicional filme de exploração. Ou seja, visam mais do que documentar fragmentadamente um aspecto do real, esforçam-se por contar uma história, que é fruto da observação da realidade e da construção criativa de um autor. Ambos são o resultado fílmico do ponto de vista de um realizador face à realidade observada. Obviamente não têm a estrutura e a complexidade de *Nanook of the North*, e muito menos tiveram a sua visibilidade e reconhecimento. Robert Flaherty foi induzido pelo próprio patrão, William Mackenzie a filmar a região da Baía de Hudson, a norte do Canadá. A sua expedição que tinha como objectivo a prospecção de minérios, acabaria por marcar a história do cinema. Na Baía de Hudson toma contacto com os esquimós, o povo *inuit*, que se torna o alvo principal das suas filmagens. Após o visionamento das primeiras filmagens, Flaherty fica descontente com o resultado, parecendo-lhe um simples *travelogue*. (BARNOUW, 1993: 35). Decide concentrar-se numa personagem (*Nanook*) e refazer sequências. A boa aceitação da crítica e um empurrão na distribuição pela *Pathé*, acabariam por lançar o sucesso internacional do filme. Robert Flaherty dava início à sua carreira, e criava uma nova identidade para o cinema. Um filme, onde a câmara sai do estúdio e nos revela personagens reais, cenários reais e uma história real. A inovação e genialidade de Robert Flaherty está na adequação da linguagem cinematográfica de um filme de ficção à estrutura de um filme de não-ficção e à aplicação feliz de uma narrativa dramática clássica. Um filme onde pessoas comuns se tornam personagens, onde a história, que é criada a partir de um *modus vivendi*, tem o mérito de prender a atenção do espectador, como ele tivesse a impressão de estar lá e ser ele o próprio explorador. *Nanook of the North* lança as bases do documentário e mais concretamente o de observação, algumas das suas premissas são ainda hoje seguidas: o conhecimento da realidade que se filma (Flaherty passou aproximadamente 7 anos com o povo *inuit*), o poder de observação dessa realidade, o domínio da forma e da estrutura dramática e a noção de ritmo. Flaherty dirigiu o desempenho de *Nanook* e forçou-o a utilizar técnicas de pesca ultrapassadas, utilizou artifícios de rodagem, mas esta sua vontade de imagem correspondia à sua visão daquela realidade, um trabalho de um autor, com determinado ponto de vista, cuja veracidade da representação não importa medir, por que se trata de um filme acima de tudo.

Se por um lado, Robert Flaherty marcava uma tendência realista no documentário, o cinema vanguardista dos anos 20, através da sua experimentação formal, acabaria por se tornar também num contributo para a fomentação do documentário cinematográfico. Os filmes

⁹ Restaurado e sonorizado em 1973 por George Quimby e David Gerth ficando com o título *In The Land of the War Canoes*.

abstraccionistas dos anos 20 de Man Ray, Hans Richter, Joris Ivens e Walter Ruttmann reivindicavam a elevação do cinema ao seu estatuto de arte. Parte destes vanguardistas eram fotógrafos e pintores que aplicavam as suas experiências profissionais no cinema num processo de miscigenação. De destacar o filme de Walter Ruttmann, *Berlim: Sinfonia de uma capital* (1927), que inaugurou um género de filme, as sinfonias urbanas¹⁰. Deste período vanguardista, destaca-se Dziga Vertov, que inspirado pelo futurismo, está na origem do cinema – montagem na União Soviética. Vertov também lutava para a elevação do estatuto do cinema à arte, mas ao contrário de muitos dos vanguardistas em acção, defendia uma autonomia do género através da erradicação da contaminação das outras artes como o teatro e a literatura. O cinema devia somente comunicar através da linguagem das imagens. Esta sua posição seria fundamental, na medida em que orientava o cinema para um caminho artístico alternativo à ficção. Vertov defendia um cinema, liberto do teatro: “*quase nunca o teatro é alguma coisa mais do que a infame falsificação da própria vida*”¹¹; um cinema que apresentasse personagens e cenários reais, e que se libertasse da literatura. Neste sentido, abolia o guião e os intertítulos, porque a história está na vida real e a sua informação devia ser transmitida pela própria natureza da imagem. No seu manifesto sobre os Kinoki, apelava ao poder de observação do kino-piloto, o operador de câmara e à mestria do kino-engenheiro, o responsável pela montagem. Segundo a teoria do cinema-olho de Vertov, a objectiva da câmara de filmar é mais perfeita que o olho humano, no sentido que ela se pode deslocar no tempo e no espaço. No entanto, o verdadeiro realizador é o montador pois é ele que tem a responsabilidade de organizar o caos e o transformar em ordem, a realidade surge-nos fragmentada e o filme é o resultado da visão organizadora do realizador na constituição de uma significação para essa realidade que nos escapa. Vertov fala-nos assim de um mundo invisível que é preciso descobrir e só o cinema o pode revelar. Trabalhando o aspecto formal do cinema, defendia que a força da atracção e a significação no cinema provém na articulação dos planos, só a montagem pode descobrir o seu ritmo e dar-nos o movimento das coisas. Um plano aparentemente desprovido de significação (como se fosse uma célula morta) podia criar sentido na sua articulação com outro, ou mesmo que denotasse um sentido primário, este poderia ser alterado no conjunto da montagem. Estava assim criada a base do cinema-montagem. O seu realismo provinha da sua experiência nos cine-jornais¹², onde teve que lidar com grande quantidade de imagens reais. A ausência de material para compor as cine-actualidades fê-lo recorrer ao tratamento criativo das imagens de arquivo explorando as potencialidades da montagem. Contudo, a forma era apenas o meio de chegar à

¹⁰ Filmes sobre o movimento e as dinâmicas das cidades, cujo modelo foi aplicado por muitos realizadores a outras cidades europeias. Vertov em Moscovo, Joris Ivens em Amesterdão, Manuel de Oliveira na Ribeira do Porto e Jean Vigo em Nice.

¹¹ Dziga Vertov citado por Vasco Granja in *Dziga Vertov*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p.45.

¹² Vertov trabalhou no Kino-Nedelia e no Kino – Pravda.

realidade, à actividade e à natureza do homem. Vertov era contra as reconstituições e encenações, praticava o anti-estúdio e sonhava com a existência de uma câmara invisível que registasse a vida tal como ela é. Vertov irá influenciar o movimento documentarista dos anos 60 na França com o cinema-verité, o movimento *direct cinema* nos EUA e o movimento *free-cinema* na Grã-Bretanha contribuindo desta forma para a emancipação do documentário cinematográfico. Os seus filmes testemunham a sua teoria como no *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), filme que se tornou um marco na história do documentário. Embora existam pequenas encenações¹³, estas são assumidas e expostas; Vertov revela ao espectador o próprio processo de filmagem, no intuito de transmitir a vontade de imagem do cine-olho. Os seus filmes *Kino-Glaz – A Vida de Improviso* (1924) e *Três Cantos sobre Lenine* (1934) são obras igualmente poderosas nas suas cine-observações apresentando menos encenações e efeitos de montagem do que o filme *O Homem da Câmara de Filmar*.

A viagem que o escocês John Grierson empreendeu aos Estados Unidos da América em 1924, para uma investigação em ciências sociais com o apoio e o suporte da Rockefeller Foundation e a Universidade de Chicago esteve na génese do movimento documentarista britânico, um dos mais, se não o mais importante na história do documentário. Nos EUA, Grierson toma contacto com o pensamento de Walter Lippmann e com o trabalho de Robert Flaherty. Influenciado pelo livro *Public Opinion* (1922) de Walter Lippmann, Grierson toma consciência para a falta de participação dos cidadãos no processo democrático e para o seu afastamento das problemáticas sociais. A informação estereotipada da sociedade veiculada pela imprensa estava na origem desta falta de sensibilidade. A respeito da influência de Lippmann, Erik Barnouw comenta: “*While Lippmann was pessimistic about all this, Grierson was not: he saw a solution. The Documentary film maker, dramatizing issues and their implications in a meaningful way, could lead the citizen through the wilderness. This became the Grierson mission*” (BARNOUW, 1993: 85). De regresso Grã-Bretanha Grierson, põe em marcha o seu projecto, onde a cinematografia de Flaherty foi exemplo. Contudo, e apesar de Grierson ter aclamado Flaherty como pai do documentário, ele era crítico em relação ao tema dos seus filmes. Segundo Grierson, o documentário devia incidir sobre os problemas da sociedade ocidental e não sobre sociedades primitivas desfasadas do curso da modernidade. Grierson é o verdadeiro motor do movimento, para além de idealista e teórico do documentário ele cria toda uma escola de documentaristas, um movimento que produziu entre 1929 e 1939, mais de 300 filmes do género. Num momento em que este tipo de filme não ficcional mostrava a suas potencialidades estéticas e conceptuais, padecendo ao mesmo tempo de dificuldades identificativas, Grierson arranhou-lhe

¹³ Em alguns filmes de Vertov a sua prática não é rigorosamente e totalmente fiel à sua teoria. Existem por exemplo, algumas encenações em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), recorde-se a actriz que ao amanhecer se veste e pestaneja para a luz do dia que irrompe pelas frinchas da janela.

um nome e formulou-lhe uma definição. A palavra francesa *documentaire* serviu de inspiração a Grierson, para inventar o termo documentário, quando este se referiu ao segundo trabalho de Flaherty, *Moana* (1926): “Of course, *Moana* being a visual account of events in daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value”.¹⁴ Depois do baptismo, Grierson formulou uma definição, num dos seus mais célebres textos sobre o documentário em “First Principles of documentary”. Grierson classificou desta forma, o documentário como o tratamento criativo da realidade (GRIERSON, 1979: 34-46). Se Flaherty incidia mais sobre a importância da observação no local, chamando a atenção para o processo de exploração e descoberta, Grierson por outro lado, adoptando a palavra “tratamento” e sofrendo alguma influência do cinema vanguardista soviético, via na montagem o factor determinante do filme. Esta influência é patente em *Drifters* (1929), filme que inaugura o movimento e onde Grierson surge pela primeira e única vez como realizador. Após o sucesso deste filme, Grierson desencadeia o movimento, fundando as *Film Units* associadas a instituições públicas ou privadas e reunindo e formando todo um corpo de profissionais. Grierson é hábil em cativar e gerir financiamentos e patrocínios como foi o caso da Empire Marketing Board e da General Post Office, no sector público e a Shell no sector privado. Apesar da sua costela política de esquerda, Grierson é um verdadeiro diplomata, mantendo boas relações quer com o partido trabalhista quer com o partido conservador; acima de tudo mantém a sensibilidade do Estado perante a importância do documentário. Não só Grierson é visionário, ao chamar para o movimento os melhores técnicos e realizadores como por exemplo Basil Wright, Paul Rotha, Humphrey Jennings e Alberto Cavalcanti, como cria toda uma escola de formação em volta do género que servirá de exemplo e incentivo a novas gerações de documentaristas. Assumindo-se como um director geral de produção, Grierson concilia a função propagandística do Estado, com os desejos de publicidade das instituições e empresas e com a funcionalidade do documentário na revelação dos problemas sociais. *Industrial Britain* (1933), *Night Mail* (1936), *The Song of Ceylon* (1934), *Coal Face* (1935), *Housing Problems* (1935), são alguns dos filmes mais emblemáticos do movimento. Numa altura em que a televisão não tinha qualquer expressão, Grierson via o filme documentário como um meio de educação e comunicação privilegiado. Através da dramatização do real, o realizador revelava e difundia os problemas sociais potenciando a sua discussão e consequentemente a sua solução, contribuindo deste modo para a aproximação e entendimento das classes sociais e dos povos. Brian Winston no seu livro *Claiming the real* (WINSTON, 1995) é particularmente crítico perante esta posição de Grierson. Segundo Winston, a posição de Grierson era paradoxal, na verdade os documentários eram meios de propaganda do Estado

¹⁴ John Grierson citado por Jack Ellis in *The documentary Idea: A critical history of english – language documentary film and vídeo*, New Jersey, Prentice Hall, 1989, p.4.

burguês, e estavam longe de ter a visibilidade desejada, não apresentando qualquer solução concreta para os problemas sociais emergentes. A posição revolucionária de Grierson era uma farsa.

O modelo e a estética de Grierson serviriam de inspiração para a constituição do serviço público de televisão e fundam um género denominado documentário institucional. Felizmente para uns, lamentavelmente para outros os documentários do movimento britânico dos anos 30, estão na génese da reportagem televisiva. Manuela Penafria atribui a esta prática fílmica, o nome de documentário de exposição (PENAFRIA, 1999: 59-61), na medida em que é norteado pela utilização de uma voz-off, que orienta o espectador para o conteúdo do filme através de uma exposição, descrição e explicação da sucessão de imagens. Bill Nichols, a propósito do modo de exposição acrescenta:

“The expository mode addresses the viewer directly, with titles or voices that propose a perspective, advance an argument, or recount history. Expository films adopt either a voice-of-God commentary (the speaker is heard but never seen), (...) or utilize a voice-of-authority commentary (the speaker is heard and also seen)” (NICHOLS, 2001: 105).

O documentário de exposição, tratado por estes dois autores está na base da reportagem televisiva e do documentário televisivo. A “voz de Deus” no documentário marca o seu carácter informativo e educacional procurando uma maior objectividade e funcionalidade das imagens. Grierson para além da atribuição de uma voz-off autoritária, recorria a reconstruções da realidade, verdadeiras encenações, muitas delas rodadas em estúdio, como é o caso da actividade dos carteiros nas carruagens do comboio-correio em *Night Mail* (1936). As reconstruções fílmicas são outra das características que marcam hoje em dia a reportagem e o documentário televisivo. Os realizadores afectos ao documentário cinematográfico, de criação, são bastante críticos para com esta estética e para com o legado de Grierson. Apesar das críticas, a importância do movimento é reconhecida, foi o movimento documentarista britânico dos anos 30 que legitimou universalmente o documentário como prática fílmica.

A partir de finais dos anos 30 e durante a década de 40 o documentário adquire sobretudo uma função política. Nos EUA com o New Deal de Franklin Roosevelt, Pare Lorentz expande as fronteiras do cinema de propaganda estatal, Joris Ivens envereda por um cinema singular de militância política e Frank Capra igualmente concebe a série documental de propaganda contra a Alemanha nazi intitulada *Why we Fight ?* (1943-45). Outros importantes cineastas trabalham o cinema de propaganda como Leni Riefenstahl na Alemanha e Humphrey Jennings na Inglaterra. Estes foram alguns dos cineastas, que durante o período conturbado da história mundial recheado

de devastadoras guerras conseguiram elevar o documentário cinematográfico para além dos objectivos propagandísticos. Num mar de filmes de actualidades onde a manipulação da informação era uma estratégia de guerra, estes cineastas conseguiram deixar a sua marca autoral, e manter o documentário em torno da sua função artística. Contudo o documentário cinematográfico, nos meios menos especializados, não deixou de ser confundido com os filmes de actualidades e com os filmes educacionais e de índole propagandística. O documentário de herança griersoniana instituiu e cristalizava práticas e modos contribuindo para o que hoje se denomina o documentário clássico dos anos 40 e 50. Foi contra esta estagnação formal e vazio artístico que na Inglaterra de finais da década de 50, um movimento denominado *Free cinema* se insurgiu anunciando um segundo grande momento na história do documentário.

Este segundo grande momento do documentário ocorre nos anos 60, e é uma resposta ao modelo de Grierson que entretanto se tornara numa prática generalizada, tendo adquirido o estatuto de tradição e de exemplo de estrutura clássica do documentário. Esta reacção surge em Inglaterra, no Canadá, em França e nos Estados Unidos da América. Apesar de todos os movimentos que despontaram nestes países possuírem uma identidade própria, todos eles são a consequência de uma inovação tecnológica comum. A portabilidade e a versatilidade das câmaras de 16 mm e a possibilidade de gravação de som síncrono independente foram os responsáveis pela chamada “libertação do olhar”. De agora em diante, as equipas de filmagens são reduzidas a duas ou três pessoas, o operador de câmara pode movimentar-se no espaço com a câmara ao ombro e estar mais perto da realidade. O realizador, como é o caso de Wiseman, podia assumir o registo do som restringindo a equipa a dois elementos. Nascia assim o modo do documentário de observação mais perto da estética realista do cinema, na medida em que possibilitava o registo contínuo em plano-sequência, podendo o realizador aspirar à invisibilidade, fazendo do acto de observação uma atitude desprovida de manipulação. Este modo recebeu o epíteto de *fly-on-the-wall*, onde qualquer intervenção na realidade estava proibida, como a utilização de *voz-off*, a entrevista, a iluminação artificial, os intertítulos e os oráculos, os efeitos especiais de imagem, a encenação (dirigir actores), a reconstrução (ficcionalizar realidades passadas) e a adição de música não justificada (só a música que estivesse presente no ambiente filmado podia fazer parte da banda sonora). Tal como defendia Vertov, não existe guião, pois não é possível escrever uma história que não se viveu; a câmara é a caneta. Esta prática fílmica, conheceu maior expressão no movimento norte-americano com o *direct cinema*. Os movimentos no Canadá (*candid-eye*) e na Inglaterra (*free cinema*), apresentavam uma prática menos purista. Bill Nichols chama a esta prática o modo de observação (NICHOLS, 2001: 109-115). Na França, o movimento *cinéma-Vérité*, tem uma natureza e um conceito diferente. Em França o documentário que quebrava com a estrutura clássica é intitulado *the-fly-on-the-soup*,

atribuindo-lhe Manuela Penafria o nome de documentário interactivo (PENAFRIA, 1999: 64-69) e Bill Nichols o modo de participação (NICHOLS, 2001: 115-123). O conceito, com marca de Dziga Vertov, tem como ícone o filme *Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch e Edgar Morin. Partindo dos mesmos benefícios tecnológicos das câmaras portáteis e do som síncrono, a sua estrutura difere *direct cinema*, na medida em que o realizador participa na realidade e no próprio filme. Erik Barnouw argumenta desta forma a diferença:

“The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of cinéma vérité tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinéma vérité artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of uninvolved bystander; the cinéma vérité artist espoused that of provocateur” (BARNOUW: 1993: 254-255).

Enquanto o realizador do *direct cinema* espera pela crise, o realizador do *cinéma vérité* provoca-a. Neste sentido, o realizador do *cinéma vérité* participa no acto de filmagem, entra em campo (está presente no enquadramento do plano), interpela as personagens e fá-las desempenhar situações e percorrer espaços. Enquanto o realizador do *direct cinema* procura não ter qualquer interferência no desenrolar da acção, o realizador do *cinéma vérité* não acredita na invisibilidade da câmara, e que pelo contrário, o efeito da sua presença pode levar as pessoas a revelarem-se. Guiadas pelo realizador e conscientes da presença e do efeito da câmara, as pessoas entrevistadas podem libertar-se e manifestarem a sua interioridade e as suas relações sociais. O realizador do *cinéma vérité*, ao colocar o entrevistador-realizador em campo juntamente com o aparato fílmico (microfones e projectores de iluminação), defende que está deste modo a ser mais leal com espectador do que o realizador do *direct cinema*, pois não lhe esconde o processo de mediação. Face a este cinema-verdade, Bill Nichols reclama:

“If there is a truth here it is the truth of a form of interaction that would not exist were it not for the camera. In this sense it is the opposite of the observational premise that what we see is what we would have seen had we been there in lieu of the camera. In participatory documentary, what we see is what we can see only when a camera, or filmmaker, is there instead of ourselves” (NICHOLS, 2001: 118).

O documentário cinematográfico criou assim a sua identidade dentro da história do cinema, as práticas de Flaherty, Vertov, Grierson e o movimento dos anos 60, foram os pontos mais marcantes. Formalmente o documentário cinematográfico, pode apresentar, características

híbridas fruto desta sua tradição histórica, sendo que, o *direct cinema* continua a ser uma forte influência no documentário de criação contemporâneo, tendo também sido aquele que mais celeuma levantou fruto de algum do seu radicalismo. A sua estética é uma das que mais potencia o realismo no documentário, potenciando o olhar cinematográfico através do desenrolar da acção. Actualmente o documentário cinematográfico que mais vai ao encontro desta estética é também aquele que maiores entraves tem na sua difusão em televisão. O documentário cinematográfico passa por um paradoxo, por um lado está direccionado para as salas de cinema, por outro necessita do financiamento e visibilidade da televisão. Este paradoxo está logo na sua origem, pois foi o financiamento e a difusão na televisão dos EUA que potenciou o fenómeno do *direct cinema*. Filmes importantes do movimento como *Primary* (1960), *Crises Behind a presidential commitment* (1963), *Salesman* (1969), *Don't look Back* (1966) e *What's happening! The Beatles in the USA* (1964), tinham grande receptividade por parte da televisão privada americana (como a ABC-TV). O interesse da televisão comercial pelo *direct cinema*, provinha do facto deste lidar com figuras públicas (políticos e músicos) e pelo facto dele providenciar um aspecto *voyeur* da imagem ainda por explorar. Rapidamente o interesse desapareceu assim que a linguagem se tornava mais ambígua, mais poética, mais cinemática, entrando em ruptura com a linguagem televisiva. O jornalismo televisivo nos EUA, através do financiamento do *trust Time – Life* e do grupo *Drew Associates* foi um agente dinamizador do documentário, contudo a sua importância para o *direct cinema* não foi exclusiva nem decisiva como refere José Manuel Costa:

“ *Mas é tão relevante perceber que a televisão foi um agente de mudança quanto perceber que não foi o terreno principal dela. Se por esses anos, o documentário foi outra vez (como o fora nos anos 30) um dos laboratórios do cinema todo – tendo sido nele que, em boa parte, se ensaiaram rupturas tão grandes como as que visaram os contornos do ‘assunto’ ou a temporalidade -, isso acabou por acontecer fora da programação televisiva, num espaço de trabalho formal que tinha outra natureza.*” (COSTA, J.M., 2007: 51).

O documentário neste período continuou a primar pelo seu trabalho no tempo fílmico, pela necessidade de atenção e contemplação, em suma manteve a sua distanciação a qualquer possibilidade de formatação. José Manuel Costa, a propósito da relação da televisão com o cinema refere: “ *A televisão pediu um novo jornalismo, o que o cinema lhe deu foi, outra vez uma forma de arte.*” (COSTA, J.M., 2007: 51). Apesar desta ligação com o cinema, a televisão rapidamente assimilou a estética do cinema-directo, segundo os seus propósitos informativos e de entretenimento. Neste processo de apropriação estética muito contribuiu o “vídeo de guerrilha” que emergiu nos EUA em finais dos anos 60. Este *modus operandi* do cinema-directo

foi na verdade desenvolvido e ampliado pelas televisões independentes ou alternativas nos EUA, que usufruindo da versatilidade do vídeo, adoptaram a sua filosofia e transpuseram-na para este novo suporte. Surge o jornalismo alternativo, o documentário militante e as *street tapes*, que aproximavam o espectador às novas realidades sociais em contraponto à informação institucional veiculada pelas estações de televisão comerciais comprometidas com o poder económico e político. A estética do documentário de observação desenvolvido pelo cinema-directo e pelo vídeo de guerrilha seria posteriormente absorvida pelas televisões estatais segundo os seus princípios.

O interesse no documentário cinematográfico resume-se actualmente às televisões estatais, veja-se o caso de Frederick Wiseman, que perpetuou a sua estética até aos dias de hoje, encontrando parte substancial do seu financiamento na televisão pública dos EUA (PBS). Em Portugal o interesse das televisões comerciais pelo documentário cinematográfico é nulo, e mesmo a RTP – Rádio e Televisão de Portugal que como co-financiadora, detém privilégios de exibição dos projectos apoiados pelo ICA, prefere não os incorporar nas suas grelhas de programação.

A ilusão do directo e a abordagem *voyeur* do *direct cinema*, seriam aproveitadas pela televisão na potenciação do espectáculo e do entretenimento nos programas denominados *Reality TV*. “*The 1990s saw ‘factual’ television became one of the most dynamic, successful and rapidly evolving fields of production. In genre terms it is now characterised by a very high degree of hybridisation between what would formerly have been discrete programme types*” (DOVEY, 2001: 134). O elevado grau de hibridação deste tipo de programas, que utilizam a influência da estética do documentário, agregando aspectos informativos e educacionais, concursos televisivos, debates e drama, dificulta a definição dos seus subgéneros como é o caso do docudrama e *docusoap*. Não entrando no estudo dos géneros televisivos, apenas de referir que os docudramas são encenações totalmente ficcionais (com actores, cenários e diálogos construídos) que partem de uma história real. Exemplos são a série *Crimes Verdadeiros* (RTP2 -1997) e *Um caso da Vida* (TVI – 1997). “*Estes filmes funcionam, digamos assim, como documentário mas não são documentários. Aliás, o docudrama é tido como um desenvolvimento pouco feliz do documentário, pois fica a meio caminho entre o documentário e o filme de ficção*” (PENAFRIA, 1999: 29). As *docusoaps* como o *Big Brother* (TVI 2002-2005) e *A casa do Toy* (SIC), são as “telenovelas da vida real”, partindo de uma realidade fabricada (escondida ou não pela produção do programa), os actores sociais engendram uma dramatização, transparecendo para o espectador a verdade do seu desempenho. A estética do *direct cinema*, com a câmara oscilante ao ombro, e o seu efeito de directo, de imediato, bem como a sua premissa de autenticidade e ausência de manipulação foram deste modo recuperados pelos programas *Reality TV*.

O *direct cinema* sofreu severas críticas por parte dos realizadores e defensores do documentário mais performativo como é o caso de Stella Bruzzi, que fala assim dos realizadores do *direct cinema*: “*their films are the ultimate expression of how hard it is to disguise the impossibility of what they were trying to achieve*” (BRUZZI, 2000:7). Os realizadores do *direct cinema* respondem que eles nunca negaram a manipulação, só que esta tem uma dimensão diferente, surge na captação da imagem como uma selecção, e na montagem como uma construção. Preferindo o termo *direct cinema* para o seu movimento do que o termo *cinéma-vérité*, eles vincam apenas o facto do registo ser directo, sem a mínima interferência no desenrolar da acção. A verdade do seu cinema é a apenas a verdade da sua representação, do seu processo artístico, nunca a “verdade da realidade”. Este tipo de cinema resulta em grandes quantidades de imagem registada, dado o intenso processo de observação que deriva de vários meses de exploração cinemática e, por vezes, anos. A montagem é então o processo criativo por excelência, na construção da visão e do ponto de vista do realizador para com a realidade observada. A magia do documentário provém do contínuo processo de exploração das diferentes fases de produção: *réperage*¹⁵, pré-produção, rodagem e pós-produção. É este caminho de descoberta que motiva o realizador de documentários, se ele já soubesse o que iria encontrar, provavelmente não quererá fazer o filme. Este assalto constante do novo não o poderemos encontrar no processo de feitura de uma ficção, dado que o filme apesar de partir da realidade sofre um maior poder de abstracção e construção interior, ou seja de imaginação prévia. A transposição do mundo imaginário do realizador de ficção para o ecrã, é assim mais livre que a do realizador de documentários, dado que este último tem maiores exigências no tratamento da impressão da realidade. Ou seja, o seu dispositivo de representação tem que ser mais credível, mas não autêntico. Bill Nichols acrescenta:

“Documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of the world we already occupy. It stands for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the aspects of the world that is represented are familiar to us. We judge a reproduction by its fidelity to the original – its capacity to look like, act like, and serve the same purposes as the original. We judge a representation more by the nature of the pleasure it offers, the value of insight or knowledge it provides, and the quality of the orientation or disposition, tone or perspective it instills. We ask more of a representation than we do of a reproduction” (NICHOLS, 2001: 20-21).

¹⁵ Exploração prévia do terreno (físico ou sociológico) para preparação do processo de filmagem. Nos filmes do Wiseman a *réperage* é fundamental, uma vez que permite uma habituação à equipa de filmagens e ao próprio dispositivo fílmico por parte das pessoas que vão ser filmadas dentro das instituições.

Aludindo à posição de Stella Bruzzi, o documentário não é o falhanço da representação, mas sim a relação dialéctica entre aspiração e potencial, uma inter-relação performativa entre o assunto, o realizador, o dispositivo cinematográfico e o espectador. (BRUZZI, 2000: 4-6).

2.3 Contraponto à reportagem

O documentário cinematográfico, de criação e de autor, apresenta desta forma uma identidade, uma tradição e uma natureza que o distinguem de outro tipo de práticas como a ficção, a reportagem televisiva e o chamado documentário televisivo. Este último apresenta várias tipologias, muitas delas potenciadas pelos canais temáticos da televisão por cabo dedicados ao “género documentário”. Temos por exemplo o documentário biográfico, o histórico, o de vida selvagem, o científico, o de investigação, etc. O documentário televisivo promove assim o seu carácter educacional, informativo e de entretenimento. Este conjunto de programas obedece a convenções e a formatações próprias. Na base da sua estrutura está a reportagem televisiva e a apropriação de algumas técnicas do cinema. Abordando a relação histórica do cinema com a televisão nas últimas décadas e o predomínio da prática documental televisiva José Manuel Costa comenta:

“Mais uma vez o processo não foi linear (sem interstícios ou excepções) e não há que vê-lo como mera assunção de marcas genéticas diferentes – como se o documentário televisivo fosse, em última análise, pura emanção da reportagem. Sendo óbvio que uma parte veio daí, e sendo óbvio que todo ele sofreu essa contaminação, trata-se sobretudo de território misto, sem marca genética própria, em que se combinam marcas históricas da televisão (a informação, a palavra, a herança radiofónica) com a apropriação do documentário cinematográfico, ou seja, daquilo que, foi o documentário tout court.” (COSTA, J.M, 2007:52).

No entanto e mais uma vez, José Manuel Costa reforça o documentário cinematográfico na sua constituição histórica, reivindicando a sua autonomia: *“Em si mesma, a ideia de documentário era obviamente anterior a este cruzamento, tendo sido uma ideia de cinema e uma resposta dada na – e pela – história do cinema.”* (COSTA, J.M, 2007:52). Não vamos entrar na definição de documentário televisivo, nem na caracterização das suas tipologias, nem na análise das suas semelhanças ou identificações com a reportagem. É mais útil para a apreensão do conceito de documentário cinematográfico contrapô-lo à reportagem televisiva. Para um público televisivo, cujas práticas culturais não passam pelo cinema, a confusão entre documentário televisivo e documentário cinematográfico é grande, por vezes a existência de “um outro tipo de

documentário criativo” é simplesmente ignorada. O grave da situação está, quando os próprios programadores televisivos desconhecem também a existência do documentário cinematográfico. José Manuel Costa reconhecendo a incompatibilidade das linguagens, reivindica contudo para a televisão, a par da difusão do documentário televisivo, um espaço para o documentário cinematográfico, como uma espécie de laboratório da imagem da televisão (COSTA, J.M, 2007: 49-52). Vejamos então as diferenças para a reportagem televisiva.

Documentário e reportagem cresceram no seio do cinema mantendo estreitas ligações e construindo simultaneamente as suas próprias ontologias. Quer as cine-actualidades ou reportagens cinematográficas quer os documentários cinematográficos eram difundidos nas salas de cinema. Com a proliferação da televisão nos anos 50, a reportagem migrou para este media, encontrando um espaço fértil ao desenvolvimento dos seus parâmetros jornalísticos. A pequena ou grande reportagem televisiva, é hoje uma peça jornalística fundamental no conceito de informação em televisão. O documentário cinematográfico, por seu lado, contribuiu também com a sua linguagem e estética para a televisão por via do vídeo de guerrilha, nomeadamente para o documentário televisivo. No entanto, este incorpora massivamente técnicas e métodos da reportagem televisiva. O documentário televisivo, viria a ter grande pujança com o incremento e massificação da televisão e do vídeo, desenvolvendo a sua linguagem e adquirindo as suas formatações, enquanto o documentário cinematográfico, apesar das dificuldades, manteve o seu caminho no seio do cinema. Salvo casos pontuais como o *direct cinema*, a televisão nunca se interessou verdadeiramente por outro tipo de documentário, que não fosse o televisivo promotor de entretenimento. O documentário cinematográfico é então negligenciado pela televisão, dado que apresenta por vezes, características antagónicas com a filosofia da televisão. Se não vejamos: existe toda uma formatação televisiva que é exigida aos realizadores de documentário pelos programadores televisivos. Como exemplos paradigmáticos temos a restrição da duração a 25 ou 50 minutos, as quebras precisas na estrutura para introdução dos espaços publicitários, a utilização de comentários em *voz-off*, a velocidade de edição, o tratamento de temas universais, actuais e sensacionalistas e a preferência na utilização das entrevistas tipo *talking-heads*¹⁶ como meio narrativo. O uso de uma “linguagem estética apelativa”, como a adulteração cromática e toda a espécie de efeitos de imagem, é também apanágio de um “bom documentário televisivo”. O documentário cinematográfico *O Quarto da Vanda* do realizador português Pedro Costa apenas teve exibição em canais estatais bastante idiossincráticos como a ARTE em França e a RTP2 em Portugal. A exibição deste documentário num canal de televisão comercial e generalista seria uma utopia. Analisemos então a estrutura da reportagem em contraponto à

¹⁶ Esta expressão é utilizada pelos cinéfilos para definir o registo videográfico de entrevistas a personalidades que surgem no ecrã em grande plano, imóveis debitando informação.

estrutura do documentário cinematográfico. A palavra reportagem vem do latim *reportare*, e que significa transportar. O jornalista tem a missão de levar informação, de difundi-la, tendo por vezes a necessidade de explicá-la. Daí o texto jornalístico, e não a imagem, ser a principal ferramenta do ofício. É através do texto que o jornalista potencia a sua função que é difundir a informação. Manuela Penafria chama a atenção à função da *voz-off* no cumprimento do texto jornalístico, que é suposto corresponder à regra jornalística de informar: quem, o quê, quando, onde, como e porquê:

“o texto que ouvimos responde a essas perguntas. Esse mesmo texto, em geral é gravado em voz-off por vezes directamente para uma cassete de vídeo, seguindo-se as imagens que, como se diz na gíria jornalística, são ‘despejadas na fita’. Na reportagem as imagens têm uma função o mais das vezes ilustrativa (...) As afirmações da voz-off são, em geral, imediatamente confirmadas pelos entrevistados. A descrição pormenorizada do ambiente geral (o chamado ‘ponto da situação’, a personalização da ‘história’ e o discurso directo (citações) são algumas das técnicas frequentemente utilizadas e que fazem parte do Livro de Estilo do jornalista. Os procedimentos contemplados nesse Livro constituem-se, digamos, como uma ‘grelha’, que deve ser aplicada a todos os acontecimentos e temáticas tratadas, independentemente da sua natureza” (PENAFRIA, 1999:22).

O jornalista trabalha para uma instituição noticiosa, rege-se por uma agenda imposta. Mesmo quando tem liberdade de escolha das matérias, estas têm de providenciar uma função social, um acontecimento – notícia. A reportagem televisiva é um produto informativo de uma cadeia de televisão. Ela tem de respeitar os padrões da linguagem televisiva e é o resultado de factores de produção padronizados.

O realizador-cineasta trabalha a imagem, o “olhar cinematográfico” que é fonte de informação, mas sobretudo de emoção. O cineasta trabalha a imagem numa perspectiva sensorial. Na construção do objecto artístico ele deverá trabalhar a subjectividade, a profundidade e a complexidade da realidade. A estética do documentário é livre, a sua linguagem pode adquirir diversas formas com a finalidade de instigar a experimentação. O jornalista, imbuído pela ética jornalística tem o dever de informar, de transportar a realidade em vez de a experimentar. A reportagem tem uma estrutura própria, que deve respeitar certos requisitos do ofício de informar. O jornalista tem de ser objectivo e imparcial dirigindo o seu trabalho à razão e não à emoção. Neste apelo à racionalidade do espectador, a reportagem promove a supremacia do texto jornalístico, onde as imagens surgem inertes na composição amorfa com o discurso informativo. Nas equipas de filmagem de reportagem não existem realizadores com formação

cinematográfica, existe um jornalista com um texto e um operador de imagem que regista mecanicamente videogramas segundo as exigências do texto, que muitas das vezes é escrito antes da própria filmagem. As imagens servem para ilustrar o texto jornalístico. O jornalista tende por vezes a fazer conclusões, identificando problemas e orientando soluções, sendo por isso o texto jornalístico, muitas das vezes, fechado à interpretação do espectador. A propósito da ideia de documentário e reportagem veiculada pelo programa de televisão *Os grandes Portugueses*, José Manuel Costa alerta uma vez mais para a confusão:

“a ideia de que o documentário é acima de tudo ‘comentário’; a ideia de que este deve ser ‘dito’ (em in ou em off); a ideia de que esta é a área do texto assertivo, em que é suposto ultrapassar-se a neutralidade da reportagem. Com um tão bom pretexto para ‘a cada um a sua verdade’, o que triunfou foi o cliché do modelo. Puseram-se em causas as teses, não o ‘filme de tese’” (COSTA, 2007: 49).

O realizador de documentários deverá construir o seu ponto de vista através do tratamento fílmico, o que é diferente de forçar a sua opinião por intermédio do discurso verbal, a ambiguidade de interpretação por parte do espectador deve ser uma tarefa a cumprir. José Manuel Costa alerta para este equívoco entre o documentário como lugar “da opinião” contra a “neutralidade da reportagem”:

“Dizê-lo é não perceber a que ponto as reportagens são hoje veículos (porventura brutais) de pontos de vista, do qual o paradigma será a moderna reportagem de guerra, em que quanto mais ‘vemos’ menos realmente ‘estamos a ver’, e em que a grelha de leitura está traçada na origem, nas fontes ou nas corporações, da informação. Ou seja, não se percebendo sequer isso, e persistindo-se em pensar o documentário num quadro que apenas se define contra essa falsa neutralidade, ignora-se na origem aquilo que o melhor documentário cinematográfico tem sido, que é precisamente a negação da muleta opinativa.” (COSTA, 2007: 50).

O realizador de cinema documental deixa frequentemente o final em aberto, livre para a interpretação e liberdade do espectador. O cineasta não é inerte, pode tomar posições, pode e deve comunicar o seu ponto de vista, no seu tratamento subjectivo e, ao contrário do jornalista, pode estar errado e tem esse direito. Não deverá forçar conclusões mas estimular interpretações da realidade. Aludindo a John Grierson o documentário é o tratamento criativo da realidade. O cineasta, ao contrário do jornalista não tem como obsessão a identificação da verdade dos factos, apenas procura exteriorizar a sua perspectiva da realidade. A sua verdade provém do processo

criativo. A sua verdade é a obra de arte, e dela emana a perspectiva do realizador e a sua personalidade, bem como o seu trabalho ao nível da linguagem cinemática. O espectador ao mergulhar na representação da realidade de um documentário cinematográfico, não se sente seguro. A imagem é uma aventura na qual se pode perder. Esse novo mundo que lhe chega é um convite à experiência e não uma lição ou tratado sobre a humanidade. Estamos no campo da criação e da arte e como tal não existe segurança para o espectador, é ele que deve ter a possibilidade de escolher a verdade dos factos.

Capítulo 3

O CINEMA DO REAL**3.1 A representatividade**

Neste terceiro capítulo abordar-se-á o documentário como parte constituinte do próprio *corpus* do cinema. No capítulo anterior promoveu-se o conceito de documentário cinematográfico através da análise da sua génese no seio da história do cinema, bem como através da defesa da singularidade da sua prática fílmica em contraponto à reportagem televisiva. O ensaio que se promoveu em torno de uma definição, não explorou substancialmente as diferenças do documentário para com a ficção. Esta omissão deliberada reside no facto de se considerar que o que aproxima a ficção do documentário é muito mais importante do que aquilo que a afasta. Tendo como pano de fundo esta matéria, Manuela Penafria contrapõe desta forma os dois universos cinematográficos:

“ao contrário da ficção, o documentário oferece-nos acesso ao mundo e não a um mundo. No ecrã podemos encontrar, ou uma história e o seu mundo imaginário, ou um argumento sobre o mundo histórico. Uma história sobre o mundo imaginário não é mais do que uma história. Uma história sobre um mundo real é um argumento” (PENAFRIA, 1999: 25-26).

No entanto, os filmes de ficção, nomeadamente os da corrente neo-realista italiana, também abordam argumentos do mundo real. Quando Manuela Penafria se refere ao acesso do documentário ao *mundo*, este não deixa de ser *um mundo*, na medida que se trata da visão pessoal e interior do realizador para com a realidade. É por conseguinte, o mundo interior do realizador aquilo que experienciamos, ou melhor, um mundo fabricado pelo seu tratamento fílmico e criativo da realidade. Não se pretende aqui explorar o fértil e complexo território de fronteira entre documentário e ficção, o que é importante salientar é que o essencial, a arte do ofício, o poder do olhar e a capacidade de transmitir emoções através da imagem é igual. O documentário é cinema, e nesta perspectiva documentário e ficção são entendidos como uma só essência cinematográfica.

Contudo, a representação da realidade pode atingir pólos significativamente distintos, tratando-se de um filme documentário ou de um filme de ficção. Analisemos sumariamente esta questão. Verdade é, que o realizador de filmes de ficção tem à partida uma maior liberdade imaginativa na construção das formas representativas, enquanto o realizador de documentários

está ancorado a uma limitação da representação, no sentido em que esta terá que evidenciar, uma maior impressão de realidade. A imagem do documentário potencia uma maior autenticidade do real. Enquanto espectadores de um documentário, estabelecemos à partida uma menor barreira no nosso processo de acreditação para com a realidade tratada. E “à partida”, porque o contrato de acreditação que o espectador faz com a representação está permanentemente em jogo. Num filme de ficção, por maior que seja esta impressão de realidade, temos sempre a consciência de que se trata de um filme. Embora em certos filmes neo-realistas, o elevado grau de verosimilhança da sua estética e clarividência da sua história de base realista, possa por momentos levar o espectador a adquirir uma “experiência do real”. No final do filme ele poderá auto-avaliar a sua experiência e concluir que foi uma boa representação do real, mas nunca que assistiu a um fragmento da realidade. Ao contemplar um documentário, o espectador mais consciente saberá que também o que lhe é apresentado não é a realidade. Contudo, a sua percepção da representação tenderá a ser mais realista. É a abstracção radical da forma no documentário que levanta problemas na construção da sua definição. Documentário experimental, abstracto, artístico, performativo, reflexivo, poético, a videoarte, o videodança, são apenas terminologias que tentam definir aquilo que não pode ser definido. Não se pode censurar aqueles que querem aproximar o filme experimental ao documentário; isto só evidencia a riqueza e a liberdade estética do documentário. Mas a proposta que se lança é analisar o documentário enquanto uma forma dinâmica de interpretação do real, ou seja, entendendo o tratamento artístico da imagem enquanto impressão da realidade. O que se pretende valorizar neste conceito de documentário cinematográfico é o realismo percebido da sua imagem, o impacto extremo da verosimilhança da sua representação.

Como vimos no capítulo anterior, o *direct cinema*, é uma das práticas fílmicas que maior impressão de realidade dá. O seu processo de registo (filmagens) é um dos que menor manipulação imprime na realidade. A manipulação, ou o processo criativo do realizador fica assim fortemente concentrado na montagem. A “pureza do registo” está obviamente em causa quando se entende selecção como manipulação, e quando questionamos o “poder corruptivo” da presença da câmara de filmar. Ou seja, não só existe manipulação quando há uma selecção de acontecimentos a filmar (uma fragmentação da realidade observada), como também a presença de uma câmara pode alterar o comportamento das personagens estando em causa a veracidade dos seus desempenhos. Apesar de alguns sectores mais críticos com o dispositivo de filmagem do cinema-directo, este não deixa de ser reconhecido como um meio válido para a promoção da “naturalidade” dos intervenientes. Os irmãos David e Albert Maysles, consideraram o seu cinema como directo, porque o registo era directo sem que nada se interpusesse entre a câmara e os intervenientes. Não havia portanto entrevistas nem qualquer ordem por parte dos realizadores

que interferisse no fluxo da acção. Na montagem nenhum comentário ou efeito de som ou imagem era aplicado. Frederick Wiseman, realizador ainda no activo e que se manteve absolutamente fiel ao dispositivo do cinema-directo é um dos grandes responsáveis por esta prática se manter no seio do documentário contemporâneo. Analisando o seu trabalho, Paulo Viveiros refere:

“ É o olhar do mundo que a câmara capta, que se reflecte na naturalidade da representação, ou, por outras palavras e de acordo com Joris Ivens, quanto menor é a intervenção entre o espectador e a realidade filmada, maior é, então a presença do realizador devido à confiança por parte dos outros, o que evidencia a subtilidade do olhar do autor. O olhar do mundo confronta-se com o olhar do autor porque ambos são possuidores de um poder que se intersecciona na câmara, impossibilitando-a de exprimir apenas uma das perspectivas.” (VIVEIROS, 1999:56).

A “naturalidade” do desempenho dos actores nos filmes do Wiseman acontece porque a câmara não é uma surpresa, não é imposta, é previamente autorizada a sua presença. Quando existe um efeito de perturbação no comportamento dos intervenientes desencadeado pela câmara descortinando simultaneamente a sua presença, este é normalmente suprimido na montagem. Não é fácil de entender como nos documentários do Wiseman o comportamento das pessoas se apresenta tão natural. Isto poderá dever-se ao facto de a câmara não representar uma verdadeira ameaça ao território e à teia de relações sociais. As pessoas não são questionadas, nem confrontadas com novas situações, apenas se espera que elas executem as suas rotinas diárias ou que ajam segundo a sua livre vontade, não existe uma destabilização do *status-quo*, a câmara é assimilada por habituação. Paulo Viveiros menciona:

“Quando há uma normalidade em redor do território do indivíduo, ele apresenta signos de acalmia e de comodidade, mas se pressente algo anormal, é mais frequente que deixe transparecer que não dá por essa anormalidade. Isto é, auto-personifica-se e ‘representa’ encenando rotinas automatizadas, mas acabando por encarnar o papel de personagem.” (VIVEIROS, 1999:60).

Por outro lado em situações de crise e intensidade dramática os intervenientes absorvidos pela emoção tendem a ignorar ainda mais a sua presença. Recordando as palavras de Ernest Hemingway no documentário *Terra de Espanha* (1937) de Joris Ivens: “os homens não conseguem representar perante as câmaras na presença da morte”. Deste modo é possível

praticamente eliminar a dramatização proposta para a câmara e captar a crueza da acção, minorando o efeito sobre as pessoas. Paulo Viveiros acrescenta ainda a propósito do Wiseman:

“O que nós vemos nos seus filmes é a captação humana da realidade quotidiana com o olhar. Os olhos passam em geral por ser a maior fonte de informação que o homem dispõe. (...) É como se a passagem da simples imagem retiniana à percepção. A câmara quase já só capta o que o olho humano alcança com a sua mobilidade e os seus prolongamentos de atenção. O olho já não se submete à câmara, como no cine-olho de Vertov. Pelo contrário, é a força do mundo que nos esmaga através da genialidade do realizador” (VIVEIROS, 1999:60).

O método do cinema-directo embora não utilizado na sua pureza como era apanágio nos anos 60 ou como é aplicado por Wiseman, mantém uma fortíssima influência no documentário cinematográfico contemporâneo.

Um outro método de filmagem associado ao cinema-directo é a preferência pelo plano-sequência que potencia este desejo de um registo cru da realidade, procurando a maior naturalidade possível do comportamento dos intervenientes. Bazin no seu texto “Montagem Interdita” (BAZIN, 1992: 57-70) privilegia esta técnica como potenciadora do realismo e promotora da ambiguidade ontológica da realidade. Ao limitar a montagem, o realizador está a respeitar a unidade espacial e temporal da representação confrontando o espectador com a ambiguidade que caracteriza o real. Bazin chega mesmo a proclamar uma lei na defesa deste objectivo: *“ parece-me que se poderia pôr em lei o seguinte princípio: ‘ quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita.’ ”* (BAZIN, 1992: 67).

Todas estas práticas oriundas da teoria realista, continuam a ser apreciadas e utilizadas pelos realizadores de documentário contemporâneo, quer seja através de uma forma híbrida, na articulação com outros modos e práticas fílmicas, quer seja na sua forma mais crua e fiel ao processo do “cinema-directo”. A preferência deste registo assenta na sua proximidade à realidade que se manifesta perante a câmara, o *direct cinema* está mais próximo da ilusão do directo e da experiência fílmica do contacto com a realidade. A influência da sua estética é visível em muitos filmes de ficção; recordemos o manifesto *Dogma 95*¹⁷ que testemunhou o seu poder.

A força do documentário reside na utilização da imagem enquanto *medium* privilegiado na impressão da realidade. Reforçando este realismo recorde-se Roland Barthes: *“nada pode*

¹⁷ Manifesto do Dogma 95 em The Official Dogme 95 website. Consultado a 20 de Março de 2008: Disponível em: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>.

impedir que uma fotografia seja analógica” (BARTHES, 2003: 124). No capítulo quarto ver-se-á como o fenómeno do vídeo digital veio levantar novas problemáticas face à questão analógica da imagem. Por agora tentar-se-á aludir à imagem cinematográfica de técnica realista como fonte importante da arte cinematográfica. Entenda-se *técnica realista* como Bazin a definiu: “*chamaremos portanto realista a todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã.*” (BAZIN, 1992: 287). Explorando a arte do cinema em geral, estamos também a falar em nome do documentário cinematográfico, não só como uma prática nascida do cinema, como também num género que alimenta o próprio cinema onde vive e respira. O realismo no cinema é em grande parte um contributo e uma responsabilidade do documentário. O realismo da imagem cinematográfica, será tratado mais à frente neste capítulo, partindo da analogia da imagem ao real, recorrendo a Roland Barthes e em consonância com a teoria realista do cinema, aludindo a André Bazin.

Os mais aclamados filmes da história do cinema estão associados ao estatuto de obra de arte. A arte é uma sensibilidade e para lá chegar importa o domínio das formas. Mas acima de tudo, esse trabalho deverá espelhar a atenção do realizador para com o mundo evidenciando a sua sensibilidade. A nossa visão pode ser orientada, as práticas ensinadas, mas mesmo assim poderá não ser o suficiente para transformar o artesão em artista. Quanto à recepção, a improbabilidade da comunicação na arte não deve ser vista como uma característica negativa, mas sim como uma liberdade. Isabel Calado, numa apologia da imagem pedagógica alerta para o perigo da sedução:

“Quando, numa imagem, a sensibilidade poética se sobrepõe à racionalidade semântica, é a lógica da sensorialidade (por vezes, mesmo, a do mito...) – que não a da inteligibilidade – aquela que prevalece. Aposta-se na imagem pelo seu poder de sedução. Mas nem sempre se encara a sedução como ponto de partida para o entendimento, antes como armadilha na qual o seduzido é ludibriado” (CALADO, 1994: 13).

Interessantes são os avanços das neurociências, ao ligar o processo de raciocínio ao sistema sensorial, a inteligibilidade às emoções. A descoberta da inteligência emocional, este “sinto, logo penso” poderá criar novas dinâmicas na arte? Ou confirmar a essência dos mecanismos e dos processos artísticos que sempre existiram. Será uma heresia afirmar “seduzo, logo faço pensar”? Compreendem-se as preocupações levantadas em torno do poder ilusório da imagem, através da pertinência das posições de Debord e Baudrillard nas suas obras *A Sociedade do Espectáculo* e *Simulacros e Simulações* respectivamente. Neste sentido uma pedagogia da imagem e uma educação para os *media*, surgem como disciplinas urgentes na nossa relação com a imagem. Na

sua conexão com a realidade, alertam para a sua dimensão manipulatória e ilusória. No domínio da arte, elas têm também uma função louvável ao traçarem e mapearem certos caminhos da percepção, combatendo o analfabetismo visual. A pedagogia da imagem adopta aqui uma função mais criativa alargando o seu campo de acção e não estando remetida à constituição de uma defesa através de um processo de filtragem: *“do que precisamos é de passar a entender essas imagens, usando-as de acordo com as nossas intenções. Precisamos, afinal, de aprender a manipulá-las, em vez de deixarmos que nos manipulem elas”* (CALADO, 1994: 18). Só o conhecimento da prática do ofício pode revelar os seus segredos e artifícios. Contudo, a educação para os media e a pedagogia da imagem podem apontar “certos caminhos” mas não todos, mesmo no domínio da linguagem audiovisual, não podemos afirmar que o realizador ao nos dar um plano contrapicado desejou enaltecer o objecto. A sua significação só pode ser compreendida na articulação com o todo. E este todo envolve, a linguagem, a *mise-en-scène* e a narratologia. A pedagogia da imagem nunca poderá transformar um artesão em artista, para além do ensino de uma linguagem que foge aos signos, ninguém pode ensinar o outro a ser sensível, pois a sensibilidade nasce sobretudo do processo complexo que é a nossa vivência do mundo. A pedagogia da imagem chama a si os ensinamentos da psicofisiologia da percepção e da semiologia da imagem; engendra-se o estudo de regras de composição e de gramáticas visuais. Como se pode falar da complexidade da sintaxe visual, do seu carácter polissémico e ao mesmo tempo de codificação e descodificação?

“a conquista do acto de ler imagens corresponde, pois à descoberta de um sistema com regras de codificação e de descodificação (...) é verdade que a existência desta gramática visual limita a leitura das imagens; mas é também verdade que, só se admitirmos essa existência, a comunicação pela imagem deixa de ser unilateral” (CALADO, 1994: 50-51).

O encantamento do cinema está neste encontro e desencontro entre o acto de comunicar e o de sentir. O realizador de documentários tem a árdua tarefa de comunicar e fazer sentir a realidade. Neste sentido, o seu desejo e a sua linguagem imagética e artística não tem gramática.

3.2 A essência fotográfica

Através do ensaio *A Câmara Clara* de Roland Barthes (BARTHES, 2003) viajamos até ao mundo da fotografia. O documentário veicula imagens impregnadas de uma aura do real. Tal como na fotografia o carácter análogo da imagem de um documentário para com o objecto real é bastante forte. Existe uma possibilidade de transparência perante a observação de uma fotografia.

Um espectador quando vê a fotografia ou uma imagem documental de uma flor, sabe que não está a ver uma flor, contudo pensa que está a ver uma flor. Na sua contemplação, o espectador não está continuamente a avaliar o dispositivo de representação, sabe que se trata de um filme ou de uma fotografia, mas acredita no carácter analógico da imagem para com ao objecto. Kendall Walton afirma: “*a dependência factual de uma fotografia para com a cena fotografada é independente das crenças do fotógrafo. (...) O pintor pinta o que pensa que vê. O fotógrafo captura com a sua câmara [câmara] o que estiver à sua frente, independentemente do que ele pense que ali está.*” (WALTON, 1997: 118). No seguimento desta perspectiva, o estudo de Roland Barthes afigura-se pertinente para o estudo e validação da imagem fotográfica enquanto *medium* privilegiado para abordar o real, realçando a sua força e ambiguidade tal como entendia Bazin.

Quer a fotografia, quer o documentário mostram-nos fragmentos da realidade, embora no caso do documentário este nos surja em movimento. Quer a imagem fotográfica, quer a imagem do documentário respiram na aura do real; são ambas uma impressão da realidade. Ao longo do seu texto *A Câmara Clara*, quando Barthes compara a fotografia ao cinema, teve o cuidado de fazer a ressalva: “*pelo menos no cinema de ficção*” (BARTHES, 2003: 61). Deste modo, por analogia, o seu estudo sobre a fotografia afigura-se como valorativo em relação ao documentário, na medida em que explora o realismo da imagem fotográfica, e nos dá a imagem que “*mais perto do referente está*”. Na fotografia e no documentário há uma imposição da existência real dos objectos, das paisagens e dos corpos captados pela objectiva da câmara. Os seus poderes de autenticação do real estão lado a lado com os poderes de representação desse real.

“Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos”.

Roland Barthes¹⁸

Barthes através do seu ensaio procura um sentido, mesmo que este seja ínfimo, para a atracção que certas fotografias nele despertam. A sua busca parte pelo facto desta atracção surgir de um fragmento da realidade, e pelo facto de ele ter consciência que não é um significado que pretende encontrar. Barthes não procura resolver a fotografia, apenas descortinar aquilo que está na fotografia e que prende a sua atenção. Mostra-se frustrado pela sociologia, psicanálise e semiologia, se afigurarem insuficientes para responder aos seus anseios perante a fotografia. Rapidamente resolve, a questão da forma, clarificando que não é a sua manipulação que o atrai,

¹⁸ Cf. BARTHES, Roland (2004) – *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, p.20.

mas sim o “referente que adere”; em suma, o poder do seu realismo. Classifica o fotógrafo de *Operator*, o que contempla a fotografia de *Spectator*, e o referente (o objecto fotografado) de *spectrum*. Quando afirma que “o Fotógrafo tem de lutar imenso para que a Fotografia não seja a Morte” (BARTHES, 2003: 30), chama a atenção para a criatividade do *Operator*. A fotografia tem o defeito ou a virtude de congelar o tempo. Neste âmbito uma má fotografia torna o *spectrum* em objecto, por lhe retirar a vida, o movimento. O bom fotógrafo é aquele que aprisiona o tempo, tendo a intenção e a consciência que aquele fragmento da realidade emana uma força atractiva, possui vida interior e provoca aventura e agitação interior no *spectator*. O realizador de documentários no seu registo da realidade tem também de se esforçar em nos dar mais do que um documento. Quantos “documentários” falham por não conterem qualquer história nas imagens que transmitem. E quando se diz “história das imagens”, apela-se à força da imagem na constituição da narrativa. São as imagens e não o texto narrado ou escrito que deve transmitir a história emocional dos intervenientes. Caso contrário estaríamos a falar de uma reportagem. Veja-se como Barthes fala da sua atracção pela imagem fotográfica: “o que ela produz em mim é mesmo o contrário da estupidez. É antes uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão do indizível que quer ser dito” (BARTHES, 2003: 36). Barthes vai analisando a sua sensibilidade para com a fotografia, os efeitos de agitação, animação, interesse e afecto continuam a ser insuficientes para corresponder à sua inquietação. O autor acaba por chegar à conclusão que um dos aspectos que o atrai é a dualidade patente numa foto, um campo de forças que entram em conflito no enquadramento. No entanto, e sobretudo na fotografia instantânea, característica do fotojornalismo, essa dualidade é imediata e facilmente reconhecida, quando é banalmente composta pelo fotógrafo. Barthes parte então de mais dois vocábulos do latim para resolver esta questão. O *studium* e o *punctum*, sendo o *studium* tudo aquilo que desencadeia o interesse do *spectator* na busca das expressões das personagens, das formas, dos cenários, dos gestos e das acções. Digamos que é a participação do *spectator* na foto através da sua análise cultural, sociológica e histórica. Recuperando e associando a Barthes algumas definições de Erwin Panofsky (PANOFSKY, 1989), o *studium* seria uma espécie de junção entre uma interpretação pré-iconográfica e iconográfica. Ou seja, a soma entre o significado primário ou natural que nos dá a apreensão das formas puras e o significado secundário ou convencional onde identificamos e compreendemos o carácter histórico das acções e dos objectos. Quer o significado primário que identifica as formas do ícone, quer o significado secundário que estuda o conteúdo das formas recorrem ao nível cultural do *spectator*, que terá de ser mais complexo na análise secundária. Para Roland Barthes, o interesse que é motivado pelo *studium* é destronado pelo *punctum*, aquilo que verdadeiramente o atrai numa fotografia. Ao contrário do *studium* que é perseguido pelo *spectator* numa foto, o *punctum* não é procurado,

antes salta da cena trespassando e incendiando a percepção do *spectator*. A palavra *punctum* designa essa ferida, essa picada, essa marca feita no *spectator* por um instrumento aguçado. Barthes refere: “o *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 2003: 47).

O *studium* motiva um interesse cultural e lúdico. É uma espécie de educador onde jogamos o nosso prazer; ou gostamos ou não gostamos da foto. Aquilo que de pior um artista pode receber são reacções do género: está bem visto, está engraçado, é uma obra bonita, um trabalho importante etc. Através do *studium* procuramos o *operator*, vamos ao encontro das suas intenções e objectivos. Barthes refere-se assim à funcionalidade da fotografia:

“É um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, confraternizando com eles, mas sem acreditar neles. Estes mitos pretendem evidentemente (é para isso que serve o mito), reconciliar a Fotografia com a sociedade (é necessário? Pois bem, sim: a Foto é perigosa), dotando-a de funções que são, para o Fotógrafo, outros tantos álibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, dar significação, provocar desejo. E eu, *spectator*, reconheço-as com mais ou menos prazer: invisto nelas o meu *studium* (que não é nunca o meu prazer nem a minha dor)” (BARTHES, 2003: 49).

Embora Barthes no seu ensaio tenha também analisado exemplos de retratos e “fotografias de pose”, a sua preferência pelo instantâneo fotográfico parece evidente: “Imagino (é tudo o que posso fazer, uma vez que não sou fotógrafo) que o gesto essencial do *Operator* é surpreender alguma coisa ou alguém (pelo orifício da objectiva) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem o conhecimento do sujeito fotografado” (BARTHES, 2003: 53-54). Esta prática é análoga ao *direct cinema*, vai ao encontro do desejo de uma câmara invisível que registre o desenrolar da acção humana sem qualquer intervenção. O documentarista do *direct cinema* não intelectualiza a filmagem, limita-se a seleccionar e a registar a acção tal como ela é. Só na montagem existe um “esforço intelectual” mais apurado com vista à construção de um significado, que muitas das vezes não permanece seguro. Barthes afirma que o choque da imagem pode estar escondido na fotografia, sem que o autor soubesse ou tivesse a sua consciência. Só quando o *operator* se transforma em *spectator* da sua fotografia consegue por vezes encontrar o seu *punctum*. No processo de filmagem o realizador de documentários, dado o impacto forte da realidade em que está mergulhado, e o movimento constante da acção que lhe escapa, tende por vezes a filmar por intuição. Daí que o documentarista que adopta a prática do *direct cinema*, tenda a registar um número elevado de horas de material, chegando muitas vezes a atingir proporções de 30 para 1, ou seja para um filme de 1 hora, foram precisas 30 horas de

material filmado. É comum o realizador dizer ao operador de câmara (se não for ele próprio): - filma, filma, não sei para que servirá, mas gosto disto! Este acto aparentemente pouco profissional, pode conter toda a beleza do documentário. Só na montagem o realizador arranjará um nexa narrativo para essas imagens, o que não significa que as resolve. O seu mistério e a sua força foram activados pelo realizador, é esse o seu mérito. No entanto, essas imagens permanecem misteriosas para o próprio realizador, ele apenas tem consciência que o fragmento da realidade por si tratado emana uma atracção e abre um mundo de pensamento. É este processo artístico e esta estética do real que foge a qualquer tentativa de domesticação e interpretação recorrendo à linguagem verbal. Barthes a propósito da linguagem diz “*aquilo a que posso dar um nome não pode ferir-me. A incapacidade de dar um nome é um sintoma característico de perturbação*” (BARTHES, 2003: 78). Mas a fotografia só é subversiva quando esta perturbação é pensativa, uma força de expansão. Contrariamente a “fotografia unária” é aquela que não desdobra a realidade, que é homogénea, que está codificada. Para Barthes é nos pormenores da fotografia que podemos encontrar o *punctum*, aquilo que eu acrescento à fotografia e que no entanto desaparece, pois não se pode fixar. Recorrendo a Bazin, Barthes chama a atenção para a sua definição de ecrã: “*não é um quadro, mas um esconderijo; a personagem que sai de lá continua a viver*” (BARTHES, 2003: 83). O *punctum* é uma dinâmica que apela a um fora-de-campo. Para Barthes é este o poder da imagem: “*a essência da imagem é a de estar toda de fora, sem intimidade, e, contudo, mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro interior*” (BARTHES, 2003: 147).

3.3 A teoria realista

A André Bazin se deve os ensaios mais importantes da teoria realista. Membro fundador da importante revista cinematográfica *Cahiers du Cinema* em 1951 deu ao cinema moderno um importante contributo. A sua teoria realista resulta de um conjunto de textos sobre a análise de filmes, ou seja ela está embebida nessa colectânea de ensaios com o nome *O que é o cinema?* Ao contrário de outro realista contemporâneo Siegfried Kracauer que após uma vida cheia de filmes decidiu escrever uma obra sobre o cinema. *Theory of Film – The Redemption of Physical Reality* foi uma obra que obteve mais impacto em Inglaterra e nos EUA. Kracauer buscava uma estética material baseada na prioridade do conteúdo. Partindo da fotografia, afirma que o cinema é a extensão dos seus métodos e ideais e que desta forma também ele está amarrado ao mundo natural. A matéria-prima do cinema é o mundo visível, ele existe como fotografado ou fotografável. Ele via o cinema como um meio unificador, pois estava preocupado com a alienação do mundo; desejava proporcionar ao Homem o seu encontro com a realidade.

Procurava não o significado do Homem, mas o significado do mundo. Para tal, o cineasta deveria buscar os enredos do Homem no mundo. A técnica para Kracauer deve ser simples e proporcionar o real, não deve ser ela própria uma finalidade. Critica os surrealistas e os experimentalistas por entenderem o cinema como um brinquedo, trabalhando a técnica rumo à abstracção artística. Kracauer levantou alguma celeuma pela sua aversão a entender o cinema como arte. Veja-se como trata a arte referindo-se aos vanguardistas do cinema experimental: *“Liberating film from the tyranny of the story, they subject it to that of traditional art. In fact, they extend art into cinema. ‘Help the development of film as a fine art form...,’ reads a 1957 leaflet of the New York Creative Film Foundation. But the artist’s freedom is the film maker’s constraint”* (KRACAEUR, 1997: 192). Outra constatação estranha em Kracauer assenta na sua falta de visão para com o documentário. Por um lado defende um cinema que busca a história no real, por outro considera o documentário descritivo, superficial e tendencialmente fechado sobre si mesmo. Segundo Dudley Andrew, Kracauer resolve do seguinte modo a dualidade: *“ele considerou a forma cinematográfica propriamente dita como o equilíbrio entre o documentário, que tenta seguir o impetuoso fluxo da natureza, e o filme de enredo, que se esforça para dar à natureza uma forma humana”* (ANDREW, 1989: 126). Dudley Andrew, no seu livro *The Major Film Theories – An Introduction* revela a fragilidade da teoria de Kracauer, cheia de paradoxos, com posições infundamentadas e com a necessidade de recorrer muitas vezes a estes “territórios de equilíbrio”.

Kracauer não empreendeu qualquer ligação a Bazin. A teoria realista de Bazin tornou-se indubitavelmente mais universal e mais importante na História do Cinema. Bazin influenciou uma admirável gesta de realizadores e estudiosos do cinema como Alexandre Astruc e François Truffaut que seriam decisivos na «política dos autores». A teoria realista de Bazin está na génese do movimento *Nouvelle Vague*, um marco do cinema moderno. A teoria de Bazin ao contrário da de Kracauer apresentava maior sustentabilidade dado que Bazin tinha uma maior dinâmica, dialogando com outros críticos e cineastas e estando em permanente contacto com a cinematografia contemporânea como foi o caso do neo-realismo italiano. Dudley Andrew compara assim o mundo de Kracauer ao de Bazin:

“Mas os realistas dos Cahiers não estavam convencidos de que o cinema “realista” é equivalente ao cinema “altamente visual”, pois a realidade não é igual ao visível. Na década anterior ao aparecimento da teoria de Kracauer, e de algum modo ignorado por ele, eles procuraram as formas da realidade que o cinema poderia iluminar. Numa base realista, não muito diferente da de Kracauer, perguntavam não ‘o que é cinematográfico?’ mas ‘o que é cinema?’” (ANDREW, 1989: 137).

É com Bazin que a teoria formalista do cinema, e particularmente a percepção visual gestaltista de Rudolf Arnheim conhece um verdadeiro adversário. Bazin tal como Kracauer parte da fotografia, para afirmar que é com ela com o cinema começa a ser verdade. A fotografia foi decisiva na história da arte porque libertou as outras artes visuais da obsessão da semelhança. Ao contrário de Arnheim o cinema não foi uma invenção, a ideia de cinema já existia muito antes dos irmãos Lumière, sempre foi um desejo do Homem em representar o movimento da vida. O cinema está em permanente evolução, a conquista do relevo, a terceira dimensão pode ser o próximo passo. Radicalizando Bazin diz: “*O Cinema ainda não está inventado!*” (BAZIN, 1992: 28). Mas a técnica e a forma cinematográficas terão sempre uma vertente que buscará a analogia com o real.

Para potenciar o realismo, Bazin recorre, entre muitos exemplos, a Jean Renoir, a Orson Welles e ao neo-realismo italiano. Em todos eles admira o uso da profundidade de campo e dos planos-sequência. Em Renoir elogia as panorâmicas que seguem o movimento dos actores articulando-se com as suas entradas e saídas de campo, provocando assim nos seus filmes uma ideia de continuidade. Em Orson Welles e nomeadamente em *O Mundo a seus pés / Citizen Kane* (1941) elogia a disposição dos actores no enquadramento fixo e a possibilidade de registar cenas inteiras desta forma. No neo-realismo admira a câmara ao nível do Homem, uma das principais características da prática fílmica do documentário: “*A câmara italiana conserva algo da humanidade da Bel-Howell de reportagem, inseparável da mão e da vista, quase identificada com o Homem, prontamente entregue à sua atenção*” (BAZIN, 1992: 294). O neo-realismo italiano dá-nos os grandes-planos do rosto “real” das personagens, desprovido de expressões teatrais porque se inserem no drama da realidade. É o espectador que tem de decifrar um rosto enigmático através do envolvimento da personagem no todo da narrativa. Exemplo emblemático é a criança protagonista em *Alemanha Ano zero / Germania Anno zero* (1948). O neo-realismo italiano proporciona-nos a exploração dos espaços, a câmara segue as personagens pelas ruas e pelos campos, temos uma ilusão de presença no espaço, como se vivêssemos a mesma experiência das personagens. A utilização de elipses é rara, se um pescador enrola um cigarro, temos a oportunidade de experienciar toda a acção num plano longo. Segundo Bazin, a utilização de actores não profissionais contratados nos próprios locais de filmagem, desempenhando “papéis da vida real” potencia o realismo dos filmes neo-realistas. Porque só um rosto que viveu e conhece o drama das vidas representadas pode ser mais justo no seu papel:

“Ora é dizer pouco que estes actores improvisados são bons ou mesmo perfeitos: apagam mesmo a própria ideia de actores, de representação, de personagem. Cinema sem actores? Sem

dúvida! Mas o sentido primeiro da fórmula está ultrapassado, é de um cinema sem interpretação que seria necessário falar, de um cinema em que já nem sequer se trata de um figurante representar mais ou menos bem, tanto o homem se identifica com o seu personagem” (BAZIN, 1992: 321).

Voltando à experiência do espaço, vejamos como Bazin fala da estética neo-realista:

“ É por isso que os cineastas italianos são os únicos a ter sucesso em cenas de autocarro, de camião ou de carruagem, precisamente porque estas reúnem uma densidade especial de cenários e de homens e sabem descrever uma acção sem a dissociar do seu contexto material e sem diminuir a singularidade humana em que está inserida; a subtileza e a flexibilidade dos movimentos da câmara nestes espaços estreitos e atravancados, o natural comportamento de todas as personagens que entram em campo, de focagem fazem destas cenas a parte brilhante por excelência do cinema italiano” (BAZIN, 1992: 300).

Bazin fala de uma montagem interdita, dado que ela não deve interromper a continuidade da acção e deste modo destruir a ambiguidade, a montagem tende a afectar o olhar do espectador. A montagem deve respeitar o fluxo da acção, justificando a sua geografia e a lógica dramática, fragmentando o menos possível a realidade. A profundidade de campo é um progresso dialéctico na história da linguagem cinematográfica, ela não é uma moda, um estilo, na verdade ela afecta *“as relações intelectuais de espectador com a imagem e por isso mesmo modifica o sentido do espectáculo”* (BAZIN, 1992: 84). Ela coloca o espectador numa relação com imagem mais próxima daquela que ele mantém com a realidade, neste sentido é justo dizer que a estética da profundidade de campo, independentemente do referente, é realista. Ela possibilita uma ambiguidade, uma atitude mental, ao contrário do cinema-montagem que apela à estética material e à forma, fechando e canalizando o nosso sentido.

Para Bazin o cinema é a arte do real porque regista os objectos no espaço; trata-se de um realismo do espaço e não da expressão. No entanto, a essência do cinema não é a realidade mas o seu desenho. A sua arte consiste em transformar esse desenho da realidade em abstracção interior. Um cinema pensativo de revelação do real. Bazin apela à participação do espectador para a transformação da realidade, o seu realismo não é material mas mágico.

A teoria formalista do cinema lutou pela sua emancipação e elevação ao estatuto de arte através da formulação e defesa de uma linguagem. O advento do sonoro trouxe na verdade e numa primeira fase, uma espécie de regresso ao teatro filmado, que estaria na génese do cinema clássico. Mas por outro lado permitiu também abrir, uma outra dimensão no cinema. O cinema

moderno pós-segunda guerra mundial, trouxe uma nova consciência motivada pela necessidade de questionar a realidade. Paulo Viveiros resume assim: *“O realismo estético consiste numa ou noutra destas duas atitudes modernas: regista a ausência de sentido da realidade, ou exprime a incerteza de sentido do real”* (VIVEIROS, 2003: 105). Quanto à linguagem cinematográfica, a atitude do cineasta moderno alterou-se também, ele defende que a linguagem existe para ser subvertida, mas não está obcecado por uma experimentação contínua da forma rumo à consolidação de convenções. O referente é a realidade e esta é ambígua. O filme documentário *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa é um exemplo desta modernidade; o vazio e a ambiguidade das imagens que espelham o mundo da droga. Não há juízos nem moralismos por parte do realizador, a realidade está lá para ser pensada por nós. Existe aqui, aludindo a Foucault uma tendência para a morte do autor, pois a obra agora já não pertence ao realizador mas vive no espectador. Tarkovski, um dos notáveis realizadores da modernidade corrobora desta forma: *“Nunca tentem transmitir [as] suas ideias ao público – é uma tarefa ingrata e absurda. Mostrem-lhe a vida, e eles descobrirão em si mesmos os meios de julgá-la e apreciá-la”* (TARKOVSKY, 2002: 184).

3.4 Para uma recepção poética da realidade

Em modo de conclusão, apenas algumas considerações sobre a percepção estética do real e o cinema moderno. Se o cinema moderno possibilita uma liberdade interpretativa do espectador, não devemos esquecer que é preciso saber construir o veículo que possibilita essa liberdade, e aqui reside a área difícil da criação. Neste sentido, o cinema de autor é fundamental no processo artístico, pois só desta forma existe um domínio e integração das formas cinemáticas na articulação aos desejos e interioridade do autor. Em defesa do autor Tarkovski argumenta: *“entre as pilhas de páginas escritas, os actores, as locações escolhidas e até mesmo o mais brilhante dos diálogos e os desenhos dos artistas, predomina uma só pessoa: o director [realizador], e ninguém mais, como o filtro definitivo do processo de criação cinematográfica”* (TARKOVSKY, 2002: 16). Trata-se de proporcionar imagens atractivas e pensativas e não em contar uma história por diálogos e efeitos digitais de última geração, para isso existe o cinema-entretenimento de Hollywood, o qual pode ser composto por uma vasta equipa técnicos, sendo o realizador obviamente mais uma peça da engrenagem. A narrativa do cinema de autor viaja não só pelo verbal do filme mas também pelo mistério das imagens e dos sons. O que o espectador procura, para além de si próprio, é a poesia do realizador. Heidegger fala assim da importância vital da poesia na arte:

“A arte, enquanto o pôr-em-obra-da-verdade, é Poesia. Não é apenas a criação da obra que é poética, mas também é poética a salvaguarda da obra, só que à sua maneira própria; com efeito, uma obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos (...) A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade. Entendemos aqui este instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar” (HEIDEGGER, 2004: 60).

Heidegger aponta também para a importância da recepção como acto artístico. Para Heidegger a poesia ao alterar a nossa sensibilidade, é um ponto de partida para a nossa tarefa no mundo histórico. Contudo, o caminho para a poesia no cinema está cheia de obstáculos, para chegar à imagem o realizador tem de atravessar um complexo processo cinematográfico: ideia, argumento, guião, produção, direcção de actores, iluminação, som, tratamento dos espaços, do tempo, domínio de materiais e técnicas, a montagem etc. Tudo tendo como objectivo transmitir imagens poéticas. Para tal o cineasta tem de possuir esse olhar cinematográfico, para o qual aqui se associa uma definição de José Gil: *“o olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos”* (GIL, 1996: 48). Essa atitude do realizador para com a realidade é poética. José Gil, trabalhando o conceito de percepção estética fala-nos da imagem-nua e das pequenas percepções. A imagem-nua é aquela de nos cria tensão, choque, que nos aprisiona para nos libertar, que nos seduz, que induz um campo de forças e que no entanto, não se pode apreender por uma linguagem verbal. O conceito de *imagem nua* pode-se transpor para a imagem cinematográfica entendida como impressão da realidade. O cinema tem este poder de produzir imagens-nuas, não há nada mais inquietante que a realidade. Por isso as imagens do real, ou seja, a representação cinematográfica do real, é um poderoso processo de criatividade. A imagem-nua não se pode descrever com utensílios psicológicos, fenomenológicos ou semióticos. A imagem está nua, porque está predisposta a vários sentidos, carece e suscita ao mesmo tempo um desejo de apreensão por parte do espectador segundo a sua experiência. O mecanismo dessa sedução emana das pequenas percepções que ela despoleta. As pequenas percepções dizem-nos que ali há alguma coisa que diz alguma coisa. O artista impregna a obra de arte com a sua experiência que não é pura pois *“mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções; esta mescla torna-se então condição da imagem nova, essa imagem vinda sempre não se sabe de onde – porque vinda do caos original que é necessário ao artista reactivar sem descanso”* (GIL, 1996: 23). Aludindo e corroborando com Tarkovski:

“Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo – sua beleza e sua feiura, sua humanidade e sua crueldade, [o] seu carácter infinito e suas limitações” (TARKOVSKY, 2002: 40).

A imagem cinematográfica activa as nossas emoções e o nosso encanto, é por isso que um grande filme chama continuamente por nós. O desejo de voltar a ver certas sequências e experienciar certas imagens torna-se uma dependência, pois o seu sentido não existe e a sua atracção é inesgotável. Como exemplo refira-se a uma última cena do filme *Stalker* de Tarkovsky. Quando o *stalker* leva em ombros a sua filha, num esplendoroso plano-sequência que começa com o rosto da filha em grande plano e termina num plano geral. Numa atitude simplista podemos concluir que o realizador queria transmitir que a missão mais importante da vida de um homem é a criação dos seus filhos. Mas nós sabemos que existe muito mais para além deste facto no filme, se é que este facto existe? Não sabemos se foi esta uma das significações que o realizador quis transmitir. Os olhos enigmáticos da criança, o verde do seu casaco, a paisagem industrial, as sementes das flores no ar, o ar pensativo do pai, pertencem a um conjunto quase infinito de pequenas percepções que ultrapassam o sublime da imagem. A satisfação de um realizador é por vezes não saber o que criou. Tarkovski alerta no entanto para o papel do criador: *“O poeta não tem nada de que se orgulhar: ele não é o senhor da situação, mas um servidor. A obra criativa é a sua única forma possível de existência, e cada uma das suas obras é como um gesto que ele não tem o poder de anular”* (TARKOVSKY, 2002: 49).

Embora o exemplo supra citado seja de uma filme de ficção, esta cena poderia fazer parte de um documentário cinematográfico. Para além da sua funcionalidade como meio de comunicação e educação, o documentário cinematográfico é sobretudo a poesia do real.

Capítulo 4

A IMAGEM CINEMATOGRAFICA DIGITAL**4.1 O cinema segundo Manovich**

No seguimento do enquadramento teórico, o capítulo que se apresenta visa dar conta de algumas questões introdutórias do efeito das técnicas digitais na percepção da imagem e na teorização do cinema. No capítulo que se segue (Retrato do documentarista em trabalho) as técnicas digitais serão enquadradas numa outra perspectiva. A tecnologia digital será aí analisada como uma funcionalidade decisiva na transformação dos processos produtivos cinematográficos e na conseqüente alteração das relações de trabalho em toda a esfera produtiva. Dadas as suas características facilitadoras de produção, ou seja, diminuição de custos, velocidade de registo, manipulação e difusão de imagem, a tecnologia digital é percebida como fonte de desestabilização e transformação das estruturas tradicionais de produção cinematográfica. O objectivo é medir a dimensão da sua influência no processo produtivo, isto é, na sua influência na constituição de equipas cinematográficas, no *modus operandi* dos materiais de registo e tratamento de imagem, na articulação com sistemas de financiamento e na modificação de competências dos artistas e técnicos reformulando os seus estatutos profissionais.

No entanto, e seguindo a linha de tratamento dos capítulos anteriores na composição do quadro teórico, não se poderia negligenciar a dimensão imagética do documentário face ao advento do digital. Após a construção do conceito de documentário e a abordagem ao campo realístico da sua imagem, surge a necessidade de equacionar o estatuto dessa imagem no universo de produção de imagens digitais. Mais uma vez o documentário é aqui problematizado no seio do cinema. Questionando o cinema em geral no terreno do digital, estar-se-á conseqüentemente a englobar a afectação do estatuto da imagem documental nesta análise particular. Como pode ser entendido o carácter analógico e fotográfico da imagem cinematográfica com a massificação da imagem digital? Onde está o realismo das imagens que são totalmente compostas por computadores? Qual o significado de imagem realista no mundo digital? Este capítulo, partindo dos estudos de Lev Manovich em *The Language of New Media* e de Stephen Prince em *True Lies: perceptual realism, digital images, and film theory* tem o intuito de enquadrar esta problemática, num dos momentos mais inquietantes da história e teoria do cinema, face a um fenómeno emergente, avassalador e impossível de medir nas suas conseqüências que é a revolução digital no cinema. Como já foi assinalado, não se pretende discutir o conceito de revolução, que por si só levanta um campo de complexidades. Argumentando face a algumas concepções mais cépticas, é verdade que a revolução não nasceu

do nada, é consequência de um longo processo de inovação tecnológica multidimensional, mas também é verdade que o processo tecnológico conheceu uma aceleração e massificação nos últimos 15 anos nunca antes registado no cinema. Devido à tecnologia digital o cinema sofreu, em apenas 15 anos, mutações profundas: desde a alteração de equipamentos e materiais (som, iluminação, câmaras, sistemas de montagem, de difusão e exibição, suportes e formatos múltiplos), até à reformulação profissional das estruturas produtivas, bem como novos conceitos comerciais. Impulsionada pelos desenvolvimentos tecnológicos acelerados e alvo de uma massa crítica atenta, uma nova dimensão da imagem cinematográfica parece estar em curso. Dado que o fenómeno tecnológico da imagem digital está ainda em pleno processo de desenvolvimento e aceleração (como é o caso do aperfeiçoamento das técnicas de produção de realidades virtuais e da televisão interactiva) é ainda extremamente difícil de apreender a sua plenitude e o seu alcance. Não obstante, a ponderação científica e metodológica remeter para um processo de distanciação histórica face ao fenómeno, é já possível encontrar alguns estudos sobre este domínio. Dois dos quais tentar-se-á por em evidência. Vejamos então como Manovich traça o perfil dos novos media na sua correlação com o cinema, empolando a dimensão estética e formalista da tecnologia digital e como Stephen Prince tenta equilibrar este novo reforço da dimensão formal, (fascinado pelas potencialidades da manipulação e composição da imagem, em suma os efeitos) com a necessidade de construir um novo prisma para a teoria do cinema.

Lev Manovich propõe no início do seu estudo sobre a linguagem dos novos media¹⁹ uma definição sobre o que é o *new media*, em oposição a algumas tipologias dos *old media*. Partimos assim de uma caracterização geral dos *new media* rumo à análise particular do cinema digital. Para caracterizar os *new media* não é suficiente destacar genericamente o seu componente digital e computacional. Estamos de facto no meio de uma revolução nos media que através do uso do computador estende a sua influência a várias formas de produção, distribuição e comunicação. É toda uma cultura dos media que está em desenvolvimento, provavelmente ainda estamos na sua fase inicial. O efeito prolonga-se a todo o tipo de media: texto, fotografias, sons e imagens em movimento. Para Manovich esta aglomeração e subordinação dos media a uma só linguagem (a computacional) está na base no conceito *new media*: “*The translation of all existing media into numerical data accessible through computers. The result is new media – graphics, moving images, sounds, shapes, and texts that have become computable; that is, they comprise simply another set of computer data*” (MANOVICH, 2001: 20). Tudo é decomposto em informação numérica, para além da superficialidade e aparência distinta dos *new media*, todos comungam do mesmo código computacional, a linguagem binária. Manovich pondera 5 características dos *new*

¹⁹ MANOVICH, Lev – *The Language of New Media* – Massachusetts Institute of Technology Press, Massachusetts, 2001.

media: representação numérica, modularidade, automação, variabilidade, e transcodificação. Embora reconheça que nem sempre existam na sua totalidade num *new media*, elas são fundamentais na sua caracterização. Manovich considera que os meios de comunicação de massas e as máquinas de processamento computacional de informação encontraram no computador o seu feliz casamento. Duas trajectórias tecnológicas desenvolveram-se paralelamente (embora com alguns pontos de intersecção) ao longo da história. O computador actual é o resultado final da unificação da imprensa, fotografia, cinema, rádio e televisão com as máquinas de cálculo e processamento de informação. Manovich resume: “*No longer just a calculator, control mechanism, or communication device, the computer becomes a media processor*” (MANOVICH, 2001: 26). No primeiro princípio dos *new media*, a representação numérica, Manovich considera que a revolução industrial influenciou este tipo de linguagem, no sentido em que tal como a produção industrial, também a linguagem numérica assenta na filosofia da representação por unidades separadas e estandardizadas. A conversão da informação em código binário funciona através do processo de digitação, amostragem e quantificação. Também o cinema decompôs a realidade numa linguagem de amostragem, ou seja, separação em 24 quadros por segundo. Como já foi supra citado, qualquer *media*, pode ser reduzido à linguagem computacional. No caso dos *media* que requerem maior tratamento de informação, como a fotografia e o vídeo, a resolução é importante, ou seja, a frequência de amostragem e os processos de compressão. Este é motivo, pelo qual os filmes de grande tratamento digital como foi o caso da última produção da saga *Star Wars*, necessitem de longos períodos de elaboração que podem atingir dois anos, devido à morosidade da concepção gráfica e do respectivo *rendering* (processamento de informação pelo CPU²⁰). O segundo princípio enunciado por Manovich é a modularidade, característica pela qual os *media* podem ser decompostos por segmentos modulares, em pequenos “átomos”. Enquanto um texto é reduzível a caracteres, a imagem é reduzível aos *pixels*. Cada elemento, apesar de pertencer a uma estrutura, mantém a sua identidade e independência, sendo possível a sua manipulação restrita. Cada elemento pode ser modificado e manipulado sem destruir globalmente a estrutura. O terceiro princípio é a automação, processo pelo qual a acção humana deixa de ter controlo sobre acção. Este fenómeno sucede quando jogamos contra o computador, quando ao navegar na Internet nos surgem automaticamente os *popups*, os *banners* e outras páginas não requisitadas e quando utilizamos bancos de dados. Vários são os programas que trazem consigo bancos de imagens e sons prontamente disponíveis para utilização, como refere Manovich: “*By the end of the twentieth century, the problem was no longer how to create a new media object such as na image; the new problem was how to find na object that already exists somewhere*” (MANOVICH, 2001: 35).

²⁰ Central processing unit.

Outro exemplo de automação, reside quando em programas de modulação gráfica atribuímos *Keyframes* (pontos chave de comportamento) deixando o computador calcular e reproduzir o comportamento dos objectos gráficos entre os espaços dos *keyframes*. O quarto princípio, que resulta dos restantes, é a variabilidade. Os *new media* não são estruturas fixas, qualquer software poder receber um *upgrade*; qualquer objecto é susceptível de manipulação, na sua escala, na textura, na cor etc. O *hypermedia* prova também a variabilidade dos *new media*, quando nos é permitido navegar por uma estrutura quase infinita (como é a *world wide web*) acedendo a vídeos, sons, textos, fotografias estruturados em *hiperlinks* que alteram a composição gráfica no nosso monitor. Os *old media* têm uma estrutura rígida, onde não é possível aceder e manipular segmentos independentes, tudo é um dado como algo adquirido pronto a consumir, Manovich vê aqui uma nova forma social: “*The principle of variability exemplifies how, historically, changes in media technologies are correlated with social change. If the logic of old media corresponded to the logic of industrial mass society, the logic of new media fits the logic of the postindustrial society, which values individuality over conformity*” (MANOVICH, 2001: 41). A transcodificação é o quinto e último princípio e para Manovich o mais substancial. Tudo está ao nível da superfície, mas os *new media*, partilham um código em comum que sustenta essa aparência no ecrã. Os códigos são compatíveis, é possível a migração e objectos de um media para outro, a alteração de formatos é uma realidade, tudo é *software*. Manovich acrescenta: “*From media studies, we move to something that can be called “software studies” – from media theory to software theory*” (MANOVICH, 2001: 48).

Manovich encara o cinema como a possibilidade de um Esperanto visual através do computador. Agora os utilizadores não só entendem a linguagem visual como também têm uma atitude activa perante ela, sabem produzi-la e manipulá-la. A linguagem cinemática tem hoje forte domínio como meio de comunicação computacional, a tendência é mesmo diminuir a hegemonia da informação textual. Neste sentido, e devido também à influência da linguagem televisiva, a cultura visual é forte no computador, fazendo do designer gráfico, uma das mais importantes profissões no processo comunicacional em ambiente informático. Assim como a televisão foi buscar técnicas e códigos ao cinema e este à fotografia, também o computador assimilou as técnicas cinematográficas. A câmara móvel, o *tilt*²¹, a panorâmica, o Zoom são técnicas assimiladas pela informática, não só no domínio dos jogos mas também em qualquer operação de consulta e acesso de informação. Existe uma mobilidade do *frame*, uma busca de informação para o fora de campo, daí as panorâmicas, uma vontade de detalhe, daí o zoom, uma vontade de entrar na realidade virtual e daí a câmara móvel que percorre os espaços tridimensionais (virtuais). Os jogos de computador são o exemplo máximo da adopção da

²¹ Panorâmica vertical, movimento de câmara vertical

linguagem cinematográfica, com variação de pontos de vista, escala de planos, enquadramentos etc. Toda a tecnologia visual estende-se a vários sectores, como os simuladores de voo, monitorizações na medicina e na engenharia. Para Manovich: “*The designer of virtual world is thus a cinematographer as well as an architect*” (MANOVICH, 2001: 82). Para Manovich o cinema está a tornar-se no interface cultural, na caixa de ferramentas de toda a comunicação cultural:

“*Cinema, the major cultural form of the twentieth century, has found a new life as the toolbox of the computer user. Cinematic means of perception, of connecting space and time, of representing human memory, thinking, and emotion have become a way of work and a way of life for millions in the computer age. Cinema’s aesthetic strategies have become basic organizational principles of computer software. The Window into a fictional world of a cinematic narrative has become a window into a datascape. In short, what was cinema is now the human-computer interface*” (MANOVICH, 2001: 86).

Lev Manovich, defende que o conceito de montagem no cinema se alterou fruto da pós-produção vídeo em *Workstations*, em plataformas informáticas. A estética do videoclip dos anos 80 está na base da linguagem MTV e do novo conceito defendido por Manovich. No entanto, a estética dos anos 80, tinha uma base electrónica, os *superimpose*, os *Keying*, as *Mask* e outros efeitos especiais possibilitavam a composição de várias imagens num só plano. No entanto, esta composição de layers era rudimentar, dado que os limites de cada imagem eram perceptíveis, sendo fácil de distinguir cada objecto visual. Em resumo, o vídeo analógico, de cariz electrónico, possibilitava a organização de imagens diversas num só plano, contudo estas eram distinguíveis umas das outras e todas do *background*. A partir dos anos 90, com os efeitos de vídeo digital em *softwares* de edição e animação gráfica, as fronteiras dos objectos visuais são apagadas, existe uma aglomeração intensiva de imagens no enquadramento, estas apresentam-se fundidas umas nas outras, sendo difícil de perceber o que é o *background* e quantas *layers* de imagem estamos a visualizar. Este fenómeno tanto ocorre por exemplo nos videoclips como em filmes mais realistas onde são adicionados e disfarçados objectos irreais (compostos graficamente) no conjunto com imagens reais (realidade física captada por câmaras, digitais ou não). O termo montagem deixa de fazer sentido, pois na realidade estamos acima de tudo a lidar com composição, a montagem temporal dá lugar à montagem espacial. A montagem deixou de ser a junção de planos no tempo em técnica “corta e cola”, para passar a ser uma composição de efeitos no espaço virtual em modo contínuo. Existe uma adição e alteração constante de efeitos, uma estética do contínuo, em oposição aos *old media* que assentavam na montagem temporal.

Esta realidade aplica-se não só ao cinema, como aos jogos de computadores, à navegação na *world wide web*, nos simuladores etc. A montagem temporal é ainda muito comum, mas Manovich desmistifica dizendo, que tal como a realidade virtual, também a montagem temporal (sucessão de imagens no tempo do filme) cria espaços que não existem, cada corte é uma mentira, cada corte é um salto no espaço e no tempo. Atende-se na sua destriça:

“Indeed, if at the beginning of the twentieth century, cinema discovered that it could simulate a single space through temporal montage – a time-based mosaic of different shots – by the end of the century, it had arrived at a technique to accomplish a similar result without montage. In digital compositing, the elements are not juxtaposed but blended, their boundaries erased rather than foregrounded” (MANOVICH, 2001: 155).

Estamos perante uma cultura da imagem espacial, abandonamos a imagem única que enchia o ecrã, para passarmos a lidar com uma profusão de imagens que são organizadas num espaço tridimensional simulado.

Partindo da montagem espacial, Manovich faz uma derivação para a montagem ontológica e estilística. Na montagem ontológica refere como exemplo os vídeos de Rybczynski, que fazem existir no mesmo espaço objectos incompatíveis, como é caso da composição de *Steps* onde um grupo de turistas surge subindo a escadaria de Odessa, sequência clássica do filme *Couraçado Potemkin* de Eisenstein. O choque é evidente nesta composição, o preto e branco das imagens do filme está em desarmonia com as imagens a cores dos turistas ocidentais. Na montagem estilística, Manovich, destaca o que alguns artistas plásticos já tinham feito nos anos 20, que foi a composição de diferentes materiais. O computador veio possibilitar a composição de vários media, como a fotografia, o texto, os gráficos, as imagens reais em movimento, e as imagens virtuais. Na montagem estilística, o artista digital tem opção de a trabalhar mais num sentido realista, disfarçando a artificialidade das imagens virtuais, ou potenciando e assumindo o espectáculo dos efeitos.

Fazendo um ponto da situação: as imagens digitais podem ser produzidas através do registo da realidade física por uma câmara digital ou produzidas por computadores, sem qualquer referente fotográfico, através de animação gráfica. Qualquer imagem em movimento seja videográfica ou cinematográfica (em suporte de película ou digital) ao ser digitalizada e ao entrar em ambiente informático fica sujeita a manipulação digital e à conseqüente adição de efeitos. Os filmes podem ser animações como uma produção gráfica total (como é o caso de *Shrek*), filmes convencionais digitais sem animações como *Saraband* de Bergman ou híbridos que incorporam animações e imagens reais (produzidas por uma câmara) como é o caso das últimas produções de

Starwars. As imagens realistas continuam a ter o seu espaço no cinema contemporâneo, apesar de serem já produzidas digitalmente por uma câmara. A profundidade de campo, a perspectiva linear, um particular domínio da luz natural, o efeito cinemático das 24 imagens por segundo continuam a ser preferências de realizadores conceituados como é o caso de Ingmar Bergman em *Saraband* (2004). Face a esta realidade Manovich argumenta: “*The paradox of digital visual culture is that being although all imaging is becoming computer-based, the dominance of photographic and cinematic imagery is becoming even stronger*” (MANOVICH, 2001: 180). Manovich atenta, que face a esta poderosa incrustação do imaginário da imagem cinematográfica analógica, os computadores continuam a tentar reproduzir o seu *look*, através de correcções de cor e filtragens. Mas se a tecnologia digital permite conceber uma aparência cinematográfica num filme digital ao nível da superfície da imagem, mais complicado é reproduzir a natureza física dos objectos reais filmados. A simulação da natureza física pelas animações gráficas em computador não consegue ainda rivalizar com o grau de semelhança da reprodução fotográfica da realidade. A simulação do vento nas árvores, do movimento dos seres vivos, do rosto humano e de outras realidades físicas é ainda bastante complexa. Os computadores têm de lidar com uma enorme quantidade de variáveis, requerendo manipulação de enormes quantidades de informação. *Softwares* avançados de animação, processadores poderosos e complexas placas gráficas são ainda insuficientes para abordar a complexidade da simulação da realidade física. Manovich refere que a imagem digital não é um campo hegemónico do cinema e que empresas comerciais e instituições militares têm tido também um peso considerável na orientação da investigação neste domínio. A busca de um “realismo perfeito” pode ainda não ser prioridade e a tentação de escolher objectos padronizados em *database* é enorme. No entanto, os efeitos digitais em computador têm alcançado extraordinários avanços e notáveis proezas; lembremo-nos de Tom Hamks a falar com J. F. Kennedy em *Forrest Gump*. A “olho nu” é por vezes impossível distinguir um objecto virtual, ou um efeito dentro de uma imagem cinematográfica realista. Para Manovich: “*the visual culture of a computer age is cinematographic in its appearance, digital on the level of its material, and computational (i.e., software driven) in its logic*” (MANOVICH, 2001: 180).

Abordando o realismo no cinema, Manovich refere que este conceito foi alvo de poucas inovações, acumulando códigos e indexando características através das teorias realistas do cinema. O conceito permaneceu assim estático e conservador, ancorado a teorias como a de Barthes e Bazin. Embora Manovich reconheça que alguns pontos da teoria realista (Bazin e Jean-Louis Comolli) continuem válidos ao encontrar aspectos corroborativos nos *new media*, no geral ela está desactualizada. Numa posição polémica, Manovich afirma que a tentação de imitar a aparência fotográfica da imagem por parte dos computadores é errada, ou pelo menos não deve

ser a sua finalidade última. O realismo na imagem não deve ser sinónimo de imagem fotográfica. Na verdade, as imagens geradas por computadores pecam por serem demasiados realistas. A sua artificialidade é apontada ao elevado nível de resolução, à qualidade do detalhe, à sua forma geométrica e à sua textura e forma límpida. O problema das animações em computador surge quando estas são inseridas com imagens “cinematográficas reais”. No filme *Jurassic Park* foi necessário adicionar ruído às imagens dos dinossauros, diminuindo-lhes a resolução e a qualidade do detalhe, no sentido de se harmonizarem na textura da imagem fílmica. Vejamos o testemunho revolucionário de Manovich: “*although we normally think that synthetic photographs produced with computer graphics are inferior to real photographs, in fact, they are too perfect. But beyond that we can also say that, paradoxically, in fact, they are also too real*” (MANOVICH, 2001: 202). A nossa visão considera que as imagens geradas digitalmente por computadores são demasiado brilhantes, de excessiva resolução, de formas demasiado geométricas. Manovich considera que não devemos considerar tais imagens irrealistas, pois a nossa visão é que não pode acompanhar a evolução da visualização gráfica, e que no futuro talvez as imagens digitais computadorizadas sejam a nossa visão numa espécie de cyborg: “*if a traditional photograph always points to a past event, a synthetic photograph points to a future event*” (MANOVICH, 2001: 203).

Para Manovich, a organização da experiência humana em bancos de dados informatizados, está a influenciar a nossa cultura. Ao contrário, dos antigos arquivos de informação, como os museus e as enciclopédias, os *new media*, possibilitam uma outra forma de lidar com os dados. Agora é possível aceder rapidamente a enormes quantidades de informação, seja qual for o media (fotografias, texto, sons, imagens animadas, vídeos), sendo possível ainda uma rápida reorganização e reformulação das informações. A própria interactividade com a informação é agora diferente, potenciando por exemplo a navegação em espaços virtuais e apelando ao carácter lúdico da busca. Como já foi dito, o problema não é conceber novos media, mas sim procurar, os existentes. Como encontrar a imagem que temos em mente, um texto sobre a matéria do nosso estudo, uma música que ouvimos na rádio. Os motores de busca de informação são por isso as grandes ferramentas de trabalho, e o seu aperfeiçoamento o grande desafio dos programadores informáticos. Os bancos de dados informatizados e os espaços virtuais em 3D tornaram-se verdadeiras formas culturais. Nesta nova experiência, a narratologia perde a sua força, na medida em que é suplantada pelo *database*. A narratologia privilegia a acção em detrimento da descrição, enquanto o *database* é uma colecção de elementos separados e indexados de informação, que não nos conta qualquer história, apenas faculta descrições (informações). O nosso mundo surge assim desordenado e desmesurado. Manovich encara a narratologia e o *database* aparentemente como opostos:

“As a cultural form, the database represents the world as a list of items, and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered (events). Therefore, database and narrative are natural enemies” (MANOVICH, 2001: 255) ; “rather than trying to correlate database and narrative forms with modern media and information technologies, or deduce them from these technologies, I prefer to think of them as two competing imaginations, two basic creative impulses, two essential responses to the world”. (MANOVICH, 2001: 233).

O cinema sempre foi uma forma que potenciou a narratologia, no entanto, com o advento dos *new media*, tem-se assistido a uma tendência na quebra da sua narratologia clássica, proporcionando aos espectadores apenas fragmentos de espaço e de tempo, deixando a sua conexão livre. *Flash backs* e *Flash forwards* e fragmentação e desestruturação da lógica cronológica das sequências fílmicas são uma tendência no cinema moderno. Realizadores como David Lynch, Iñárritu e Tarantino são disso um exemplo. A própria interactividade do DVD, da navegação na Web e as enciclopédias em cd-rom, estão na base deste novo tipo de narração, a navegação em *database*. A ideia que cada *medium* deve procurar a sua linguagem está obsoleta para Manovich. No cinema, por exemplo, a contínua adição de novas tecnologias e efeitos não permite definir uma linguagem própria, ela está sempre a ser subvertida. No cinema o realizador-editor faz também uma navegação em *database*, escolhe entre fragmentos de tempo e espaço da filmagem, os planos e as sequências para compor a narrativa. Esta função tende, segundo Manovich, a ser constituída só pelo espectador, ou melhor pelo *user* dos *new media*. O cinema para Manovich tende a ser uma espécie de catálogo de efeitos. O trabalho do cineasta Dziga Vertov é um exemplo de sucesso na articulação de dados visuais e da narrativa na constituição de uma nova forma. Para além de ser um índice de fragmentos espacio-temporais, o filme *O Homem da Câmara de filmar* proporciona uma relação de causa e efeito entre os efeitos cinemáticos e os pedaços de imagens “reais”.

Os media informatizados estão desta forma a estender o cinema para dimensões não narrativas, redefinindo a identidade do cinema. Filmar a realidade física tornou-se uma opção entre muitas possibilidades de fazer cinema. O cinema ao entrar na era do digital recuperou uma característica que já possuía ainda enquanto embrião. No pré-cinema, os brinquedos ópticos como o taumatrópio, fenaquistiscópio e o praxinoscópio já adivinhavam uma das tendências do cinema, a animação. Depois dos Lumière, a animação no cinema não desapareceu, apesar de ter sido relegada para a periferia dado a força da “imagem real fotográfica”. Com o digital as técnicas de animação foram recuperadas pelos *softwares* de animação gráfica e de simulação 3D.

No trabalho contemporâneo dos realizadores o ambiente de animação gráfica tornou-se comum. Em ordem a este facto, Manovich diz que: “*consequently, cinema can no longer be clearly distinguished from animation*” (MANOVICH, 2001: 295). Para Manovich a técnica do *loop* é um exemplo como a animação gráfica digital foi recuperar uma técnica das animações primitivas. Para além de ser a arte narrativa dos fragmentos da realidade o cinema é agora e acima de tudo a arte do movimento, a arte da criação e simulação das dinâmicas da realidade física sem a necessidade do recurso à filmagem da realidade física. O vivo da imagem fotográfica é apenas um mero modo do cinema, uma mera possibilidade, a animação está no centro da cinematografia potenciada pelo computador. A artificialidade já não pode ser atribuída em sentido pejorativo à animação. A filmagem cinematográfica da realidade física quando digitalizada, passa a entrar no domínio da manipulação digital; se existe realismo nestas imagens, ele é um novo tipo de realismo. Efeitos especiais e edição são agora a mesma coisa para Manovich: “*reordering sequences of images in time, compositing them together in space, modifying parts of an individual image, and changing individual pixels become the same operation, conceptually and practically*” (MANOVICH, 2001: 301).

A criação e modificação de imagens já não tem a mesma lógica que tinha no cinema analógico, agora são a mesma tarefa no processo criativo. O cinema digital é para Manovich o caso particular da animação, onde a imagem fotográfica é apenas um entre os seus muitos elementos. O efeito autonomizou-se, é ele agora a regra no cinema. A produção fílmica investe cada vez mais tempo e dinheiro nas animações e na elaboração de efeitos. Outra das técnicas de animação recuperadas foi o *painting*. A coloração, técnica explorada pelos realizadores vanguardistas dos anos 20, é hoje também fundamental no cinema digital. Mesmo os filmes ditos realistas, não dispensam um tratamento cromático digital como as correcções de cor e as filtragens. Manovich considera mesmo que a arte de filmar o real foi apenas uma degrau na história do cinema: “*we can see that twentieth-century cinema’s regime of visual realism, the result of automatically recording visual reality, was only an exception, an isolated accident in the history of visual representation, which has always involved, and now again involves, the manual construction of images*” (MANOVICH, 2001: 307-308). Os efeitos, ditos especiais, sempre tentaram ser escondidos nos filmes do cinema clássico, mas Manovich acredita na sua inteira legitimação. Os jogos estão a transformar-se em filmes interactivos. Algumas produtoras de cinema concebem já ambos os media em parceria. Um jogo dá origem a um filme e vice-versa. A interactividade passa a ser a única dimensão que separa os dois conteúdos e já não a natureza das imagens que se apresenta híbrida. Grafismo e imagens fotográficas em movimento são composições predilectas nestas produções. Para Manovich estamos diante de uma linguagem híbrida que se pode chamar *cinematography* (MANOVICH, 2001: 312). Estas composições são

proporcionadas por esta nova forma de edição, a montagem espacial. A organização dos gráficos, dos espaços virtuais, das animações e das imagens de natureza fotográfica no espaço do ecrã é o desafio do novo cineasta. As imagens já não se sucedem umas às outras como na montagem temporal, agora existe uma adição constante de novos objectos visuais cuja lógica de significação está ligada a outras imagens já existentes no mesmo espaço. As imagens vivem dentro de outras imagens, o efeito é a montagem interna no plano, recupera-se o cinema das atracções, assiste-se à espacialização do olhar, o ritmo visual é intenso e o nosso olhar tem de corresponder. Estamos perante a estética do espanto, numa densidade visual que Manovich chama o *Macrocinema*.

4.2 A percepção do realismo

A teoria de Manovich, apesar de alguns pontos menos sólidos, enquadra pertinentemente uma nova dimensão do cinema da era digital. O cinema vive no seio da arte contemporânea, uma fase plena de transformação. Voltando às perguntas de partida, de que forma pode reagir o realismo cinematográfico (onde se enquadra o documentário) nesta dimensão do artificial? Qual é o seu lugar? Será que a estrutura cinemática realista se prepara para uma derrocada total, ao assistir à corrupção e ao desaparecimento dos seus pilares realistas? Que implicações para o cinema do real com o desaparecimento da base fotográfica? Primeiro que tudo é necessário perceber que animações gráficas e imagem cinematográfica digital (presença física da câmara digital no *set*) são ainda realidades distintas. Como vimos a simulação em animação gráfica não apresenta o elevado grau de representação que é proporcionado pelo processo de filmagem de uma câmara de cinema seja digital ou de película. O problema está nos híbridos, a adulteração disfarçada de efeitos no seio de uma imagem cinematográfica digital. Outro problema estará para vir, pois temos que estar preparados para que de facto a reprodução digital em computador sem a necessidade de filmar a realidade física atinja de facto um poder de semelhança igual ou superior à imagem cinematográfica. De qualquer forma o cinema referencial, ou seja, o cinema que regista através de uma câmara a realidade física (referente), existirá sempre, enquanto houver cineastas engajados com esta técnica. O que faz permanecer a existência de um cinema de registo do real é o facto de continuar a existir quem o faça. A fotografia analógica e o cinema de celulóide são ainda técnicas em uso. Apesar de aparentemente condenadas, a verdade é que ainda não desapareceram, e como tal fazem ainda parte da nossa cultura. Contudo, a substituição da película pelo digital é já em si uma grande transformação no cinema. A imagem perdeu não o referente mas o carácter fotográfico da representação. A imagem fotográfica parece estar de facto condenada, pelo menos no seu papel hegemónico. O cinema em toda a sua dimensão

sempre foi um artifício, o que existe, numa das suas diversas correntes, é uma “artificialidade do real”, a base do seu realismo. Stephen Prince no seu texto *True Lies: perceptual realism, digital images, and film theory* (PRINCE,1996), de uma forma equilibrada e conciliadora tenta direccionar o cinema para uma nova posição, liberta da dicotomia feroz dos formalistas e realistas. Perante o realismo de uma imagem híbrida, com efeitos digitais e objectos virtuais misturados com imagens cinematográficas de registo real, e na qual não descortinamos o artifício, como reage a teoria realista do cinema? Um exemplo apontado por Stephen Prince reside no filme *Forrest Gump*, onde foram apagadas digitalmente as pernas de um actor personificando um ferido de guerra. As imagens do desempenho do actor ao longo de todo o filme são de um realismo atroz. Não é possível descortinar o efeito a “olho nu”, dado que não foi utilizado nenhum efeito de ilusão óptico (esconder a pernas nos lençóis ou obrigar o actor a andar com as pernas dobradas na cadeira de rodas), o efeito é totalmente digital. Vimos anteriormente como o computador permite simular o “look de cinema realista”, acrescentando grão, *motion blur*, e manipulando a crominância do filme de forma a disfarçar eventuais truques digitais e objectos virtuais. O paradoxo é aqui evidente, a criação credível de objectos de aparência fotográfica que na verdade não foram fotografados. Revisitando os grandes teóricos do realismo (analisados no capítulo anterior), Stephen Prince coloca em cheque as suas posições. Para Barthes a fotografia está colada ao referente, é certificado da sua presença, para Bazin a imagem cinematográfica é objectiva, cumprindo certos requisitos e técnicas (profundidade de campo, desempenho dos actores, plano-sequência etc), para Kracauer o cinema representa a redenção da realidade física. Enquanto os realistas vêem o cinema como a capacidade fotográfica de copiar a realidade física, os formalistas estão preocupados em reduzi-lo ao seu discurso, engendrando campos semióticos e sistemas de representação num exercício estilístico cuja finalidade é transcendência da realidade. Esta dicotomia teórica tem substituído até hoje. Embora as teses realistas tenham a sua legitimidade, elas são insuficientes para abarcar o fenómeno cinematográfico na sua globalidade. Algumas das suas posições são radicais e outras não encaixam no novo cinema digital. Para Prince a solução para articulação de ambas as posições (realista e formalista) passa pela recepção. Para Prince a imagem digital parte do código realista, mesmo sem a base fotográfica. Nada impede que os realizadores continuem a fabricar imagens com perspectiva linear, com ambientes de luz natural, com montagem temporal (corta e cola), com enredos directamente ligados com os problemas sociais emergentes, adoptando actores não profissionais etc. A inclusão de artifícios digitais neste seio continua a poder proporcionar o seu carácter realista. O julgamento do efeito do real deve ser deixado para o espectador. Vejamos o que Prince defende: “*Instead of asking whether a film is realistic or formalistic, we can ask about the kinds of linkages that connect the represented fictionalized reality of a given film to the*

visual and social coordinates of our own three-dimensional world, and this can be done for both “realist” and “fantasy” films alike” (PRINCE, 1996). Tudo se joga ao nível da recepção, ficando obviamente o realizador com a tarefa criativa de construir o modelo de correspondência cinematográfica de representação. Ou seja, é o espectador que consoante a sua experiência cinematográfica e da sua realidade vivida (em todas as suas dimensões psicológica, visual, social, artística etc) tece as suas correspondências ao filme. É o espectador que avalia o realismo ou a artificialidade das imagens, ele estabelece um contracto de percepção, no final poderá medir o seu grau de identificação com as imagens sejam realistas, híbridas ou virtuais. Nada pode impedir que um espectador percepcione uma imagem digital como analógica ao real. Se um espectador foi à procura de um filme realista e se sentiu incomodado com determinados efeitos demasiado artificiais, o contracto perdeu-se; por outro lado se os efeitos digitais não foram identificados ou se foram reconhecidos mas legitimados no contexto realista do filme, o contrato é válido e o efeito de atracção uma forte possibilidade. Prince fala-nos da percepção realística: “*A perceptually ealistic image is one which structurally corresponds to the viewer’s audiovisual experience of three-dimensional space. Perceptually realistic images correspond to this experience because film-makers build them to so*” (PRINCE, 1996). A percepção realista designa a relação da imagem com o espectador, envolvendo quer imagens virtuais quer imagens filmadas. O que há de revolucionário no imaginário digital, é a capacidade que os realizadores agora têm de controlar e estabelecer uma percepção realística através de imagens irreais. A percepção realística é também o ponto de partida para os realizadores mais “fantasistas”, a abstracção no cinema tem sempre como pano de fundo a nossa experiência da realidade física; ao subvertê-la o realizador já está a aceitá-la. Prince refere que: “*The resulting images may not contain photographable events, but neither do they represent purely illusory constructions. The reliability or nonreliability of the perceptual information they contain furnishes the viewer with an important framework for evaluating the logic of the screen worlds these images help establish*” (PRINCE, 1996). Não só o cinema providência uma imagem do nosso mundo, como pode pretender transfigurá-la. Todas as representações cinematográficas são na sua essência artificiais, todas são construções de forma ou de ideologia. Apesar da sua representação irreal, existe sempre uma percepção realística. O espectador, baseado na sua experiência espacio-temporal, válida ou não, corresponde ou não aos sinais da representação. A teoria do cinema para Stephen Prince, deve prestar atenção ao que o espectador vê no ecrã, a como funcionam as correspondências percepçionais. A representação digital não só lançou o cinema para um novo domínio experiencial como elevou a sua teoria para um nível avançado.

Capítulo 5

RETRATO DO DOCUMENTARISTA EM TRABALHO**5.1 Emprego cultural: uma caracterização genérica**

O presente capítulo propõe um estudo sobre a actividade profissional do realizador de documentários. Este capítulo, através de um enquadramento sociológico face ao emprego cultural do documentarista pretende fazer uma ponte para a vertente metodológica da tese. A proposta de estudo aqui apresentada assenta numa visão geral do artista em trabalho evoluindo posteriormente para uma análise particular da actividade do artista de cinema. Este capítulo visa definir e enquadrar questões basilares actuais das estruturas de produção do documentário português. Muitos dos pontos aqui levantados serão posteriormente analisados no quadro metodológico do estudo perante o levantamento de dados concretos. Questões como o financiamento dos projectos, a difusão das obras, a constituição das equipas de produção, os materiais empregues servirão para a caracterização das estruturas de produção do documentário português. Por agora este capítulo visa apenas traçar um quadro geral da actividade artística, apontando algumas particularidades da actividade profissional do cinema e do audiovisual, não deixando no entanto de frisar pontualmente algumas tipologias mais pragmáticas da actividade do documentarista.

A actividade criativa oriunda quer das artes quer das ciências desenvolve-se através de recursos pessoais (esforço, energia, empenho, aplicação de conhecimentos adquiridos) mas também através de recursos colectivos, como a troca de experiências profissionais, e o recurso a tecnologias e financiamentos proporcionados por outros. É o caso particular da actividade cinematográfica, que se baseia por um lado no talento individual do artista e por outro na necessidade de importantes relações colectivas de trabalho. Mais do que o escritor, o pintor, o fotógrafo, o escultor, o gravista, a actividade do cineasta está dependente de uma complexa teia de relações produtivas, assente numa forte divisão do trabalho. Jean Benghozi no seu livro *Le Cinema – Entre l’art et l’argent* apela ao estudo da dimensão económica no cinema:

“La réalisation d’un film se situe en effet au croisement d’ambitions artistiques affirmées et de contraintes financières rigides. Elle demande une organisation très stricte mais a besoin du concours de collaborateurs au caractère fortement individualiste. Elle trouve son origine dans l’imagination souvent fertile d’un auteur mais requiert une technologie don’t la sophistication croissante crée ses propres limites” (BENGHOZI, 1989: 13).

Poucos são estudos sobre a influência da vertente económica nas várias etapas de produção, ou evocam um estudo artístico ou um estudo contabilístico sobre a indústria, raras são as abordagens que tentam interligar os dois aspectos ao longo das fases de pré-produção, produção, pós-produção, e distribuição. Antes de abordarmos o trabalho no cinema, concentremo-nos na actividade artística em geral.

Segundo Pierre Michel Menger as economias capitalistas modernas têm valorizado o “trabalho de criação” (MENGER, 2002) ao assimilá-lo ao sistema produtivo, retirando dele importantes recursos de conhecimento e inovação aplicáveis a vários sectores produtivos. Este motor de inovação adquire quer uma vertente *incremental* quer uma vertente *radical*, ou seja, o trabalho artístico, ora representa um incremento ao sistema produtivo adicionando novos saberes aos actuais, reorganizando e desenvolvendo desta forma as práticas em uso, ora rompendo radicalmente com o *statu quo*, implementando novos conhecimentos e práticas que vêm substituir integralmente o sistema até então vigente. O espírito de invenção das actividades criativas comunica com o espírito empresarial, construindo redes de relações de trabalho e comunicação que fornecem um modelo de organização para outras esferas. O mundo das artes e dos espectáculos tornou-se num sector economicamente significativo, e para Menger é necessário apreender a relevância do trabalhador artístico: “*Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l’artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur*” (MENGER, 2002: 8). A imagem do artista do século XIX, idealista, original, provocador, dotado de uma missão de sacrifício dá lugar a um profissional imensamente comprometido com a sua actividade, com elevada autonomia, que age de maneira flexível num mercado de forte concorrência. Menger define assim o artista – trabalhador:

“*Dans les représentations actuelles, l’artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motive, pris dans une économie de l’incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles*” (MENGER, 2002: 9).

O artista trabalha neste aparente paradoxo, por um lado o seu trabalho criativo apela a uma individualização e segmentação, por outro, ele está preso a interdependências funcionais.

Pierre Michel Menger critica a visão marxista que entendia a arte como um ente extra-económico, uma actividade que deixaria de ser elitista e que passaria a ser comum a todos os indivíduos da sociedade. Menger fala do paradoxo de Marx, na medida em que ele promove um

“individualismo indiferenciado”, pois o artista deve promover o bem comum e ao mesmo tempo não deve acentuar a sua singularidade. Menger crítica também a Escola de Frankfurt por apresentar uma visão pessimista da arte. A arte é vista na Escola de Frankfurt como um beco sem saída, pois o artista apaixonado e rebelde por natureza vê a sua obra neutralizada, na medida em que esta entra no jogo social e económico sendo assimilada pelo sistema. Ao ser colocada em circuito económico a obra perde a sua autonomia e essência pois pactua com as convenções com que primeiramente se tinha revoltado. Menger diz que a arte pode ser um modelo e uma alavanca crítica e eficaz mas não utópica, actualmente os mesmos artistas trabalham quer para sindicatos quer para patrões, quer para movimentos de contestação anti-capitalistas quer para empresas multinacionais. O artista apela a uma revolução incessante dos meios e das relações de trabalho e por outro lado é conservador quando promove museus e fomenta a formação artística com o intuito de preservar e domesticar práticas e instituir saberes. Para Menger a singularidade da esfera artística está em conjugar as orientações mais contraditórias. O artista está mergulhado num *cocktail* singular de individualismo e comunitarismo. O artista age por sua conta, imbuído da sua originalidade e independência, assumindo-se como empresário de risco, sujeito às flutuações do mercado, e caracterizando o seu trabalho com a intermitência, a hiper-flexibilidade e o *freelancing*. Mas na outra face da moeda, reivindica subsídios estatais, disposições jurídicas, segurança e protecção no emprego, construindo e defendendo o estatuto da sua profissão. Marginal talvez, mas não marginalizado. Menger descreve uma possível definição para a história das artes: “*L’histoire des arts peut s’écrire comme celle du déploiement des activités artistiques en un nombre croissant de métiers et de spécialités professionnelles complémentaires ou concurrents de métiers existants*” (MENGER, 2002: 26). O desenvolvimento do mercado dos bens e serviços artísticos, a expansão e transformação das empresas culturais e a introdução de inovações técnicas e estéticas concorrem para uma especialização. O mercado concorrencial adopta assim um modo funcional horizontal, onde o trabalhador artístico compete no ramo da sua especialidade, mas interligado a outras empresas ou a outros artistas ou trabalhadores. Menger chama ao seu discurso os *Mundos da arte* de Howard Becker para testemunhar que mesmo o poeta que tem uma actividade artística mais solitária está dependente de editoras, gráficas e distribuidoras. As actividades artísticas, como todos os sectores produtores e consumidores de inovação, suscitam incessantemente novas identidades profissionais, recortando as fronteiras entre as especialidades existentes. O artista compete por um lado pela sua parcela do mercado ou pelo seu quinhão dos apoios financeiros do Estado e por outro, mostra um sentido de comunidade ao fundar associações e defender o estatuto da sua profissão. A Apordoc - Associação pelo Documentário faz jus a esta posição, é uma comunidade de documentaristas que reivindicam conjuntamente um espaço para o documentário dentro do cinema português, mas

onde por vezes também emergem desacordos, fruto de uma competitividade mergulhada na insuficiência de apoios financeiros e na escassez do mercado de trabalho.

A especialização é flexível, ou seja, o artista deverá ser capaz de criativamente executar diversas tarefas dentro do ramo da sua especialidade. O realizador de documentários é disto um exemplo, dado que ao contrário do realizador clássico de cinema de ficção, ele opera numa pequena equipa, devendo ser capaz não só de dirigir (compor a mise-en-scène), mas também de assegurar tarefas que podem passar por produção, operação de câmara, registo de som ou montagem. Numa equipa de cinema, tal como em muitas equipas artísticas, ocorre a chamada organização por projecto. Um grupo de artistas reúne-se num espaço de tempo com a finalidade de executar uma obra. No cinema os artistas e os técnicos são trabalhadores independentes que dadas as suas competências e domínio da sua especialidade são convidados a trabalhar num projecto. Apesar de existir um líder do projecto, no caso do documentário ou é o produtor ou o realizador, a equipa de cinema é tendencialmente uma organização mais horizontal do que vertical. Não há supervisão, nem controlo ou autoridade extrema, o técnico ou artista de uma equipa de cinema é especialista na sua tarefa. Ele opera individualmente na sua função e é totalmente responsável por ela, ele apenas está ali porque a natureza do projecto necessitava da singularidade da sua função. A informação do profissionalismo e do talento do artista bem como o sucesso do projecto circula nos meandros do sector, colocando em jogo a reputação do artista. Menger refere que apesar na organização artística ser tendencialmente horizontal, a reputação do artista é vertical, no sentido em que existe uma mobilidade ascendente ou descendente conforme o seu desempenho. A elevação da reputação do artista proporciona-lhe frequentes convites para projectos e níveis de salário mais elevados. Desta forma o artista constrói a sua carreira. À medida que cresce a sua reputação ele tem maior liberdade para escolher projectos que apresentam mais condições salariais, mas também de prestígio e visibilidade. Dentro da mesma especialidade existem vários domínios de diferenciação e categorias de valor. No caso dos operadores de câmara por exemplo, a profissão varia deste o técnico que regista casamentos e baptizados até ao director de fotografia que trabalha numa grande equipa de cinema e onde é o responsável artístico pela imagem do filme. Menger chama a atenção para o conceito de talento e para a construção da reputação e do prestígio do artista no sector cultural. O talento é por vezes difícil de definir e os caminhos para a reputação e prestígio nem sempre são os mesmos. É frequente no mundo das artes fazer-se o espectáculo das diferenças, ou seja, os media tendem a estratificar os artistas conforme os seus rendimentos e notoriedade. Tal como os jogadores de futebol, os artistas são arrumados em “castas financeiras”. Qualquer quadro produzido pela Paula Rêgo, tem logo à partida um valor financeiro superior ao de um jovem pintor que acabou de sair da Escola de Belas Artes. A dimensão económica da arte surge assim fortemente ligada à

dimensão institucional e à dimensão cultural. Na dimensão cultural a notoriedade do artista é resultante da crítica artística e do *feed-back* positivo do seu trabalho na comunidade artística. Mas este facto não é suficiente, a dimensão institucional é também crucial, os prémios recebidos em festivais e certames, bem como o convite de instituições culturais e universidades eleva também a reputação do artista. Frequentes são os casos em que se levanta a polémica, quando o artista apenas navega numa dimensão económica, carecendo de legitimação na dimensão cultural e institucional. Embora no sector cinematográfico português esta questão não se levante, dado sua fraca dimensão económica, no caso da literatura, por exemplo, temos o fenómeno da “imprensa cor-de-rosa”. Num raciocínio capitalista, o capital humano deve ser formado pela quantidade e qualidade de investimento na formação que irá determinar o rendimento do indivíduo. Mas é comum que indivíduos bastante parecidos do ponto de vista do capital humano conheçam destinos cada vez mais diferentes. O sucesso do artista depende da adequação das suas qualidades às características de um projecto. O artista deve gerir a sua carreira na escolha de projectos de sucesso, no caso do cinema, o fracasso de bilheteiras ou uma má crítica generalizada podem colocar em causa o prestígio do artista. A reputação não é por isso um estádio constante. Segundo Menger existem dois factores que desequilibram e amplificam as diferenças de reputação. A primeira advém da acção da comunicação social, que devido ao poder de circulação de informação em larga escala e à apologia do espectáculo tende a ampliar e a multiplicar pequenas diferenças de qualidade ou de reputação dos artistas. A segunda causa de desequilíbrio da notoriedade e competência dos artistas resulta do agrupamento dos melhores técnicos e artistas que tendem a juntar esforços nas organizações por projecto. No cinema este efeito é notório, os melhores realizadores querem trabalhar com os melhores produtores, e os melhores directores de fotografia com os melhores realizadores, este efeito em cadeia faz com que seja por vezes difícil a um jovem artista entrar no mundo dos profissionais de topo e adquirir experiência e competência. Menger refere: “*On comprend aisément que les inégalités s’amplifient entre les membres d’une même profession dès lors que la formation d’une équipe ou la constitution d’une organisation se fondent sur la sélection cooptative de ses membres par la valeur et la réputation*” (MENGER, 2002: 45). Apesar dos critérios de qualidade e valor das competências não serem fáceis de definir *a priori*, as desigualdades de reputação e de rendimentos, devido a este duplo factor de diferenciação, podem atingir grandes proporções dentro da mesma profissão. Menger encara as organizações por projecto como um terreno instável onde o artista se esforça por traçar a sua carreira. A organização por projecto comporta algumas dualidades: é difícil por vezes avaliar e medir a contribuição exacta de cada um para o resultado final e a avaliação do projecto é feita num curto espaço de tempo sem medição da sua verdadeira amplitude. No entanto, é neste terreno efémero que o artista desenvolve o seu processo de aprendizagem e

experiência ficando sujeito à circulação da informação do seu desempenho pelos empregadores e pelos próprios colegas que espalham sinais da sua competência. Este terreno efémero, que são as organizações artísticas por projecto acaba por ser o mecanismo estabilizador da actividade, fornecendo ao mercado informações sobre as competências dos artistas envolvidos e lançando as bases de futuras estruturas organizacionais, estimulando desta forma o processo concorrencial dentro do sector. Menger conclui:

“Au total, rien de plus finement hiérarchisant que la cotation par la réputation individuelle, au moins pour la catégorie des emplois les désirables et les plus exposés. Rien de plus solidement inégalitaire que la logique d’appariement par niveau de qualité ou de réputation. Et rien de plus subtilement attractif qu’un monde professionnel où innovation par exploitation de l’incertitude et gestion des risques par réduction de l’incertitude dessinent un chemin de crête étroit entre la consolidation des rentes réputationnelles et la contestabilité permanente de ces réputations par de nouveaux arrivants” (MENGER, 2002: 47).

A afluência constante de jovens artistas é de facto um destabilizador do mercado artístico, colocando em causa a carreira e a reputação do artista implementado no sector. No meio audiovisual esta realidade é emergente. Dado a proliferação de escolas técnicas e cursos superiores em cinema e audiovisual o mercado português rapidamente atingiu uma saturação, criando desequilíbrios e conflitos profissionais. Se no início dos anos 90 um operador de câmara de vídeo profissional no mercado audiovisual em regime de *freelancer* cobrava cerca de 500 euros (material incluído) por um dia de trabalho, hoje em dia para a mesma tarefa o valor ronda os 100 euros. Não só existem mais *freelancers* devido ao aumento de escolas de formação, como também a tecnologia de registo vídeo deixou de ser monopólio de uma elite. Actualmente quase todos os operadores de câmara em regime de *freelancer* possuem o seu próprio material, não precisando de gastar recursos financeiros num aluguer dispendioso. A diminuição drástica do preço das câmaras de vídeo digital veio democratizar o mercado. Embora continue a existir segmentos de mercado, como a publicidade e o cinema de ficção que exigem equipamentos de custos bastante elevados, a verdade é que o vídeo digital veio pulverizar os custos de produção em mercados como o vídeo promocional e institucional, o documentário e a reportagem. A elevada qualidade do sinal de vídeo digital comportado por câmaras cujo valor ronda os 5000 euros é suficiente para abarcar estes mercados. A necessidade de alugar uma câmara de 25 000 euros para filmar um vídeo promocional ou institucional para uma empresa, no sentido de obter um bom registo de sinal de vídeo é hoje uma realidade cada vez mais distante. Nos dias de hoje, os *freelancers* têm ao seu dispor um leque de excelentes câmaras para fazer este tipo de trabalhos

a um preço bastante acessível. Meia dúzia de trabalhos será o suficiente para amortizarem o investimento, compensando assim adquirir o material de trabalho. Por 100 euros de honorários e dotados de uma câmara de 5000 euros qualquer jovem saído de uma escola de cinema e audiovisual, está em condições de disputar o mercado, causando grande agitação para com os técnicos e artistas já sediados no sector. A ausência de regulamentação do sector e a fraca implementação dos sindicatos e associações de cinema resulta nesta anarquia profissional. Face à concorrência feroz dos jovens recém chegados é comum os profissionais do sector afirmarem que este facto é responsável pela ruína do mercado. A reputação dos artistas consagrados é também colocada em cheque. Dado a diminuição dos custos de produção e o nível de formação dos jovens recém formados, não é de estranhar que estes arrecadem os primeiros prémios em festivais de cinema com as suas primeiras obras. Temos o caso de Miguel Mendes com *Autobiografia* (sobre o surrealista Mário Cezaryny) que ganhou o prémio de melhor documentário português do Doclisboa 2004 e Miguel Vasconcelos que ganhou o prémio para melhor curta-metragem portuguesa no Festival Internacional de Curtas Metragens de Vila do Conde em 2005 com o documentário *Documento Boxe*. Ambos os documentários comportavam uma estrutura de produção artesanal com auto-financiamento e custos de produção extremamente baixos. A tecnologia e o incremento do nível de conhecimento dos artistas estão desta forma a revolucionar o sector do audiovisual e do cinema. Para Menger as desigualdades do mundo artístico são inatas, a circulação de informação do desempenho dos artistas e do sucesso ou insucesso dos projectos, a reputação associada ou não à consagração nos festivais, o nível de vendas junto do público são tudo factores constitutivos do mundo da arte. Os mecanismos do êxito do artista nem sempre são fáceis de discernir, este terreno do incerto é ao mesmo tempo um campo de liberdade e sedução para o artista. Menger encara assim o incerto:

“Mais, à la différence d’une carrière prévisible en organisation, il est essentiel au fonctionnement de ces marches réputationnels que la réussite demeure incertaine, pour stimuler l’innovation, conserver au travail sa dimension créative et ne pas décourager concurrents et nouveaux candidats” (MENGER, 2002: 51).

O artista vive da liberdade que tem em poder organizar o seu trabalho, dotado, para além das recompensas financeiras, de gratificações psicológicas e sociais. No entanto, para Menger, poucos são aqueles que conseguem resolver a difícil equação de autonomia, satisfação pessoal e de reconhecimento do seu trabalho.

Menger alerta para o facto da existência do crescimento do número de artistas que não é acompanhado pelo aumento da produção artística. Esta desproporção gera uma massa de

trabalhadores artísticos que alterna entre actividade e inactividade profissional. Esta massa de trabalhadores intermitente constitui uma mão-de-obra disponível e flexível que aguarda a existência de convites para projectos ou encomendas artísticas. O trabalhador artístico tem de gerir a sua sobrevivência entre períodos de desemprego e emprego. Em França e nos EUA existem algumas protecções específicas para os artistas que se encontram em período de desemprego. Na indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América, os sindicatos e os empregadores perceberam a importância da manutenção de uma mão-de-obra disponível e flexível para fazer face às oscilações do mercado criando desta forma sistemas de protecção contra o subemprego. Em França o Estado e os próprios artistas suportam ambos os custos da inactividade artística. Existem obviamente maiores dificuldades para os trabalhos menos qualificados. O artista *freelancer* tende a ser assimilado por algumas empresas passando a assalariado e construindo o seu espaço profissional dentro da empresa ou noutros casos externamente mas com fortes relações de produção. Menger analisa assim o trabalho qualificado e o não qualificado:

”L’emploi précaire du travailleur non qualifié et la prestation du «professionnel» opérant soit à l’intérieur de la firme, avec une marge d’autonomie importante, soit à l’extérieur, via une relation de prestation commerciale, forment ainsi les deux extrémités d’un axe dessiné par les pratiques de flexibilisation, et sur lequel se dispose une variété croissante de formules d’emploi combinant des caractéristiques du salariat flexibilisé et des caractéristiques de l’indépendance statutaire ou de la non-subordination dans le travail” (MENGER, 2002: 79).

A conquista de direitos de trabalho é no entanto um árduo caminho, existindo grandes desigualdades salariais e diferentes níveis de segurança no emprego. O artista trabalhador vive assim de fontes de rendimento compostas, encontrando na multiactividade uma solução económica. Na investigação efectuada no quadro metodológico constatar-se-á a percentagem dos realizadores portugueses que trabalham fora do sector audiovisual e cinematográfico. O realizador de documentários sujeita-se muitas vezes a aceitar funções mais técnicas e menos artísticas quando engrossa equipas de outros projectos sobre os quais não exerce funções de liderança.

O artista é levado a comportar-se como o empresário da sua carreira, gerindo racionalmente os seus capitais pessoais, como o tempo, o esforço, as competências, o emprego e a reputação. Em relação às competências há que perceber que estas resultam essencialmente da capacidade do artista em ajustar-se permanentemente a novas situações de trabalho. Neste sentido a polivalência é essencial. Menger destaca a organização qualificativa da empresa

japonesa que opera na institucionalização da mobilidade horizontal entre postos e funções promovendo a experiência. Este sistema resulta numa ascensão vertical do trabalhador desde funções de execução até postos de decisão e gestão. Menger refere: “*C’est par la polyvalence des compétences progressivement acquises que s’effectue la progression. Ici, un continuum des postes à chaque niveau oriente la mobilité et la polyvalence, et crée la perméabilité entre les niveaux*” (MENGER, 2002: 83). Na actividade do realizador de documentários, mais do que na actividade do realizador de cinema de ficção ou de televisão a polivalência é crucial. Enquanto a produção cinematográfica ficcional e televisiva assenta numa forte divisão do trabalho, no documentário a polivalência técnica e artística do realizador é fundamental. Comportando equipas de produção diminutas e roçando o cariz artesanal das mesmas, o realizador tem de desempenhar diversas funções paralelas à de realização. É comum as equipas de filmagem possuírem apenas dois elementos, assumindo o realizador o registo de som. Em certos casos o realizador pode assumir a totalidade das tarefas produzindo, filmando e editando o documentário, como é o caso das produções artesanais. Os realizadores que construíram a sua carreira saltando de funções técnicas, como operadores de câmara, engenheiros de som e editores, possuem no documentário um capital de experiência riquíssimo que os coloca sem sombra de dúvida numa posição superior aos realizadores exclusivamente ligados ao acto conceptual. Estes “realizadores conceptualistas” apenas estão imbuídos de uma boa ideia conhecendo teoricamente as funções técnicas. No campo do documentário o saber-saber e o saber-fazer são requisitos necessários a um realizador. Existe uma tendência que faz que os realizadores sem experiência no manuseamento dos materiais se esforcem por adquirir estas competências. No caso do documentário o realizador está muitas vezes associado ao registo de som e à montagem. Este será outro objectivo da investigação que se esforçara por detectar esta polivalência de funções nas estruturas de produção. A incerteza do trabalho artístico pode ser combatida com um capital acumulado de experiências, com a criatividade e a responsabilidade, ascendendo o artista no seu nível de qualificação.

5.2 Impacte do digital na actividade cinematográfica e audiovisual

Na União Europeia entre 1980 e 1995 assistimos a um aumento do emprego cultural, sendo determinante o crescimento do sector do audiovisual que rondou na década de 80 os 40% (GREFFE, 1999: 36-66). Xavier Greffe no seu livro *L’emploi culturel à l’âge du numérique*, tece algumas causas para o aumento do emprego cultural ligadas ao aumento do consumo de serviços e bens culturais e de lazer. A este aumento se deve a progressão dos níveis de vida reais e a redução das desigualdades económicas, o crescimento da esperança de vida acompanhada

logicamente de um crescimento do consumo de serviços de lazeres culturais e audiovisuais nessas mesmas idades, o crescimento da taxa de escolarização e da duração média dos estudos e o crescimento do tempo livre generalizado. Xavier Greffe encontra no entanto, algumas dificuldades em definir o sector cultural no seio da União Europeia, criando deste modo alguns entraves ao desenvolvimento de estudos nesta área. As indústrias de audiovisuais são as que colocam maiores problemas. Apesar do cinema ter sido sempre considerado como uma actividade autenticamente cultural, mais difícil será considerar a totalidade do sector audiovisual como cultural. Greffe define assim o sector audiovisual: *“De manière générale, on définit le secteur de l’audiovisuel comme celui rassemblant un certain nombre de filières: cinéma, télévision, vidéo, produits multimédia, aussi bien sous l’angle de la production que sous ceux de la distribution ou de l’exploitation”* (GREFFE, 1999: 23). A dificuldade maior na definição e contabilização do emprego cultural advém de duas perspectivas: a actividade ou o conteúdo do emprego, apresentando cada uma vantagens e inconvenientes. Enquanto a perspectiva da actividade ignora os empregos culturais que se situam fora dos domínios ditos culturais, a perspectiva do conteúdo, da natureza do emprego, procura empregos culturais em todos os sectores de actividade, culturais ou não, tornando difícil por exemplo a aplicação de inquéritos. A era do digital veio fundir fronteiras, sobretudo no campo dos media, trata-se de um movimento *continuum* onde será arriscado traçar rígidas fronteiras. Alguns países adoptam critérios diferentes, assumindo o cinema e o audiovisual como indústrias culturais, mas hesitando integrar a rádio, a televisão e a imprensa, ligando estas actividades a sectores como a informação. É difícil categorizar estas actividades como próprias do sector cultural, e daí que existam critérios diferentes de categorização nos países da União Europeia. Não entrando no campo das definições, que Xavier Greffe tenta esquematizar em classificações como é o caso da Unesco e do ministério da cultura francês (GREFFE, 1999: 25-27), vejamos como Elísio de Oliveira (antigo presidente do ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia), face à realidade portuguesa, destringe o sector audiovisual do cinematográfico:

“De contactos fortes, estreitos e até paralelos em alguns domínios, desenvolvem-se em ambientes económico-financeiros e culturais diferentes. Isto é, enquanto os modelos de produção do audiovisual assentam, principalmente em economias de escala, já o cinema dificilmente o pode fazer; enquanto no audiovisual é aceitável e até desejável que se fale em linhas de produto, já no cinema isso raramente acontece” (OLIVEIRA, E., 2003: 55).

O audiovisual e o cinema potenciam densidades dramáticas e preocupações estéticas diferentes, têm níveis de exigência de produção diferentes, enquanto o cinema requer um

tratamento criativo mais cuidado, a produção do audiovisual tem de colmatar num curto espaço de tempo o apetite voraz das emissões televisivas. Apesar destas actividades possuírem naturezas diferentes a montante, o facto é que a jusante se encontram por vezes quando partilham sistemas de distribuição e difusão comuns (emissão televisiva e o mercado de venda do DVD). Em Portugal encontramos um forte desenvolvimento do audiovisual a partir dos anos 90, com o fim da exclusividade da televisão pública e o aparecimento da televisão por cabo. No entanto, Elísio de Oliveira prefere falar de uma indústria frágil do sector audiovisual e de uma actividade cheia de obstáculos como é o cinema em Portugal, sendo obviamente desprovido da categoria de indústria. Como dificuldades da actividade cinematográfica, Elísio de Oliveira aponta, a fraca dimensão do mercado português, o desinteresse do financiamento privado, a ausência de exportações, e os obstáculos da diversidade cultural europeia (OLIVEIRA, E., 2003: 55-61).

A análise geral do emprego cultural de Pierre Michel Menger em *Portrait de L'artiste en travailleur* tem muitos pontos em comum com a análise particular de Xavier Greffe face ao emprego audiovisual no seu livro *L'emploi culturel à l'âge du numérique*. Xavier Greffe encara como característica do audiovisual a intermitência, a concentração geográfica e a dispersão das remunerações (GREFFE, 1999: 88-89). O trabalhador do sector do audiovisual tem de gerir a sua profissão suportando períodos temporários de inactividade, podendo ser a multiactividade dentro ou fora do sector cultural uma solução. A concentração geográfica é também uma característica do emprego no audiovisual, na medida em que é necessário uma mão-de-obra disponível e rapidamente acessível para fazer cobro a um projecto emergente. A proximidade geográfica, apesar das tecnologias de comunicação continua a ser importante na interdependência de relações de trabalho. A dispersão de remunerações encontra causas idênticas na análise de Menger e Greffe como os fenómenos de notoriedade e reputação associados à mediatização artística. Greffe destaca a necessidade do incremento das qualificações e polivalência dos artistas, dando como exemplo a alteração de especializações clássicas, como é a diminuição da distinção entre trabalho artístico e trabalho técnico dentro das disciplinas de som e imagem (GREFFE, 1999: 106). Para Greffe a revolução digital, pôs em evidência a necessidade de articular três competências de base: o design audiovisual, a proficiência em questões técnicas e a perícia para problemas de organização. Ou seja, o trabalhador na era do digital, tem de saber lidar com o tratamento (mais manuseamento que criação) de sons e imagens, adquirir competências técnicas (adaptação constante a novas ferramentas, como é o caso da actualizações de *software* informático) e resolver rapidamente questões de organização de trabalho que têm a haver com novas especializações e suas articulações orgânicas.

Questionando o cinema europeu, Xavier Greffe explica que a inversão da tendência de diminuição de espectadores em sala a partir de meados dos anos 90, se deve à proliferação dos

multiplexes em centros comerciais e aos estímulos à produção como é o caso do programa MEDIA. Em Portugal o fenómeno foi análogo, veja-se o quadro:

Quadro 5.1 - Sessões, Espectadores e Receitas de Cinema (1985-2007)

Ano	Sessões (número)	Espectadores (número)	Receitas (mil euros)
1985	185.092	18.984.000	15.210
1986	189.655	18.394.000	19.139
1987	213.626	16.931.000	17.842
1988	213.540	13.704.000	19.380
1989	187.485	11.909.000	15.875
1990	168.657	9.593.000	14.247
1991	142.191	8.234.000	12.597
1992	138.414	7.848.000	13.688
1993	130.595	7.786.000	15.573
1994	125.622	7.135.000	16.548
1995	145.846	7.397.000	18.496
1996	194.549	10.446.000	29.423
1997	275.420	13.708.000	41.266
1998	311.602	14.837.000	46.850
1999	414.864	17.026.000	55.199
2000	419.695	17.469.000	60.251
2001	450.201	19.469.00	69.182
2002	504.667	19.480.000	73.214
2003	569.889	18.723.000	74.079
2004	551.850	17.127.813	71.085
2005	589.110	15.754.111	66.337
2006	591.139	16.367.429	68.321
2007	605.717	16.318.335	69.121

Fonte: Instituto Nacional de Estatística e Instituto do Cinema e Audiovisual

Tal como defende Elísio de Oliveira (OLIVEIRA, E., 2003: 55-66)., também Xavier Greffe vê na associação da produção à distribuição e difusão um meio possível de viabilidade

económica. Acresce a necessidade de uma diversidade de financiamentos (sendo a televisão vector decisivo) como suporte da estrutura produtiva na partilha de riscos. Não obstante a União Europeia importar dos EUA 2/3 do consumo em obras de ficção, é possível melhorar o mercado europeu, organizando melhor o sector de difusão e coordenando melhor as actividades financeiras e comerciais, ultrapassando o fraccionamento linguístico e cultural sem se perder o carácter específico de cada mercado.

Aludindo novamente ao estudo de Jean Pierre Benghozi: *Le Cinéma entre l'art et l'argent*. Partimos do seu estudo de carácter geral sobre a actividade do cinema, no sentido de desconstruir parcialmente a sua análise ao abordar as especificidades da realização cinematográfica de um documentário. No entanto, é importante relembrar que a prática do documentarismo é a aqui analisada no âmbito da produção cinematográfica e não no âmbito da produção jornalística ou televisiva. Benghozi entende a divisão intensa do trabalho cinematográfico, como uma necessidade de repartição clara das responsabilidades e das tarefas, impedindo deste modo negociações e campos de dúbios de acção. A feitura de um filme necessita de uma equipa bem estruturada e organizada para corresponder às exigências de um prazo normalmente bastante limitado para a concretização da obra. Esta organização por projecto tende a ser o mais dinâmica possível devido aos elevados custos de produção, fruto das despesas com a tecnologia e com o pessoal. Esta actividade extremamente cara pode atingir despesas com os recursos humanos na ordem dos 50% do custo total de um filme (BENGHOZI, 1989: 20). Antes de ser uma obra de arte, um filme é uma empresa que comporta riscos elevados de investimento, dado que os custos de produção são difíceis de dominar, consequência de uma actividade cinematográfica cheia de imprevistos, como é o caso da dependência das condições climatéricas e do gosto subjectivo do público que determina a afluência às salas. Sabemos as dificuldades do cinema europeu face à concorrência norte-americana, que pratica preços bastante acessíveis dado que a dimensão do seu mercado interno permite amortizar facilmente os custos de produção. Esta desigualdade é patente nos conteúdos televisivos que apresentam uma hegemonia de produção de ficção norte-americana. As estações de televisão da União Europeia têm assim facilidade de compra de pacotes económicos de ficção que aglomeram filmes e séries. No caso de exibição em sala, o controlo das *Majors* norte-americanas estende-se aos domínios da exibição, impondo por vezes monopólios difíceis de combater pelo cinema europeu. É importante, contudo perceber o comportamento dos agentes económicos no cinema na última década. Existe uma tendência de co-financiamentos transnacionais de filmes americanos e europeus, sendo por vezes difícil de averiguar a nacionalidade da produção. Investidores japoneses e europeus participam, associam-se e apostam em produções de Hollywood, encarando este tipo de investimento como um terreno propício ao sucesso económico. A partilha de riscos

de investimento é também bem vista pelos produtores de Hollywood, que respectivamente fazem incursões financeiras em filmes europeus. No campo da distribuição e difusão as parcerias são também uma realidade global como é o exemplo da Warner-Lusomundo. O cinema encontra deste modo um paradoxo, entre a necessidade de lucro (ou pelo menos de amortização de custos), os elevados custos e riscos da produção e as preocupações artísticas que a actividade encerra. A relação entre produtores e realizadores é deste modo um vulcão adormecido, que pode explodir assim que se desencadeie um desequilíbrio entre a posição económica e financeira e a postura artística. Benghozi destaca como exemplo o discurso do produtor D.O.Selznick face ao conflito com realizador J.Huston na rodagem do filme *Adeus às Armas* (uma adaptação do romance homónimo de Hemingway):

“Nous ne pouvons dépenser des centaines de milliers de dollars qui appartiennent à d’autres parce que vous avez l’habitude de tout remettre au lendemain, ou de créer sous l’impulsion du moment . Des écrivains peuvent se le permettre, car ils n’investissent que leur propre temps, leur propre papier, et leurs propres crayons. Les peintres le peuvent aussi, et rien ne les empêche de raconter des histoires pendant des heures car ils n’investissent que leur temps, leurs couleurs et leurs pinceaux. Mais un film est une collaboration impliquant de l’argent appartenant à des milliers d’actionnaires qui l’ont investi dans la production” (BENGHOZI, 1989: 23).

O cinema na opinião de alguns sectores intelectuais é imaginado como uma arte que infelizmente depende da indústria. As dificuldades de financiamento e de produção não passam de engraçadas peripécias e anedotas que enchem os artigos da crítica cinéfila. Nunca é dado o valor que a dimensão económica tem nas diversas etapas de produção condicionando e influenciando a vertente artística.

Benghozi alude a esta interligação entre arte e dinheiro: *“La difficulté d’établir une frontière entre ce qui relève de l’art et ce qui relève de l’argent dans les contributions à la réalisation d’un film tient à ce que la création est un objet difficilement mesurable et irréductible à des standards simple” (BENGHOZI, 1989: 25).* Face às políticas de apoios financeiros do ICA, os realizadores de documentários são bastante críticos quando questionam a diferença abismal dos valores máximos de financiamentos que são atribuídos à longa-metragem (650 000 euros) e ao documentário (50 000 euros). Qual é o critério? Será a dimensão das equipas técnicas e o facto da ficção utilizar a película um factor determinante? E que dizer das ficções que abandonaram a película e utilizam agora o vídeo de alta definição, que como se sabe diminui drasticamente os custos de produção na ordem dos 10 %. Para onde vai o dinheiro que estava destinado a custear a compra de película, as transferências vídeo-película e vice-versa

(telecinema e *telerecording*) e os trabalhos de laboratório? Por que não pode um realizador de documentários fazer uma longa-metragem em película, dotado de uma grande equipa técnica e artística com filmagens no estrangeiro? Algumas incoerências do ICA no sistema de apoios financeiros e o grande tabu desta política, continuam a residir na justificação financeira do que é visível no ecrã. Fica por vezes a indignação: - Onde foram aplicados os 650 000 euros neste filme de ficção? Até onde poderia ir este documentário se tivesse mais que 50 000 euros de apoio? O exemplo da *Branca de Neve* de João César Monteiro, não discutindo obviamente a dimensão artística, é o cúmulo desta dicotomia e injustiça, neste caso particular a aplicação dos apoios financeiros não foi de facto “visível no ecrã”. Estes são exemplos do conflito entre a esfera da ficção e do documentário, que fazem com que este último continue com o epíteto do “parente pobre do cinema”. No âmbito da dimensão económica Benghozi toca numa questão importante desenvolvida mais à frente, na vertente metodológica deste estudo:

“On parle par exemple depuis longtemps du caractère artisanal de la profession cinématographique et on évoque le qualificatif d’artisan pour les décorateurs, les réalisateurs, mais aussi les producteurs. Rien n’est dit néanmoins sur ce en quoi le secteur reste artisanal, ce que ce terme signifie concrètement, et comment cela se traduit dans les faits” (BENGHOZI, 1989: 26).

Um dos grandes desafios da tese proposta, apresentado nos capítulos seguintes, foi delinear as esferas artesanal e profissional do documentário sob a égide da era da tecnologia do vídeo digital.

Vejamus uma citação de Godard por Benghozi referente à tecnologia:

“la mise en scène finit toujours par se plier, plus ou moins, à des gestes qui sont déterminés par le matériel dont on dispose et à des habitudes de travail qui sont liées à la nature même (nombre de personnes, division du travail, normes professionnelles) de l’équipe de tournage classique. C’est pour essayer d’échapper à ce pli là et trouver de nouvelles places, de nouveaux angles, d’autres points de vue, une autre façon de filmer qu’on a besoin de matériel sans habitudes, c’est-à-dire avant tout d’une nouvelle caméra”²².

Que nova câmara é esta de Godard que vem influenciar os modos de produção? Não será a mesma que a *caméra-stylo* de Alexandre Astruc que está na base da política dos autores e da

²² Godard citado por Benghozi in *Dziga Vertov, Le cinéma entre l’art et l’argent*, Paris L’Harmattan, 1989, p. 30.

Nouvelle Vague francesa? Alexandre Astruc defendia uma nova era para o cinema: “uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento, por mais abstracto que seja, ou traduzir as suas obsessões exactamente como o faz hoje o ensaio ou o romance. É por isso que chamo a esta nova era do cinema a da *caméra-stylo*”²³. Astruc via o cinema como um novo meio de expressão, uma linguagem em que o realizador enquanto escritor podia transmitir o seu pensamento, escrevendo ele próprio as imagens, apelando ao cinema de autor. Essa nova câmara de Godard e essa câmara-caneta de Astruc é hoje em dia a *handy-cam*, a mini-câmara de vídeo digital. Não é de admirar que os trabalhos mais recentes de Godard tenham sido em vídeo, revelando o lado mais intimista do autor com a imagem. Actualmente este tipo de câmaras, como é o caso da Sony HVR-Z1E, uma câmara de vídeo digital em alta definição, permite a um realizador produzir sozinho o seu documentário. Por um preço de 6 000 euros, o seu documentário comporta qualidade suficiente de sinal para emissão televisiva e exibição em sala de cinema. Nunca na história do cinema, o realizador teve tanta acessibilidade ao *medium*. Actualmente a tecnologia deixou de ser um obstáculo, o problema não está nos modos de produção mas sim no êxito da obra junto do público, focando o interesse para a estética e para a narrativa. A câmara surge como uma simples caneta, portátil, versátil, fácil de operar, acessível às intenções do realizador. Naturalmente este tipo de filme solitário, produzido apenas por um artista é uma realidade mais comum no documentário, na videoarte, na reportagem etc. No cinema de ficção, e apesar da adesão ao HDCAM, vídeo em alta definição, continua a existir uma forte divisão do trabalho. O que difere o artesanal do profissional, numa dimensão tecnológica e parafraseando Fernando Antunes da Sony Portugal²⁴ é a ainda a utilização e a exigência de especificidades e componentes técnicos apenas disponíveis em equipamentos profissionais, como é o caso das lentes, das compressões de vídeo de maior resolução, dos controlos avançados de correcção de cor e som etc. No entanto, é inquestionável que a tecnologia está na origem da alteração dos modos de produção: diminuição de pessoal, diminuição do tempo de produção, reorganização de especialidades, incremento de novas práticas estéticas e conseqüente diminuição dos custos. O Festival de Cannes é para Benghozi um exemplo de uma montra de filmes de baixo e elevado orçamento, de pequenas e grandes equipas técnicas e artísticas, de pequenos e grandes elencos, de filmes realistas sem grandes efeitos de imagem e filmes praticamente virtuais. Já referimos o exemplo do documentário de Miguel Vasconcelos que ganhou o Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde. Um filme rodado por duas pessoas com um orçamento de 2 500 euros que concorreu entre ficções cujos

²³ Alexandre Astruc citado por Michel Marie, “Um Conceito Crítico” in Luís Miguel Oliveira (org) *Nouvelle Vague*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 1999, p. 77. Uma década depois, os realizadores da *Nouvelle Vague* vão adoptar o embrião do “cinema de autor” protagonizado por Astruc e alterar por completo as estruturas de produção em França: orçamentos baixos, abandono dos estúdios, ausência de guião planificado, etc.

²⁴ Account Manager, Media Segment, Professional Solutions Europe em entrevista recolhida a 22 de Julho de 2005.

orçamentos eram de 45 000 euros. O curioso deste sector é que estruturas de produção diversas têm o mesmo canal de difusão, o ecrã das salas de cinema e os canais televisivos. Mais curioso é que a qualidade real do sinal de vídeo digital tende a ser a mesma: o DV ou HDV. Ora o cinema, torna-se assim um meio artístico sedutor, de fácil acesso. O problema das produções artesanais do documentário português está nas barreiras que encontra na visibilidade na televisão e nas cadeias de distribuição e difusão cinematográfica. A sala de cinema King Triplex em Lisboa do produtor Paulo Branco é única a explorar comercialmente o documentário português englobando também produções artesanais como foi o caso de *Autobiografia* (sobre Mário Cesariny) de Miguel Mendes.

Voltando à problematização de Benghozi face ao cinema como grande empresa: “*Les impératifs économiques et de gestion, en veillant à la limitation des coûts et des délais de production, suscitent dans presque tous les cas une fragmentation de la réalisation du film en opérations distinctes, comme dans une usine*” (BENGHOZI, 1989: 41). Por outro lado, o instinto criativo do artista leva-o a intervir em todas as fases de elaboração. Benghozi refere que mesmo os mestres do cinema de autor como Godard e Truffaut, que criticaram violentamente os modos de produção tradicionais franceses, acabaram por reconhecer o produtor como elemento fundamental na ligação da vertente artística com o compromisso dos orçamentos. Em certas situações o produtor pode mesmo avançar ou declinar com os projectos baseado em premissas subjectivas como o gosto ou a intuição. Quando o ICA abriu os apoios financeiros ao documentário em princípios de 90, surgiu um conjunto de produtoras como a *Filmes do Tejo*, *Laranja Azul* e *Fado Filmes* que perspectivaram o documentário como uma aposta séria, e não apenas como um apêndice da produção total. Deste modo, os produtores destas empresas cinematográficas, tiveram e têm que saber apostar em propostas de projectos de realizadores que dignifiquem a empresa e que apresentem garantias de sucesso na concorrência aos apoios do ICA. A associação de um realizador a uma produtora com currículo continua a ser decisiva na pontuação dada pelos júris do ICA. A produtora *Filmes do Tejo* é um exemplo de sucesso no concurso aos apoios do ICA, sendo os seus projectos frequentemente contemplados. Não se pode esquecer que o cumprimento do orçamento e dos prazos de execução dos documentários pesam em avaliações futuras do ICA, sendo assim o papel do produtor decisivo em promover a competência da sua produtora. Vejamos como Benghozi valida a função do produtor:

“*la production culturelle est un ensemble complexe d’éléments (variables, techniques, acteurs,...) connectés par des multiples relations (procédures, règles d’organisation du travail, hiérarchie, évaluation, dépendance technique et financière, échanges marchands,...); la gestion est ce qui permet de faire coexister cês différents éléments (...)*” (BENGHOZI, 1989: 50).

A gestão do produtor quer em elevados, quer em baixos orçamentos é fulcral. No caso da produção artesanal de documentários, quando o realizador acumula a função de produtor, as competências de gestão e os escassos recursos financeiros disponíveis, apelam às competências de gestão do artista, que continua a ter que lidar com diversos factores produtivos, apenas a dimensão financeira é menor. A título de exemplo, o realizador-produtor têm que saber angariar pequenos subsídios a autarquias e empresas, escolher o formato de vídeo mais económico e que lhe proporcione os resultados desejados, lidar com pequenas despesas como deslocações, alimentação da equipa, logística, transcrições de formatos, aluguer pontual de materiais como é o caso do som (perche, mesa de mistura) e pagar os honorários a alguns dos seus colaboradores (operador de câmara, misturador áudio etc).

Em modo de conclusão abordaremos a questão da técnica já levantada. Benghozi tem presente no seu estudo o papel vital da técnica no seio das transformações sociais, produtivas e estéticas do cinema. O seu estudo data de 1989, mas é já notório a sua atenção para o papel futuro do vídeo e concretamente para as câmaras de vídeo portáteis. O que Benghozi colocava em estudo eram as câmaras de vídeo *Betacam*, que hoje em dia estão a desaparecer dando lugar às câmaras de vídeo digitais. Quer as *handycams* (câmaras de usar na mão) quer as *camcorders* (câmaras de reportagem que se usam ao ombro) são mais leves que as antecessoras *Betacam* analógicas. A evolução galopante da tecnologia coloca naturalmente qualquer abordagem mais técnica em rápida caducidade. Não obstante, fica o seu estudo genérico das consequências e funcionalidades do vídeo e da técnica no cinema que continua actualizado. Para Benghozi a técnica pesa a vários níveis: induz práticas, gestos, competências, custos de utilização diferentes; transforma processos e procedimentos de filmagem e realização; modifica as divisões de tarefas e a gestão de produção; faz surgir novas profissões e extingue outras e pode redefinir todo um sector industrial. Benghozi já antecipava a técnica do vídeo como causa da estratificação das produções em vários níveis de orçamento. Via por exemplo a sua função significativa nas curtas-metragens:

“(...) la création cinématographique à un niveau satisfaisant de qualité technique est à la portée de nombreux budgets et peut concevoir facilement en autofinancement, pour les courts métrages par exemple. Ces perfectionnements offrent des possibilités de changer la structure même de la création professionnelle au niveau de la taille des équipes, de la répartition des tâches entre réalisateur et l’opérateur, et des coûts de réalisation” (BENGHOZI, 1989: 54).

Curiosa é já a sua sensibilidade para uma das dimensões da tecnologia recente no cinema que foi aproximar o realizador do manuseamento directo dos materiais e, conseqüentemente, proporcionar um contacto mais directo com a criação. O realizador deixa de ser só o maestro da orquestra, é também um dos seus principais músicos:

“(...) on peut cependant relever quelques traits communs dans le rapport à l’outil technique. Ils ont trait notamment à l’appropriation de la technologie par les créateurs-utilisateurs. Cette appropriation se manifestera tantôt par des résistances, tantôt par le développement de savoir-faire particuliers dans l’utilisation” (BENGHOZI, 1989: 57).

Aqui fica reforçada a ideia que na prática documental o realizador-utilizador é essencial e benéfico para uma obra intimista, como é a característica do documentário cinematográfico. Benghozi destaca o esforço de Godard em construir em parceria com o fabricante *Aaton* uma câmara de cinema mais portátil em função desta necessidade de maior aproximação do realizador à realidade, como já vimos Godard acabaria por aderir ao vídeo. Para destacar o poder da técnica, Benghozi questiona, se teria existido o impressionismo se em finais do século XIX não tivesse ocorrido avanços ao nível da química nas tintas. Benghozi está de certo modo em sintonia com Bazin quando afirma que certas técnicas do cinema eram já conhecidas há muito, apenas não estavam ainda aplicadas massivamente. O cinema permaneceu mudo e a preto e branco durante 40 anos, não só porque as invenções tecnológicas não estavam disponíveis, mas porque estratégias comerciais assim o ditaram. Não só os artistas fomentam novas técnicas, como também se opõem a elas. Benghozi dá como exemplo as resistências dos directores de fotografia ao *technicolor* em Hollywood nos anos 50. Também certos produtores criaram entraves ao cinema falado, como o fim da universalidade do mudo e conseqüente diminuição de receitas fruto da perda dos mercados internacionais. Actualmente os filmes em formato vídeo de alta definição continuam a ter que ser “incompreensivelmente” transcritos para película para serem exibidos em sala de cinema. A razão está nas pressões das produtoras de película que estão desesperadamente a perder o mercado e na questão comercial. É ainda bastante dispendioso substituir as salas de cinema por projectores digitais de alta definição. Em Portugal temos apenas alguns projectores digitais com capacidades de projectar alta definição como são os casos dos multiplex Alvaláxia XXI e o Cinema S.Jorge em Lisboa. Será no entanto uma questão de tempo. Uma forma de implementação das novas tecnologias está em parcerias e co-financiamentos com os fabricantes. Não só existe um teste e uma promoção das novas tecnologias pelos fabricantes, como pela parte dos produtores é construída uma maior segurança financeira.

No âmbito deste estudo o conceito *prosumer* é de relevante importância. Este conceito assenta na produção e comercialização de equipamentos de vídeo digital ao nível da captação (exemplo é a *handycam* HVR-Z1E) e da edição (softwares de edição de vídeo digital em computadores pessoais) acessíveis a um segmento de mercado semi-profissional. Ao nível do registo de imagem Fernando Antunes destaca que as potencialidades deste tipo de mercado nasceram da reportagem jornalística. A BBC adquiriu um conjunto de câmaras domésticas em meados dos anos 90 (as VX1000 da Sony) devido aos parâmetros elevados da relação qualidade-preço, e às características técnicas de portabilidade e fácil manuseamento. Este tipo de câmaras podia assim apetrechar os jornalistas em cenários difíceis de trabalho, como é o caso das situações de guerra. Não satisfeita com algumas características demasiado automatizadas e amadoras da câmara interpelou a Sony a fazer algumas modificações técnicas no intuito de assegurar alguns componentes profissionais essenciais, como o controlo independente de canais de áudio, entradas profissionais de áudio em cabo XLR, maior domínio do foco e do diafragma. Nascia assim um novo conceito de câmaras as *prosumer* que combinavam características profissionais com preços próximos do segmento de mercado doméstico²⁵. Este tipo de câmaras tem hoje notável incremento em vários tipos de produções, não só no campo da reportagem jornalística, como na videoarte, no mercado dos “casamentos e baptizados”, nas aplicações multimédia, na indústria pornográfica, no mercado institucional, publicitário e obviamente nas curtas metragens de ficção e no documentário. Associando estas câmaras a *softwares* de edição de imagem acessíveis a qualquer utilizador de computadores pessoais, quer seja através da compra a preços reduzidos (o mínimo 250 euros), quer seja através do fenómeno da pirataria, está encontrada a fórmula para a democratização do cinema. O aumento da produção dos documentários em Portugal tem para além da função dos apoios do ICA uma origem no incremento da acessibilidade aos materiais técnicos do cinema. O incremento da produção é uma realidade, falta uma maior representatividade do movimento nas salas de cinema. É no entanto, notório este regresso do documentário às salas de cinema, comparando dados com a década de 90 relembre-se: *No Quarto da Vanda* (2000) e *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) de Pedro Costa, *Os Respigadores e a Respigadora* (2002) de Agnès Varda, *Bowling for Columbine* (2002) e *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore, *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette, *Ser e Ter* (2002) de Nicolas Philibert e *Autobiografia* (2004) de Miguel Mendes são alguns exemplos de sucesso que combinam estruturas de produção e estéticas diversas.

²⁵ Informações proporcionadas por Fernando Antunes - Account Manager, Media Segment, Professional Solutions Europe em entrevista recolhida a 22 de Julho de 2005.

5.3 Panorama das estruturas de produção do documentário em Portugal

O presente subcapítulo introduz o quadro metodológico do estudo. Pretende-se aqui apresentar algumas das problemáticas com que os realizadores de documentário se debatem na actualidade. Muitas delas são universais caracterizando a estrutura produtiva dos documentários cinematográficos em todo mundo, contudo os aspectos aqui levantados terão um enfoque no panorama português. Partindo da análise teórica explanada ao longo deste capítulo acrescentar-se-á alguns pontos mais concretos da actividade produtiva em Portugal, constituindo deste modo algumas hipóteses genéricas para posterior análise no quadro metodológico. Incidindo no *corpus* de análise traçado, tentar-se-á através de métodos de observação e recolha de indicadores corroborar algumas das questões aqui levantadas.

O realizador de documentários português opera num sector de actividade extremamente frágil, recorrendo a práticas que misturam *modus operandi* de características artesanais e profissionais. O sector de actividade da prática documental possui um tecido empresarial bastante incipiente. Caracterizado pela actividade audiovisual e cinematográfica, as estruturas produtivas inserem-se no seio destes dois pólos, produzindo conteúdos diversos. Algumas produtoras de cinema e alguns realizadores independentes, apesar da preferência ou não pelo documentário cinematográfico, recorrem à produção de conteúdos diversos que podem ir desde o institucional ou outro tipo de vídeo promocional passando pela curta ou longa-metragem de ficção. Algumas produtoras de maior dimensão produzem também alguns conteúdos para televisão sendo, no entanto, escassos os exemplos. Na sua maioria as estruturas de produção que produzem documentários têm uma dimensão pequena, 3 ou 4 pessoas, sendo muitas delas propriedade de apenas uma pessoa, acumulando esta, funções de produção e realização. O nascimento de um conjunto diverso de pequenas produtoras de cinema a partir sensivelmente do ano 2003, caracteriza a dispersão do tecido produtivo português face à dimensão do mercado. Esta fragmentação surgiu como forma de os realizadores obterem directamente os apoios financeiros à produção do ICA, vistos que estes apenas são atribuídos aos produtores de empresas legalmente constituídas. Neste sentido verifica-se uma tendência que significa o nascimento de uma nova empresa por cada novo realizador que surgia no sector. Como consequência deste fenómeno assistimos actualmente a uma tendência para o encerramento de muitas pequenas produtoras, potenciado pelo facto da contenção orçamental do ICA sobre a tutela do Ministério da Cultura ter diminuído os apoios ao documentário a partir de 2002 (MARTINS, S., 2006: 22-27). Esta tendência demonstra a fraca relação entre os produtores e os realizadores, a falta de cooperação artística e empresarial, a desconfiança e a dispersão das forças produtivas, bem como a dependência face aos apoios do ICA. Na óptica de alguns realizadores a

sua independência explica-se pela excessiva burocratização e falta de apoio que sentiram quando trabalharam para os produtores de outras empresas. Acusados de gerirem apenas os fundos do ICA, de não apresentarem soluções criativas e pecarem por falta de promoção dos filmes, os realizadores preferiram romper com as ligações a esses produtores e constituir a sua célula empresarial como forma de liberdade criativa e autonomia financeira. Na prática, quer as estruturas produtivas geridas pelos realizadores, quer as produtoras de cinema tuteladas pela figura do produtor que opera com diversos realizadores apresentam limitados índices produtivos. Os problemas crónicos continuam: falta de diversidade dos apoios, falta de co-produções nacionais e internacionais e inexistência de distribuição e exibição das obras.

Não parecem surgir novas ideias de produção que contrariem estas dificuldades. A produção de documentários caracteriza-se universalmente pelo financiamento *à priori*, ou seja, antes da fase de produção. Os custos financeiros que comportam a realização de um documentário implicam este financiamento prévio, justificado também pelo reduzido retorno financeiro que o documentário cinematográfico normalmente tem depois de finalizado. Os dividendos retirados das vendas para canais de televisão, exibição em sala ou distribuição em DVD, salvo raras exceções quase nunca cobrem os custos de produção. O documentário cinematográfico é um produto de difícil consumo comercial e de aceitação sempre relativa, deste modo o financiamento tem de ser garantido antes da fase de arranque da produção. Para isso surgem os mercados de documentário e as sessões intituladas de *pitching* onde os produtores compram e investem em ideias para documentários. Como exemplo temos a *Lisbon Docs* iniciativa da Apordoc e da EDN – *European Documentary Network*. Nestes mercados as parcerias e co-produções internacionais entre produtoras e canais de televisão são fundamentais para a estrutura financeira dos projectos. Os realizadores e produtores portugueses argumentam que o facto de não terem maior expressão nestes mercados, se deve à dificuldade que têm em obter apoios do canal público de televisão, nomeadamente da RTP 2. Não possuindo o suporte dos canais públicos do seu país dificilmente conseguiram atrair apoios internacionais e desta forma montarem uma estrutura financeira viável à execução dos projectos. A paupérrima articulação entre os institutos públicos de financiamento, os canais de televisão e os produtores e os realizadores resulta numa actividade produtiva empresarial de escassa expressão. O desinteresse da RTP 2 pelo investimento no documentário português é evidente. Argumentando que o documentário é uma aposta forte do canal público de televisão, cumprindo os seus desígnios de serviço público, os responsáveis pela programação exibem a assinalável presença do documentário nas suas grelhas. Contudo, a palavra documentário continua a servir para designar conteúdos diferentes entre si, com prejuízo para o documentário cinematográfico. O documentário exibido na RTP 2 é esmagadoramente o documentário televisivo cumprindo a sua

função informativa, educacional e de entretenimento. Não sendo totalmente ignorado, o documentário cinematográfico, denominado em televisão por documentário de autor ou de criação, quando programado é relegado para horários desfasados dos picos de audiência. Ao abrigo do protocolo com o ICA a RTP é obrigada a contribuir com uma parte do financiamento do instituto ficando com direitos de exibição sobre os documentários apoiados. Mas nem sempre os programadores, apesar de os terem em carteira, os exibem. Jorge Wemans director de programas da RTP 2 em 2007 em entrevista à revista *Docs.pt*, refere: “...eu acho que há documentários de autor que não foram feitos a pensar em televisão e que portanto eu, como programador, acho que não têm lugar na grelha.”²⁶. Aqui Jorge Wemans toca na questão paradoxal do documentário cinematográfico na sua relação com a televisão. Como é que uma prática artística que é experimental, avessa a formatações e orientada para exibição em sala tem lugar na televisão? A televisão, mesmo a pública é regida pela valorização das audiometrias e está interessada em veicular produtos com uma linguagem acessível a um vasto número de espectadores. Os documentários televisivos são disso um exemplo, alvo de formatações na linguagem, na duração, nos conteúdos abordados, privilegiando a palavra, concentrando e acelerando a narrativa e conduzindo à precisão do sentido. No espectro dos documentários cinematográficos existem naturalmente alguns, que não possuindo estruturas tão experimentais, são “televisáveis” aos olhos dos programadores. Outros por seu lado, que trabalham a ambiguidade de sentido, o espaço e o tempo da imagem e que apelam ao “esforço do olhar” do espectador, encontrarão inevitavelmente obstáculos à sua exibição em televisão. Claramente que este efeito é mais notório nos canais de televisão pública generalista, existem excepções como cana francês ARTE e o português RTP 2. Nestes canais foram exibidos documentários cinematográficos de “observação” e com durações fora das formatações televisivas como por exemplo, *O Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa e *O Grande Silêncio* (2005) de Philip Gröning (este até à data apenas na ARTE).

No passado a televisão beneficiou com a experiência do cinema-directo e do “video de guerrilha” nos anos 60 e 70, utilizando posteriormente a sua estética para produtos televisivos. Neste sentido, José Manuel Costa defende que a televisão deveria manter em aberto um contacto com o espaço do cinema, como forma de laboratório. Ou seja, experimentando inteligentemente formas e linguagens com possibilidades de aplicação futuras no próprio seio da sua indústria:

“se há que perceber que o documentário de televisão corresponde a um espaço comunicacional próprio, mal iriam as coisas para a indústria televisiva se esta se acantonasse nos modelos que

²⁶ “ A RTP 2 é uma casa em que as pessoas podem vir bater à porta...” *Docs.pt* – Revista de Cinema Documental, nº 5, Junho, Lisboa, Apordoc – Associação pelo Documentário, p. 35.

formatou. Mesmo sendo um território outro, e quanto mais for um território outro, o documentário de cinema, ou o espaço do cinema, é ainda, para a televisão, algo em que esta deve saber investir, porque, algures é um laboratório do seu futuro.” (COSTA, J. M., 2007: 52).

Na prática as televisões privadas em Portugal ignoram absolutamente o documentário cinematográfico, mantendo a televisão pública uma relação difícil. O que os realizadores e produtores desejam não é ter apenas uma pequena janela do documentário cinematográfico nas grelhas dos canais públicos, mas sim, participar activamente na construção do serviço público. O documentário cinematográfico é uma forma essencial de tratar a memória de um país e de contribuir activamente para visões mais alargadas e profícuas do mundo.

A estratégia de co-produções com produtoras portuguesas orientadas para a projecção internacional é escassa como testemunha Jorge Wemans:

“É raríssimo recorrermos à co-produção porque não nos parece que seja um instrumento adequado para a nossa dimensão e orçamento. Sendo a nossa iniciativa fundamentalmente centrada nos documentários sobre a cultura e património português, não temos na nossa linha de prioridades co-produções que não visam assuntos portugueses.”²⁷

A falta de imaginação e de criatividade em transformar o local em universal condena ao isolamento as estruturas produtivas portuguesas. A falta de dinâmica dos canais públicos e das próprias produtoras resulta no estreitamento do mercado e numa actividade irrisória. Há obviamente excepções como são os exemplos dos filmes *Natal 71* (2001) e *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* (2003) de Margarida Cardoso. Mas como sempre, uma gota de água no oceano.

A dependência financeira face ao ICA é assim evidente para as produtoras de cinema dedicadas ao documentário, o peso dos apoios financeiros daí resultantes é grande nos orçamentos gerais dos projectos. A angariação de outras fontes de apoios é débil. A aplicação da lei do Mecenato em Portugal tem sido sinónima de um diminuto apoio do sector privado à cultura, não despertando o interesse dos agentes empresariais e dos cidadãos. Acresce o facto do sector Audiovisual e Cinematográfico se constituir como uma das áreas culturais com menor aposta por parte dos mecenas (CASANOVA et alii, 1998: 99-106). Deste modo e na sua generalidade, os orçamentos dos projectos de documentário em Portugal são muito reduzidos

²⁷ “A RTP 2 é uma casa em que as pessoas podem vir bater à porta...” Docs.pt – Revista de Cinema Documental, nº 5, Junho, Lisboa, Apordoc – Associação pelo Documentário, p.38.

comparativamente a outros países europeus. Os que foram alvo do apoio²⁸ do ICA apresentam valores orçamentais similares ao montante máximo do apoio²⁹, enquanto os outros que não tiveram essa sorte são produzidos com orçamentos extremamente reduzidos, na sua maioria financiados pelo próprio realizador. Os apoios do ICA ao documentário são considerados pelos documentaristas como bastante baixos comparativamente aos apoios à ficção, o que revela ainda a manutenção de um estatuto menor do documentário no seio dos apoios públicos. Se é certo que alguns documentários se podem produzir com valores próximos ou muito inferiores a 50 000 ou 80 000 euros, haverá outros cuja dimensão e estrutura do projecto poderá necessitar de valores muito acima. Como exemplo poderiam-se mencionar os projectos de dimensão internacional e os casos em que estes requeriam a gravação em suportes de maior qualidade como a película em 35 mm ou o vídeo em alta definição em formato HDCAM. Outras técnicas mais dispendiosas de pós-produção como os efeitos digitais estão de esta forma bastante longe das possibilidades orçamentais dos projectos apoiados pelo ICA. No outro lado da moeda é recorrente a contestação perante certas longas metragens de ficção que aparentemente não justificaram um apoio de 700 000 euros por parte do ICA. Se é certo que as tipologias do ICA são sempre um alvo apetecível de críticas por uma comunidade permanentemente insatisfeita perante o volume dos apoios, também é verdade que a relação entre os apoios ao documentário e à ficção é bastante díspar em favor da ficção. Pese embora a influência e o estatuto do documentário tenha crescido muito dentro das políticas de apoios ao cinema, existe ainda um longo caminho por percorrer. Uma outra crítica apontada ao ICA, deve-se ao facto de a própria instituição não respeitar as orientações dos apoios que traçou. Tratando-se de apoios ao documentário cinematográfico de “criação” é frequente constatar que muitos documentários apoiados pelo ICA no âmbito desta rubrica têm na verdade uma linguagem claramente televisiva, afastando-se do objectivo central desta rubrica que é financiar projectos de cinema cujas linguagens devem promover a experimentação. A presença da televisão no ICA justificando a sua vertente audiovisual promove algumas confusões de linguagens nas obras apoiadas, sobretudo no campo do documentário. Por este facto, alguns documentaristas reivindicam que todo o documentário televisivo deveria ser exclusivamente apoiado pelos canais públicos de televisão de forma directa sem a mediação do ICA. O protocolo entre a RTP e o ICA poderá estar a servir de catalizador destas confusões de género. Embora, seja justo dizer que existe por parte do Ministério da Cultura um esforço em tentar corrigir estes problemas mantendo ao mesmo tempo uma proximidade do cinema com a

²⁸ O valor máximo por projecto de apoio financeiro à produção de documentários era de 50 000 euros. Valor aplicado pelo então designado ICAM – Instituto do Cinema do Audiovisual e do Multimédia e a que se reporta o período.

televisão nas suas políticas. No novo regulamento da Lei da Arte Cinematográfica e Audiovisual³⁰ a definição de documentário de criação passou para documentário cinematográfico de criação tentando dirigir os apoios concretamente para os projectos que se inserem na arte cinematográfica. Numa outra medida e para justificar um apoio a uma obra de qualidade superior dirigida para televisão convencionou-se chamar ao documentário televisivo, documentário criativo para televisão na tentativa de o separar da reportagem e do documentário televisivo formatado de qualidade artística inferior. Mais uma vez aqui se encontra a dificuldade de separar os territórios do cinema dos da televisão, nomeadamente quando se aborda o documentário.

A par das dificuldades da relação com a televisão o documentário encontra também obstáculos à sua difusão em sala de cinema. Para além dos festivais de cinema continua a não existir uma rede nacional de exibição comercial de documentários. Apesar da recuperação de alguns cine-teatros nas principais cidades do país e da sua exigência por conteúdos, continua a ser inexplicável porque não chegam a essas cidades a abundância produtiva de documentários e de curtas de ficção portuguesas. Nos grandes centros populacionais de Lisboa e Porto crescem os multiplexes nas grandes superfícies comerciais, enquanto desaparecem os espaços de exibição de cinema mais alternativo ao *mainstream*. Em Lisboa há muito que se reivindica uma sala de cinema com uma programação continuada de documentários e curtas de ficção. A rede de cinema digital implementada pelo ICA com a parceria de algumas instituições de ensino e com apoios do programa *Media* continua em fase de experimentação e os seus resultados na difusão de conteúdos são ainda inexistentes ou inexpressivos. Deste o modo, o retorno comercial de exibição de documentários em sala de cinema, salvo honrosas excepções como *Os Lisboaetas* de Sérgio Trefaut e *Fados* de Carlos Saura, é incipiente na relação com os gastos financeiros de produção, exibição e distribuição de uma obra cinematográfica. O quadro seguinte testemunha os fracos rendimentos obtidos da maioria das obras portuguesas nos últimos anos:

Quadro 5.2 -Exibição comercial de documentários nacionais entre 2004 e 2007

TÍTULO	REALIZADOR	ANO DE EXIBIÇÃO	DATA ESTREIA	RECEITA BRUTA	ESPECTADORES	SESSÕES
(Dados contabilizados de 01 Janeiro a 31 Dezembro de 2004)						
DESASSOSSEGO	CATARINA MOURÃO	2004	27-05-2004	1.484,80	375	39
AUTOGRAFIA	MIGUEL GONÇALVES MENDES	2004	02-12-2004	sem dados transmitidos		
A FAVOR DA CLARIDADE	TERESA VILLAVERDE	2004	21-01-2004	sem dados transmitidos		
ÉS A NOSSA FÉ ⁽¹⁾	EDGAR PÊRA	2004	22-04-2004			
25 DE ABRIL - UMA AVENTURA PARA A DEMOKRACYA ⁽¹⁾	EDGAR PÊRA	2004	22-04-2004	1.914,10	523	46

³⁰ Ver artigo 2 – Definições do Decreto-Lei n.º 227/2006 de 15 de Novembro consultado em 27 de Março de 2008 em: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc654.pdf> .

ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS

TÍTULO	REALIZADOR	ANO DE EXIBIÇÃO	DATA ESTREIA	RECEITA BRUTA	ESPECTADORES	SESSÕES
(Dados contabilizados de 01 Janeiro a 31 Dezembro de 2006)						
LISBOETAS	SÉRGIO TRÉFAUT	2006	20-04-2006	64.810,50	15.246	436
NATUREZA MORTA	SUSANA SOUSA DIAS	2006	25-05-2006	4.315,00	1.149	54
DIÁRIOS DA BÓSNIA	JOAQUIM SAPINHO	2006	13-07-2006	7.429,97	1.728	249
MOVIMENTOS PERPÉTUOS - CINE - TRIBUTOS A CARLOS PAREDES	EDGAR PÊRA	2006	04-05-2006	4.516,88	1.028	303

TÍTULO	REALIZADOR	ANO DE EXIBIÇÃO	DATA ESTREIA	RECEITA BRUTA	ESPECTADORES	SESSÕES
(Dados contabilizados de 01 Janeiro a 31 Dezembro de 2007)						
TORRE BELA	THOMAS HARLAN	2007	02-08-2007	19.831,50	4.535	232
NATUREZA MORTA	SUSANA SOUSA DIAS	2007	25-05-2006	394,00	155	4
LISBOETAS	SÉRGIO TRÉFAUT	2007	20-04-2006	113,00	55	2
DESASSOSSEGO	CATARINA MOURÃO	2007	27-05-2004	19,00	7	1
FADOS	CARLOS SAURA	2007	04-10-2007	137.678,98	31.853	1.604
BRAVA DANÇA	JORGE PIRES/JOSÉ CÂMARA	2007	08-03-2007	5.257,09	1.158	244
DIÁRIOS DA BÓSNIA	JOAQUIM SAPINHO	2007	13-07-2006	70,00	45	2
MOVIMENTOS PERPÉTUOS - CINE - TRIBUTOS A CARLOS PAREDES	EDGAR PÊRA	2007	04-05-2006	29,50	16	1

(1) estreia conjunta (És a Nossa Fé; 25 de Abril - Uma Aventura para a Demokracya)

Fonte: ICA (dados transmitidos pelos exibidores de acordo com o Decreto-Lei n.º125/2003, de 20 de Junho)

É óbvio que esta problemática está inserida dentro de uma outra mais global que se prende com a generalidade do cinema europeu. Não abordando esta questão mais complexa de distribuição e exibição, é no entanto de salientar que o documentário português tem ainda fracos resultados financeiros de exibição em sala ao ser comparado com alguns países europeus.

A fraca dimensão comercial da produção de documentários em Portugal é acompanhada por um nível baixo dos custos de produção. Trabalhando isoladamente ou com um reduzido número de colaboradores, os realizadores de documentário recorrem à utilização de materiais técnicos com custos acessíveis misturando assiduamente componentes profissionais com amadores. Esta prática compósita de materiais de qualidade superior com materiais de qualidade inferior atravessa todo o processo produtivo. Utilizando câmaras domésticas, computadores pessoais com câmaras de alta definição e sistemas de edição profissional as frágeis estruturas de produção conseguem edificar as suas obras. Por questões financeiras são também suprimidas técnicas e materiais no processo produtivo, como seja, projectores de iluminação, correcções de cor em pós-produção, misturas áudio etc. Os formatos de registo de vídeo de menor qualidade

são também preferidos como forma de controlar os custos como é o caso do mini-dv. Os realizadores para concluírem os seus projectos recorrem a práticas artesanais e executam uma ginástica orçamental que passa por empréstimos de materiais e recurso a mão-de-obra gratuita proveniente de amigos. Na sua maioria estes realizadores dedicam-se ao cinema imbuídos de um espírito militante, recreando as suas práticas artísticas de forma lúdica, pois na sua generalidade a sua subsistência económica é assegurada com rendimentos provenientes de actividades que nada tem a haver com o cinema e o audiovisual.

Embora existam produtoras de cinema que apesar das dificuldades económicas mantêm uma actividade comercial continuada de relativa dimensão, a existência de estruturas produtivas de teor artesanal é significativa. Na realidade portuguesa acresce o facto do documentário ter pouca difusão e distribuição comercial, quer seja através da exibição em sala quer seja pela venda em DVD. As pequenas estruturas de produção mantêm uma actividade comercial intermitente dependendo da chegada de apoios financeiros, pautando o seu desempenho por longos períodos de inactividade. O panorama da actividade produtiva de documentários em Portugal é assim frágil, complexo e híbrido caracterizado por estruturas profissionais e artesanais.

Capítulo 6

MODELO DE ANÁLISE

6.1 Enquadrar a construção

O modelo de análise que aqui se implementa é exclusivamente vocacionado para a produção cinematográfica documental. Pese embora parte das suas dimensões se pudessem aplicar à produção cinematográfica em geral, esse não é o objectivo do presente estudo. A produção cinematográfica do documentário possui características idiossincráticas que a destringem significativamente de outro género de produções, como por exemplo a longamragem de ficção e a animação. Parte dessas características assentam nas estruturas financeiras, nos meios tecnológicos empregues e na natureza das equipas técnicas e artísticas. A produção cinematográfica do documentário é tendencialmente mais ligeira, flexível, móvel e mutável que outro género de produções, dado que a especificidade do seu material de trabalho, a “realidade”, assim o exige. É na natureza de um meio inconstante, fugidio e incontrolável que reside o encantamento da fabricação fílmica do documentário. As estruturas cinematográficas de produção do documentário têm por isso que potenciar este processo artístico de descoberta e criatividade num terreno de exploração permanente. É verdade que também nos territórios de produção ficcional de maior domínio e controlo existe um processo de transformação que vem simplificando e acelerando os processos de fabricação, como consequência das novas tecnologias e das realidades económicas. Será também interessante e pertinente analisar como se comporta a produção ficcional com estas novas realidades e a forma como por elas é afectada, contudo o presente estudo não tem este alcance resumindo-se à produção em documentário.

O documentário sempre foi pioneiro nesta matéria, desde os inícios da história do cinema que os seus cineastas se esforçaram por constituir equipas e meios técnicos versáteis, porque simplesmente não havia outra forma de trabalhar. Para filmar certas realidades não é possível o realizador levar atrás de si um estúdio de cinema, apetrechado com a grandeza e complexidade dos recursos técnicos e humanos. A premissa do documentarista é filmar justamente fora do estúdio. Desde os primórdios da prática documental, que os seus realizadores estiveram em alerta para com as tecnologias de vanguarda que viabilizavam a portabilidade e versatilidade das suas estruturas de produção. Nos anos 60 a utilização de câmaras de 16 mm, mais leves e portáteis libertou o olhar cinematográfico da “ditadura do tripé”, deu-lhe mais movimento, bem como a utilização de gravadores de som síncrono independentes e igualmente versáteis. Posteriormente os documentaristas viram nas câmaras de vídeo digital vocacionadas para o conceito televisivo de informação e para o mercado de consumo doméstico uma nova forma de incrementarem a sua

constante necessidade de versatilidade. A constituição de uma equipa de produção de documentário, dado a sua necessidade de flexibilidade, é mais pequena e obriga a um acumular de funções por parte dos seus elementos. Tal facto faz com que por exemplo os realizadores de documentários estejam na sua generalidade mais próximos da técnica que os realizadores exclusivos da ficção. Os realizadores de documentário não necessitam tanto de dirigir as personagens intervenientes e muitas das vezes quando o fazem estão também a operar a câmara ou a gravar o som. No processo de pós-produção fazem muitas vezes questão de serem eles próprios a operar os sistemas de edição, não só por motivos de contenção orçamental, mas também como forma de maior proximidade ao material filmado. A democratização do vídeo digital veio facilitar e ampliar estes processos, contribuindo para um maior tecnicismo dos autores, fomentando o seu contacto com as ferramentas da imagem e do som. O fenómeno não é exclusivo da produção cinematográfica de documentários, estende-se de facto por todo o universo cinematográfico e audiovisual, mas no domínio da criação artística cinematográfica, o fenómeno adopta sem dúvida especial relevância na produção documental. Apelidado de “o parente pobre do cinema” o documentário, em sentido lato, sempre vagueou numa faixa marginal, dotado de equipas diminutas e “equipamentos de guerrilha”, o seu financiamento sempre foi tarefa espinhosa. Quase sempre encarado como produto não rendível o seu crónico afastamento dos circuitos comerciais foi uma crua realidade. É sobre o conjunto destas características e dimensões que o modelo de análise aqui proposto visa dar conta.

O cinema português é assiduamente caracterizado pela ausência de uma indústria, pela dependência dos subsídios estatais, pela omissão no circuito comercial, pela falta de especialização dos seus técnicos e por outras componentes que espelham a sua precariedade e veia artesanal. O modelo de análise que se evidencia aborda uma pequena parcela desta realidade, ao incidir no contexto do documentário cinematográfico. O estudo é apenas focalizado na produção do documentário cinematográfico em Portugal, sendo que o instrumento de análise construído tem como pano de fundo as especificidades desta prática produtiva.

“A conceptualização é mais do que uma simples definição ou convenção terminológica. É uma construção abstracta que visa dar conta do real. Para isso não retém todos os aspectos da realidade em questão, mas somente o que exprime o essencial dessa realidade, do ponto de vista do investigador. Trata-se, portanto, de uma construção -selecção.” (QUIVY et al., 2003: 121-122).

O modelo de análise aqui proposto não é decalcado de estudos prévios, nasce da relação profissional que o autor desta tese tem com o meio, reforçado por um conjunto de entrevistas

exploratórias, leituras temáticas e observações indirectas recolhidas por um guião de entrevista. A citação supra indicada, retirada do manual de investigação de Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt, espelha assertivamente a essência da tarefa edificada. A construção do modelo de análise recai sobre uma complexa teia de relações económicas e sociais. O universo da produção cinematográfica de documentários é caracterizado por um emaranhado de relações de trabalho e de componentes tecnológicas que definem estruturas diversas. A actividade estudada insere-se num período atravessado por uma profunda transformação tecnológica digital que está a agitar a comunidade profissional, académica e científica absorvida pela ontologia do cinema. O sector cinematográfico comporta um conjunto de profissões instáveis e indefinidas, desprovidas de leis estruturantes. Tomando consciência de toda esta massa amovível de difícil categorização ou classificação, a construção do modelo de análise baseia-se sobre o princípio que é possível identificar certas dimensões, movimentos, tendências e indicadores que caracterizam a actividade. Será sempre uma selecção, uma construção e um estudo impossível de lidar com a globalidade do cosmos.

Do ponto de vista da produção cinematográfica documental, o modelo de análise pretende medir os níveis de profissionalização do sector, dividindo a produção cinematográfica em três tendências expressas nas modalidades “Profissional”, “Não Profissional” e “Híbrida”, comportando esta última, dimensões das duas primeiras. As modalidades “Profissional” e “Não Profissional” assentam num conjunto de nove dimensões que por sua vez são formadas na sua totalidade por dezassete indicadores recolhidos através de um conjunto de entrevistas semidirectivas.

Vejam os seguidamente as dimensões que consideradas mais significativas para o apurar das modalidades “Profissional” e “Não Profissional” e a sua articulação com os indicadores patentes nas perguntas do questionário³¹.

6. 2 Dimensões do modelo de análise

» Dimensão 1: Estrutura Empresarial do Projecto

Indicador 1 – Modos e Estratégias Produtivas

» Dimensão 2: Dimensão Financeira do Projecto

Indicador 2 – Volume dos Apoios Financeiros

³¹ A orgânica do questionário surge mais à frente no capítulo 8 referente à Observação.

» **Dimensão 3: Sustentabilidade Financeira das Estruturas de Produção**

Indicador 3 – Volume Orçamental das Produções Recentes

» **Dimensão 4: Dimensão e Qualidade da Equipa Técnica e Artística**

Indicador 4 – Número de Funções do Realizador na Equipa Base de Produção

Indicador 5 – Nº de Elementos na Equipa Geral de Produção para além do Realizador

» **Dimensão 5: Nível profissional das câmaras de Filmar**

Indicador 11 – Segmento das Câmaras de Filmar

» **Dimensão 6: Qualidade do Dispositivo Tecnológico utilizado**

Indicador 6 – Qualidade da Fotografia do Filme

Indicador 8 – Modo de Captação de Som

Indicador 14 – Método de Digitalização do Sinal de Vídeo

Indicador 15 – Tecnologia dos Sistemas de Pós – Produção Final de Áudio

» **Dimensão 7: Dimensão dos custos de Produção**

Indicador 7 – Logística dos Equipamentos de Iluminação

Indicador 9 – Logística dos Equipamentos de Som

Indicador 10 – Logística das Câmaras de Filmar

Indicador 13 – Logística dos Sistemas de Pós – Produção Final de Vídeo

Indicador 16 – Logística dos Sistemas de Pós – Produção Final de Áudio

» **Dimensão 8: Qualidade do Circuito de Exibição**

Indicador 17 – Qualidade do Circuito de Exibição

» **Dimensão 9: Estatuto Profissional do Realizador**

Indicador 18 – Origem dos Rendimentos Principais dos Realizadores

A construção das dimensões foi realizada com a observação e o estudo dos diversos componentes da actividade que permitiram conceber a ideia das diferentes modalidades do conceito. Apresenta-se seguidamente um resumo das diferentes características de cada dimensão que definem as duas modalidades de produção. No capítulo posterior proceder-se-á a uma reflexão mais pormenorizada dos componentes formativos de cada dimensão.

Vejamos no subcapítulo seguinte a composição das dimensões edificadas nas modalidades “Profissional” e “Não Profissional”.

6.3 Modalidades do conceito e a composição das suas dimensões

Modalidade A – Produção Profissional

Dimensão A1 - Estrutura Empresarial do Projecto: Projecto totalmente suportado com estrutura empresarial com componentes comerciais, normalmente em sociedade (pessoa colectiva). Equipa técnica e artística onde impera a figura do produtor e do realizador com elementos distintos desde o início do processo de realização. Empresa com capacidade de constituir co-produções com outras sociedades privadas (produtoras de cinema e canais de televisão) nacionais e internacionais.

Dimensão A2 - Dimensão Financeira do Projecto: Projecto e estrutura de produção capaz de atrair o interesse de outras instituições no sentido de cativar apoios financeiros. Surge como exemplo o ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, as Câmaras Municipais, as empresas económicas de capital privado e as fundações e associações com cariz mecenático.

Dimensão A3 - Sustentabilidade Financeira das Estruturas de Produção: Existência de uma produtora de cinema cuja dimensão implica uma produção cinematográfica sustentável. O equilíbrio financeiro da actividade é assegurado pela produção contínua de vários projectos com orçamentos que lhe permitem ter uma actividade económica regular.

Dimensão A4 - Dimensão e Qualidade da Equipa Técnica e Artística: Estrutura que envolve uma equipa técnica e artística com divisão de tarefas e competências no tecido produtivo.

Dimensão A5 - Nível Profissional das Câmaras de Filmar: Utilização maioritária de equipamentos técnicos profissionais de registo de imagem.

Dimensão A6 - Qualidade do Dispositivo Tecnológico Utilizado: Preocupação em assegurar nas diversas etapas de produção os equipamentos profissionais adequados, potenciando

também a qualidade de imagem e som na fase de pós-produção. O controlo da qualidade formal da imagem e som tem com objectivo conceber um produto vocacionado para uma eventual distribuição, seja para exibição em sala de cinema, seja para difusão em canal de televisão.

Dimensão A7 - Dimensão dos Custos de Produção: Processo produtivo custeado pelas produtoras de cinema que contrataram ou se associaram ao realizador. Quando o realizador age singularmente ou com a sua própria produtora, este demonstra também capacidade financeira para suportar custos de aluguer de material técnico e fornecimento de serviços. O parque tecnológico da produtora de cinema nunca é unipessoal.

Dimensão A8 - Qualidade do Circuito de Exibição: Existência de um circuito comercial de distribuição da obra produzida; como é o caso da exploração comercial em sala e a venda a canais de televisão.

Dimensão A9 - Estatuto Profissional do Realizador: Estatuto profissional do realizador, ou seja, o criador subsiste financeiramente da actividade, seja a tempo inteiro como realizador, seja dividindo a actividade de realização com outras dentro do mesmo sector ou a ele associadas.

Modalidade B – Produção Não Profissional

Dimensão B1 - Estrutura Empresarial do Projecto: Ausência de estrutura empresarial com fins lucrativos que abranja todo o processo produtivo. O realizador acumula a função de produtor desprovido de qualquer estrutura empresarial (produtora de cinema) ou utilizando singularmente a sua própria produtora de cinema. As co-produções, quando existentes, têm finalidades culturais e formativas expressando-se através de subsídios, patrocínios e apoios logísticos. Surgem como exemplos as escolas de cinema, as associações culturais sem fins lucrativos e outras instituições cujo objectivo principal não passa pela produção e comercialização de conteúdos audiovisuais ou cinematográficos.

Dimensão B2 - Dimensão Financeira do Projecto: Projecto totalmente auto-financiado pelo realizador e/ou edificado sem apoios financeiros.

Dimensão B3 - Sustentabilidade Financeira das Estruturas de Produção: Inexistência de estrutura empresarial sustentável. Ou seja, mesmo nos casos, em que existe uma

produtora de cinema, esta é de reduzida dimensão, com uma actividade produtiva esporádica e pontual.

Dimensão B4 - Dimensão e Qualidade da Equipa Técnica e Artística: Estrutura de produção caracterizada por uma equipa técnica e artística diminuta onde se regista uma acumulação excessiva de funções e competências pelos seus elementos constituintes.

Dimensão B5 - Nível Profissional das Câmaras de Filmar: Utilização maioritária de equipamentos técnicos domésticos ou não profissionais de registo de imagem.

Dimensão B6 - Qualidade do Dispositivo Tecnológico Utilizado: Supressão e simplificação de equipamentos técnicos e funcionalidades nas diversas fases de produção. Existe desta forma, menor atenção com os padrões de qualidade formal de imagem e som. O fim a que se destina a obra, (circuito não comercial) não reivindica uma qualidade formal superior.

Dimensão B7 - Dimensão dos Custos de Produção: Utilização de equipamentos técnicos e usufruto de serviços sem quaisquer custos de aluguer. Uso de equipamentos técnicos pertencentes exclusivamente ao realizador e recorrência a empréstimos e cedências gratuitas sobre a forma de apoios logísticos.

Dimensão B8 - Qualidade do Circuito de Exibição: O circuito de exibição da obra produzida não é comercial, esta apenas é exibida em festivais e mostras de cinema.

Dimensão B9 - Estatuto Profissional do Realizador: Estatuto não profissional do realizador. Trabalha pontualmente no sector do cinema e do audiovisual, subsistindo economicamente de uma outra profissão ou rendimento fora deste sector. A sua actividade artística é desempenhada na ocupação de tempos livres, associada a objectivos de recreio.

Nos capítulos seguintes relativos ao método de observação, à análise de resultados e às conclusões far-se-á uma reflexão sobre a constituição das dimensões aqui estipuladas e os seus respectivos indicadores. O tratamento mais pormenorizado dos indicadores no capítulo seguinte possibilitará uma melhor apreensão do modelo de análise.

Capítulo 7

CORPUS DE ANÁLISE**7.1 Delinear**

O corpus de análise do presente estudo incide sobre as estruturas de produção de todos os documentários portugueses patentes nas três primeiras edições do Doclisboa - Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa, concretamente nas suas edições de 2002, 2004 e 2005, dado que não houve edição em 2003³². Seria incomportável tratar toda a informação em tão curto espaço de tempo. No entanto, procurou-se abranger, dentro do possível, todo o universo delineado evitando-se o processo de amostragem. A selecção dos filmes teve em conta os seguintes critérios: abranger todos os documentários inseridos nas rubricas de programação dedicadas ao documentário português: *Competição Nacional* (na edição de 2002) e *Para onde vai o Documentário Português?* (edições de 2004 e 2005). Segundo os critérios de selecção, estão abrangidos para estas rubricas os filmes de realizador português com produção portuguesa e/ou estrangeira, como é o caso de *A Fotografia Rasgada* (edição 2002) de José Vieira que teve uma co-produção entre uma produtora nacional e estrangeira; bem como os filmes de realizador estrangeiro com produção portuguesa, como são os exemplos de *Paraíso em Lugar Nenhum* (edição 2002) e *Olhar por Dentro* (edição 2004) de Christine Reeh. Pelo facto das edições de 2004 e 2005, ao contrário da edição de 2002, contemplarem filmes portugueses noutras rubricas de programação, decidiu-se considerar também todos os filmes patentes em todas as rubricas competitivas ou não competitivas cuja realização é portuguesa. Encontram-se nesta situação, a título de exemplo, o filme *Diários da Bósnia* de Joaquim Sapinho inserido na rubrica *Histórias da Europa: nacionalismos, identidades e fronteiras* (edição 2005) e o filme *Documento Boxe* de Miguel Vasconcelos inserido na rubrica *Competição Internacional* (edição 2005).

Na presente constituição do *corpus* de análise, destacam-se dois filmes que levantaram interrogações e resistências quanto à sua validação para este estudo. O primeiro é *Retrato* do realizador espanhol Carlos Ruiz Carmona que foi produzido pelo próprio e pela produtora inglesa *Red Desert Productions*, à qual o realizador pertencia na altura da produção do documentário. Temos o caso de um realizador estrangeiro com produção estrangeira a englobar, na edição de 2005 do Doclisboa, a rubrica *Para onde vai o Documentário Português?* Desconhece-se a razão de tal decisão do júri de pré-selecção do festival. No entanto, há que

³² O Doclisboa como Festival Internacional de Cinema Documental foi substituído em 2003, por uma Mostra de Cinema Documental, desprovida da sua componente competitiva. As edições de 2006 e 2007 não foram contempladas pelo presente estudo, dado que o seu tratamento era incompatível com a vida profissional do autor da tese e com os respectivos prazos para a sua elaboração e entrega.

referir que o filme foi editado e finalizado em Portugal e que o realizador vive e trabalha em Portugal, talvez este facto tenha pesado para a “nacionalidade” do filme. Outro documentário que levantou interrogações na sua validação foi *Entre Duas Terras* que conjuntamente com o *Retrato* são os únicos exemplos de produção totalmente estrangeira. Enquanto o filme *Retrato* foi produzido pela produtora inglesa *Red Desert Productions*, o filme *Entre Duas Terras* teve a produção da produtora suíça, *Les Filmes de la Cigogne*. Este facto é particularmente problemático na análise das estruturas produtivas, quando se pretende obter conclusões sobre o tecido produtivo português. Verdade é, que a empresa suíça em questão pertence ao realizador português Eduardo Saraiva Pereira e que Portugal representa um forte território de acção. Após a realização de *Entre Duas Terras*, filme realizado na Aldeia da Luz no Alentejo, o realizador surge de novo em 2007 no Doclisboa com o filme *Lisboa Dentro*. Apesar da produtora estar sediada na Suíça, esta é gerida por um português e opera significativamente no nosso país.

De qualquer forma, um dos critérios adoptados foi englobar todos os documentários constituintes das rubricas de programação do festival dedicado ao documentário português, por conseguinte os documentários *Retrato* e *Entre Duas Terras* foram validados para este estudo. Na linha deste critério acatou-se a “autoridade” dos júris de pré-selecção do festival. No entanto, fica aqui patente estes dois exemplos que mostram a dificuldade em delinear um *corpus* de análise num universo cinematográfico marcado pelo movimento de pessoas, empresas e capitais apanágio de um mundo cada vez mais globalizante.

Fora do universo circunscrito ficaram os filmes *Je t'aime...moi non plus* de Maria de Medeiros e *Sereias* de Dina Campos Lopes, pelo facto das realizadoras se terem mostrado indisponíveis para fornecer informações. Segundo os critérios adoptados apresentam-se os 37 filmes eleitos para análise, no subcapítulo seguinte.

7.2 Documentários constituintes do *corpus* de análise

Quadro 7.1 – Doclisboa 2002 - Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa Centro Cultural de Belém - 1 a 9 de Junho 2002

Título	Realizador(es)
Dentro	Regina Guimarães e Saguenail
Ana Hatherly – A mão inteligente	Luís Alves de Matos
Desassossego	Catarina Mourão
O Fato Completo ou à Procura de Alberto	Inês de Medeiros
Fleurette	Sérgio Tréfaut
A Morte do Cinema	Pedro Sena Nunes
A fotografia rasgada	José Vieira
O Homem - Teatro	Edgar Pêra
Paisagem	Renata Sancho
Paraíso em Lugar Nenhum	Christine Reeh
Rebelados no fim dos Tempos	Jorge Murteira
Sob Céus Estranhos	Daniel Blaufuks

Quadro 7.2 - DocLisboa 2004 - II Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa
Culturgest - 24 a 31 Outubro

Título	Realizador(es)
No Jardim do Mundo	Maya Rosa
Olhar por dentro	Christine Reeh
O arquitecto e a cidade velha	Catarina Alves Costa
autografia	Miguel Mendes
Buenos Aires hora zero	José Barahona
Entre duas terras	Muriel Jaquerod e Eduardo Pereira
Estrela da tarde	Madalena Miranda
A guerra no Iraque	Leonor Areal
Malmequer, bem-me-quer ou o diário de uma encomenda	Catarina Mourão
Marrabentando – as histórias que a minha guitarra canta	Karen Boswall
A praça	Luís Alves de Matos

Quadro 7.3 - DocLisboa 2005 - III Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa
Culturgest – 15 a 23 Outubro

Título	Realizador(es)
Documento Boxe	Miguel Clara Vasconcelos
Era Uma Vez um Arrastão	Diana Andringa, Mamadou Ba, Bruno Cabral, Joana Lucas, Jorge Costa, Pedro Rodrigues
A 15ª Pedra – Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em conversa filmada	Rita Azevedo Gomes
Bubles – 40 anos à Procura de Sabe-se lá o quê	Helena Lopes e Paulo Nuno Lopes
Comer o Coração de Rui Chafes e Vera Mantero	Inês Oliveira
A Conversa dos Outros	Constantino Martins e Nuno Lisboa
Da Pele à Pedra	Pedro Sena Nunes
Falta-me	Claúdia Varejão
Fiat Lux	Luís Alves de Matos
Gosto de ti como és	Sílvia Firmino
A Luz da Ria Formosa	João Botelho
Natureza Morta	Susana de Sousa Dias
Retrato	Carlos Ruiz Carmona
Diários da Bósnia	Joaquim Sapinho

Capítulo 8

MÉTODOS DE OBSERVAÇÃO**8.1 Métodos de observação**

Partindo do modelo de análise e tendo como hipótese a existência de três modalidades no seio da produção cinematográfica documental (“Profissional”, “Não Profissional” e “Híbrida”), a observação constituiu-se através de dois modos: a observação directa e a observação indirecta. A observação directa incidiu no visionamento dos filmes constituintes do *corpus* de análise, examinando as suas fichas técnicas e a “qualidade técnica” das suas imagens e sons. Em relação às fichas técnicas, também denominadas créditos, foi feito um levantamento da dimensão das equipas técnicas e artísticas e as referências aos apoios financeiros, bem como à autoria da produção. A auscultação da “qualidade técnica” da imagem e do som foi naturalmente e notoriamente condicionada pela natureza dos formatos em que os filmes estavam registados, todos eles em DVD e VHS e nas condições de visionamento características de um televisor. Tendo em mente que o conceito de qualidade técnica é amplamente polémico, subjectivo e indefinível a olho nu, o que se tentou na verdade fazer foi levantar simplesmente algumas pistas sobre a utilização de equipamentos de imagem e som. A informação obtida com esta tarefa não teve obviamente carácter vinculativo, não constituindo qualquer indicador, tratou-se simplesmente de formular hipóteses, cuja validação foi depois efectuada na aplicação das entrevistas semidirectivas, teve por isso e apenas uma função auxiliar. Nesta auscultação, tentou-se por exemplo de verificar se tinha sido utilizada iluminação, se o som tinha uma leitura típica de captação em *perche* ou em microfone de câmara, ou se a textura e tonalidade da imagem poderia corresponder a uma gravação feita originalmente em película ou em câmara de vídeo profissional ou doméstica. Frisando novamente, estes são exemplos de suposições feitas, que foram colocadas em questão perante os intervenientes e desse modo corroboradas ou não. Ainda dentro da observação directa foi feito um levantamento das fichas técnicas impressas nos catálogos das respectivas edições do festival e confrontação destas com as fichas técnicas surgidas nos próprios filmes. O objectivo foi enriquecer a informação obtida sobre a natureza dos apoios financeiros, dimensão da equipa técnica e artística e autoria da produção, colmatando lacunas e confrontando dados. Nenhuma informação proveniente da observação directa foi validada, sem a corroboração da observação indirecta segundo os seus instrumentos de observação.

Neste estudo não será feita nenhuma distinção entre o que é uma equipa técnica e uma equipa artística. Esta é uma questão que levanta muita celeuma, dado que coloca em causa o

valor da função artística dos elementos numa equipa de produção cinematográfica, reflectindo-se este peso nas categorias profissionais e respectivas carreiras e vencimentos e nos direitos de autor daí resultantes. Para além destas questões pragmáticas, juntam-se as componentes sócio-culturais ligadas a factores de prestígio e autoridade. A ordenação e categorização legal das funções, variam conforme os países, encontrando-se Portugal numa fase muito incipiente no que toca a estas questões. Encarando o documentário cinematográfico como cinema de autor, conceito desenvolvido no quadro teórico, a função de realização assume-se indubitavelmente como componente da equipa artística. Para os objectivos deste estudo não é relevante a categorização de outras funções dentro do processo produtivo, sendo que, o que interessa analisar é a dimensão das equipas técnica e artística entendidas na sua globalidade.

A observação indirecta foi elaborada recorrendo à entrevista semidirectiva, ou seja com guião predefinido, e na impossibilidade da realização presencial da entrevista recorreu-se pontualmente à aplicação de um questionário de administração directa (preenchido pelo próprio inquirido) e endereçado por correio electrónico. O recurso às entrevistas presenciais, com a participação do inquirido e do entrevistador, prende-se por duas razões. A primeira porque, dado a complexidade das estruturas de produção, nem sempre o inquirido facilmente entendia a forma e o intuito da colocação das questões. Fazendo parte de um guião de conduta, as questões apresentavam-se codificadas consoante as dimensões estruturantes, sendo necessário por vezes a elucidação do entrevistador. Numa segunda razão porque, para além da aplicação de um questionário, parte da componente das entrevistas incidia também numa vertente exploratória. Preferencialmente, foi dado primazia ao realizador como inquirido porque tendencialmente numa estrutura de produção cinematográfica de documentários ele aglutina e acompanha todo o processo produtivo. Na impossibilidade de contar com o contributo dos realizadores recorreu-se à participação dos produtores como fonte de informação. O recurso aos produtores ocorreu também nos casos em que, face a algumas questões normalmente de âmbito financeiro, os realizadores se apresentaram impotentes para responder. Deste modo, em alguns projectos a título de complemento, para além dos realizadores foram também entrevistados os produtores dos filmes. Ainda relativo às questões financeiras, serviu como fonte de informação os resultados dos apoios financeiros do ICAM tornados públicos no seu *site* oficial.³³ Esta opção foi adoptada nos casos em que não foi possível obter as informações através dos realizadores nem através dos produtores do projecto.

Apresentam-se os métodos de observação para cada projecto:

³³ Em <http://www.icam.pt> consultado em 24 de Novembro de 2006. O actual site do agora designado ICA é <http://www.ica-ip.pt>.

Quadro nº 8.1 - Métodos de observação adoptados por filme e respectivas personalidades inquiridas no DocLisboa 2002 – I Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa

Título do Filme	Inquiridos	Método
Dentro	Realizadores Regina Guimarães e Saguenail	Entrevista presencial semidirectiva
Ana Hatherly – A mão inteligente	Realizador Luís Alves de Matos	Entrevista presencial semidirectiva
Desassossego	Realizadora Catarina Mourão	Entrevista presencial semidirectiva
O Fato Completo ou à Procura de Alberto	Realizadora Inês de Medeiros	Entrevista presencial semidirectiva
Fleurette	Realizador Sérgio Tréfaut e Produtora Maria João Mayer	Entrevista presencial semidirectiva
A Morte do Cinema	Realizador Pedro Sena Nunes	Entrevista presencial semidirectiva
A fotografia rasgada	Realizador José Vieira e Produtor Nuno Amorim	Questionário preenchido pelo realizador e entrevista presencial semidirectiva feita ao produtor Nuno Amorim
O Homem - Teatro	Realizador Edgar Pêra e Produtor Francisco Villa-Lobos	Entrevista presencial semidirectiva
Paisagem	Realizadora Renata Sancho	Entrevista presencial semidirectiva
Paraíso em Lugar Nenhum	Realizadora Christine Reeh	Entrevista presencial semidirectiva
Rebelados no fim dos Tempos	Realizador Jorge Murteira	Entrevista presencial semidirectiva
Sob Céus Estranhos	Realizador Daniel Blaufuks e Produtor Luís Correia	Entrevista presencial semidirectiva

Quadro nº 8.2 - Métodos de observação adoptados por filme e respectivas personalidades inquiridas no DocLisboa 2004 – II Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa

Título do Filme	Inquiridos	Método
No Jardim do Mundo	Produtor Luís Correia	Entrevista presencial semidirectiva
Olhar por dentro	Realizadora Christine Reeh	Entrevista presencial semidirectiva
O arquitecto e a cidade velha	Realizadora Catarina Alves Costa e produtora Catarina Mourão	Entrevista presencial semidirectiva
Autografia	Realizador Miguel Mendes	Entrevista presencial semidirectiva
Buenos Aires hora zero	Realizador José Barahona e produtor Luís Correia	Entrevista presencial semidirectiva
Entre duas terras	Realizador Eduardo Pereira	Entrevista presencial semidirectiva
Estrela da tarde	Realizadora Madalena Miranda	Entrevista presencial semidirectiva
A guerra no Iraque	Realizadora Leonor Areal	Entrevista presencial semidirectiva
Malmequer, bem-me- quer ou o diário de uma encomenda	Realizadora Catarina Mourão e produtora Maria João Mayer	Entrevista presencial semidirectiva
Marrabentando – as histórias que a minha guitarra canta	Produtor Francisco Villa-Lobos	Entrevista presencial semidirectiva
A praça	Realizador Luís Alves de Matos	Entrevista presencial semidirectiva

Quadro nº 8.3 - Métodos de observação adoptados por filme e respectivas personalidades inquiridas no DocLisboa 2005 – III Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa

Título do Filme	Inquiridos	Método
Documento Boxe	Realizador Miguel Clara Vasconcelos	Entrevista presencial semidirectiva
Era Uma Vez um Arrastão	Realizadores Diana Andringa e Bruno Cabral	Entrevista presencial semidirectiva com realizadora Diana Andringa e questionário preenchido pelo próprio dirigido ao realizador Bruno Cabral
A 15ª Pedra – Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em conversa filmada	Realizadora Rita Azevedo Gomes e produtor Luís Correia	Entrevista presencial semidirectiva
Bubles – 40 anos à Procura de Sabe-se lá o quê	Realizadora Helena Lopes e produtor Luís Correia	Entrevista presencial semidirectiva
Comer o Coração de Rui Chafes e Vera Mantero	Realizadora Inês Oliveira	Entrevista presencial semidirectiva
A Conversa dos Outros	Realizador Nuno Lisboa	Questionário preenchido pelo realizador
Da Pele à Pedra	Realizador Pedro Sena Nunes	Entrevista presencial semidirectiva
Falta-me	Realizadora Cláudia Varejão	Entrevista presencial semidirectiva
Fiat Lux	Realizador Luís Alves de Matos	Entrevista presencial semidirectiva
Gosto de ti como és	Realizadora Sílvia Firmino	Entrevista presencial semidirectiva
A Luz da Ria Formosa	Realizador João Botelho	Entrevista presencial semidirectiva
Natureza Morta	Realizadora Susana de Sousa Dias	Entrevista presencial semidirectiva
Retrato	Realizador Carlos Ruiz Carmona	Entrevista presencial semidirectiva
Diários da Bósnia	Realizador Joaquim Sapinho	Entrevista presencial semidirectiva

Todas as entrevistas semidirectivas foram realizadas procedendo-se ao registo em áudio. A informação colectada, orientada por um guião, foi expressa no preenchimento de um questionário, previamente elaborado e codificado com o intuito de capturar os indicadores

segundo o modelo de análise. O preenchimento do questionário (salvo as exceções já referidas) foi feito por administração indirecta, ou seja, preenchido pelo próprio inquiridor. A estrutura do guião de entrevista comportava as perguntas necessárias ao preenchimento do questionário, permitindo ao mesmo tempo, um grau de abertura decisivo para um melhor enquadramento e esclarecimento da pergunta efectuada. O guião tinha por isso implícito o questionário desde a sua origem. Com o desenrolar das primeiras entrevistas, verificou-se que as informações veiculadas pelo guião e registadas em áudio abrangiam algumas práticas e fenómenos importantes não previstos no questionário. O valor das informações obtidas estava a fornecer novos indicadores que se apresentavam úteis para o reforço das dimensões do modelo de análise. Deste modo, as perguntas previamente formuladas no questionário sofreram pequenas mas importantes alterações quando confrontadas com as respostas dos inquiridos através do guião. Estes ajustes no questionário verificaram-se nas primeiras análises da informação proporcionada pelas entrevistas. O instrumento de observação, no contacto com a realidade, foi deste modo corrigido e adaptado aos indicadores que não tinha conseguido prever na sua primeira versão. Após a realização das três ou quatro primeiras entrevistas, o questionário a preencher pelo inquiridor adquiriu o seu modelo definitivo. O grau de abertura do guião de entrevista, mostrou que as informações recolhidas tinham um cunho mais enriquecedor, do que as opções de resposta pensadas no questionário. Embora o guião de entrevista tivesse sido sempre o mesmo, o questionário a ele afecto sofreu ajustes após as primeiras entrevistas. O registo em áudio foi particularmente importante para o levantamento de informações e preenchimento do questionário *à posteriori*. As novas informações originaram alguns novos indicadores com consequências no modelo de análise, concretamente no reforço de algumas dimensões.

Como já foi mencionado, todas as entrevistas realizadas com este propósito tiveram ainda um carácter exploratório. Foram ainda constituídas mais duas entrevistas específicas de carácter exploratório a José Manuel Costa, docente da Universidade Nova e a Fernando Antunes membro do *Media Segment/Professional Solutions* da Sony Portugal. A entrevista a José Manuel Costa teve como objectivo o reforço da componente histórica do quadro teórico, problematização do conceito de documentário e análise do panorama da produção do documentário em Portugal. A entrevista a Fernando Antunes proporcionou coordenadas sobre a evolução tecnológica dos equipamentos de registo e tratamento da imagem videográfica e as características dos seus mercados. As entrevistas exploratórias aos realizadores e produtores supra mencionados foram também determinantes no processo global de análise das estruturas de produção do documentário português.

8.2 Limites e vantagens do instrumento de observação

A aplicação do instrumento de observação é centrada na função e no peso que o realizador exerce na estrutura de produção cinematográfica de documentários. Por tal motivo, não abrange os restantes elementos da equipa, constatando-se que o instrumento de observação apenas dá relevo ao estatuto profissional do realizador. Quando tipifica a existência de uma estrutura profissional com vertentes empresariais, não analisa a natureza das relações contratuais de trabalho. O levantamento dos custos de produção é qualitativo em vez de ser quantitativo. A sustentabilidade financeira das empresas cinematográficas é realizada de grosso modo, não recorrendo a documentos contabilísticos. O valor dos apoios financeiros não é confrontado com os orçamentos reais das produções. Os rendimentos provenientes dos circuitos de exibição e distribuição não são medidos. A análise dos equipamentos tecnológicos é incompleta, negligenciando por exemplo a qualidade das estações e sistemas informáticos de pós-produção. Este conjunto de limitações deve estar presente na análise dos dados recolhidos.

A motivação da investigação, assume contudo, que os instrumentos de observação construídos, possibilitam fornecer informações válidas e pistas pertinentes para os objectivos do estudo. O instrumento de observação aplicado na prossecução dos objectivos do modelo de análise é uma construção individual do investigador. Existem codificações que podem e devem suscitar dúvidas, tentar-se-á na análise de resultados expor as suas fragilidades. O apuramento isolado dos indicadores nada define, são apenas como o próprio nome sugere, indicações, tendências e indícios. Toda a construção em ciências sociais é uma violência, na medida em que corta e agrega fenómenos que estão impregnados entre si. As fronteiras são campos de hibridação, mas no espírito do presente estudo, também a imagem digital é uma amostragem da realidade.

Uma análise mais quantitativa e minuciosa seria desejável e poderia naturalmente lançar novos indicadores. Para colmatar eficazmente as limitações do presente estudo, seria necessário uma investigação cuja amplitude, escala e dimensão financeira dificilmente seria comportável pelo investigador. Este é obviamente um lugar-comum, apenas aqui constatado com a esperança que o estudo tenha futuramente desenvolvimento.

A opção pela entrevista presencial semidirectiva para posterior preenchimento de um questionário de administração indirecta foi importante no seguinte propósito. Sendo o realizador uma figura central em todo o processo, foi possível indagar práticas, métodos e componentes técnicas da estrutura produtiva de forma relativamente pormenorizada. Foi possível questionar frontalmente os realizadores e nalguns casos os produtores sobre alguns aspectos produtivos nem sempre facilmente abordados ou acessíveis, inclusive na comunidade de praticantes. Algumas

questões poderiam ter encontrado resistência, na medida em que se propunham revelar assuntos que alguns profissionais nem sempre gostam de aludir. Tais como:

- Quanto dinheiro teve para fazer o filme? Foi através de subsídio financeiro ou pagou do seu bolso? Usou material profissional ou doméstico? Qual é a sua verdadeira fonte de rendimento? Onde é que exibiu o seu filme? Teve algum lucro do filme?

Estas questões mexem com estatutos de prestígio e reconhecimento artístico, mergulhando também em domínios da esfera privada, consoante é claro a cultura e a ética de cada um. Todas as personalidades inquiridas, cujos nomes figuram nas tabelas supra expostas, não tiveram qualquer relutância nem preconceito perante as perguntas com que foram confrontadas. A sua prontidão e atitude generosa foram irrepreensíveis, disponibilizando informações imprescindíveis para este estudo.

A linguagem adoptada no questionário infra explanado, bem como a justificação e tratamento do propósito das suas perguntas poderá conter aspectos que só um leitor especializado poderá absorver. Este foco surge especialmente nas questões que abordam componentes tecnológicas. Houve um esforço em clarificar certos pontos tornando acessível a linguagem a um maior número de leitores, independentemente do seu universo linguístico e vertente profissional. Reconhece-se, no entanto, que poderá haver pontualmente questões que encontrem alguma resistência na percepção por parte de leitores que não tenham contacto com o meio. Por outro lado, para os leitores especializados, algumas passagens ressoarão a repetições desnecessárias, a conceitos, práticas e termos óbvios.

8.3 Recolha de informação e apuramento dos indicadores

Toda a informação válida para a definição das dimensões do modelo de análise foi retirada de um questionário com 18 perguntas constituintes, correspondente a 17 indicadores. A pergunta número 12, relativa aos formatos de registo de imagem adoptados pelos projectos serve apenas para apurar características de produção, não tem portanto estatuto de indicador. Como foi mencionado anteriormente, o preenchimento deste questionário foi feito com base em entrevistas semidirectivas aos realizadores e produtores, tendo sido em casos pontuais directamente preenchido em forma de questionário pelos próprios inquiridos. Recorreu-se quando necessário à consulta do *site* do ICAM para levantar dados sobre os apoios financeiros.

Já explanado no capítulo anterior, está a articulação dos indicadores com as dimensões do modelo de análise. Far-se-á agora uma apresentação das questões formuladas, justificando o seu propósito como indicador na formulação das modalidades “Profissional”, “Não Profissional” e “Híbrida”. Esta justificação assentará numa elucidação sumária da realidade concreta observada,

com o desígnio de uma melhor apreensão da codificação arquitectada. Alguns dos pontos agora delineados foram já abordados no quadro teórico, contudo a sua alusão no esqueleto do questionário formulado é imprescindível para eficazmente se traçar o ponto de vista da observação. Existirá portanto algum efeito de redundância na apresentação do instrumento de observação. Será ainda apresentado o modo como foi apurado o indicador em cada questão. As diferenças no seu cálculo, conforme as questões, resulta da heterogeneidade das informações conforme opções de resposta. Se algumas questões permitem respostas únicas, outras possibilitam uma multiplicidade de opções. Neste último caso foi necessário apurar a tendência e a inclinação do fenómeno auscultado, codificando a informação conforme as suas características de produção profissionais, não profissionais e híbridas.

O número de cada pergunta corresponde ao número do indicador apurado (excepto a pergunta 12 que não corresponde a indicador algum). Cada pergunta engloba um conjunto de possíveis respostas, cada qual referenciada por uma letra “A”, “B” e “H” conjuntamente com um número compreendido entre 1 e 9. Existem, contudo perguntas que apenas definem uma tendência ou duas. As letras correspondem às tendências profissionais da resposta, ou seja, “A” para “Profissional”, “B” para “Não Profissional” e “H” para a tendência “Híbrida”. Os números de 1 a 9 correspondem ao número das 9 dimensões do modelo de análise conforme foi estabelecido no capítulo 6 referente a este.

As perguntas constituintes do questionário são codificadas do ponto de vista do realizador, visto que ele é parte activa em todo o processo produtivo. Quando o realizador acumula funções na equipa de produção ou é proprietário dos meios de produção, os indicadores inclinam-se para uma produção de tendência B – “Não Profissional”. Também o envolvimento de escolas de cinema e audiovisuais, bem como de associações culturais sem fins lucrativos nas estruturas produtivas é assinalado como uma marca de uma estrutura não profissional. O âmbito das suas actividades não é a produção exclusiva e profissional de documentários. Logo na aplicação do instrumento de observação, a existência deste tipo de estruturas no processo produtivo será automaticamente classificada como estrutura não profissional. O que foi tomado como relevante, foi o facto de o realizador ter produzido o filme apoiado numa estrutura não profissional.

Apresenta-se agora o questionário, sobre o qual foi feito o levantamento dos indicadores, procedendo-se à justificação das 18 perguntas com que os inquiridos foram confrontados:

Pergunta nº 1 » Indicador 1 - Modos e Estratégias Produtivas

- O(s) realizador(es) desenvolveu / desenvolveram a sua actividade:

A1- Contratado(s) por uma produtora de cinema que co-produziu o filme com uma outra.

A1 – Contratado(s) por uma produtora de cinema.

A1 - Associando a sua produtora em co-produção com uma outra produtora / associação cultural (uma ou mais).

A1 – Utilizando a sua própria produtora, mas delegando a produção a outros elementos cuja actividade é remunerada.

B1 – Produzindo totalmente o seu próprio filme através da sua própria produtora de cinema.

B1 – Individualmente sem produtora de cinema em associação/co-produção com uma produtora de cinema.

B1 – Em co-produção ou associação com uma instituição cultural sem fins lucrativos ou escola de cinema.

B1 - Individualmente sem produtora de cinema.

A pergunta número 1 corresponde à recolha do único indicador da *Dimensão 1 – Estrutura Empresarial do Projecto*.

Procurou-se abranger os vários modos e estratégias de produção que o realizador de documentários adopta para a execução da sua obra. Foi codificado como estrutura de tendência “A” – “Profissional”, os projectos desenvolvidos por produtoras de cinema, que exerceram uma actividade económica e empresarial devidamente registada nos órgãos oficiais competentes. Como é o caso do Serviço Comercial de Registo de Domínios, Registo Nacional de Pessoas Colectivas, Ministério das Finanças, e Segurança Social. A terminologia “produtora de cinema” significa que se trata de uma empresa de produção e comercialização de conteúdos cinematográficos e audiovisuais, ou seja uma pessoa colectiva legalmente registada.

Como característica profissional pesou a capacidade da estrutura de produção em estabelecer co-produções nacionais e estrangeiras, sendo que, a separação da função de realização e produção em elementos distintos foi também factor determinante na componente profissional. As co-produções aqui validadas correspondem a associações comerciais entre produtoras e distribuidoras de cinema e canais de televisão. Pesa o facto da agregação destas empresas terem como objectivo comum o lucro comercial, fica portanto de fora as associações de âmbito cultural, e mecenático. De fora também os protocolos de financiamento assinados pelo ICAM e RTP (questão aludida na pergunta seguinte).

A existência da figura do produtor e do realizador como elementos separados no processo produtivo, foi útil para definir as estruturas profissionais nos casos em que os realizadores

utilizaram a sua própria empresa para produzir o seu próprio projecto. Como tendência “Não Profissional”, destaca-se os casos em que os realizadores agiram sem qualquer estrutura empresarial, no todo ou em parte do processo produtivo, encontrando-se ainda nesta tendência “B” - “Não Profissional” os realizadores que conceberam o seu projecto apoiados em associações culturais sem fins lucrativos ou em escolas de cinema e audiovisuais.

Apuramento do Indicador 1 – Modos e Estratégias Produtivas:

Modelo de resposta única para o indicador número 1, ou seja, apenas permite a escolha de opções de tendência “A” – “Profissional” ou de tendência “B” – “Não Profissional”.

Pergunta nº 2 » Indicador 2 – Volume dos Apoios Financeiros

- Componentes da estrutura financeira:

Projecto com apoio financeiro obtido, valores contabilizados:

Apoio(s) financeiro(s) do ICAM/RTP : (valor em €)

Outros apoios financeiros (câmaras municipais, empresas, institutos e associações, canais de televisão, etc): (valor em €)

A2

-Valor contabilizado superior a 50 000, 00 €

-Valor contabilizado entre 25 000, 00 €(inclusive) e 50 000, 00 €

-Valor contabilizado entre 25 000, 00 €e 5 000, 00 €

B2

- Valor contabilizado inferior a 5 000, 00 €

B2

- Projecto sem a afectação de qualquer apoio financeiro específico, valores não contabilizados:

- Auto – financiamento por parte do(s) realizador(es) singularmente ou utilizando a sua própria produtora.
- Custos suportados pela produtora / associação cultural / escola que contratou ou que esteve associada ao(s) realizador(es).

O indicador aqui apurado é o único constituinte da *Dimensão 2 – Dimensão Financeira do Projecto*.

No seguimento das tipologias de financiamento do documentário (caso abordado no capítulo 5) foi elaborado um levantamento dos apoios financeiros obtidos pelos projectos. Não sendo possível recorrer a documentos contabilísticos por parte do inquiridor, a análise da estrutura financeira teve como único indicador o volume dos apoios financeiros.

Todos os projectos que auferiram um apoio igual ou superior a 5 000, 00 € foram codificados como de tendência profissional. Como tendência não profissional encontram-se os projectos que foram totalmente financiados pelos próprios realizadores, por associações culturais sem fins lucrativos ou escolas de cinema e audiovisuais. Ainda como tendência “Não Profissional” ficaram os projectos que não obtiveram qualquer apoio financeiro e os projectos que obtiveram apoio financeiro abaixo dos 5 000,00 € Esta pergunta possibilitou avaliar a capacidade e credibilidade da estrutura de produção em captar apoios financeiros e constituir deste modo uma estrutura financeira para o projecto. A pergunta em questão serviu ainda para medir o peso do financiamento do ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia no universo estudado³⁴ e compará-lo com o peso dos apoios de diferente natureza.

Foi também elaborado uma escala comparativa da importância global dos apoios. Todos os valores foram expressos em euros, mesmo os apoios financeiros contabilizados em escudos referentes ao período anterior à data de entrada em vigor em Portugal da moeda única europeia. Alguns valores apresentados são aproximações aos valores exactos, dado que, as respostas dos inquiridos provieram normalmente e maioritariamente das suas memórias e não de um

³⁴ O apuramento do valor em euros dos apoios financeiros do ICAM, foi elaborado conjuntamente com o valor referente aos apoios da RTP – Radiotevisão Portuguesa S.A, dado que estas duas instituições possuem um protocolo, no qual se estipula que cada documentário contemplado pelo apoio do ICAM recebe automaticamente uma percentagem do apoio da RTP. No apuramento da importância não foi feita a destrição do tipo e do sistema de apoios auferido por cada documentário. Interessava apenas analisar o volume do apoio e não a sua natureza dentro dos diversos tipos e sistemas de apoio do ICAM. A grande parte dos projectos foi apoiado ao abrigo do apoio à produção cinematográfica de documentários de criação, contudo alguns houve, que obtiveram apoios oriundos dos sistemas direccionados para as curtas-metragens de ficção e para o apoio ao audiovisual. Os protocolos e o mais recente contracto assinado entre o ICA e a RTP, bem como os regulamentos e as portarias referentes aos apoios encontram-se disponíveis para consulta pública no site do ICA em <http://www.ica-ip.pt>.

documento financeiro. Embora nalguns casos os inquiridos tenham recorrido a esta fonte de informação. Contudo a diferença estipular-se-á em poucas dezenas de euros.

Apuramento do Indicador 2 – Volume dos Apoios Financeiros:

Modelo de resposta única para o indicador número 2, ou seja, apenas permite a escolha de opções de tendência “A” – “Profissional” ou de tendência “B” – “Não Profissional”.

Pergunta nº 3 » Indicador 3 – Volume Orçamental das Produções Recentes

– No que concerne ao envolvimento das produtoras portuguesas, qual o valor total dos orçamentos de todas as obras terminadas no mesmo ano de conclusão do documentário, conjuntamente com o valor dos apoios financeiros obtidos nesse ano para novos projectos?

A3 – Igualou ou ultrapassou os 100 000, 00 €

B3 – Ficou abaixo dos 100 000, 00 €

B3 – Nesse ano, apenas produziu o documentário em questão.

B3 – O realizador trabalhou individualmente sem Produtora

B3 – O realizador trabalhou em co-produção com uma associação cultural sem fins lucrativos ou escola de cinema ou audiovisuais.

O indicador aqui apurado é o único constituinte da *Dimensão 3 – Sustentabilidade Financeira das Estruturas de Produção*.

As opções de resposta apresentadas nesta pergunta pretenderam fornecer informações sobre o volume de produção das produtoras de cinema oficialmente registadas como empresa comercial. Ou seja, todos os projectos que não foram suportados por este tipo de estrutura ficaram automaticamente codificados como tendencialmente não profissionais. Para medir o nível profissional de produção, partiu-se do valor máximo do apoio do ICAM ao um projecto de

documentário no seu sistema de apoio selectivo à produção cinematográfica de documentários de criação que tem sido de 50 000, 00 €³⁵.

Tomando como referência o ano de finalização do documentário em questão, contabilizou-se o valor total dos apoios financeiros auferidos por todos os projectos terminados neste ano (inclusive o documentário em questão) mais o valor dos apoios financeiros já garantidos para novas produções. Verificar-se-ia nesse ano, se a produtora de cinema em análise, tinha pelo menos um volume de produção com um total orçamental mínimo de 50 000,00 € e se tinha ou não assegurado uma produção com um volume orçamental pelo mesmo valor. Na prática, isto significa que, para uma produtora de cinema ser aqui classificada de tendência “Profissional” terá que ter lidado com um volume orçamental de 100 000,00 € em pelo menos dois anos de actividade. Face às características de produção de um documentário cinematográfico, se uma produtora de cinema terminou um projecto em determinado ano, significa que normalmente o terá iniciado pelo menos no ano transacto, verificando-se assim, se ao terminar o documentário em questão tem ou não para o ano em causa uma continuidade produtiva válida.

Para os casos em que não foi possível obter uma resposta dos realizadores e dos produtores, consultou-se os resultados dos concursos do ICAM patentes no seu *site*. Todas as produtoras que segundo este cálculo não obtiveram um valor igual ou superior a 100 000, 00 € foram codificadas como de tendência “Não Profissional”.

Apuramento do Indicador 3 – Volume Orçamental das Produções Recentes:

Modelo de resposta única para o indicador número 3, ou seja, apenas permite a escolha de opções de tendência “A” – “Profissional” ou de tendência “B” – “Não Profissional”.

Pergunta nº 4 » Indicador 4 – Número de Funções do Realizador na Equipa Base de Produção

- Qual a constituição base da equipa técnica e artística ?

Chefe de produção/produtor executivo:

Realizador(es):

Operador de Câmara/Direcção de Fotografia:

³⁵ Conforme a portaria nº 878/2003 de 20 de Agosto, os despachos dos ministros da cultura tem estipulado o valor máximo em 50 000, 00 €

Engenheiro de Som/Perchista :

Editor:

Misturador de Som/Sonoplastia:

O(s) realizador(es) desempenharam:

A4- Apenas a função de realização

A4 –A função de realização com uma outra

B4 – Mais de duas funções técnicas e artísticas

O indicador aqui recolhido conjuntamente com o indicador da pergunta seguinte compõem a *Dimensão 4 – Dimensão e Qualidade da Equipa Técnica e Artística*.

Na formulação desta pergunta estabeleceu-se um protótipo de uma equipa base de produção documental de uma estrutura profissional. Foram estabelecidas seis funções mínimas para a execução de um documentário: produzir, realizar, registar a imagem, registar o som, editar a imagem e editar o som. Como já foi referido uma equipa de produção de documentários é normalmente bastante mais reduzida comparando com uma equipa de produção de ficção. Por este facto, e atendendo a que se verifica um acumular de funções, não foi estabelecida diferença alguma entre chefe de produção e produtor executivo, entre operador de câmara e director de fotografia, entre engenheiro de som e “perchista” e entre misturador de som ou editor de som e sonoplasta. Partiu-se de seis funções possíveis que por si só já comportavam uma acumulação de tarefas. O objectivo era medir o número de funções acumuladas pelo realizador. Considerou-se uma estrutura de tendência “Não Profissional”, aquela onde o realizador tinha pelo menos exercido três funções das seis possíveis. Esta pergunta foi também útil para verificar em quantos projectos, os realizadores exerceram apenas a função de realização. Tendo em mente o tipo de estrutura estudado, foi considerado usual numa estrutura profissional de produção de documentários, a acumulação de uma outra função por parte do realizador.

Apuramento do Indicador 4 – Número de Funções do Realizador na Equipa Base de Produção:

Modelo de resposta única para o indicador número 4, ou seja, apenas permite a escolha de opções de tendência “A” – “Profissional” ou de tendência “B” – “Não Profissional”.

Pergunta nº 5 » Indicador 5 – Número de Elementos na Equipa Geral de Produção para além do Realizador

– Para além dos realizadore(s) a constituição base da equipa técnica e artística envolveu:

A4 – uma utilização superior a 2 técnicos

B4 – uma utilização igual ou inferior a 2 técnicos

O indicador 5 aqui recolhido, conjuntamente com o indicador 4 compõem a *Dimensão 4 – Dimensão e Qualidade da Equipa Técnica e Artística*.

Para definir esta dimensão, determinou-se que uma estrutura é de tendência não profissional quando para além dos realizadores engloba apenas um ou dois técnicos. Nesta pergunta teve-se em conta o número total de elementos afectos ao projecto nas mais diversas funcionalidades. Não foi aplicado o modelo da equipa base estipulado na pergunta anterior.

Apuramento do Indicador 5 - Número de Elementos na Equipa Geral de Produção para além do Realizador:

Modelo de resposta única para o indicador número 5, ou seja, apenas permite a escolha da opção de tendência “A” – “Profissional” ou da opção de tendência “B” – “Não Profissional”.

Pergunta nº 6 » Indicador 6 – Qualidade da Fotografia do Filme

- Houve utilização de equipamento de iluminação ?

A6 – Sim, houve pontualmente necessidade de manipular a luz, através de equipamento de iluminação.

- Não, utilização apenas de luz ambiente e natural.

O indicador 6, recolhido nesta pergunta, conjuntamente como os indicadores recolhidos nas perguntas nº 8, nº 14 e nº 15, compõem a *Dimensão 6 – Qualidade do Dispositivo Tecnológico Utilizado*.

Considerou-se que as produções que tiveram cuidados ao nível da fotografia do filme com a utilização de equipamentos apropriados de manipulação da luz, tenderiam a inclinar-se para uma produção profissional. Entende-se por equipamentos de manipulação de luz, todos os artefactos e materiais que não procedendo ao registo de imagem, ajudam a manipular a luz natural e a fabricar luz artificial, como os projectores de iluminação, reflectores de luz e filtros de vária ordem, aplicados nos projectores de iluminação ou em outras fontes de luz. A não utilização de equipamentos de iluminação é uma característica bastante forte do universo estudado, como se corroborará mais à frente no capítulo dedicado à análise de resultados. Não está em causa, o segmento profissional dos equipamentos de iluminação, apenas se foram ou não utilizados, considerando-se que a sua utilização reflecte por si só, uma atitude profissional.

Uma das intenções do cinema-directo de modo observacional é minorar a presença do dispositivo fílmico no momento do registo da imagem, proporcionando a fluidez e a naturalidade das relações sociais dos intervenientes. Existe assim uma preocupação em não interromper o desenrolar da acção, através de colocação de perguntas e direcção dos intervenientes ou através de interrupções para montar o aparato fílmico. A utilização de equipamento de iluminação seria assim um grande entrave à mobilidade da câmara e ao desenrolar da acção. Por tal facto, o registo de imagem é feito recorrendo à luz natural e à luz ambiente. Esta opção minimal tem repercussões na natureza da imagem captada, dado que em certas condições de registo, esta pode não apresentar padrões formais que vão ao encontro dos desejos estéticos do director de fotografia, na maior parte dos casos, o próprio operador de câmara. Essas características podem ser imagens em subexposição, em contra-luz ou com ruído. O ruído entende-se aqui por uma falta de definição na imagem, característico por exemplo da falta de luminância, que faz com a imagem pecando por falta de informação se apresente visível com o chamado “grão”, efeito este muito comum na imagem vídeo. O dispositivo videográfico possui capacidade de incrementar electronicamente a luminância, os chamados “ganhos” que são uma fabricação artificial e interna da câmara de filmar em condições de fraca luminosidade. Obviamente que certos realizadores afirmam que estes efeitos não são determinantes esteticamente para o seu filme e outros afirmam que os utilizam propositadamente como linguagem. Mas outros há, que adoptando práticas fílmicas próximas do cinema-directo, ainda assim utilizaram equipamentos de iluminação. Esta opção profissional impede assim que ocorram os efeitos aqui mencionados, tornando-se numa ferramenta cinematográfica fundamental para a linguagem cinematográfica. É verdade que existem já câmaras de vídeo que permitem uma alta resolução de imagem em condições de escassa luminosidade, no entanto, a utilização de iluminação artificial em documentário é mais uma possibilidade de significação, podendo ser um indicador de profissionalismo. Muitos dos realizadores que procuram uma “imagem realista”, utilizam a iluminação artificial simulando a

luz natural. Veja-se o caso do filme de Pedro Costa *No Quarto da Vanda* (2000), um filme rodado em grande parte no obscuro quarto da protagonista Vanda, onde a utilização e manipulação de iluminação artificial foi essencial para o registo videográfico, bem como para o aspecto natural da luz ambiente.

As estruturas de produção que não utilizaram equipamentos de iluminação ficaram sem possibilidade de fornecer um indicador, pois, como já se aludiu, a não utilização de equipamento de iluminação pode ser muito mais um modo intencional de filmagem do que uma carência na estrutura de produção. Por este motivo, esta pergunta não define indicadores para estruturas de produção “Não Profissional”. Por outro lado é sabido que a utilização de equipamentos de iluminação pode ser bastante dispendiosa para estruturas de produção não profissional. Constituindo-se como um elevado custo acrescido, a sua não utilização não impede a produção do filme, seguindo os parâmetros de uma estrutura não profissional. Ao contrário das estruturas de produção profissional, as não profissionais não são confrontadas com padrões de qualidade exigidos pelos circuitos de difusão, seja em televisão ou a exibição em sala.

Apuramento do Indicador 6 – Qualidade da Fotografia do Filme:

Modelo de resposta única para o indicador 6, existindo apenas a possibilidade da tendência “A” – “Profissional”. Caso se verifique a resposta referente à não utilização de iluminação, então o indicador não será aplicável, sendo o seu peso nulo para determinar a Dimensão 5 - *Qualidade do Dispositivo Tecnológico Utilizado*.

Pergunta nº 7 » Indicador 7 – Logística dos Equipamentos de Iluminação

– Caso tenha existido, o equipamento de iluminação:

A7 – Foi proporcionado pela(s) produtora(s) de cinema que contratou/contrataram ou que se associou/associaram ao(s) realizador(es).

A7 – Foi alugado pelo(s) realizador(es) singularmente ou através da sua própria produtora.

A7 – Faz parte do equipamento técnico (do imobilizado) da produtora de cinema onde o(s) realizadore(s) partilha(m) responsabilidades com outros técnicos e artistas que são sócios-gerentes.

B7 – Foi emprestado/cedido (aplica-se aqui também a disponibilização de equipamentos por escolas e associações culturais sem fins lucrativos que produziram ou co-produziram o projecto).

B7 – Pertence ao(s) próprio(s) realizador(es) ou à sua própria produtora gerida singularmente.

O indicador 7 aqui recolhido, mais os indicadores 9, 10, 13 e 16 formam a *Dimensão 7 – Dimensão dos Custos de Produção*.

Procurou-se nesta pergunta descortinar como foram disponibilizados os equipamentos de iluminação na estrutura de produção. O intuito era averiguar se tinha ou não existido despesa financeira na sua utilização, ou seja, se a estrutura produtiva teve ou não capacidade financeira para proceder ao seu aluguer. Os equipamentos de iluminação para cinema são na sua generalidade dispendiosos e requerem manutenção, por tal facto as produtoras de cinema tendem a alugá-los pontualmente conforme as exigências de produção. Contudo, algumas produtoras de cinema de razoável dimensão possuem o seu próprio material, suportando os custos de amortização do capital investido. Considerou-se em ambos os casos um indicador de estrutura profissional.

Como estrutura de produção de tendência não profissional foram classificados os casos onde não houve despesa financeira no aluguer dos equipamentos de iluminação e os casos em que estes fazem parte do património do próprio realizador ou de uma produtora de cinema cuja propriedade é exclusivamente sua. Foi considerado também como tendência não profissional os casos onde se verificou um empréstimo ou disponibilização dos equipamentos por parte de uma estrutura não profissional, como são as escolas de cinema e as associações culturais sem fins lucrativos.

Concluindo, o que se torna importante nos indicadores da *Dimensão 7 – Dimensão dos Custos de Produção* é perceber como surgem os equipamentos de captação de imagem e som durante no processo produtivo. Que papel teve o realizador na logística dos equipamentos. Quando o realizador trabalha ao serviço de uma produtora de cinema alheia (cuja propriedade não é sua), este não tem despesas financeiras nem preocupações de produção na angariação das materiais, pois a logística dos meios de produção pertence ao produtor. Considerou-se esta realidade como característica profissional atribuída ainda aos casos em que o realizador, desprovido de estrutura empresarial ou utilizando a sua própria e exclusiva produtora de cinema teve que proceder a custos de aluguer de material. Como componente não profissional são referenciados os casos em que os equipamentos de filmagens são providenciados ao realizador a título de empréstimo ou por cedência gratuita através de apoios logísticos à produção. De fora ficam destes casos o tipo de co-produções definidas no indicador 1.

Quando os equipamentos pertencem ao próprio realizador ou à sua própria e exclusiva produtora de cinema é atribuído a este fenómeno o estatuto não profissional. Não englobados ficam os casos em que os equipamentos são constituintes do património da produtora de cinema à qual o realizador está vinculado, mas de forma não unipessoal. Ou seja, partilhando com outros

profissionais a propriedade dos equipamentos técnicos do imobilizado da empresa. Como exemplo temos a dinâmica produtora “Laranja Azul” pertencente às realizadoras Catarina Mourão e Catarina Alves Costa. A maioria dos realizadores escuda-se na constituição de uma empresa comercial de circulação de capitais, para o benefício exclusivo dos lucros. A produtora de cinema é assim unipessoal ou quanto muito de âmbito familiar (cujos membros são inactivos profissionalmente no sector), tem por isso um rosto único.

Apuramento do Indicador 7 - Logística dos Equipamentos de Iluminação:

A resposta à pergunta nº 7 está dependente da resposta afirmativa da pergunta nº 6. Caso não tenha existido equipamento de iluminação, esta pergunta não será aplicável como indicador, sendo o seu peso nulo. Se existiu equipamento de iluminação o apuramento do indicador surgirá de escolhas múltiplas.

Esta pergunta permite respostas diversas, pois numa produção pode ter ocorrido várias situações. Por exemplo, parte do equipamento de iluminação poderá pertencer ao imobilizado da própria produtora de cinema e outra parte pode ter sido disponibilizado a título de empréstimo. Quando se verifica respostas quer de pendor “A” – “Profissional”, quer de pendor “B” – “Não Profissional”, o indicador apontará para a tendência “H” – “Produção Híbrida”. Bastará para tal, haver uma resposta em duas tendências diferentes. Se apontar exclusivamente para opções “A” ou “B”, o indicador assumirá naturalmente a tendência respectiva. Concluindo, nesta pergunta o indicador poderá assumir a forma de “A” – “Profissional”, “B” – “Não Profissional” e “H” – Híbrido.

Pergunta nº 8 » Indicador 8 – Modo de Captação de Som

- Que equipamento de som foi utilizado para captação do som principal?

A6 – Perche

A6 - Mesa de Mistura portátil

A6 - Micro de gravata/lapela (com ou sem emissor)

A6 – Dat – Digital áudio tape

B6 – Mini-disc

B6 - Micro de mão para a câmara

B6 –Micro de câmara

A pergunta nº 8 corresponde ao indicador 8, que conjuntamente com o indicador 6, 14 e 15, perfazem a *Dimensão 6 – Qualidade do Dispositivo Tecnológico Utilizado*.

Costuma-se dizer que o som é o calcanhar de Aquiles das estruturas de produção do documentário português. Os equipamentos específicos para o registo e tratamento de som tendem a ser marginalizados face à gestão financeira dos projectos que privilegiam os equipamentos de filmagem. Os técnicos afectos a produções de cariz não profissional descuidam o registo de som, utilizando simplesmente o microfone que vem incorporado nas câmaras de filmar, fazendo destas o próprio e único dispositivo de registo de áudio. Esta é uma prática, muito comum, nos filmes amadores ou não profissionais, apresentando-se muito nefasta para a qualidade do som captado, sobretudo e especialmente em situações onde a voz dos intervenientes é essencial para a estrutura narrativa. Dado que o microfone se encontra preso à câmara, este apenas tem capacidade de absorver sons cuja fonte se apresenta próxima e direccional. Esta situação apenas é viável em cenários controláveis em que os intervenientes se mantenham fisicamente “colados” e direccionados para a lente da câmara. Qualquer situação de mobilidade será um problema, qualquer movimento dos intervenientes colocará a voz fora do campo de acção do microfone. A este problema acresce outro, o registo do som na câmara de filmar exclusivamente oriundo do microfone nela posicionado é uma opção para eliminar a necessidade de um técnico de som na equipa de produção. Obriga desta forma, o operador de câmara a acumular mais uma função, tendo que estar atento aos níveis de entrada de som. Esta prática é extremamente prejudicial à qualidade do som, pois é impossível o operador de câmara proceder correctamente ao registo de imagem e som em situações de mobilidade dos intervenientes onde há flutuações nas intensidades sonoras. Os dispositivos automáticos de nivelamento de som nas câmaras de vídeo não resolve a situação pois introduz “ganhos” electrónicos de amplificação sempre que a fonte sonora enfraquece, introduzindo o pavor de qualquer profissional na área do som que é o ruído no sinal, cujo um dos apelidos na gíria profissional é a “chuva”. Numa estrutura profissional este tipo de som é chamado o som “de referência” pois fica sempre registado conjuntamente com a imagem. É utilizado por vezes como som secundário na sonoplastia do filme e serve de referência sempre que existam problemas de sincronização do som principal com a imagem.

Numa estrutura de produção profissional, o som principal é captado por um elemento distinto do operador de câmara, sendo muitas das vezes nos documentários de modo observacional o próprio realizador. O registo do som é feito em dispositivos independentes da câmara de filmar como o DAT – *digital áudio tape*, e a colocação de microfone em *perche*. Quando não existe DAT, utiliza-se uma mesa portátil de mistura e nivelamento de som também independente da câmara, apesar de ligado a ela por um cabo de som. A utilização de microfones

com emissores de frequências rádio é também uma solução para a independência e mobilidade da câmara de filmar. A mobilidade e independência do elemento da equipa afecto ao registo de som é assim útil para seguir as fontes de som e nivelar o seu registo.

Nas estruturas de produção não profissional recorre-se com frequência à substituição do DAT por um *mini-disc* diminuindo deste modo os custos de produção. Contudo, a qualidade e as funcionalidades do registo em *mini-disc* ficam longe das proporcionadas por um DAT. Um dos exemplos é a sincronização do som em pós-produção, bastante mais fácil e eficaz quando se usa o DAT, dado que este permite registar o mesmo *time-code* que a câmara. Existem especificidades nos equipamentos de som, atravessando também em este sector inovações tecnológicas de diversa índole. A análise que se apresenta tem naturalmente como base a observação contemporânea do universo estudado, provavelmente o dispositivo aqui referido estará ultrapassado daqui a uns anos. Como foi referido atrás, estas questões têm sobretudo relevância em situações móveis de captação de voz, quaisquer que forem as inovações tecnológicas, estas continuarão a ter em conta as necessidades das produções cinematográficas e audiovisuais que vivem da mobilidade e da versatilidade. O mercado dos produtos vocacionados para informação é disto um exemplo, constituindo-se curiosamente como um dinamizador de tecnologia audiovisual cuja aplicação acaba sendo orientada para outros sectores conceptualmente distintos.

Na codificação apresentada nesta pergunta foi feita ainda a referência aos microfones de gravata ou lapela e aos “microfones de mão”. Quanto aos primeiros são sem dúvida uma boa opção profissional para discretamente captar a voz dos oradores. Os microfones de gravata com emissor de rádio são preferências nas produções em documentário, pois face ao seu reduzido tamanho é possível a sua ocultação e portabilidade. Ressalta novamente neste ponto, o desejo de esconder o dispositivo fílmico, não denunciando a presença dos equipamentos de registo e promovendo a “naturalidade da imagem”. A utilização de “microfones de mão” ou de “punho” não se apresenta como boa solução pois desprovidos de *perche* dificilmente podem estender o seu raio de acção às fontes sonoras que se apresentem em movimento. Uma excepção surge na típica entrevista de informação onde o jornalista marca a sua presença colocando-se em campo e tornando visível o microfone no enquadramento. Esta prática fílmica do *cinema-vérité* caiu em desuso, na medida em que é actualmente encarada pelos realizadores de documentário cinematográfico como uma marca eminente do jornalismo televisivo.

O conjunto das práticas de registo de som observadas no universo estudado permitiu deste modo codificar a presença de tendências profissionais e não profissionais, repercutindo-se na formulação das opções de resposta.

Apuramento do Indicador 8 – Modo de Captação de Som:

Permitindo a resposta a várias opções, tal como no método adoptado no apuramento do indicador na pergunta nº 7, o indicador 8 poderá assumir a forma de “A” – “Profissional”, “B” – “Não Profissional” e “H” – Híbrido.

Pergunta nº 9 » Indicador 9 - Logística dos Equipamentos de Captação de Som

- O equipamento de som :

A7 – Foi proporcionado pela(s) produtora(s) de cinema que contratou/contrataram ou que se associou/associaram ao(s) realizador(es).

A7 – Foi alugado pelo(s) realizador(es) singularmente ou através da sua própria produtora.

A7 – Faz parte do equipamento técnico (do imobilizado) da produtora de cinema onde o(s) realizadore(s) partilha(m) responsabilidades com outros técnicos e artistas que são sócios-gerentes.

B7 – Foi emprestado/cedido (aplica-se aqui também a disponibilização de equipamentos por escolas e associações culturais sem fins lucrativos que produziram ou co-produziram o projecto).

B7 – Pertence(m) ao(s) próprio(s) realizador(es) ou à sua própria produtora gerida singularmente.

O indicador 9 aqui recolhido, mais os indicadores 7, 10, 13 e 16 formam a *Dimensão 7 – Dimensão dos Custos de Produção*. O modo como foi trabalhado o indicador é idêntico ao indicado na pergunta nº 7, estando agora dirigido para os equipamentos de som.

Apuramento do Indicador 9 - Logística dos Equipamentos de Captação de Som :

Permitindo a resposta a várias opções, tal como no método adoptado no apuramento do indicador na pergunta nº 7, o indicador 9 poderá assumir a forma de “A” – “Profissional”, “B” – “Não Profissional” e “H” – “Híbrido”.

Pergunta nº 10 » Indicador 10 – Logística das Câmaras de Filmar

- A(s) câmara(s) de filmagem :

A7 – Foi/foram proporcionada(s) pela(s) produtora(s) de cinema que contratou/ contrataram ou que se associou/associaram ao(s) realizador(es).

A7 – Foi/foram alugada(s) pelo(s) realizador(es) singularmente ou através da sua própria produtora.

A7 – Faz/fazem parte do espólio (do Imobilizado) da produtora de cinema onde o(s) realizadore(s) partilha(m) responsabilidades com outros técnicos e artistas que são sócios-gerentes.

B7 – Foi/foram emprestada(s)/cedida(s) (aplica-se aqui também a disponibilização de equipamentos por escolas e associações culturais sem fins lucrativos que produziram ou co-produziram o projecto).

B7 – Pertence(m) ao(s) próprio(s) realizador(es) ou à sua própria produtora gerida singularmente.

O indicador 10 aqui recolhido, mais os indicadores 7, 9, 13 e 16 formam a *Dimensão 7 – Dimensão dos Custos de Produção*.

O modo como foi trabalhado o indicador é idêntico ao indicado na pergunta nº 7, estando agora dirigido para as câmaras de filmar. Mais à frente no capítulo dedicado à análise de resultados far-se-á uma reflexão sobre a tendência para o facto dos realizadores de documentário possuírem as suas próprias câmaras de filmar.

Apuramento do indicador 10 – Logística das Câmaras de Filmar:

Permitindo a resposta a várias opções, tal como no método adoptado no apuramento do indicador na pergunta nº 7, o indicador 10 poderá assumir a forma de “A” – “Profissional”, “B” – “Não Profissional” e “H” – Híbrido.

Pergunta nº 11 » Indicador 11 – Segmento das Câmaras de Filmar

- A(s) câmara(s) principal/principais de filmagem era(m):

B5 - Domésticas

H - Semi-profissionais / *prosumer*

A5 - Profissionais / BroadCast

A pergunta nº 11 fornece o indicador 11, o único constituinte da *Dimensão 5 – Nível Profissional das câmaras de Filmar*. Ao invés do que feito com outros equipamentos cinematográficos, nesta pergunta estabeleceu-se uma tipologia das câmaras de filmar utilizadas na realização dos documentários. Foram delineadas três segmentos de câmaras: as domésticas, correspondendo à tendência não profissional da produção, as *prosumer*, correspondendo à tendência “Híbrida” e as profissionais correspondendo à tendência profissional da estrutura produtiva. Como foi abordado no capítulo 5 existem diferenças significativas de custos de produção consoante os formatos de gravação e o tipo de câmaras utilizadas. Embora seja já possível filmar um documentário com uma câmara de filmar de 1 000, 00 € e colocá-lo em televisão ou em exibição numa sala de cinema, a verdade é que esta não é a norma. Os circuitos comerciais de distribuição e exibição continuam a ser sensíveis as questões técnicas como a qualidade da imagem dos produtos veiculados.

Qualquer realizador de documentários preferiria utilizar uma câmara profissional em vez de uma câmara doméstica ou *prosumer* se tivesse essa oportunidade e possibilidade. A componente estética e cinemática é um factor determinante, pois é a própria linguagem que está em jogo. Na sua generalidade a resolução (quantidade de informação importante na definição da luminância e da crominância) e a qualidade geral da imagem são preocupações dos cineastas. Existem naturalmente excepções de âmbito pragmático e estilístico. Por vezes um realizador para passar despercebido em determinada situação de filmagem prefere não utilizar uma câmara profissional, pois dado o seu tamanho dificilmente passará despercebida. Em outros casos, as condições de filmagem exigem de facto uma câmara muito leve e portátil. Mas mesmo nestes casos, preferirá uma câmara *prosumer* a uma doméstica, pois a primeira tem melhor qualidade de imagem e pode também adoptar tamanhos reduzidos (tal como as câmaras domésticas também as *prosumer* são na sua maioria *handycams*). Uma outra excepção, agora de carácter estilístico, pode ser a necessidade que o realizador teve em utilizar uma câmara doméstica para propositadamente formar uma imagem de qualidade inferior, dando um aspecto de filmagem amadora. Estes são alguns limites da observação.

A diferença de preço entre as câmaras reporta-se a diversos componentes tecnológicos que têm impacte na qualidade de imagem e de som produzidos. Alguns de maior importância são

por exemplo, as lentes, o CCD³⁶, as funcionalidades operativas, o processamento electrónico e digital e a natureza dos processos de amostragem, quantificação e compressão de sinal e ainda os formatos de gravação. Tendo em atenção o universo estudado que começa com filmes terminados em 2002 e a evolução dos preços das câmaras de vídeo pode-se afirmar que uma câmara doméstica não ultrapassará os 3 000, 00 €, que o preço máximo de uma *prosumer* andarà perto dos 6 000, 00 € e que uma câmara de filmar profissional custará então mais do que este último valor³⁷. Com base nestes preços e com as características acima descritas foi elaborada a tipologia. Teve-se em conta apenas as câmaras principais na feitura do filme, ou seja, que foram responsáveis pela captação maioritária das imagens. De fora ficaram as câmaras de filmar utilizadas pontualmente em algumas rodagens. Quanto às câmaras de gravação em película, e partindo dos seus preços, as que utilizaram o formato amador super 8 foram consideradas domésticas e as que utilizaram o formato profissional em 35 mm foram consideradas profissionais.

Apuramento do Indicador 11 – Segmento das Câmaras de Filmar:

A pergunta nº 11 permite uma multiplicidade de opções de resposta, pois um documentário pode ter sido realizado com diversas câmaras e todas elas com um peso importante. Existindo três tendências de produção, cada qual com uma única opção de resposta, a validação do indicador é automática se se verificar uma só indicação. No caso da existência de múltiplas respostas, a opção de tendência H – “Híbrida” assume um valor neutro. O apuramento do indicador é desta forma realizado: $A + H = A$; $B + H = B$; $B + A = H$; $A + B + H = H$.

Pergunta nº 12

– Qual foi o formato principal de gravação?

Propósito da pergunta nº 12 » (não corresponde a indicador algum):

Esta é a única pergunta do guião de entrevista que não tem o estatuto de indicador, serve apenas para definir características do universo estudado. O seu motivo prende-se pelo facto de não ser possível definir o nível de profissionalização de uma produção pelo formato adoptado. O formato mini-DV, apesar de ser um formato conectado com as produções não profissionais, pode ser utilizado por câmaras profissionais inseridas numa produção profissional, dificultando deste

³⁶ Charge-Couple Device – Sensor que transforma energia luminosa em impulsos eléctricos.

³⁷ A entrevista a Fernando Antunes da Sony Portugal – *Professional Solutions/Media Segment* foi importante para a definição desta tipologia.

modo as categorizações. No entanto, considerou-se pertinente auscultar o universo estudado e perceber com que formatos estão a ser filmados os documentários portugueses.

Pergunta nº 13 » Indicador 13 – Logística dos Sistemas de Pós-Produção Final de Vídeo

- A edição foi:

A7 - Com custos de produção:

- Feita e/ou finalizada em estúdio onde custos foram suportados pela(s) produtora(s) de cinema que contratou/contrataram ou que se associou/associaram ao(s) realizador(es).
- Feita e/ou finalizada em estúdio alheio pago pelo(s) realizador(es) singularmente ou através da sua própria produtora.

B7 - Sem qualquer custo de produção:

- Feita em estúdio emprestado/cedido (aplica-se aqui também a disponibilização de equipamentos por escolas e associações culturais sem fins lucrativos que co-produziram o projecto).
- Feita em casa do(s) realizador(es) ou na sua própria produtora sem custos de aluguer.

A pergunta nº 13 corresponde ao indicador 13 que conjuntamente com os indicadores 7, 9, 10 e 16 formam a *Dimensão 7 – Dimensão dos Custos de Produção*.

O objectivo era perceber se a montagem vídeo do documentário envolveu algum custo de aluguer de estúdio ou de equipamento de montagem.

Também o fenómeno *prosumer* aqui se pode aplicar, orientado agora para o conceito de montagem. A massificação dos computadores pessoais e a proliferação de *softwares* de edição de imagem com eles compatíveis, a preços cada vez mais reduzidos, faz com que seja possível a um realizador montar sozinho um filme no conforto do seu lar. Para além do gasto doméstico de energia, não existe qualquer custo financeiro adicional.

No entanto, existem funcionalidades e opções de pós-produção, como são os exemplos de correcções de colorimetria, efeitos especiais 2D e 3D (duas e três dimensões) legendagens e transcrição de formatos, que apenas podem ser elaborados com níveis superiores de qualidade, em estúdios de montagem profissionais. O recurso a estes estúdios é uma opção típica de estruturas profissionais que investem na qualidade dos seus filmes, dispondo de capacidade financeira para cobrir os seus custos significativos. O que se tentou verificar é se houve ou não algum custo no aluguer destes estúdios.

Nas produções de matriz profissional, os realizadores profissionais tal como os amadores, desenvolvem por vezes e primeiramente a montagem em sistemas *prosumer*. Ou seja, em computadores pessoais com *softwares* baratos ou em muitos dos casos pirateados. O processo de montagem em documentário é bastante moroso, pois envolve normalmente uma enorme quantidade de horas de gravação. Ao contrário da generalidade dos filmes de ficção e conteúdos televisivos, o guião do documentário cinematográfico é extremamente flexível, quando inexistente. Este é outro factor responsável pela morosidade do processo de montagem, na medida em que própria estrutura narrativa nunca é clara para o próprio realizador ao longo do processo de rodagem. A montagem torna-se assim o estádio principal onde se descortina e constrói a narrativa principal, requerendo para isso tempo para reflexão consoante as potencialidades do imenso material filmado. Seria então muito dispendioso alugar um estúdio de montagem, preferindo os realizadores trabalharem parte do filme em casa fazendo o chamado *offline*³⁸. O *offline* é posteriormente levado para estúdios profissionais de montagem para se proceder aos trabalhos finais de tratamento de som e imagem, constituindo-se o *online*³⁹. Depois da mistura e equalização do som, correcções de cor e efeitos especiais é então formado o primeiro suporte físico do filme retirado do computador, o *master*⁴⁰, que é normalmente registado em fita magnética.

Os documentários em película do universo estudado, para além dos processamentos químicos em laboratório passaram também por estes métodos e sistemas de montagem digital. Sendo fácil de angariar um sistema doméstico de montagem quer por parte das produtoras de cinema, quer por parte dos realizadores a título individual, a constituição do *online* em estúdios profissionais continua a marcar a actividade de uma estrutura profissional. Por tal motivo, apenas se teve em consideração os sistemas finais de pós-produção áudio e vídeo. Mesmo uma produtora de cinema de razoável dimensão não prescinde dos serviços de estúdio e laboratório

³⁸ O *offline* é uma versão de montagem do filme ainda não definitiva e desprovida de tratamentos de imagem e de som necessários para exibição. O *offline* possibilita o processamento de grandes quantidades de informação dentro das plataformas digitais. Recorrendo a identificações de *timecode* é possível um realizador trabalhar com sistemas computadorizados menos potentes e transpor o seu trabalho para outros sistemas mais avançados. O trabalho *offline* é codificado num leve ficheiro informático e transposto para outro sistema transformando-se em *online*. Partindo desse novo ficheiro com codificações de *timecode*, é possível ao novo computador digitalizar os conteúdos áudio e vídeo, a partir dos suportes magnéticos. O *online* recupera a versão de montagem anteriormente realizada num outro computador, colocando acessível apenas a informação necessária para a montagem final e respectivos tratamentos. O método *offline* era bastante utilizado para a gestão de informação no espaço do disco rígido. Actualmente devido ao aumento de capacidade de armazenamento de informação nos discos rígidos, a sua função serve mais concretamente para transporte de informação para outras plataformas e conseqüente constituição do *online*.

³⁹ O *online* consiste numa versão de montagem, preparada para processamento final de pós-produção e constituição do *master*.

⁴⁰ O *master* é a montagem e registo final do filme, com os tratamentos finais de imagem e áudio adequados para exibição e distribuição. O filme assume o seu aspecto material ao ser transcrito do computador para um suporte físico. Que poderá ser em celulóide, em fita magnética ou em outro suporte informático portátil como é o caso do DVD. Esta primeira transcrição constitui-se como protótipo, utilizado como fonte de todas as cópias necessárias para a circulação do filme.

para execução das artes finais. Tarefa essencial, como se referiu, para dotar o produto de qualidades de exibição.

Concluindo, sempre que tenha ocorrido alguma despesa de aluguer de estúdios e laboratórios de pós-produção, o indicador terá uma tendência de estrutura profissional e vice-versa.

Apuramento do indicador 13 – Logística dos Sistemas de Pós - Produção Final de Vídeo:

A pergunta nº 13 permite apenas resposta única, ou seja, o indicador ou é de tendência “A” – “Profissional” ou de tendência “B” – “Não Profissional”. Caso tenham ocorrido actividades descritas nas opções de tendência “B” e também nas opções de tendência “A”, estas últimas anularão as primeiras, dado que o que interessa analisar é se houve ou não alguma despesa financeira no processo de montagem de vídeo. As opções dentro das indicações “A” e “B” têm com objectivo uma melhor caracterização dos indicadores para posterior análise de resultados.

Pergunta nº 14 » Indicador 14 – Método de Digitalização do Sinal de Vídeo

– O sinal vídeo foi introduzido no computador de edição:

A6 – Utilizando um leitor/gravador

B6 – Directamente de uma câmara

O indicador 14 aqui recolhido, conjuntamente com os indicadores 6, 8 e 15 formam a *Dimensão 6 – Qualidade do Dispositivo Tecnológico Utilizado*.

Com a pergunta nº 14 é possível averiguar se existiu ou não a supressão de um equipamento na fase de montagem.

As câmaras de vídeo para além da sua função de gravação possibilitam automaticamente a leitura das imagens gravadas. Esta função é importante para por exemplo, no próprio local de filmagem se poder verificar rapidamente as imagens recentemente filmadas. No processo de montagem é utilizado um VTR – *Vídeo tape recorder*, uma máquina de leitura e gravação apropriada, com a robustez necessária para proceder à leitura repetitiva das imagens e sons registados em fita magnética. A fita magnética continua actualmente como o suporte mais comum na produção videográfica. Todos os documentários do universo do presente estudo

trabalharam em fita magnética, no entanto, circulam já no mercado diversos modelos de câmaras nos mais diversos formatos e compressões que registam a imagem em disco rígido, em DVD ou num outro suporte informático. Esta última geração de câmaras parece ter condenado a fita magnética, possibilitando a transferência automática dos ficheiros informáticos que comportam a imagem e som, directamente para o computador de edição. A capacidade de armazenamento e alguma falta fiabilidade, não está totalmente resolvida quanto aos suportes informáticos de gravação, contudo surge como uma tecnologia irreversível.

Para inserir imagens e sons provenientes de um formato em fita magnética, continua a ser necessária uma câmara ou um VTR para debitar as imagens para dentro do computador. As produções profissionais utilizam um VTR, pois as câmaras de filmar não são concebidas para funcionarem permanentemente como leitores, função que exerce um desgaste rápido dos seus mecanismos. A utilização de máquinas apropriadas para leitura de imagens e sons registadas em fita magnética é assim o método adequado para evitar elevados custos de manutenção das câmaras de filmar. No seio das produções não profissionais, um VTR é considerado um equipamento supérfluo dado que as câmaras de filmar têm a mesma funcionalidade, podendo ler as imagens e sons, e algumas mesmo, em receber e gravar o filme finalizado directamente do computador. Os preços dos VTR são comparativamente elevados face a algumas câmaras de filmar, arriscando desta forma as produções não profissionais, o uso e desgaste das câmaras e a sua maior probabilidade de avaria. Baseado nestas premissas considerou-se que a utilização de um VTR marca a tendência para a existência de uma produção “A” - “Profissional” e vice-versa.

Apuramento do indicador 14 - Método de Digitalização do Sinal de Vídeo:

O indicador 14 permite apenas resposta única. O objectivo é averiguar se houve a utilização de um VTR no processo de imagem. Em certas produções poderá ter sido utilizado os dois processos, tal como foi explanado na pergunta 13. Quando se regista a indicação dos dois métodos, a opção “A” tem maior peso que a “B”, deste modo a tendência para o indicador “B” apenas se verifica, quando numa estrutura de produção, a totalidade das imagens e sons tenha sido debitada exclusivamente de uma câmara.

Pergunta nº 15 » Indicador 15 – Tecnologia Utilizada na Sonoplastia

- A mistura da banda sonora foi feita:

A6 – Em *software* próprio de mistura de som.

B6 - No próprio software de edição de imagem.

O indicador 15 aqui recolhido, conjuntamente com os indicadores 6, 8 e 14 formam a *Dimensão 6 – Qualidade do Dispositivo Tecnológico Utilizado*.

O que está também em causa na pergunta nº 15 é mais uma vez a supressão ou não de uma funcionalidade.

A mistura e a equalização do som, ou seja, as artes finais da sonoplastia de um filme, numa produção profissional são trabalhadas em equipamentos e *softwares* próprios para tal. As produções não profissionais tendem a descurar a mistura de som, utilizando apenas as capacidades inferiores dos *softwares* de edição de imagem. Os *softwares* de edição de imagem vídeo proporcionam uma forma elementar de trabalhar o som. Contudo para produções profissionais, a sonoplastia em *softwares* exclusivos de som é uma componente imprescindível da pós-produção. Um dos *softwares* mais usados na sonoplastia dos filmes estudados foi o *Protools*. Nas produções não profissionais, a sonoplastia em sistemas tipo *Protools*, é desta forma uma funcionalidade supérflua, na medida em que o circuito de exibição a que se destina os filmes, não exige grande qualidade a este nível. Os filmes produzidos por uma estrutura profissional têm outra exigência, pois sucede que podem ser destinados à exibição comercial em sala, distribuição em DVD ou à exibição em circuito televisivo. Deficiências ao nível da banda sonora, para além de poderem inviabilizar a distribuição do filme, resultariam numa desacreditação do profissionalismo da produtora de cinema. Deste modo, a utilização de *software* de edição de som é uma tendência das estruturas de produção profissional e vice-versa.

Apuramento do indicador 15 - Tecnologia Utilizada na Sonoplastia:

É realizado conforme a analogia ao procedimento descrito no apuramento da pergunta anterior. Só é considerado uma produção de tendência “B” – “Não Profissional”, aquela que não foi alvo, em circunstância alguma, de sonoplastia em software exclusivo de edição de som.

Pergunta nº 16 » Indicador 16 – Logística dos Sistemas de Pós-Produção Final de Audio

- A mistura da banda sonora foi feita:

A7 - Com custos de produção:

– Feita e/ou finalizada em estúdio onde custos foram suportados pela(s) produtora(s) de cinema que contratou/contrataram ou que se associou/associaram ao(s) realizador(es).

– Feita e/ou finalizada em estúdio alheio pago pelo(s) realizador(es) singularmente ou através da sua própria produtora.

B7 - Sem qualquer custo de produção:

- Feita em estúdio emprestado/cedido (aplica-se aqui também a disponibilização de equipamentos por escolas e associações culturais sem fins lucrativos que co-produziram o projecto).
- Feita em casa do(s) realizador(es) ou na sua própria produtora sem custos de aluguer.

Na presente pergunta é apurado o indicador 16 pertencente à *Dimensão 7 – Dimensão dos Custos de Produção*, conjuntamente com os indicadores 7, 9, 10 e 13.

O propósito e a forma de observação são análogos à pergunta nº 13. Os princípios seguidos para a análise dos custos da edição vídeo são agora observados para a edição de som. Interessa saber se houve ou não custos financeiros na sonoplastia final do filme.

Apuramento do indicador 16 – Logística dos Sistemas de Pós-Produção Final de Audio:

É realizado conforme a analogia ao procedimento descrito no apuramento da pergunta nº 13, aplicado agora à sonoplastia.

Pergunta nº 17 » Indicador 17 – Qualidade do Circuito de Exibição

- Qual foi a distribuição e difusão do documentário?

A8 – Exibido publicamente em sala com exploração comercial.

B8 – Apenas exibido e difundido publicamente sem exploração comercial (em sala ou cedido gratuitamente ou ao abrigo de protocolos para televisão).

A8 – Vendido a canais de televisão.

O indicador 17 aqui recolhido é o único da *Dimensão 8 – Qualidade do Circuito de Exibição*.

Na gíria do meio cinematográfico a expressão “um filme para gaveta”, significa que a sua exibição e difusão será escassa ou nula, costuma-se dizer que se trata de um filme para “mostrar

aos amigos”. A produção de documentários cinematográficos em Portugal padece desta disfunção. A presença do documentário cinematográfico é reduzida nos circuitos comerciais, apresentando-se os circuitos independentes ou alternativos como uma opção de exibição. Contudo, na sua escala nacional, o circuito independente é incipiente amorfo e pouco dinâmico.

A exibição comercial do filme documentário sempre foi uma problemática ao longo da história do cinema. A televisão não se interessa por esta forma de arte, pois não preenche os seus padrões de velocidade de informação e entretenimento e as distribuidoras detentoras das salas de cinema, sempre encaram o documentário cinematográfico como um produto pouco rendível. Os momentos históricos de maior dinamismo do documentário cinematográfico, nunca conseguiram introduzir e vincular de forma sustentada o género nas redes comerciais. A presença do documentário em salas de cinema durante os anos 80 foi irrisória.

O incremento do documentário nos anos 90 é já considerado como um movimento inquestionável na história do cinema mundial. Nos últimos 15 anos o aparecimento e o sucesso comercial de alguns documentários em sala de cinema foram uma realidade. Atende-se para o documentário *Buena Vista Social Club* (1999) de Wim Wenders ou para *Os Respigadores e a Respigadora* (2000) de Agnès Varda. Actualmente, o surgimento em cartaz de um documentário para exibição em sala de cinema já não é um fenómeno estranho como era nos primeiros anos da década de 90 do século passado. Contudo este é um processo ainda não edificado de forma sustentável. Faltam dinâmicas de produção, distribuição e exibição para fazer com que o género seja uma rotina nos circuitos comerciais, construindo e fidelizando o seu público.

A maioria dos documentários cinematográficos parece assim estar condenado à exibição exclusiva em circuitos alternativos, como escolas de cinema, cine-clubes, mostras e festivais de cinema e vídeo. Algumas políticas culturais e económicas tentam lutar contra a esquizofrenia desta debilidade. A problemática associada a este fenómeno necessita de estudos atentos e investigações cuidadas por parte dos entes associados e responsáveis. As políticas culturais nesta área devem potenciar os atributos comerciais do documentário. A produção de documentário é agora extremamente rica e abundante em inúmeros países, os festivais e mostras de cinema parecem demonstrar que existe um público sólido e entusiasta, sensível a este género, contudo algo parece estar a falhar. O documentário cinematográfico continua a não implementar-se nos circuitos comerciais de exibição em sala de cinema. Quanto à televisão, as problemáticas são mais agudas e de outra natureza, pois existe uma incompatibilidade entre a natureza do produto e do médium. Somente os canais de televisão estatais, imbuídos do seu espírito cultural de serviço público dão alguma visibilidade ao género documental cinematográfico. Quanto à exibição em

sala os projectos *Documè*⁴¹ em Itália e a *European Docuzone*⁴² são alguns exemplos que lutam para inverter a tendência, são contudo insuficientes à escala da União Europeia. No caso português, para além de não existir nenhum projecto similar ao italiano, a participação no *European Docuzone* parece até à data, não ter criado qualquer efeito visível.

O propósito desta pergunta foi averiguar até que ponto os documentários em estudo conseguiram ultrapassar esta carência. Considerou-se como estrutura profissional aquela cujo filme produzido não se tenha limitado à presença em festivais e mostras de cinema e vídeo, e que de alguma forma tenha obtido algum rendimento financeiro da exibição, por muito escasso que fosse. Deste modo, os documentários que obtiveram rendimentos de exibição em sala de cinema e proveitos da difusão em televisão constituíram-se como estrutura de produção profissional. Quanto à difusão em televisão foi feita uma distinção. Seguindo os modos de financiamento do documentário, os filmes que obtiveram financiamentos directos e vendas posteriores a canais de televisão foram codificados como de tendência profissional. Privilegiou-se as estruturas que conseguiram vender o documentário a montante e a jusante. As vendas dos direitos de exibição em televisão são obtidas na sua maioria através de co-produções com canais de televisão que financiam o documentário em fase de pré-produção. São também obtidos rendimentos com as vendas a canais de televisão após a conclusão da obra, muito embora não seja esta o factor predominante. Ambos os casos foram considerados como estruturas de produção profissional, isto é, quando se verificou a venda do documentário antes ou após a sua concepção. Fora desta tipologia, e codificados como não profissionais, ficaram os casos dos financiamentos indirectos da RTP através do ICAM. Nesta situação não houve um apoio directo de um canal de televisão, mas sim uma obrigatoriedade de financiamento ao abrigo de um protocolo criado pelo Estado português entre o ministério da cultura e o canal público de televisão. O financiamento indirecto da RTP teve assim um estatuto de subsídio e não de investimento. Não se tratou portanto de uma venda a um canal de televisão. Apesar de filme poder ser difundido na RTP este facto por si só não chega para ser considerado como uma característica de uma estrutura profissional. Já os apoios directos da RTP que se verificaram a alguns documentários deste estudo mostra a credibilidade da estrutura de produção, sendo-lhe atribuída a tendência profissional.

Concluindo, codificadas como estruturas de tendência não profissional ficam as que apenas viram os seus documentários exibidos em festivais e mostras de cinema e vídeo ou que difundindo o documentário na RTP, este se deveu ao protocolo estabelecido com o ICAM.

Apuramento do indicador 17 – Qualidade do Circuito de Exibição:

⁴¹ Site do projecto consultado a 27 de Março de 2008 em: <http://www.docume.org>

⁴² Site do projecto consultado a 27 de Março de 2008 em: <http://www.7th-kult.com/edz/edzadvertiseport.jsp>

O indicador 17 permite somente uma resposta única, ou tendência “A” – “Profissional” ou “B” – “Não Profissional”. As opções para a indicação “A” têm com objectivo uma melhor caracterização do indicador.

Pergunta 18 » Indicador 18 – Origem dos Rendimentos Principais do Realizador

- Qual o estatuto profissional do(s) realizador(es) no ano da produção do documentário?

A9 - O(s) realizador(es) trabalha(m) exclusivamente como realizadores de obras cinematográficas e audiovisuais.

A9 - O(s) realizador(es) conciliam a actividade de realização com outras na mesma área cinematográfica e Audiovisual ou a ela conectadas (outras funções técnicas e artísticas, formação e ensino, programação).

B9 – O(s) realizador(es) trabalha(m) pontualmente na área do cinema e Audiovisuais exercendo outras actividades, ou auferindo rendimentos que não têm qualquer ligação com a área, mas que representam a fatia maior dos seus rendimentos.

O indicador 18 recolhido na pergunta nº 18 é o único da *Dimensão 9 – Estatuto Profissional do Realizador*, a última constituinte do modelo de análise.

Como foi argumentado no capítulo 5, a actividade cinematográfica exige grande flexibilidade por parte dos seus profissionais. É uma actividade profissional instável e intermitente, orientada pela duração e consistência de projectos. O trabalho é pensado projecto a projecto, sofrendo o trabalhador, as consequências económicas dos períodos intercalares entre eles. No contexto português a actividade assume contornos graves de precariedade no trabalho. Ao contrário de outros países como os EUA e a França, Portugal peca pela ausência de leis que regulamentem eficazmente o ofício. A Segurança Social, as políticas fiscais e o inoperante associativismo sindical no sector mergulham a actividade num pântano de negligência e de caos. Trabalhar no sector cinematográfico em Portugal é por isso uma profissão de risco e de grande insegurança.

Face à actividade cinematográfica em geral, o trabalho na produção de documentários é ainda mais flexível, lidando com orçamentos mais reduzidos do que a ficção e exigindo maior acumulação de funções pelos seus executantes.

O estatuto profissional do realizador teve como único indicador a fonte dos seus rendimentos. Tomando o realizador como figura central, tentou-se perceber qual a origem da sua subsistência económica. Vive só da actividade de realização? Ou vive da sua polivalência no desempenho de funções técnicas e artísticas? Foi importante observar se o realizador auferia rendimentos fora do sector do cinema e audiovisual, ou se pelo contrário conseguia sobreviver da sua actividade dentro do sector. A pergunta aqui formulada não se baseou em qualquer categorização oficial do sector audiovisual, multimédia ou cinematográfico em Portugal. Quando nesta questão, se fala de sector ou área de trabalho, entende-se de modo alargado, todas as actividades e funções que produzam conteúdos cinematográficos ou videográficos sejam que géneros forem. Embora pertençam a áreas culturais diferentes a actividade de programação em cinema foi adicionada a este conceito de sector, bem como, a actividade educativa e formativa nas áreas do cinema e audiovisual. O objectivo está deste modo simplificado, pois intuito era perceber se o realizador, no ano em que realizou o documentário, subsistia ou não economicamente da sua actividade na área do cinema e audiovisual ou ela ligada, como é o caso da programação e organização de festivais, ciclos e mostras e ainda a educação e a formação.

No universo estudado, encontram-se realizadores que dirigiram mais do que um filme. O objectivo foi medir a sua situação profissional na altura em que trabalharam no projecto, existindo casos em que o seu estatuto se alterou de um filme para outro.

Consideraram-se estruturas de inclinação não profissional, quando se verificou que o realizador tem uma fonte de rendimentos ou uma actividade completamente desconexa com o cinema e com o audiovisual. Esta realidade indicia que a sua actividade no cinema é pontual, esporádica e de âmbito recreativo.

Apuramento do indicador 18 - Origem dos Rendimentos Principais do Realizador:

O indicador 18 permite apenas uma resposta única, ou tendência “A” – “Profissional” ou “B” – “Não Profissional”. As opções para a indicação “A” têm com objectivo uma melhor caracterização do indicador.

8.4 Organização e cálculo das dimensões e modalidades do conceito

Recorrendo a tabelas e grelhas de resumo e tratamento de dados preparou-se a informação para o capítulo seguinte referente à análise de resultados. Esta operação foi particularmente útil para a constituição de gráficos, cuja ilustração ajudará à articulação das variáveis do modelo de análise.

As grelhas de análise seguem em anexo à tese proposta. Estão organizadas pelos anos de edição do festival Doclisboa, expondo as características dos indicadores e das dimensões das estruturas de produção por filme. As grelhas nº 1, 2 e 3 são referentes aos indicadores e as grelhas nº 4, 5 e 6 são referentes às dimensões. Nas tabelas nº 1 e nº 2, também em anexo, encontramos respectivamente os totais das características das dimensões e das modalidades de produção por festival.

O cálculo das características das dimensões e das modalidades de produção dos filmes apresentadas em anexo foi realizado pelo seguinte método:

Cálculo das Características das Dimensões – Grelhas nº 4, 5 e 6:

Conforme as características dos seus indicadores (grelhas nº 1, 2 e 3), o cálculo das características das dimensões foi definido por maioria simples, adoptando a característica H – “Produção Híbrida” um valor neutro. Ou seja, característica “A” igual a 1 valor, característica “B” igual a 1 valor e característica “H” igual ao valor 0 (zero). O mesmo número de características A – “Produção Profissional” e B – “Não Profissional” numa dimensão resulta numa produção de característica H – “Híbrida”.

A omissão de valores resulta da ausência de informação ou da impossibilidade de cálculo fruto da não aplicabilidade dos indicadores.

Cálculo das Modalidades de Produção por Filme – Grelhas nº 4, 5 e 6:

Conforme o resultado das 9 características das dimensões recorreu-se a uma ponderação de 2 valores, adoptando a modalidade H – “Produção Híbrida” um valor neutro. Deste modo, a característica “A” é igual a 1 valor, a característica “B” é igual a 1 valor e característica “H” é igual ao valor 0 (zero). Não adoptando neste caso o cálculo por maioria simples, a ponderação de 2 valores significa que para se verificar uma modalidade A – “Profissional” ou B – “Não Profissional” é necessário no mínimo uma diferença de 2 valores entre a soma das características das suas dimensões. Quando este resultado não sucede o filme é categorizado com a modalidade H – “Produção Híbrida”, na medida em que não houve um conjunto de características marcadamente inclinadas para um dos dois modos de produção, para o profissional ou para o não profissional.

Capítulo 9

ANÁLISE DE RESULTADOS

9.1 Introdução à análise de resultados

Procurar-se-á neste capítulo chave, expor, analisar e comparar as informações recolhidas e tratadas com o intuito de fazer face à problemática central do estudo. Como se caracterizam as estruturas de produção do documentário cinematográfico português? Surge como hipótese o facto das estruturas produtivas apontarem para uma tendência marcadamente não profissional. Consequentemente as suas dimensões e componentes caracterizar-se-ão também por uma forte influência de padrões não profissionais. Embora já abordado ao longo do quadro teórico e metodológico far-se-á, segundo as exigências da análise, uma nova alusão às causas desta não profissionalização. Todavia, esta nova abordagem apresentar-se-á agora de modo mais incisivo e directo.

A análise de resultados desenrolar-se-á sequencialmente através das 9 dimensões construídas no modelo de análise. Em cada uma, proceder-se-á, quando considerado pertinente, a uma análise mais específica dos seus indicadores. A ilustração através de gráficos auxiliará a cirurgia feita às estruturas de produção destacando a composição das variáveis das dimensões e dos indicadores. De forma homogeneizada os dados serão apresentados por percentagem e através do modelo de gráfico circular.

Não é o objectivo deste capítulo proceder a uma análise exaustiva das informações recolhidas destacando minuciosamente todas as variáveis encontradas. A linha de conduta será a comparação de variáveis e valores percentuais, com a finalidade de destacar fenómenos marcantes e significativos da realidade estudada. Os indicadores surgem como pedra fundamental para a análise das dimensões. Contudo e para algumas das dimensões aqui expostas e dissecadas, foi realizado um apuramento das informações oriundas das perguntas do questionário. Quer isto dizer, que para além das informações recolhidas como constituintes dos indicadores procedeu-se à recolha de outros dados, que não tendo este estatuto de indicador possibilitam fornecer pistas que melhor caracterizam a realidade específica abordada pela dimensão. Não é importante neste capítulo proceder-se de novo à justificação do indicador como elemento da dimensão. Neste âmbito, para a análise de algumas dimensões, privilegiou-se alguns dados das perguntas elaboradas no método de observação em detrimento da funcionalidade do indicador como elemento constitutivo da dimensão. Resumindo para a análise das dimensões poder-se-á recorrer aos seus próprios indicadores ou em alternativa a alguns dados informativos das perguntas que lhe deram origem.

Não interessa como é óbvio o exercício estatístico de valores sobre os quais não existe um ponto de vista sustentado e coerente. Na impossibilidade de prever todas as consequências dos dados apresentados resta sempre a esperança que apontem pistas para análises futuras.

O espaço de tempo referente ao *corpus* de análise reporta-se a um período de 4 anos. Embora acesse um período de evolução tecnológica acelerada, o estudo não registou alterações significativas nas dimensões do modelo de análise de um ano para outro. Por tal facto, a análise de resultados não se reporta às flutuações de variáveis nas 3 edições do Doclisboa aqui estudadas. O estudo não é feito filme a filme, nem edição a edição, antes agrega o fenómeno como um todo. Recapitulando, o *corpus* de análise corresponde às estruturas de produção dos filmes das três primeiras edições do Doclisboa agregados e analisados como um todo. Apenas no capítulo 10 referente à conclusão do trabalho, se fará uma menção comparativa à evolução das modalidades de produção através dos três anos.

9.2 Dimensão 1 – Estrutura Empresarial do Projecto

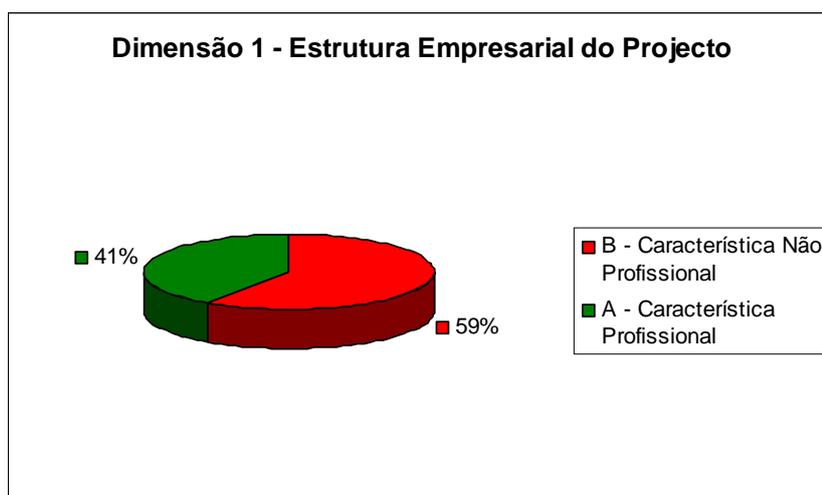


Figura 9.1

Na análise da Dimensão 1 constata-se um forte predomínio das estruturas de produção com matriz não profissional. Face às suas estruturas empresariais verifica-se que 59 por cento dos documentários do Doclisboa apresentam características de produção não profissional, ou seja, desprovidas do seu sentido comercial. Apenas 41 por cento dos documentários do Doclisboa é comportado por empresas com verdadeira orgânica comercial. A existência de produtoras de cinema (empresas comerciais) como condutoras dos projectos é desta forma minoritária. Tal significa que existe um predomínio de projectos que foram concebidos sem qualquer estrutura comercial, nomeadamente os casos em que os realizadores trabalharam

individualmente ou associados com escolas, universidades ou associações culturais sem fins lucrativos.

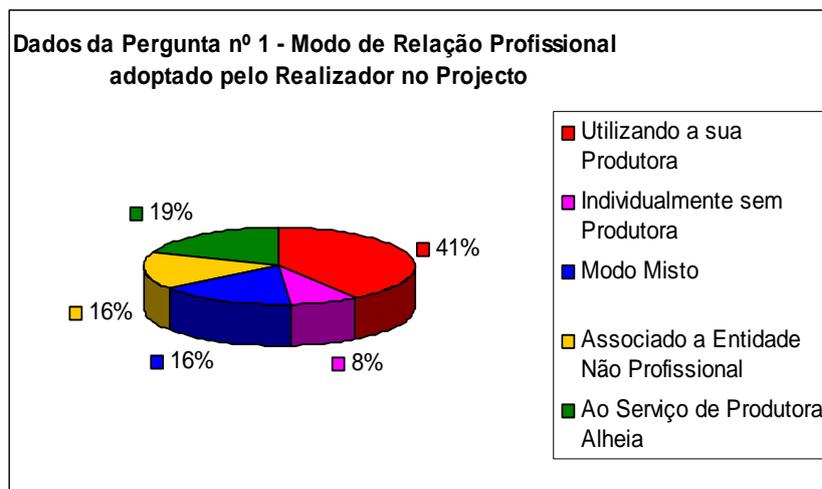


Figura 9.2

Os dados levantados na pergunta nº 1, patentes na figura 9.2, mostram o modo de relação de produção adoptado pelo realizador para a execução do seu projecto. Só em 19 por cento dos 37 documentários do universo estudado, os realizadores escolheram uma produtora de cinema alheia para produzir na globalidade os seus projectos. Em 41 por cento dos casos, os realizadores executaram os seus projectos através da sua própria produtora de cinema e em 8 por cento das situações produziram e realizaram o seu projecto sem a afectação de qualquer empresa, instituição ou associação, ou seja de forma completamente individual. No modo misto constata-se que 16 por cento dos documentários foram produzidos em parte pelos realizadores a título individual e noutra parte com a adjudicação de uma produtora de cinema alheia. Este método é típico dos projectos em que o realizador tendo iniciado a produção do documentário, se vê necessitado de se agregar a uma estrutura profissional de forma a poder concluir a obra. Muitos realizadores investem por si só num projecto em que acreditam, na esperança que posteriormente o trabalho desenvolvido prenda a atenção e o investimento de um produtor. A associação com produtoras de cinema numa fase final de produção viabiliza desta forma o *terminus* e o sucesso do projecto. O propósito das produtoras de cinema na execução de um projecto iniciado singularmente por um realizador tem deste modo uma função complementar, nomeadamente na fase de pós-produção, promoção e distribuição do filme. Surgem como exemplos os documentários *Sob Céus Estranhos* (2002) de Daniel Blaufuks e *Bubles – 40 anos à Procura de Sabe-se lá o quê* (2005) de Helena Lopes e Paulo Lopes, que tendo sido iniciados exclusivamente pelos realizadores encontraram na produtora *LX Filmes* de Luís Correia uma forma de concluírem o processo produtivo. Importante é também verificar que em 16 por cento

dos casos os realizadores executaram o seu projecto através de escolas de cinema e associações culturais sem fins lucrativos.

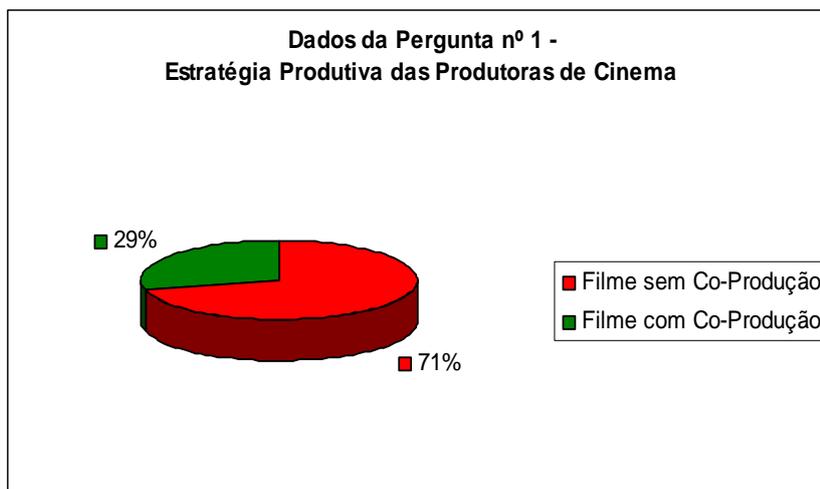


Figura 9.3

Destacando os projectos produzidos por uma empresa comercial privada (produtora de cinema), certifica-se que em 71 por cento dos processos produtivos não houve o recurso à estratégia de co-produção. Lembra-se que o conceito de co-produção aqui proposto diz apenas respeito à associação com outras produtoras e distribuidoras de cinema bem como a canais e cadeias de televisão. Não entram portanto, neste conceito, as associações, institutos e empresas cujo objectivo mecenático se traduz em patrocínios e apoios financeiros e logísticos. Só 29 por cento dos projectos foram alvo de co-produção com outras produtoras ou distribuidoras de cinema e canais de televisão nacionais ou estrangeiros. Este é um dado particularmente importante pois mostra a insipiência das estruturas de produção profissionais e o seu carácter predominantemente nacional. Este fechamento do documentário português no mercado nacional aponta para a pouca dinâmica das suas estruturas de produção na cativação de apoios e investimentos estrangeiros e conseqüentemente para a falta de visibilidade do documentário português nos circuitos comerciais internacionais. Mesmo a nível nacional estes dados demonstram a pouca coesão que as produtoras de cinema portuguesas têm entre si. O amplo desinteresse dos canais de televisão portugueses para com o documentário cinematográfico agudiza esta realidade. Os regimes de co-produção são decisivos na montagem financeira dos projectos, apresentando-se as parcerias internacionais como ponto fundamental para a comercialização transnacional dos documentários. No entanto, para assegurar o interesse de produções estrangeiras é preciso uma base financeira sólida, se não existe interesse prévio dos canais de televisão portugueses no projecto, dificilmente cativará outros fora de fronteiras.

9.3 Dimensão 2 – Dimensão Financeira do Projecto

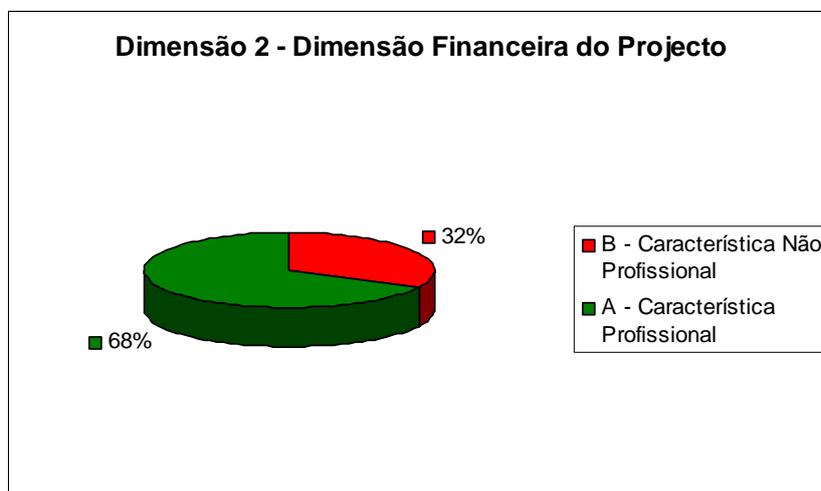


Figura 9.4

Tendo em conta que a Dimensão Financeira do Projecto tem como indicador o volume dos apoios financeiros auferidos por cada obra documental, constata-se que a maioria dos documentários do Doclisboa foi produzida com orçamentos de características profissionais. Isto significa que 68 por cento dos projectos foram viabilizados com um orçamento igual ou superior a 5.000,00 €. Há contudo que destacar que 32 por cento dos documentários foram edificados com um orçamento abaixo dos 5.000,00 € ou na grande parte dos casos sem qualquer apoio financeiro. Não deixa de ser relevante que em 32 por cento dos casos, os filmes se fizeram praticamente sem dinheiro, ou seja, com pequenos apoios financeiros, com o suporte logístico de associações culturais sem fins lucrativos e com o apoio de escolas de cinema e audiovisuais. Também neste segmento se engloba as situações em que os realizadores custearam individualmente as despesas de produção do seu próprio bolso.

Para um melhor enquadramento da Dimensão Financeira do Projecto, vejamos na figura seguinte alguns dados relativos ao peso e à origem dos apoios financeiros aplicados aos documentários do Doclisboa.

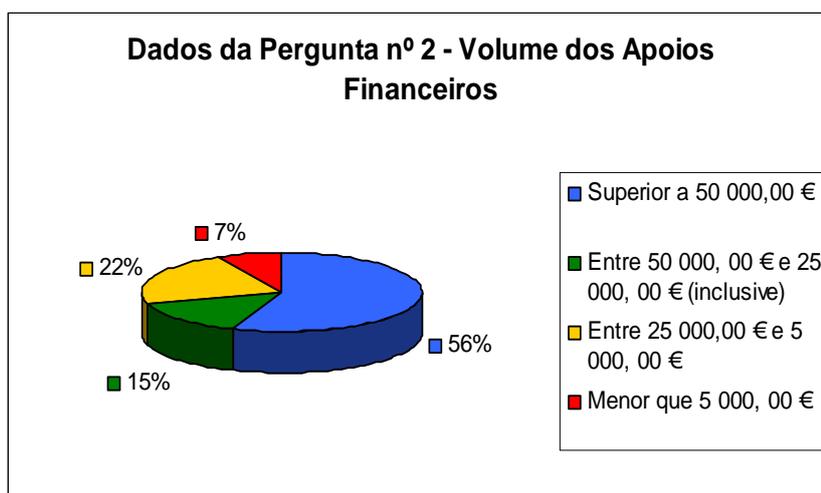


Figura 9.5

O volume dos apoios financeiros aos projectos aponta para orçamentos marcadamente profissionais. Veja-se que 56 por cento dos apoios foram superiores a 50 000,00 €. Atendendo aos parâmetros de apoio do ICAM⁴³, este volume de apoios ao documentário é considerável tendo em mente a realidade portuguesa. Extremamente escasso, sem dúvida, se o compararmos com as realidades de produção de outros países europeus. Contudo, o volume dos apoios financeiros aqui exposto esconde fragilidades da dimensão financeira dos documentários portugueses.

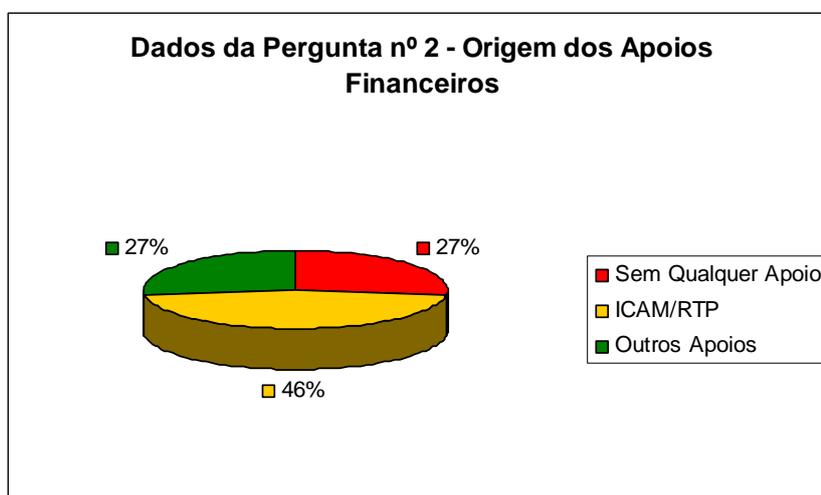


Figura 9.6

Se nos reportarmos à sua origem, constatamos que 46 por cento dos documentários portugueses patentes no Doclisboa obtiveram apoio do ICAM, apenas 27 por cento conseguiram angariar fundos fora desta instituição, sendo que outros 27 por cento não fruíram de qualquer apoio financeiro. Os dados aqui levantados são particularmente proeminentes para destacar a dependência da produção cinematográfica documental portuguesa em relação aos apoios

⁴³ Cf., capítulo 8 - A observação, no ponto 8.3 relativo à pergunta 3.

financeiros do ICAM, evidenciando também e de um modo geral, a falta de dinâmica das produções na captação de fundos. A precariedade da produção portuguesa é aqui notória, verificando-se que só 27 por cento das produções se constituiu sem qualquer apoio do ICAM, mostrando também que outras 27 por cento não tiveram qualquer expressão financeira, ou seja, trataram-se de documentários realizados com exclusivos propósitos artísticos, formativos e recreativos.

9.4 Dimensão 3 – Sustentabilidade Financeira das Estruturas de Produção

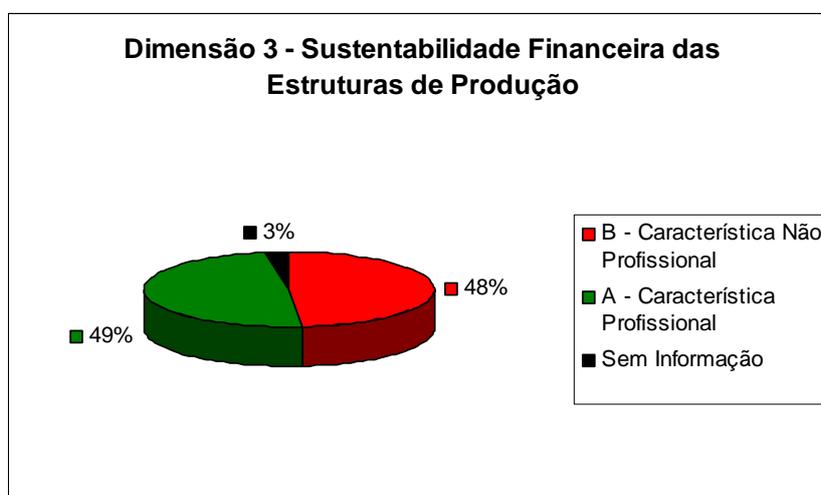


Figura 9.7

Na análise da Dimensão 3 é avaliado a saúde financeira das estruturas produtivas. Verificou-se anteriormente na análise da Dimensão 1 – Estrutura Empresarial do Projecto, que apenas 41 por cento das estruturas apresentavam uma orgânica profissional. Aqui constata-se que apenas metade das estruturas produtivas é sustentável financeiramente. O gráfico circular revela que aproximadamente metade das estruturas produtivas presentes no Doclisboa não mantém uma actividade produtiva empresarial contínua e sustentável. Tal significa que não existe um contínuo produtivo das estruturas, estas pecam pela ausência de orçamentos consecutivos que possibilitem anualmente a execução sucessiva de projectos. Deste modo, as estruturas produtivas pautam-se por uma actividade esporádica e pontual, desprovida de necessidades e obrigadoriedades económicas. Neste universo, de estruturas produtivas sem liquidez financeira podemos destacar duas tendências: por um lado as estruturas que não se regem através de uma empresa comercial, não têm naturalmente preocupações financeiras nem obrigadoriedades fiscais. São estruturas reduzidas, apanágio de associações culturais sem fins lucrativos, escolas de cinema e audiovisuais e estruturas amadoras constituídas pelo realizador com mais um ou dois membros.

Nestes casos as motivações são exclusivamente artísticas, existindo para este tipo de estruturas protecções fiscais como é o caso da isenção do IVA – Imposto sobre o valor acrescentado e o IRC – Imposto sobre os rendimentos colectivos. Por outro lado temos as empresas comerciais, constituídas legalmente. Nesta situação assistimos a um fenómeno a que se pode denominar de “hibernação”. Dado que o ICAM obriga à existência de empresas legalmente constituídas para a atribuição de subsídios e apoios financeiros, esta tipologia de estruturas rege a sua actividade em torno destes apoios. Ou seja, este tipo de estruturas apenas activa a sua produção quando é alvo de apoios financeiros, mantendo-se em inactividade durante grandes períodos de tempo. Pelo facto da dimensão da sua estrutura ser diminuta, com despesas fixas baixas, apenas funciona numa lógica de projecto. Os seus membros têm normalmente outras actividades económicas pelas quais subsistem economicamente, apenas desencadeando o processo produtivo quando são contemplados por apoios financeiros. Podem eventualmente desempenhar alguns pequenos projectos artísticos, mas pelo facto de não terem expressão económica não apresentam lucros escapando desta forma aos impostos. Estas estruturas são na realidade muito comuns neste universo, assistindo-se nos últimos seis anos aos despojar de várias empresas deste género. Diversos realizadores optaram por se desvincular das produtoras de cinema para as quais normalmente trabalhavam e fundar a suas próprias empresas. Este fenómeno de fragmentação produtiva é uma problemática emergente, alvo de críticas por parte da comunidade científica conectada com o meio. Veja-se novamente nos dados recolhidos na pergunta 1, já aqui mencionados, que 41 por cento dos realizadores do Doclisboa edificaram o seu projecto com a sua própria produtora. A falta de concentração da massa produtiva, com a criação do papel do realizador – produtor é apontada com um dos entraves à sustentabilidade económica das empresas cinematográficas portuguesas. A acumulação de funções referentes à actividade criativa com as de responsabilidade de gestão empresarial é alvitada como um caminho pouco saudável ao desenvolvimento da indústria cinematográfica. É um facto que grande parte destas mini-empresas, regidas por realizadores vive no limiar da sobrevivência, apenas mantendo-se vivas através de grandes períodos de hibernação apresentando fracos índices lucrativos.

9.5 Dimensão 4 – Dimensão e Qualidade da Equipa Técnica e Artística

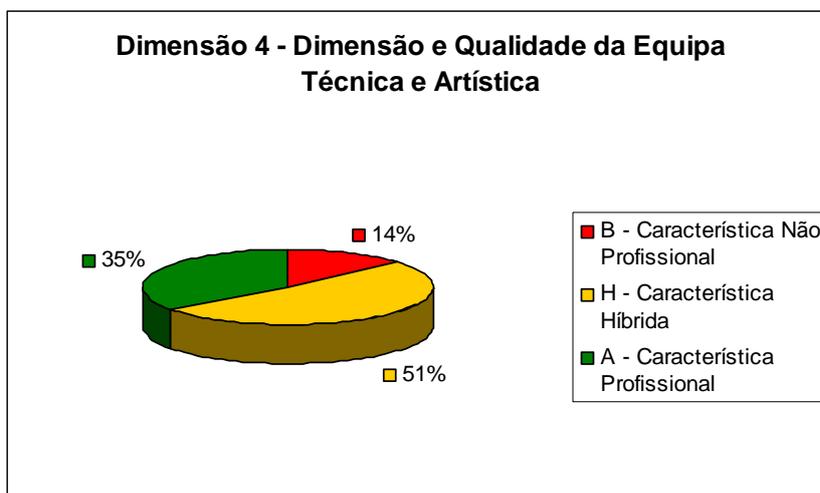


Figura 9.8

Verifica-se no quadro supra apresentado que as estruturas produtivas são maioritariamente híbridas, quando avaliadas pela dimensão e qualidade das suas equipas técnicas e artísticas. Cerca de 51 por cento das estruturas analisadas combinam características profissionais e não profissionais na sua constituição e operacionalidade. De referir que as estruturas profissionais representam 35 por cento dos casos estudados, superando as não profissionais que não ultrapassam os 14 por cento.

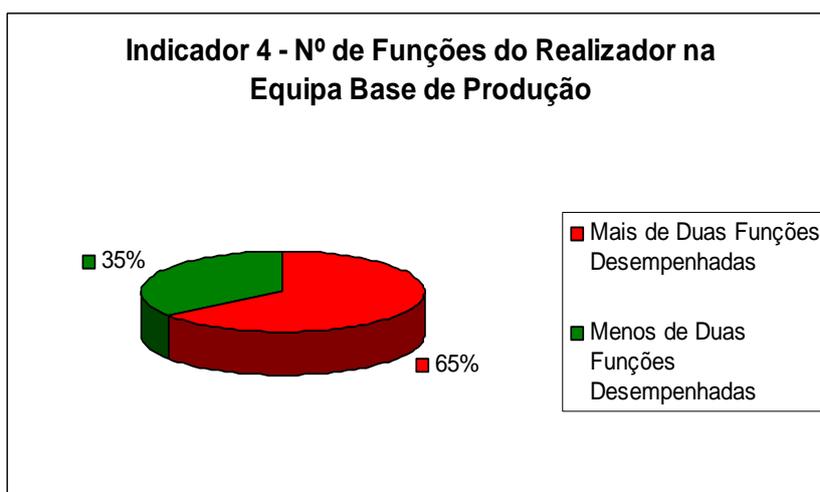


Figura 9.9

Dissecando a Dimensão 4, verificamos que o indicador 4 revela que em 65 por cento dos casos os realizadores assumiram mais de duas funções no processo produtivo. Este é um

indicador que aponta para estruturas de produção marcadamente não profissionais. A acumulação de pelo menos três funções técnicas e artísticas dá-nos um indício da simplicidade da equipa de produção.

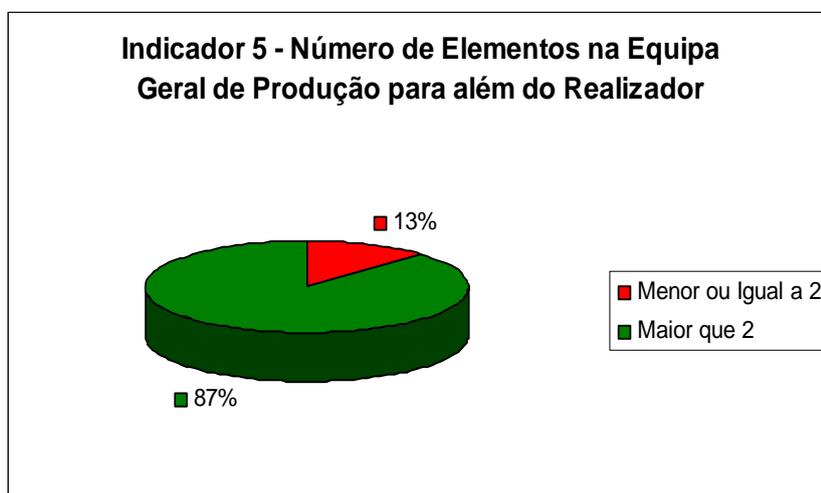


Figura 9.10

Ao encarar os dados do Indicador 5, constata-se que apesar de uma forte concentração de funções por parte do realizador, expostas pelo Indicador 4, as equipas de produção têm uma dimensão profissional, atendendo às características de uma equipa de produção de documentários. Apenas 13 por cento das estruturas produtivas apresenta uma equipa técnica e artística diminuta, ou seja, com um ou dois colaboradores para além do realizador.

Na conjugação dos dois indicadores, chega-se à conclusão que existe uma combinação de características profissionais e não profissionais na dimensão e qualidade das equipas técnicas e artísticas. Tal facto resulta no predomínio da componente híbrida da Dimensão 4. Na prática estas informações revelam-nos uma tendência para os realizadores de documentários acumularem funções, não prescindindo no entanto de aglutinarem outros colaboradores na estrutura para outras funções mais específicas. Como exemplo, um realizador que filma e monta o seu próprio filme (acumulando deste modo três funções), pode libertar parte do orçamento para contratar um engenheiro de som e um sonoplasta para edição e mistura de som na fase de pós-produção. Ou por lado, um realizador pode produzir, e pós-produzir o filme em termos de imagem e som, delegando a operação de câmara para um operador mais experiente. Simplifica-se num sector para se investir num outro, conforme os objectivos artísticos e qualitativos do filme. Estes dados confirmam a versatilidade dos realizadores de documentário no domínio de funções técnicas, facto menos preponderante noutros sectores cinematográficos como a

publicidade e o cinema de ficção. Concluindo, os indicadores provam que a acumulação de funções por parte do realizador não significa uma equipa de produção necessariamente mais pequena.

9.6 Dimensão 5 – Nível Profissional das Câmaras de Filmar

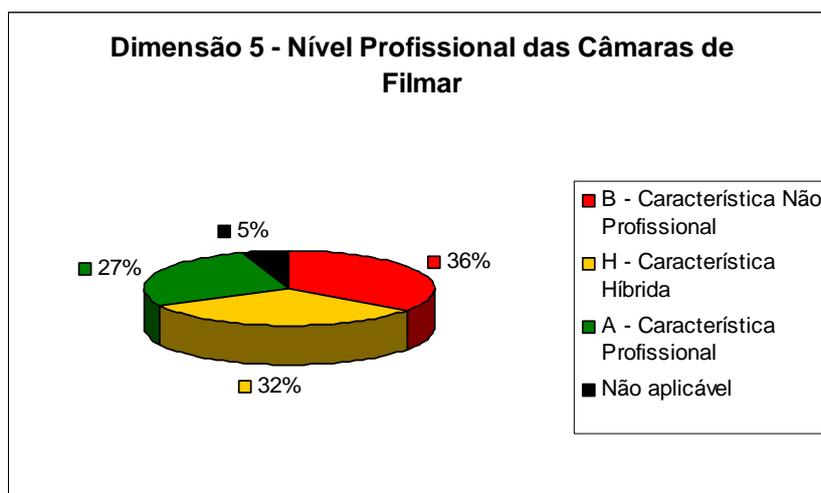


Figura 9.11

É importante salientar na observação da Dimensão 5, que em apenas 27 por cento dos casos, as câmaras utilizadas na realização dos documentários do Doclisboa atingiu o nível profissional. Existe uma preponderância das características híbridas e não profissionais, sendo a percentagem desta última superior à primeira. As câmaras de filmar são um dos equipamentos mais dispendiosos no conjunto do parque tecnológico necessário à produção de um filme. As informações recolhidas corroboram a tendência de utilização de câmaras não profissionais e *Prosumer* na produção de documentários. A relação entre qualidade e preço, aliado às características de portabilidade e versatilidade impelem os realizadores à sua utilização. Contudo, é forçoso aqui referir que a percentagem de 36 por cento relativo à utilização de câmaras com níveis não profissionais é excessiva. Estes dados revelam que existe um descuido significativo por parte dos realizadores para com a qualidade de imagem. Prevalece a importância de fazer o filme face à qualidade com que é feito. A utilização de equipamentos de filmagem domésticos e amadores é notória, indiciando algum amadorismo que paira sobre a produção documental portuguesa.

Embora não se constituindo como indicador, façamos através da figura seguinte uma análise dos formatos de gravação utilizados.

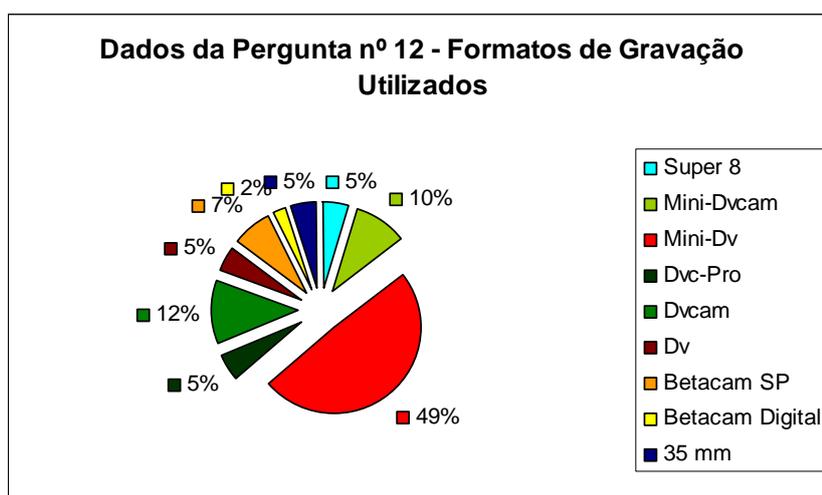


Figura 9.12

Do conjunto de informações aqui disponibilizadas destaca-se dois aspectos importantes: o primeiro dá conta da fraca utilização da película profissional na rodagem dos documentários do Doclisboa (cinco por cento). Sendo a película em 35 mm o formato mais dispendioso para a realização de um filme, verifica-se que em Portugal a utilização deste formato não é expressiva na produção de documentários. Não obstante o fenómeno de crescimento dos formatos de alta definição em vídeo, a película em 35 mm continua a gozar de excelente reputação quando se promove a qualidade de imagem em cinema. A sua fraca utilização no campo do documentário pode-se explicar pela reduzida rentabilidade do formato e pela negligência do ICAM na sua política de apoios ao documentário, não disponibilizando verbas específicas vocacionadas para a produção documental em película profissional.

Outro dado importante retirado deste quadro, é o facto de 49 por cento dos processos de gravação dos documentários do universo estudado terem sido realizados em vídeo de formato mini-dv. O formato mini-dv é justamente o formato mais acessível economicamente (o preço de uma cassete de vídeo mini-dv de 60 minutos ronda os 10 euros) e o que oferece menos qualidade de imagem, conforme os seus processos de compressão e processamento do sinal vídeo. Este dado demonstra que os realizadores, ao registarem os seus documentários num formato vídeo de menor qualidade, não têm como objectivo (a montante do processo) exibirem a sua obra em sala de cinema. Para tal, com a ampliação de imagem, seria desejável um registo num formato de maior qualidade, alvo de menor compressão,

Num olhar global para a Dimensão 5, conclui-se que existe um forte controlo dos custos de produção no processo de filmagem, atendendo à hegemonia de câmaras não profissionais e ao uso de formatos de gravação económicos.

9.7 Dimensão 6 – Qualidade do Dispositivo Tecnológico Utilizado

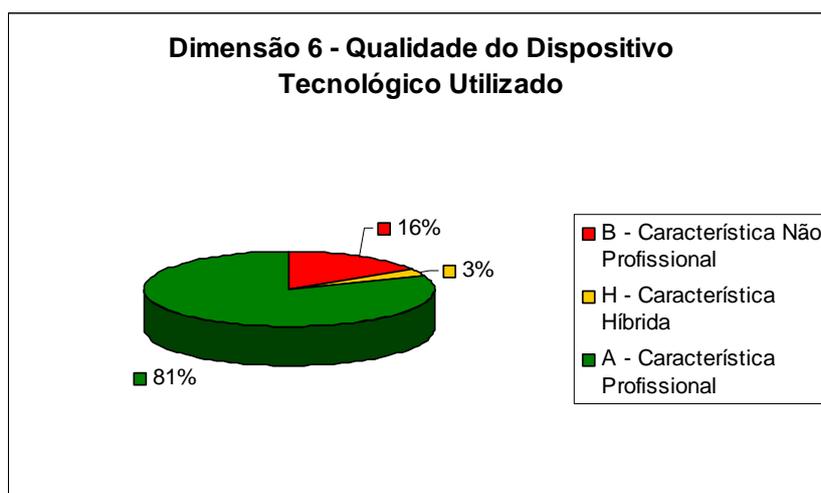


Figura 9.13

Atendendo ao conjunto de equipamentos e processos produtivos englobados na Dimensão 6, nos quais não consta a utilização de câmaras (facto analisado na Dimensão 5), verifica-se um predomínio substancial das características profissionais. Desmontando a Dimensão 6 através da análise dos seus indicadores podemos melhor enquadrar o valor dos dados apresentados.

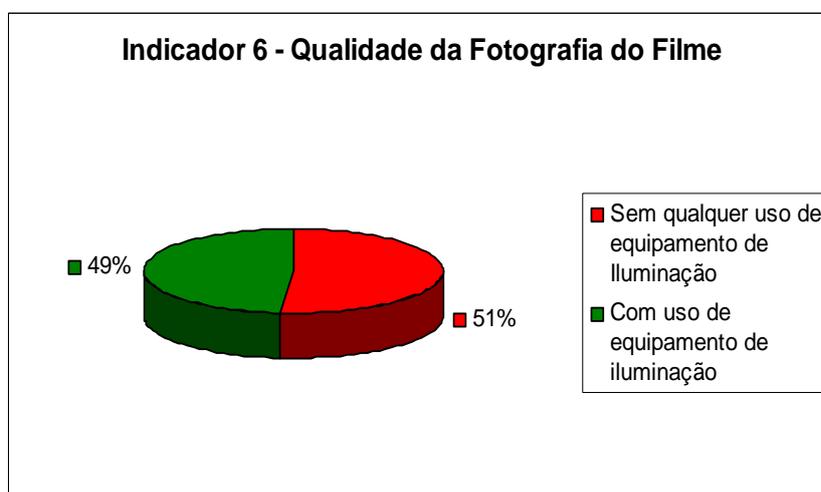


Figura 9.14

O Indicador 6 mostra que existe uma equivalência entre os documentários que utilizaram equipamento de iluminação no processo de rodagem e os que não utilizaram este recurso. Não obstante, a utilização de equipamentos e dispositivos de iluminação seja frequentemente preterida na rodagem de um documentário, o valor percentual referente à sua não utilização é alto (51 por cento). A prática fílmica característica do cinema directo dos anos 60, como vimos no segundo capítulo, tem ainda hoje uma influência enorme nos processos de produção dos documentários. A busca do “realismo”, da “naturalidade” e da “espontaneidade” faz com que o

aparato fílmico seja reduzido. Não suprimindo esta realidade, não se deve, no entanto, simplificar a análise dos valores apurados. A alta percentagem dos documentários que não utilizaram qualquer equipamento de manipulação de luz, seja ela artificial ou natural, pode indicar que de facto, estamos perante uma solução de redução de custos.

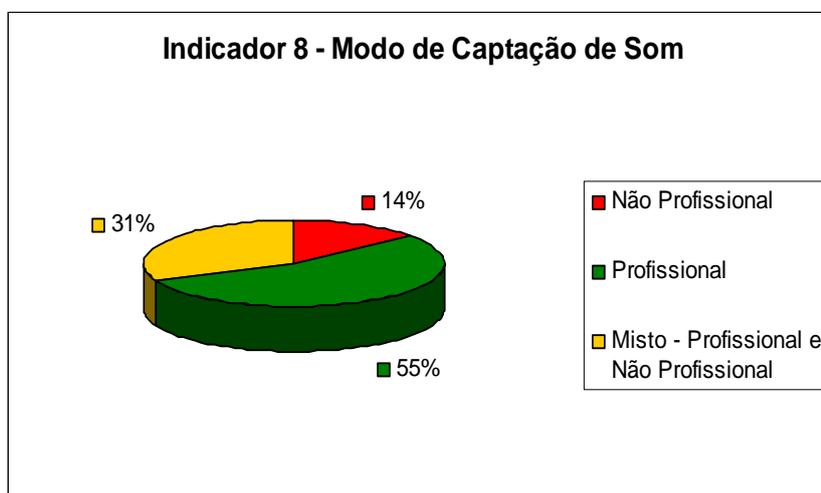


Figura 9.15

Analisando o Indicador 8, constata-se que houve de um modo geral uma preocupação na qualidade da captação de som nos documentários do Doclisboa. Em 55 por cento dos casos foram utilizados equipamentos e modos de captação de som profissionais. O recurso em alternar modos profissionais de captação de som com modos não profissionais foi também prática comum, atingindo 31 por cento dos casos. Face aos dados recolhidos pelo Indicador 8 e em sentido oposto ao Indicador 6, pode-se afirmar que o modo de captação de som dos documentários do Doclisboa foi tendencialmente de cariz profissional.

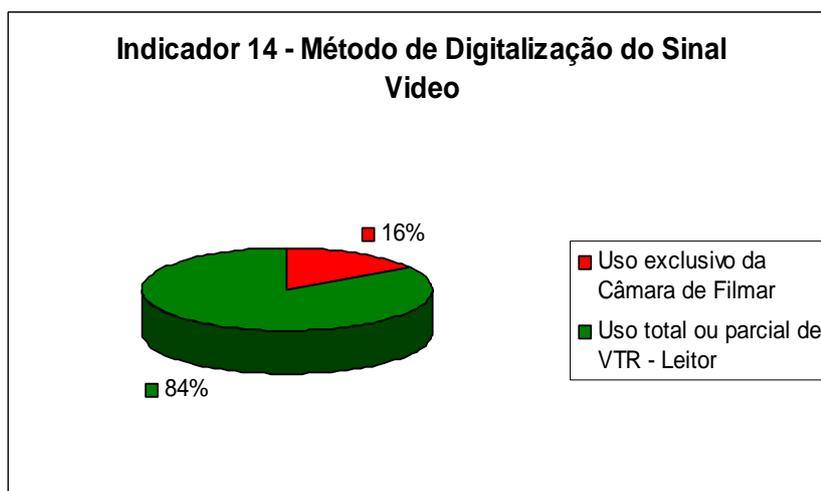


Figura 9.16

O Indicador 14 referente ao método de digitalização do sinal vídeo mostra claramente o seu pendor profissional. Somente em 16 por cento dos documentários se recorreu exclusivamente à própria câmara de filmar para debitar imagem no processo de montagem. O Indicador 14 mostra que não houve supressão significativa de um equipamento de montagem (VTR – Leitor) no processo de pós-produção dos filmes.

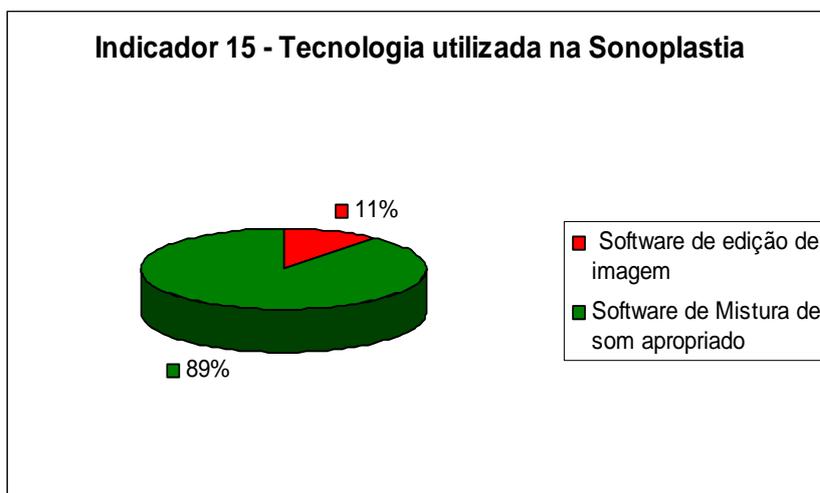


Figura 9.17

Na sequência da análise do Indicador 8, vemos que a preocupação no processamento da qualidade do som se manteve na fase de pós-produção. O Indicador 15 refere que em 89 por cento dos casos, foi utilizado equipamento apropriado para a mistura de som. Esta característica profissional conjuntamente com os dados dos Indicadores 14 e 8, explicam a componente profissional da Dimensão 6 referente à qualidade do dispositivo tecnológico utilizado.

9.8 Dimensão 7 – Dimensão dos Custos de Produção

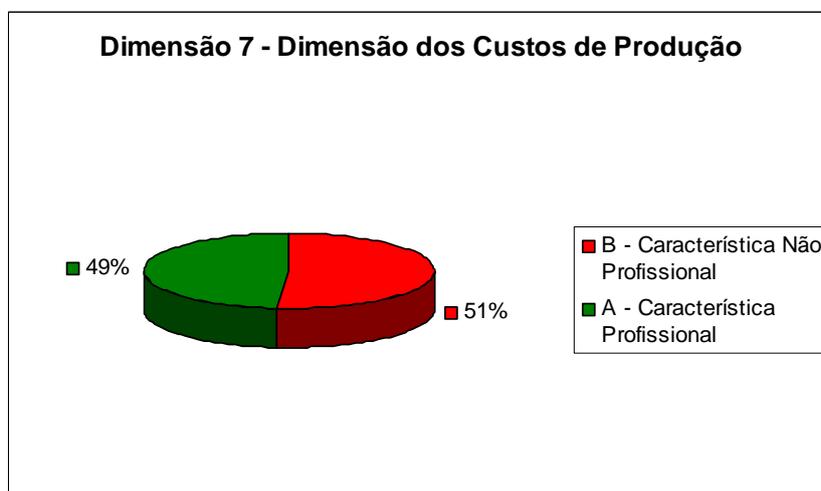


Figura 9.18

A análise da Dimensão 6 permitiu concluir que a qualidade do dispositivo tecnológico utilizado na produção dos documentários do Doclisboa está maioritariamente de acordo com parâmetros profissionais. A análise da Dimensão 7 permitirá avaliar qual o peso desse dispositivo tecnológico nos custos de produção. Segundo a figura referente à Dimensão 7, verifica-se que 51 por cento dos documentários patentes no Doclisboa foram produzidos com recursos financeiros mínimos, típicos de produções não profissionais. Este é concretamente um dado bastante relevante, ao colocar a nu a precariedade da produção documental portuguesa.

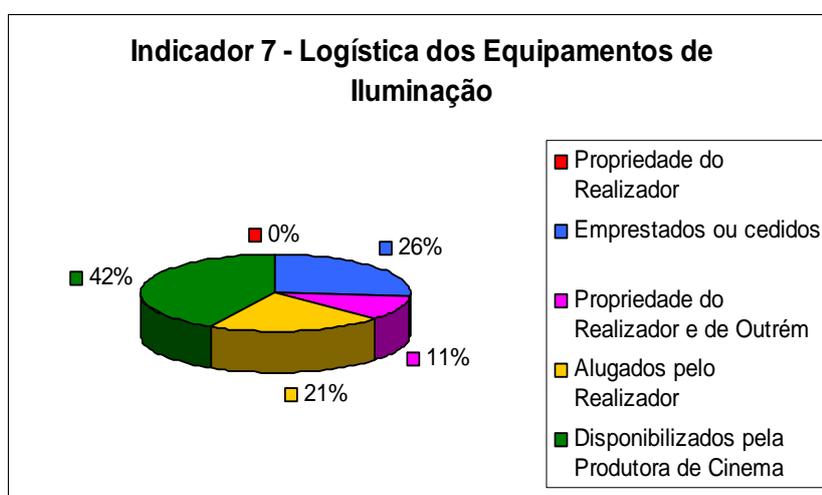


Figura 9.19

Quanto à disponibilização dos equipamentos de iluminação no processo produtivo, destaca-se o facto de que em 26 por cento dos casos se recorreu ao pedido de empréstimo dos materiais. Em 21 por cento das situações, foram os próprios realizadores a alugar os equipamentos, o que significa que foram os próprios realizadores a produzir os seus documentários. Contudo, os valores apresentados indicam que para o uso de equipamentos de iluminação houve custos de produção para as estruturas de produtivas, 42 por cento fornecidos pela produtora de cinema e 21 por cento alugados pelo realizador.

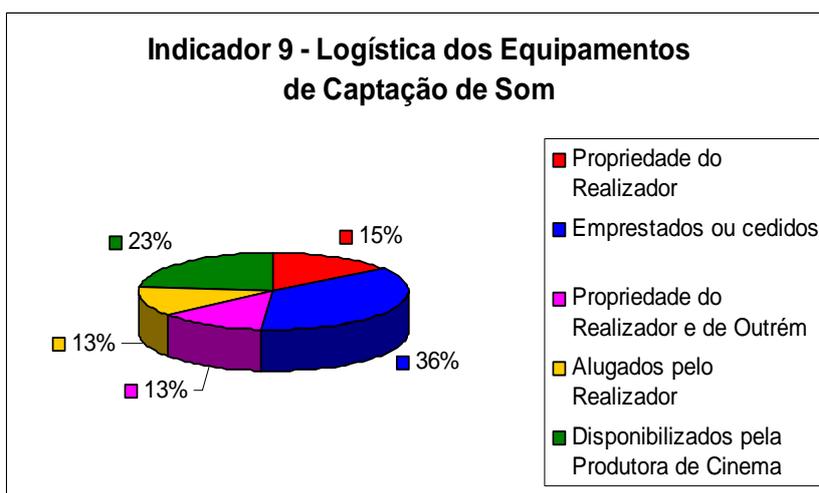


Figura 9.20

O mesmo não sucede na angariação dos equipamentos de captação de som, onde 36 por cento foram emprestados ou cedidos por terceiros gratuitamente e 28 por cento eram propriedade exclusiva ou partilhada do realizador. Neste último ponto ressalta, novamente a figura do produtor-realizador, ao se apresentar como titular dos meios de produção. Os custos de produção na angariação de equipamentos de som foram, deste modo, diminutos (23 por cento, disponibilizados pela produtora de cinema e 13 por cento alugados pelo realizador).

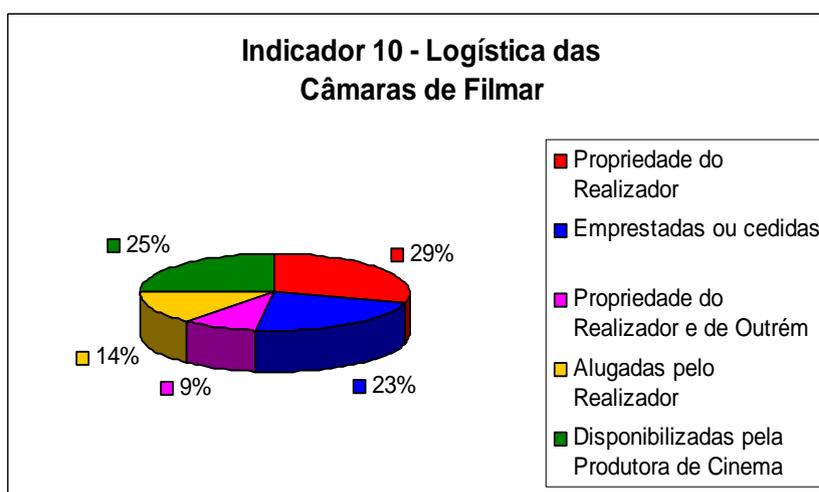


Figura 9.21

Na logística das câmaras de filmar o fenómeno é ainda mais marcante, 23 por cento das câmaras foram emprestadas ou cedidas gratuitamente e 29 por cento pertenciam exclusivamente já ao próprio realizador, sendo que 9 por cento pertenciam também ao realizador mas agora de forma partilhada através da sua produtora de cinema. Este comportamento é comum, dado que a aquisição de uma câmara de filmar é o primeiro investimento que um realizador faz quando

possui algum capital. Este é o primeiro passo para a sua tentativa de autonomia e liberdade de produção. Outros realizadores afirmam que a aquisição de câmaras de filmar por parte dos próprios é um desperdício de dinheiro, pois o seu valor nunca será amortizado. A constante inovação tecnológica e a produção esporádica aconselham a que se recorra ao empréstimo ou ao aluguer pontual.

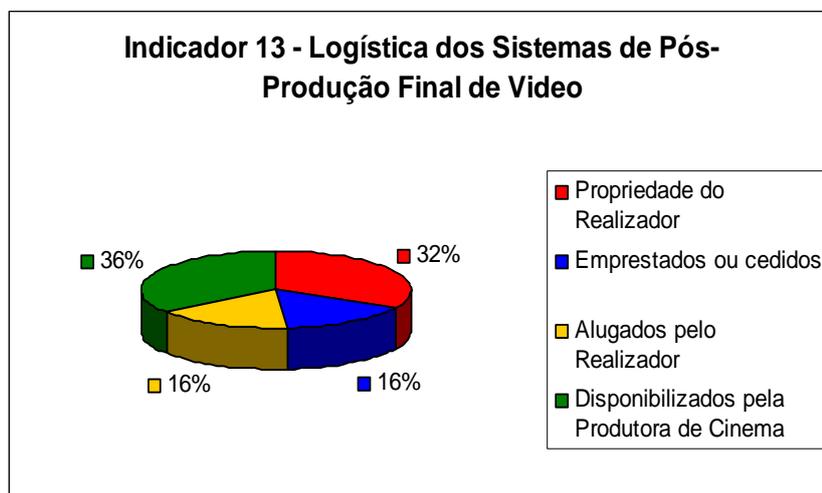


Figura 9.22

A aquisição de um sistema de pós-produção de vídeo por parte dos realizadores é considerado frequentemente o segundo investimento para a sua autonomia de produção. A diminuição do preço dos computadores pessoais aliado ao crescimento das suas potencialidades tecnológicas permite que os realizadores transformem os seus domicílios em estúdios de montagem de cinema. Esta democratização da produção vídeo é aqui verificável, 32 por cento dos documentários do Doclisboa foram produzidos em computadores pertencentes ao realizador. Em 16 por cento dos casos os documentários foram editados a custo zero através da disponibilização gratuita de sistemas de montagem por parte de terceiros, que são na sua maior parte, amigos ou instituições que apoiam estes projectos como escolas, universidades e associações culturais. O recurso a estúdios profissionais continua a ser sinónimo de qualidade do produto final, embora maioritários neste gráfico (36 por cento – estúdios disponibilizados pela produtora de cinema e 16 por cento – estúdios alugados pelo realizador) são ainda assim um valor baixo. Existe de facto uma tendência para que os realizadores de cinema documental possuam o seu sistema de edição vídeo doméstico, contudo, este serve apenas para as primeiras fases de trabalho, sendo a trasladação dos trabalhos para estúdios profissionais uma operação essencial para a finalização qualitativa do produto. A precariedade reside no facto dos projectos serem totalmente produzidos em casa dos realizadores nos seus computadores pessoais, com o

risco de perturbações nos parâmetros de qualidade técnica. Imagens “pixeladas” com “drops digitais” e sons distorcidos e pouco audíveis são infelizmente uma característica por vezes comum neste tipo de trabalhos.

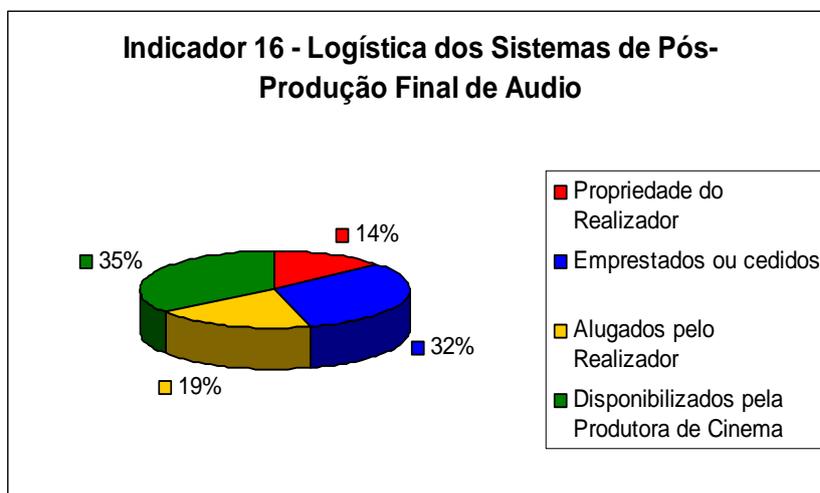


Figura 9.23

Face à Logística dos Sistemas de Pós-Produção final de Áudio representados pelo Indicador 16 verifica-se que os dados não divergem muito dos do Indicador 13. Também aqui existe uma contenção assinalável de custos de produção recorrendo aos pedidos de empréstimo e cedência gratuitos (32 por cento). Em 14 por cento dos documentários recorreu-se à mistura áudio nos sistemas pertencentes ao realizador.

9.9 Dimensão 8 – Qualidade do Circuito de Exibição

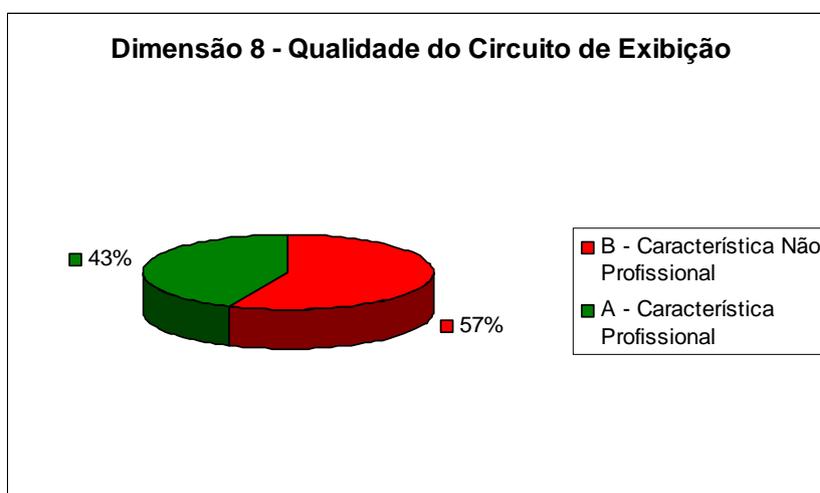


Figura 9.24

Analisando a qualidade do circuito de exibição referente à Dimensão 8, é notório o predomínio da sua característica não profissional. Este gráfico é elucidativo do crónico problema da exibição da produção cinematográfica portuguesa. Aqui verifica-se que 57 por cento dos documentários patentes nas três primeiras edições do Doclisboa não foram alvo de um circuito de exibição de características profissionais.

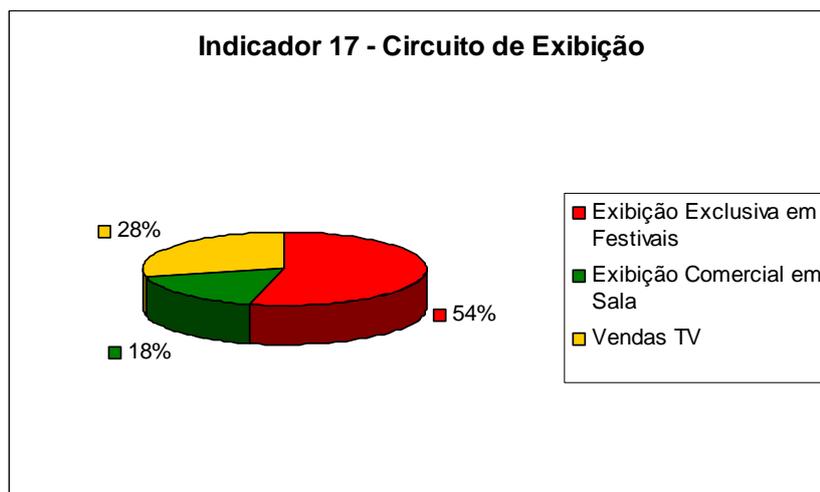


Figura 9.25

Tendo em conta o Indicador 17, 54 por cento dos documentários limitaram a sua exibição a festivais e mostras de cinema, não auferindo portanto qualquer receita de exibição ou distribuição. Apenas 18 por cento lucraram com uma exibição comercial em sala. Apesar deste estudo não apresentar os valores da receita destas exposições, adivinha-se que terá sido bastante reduzida, atendendo ao número de salas e dias de exibição em que estes documentários estiveram em cartaz. As vendas a canais de televisão que não ultrapassaram os 28 por cento, esconde outra problemática, embora aqui não expressa em percentagem. Segundo as entrevistas recolhidas a maioria dessas vendas foram a canais de televisão estrangeiros, facto que espelha o desinteresse das cadeias de televisão portuguesas por comprar produção portuguesa. Recorde-se que não está aqui englobado os direitos de exibição que a RTP possui ao abrigo do protocolo com o ICAM. Esta percentagem é referente a vendas directas a canais de televisão, após a conclusão do filme.

9. 10 Dimensão 9 – Estatuto Profissional do Realizador

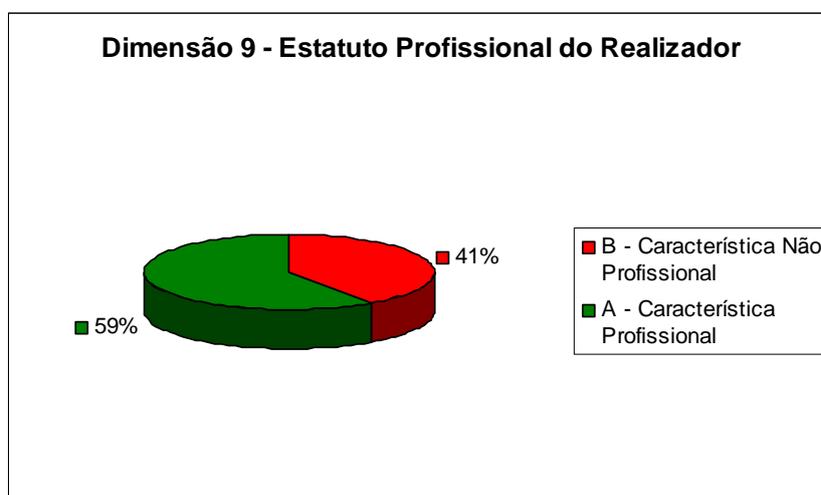


Figura 9.26

A Dimensão 9 permite averiguar até que ponto os realizadores dos documentários portugueses são profissionais, no sentido de subsistirem economicamente da actividade. A figura 9.26 demonstra que 41 por cento dos realizadores obtêm os seus principais rendimentos fora do sector cinematográfico.

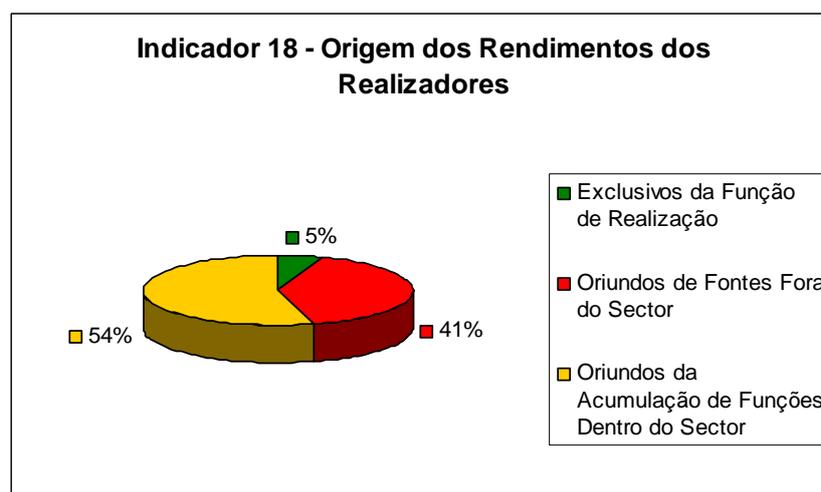


Figura 9.27

Através da leitura das informações proporcionadas pelo Indicador 18, constatamos que apenas cinco por cento dos realizadores afirma conseguir viver exclusivamente da actividade de realização. Uma grande percentagem (54 por cento) afirma que concilia a actividade de

realização com outras dentro do sector, como sejam as funções técnicas ou outras actividades conectadas com o meio como o ensino do cinema e do audiovisual e a programação cultural. Na análise da Dimensão 9, o que é extremamente assinalável é o facto de 41 por cento dos realizadores trabalharem dentro do sector do cinema apenas por motivações artísticas e de recreio.

Capítulo 10

CONCLUSÃO

O documentário atravessa na contemporaneidade um momento significativamente dinâmico. Este fenómeno é agora notoriamente muito mais intenso, massificado e global comparado com outros períodos da história do cinema, onde o documentário regozijou de importantes impulsos. As inovações tecnológicas, principalmente as conectadas com o sector digital, contribuíram para a diminuição do custo dos materiais de produção audiovisual e cinematográfica possibilitando um notável incremento do número de praticantes. A democratização das tecnologias ligadas ao cinema e aos audiovisuais foi acompanhada pelo crescimento da televisão por satélite e por cabo, potenciando desta forma a difusão do documentário. Contudo, a influência da televisão e as novas práticas videográficas fruto de novas potencialidades tecnológicas vieram levantar velhas questões de género, ao mesmo tempo que desencadearam novas problemáticas. O documentário cinematográfico viu-se novamente confrontado com questões ontológicas e o seu território de cinema ameaçado. A palavra documentário continua a servir para catalogar um diferente conjunto de conteúdos televisivos e de produtos audiovisuais, facto que propicia o seu distanciamento do cinema, campo artístico onde nasceu e se formou. Por outro lado, e apesar das ameaças de contaminação e dificuldades de legitimação, o documentário cinematográfico alcançou importante estatuto obtendo projecção nos festivais de cinema por todo o mundo, atraindo novos públicos e granjeando a atenção dos apoios financeiros públicos. Este *boom* de produção foi acompanhado por um enquadramento académico, teórico e crítico. Nos pólos académicos e científicos os estudos de cinema sobre o documentário cresceram significativamente nos últimos 15 anos produzindo ao mesmo tempo uma vasta bibliografia especializada num curto espaço de tempo. A par das universidades surgiram novas escolas de cinema a formar novos técnicos e realizadores que entusiasticamente adoptaram o documentário cinematográfico como uma prática fílmica prioritária.

Num momento em que o cinema digital vem colocar novos e interessantes desafios à própria teoria do cinema, o documentário emerge, marca presença e é convidado a participar na nova corrente de análise crítica, científica e artística. A sua forte e inseparável ligação à realidade mostra-se como um importante contributo à reflexão de algumas novas questões impostas pelo surgimento da tecnologia digital. Sob novas perspectivas o documentário continua a promover a reflexão em torno de problemáticas inerentes às práticas fílmicas, à montagem, à representação do real e às teorias da recepção artística.

Paralelamente ao crescimento do seu estatuto, novas exigências são reivindicadas por uma comunidade de praticantes, académicos, críticos e profissionais que simultaneamente se

alargou. É exigido o alargamento dos apoios financeiros públicos, são reclamados direitos de trabalho para os profissionais, é pretendido a ampliação dos canais de exibição e distribuição e é sobretudo desejada a constituição de uma actividade comercial sustentável. Recai precisamente sobre todos estes pontos as fragilidades do documentário cinematográfico da actualidade, havendo ainda um longo caminho por percorrer no sentido de profissionalizar devidamente a actividade.

Face a estes obstáculos e contrariedades as estruturas de produção do documentário cinematográfico movem-se num campo complexo, inseguro, frágil e inconstante. Perante estas características a comunidade de profissionais responde com práticas flexíveis, versáteis, intermitentes e híbridas conjugando desempenhos profissionais com artesanais ou amadores.

No caso português e partindo do *corpus* de análise deste estudo verifica-se que as estruturas de produção do documentário português vão ao encontro destes propósitos. No cômputo das três edições do Doclisboa e num total de 37 documentários analisados, aferiu-se que só sensivelmente metade das estruturas de produção adoptou uma modalidade profissional. Concretamente, 46 por cento dos documentários estudados apresentou uma estrutura profissional, 35 por cento uma estrutura não profissional e 19 por cento uma estrutura híbrida como demonstra a figura seguinte:

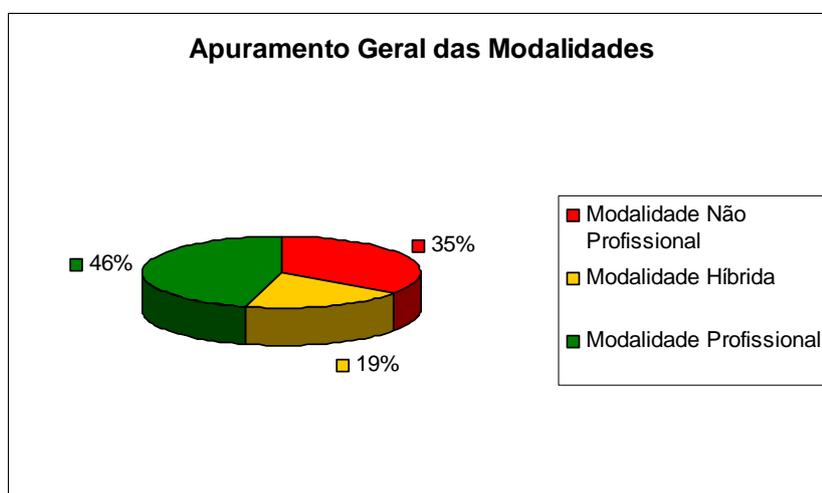


Figura 10.1

O mais relevante nesta observação é a grande percentagem de estruturas não profissionais que surgem na montra do mais importante festival de documentário em Portugal. Perante as idiossincrasias da produção de documentários cinematográficos, poderia esperar-se que as estruturas de modalidade híbrida apresentassem uma percentagem maior em detrimento da modalidade não profissional e profissional. Saliente-se que as estruturas profissionais e não profissionais não são rígidas nem puras, demonstram somente que têm uma maior inclinação

para uma das modalidades. Ambas apresentam dimensões e indicadores quer profissionais quer não profissionais. Ao longo do estudo constatou-se que a produção de documentários cinematográficos em Portugal é edificada por empresas de pequena dimensão. Uma forte percentagem destas produtoras de cinema comporta um número reduzido de pessoas e é liderada por realizadores que acumulam funções técnicas, artísticas e administrativas. Parte destas micro-estruturas caracterizam-se por uma fraca dimensão comercial, operando numa lógica de projecto, quase sempre dependente de apoios financeiros públicos. Mas por outro lado, elas evidenciam-se pela sua flexibilidade e versatilidade, adaptando-se às adversidades de produção conforme os projectos. Os trabalhadores destas estruturas desenvolvem a sua actividade cultural imbuídos de fortes motivações artísticas e dotados de capacidades polivalentes e criativas. A actividade dos responsáveis pelas estruturas produtivas, frequentemente intermitente, é acompanhada de hábeis procedimentos económicos de forma a diminuir ao máximo os custos de produção. Manobrando a actividade produtiva através da mobilidade profissional dos seus elementos e conciliando materiais e técnicas profissionais e artesanais, estas estruturas apresentam uma notável ligeireza e empenho criativo.

O intervalo de tempo abarcado por este estudo, entre 2002 e 2005, não foi suficiente para descortinar uma evolução clara das modalidades. Neste sentido não é possível averiguar uma tendência clara de supremacia de uma das modalidades. O gráfico da figura seguinte evidencia uma possibilidade do crescimento conjunto das estruturas com modalidades não profissionais e híbridas. Os seus valores percentuais agregados apresentaram-se quase sempre superiores aos da modalidade profissional, contudo só a continuidade do estudo poderá indicar se esta tendência se mantém.

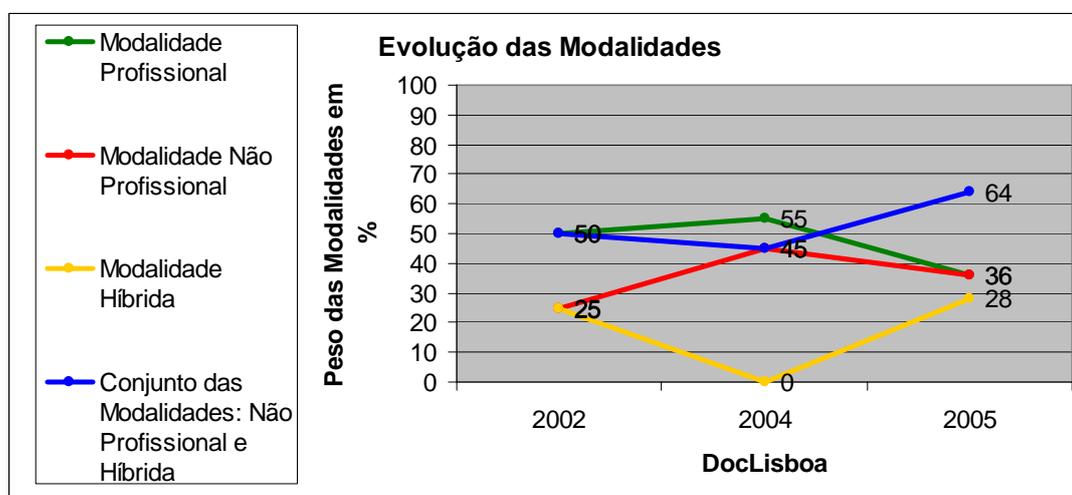


Figura 10.2

Embora as edições de 2006 e 2007 do Doclisboa, não tinham sido tratadas e analisadas no âmbito deste estudo, é possível dirigir-lhes um olhar atento e descortinar algumas características predominantes da produção documental portuguesa. Ao identificarmos os documentários portugueses que passaram por estas duas edições do festival, e apesar deste olhar correr o risco de uma eventual superficialidade, é notório que nada mudou quanto às estruturas de produção. Continuámos, por um lado, a ter documentários produzidos com escassos recursos financeiros, como trabalhos de escola ou iniciativas independentes de realizadores⁴⁴ e por outro lado, obras que obtiveram o apoio do ICA⁴⁵. Continuam a ser excepção os projectos que conseguem obter financiamentos para além do ICA e dos próprios bolsos dos realizadores⁴⁶. Quer isto dizer, que no panorama das estruturas de produção do documentário português desde de 2002, pouco ou nada se alterou. Desde então até à actualidade assistimos à estagnação dos apoios do ICA, facto que não impediu que a produção crescesse quantitativamente.

Na dimensão tecnológica registe-se o surgimento do vídeo de alta definição, que nos últimos dois anos adquiriu estatuto dominante. O preço destas novas tecnologias manteve-se baixo e bastante acessível fazendo por exemplo do formato HDV, o eleito dos documentaristas portugueses. A motivação artística, o desenvolvimento do ensino do cinema e do audiovisual e a manutenção da acessibilidade das novas tecnologias explica este crescendo da produção. Quanto à fraca dimensão profissional das estruturas de produção do documentário português é ainda cedo para saber se a nova Lei da Arte Cinematográfica e Audiovisual terá alguma repercussão neste sector de actividade alterando esta realidade.

⁴⁴ Como por exemplo, *Cantai Cantigas* de Cláudia Tomaz, *O Casino* de Hugo Maia, *Fora da Lei* de Leonor Areal, e *No Fim do Mundo* de Mariana Gaivão e *Sombras do passado* (filme de escola) de José Manuel Fernandes na edição de 2006 e *ETC* (filme de escola) de Cláudia Clemente, *A casa do Barqueiro* de Jorge Murteira, *Homens que são como lugares mal situados* de João Trábulo, *Mulheres Traídas* de Miguel Marques, *Piccolo Lavoro* de António Nuno Júnior, *Gentes do Mar* (filme de escola) de Dânia Lucas e *Praia de Monte Gordo* (filme de escola) de Sofia Trincão e Óscar Clemente na edição de 2007.

⁴⁵ Como por exemplo, *Cartas a uma Ditadura* de Inês de Medeiros, *Pátria Incerta* de Inês Gonçalves e Vasco Pimentel, *Brava Dança* de José Pinheiro e Jorge Pires na edição de 2006 e *Blind Runner* de Luís Alves de Matos e *As operações do SAAL* de João Dias.

⁴⁶ Nestes dois anos, como exemplo registe-se *Lisboa Dentro* de Eduardo Saraiva e Muriel Jaquerod, *O Jardim* de João Vladimiro e *Era preciso fazer coisas* de Margarida Cardoso.

BIBLIOGRAFIA:

ANDREW, Dudley, (1989) – *As Principais Teorias do Cinema – Uma Introdução*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor [trad. port. Teresa Ottoni, *The Major Film Theories – An introduction*, Nova York, Oxford University Press, 1976].

BARNOUW, Erik, (1993) - *Documentary: a history of the non-fiction film*, New York, Oxford University Press (Revised Ed.).

BARTHES, Roland, (2003) - *A Câmara Clara*, Lisboa, Ed. 70 [tr. port. de Manuela Torres, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, L'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980].

BAZIN, André, (1992) — *O Que é o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte [tr. port. de Ana Moura, *Qu'est ce que le cinema?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958].

BENGHOZI, Pierre-Jean, (1989) - *Le cinéma entre l'art et 'argent*, Paris L'Harmattan.

BRUZZI, Stella, (2000) - *New Documentary: A Critical Introduction*, London, Routledge.

CALADO, Isabel, (1994) - *A Utilização Educativa das Imagens*, Porto, Porto Editora.

CASANOVA, José Luís, CARREIRAS, Helena, MATA, João, ALVES, Nuno (1998) “Os Mecenas” in *10 Anos de Mecenato Cultural em Portugal* (coord.) Maria de Lourdes dos Santos, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, pp.99-106.

CORNER, John, (2001) - “Studying Documentary”, in CREEBER, Glen., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute, pp.124-139.

COSTA, José Manuel, (1989) - “O documentário ausente”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 9, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, pp 97-101.

COSTA, José Manuel, (1999) - *Novo Documentário em Portugal*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

COSTA, José Manuel, (2005) - “Questões do documentário em Portugal”, in FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis, (eds), *Portugal: Um retrato Cinematográfico*, Lisboa, Número – Arte e Cultura / Associação e Editora, pp. 119-144.

COSTA, José Manuel, (2006) - “A propósito do Panorama – três interrogações sobre o momento do documentário em Portugal”, in *Catálogo do Panorama – Mostra do Documentário Português*, Lisboa, Apordoc e Videoteca Municipal de Lisboa, pp.12-13.

COSTA, José Manuel, (2007) - “Entre o laboratório e a normalização, notas sobre o documentário na era televisiva” in *Docs.pt - Revista de cinema documental nº 5, Junho*, Lisboa, Apordoc – Associação pelo documentário, pp. 49-52.

DOVEY, Jon, (2001) - “Reality TV”, in CREEBER, Glen., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute, pp. 134-137.

ELLIS, Jack, (1989) - *The documentary idea: a critical history of english – language documentary film and video*, New Jersey, Prentice Hall.

GIL, José, (1996) - *A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água.

GODARD, Jean Luc, (1985) - *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*. Paris, Edition de L'Étoile.

GRANJA, Vasco, (1981) - *Dziga Vertov*, Lisboa, Livros Horizonte.

GREFFE, Xavier, (1999) - *L'emploi culturel à l'âge du numérique*, Paris, Anthropos.

GRIERSON, John, (1979) – “First Principles of documentary” in Forsyth Hardy, *Grierson on Documentary*, London, Faber & Faber, pp. 35-46.

HEIDEGGER, Martin, (2004) - *A origem da obra de arte*, Lisboa, edições 70 [trad. port. Maria da Conceição Costa, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Frankfurt, Vittorio Klostermann-Frankfurt Am Main, 1977].

KRACAEUR, Siegfried, (1997) - *Theory of Film – The Redemption of Physical Reality*, New Jersey, Princeton University Press.

MANOVICH, Lev, (2001) - *The Language of New Media*, The MIT Press.

MARIE, Michel, (1999) - “Um conceito crítico”, in *Nouvelle Vague*, Luís Miguel Oliveira (org), Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp.63-109

MARTINS, Susana Ribeiro, (2006) - “Balanço: um crescimento desigual”, in *Docs.pt - Revista de cinema documental*, nº 3, Junho, Lisboa: Apordoc- Associação pelo documentário, pp.22-27.

MENGER, Pierre Michel, (2002) - *Portrait de L'artiste en Travailleur – Métamorphoses du capitalisme*, Turriers, Seuil et La republicque des idees.

NICHOLS, Bill, (2001) - *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

OLIVEIRA, Elísio (2003), “Os novos paradigmas do financiamento do cinema e do audiovisual”, in *Observatório – revista do Obercom – observatório da comunicação nº 7*, Junho, Lisboa, Obercom, pp. 55-61.

PANOFSKY, Erwin, (1989) - *O Significado nas Artes Visuais*, editorial Presença [trad. port. Diogo Falcão, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday, Dell Publishing Group, Inc, 1955].

PENAFRIA, Manuela, (1999) - *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Lisboa, Edições Cosmos.

PRINCE, Stephen, (1996) – “True Lies: perceptual realism, digital images, and film theory” em « University of California, San Diego»: <http://communication.ucsd.edu/tlg/123/prince.html> (28/7/2005).

QUIVY, Raymond, CAMPENHOUDT, Luc Van, (2003) - *Manual de investigação em ciências sociais*, Lisboa, Gradiva [trad. port. João Marques, Maria Mendes e Maria Carvalho, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris, Dunod, 1999]..

SADOUL, Georges, (1983) - *História do Cinema Mundial* volume I, Lisboa, Livros horizonte [trad. port. Manuel Ruas, *Histoire du Cinema Mondial – Des origines a nos jours*, Paris, Flammarion, 1959].

TARKOVSKY, Andrei, (2002) - *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes [trad. port. Jefferson Luiz Camargo, *Die Versiegelte Zeit*, Verlag Ullstein GmbH, 1984].

VEIGA, Francisco Motta, (2002) - “Um país sem documentários é como uma família sem álbum de fotografias”, in *Catálogo do Doclisboa 2002 – I Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa*, Lisboa, Apordoc – Associação pelo Documentário, p. 7.

VIVEIROS, Paulo, (1999) - “O documentário de Wiseman: para uma análise da sociedade americana”, in *Imagens e Reflexões – Actas da 2ª Semana internacional do audiovisual e multimedia*, Lisboa, Edições Unisersitárias Lusófonas, pp. 56-63.

VIVEIROS, Paulo, (2003) - *A Imagem do Cinema – História, Teoria e Estética*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

WALTON, Kendall, (2005) - “Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objecções”, in Fernão Pessoa Ramos (org), *Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narrativa ficcional* Vol. II, São Paulo, Editora Senac, pp. 105-125 [trad. port. Fernando Mascarello, “On Pictures and Photographs: Objections Answered”, in Richard Allen & Smith Murria, *Film: Theory and Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, pp.60-75, 1997].

WEMANS, Jorge, (2007) – “A RTP2 é uma casa a que as pessoas podem vir bater à porta”, (entrevista conduzida por Miguel Coelho e Susana Dias), Docs.pt – Revista de Cinema Documental, nº 5, Junho, Apordoc – Associação pelo Documentário, pp.34-39.

WINSTON, Brian, (1995) - *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, BFI - British Film Institute Publishing, London.

ANEXOS

GRELHAS DE ANÁLISE

Grelha nº 1 - Levantamento das Características dos Indicadores no DocLisboa 2002

Dimensões e Indicadores Documentários	Dimensões																
	1	2	3	4	5	6					7				8	9	
	Indicadores																
	1	2	3	4	5	11	6	8	14	15	7	9	10	13	16	17	18
Dentro	B	A	B	B	B	B	-	H	A	A	-	B	B	B	B	B	B
Ana Hatherly	B	A	B	B	A	B	-	H	A	B	-	A	H	B	B	A	A
Desassossego	A	A	A	A	A	H	A	A	A	A	A	A	A	B	A	A	A
O Fato Completo...	A	A	A	A	A	H	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	B
Fleurette	A	A	A	B	A	H	A	H	A	A	A	A	A	A	A	B	B
A Morte do Cinema	B	A	B	B	A	H	-	A	A	A	-	B	B	B	B	B	A
A Fotografia Rasgada	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	B	A	A	A
O Homem Teatro	B	A	A	B	A	B	A	H	A	A	B	B	B	B	B	A	A
Paisagem	B	A	B	B	B	B	-	A	A	A	-	B	B	A	B	B	A
Paraíso em Lugar Nenhum	B	B	B	B	A	H	A	A	A	A	B	B	B	B	B	B	B
Rebelados no Fim...	B	A	-	A	A	A	-	H	A	A	-	A	A	A	A	B	B
Sob Céus estranhos	B	A	A	B	A	-	-	-	A	A	-	-	-	A	A	B	B
Total - Característica A - Profissional	4	11	6	4	10	2	6	6	12	11	4	6	5	5	6	5	6
Total - Característica B – Não Profissional	8	1	5	8	2	4	0	0	0	1	2	5	5	7	6	7	6
Total - Característica Híbrida	0	0	0	0	0	5	0	5	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Total – sem informação ou não aplicável	0	0	1	0	0	1	6	1	0	0	6	1	1	0	0	0	0

Grelha nº 2 - Levantamento das Características dos Indicadores no DocLisboa 2004

Dimensões e Indicadores	Dimensões																
	1	2	3	4	5	6					7			8	9		
	Indicadores																
Documentários	1	2	3	4	5	11	6	8	14	15	7	9	10	13	16	17	18
No Jardim do Mundo	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	B
Olhar por Dentro	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	B	B	A	A	B	A
O arquitecto e a cidade...	A	A	A	A	A	H	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
Autografia	B	B	B	B	A	B	A	H	A	A	B	B	B	A	B	A	B
Buenos Aires – hora zero	A	A	A	B	A	H	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
Entre duas Terras	B	A	B	B	B	H	-	A	A	A	-	B	B	B	B	A	B
Estrela da tarde	B	B	B	B	A	H	-	A	A	B	-	B	B	B	B	B	A
A guerra no Iraque	B	B	B	B	B	B	-	B	B	A	-	B	B	B	B	B	B
Malmequer – bem-me-quer	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	B	A
Marrabentando	A	A	A	B	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	B	A
A Praça	B	A	B	B	A	B	-	H	A	A	-	B	H	B	A	B	A
Total - Característica A - Profissional	6	8	6	4	9	4	7	8	10	10	6	5	5	7	7	5	7
Total - Característica B – Não Profissional	5	3	5	7	2	3	0	1	1	1	1	6	5	4	4	6	4
Total - Característica Híbrida	0	0	0	0	0	4	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Total – Sem informação ou não aplicável	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0

Grelha nº 3 - Levantamento das Características dos Indicadores no DocLisboa 2005

Dimensões e Indicadores	Dimensões																	
	1	2	3	4	5	6					7				8	9		
	Indicadores																	
Documentários	1	2	3	4	5	11	6	8	14	15	7	9	10	13	16	17	18	
Documento Boxe	B	B	B	B	A	B	-	B	B	A	-	B	B	B	B	A	B	
Era Uma vez um arrastão	B	B	B	A	A	B	-	H	B	B	-	B	B	B	B	B	B	
A 15ª Pedra...	A	B	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	B	A	
Bubles...	B	A	A	B	A	H	A	H	A	A	B	B	B	A	A	B	B	
Comer o coração...	B	B	B	B	A	B	-	B	B	A	-	B	B	A	B	A	A	
A conversa dos outros	B	B	B	B	B	H	-	A	B	B	-	B	B	B	B	B	A	
Da Pele à Pedra	B	B	B	B	A	H	A	H	A	A	B	B	B	B	B	A	A	
Falta-me	B	A	A	B	A	B	-	B	B	A	-	B	B	B	A	A	A	
Fiat Lux	B	B	B	B	A	B	-	B	A	A	-	B	B	B	B	B	A	
Gosto de ti como és	A	A	A	B	A	A	-	A	A	A	-	A	H	A	A	B	B	
A Luz da Ria Formosa	A	A	B	A	A	B	A	A	A	A	A	A	H	A	A	B	A	
Natureza Morta	A	A	A	A	A	-	-	-	A	A	-	-	-	A	A	A	B	
Retrato	B	B	B	B	A	A	A	A	A	A	A	A	A	B	B	B	A	
Diários da Bósnia	A	A	A	A	A	A	-	H	A	A	-	A	H	A	A	A	A	
Total - Característica A - Profissional	5	6	6	5	13	4	5	5	9	12	3	5	2	7	7	6	9	
Total - Característica B – Não Profissional	9	8	8	9	1	6	0	4	5	2	2	8	8	7	7	8	5	
Total – Característica Híbrida	0	0	0	0	0	3	0	4	0	0	0	0	3	0	0	0	0	
Total – Sem informação ou não aplicável	0	0	0	0	0	1	9	1	0	0	9	1	1	0	0	0	0	

Legenda das Grelhas nº 1, 2 e 3:

Dimensão 1 – Estrutura Empresarial do Projecto
Dimensão 2 – Dimensão Financeira do Projecto
Dimensão 3 – Sustentabilidade Financeira da Estrutura de Produção
Dimensão 4 – Dimensão e Qualidade da equipa Técnica e Artística
Dimensão 5 – Nível Profissional das Câmaras de Filmar
Dimensão 6 – Qualidade do Parque Tecnológico Utilizado
Dimensão 7 – Dimensão do Custos de Produção
Dimensão 8 – Qualidade do Circuito de Exibição
Dimensão 9 – Estatuto Profissional do Realizador

A: Característica de Produção Profissional
B: Característica de Produção Não Profissional
H: Característica de Produção Híbrida

Indicador 1 – Modos e Estratégias Produtivas
Indicador 2 – Volume dos Apoios Financeiros
Indicador 3 – Volume Orçamental das Produções Recentes
Indicador 4 – Número de Funções do Realizador na Equipa Base de Produção
Indicador 5 – Nº de Elementos na Equipa Geral de Produção para além do Realizador
Indicador 6 – Qualidade da Fotografia do Filme
Indicador 7 – Logística dos Equipamentos de Iluminação
Indicador 8 – Modo de Captação de Som
Indicador 9 – Logística dos Equipamentos de Som
Indicador 10 – Logística das Câmaras de Filmar
Indicador 11 – Segmento das Câmaras de Filmar
Indicador 13 – Logística dos Sistemas de Pós – Produção Final de Vídeo
Indicador 14 – Método de Digitalização do Sinal de Vídeo
Indicador 15 – Tecnologia dos Sistemas de Pós – Produção Final de Áudio
Indicador 16 – Logística dos Sistemas de Pós – Produção Final de Áudio
Indicador 17 – Qualidade do Circuito de Exibição
Indicador 18 – Origem dos Rendimentos Principais dos Realizadores

Nota: O número afecto aos Indicadores corresponde ao número da pergunta do questionário descrito e analisado no capítulo 8 – A Observação. A omissão de valores resulta da ausência de informação ou da impossibilidade de cálculo fruto da não aplicabilidade da pergunta efectuada.

Grelha nº 4 - Características das Dimensões e Cálculo das Modalidades por Filme no DocLisboa 2002

Dimensões Documentários	Dimensões									Cálculo da Modalidade por Filme
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Dentro	B	A	B	B	B	A	B	B	B	B – N. PRO
Ana Hatherly	B	A	B	H	B	H	B	A	A	H – HIBR
Desassossego	A	A	A	A	H	A	A	A	A	A - PRO
O Fato Completo...	A	A	A	A	H	A	A	A	B	A - PRO
Fleurette	A	A	A	H	H	A	A	B	B	A - PRO
A Morte do Cinema	B	A	B	H	H	A	B	B	A	H – HIBR
A Fotografia Rasgada	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A - PRO
O Homem Teatro	B	A	A	H	B	A	B	A	A	A - PRO
Paisagem	B	A	B	B	B	A	B	B	A	B – N. PRO
Paraíso em Lugar Nenhum	B	B	B	H	H	A	B	B	B	B – N. PRO
Rebelados no Fim...	B	A	-	A	A	A	A	B	B	A - PRO
Sob Céus estranhos	B	A	A	H	-	A	A	B	B	H – HIBR
Total - Característica A - Profissional	4	11	6	4	2	11	6	5	6	6
Total - Característica B – Não Profissional	8	1	5	2	4	0	6	7	6	3
Total – Característica H -Híbrida	0	0	0	6	5	1	0	0	0	3
Total – Sem informação ou não aplicável	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0

Grelha nº 5 - Características das Dimensões e Cálculo das Modalidades por Filme no DocLisboa 2004

Dimensões Documentários	Dimensões									Cálculo da Modalidade por Filme
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
No Jardim do Mundo	A	A	A	A	A	A	A	A	B	A - PRO
Olhar por Dentro	A	A	A	A	A	A	A	B	A	A - PRO
O arquitecto e a cidade...	A	A	A	A	H	A	A	A	A	A - PRO
Autografia	B	B	B	H	B	A	B	A	B	B – N. PRO
Buenos Aires – hora zero	A	A	A	H	H	A	A	A	A	A - PRO
Entre duas Terras	B	A	B	B	H	A	B	A	B	B – N. PRO
Estrela da tarde	B	B	B	H	H	A	B	B	A	B – N. PRO
A guerra no Iraque	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B – N. PRO
Malmequer – bem-me-quer	A	A	A	A	A	A	A	B	A	A - PRO
Marrabentando	A	A	A	H	A	A	A	B	A	A - PRO
A Praça	B	A	B	H	B	A	B	B	A	B – N. PRO
Total - Característica A - Profissional	6	8	6	4	4	10	6	5	7	6
Total - Característica B – Não Profissional	5	3	5	2	3	1	5	6	4	5
Total – Característica H -Híbrida	0	0	0	5	4	0	0	0	0	0
Total – Sem informação ou não aplicável	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Grelha nº 6 - Características das Dimensões e Cálculo das Modalidades por Filme no DocLisboa 2005

Dimensões Documentários	Dimensões									Cálculo da Modalidade por Filme
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Documento Boxe	B	B	B	H	B	B	B	A	B	B – N. PRO
Era Uma vez um arrastão	B	B	B	A	B	B	B	B	B	B – N. PRO
A 15ª Pedra...	A	B	A	A	A	A	A	B	A	A - PRO
Bubles...	B	A	A	H	H	A	B	B	B	H – HIBR
Comer o coração...	B	B	B	H	B	B	B	A	A	B – N. PRO
A conversa dos outros	B	B	B	B	H	B	B	B	A	B – N. PRO
Da Pele à Pedra	B	B	B	H	H	A	B	A	A	H – HIBR
Falta-me	B	A	A	H	B	B	B	A	A	H – HIBR
Fiat Lux	B	B	B	H	B	A	B	B	A	B – N. PRO
Gosto de ti como és	A	A	A	H	A	A	A	B	B	A - PRO
A Luz da Ria Formosa	A	A	B	A	B	A	A	B	A	A - PRO
Natureza Morta	A	A	A	A	-	A	A	A	B	A - PRO
Retrato	B	B	B	H	A	A	A	B	A	H – HIBR
Diários da Bósnia	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A - PRO
Total - Modalidade A - Profissional	5	6	6	5	4	9	6	6	9	5
Total - Modalidade B – Não Profissional	9	8	8	1	6	5	8	8	5	5
Total – Modalidade H -Híbrida	0	0	0	8	3	0	0	0	0	4
Total – Sem informação ou não aplicável	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0

Legenda das Grelhas nº 4, 5 e 6:

Dimensão 1 – Estrutura Empresarial do Projecto
Dimensão 2 – Dimensão Financeira do Projecto
Dimensão 3 – Sustentabilidade Financeira da Estrutura de Produção
Dimensão 4 – Dimensão e Qualidade da equipa Técnica e Artística
Dimensão 5 – Nível Profissional das Câmaras de Filmar
Dimensão 6 – Qualidade do Parque Tecnológico Utilizado
Dimensão 7 – Dimensão do Custos de Produção
Dimensão 8 – Qualidade do Circuito de Exibição
Dimensão 9 – Estatuto Profissional do Realizador

A: Característica de Produção Profissional

B: Característica de Produção Não Profissional

H: Característica de Produção Híbrida

A – PRO – Estrutura com modalidade de Produção Profissional

B – N.PRO – Estrutura com modalidade de Produção Não Profissional

H – HIBR – Estrutura com modalidade de Produção Híbrida

Nota: A omissão de valores resulta da ausência de informação ou da impossibilidade de cálculo fruto da não aplicabilidade dos indicadores.

Tabela n.º 1 - Total das Características das Dimensões por Festival

Dimensões Festivais	Dimensões																						
	1		2		3			4			5				6			7		8		9	
	A	B	A	B	A	B	sf	A	B	H	A	B	H	sf	A	B	H	A	B	A	B	A	B
DocLisboa 2002	4	8	11	1	6	5	1	4	2	6	2	4	5	1	11	0	1	6	6	5	7	6	6
DocLisboa2004	6	5	8	3	6	5	0	4	2	5	4	3	4	0	10	1	0	6	5	5	6	7	4
DocLisboa2005	5	9	6	8	6	8	0	5	1	8	4	6	3	1	9	5	0	6	8	6	8	9	5
Totais por Característica	15	22	25	12	18	18	1	13	5	19	10	13	12	2	30	6	1	18	19	16	21	22	15

Legenda:

Dimensão 1 – Estrutura Empresarial do Projecto

Dimensão 2 – Dimensão Financeira do Projecto

Dimensão 3 – Sustentabilidade Financeira da Estruturas de Produção

Dimensão 4 – Dimensão e Qualidade da equipa Técnica e Artística

Dimensão 5 – Nível Profissional das Câmaras de Filmar

Dimensão 6 – Qualidade do Parque Tecnológico Utilizado

Dimensão 7 – Dimensão do Custos de Produção

Dimensão 8 – Qualidade do Circuito de Exibição

Dimensão 9 – Estatuto Profissional do Realizador

A: Característica de Produção Profissional

B: Característica de Produção Não Profissional

H: Característica de Produção Híbrida

Sf: sem informação

Tabela n.º 2 – Totais das Modalidades de Produção do DocLisboa nas edições 2002, 2004 e 2005

Modalidades	Modalidade Profissional	Modalidade Não Profissional	Modalidade Híbrida
Festivais			
DocLisboa 2002	6	3	3
DocLisboa 2004	6	5	0
DocLisboa 2005	5	5	4
Totais por Modalidade	17	13	7

CURRICULUM VITAE

MODELO EUROPEU DE CURRICULUM VITAE



INFORMAÇÃO PESSOAL

Nome	CARRILHO, Fernando Jorge de Jesus
Morada	Nº 24 R/C Esq, rua Ferreira de Castro, 2775-765 Carcavelos, Sassoeiros, Portugal
Telefone	21 457 8558 / 91 404 68 03
Fax	
Correio electrónico	fjcarrilho@netcabo.pt
Nacionalidade	Portuguesa
Data de nascimento	24, Setembro, 1974

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

- Datas (1997 – 2008)
 - Nome e endereço do empregador
Câmara Municipal de Lisboa – Casa dos Bicos, 3º Rua dos Bacalhoeiros 1100-135 Lisboa
 - Tipo de empresa ou sector
Pelouro da Cultura – Direcção Municipal de Cultura – Videoteca Municipal de Lisboa
 - Função ou cargo ocupado
Técnico Superior de Comunicação Social
 - Principais actividades e responsabilidades
Como colaborador da Videoteca Municipal de Lisboa, exerce funções de Realização, Operação de Câmara, Edição e Guionismo. Funções desempenhadas em vários Documentários, Promocionais, Spots Televisivos, Vídeos Técnicos e Institucionais desenvolvidos pelo Departamento de Cultura da CML.
- Datas (2000 – 2008)
 - Nome e endereço do empregador
Fundador e membro da Direcção do Panorama – Mostra do Documentário Português – Apodoc Associação pelo Documentário de Videoteca Municipal de Lisboa.
 - Tipo de empresa ou sector
Programador cultural na área do Cinema nos espaços de exibição “Ler Cinema”, “Café das Imagens” e no Panorama – Mostra do Documentário Português.
 - Função ou cargo ocupado
Concepção e Coordenação do Curso de Documentário da Videoteca Municipal de Lisboa, que conta com o apoio da Sony – Portugal, ICAM – Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia, e Apodoc – Associação pelo Documentário.
 - Principais actividades e responsabilidades
Coordenador do acervo Videográfico e Fonográfico profissional do Núcleo de Produção da Videoteca Municipal de Lisboa
- Datas (2000 – 2008)
 - Nome e endereço do empregador
Academia – Formação e Educação – Calçada da Graça, 9-c 1100-265 Lisboa
 - Tipo de empresa ou sector
Formação e Educação Artística em Cinema e Audiovisuais
 - Função ou cargo ocupado
Formador
 - Principais actividades e responsabilidades
Formador nos módulos de História do Cinema, História e Teoria do Documentário, Realização do Documentário Cinematográfico, Escrita Criativa em Documentário e Pós-Produção Não-Linear.

FORMAÇÃO ACADÉMICA E PROFISSIONAL

• Datas (2004 – 2007)

- Nome e tipo da organização de ensino ou formação
- Principais disciplinas/competências profissionais
 - Designação da qualificação atribuída
- Classificação obtida (se aplicável)

• Datas (1995 – 1999)

- Nome e tipo da organização de ensino ou formação
- Principais disciplinas/competências profissionais
 - Designação da qualificação atribuída
- Classificação obtida (se aplicável)

• Datas (1995 – 1997)

- Nome e tipo da organização de ensino ou formação
- Principais disciplinas/competências profissionais
 - Designação da qualificação atribuída
- Classificação obtida (se aplicável)

• Datas (2006)

- Nome e tipo da organização de ensino ou formação
- Principais disciplinas/competências profissionais
 - Designação da qualificação atribuída
- Classificação obtida (se aplicável)

• Datas (2001)

- Nome e tipo da organização de ensino ou formação
- Principais disciplinas/competências profissionais
 - Designação da qualificação atribuída
- Classificação obtida (se aplicável)

ISCTE – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

Gestão e Intervenção Cultural; Arte e Cultura Contemporânea; Públicos, Consumo e Lazer; Introdução à Cultura Contemporânea, Comunicação e Media na Escola, Comunicação, Cultura e Tecnologias

Pós – Graduação em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

17 valores

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Diversas Disciplinas nas áreas da Comunicação, Cinema, Audiovisual e Multimédia

Licenciatura em Ciências da Comunicação e da Cultura, Ramo de Audiovisual e Multimédia

14 valores

ETIC – Escola Técnica de Imagem e Comunicação

Realização Vídeo/TV

Profissional de Realização em Vídeo e Televisão

17 Valores

Câmara Municipal de Lisboa – Divisão de Formação

Formador certificado

Curso de Formação Pedagógica Contínua de Formadores

COPRAI – AIP e Câmara Municipal de Lisboa

Formador certificado

Formação Pedagógica de Formadores

Bom

• Datas (2001-2003)

- Nome e tipo da organização de ensino ou formação
- Principais disciplinas/competências profissionais
 - Designação da qualificação atribuída
- Classificação obtida (se aplicável)

FREQUÊNCIA DE SEMINÁRIOS E WORKSHOPS

Wall Street Institute

Língua Inglesa

Nível em Língua Inglesa – Mastery 1

» 2006 – Seminário “Representação no século XXI: Media, Novos Media e Meta-Media” com Lev Manovich – Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

» 2006 – Seminário “O Visual e o quotidiano: imagens e revelações” – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

» 2006 – Workshop/Master Class de Documentário com Jay Rosenblatt na área de Audiovisuais e Produção dos Media – Restart – Escola de Criatividade e Novas Tecnologias

» 2000 – Workshop/Seminário de Guionismo: “ South by Southwest” promovido pela ETIC, Magica e Programa MEDIA.

COLABORAÇÃO EM EVENTOS CIENTÍFICOS, SEMINÁRIOS, CONGRESSOS, DEBATES E PALESTRAS

» Debates no *Panorama* – Mostra do Documentário Português 2008 - *Que Cinema faz o Documentário português?*, - Videoteca Municipal de Lisboa e Apordoc- Associação pelo Documentário

» Debate no programa: “Primavera Super 8” – Olhar Puramente Cinematográfico organizado por Pedro Sena Nunes/ ETIC – Escola de Imagem e Comunicação – 20 de Março de 2006

» Debates no *Panorama* – Mostra do Documentário Português 2006 – temáticas: *A acabar, da terra, do sair, da Cidade e Que Panorama?*, - Videoteca Municipal de Lisboa e Apordoc- Associação pelo Documentário

» Apresentação de comunicação intitulada “ Caracterização do Documentário na experiência cinematográfica contemporânea nas Jornadas de Arte e Design - “Lugares da arte” - Universidade da Madeira que decorreu a 16 de Abril de 2005 no Cine-Teatro Baltazar Dias no Funchal.

FILMOGRAFIA RESUMIDA, EXECUTADA NO ÂMBITO DA ACTIVIDADE DESENVOLVIDA NA VIDEOTECA MUNICIPAL DE LISBOA

- Spot TV – Curtas Metragens Portuguesas II (2000) – DM Cultura

- Spot Tv - Solidariedade Moçambique (2000) – UCCLA

- A Divisão de Formação (2001) – DGRH - Divisão de Formação

- Habitação Lisboa – (2001) – Pelouro da Habitação

- O Palacete da EMEL (2002) – EMEL

- 72ª Feira do Livro de Lisboa (2002) – Direcção Municipal de Cultura

- 4 vezes Gonçalo Ribeiro Telles (2002) - Direcção Municipal de Cultura

- Lisboa no Cinema (2003) – Lic. Urbanístico e reabilitação Urbana

- LisboaPhoto (2003) - Direcção Municipal de Cultura

- Exposição Gil Teixeira Lopes – Opus – Palácio Galveias – Pelouro da Cultura – (2003)

- A Baixa Pombalina: 250 anos em Imagens (2004) - Lic. Urbanístico e reab. Urbana

- Galeria Luís Serpa – Cordoaria Municipal – Direcção Municipal de Cultura (2004)

- Calçada Portuguesa em Lisboa – Escola de Calceteiros – Divisão de Formação da CML

- Promocional Cultura 2007 – Pelouro da Cultura da CML – Apresentação aos Agentes

FILMOGRAFIA INDEPENDENTE

- Culturais da Cidade de Lisboa pelo Vereador José Manuel Amaral Lopes.
- Cinema em Cartaz (2008)
- Spot de abertura dos festivais de cinema em Lisboa – EGEAC (2008)

PARTICIPAÇÕES MAIS RELEVANTES EM MOSTRAS, FESTIVAIS DE VÍDEO & CINEMA E EXIBIÇÕES TELEVISIVAS

- Pacto Firmado (1996) – Curta metragem – ficção;
 - Doentes Desertos (1997) – Curta metragem – ficção;
 - Histórias de Além-mar (1998) – Documentário;
 - Falso Retrato (1998) – Curta metragem – ficção;
 - Dedilhar a Saudade (1999) – Documentário;
 - Democracy in the city (2000) – Reportagem vídeo;
 - Linha 8 (2002) – Documentário;
 - Abalar (2004) (co-realização com Miguel Vasconcelos e Joaquim Mendes)
Curta metragem – ficção
- » CineEco 1997 – 3º Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Ambiente e da Lusofonia da Serra da Estrela, com a obra “Doentes Desertos”.
 - » OVARVÍDEO 1997 – 2º Festival Nacional de Vídeo de Ovar, com a obra “Doentes Desertos”.
 - » 1º Festival de Vídeo “Cidade de Leiria”, 1997, com a obra “Doentes Desertos”.
 - » JOVENS CRIADORES 1998, com a obra “Doentes Desertos”.
 - » X Encontros Internacionais de Cinema Documental 1999 – Amascultura, com o documentário “Dedilhar a Saudade”.
 - » VIDEOVIANA 1999 – 5º Festival de Vídeo de Viana do Castelo, com o documentário “Dedilhar a Saudade”.
 - » NETGAMES 2000 – promovido por Ville d’Issy-les-Moulineaux – França, com a Reportagem “Democracy in the City”
 - » 2º Festival de Cinema e Vídeo Universitário 2000 – Universidade Lusófona , com o documentário “Dedilhar a Saudade”.
 - » 3º Concorso Videocinematográfico, Premio Europeo Massimo Troisi – Tirrenia 2000 – Itália, com o documentário “Dedilhar a Saudade”.
 - » V Encontros de Imagem e Som do Norte Alentejano 2002 – Portalegre, com o Documentário Linha 8.
 - » Concorso Videocinematográfico Premio Europeo Massimo Troisi – Tirrenia 2002 – Itália, com o documentário “Linha 8”.
 - » XI Festival International Train et Cinéma – Cinerail 2002 – Lille – France, com o documentário “Linha 8”.
 - » OVARVÍDEO 2002 – VII Festival Nacional de Vídeo de Ovar, com o documentário “Linha 8”.
 - » Salamanca – Capital Europeia da Cultura 2003 – Sala de Exposiciones San Eloy da Caja Duero, exibição do Vídeo Experimental “Opus”, no âmbito da exposição do Mestre Gil Teixeira Lopes que aí decorreu entre 10 de Abril e 1 de Junho de 2003.
 - » DocLisboa - Mostra de Cinema Documental - Culturgest – Junho 2003, com o documentário “Linha 8”.
 - » X Caminhos do Cinema Português – Coimbra, Maio 2003, com o documentário “Linha 8”.
 - » Concorso Videocinematográfico Premio Europeo Massimo Troisi – Torino 2003 – Itália, com o vídeo “Opus”.
 - » 25º Festival International Cinema Mediterranéen Montpellier – France, com o Documentário Linha 8.
 - » International Exhibition of Art Films and Documentaries in Rome – Itália, com o Vídeo “Opus”.
 - » Festival de Curtas Metragens em Super 8 de Lisboa 2004 – Associação Máquina de Fumo, com a curta metragem “Abalar”.
 - » Exibição do Documentário “Dedilhar a Saudade” a 24 de Maio de 2004 na RTP 2 no programa Caleidoscópio.
 - » Exibição da curta de ficção “Abalar” a 27 de Agosto de 2004 no canal Dois da RTP no programa Onda Curta.
 - » One Take Film Festival 2006 – Zagrebe – Croácia, com a curta metragem “Abalar”.

PRÉMIOS

- » *Doentes Desertos (1997) Curta metragem - ficção*,
 - Menção Honrosa no Festival de Video da Cidade de Leiria, 1997.
- » *Dedilhar a Saudade (1999) Documentário*,
 - Primeiro Prémio na categoria de (Não Profissional) no VideoViana 1999
 - Menção Honrosa no 2º Festival de Video e Cinema Universitário 2000, Universidade Lusófona.
 - Nomination – Premio Europeo Massimo Troisi – Migliore Documentário e Migliore Opera Cultura, Storia e Tradizione Portoghese - 3º Concorso Videocinematográfico – Tirrenia 2000 – Itália
- » *Democracy in the City (2000) – reportagem video*
 - Primeiro Prémio para a melhor reportagem video nos NET GAMES 2000, organizado pela Ville d` Issy-les-Moulineaux – France.
- » *Linha 8 (2002) – Documentário*
 - Best Documentary – Premio “Cinema e Tradizione Portoghese” – Concorso Videocinematográfico Premio Europeo Massimo Troisi – Tirrenia 2000 – Itália
 - Prémio do Público na categoria de melhor filme de televisão nos X Caminhos do Cinema Português – Associação Académica de Coimbra, Maio 2003.
- » *Abalar (2004) – Curta Metragem- Ficção*
 - Vencedor do Festival de Curtas Metragens em Super 8 – Associação Máquina de Fumo – Lisboa – 2004

PRIMEIRA LÍNGUA

Português

OUTRAS LÍNGUAS

INGLÊS

Bom
BOM
BOM

- Compreensão escrita
- Expressão escrita
- Expressão oral

APTIDÕES E COMPETÊNCIAS DE ORGANIZAÇÃO

Por exemplo coordenação e gestão de pessoas, projectos, orçamentos; no trabalho, em trabalho voluntário (por exemplo, a nível cultural e desportivo) e em casa, etc.

Membro da direcção da Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais

APTIDÕES E COMPETÊNCIAS TÉCNICAS

Com computadores, tipos específicos de equipamento, máquinas, etc.

Operador de câmara Profissional de Vídeo, Engenheiro de som, Director de Fotografia em vídeo, Editor em pós-Produção não-linear em Sistema Pinnacle edition, Final Cut, Adobe Premiere e Videotoaster da new tek
Microsoft Office – óptica do utilizador
Adobe Photoshop

APTIDÕES E COMPETÊNCIAS
ARTÍSTICAS
Música, escrita, desenho, etc

Realizador de Cinema e Audiovisuais, Argumentista e Guionista de documentários, Fotógrafo Amador.

ATIVIDADES EM CURSO

- » Preparação do documentário "Robert de Niro - Paintings".
- » Montagem do Documentário "Humberto Delgado – o General sem Medo".
- » Preparação da 3ª Edição do Panorama – Mostra do Documentário Português.
- » Montagem do documentário "Siza Vieira – Paredes Meias"

CARTA(S) DE CONDUÇÃO

Categoria A e B – L – 1433840 6

LISBOA, 15 DE Junho de 2008

FERNANDO JORGE DE JESUS CARRILHO

