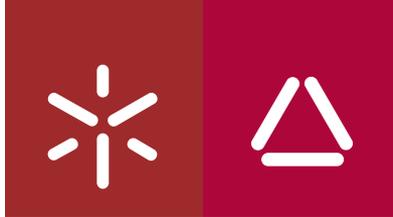


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Marcos Miguel Costa Pereira

**LUZES SOBRE A REALIDADE:
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA APLICADA AO
DOCUMENTÁRIO**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Marcos Miguel Costa Pereira

**LUZES SOBRE A REALIDADE:
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA APLICADA AO
DOCUMENTÁRIO**

Relatório de Estágio
Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de Especialização em Audiovisual e Multimédia

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Rosa Cabecinhas
e do
Mestre António Branco da Cunha

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO
APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA
DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos aqueles que contribuíram de alguma forma para que este trabalho fosse possível de realizar. Desde o pescador do Troino em Setúbal, à merceeira de Miragaia, do Diretor de programas da RTP à designer, foram muitas as pessoas que contribuíram para que esta obra chegasse a bom porto. Um agradecimento especial aqueles que me apoiaram emocionalmente e de certa forma contribuíram para que eu me mantivesse orientado e cumprisse os meus objectivos, nomeadamente a minha família, o meu pai e a minha mãe e também os meus irmãos. Destaco particularmente o Marco Oliveira que foi o gestor de projeto do Código Bairro, sem a sua ajuda e conhecimento o Código de Bairro não teria a mensagem que tem. E por fim um agradecimento especial e gigante à minha companheira da vida, Sara Ribeiro, ela sim foi sem dúvida uma das maiores impulsionadores emocionais que alguma vez tive e apesar de não ser técnica de nenhuma das áreas que falo em todo o relatório de estágio esteve sempre presente desde a primeira letra deste trabalho até à última.

RESUMO

Este estudo procura evidenciar e conceptualizar a importância da direção de fotografia na construção dos filmes documentais. Baseado na minha experiência profissional de nove meses na RTP (Rádio Televisão Portuguesa) que passou pela realização de quatro documentários sobre bairros típicos portugueses, pude demonstrar que a evolução tecnológica traz novos paradigmas à linguagem do audiovisual sem romper os cânones primordiais deste género. De acordo com o conceito de “*cinema vérité*” de Jean Rouch e Edgar Morin, também a direção de fotografia pode extrair a “verdade” do cinema.

Palavras-chave: Documentário, Répérage, Direção de Fotografia, Edição, Pós-Produção, Cinematografia, Academia RTP

ABSTRACT

This study will attempt to bring into focus and conceptualize the importance of photography direction in the construction of documentary films. Based on my professional experience of nine months in RTP (Radio e Televisão de Portugal) where I was director of four documentaries about typical Portuguese neighborhoods, I could realize that technological developments bring new paradigms to the audiovisual language without disrupting the primary canons of this genus. According to Jean Rouch and Edgar Morin concept of "*cinema vérité*", also the photography direction can 'extract' the truth of cinema.

Keywords: Documentary, Photography Direction, Edition, Post-production, Cinematography, Academia RTP

ÍNDICE GERAL	Página
NOTA INTRODUTÓRIA	2
1. CAPÍTULO I – Oportunidade de Mestre	
1. O nascer de um sonho – Academia RTP	5
1.1 Uma proposta documental – Descobrir Agora	7
1.2 Um sonho que (des)aparece	10
1.3 Código de Bairro: o retrato do quotidiano social	12
1.3.1 Pré-produção	13
1.3.2 Répérage e Rodagem	16
1.3.3 Edição e Pós-produção	21
1.3.4 Entrega e exibição em antena	23
2. CAPÍTULO II – Documentário: o real vs ficção	25
Breves noções históricas	26
2.1 O momento vivido	30
2.2 Iluminar o acontecimento	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	34
ANEXOS	36

Nota Introdutória

“Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem optar a fundo por um deles encontra necessariamente o outro no fim do caminho”.

Godard, 1985

Godard lança o mote para o que será o fio condutor deste estudo, conforme a experiência que tive no decorrer do estágio na Academia RTP: os limites do que é considerado documentário ou ficção, sendo que irei ‘afunilar’ a desconstrução desta ideia para o que será a minha questão específica, a direção de fotografia enquanto expressão de realismo na produção do documentário. Para levar a cabo este estudo necessitarei, numa primeira abordagem, de definir e explorar as noções de direção de fotografia e de documentário, uma vez que serão os conceitos centrais. Para tal, basear-me-ei em bibliografia sobre esta matéria e também em alguns documentários com temáticas alusivas a esta questão.

No entanto, será também conveniente enquadrar os referidos conceitos na história do cinema. Através da contextualização de várias fases de aperfeiçoamento, algumas das quais ligadas à evolução tecnológica que se fez sentir nas várias épocas, será mais fácil o entendimento geral do meu tema. Em traços muito gerais, realço alguns momentos diferentes que marcaram a história do cinema. Primeiro, a fase do cinema mudo, onde não existia espaço para a sonorização e onde o trabalho do operador de câmara/realizador tinha de ser mais bem executado, visto que o grande enfoque era a imagem e a escala de planos. Era aqui que eram concentradas a maior parte das preocupações dos cineastas desta época, existindo mais liberdade para a câmara “passear” no décor. Referências desta época são realizadores como D. W. Griffith, pai da montagem paralela e dos movimentos de câmara ou Dziga Vertov, famoso pelas suas obras documentais de propaganda comunista (numa das quais, por exemplo, se vê pela primeira vez o operador de câmara como protagonista de um filme, em “Man with the movie camera”, 1929). De seguida temos a sonorização do cinema (1927), mais um grande passo na história da sétima arte mas que, numa fase inicial, acabou por limitar a liberdade adquirida pela câmara em anos anteriores (de referir “Jazz Singer” como primeira longa-metragem sonorizada). Irei também falar na passagem do cinema a

preto e branco para o cinema a cores, através da alusão a traços importantes para a direção de fotografia.

A direção de fotografia nasce com o cinema: numa fase inicial, os realizadores eram fotógrafos de profissão, que operavam a câmara e por sua vez faziam o trabalho de direção de fotografia apesar de, naquela época, esta função ainda não estar bem clara (entre 1895 e 1910). Notamos já aqui, no nascimento da sétima arte, a importância da fotografia para a execução de um filme. Os realizadores eram fotógrafos que adaptavam as suas técnicas (iluminação, exposição, filtros, etc.) a esta nova arte que se emancipava. À medida que os anos vão passando, os grandes realizadores encontram-se sempre acompanhados por bons diretores de fotografia por se ter concluído que a estética visual deve estar em plena sintonia com o que é descrito no guião filmico. Um bom exemplo disto são os filmes “The Godfather Part I” (1972) e “The Godfather parte II” (1974), onde Francis Ford Coppola (realizador) se fez acompanhar de Gordon Willis como diretor de fotografia. Para além do filme arrecadar vários óscares na Academia de Hollywood, a estética visual do mesmo assume uma proporção expressionista equiparada ao estado emocional do protagonista. A base da direção de fotografia é esta, servir a narrativa fílmica de modo a que a mensagem que se pretende transmitir seja feita de forma mais clara e esteticamente aprazível, realçando os pormenores das ações, das personagens, dos cenários, etc.

No contexto documental do cinema, temos também várias coisas a assinalar e uma história muito interessante do ponto de vista das ideologias seguidas pelos vários realizadores. O primeiro documentário bem sucedido é datado de 1922, realizado por Robert J. Flaherty. Chama-se “Nanook of the North” e retrata o documentário de um esquimó que vive no Ártico. Um filme mudo, muito conhecido por ser o primeiro da sua estirpe. Neste documentário, tal como em muitos outros, Flaherty tenta retratar, o mais fielmente possível, a realidade crua do modo de vida de uma personagem real - o chamado cinema direto. Volvidos cerca de 40 anos, surge um novo conceito, o de *cinema vérité*, que diz respeito à introdução de técnicas cinematográficas (movimentos de câmara, luz, exposições, auxiliares de movimento, etc.) na realização de documentários. Algo que foi criticado por uns e acolhido por outros. Também eu, com a restante equipa de rodagem, adoptei este conceito como base para a execução da série documental “Código de Bairro”, que realizei para a Academia RTP.

Tendo em conta o panorama atual com a crescente evolução tecnológica, o uso de material mais leve e compacto no cinema passou a ser uma realidade. A aparição das câmaras DSLR (câmaras de filmar com o mesmo porte de uma câmara fotográfica) utilizadas com umas boas lentes vem quebrar certos paradigmas e criar novos conceitos. O que acrescenta, a nível visual, a direção de fotografia no documentário?

Capítulo I

OPORTUNIDADE DE MESTRE

1. O nascer de um sonho – Academia RTP

“A Rádio e Televisão de Portugal está, assim, atenta aos novos caminhos da comunicação, criando novas oportunidades para os jovens, lançando novos talentos e estimulando a indústria dos media ao fomentar a criação de novos conteúdos.”

Fonte: Academia RTP

Quando era miúdo pensei em ter (quase) todas as profissões do mundo. Imerso nas brincadeiras que inventava, havia uma voz que, quando soava na televisão, me fazia despertar e correr para a frente do ecrã: ‘Carlos Fino, RTP, Moscovo’ eram palavras mágicas para mim. Sonhava então em viajar pelo mundo para países diferentes e transmitir tudo o que via e vivia. Depois foram as máquinas - os ‘aparelhómetros’ que gostava de explorar e desmontar - que me despertavam especial atenção, mas as máquinas fotográficas e de filmar especialmente. Mais tarde não hesitei muito na escolha de uma carreira profissional: comunicação, audiovisuais como especialização. A televisão, o cinema, o documentário, fazem todos parte dessa forma de comunicação tão realista e tão ‘ficcional’ que é a linguagem audiovisual.

Incontornavelmente, falar do sector audiovisual em Portugal passa pela história da RTP – Rádio e Televisão de Portugal que, oficialmente desde 1957, veio revolucionar a comunicação social no nosso país. A propósito da celebração dos 50 anos da RTP em 2007, Vasco Hogan Teves compila a história da Radiodifusão Portuguesa num livro lançado num microsite criado para o efeito. Com base na exploração que fui fazendo desta evolução ao longo das décadas, escolhi alguns marcos que considero mais importantes para o que será a RTP de hoje, RTP na qual tive o privilégio de trabalhar durante o estágio a que se dedica este relatório: Inicialmente e devido às dificuldades técnicas, quer da emissão em si, quer dos inexperientes trabalhadores, passou-se por uma fase experimental de definição do que seriam os primeiros estúdios televisivos nacionais. Durante quase dois anos de emissões intermitentes, criaram-se condições para que se adequassem os meios à necessidade de transmitir de forma permanente. Durante a primeira década, a história da RTP passa por explorar e consolidar as possibilidades da televisão, apesar dos constrangimentos possivelmente inerentes ao contexto político ditatorial e ao facto de ser um meio de comunicação financiado pelo

Estado. Porém, em 1959 adere à União Europeia de Radiodifusão, o que permitiu o acesso a conteúdos partilhados por membros de outros países (um exemplo é o Festival Eurovisão da Canção), possibilitando, assim, uma diversificação de conteúdos emitidos pela RTP (com base em Teves, 2007).

Depois de uma reestruturação administrativa após a Revolução, em 1978 nasce o Canal 2 da RTP e segundo da televisão portuguesa, possibilitando uma oferta mais diversificada e mais virada para as Artes e para a Cultura. Em 1980 os ecrãs ‘ganham cor’ e trazem uma nova vida às imagens, até então a preto e branco e a televisão consolida-se (Teves, 2007).

Ora, eu nasci (ainda) nos anos 80, cresci a ver a ‘Rua Sésamo’ e outros programas infantis que marcaram a minha geração. Lembro-me vagamente das primeiras emissões da SIC (em Outubro de 1992) e da TVI (em Fevereiro de 1993) que, enquanto canais privados, vieram alterar a grelha de programação televisiva em Portugal e impor o confronto pelas audiências. Enquanto estudante de Ciências da Comunicação, questões relativas ao serviço público de televisão, conteúdos de programação e educação dos públicos, entre outras, sempre foram temas de reflexão. Aliando as memórias da minha infância e o fascínio pela ‘caixa mágica’ com o facto de ter crescido numa altura de grandes mudanças nos paradigmas da comunicação (basta pensarmos na ‘revolução da web’) e de ter estudado teorias da área para chegarmos à imagem que tenho da RTP enquanto empresa pública de televisão – e era aí que eu queria chegar.

A RTP – por um lado uma referência na minha infância, por outro, como cidadão, um órgão de comunicação social que se rege pela prestação de um serviço público de qualidade mas que, precisamente por isso, estará sempre sob forte pressão da opinião pública. Independentemente da opinião que possa ter em relação à questão do serviço público, uma coisa é certa: estando eu a construir uma carreira na área dos audiovisuais, trabalhar na RTP era como que um sonho – que entretanto se foi materializando para se tornar realidade.

Tinha acabado de ingressar no mestrado em Audiovisuais e Multimédia quando alguém me falou numa espécie de concurso de ideias ligado à RTP. Fui investigar: iam ‘criar novas oportunidades’ para que jovens pudessem trabalhar, numa lógica de laboratório de ideias, em novos conteúdos para os media – era o que eu queria, o que eu tinha idealizado como objectivo profissional, era a minha oportunidade! Concorri. Bastava pensar num projeto inovador, fosse para a televisão, para a rádio ou para a Internet e, individualmente ou em grupo, submeter uma descrição

geral da ideia e uma breve sinopse e, conforme o potencial da ideia, era ou não selecionado. Foram cerca de 1200 propostas para serem escolhidas apenas 67 para explorar, produzir e avaliar.

1.1 Uma proposta documental – Descobrir Agora

A ideia base do meu projeto teve a ver com os meus interesses pessoais em cinema documental e na História e Arqueologia do nosso país e também com o que considerei ser um formato diferente para televisão que, ao nível dos conteúdos, fosse informativo/educativo mas seguindo uma narrativa com um certo humor, para que assumisse um papel de entretenimento lúdico: a lógica de docuficção.

“The docu-fiction film performs two major functions: to inform and entertain. Although information and entertainment may be conceptually distinct, from a practical point of view they are hopelessly tangled. And docu-fiction films are one of the chief vehicles for delivering both information and entertainment” (Candeloro, 2000: 37). Este seria um formato para uma série de documentários televisivos, poderia resultar se fossem estruturados conforme as linhas gerais do conceito de docuficção. Sobre monumentos e/ou locais com importância histórica em risco de degradação, nasce o ‘Descobrir Agora’, produto de várias trocas de ideias e conhecimento entre mim e dois amigos, colegas de mestrado e futuros academistas, são eles o Nuno Azevedo e Domingos Lopes. Através de reconstituições históricas ficcionadas, maquetes tridimensionais e entrevistas a especialistas e populares, tentaríamos mostrar a importância dos monumentos outrora e hipóteses de requalificação e, ao mesmo tempo, registar a sua existência para que perdure no tempo.

Conforme os meios que teríamos disponíveis, *a priori*, a proposta para um projecto-piloto foi sobre as Sete Fontes, em Braga, complexo hidráulico idealizado no século XVIII para abastecer a cidade, admitindo-se a hipótese das suas origens remeterem à romana Bracara Augusta. De importância inegável, pensamos ser exemplo para explorar no ‘Descobrir Agora’, imprimindo o cunho de serviço público, já que os terrenos onde se localizam as Sete Fontes corriam o risco de passarem a zona de construção e não zona protegida conforme o que será considerado razoável quando se trata de um monumento nacional. Para concorrer à Academia, apenas tivemos que descrever os moldes gerais de produção do programa, que, ao que parece, foi avaliado como

exequível e com potencial: em Maio de 2011 ingressamos na Academia RTP para um estágio profissionalizante de nove meses.

Foi com muitas expectativas que chegamos ao Centro de Produção da RTP, em Vila Nova de Gaia, juntamente com outros 97 jovens ‘academistas’ para a sessão de boas-vindas à Academia RTP. O programa estava definido para duas semanas intensivas de palestras sobre várias áreas da produção de conteúdos para os media, com ilustres convidados, de José Eduardo Moniz a Catarina Furtado, de Fernando Alvim a Guilherme Costa (este último presidente da RTP, na altura). Depois das palestras e de workshops técnicos, estaríamos prontos, sob orientação de um tutor e dispondo de alguns recursos, para produzir um episódio-piloto para que fosse avaliado e pudéssemos prosseguir com o projeto ou fôssemos ‘reagrupados’, de acordo com as valências técnicas de cada um, noutra projeto que passasse à fase seguinte. Após essa avaliação e reformulação dos grupos de trabalho estaríamos na segunda e decisiva fase do nosso estágio: dos 67 projetos iniciais apenas um terço seria escolhido para entrar na grelha da RTP.

Durante a licenciatura pude ter contacto com diferentes técnicas, material, formatos, enfim, com um série de instrumentos e métodos de trabalho na área dos audiovisuais, numa lógica de aplicação prática do que aprendíamos teoricamente. Foram alguns os trabalhos de grupo que me marcaram de alguma forma, desde uma curta-metragem “Nas Tuas Costas” idealizada e executada integralmente por mim e dois colegas de turma a um videoclip para uma banda de Braga que se ‘estreou’ num ecrã de cinema. Posso registar aqui o que pode ser considerado senso comum mas que eu assumo por experiência própria: na universidade, não prestamos atenção a metade das coisas que nos dizem. Queremos é aplicar tudo, mesmo sem grande atenção a perfeccionismos. Mas depois há disto: oportunidades, daquelas sem segunda oportunidade para tentar, oportunidades únicas que são como que um sonho tornado real. E então esforçamo-nos para fazer bem as coisas, para aplicar tudo o que recordamos como importante. Durante as primeiras semanas, dei por mim muitas vezes a pensar ‘se’: ‘se tivesse praticado’, ‘se me tivesse aplicado’, ‘se’ mas sem tempo para ‘ses’. Apesar de termos algum acompanhamento por parte dos profissionais da RTP, na fase de execução dos projetos-piloto a preocupação principal era apenas transmitir a ideia, provar que teria potencial para uma produção profissional. E reconheço que os conhecimentos que adquiri ao longo do meu percurso académico foram essenciais para que pudesse levar avante o produto final que tinha em mente.

Tivemos algumas preocupações estéticas, por exemplo, que pela falta de conhecimentos e meios técnicos, não conseguimos aplicar da melhor forma. A estética cinematográfica, quando marcada, é capaz de definir uma linha identitária do realizador e da sua obra, no geral. Em casos particulares, é também capaz de dotar a obra específica de características visuais que complementem a transmissão da mensagem principal que se pretende transmitir – questões que irei desenvolver com mais cuidado no próximo capítulo deste relatório. No caso do ‘Descobrir Agora’, faria sentido aplicar uma correção de cor, por exemplo, adequado à narrativa, frequentemente apelando a momentos do passado através de reconstituições históricas. Falar de preocupações estéticas envolve escolha adequada de lentes, filtros, movimentos de câmara, luzes, etc. - não as solucionamos com perfeição mas pudemos contar com o apoio, aconselhamento e intervenção, sempre que acharam necessário, dos técnicos da RTP. Porém, dado o carácter experimental desta 1ª fase do laboratório da Academia, o melhor que retirei deste período foi a aprendizagem para a fase seguinte.

O Descobrir Agora ficou por ali mas posso afirmar com certeza que foi aí que começou a minha aventura ‘à séria’, ao integrar a equipa do Código de Bairro, objeto central de estudo deste meu relatório de estágio, que contarei mais adiante.

Esta série documental ficcionada acabou por se materializar num episódio piloto de 25 minutos (formato existente na grelha de programação da RTP), sendo que, a nossa proposta seriam fazer vários episódios com esta mesma duração. Poderíamos ter feito apenas um piloto mais curto com cerca de 10 a 15 minutos servindo como amostra do que seria um episódio completo. Contudo optamos por fazer um episódio completo onde iríamos abordar todas as questões das quais o Descobrir Agora se proponha a desdenhar. Como não disponhamos de meios técnicos, nem de orçamento, para fazer um episódio à séria tivemos que correr a toda a ajuda que conseguimos, através de amigos e conhecidos, da capacidade de “desenrascanço” e de uma boa dose de esforço e entusiasmo neste projeto conseguimos elaborar um episódio completo e entrega-lo dentro dos *timings* previstos.

Como poderá ser encontrado no dossiê de produção em anexo, em linhas muito gerais o episódio continha numa primeira fase uma curta abordagem histórica ao monumento, feita através de uma curta reconstituição histórica evocando as personagens que mandaram construir as Sete Fontes. De seguida tínhamos um vox-pop realizado pelo apresentador, onde questionava os transeuntes bracarenses à cerca das Sete Fontes. Reunidas as pistas sobre a localização do complexo

histórica passava-se à fase de enquadramento histórica a nível nacional e local, importância dada pela autarquia e o estado atual do mesmo complexo. Para materializar isto, recorreremos a especialistas de cada uma das áreas de interesse e, deste modo, baseamo-nos nos seus depoimentos para construir a narrativa do programa. Entrevistamos o vereador do planeamento, ordenamento e urbanismo de Braga, um arquiteto, um arqueólogo, um geólogo, o presidente da junta de S. Vitor (local onde se encontra o complexo) e um historiador. Estes depoimentos eram lançados ao longo do episódio com o objectivo de explicar e demonstrar o grau de importância do complexo, o estado atual e o que se tem vindo a fazer pela preservação do mesmo. Tivemos que recorrer a algumas intervenções dentro de campo do apresentador feitas no complexo, e também a voz off, de modo a acrescentar detalhes históricos ou de valor relevante para o assunto. O recurso ao apresentador, como referi anteriormente foi também uma opção que visava dar um toque humorístico para que a abordagem não fosse exclusivamente histórica e factual. Recorreremos também a maquetes 3D para ilustrar todo o funcionamento do complexo.

Muito sucintamente os 25 minutos do piloto, que nos valeu muitas horas sem dormir, resumiam-se à descrição anterior. Todo isto só foi possível com ajuda de amigos, que se voluntariaram para fazerem de atores nas reconstituições históricas, à boa vontade da Escola EB 2, 3 de Real que nos disponibilizou gratuitamente os trajes típicos da época, ao Sr. Firmino (Presidente da junta de S. Vitor em 2011) que nos desbloqueou a entrada nos túneis subterrâneas do complexo e a muito, muito empenho e força de vontade.

Como em todos os trabalhos documentais, também o Descobrir Agora possuía uma abordagem própria, ou seja, tínhamos de tomar um partido, e a nossa opção foi valorizar o património nacional e por isso mesmo, como se pode ver no episódio em anexo, a nossa abordagem visa defender o património, reabilitá-lo e dar-lhe o devido valor ao invés de o destruir em favor do urbanismo fervilhante e desmedido. E foi aqui que aprendi algo muito importante que deu também origem ao facto de ter escolhido este tema para a dissertação. O que de facto distingue o documentário da informação é a abordagem que o realizador escolhe, por muito imparciais que queiramos ser um documentário tem que ter um cunho, um ponto de vista, uma estética, uma personalidade se não será apenas uma peça de informação que poderia perfeitamente integrar um noticiário qualquer.

1.2 UM SONHO QUE (DES)APARECE

É difícil quando, metaforicamente dizendo, desistimos ao chegar à meta ou ficamos em segundo lugar numa competição. Pois bem, depois do êxtase de materializar uma ideia, de concretizar um projeto com sucesso, espera-se pelo reconhecimento. Neste caso, apesar dos muitos elogios, o ‘Descobrir Agora’ não era suficientemente bom. É duro perceber que, mesmo aplicando todas as nossas capacidades, não conseguimos destacar-nos, fomos bons mas não os melhores. Tenso mas com esperança, foi assim que recebi a notícia, ou melhor, que não ouvi o ‘Descobri Agora’ entre os nomes dos projetos selecionados. Ouvi depois o meu nome para integrar um outro grupo, talvez o único que torci para não integrar. Um dia mau – ‘um sonho desaparece’ – mas que, contra todas as expectativas, mudou a minha vida para melhor e um novo desafio ‘rejuvenesceu’ o sonho de realizar uma série documental.

No dia-a-dia do meu estágio fui conhecendo colegas que, como eu, foram para a Academia trabalhar em projetos que foram idealizando. Houve alguns (colegas e projetos) com os quais me identifiquei mais, outros que, por diversas circunstâncias, não convivi tanto. A partilha de conhecimentos e de ideias foi das experiências mais interessantes deste período profissionalizante e daí surgiram contactos e amizades para a vida. Um dos grupos, curiosamente também de ex-alunos do curso de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho, foi, desde o início, quase que um segundo grupo para mim, pelos interesses comuns, pela proximidade geográfica (todos eles residentes na zona de Braga, tal como eu) e fomos criando afinidade. Quando foi divulgada a seleção dos projetos para execução, conforme referido acima, o meu descontentamento foi evidente e, por um acaso, este grupo que refiro agora precisava de mais um membro. Depois de ter feito o pedido a um dos produtores executivos da Academia, o Gonçalo Madaíl, para integrar a equipa do “Código de Bairro”, felizmente esse pedido foi aceite e assim, fui reagrupado para editor e realizador do ‘Código de Bairro’.

1.3 CÓDIGO DE BAIRRO: O RETRATO DO QUOTIDIANO SOCIAL

‘Embarque como passageiro invisível, nesta viagem ao coração de quatro bairros portugueses’ era o mote para o espectador descobrir, através da nossa visão, cada ‘personagem’ retratado no seu habitat, que por muito peculiares que fossem, representavam a alma comum a todos os habitantes do bairro. A simplicidade e complexidade de viver, alguns desde sempre, em bairros que têm tanto de característico como de degradados e empobrecidos. O fio condutor sempre foi esse, o de procurar transmitir valores que, como as pedras gastas da calçada, permanecerão lá mesmo que encobertos pela ruína circundante. O desafio era captar essa intensidade, esse sentimento comum que se reflete na comunidade que habita cada bairro mas que vive, essencialmente, no íntimo de cada um. Como se fosse um código particular que só aquela comunidade conhece, um ‘Código de Bairro’.

Podia, para este relatório, optar por uma abordagem semiótica a cada sociolecto que fui confrontando em cada bairro, qual aldeia dentro da cidade. Comunidade parece-me um bom termo para referir a identidade comum a estas pessoas que partilham bem mais do que a zona onde residem e que juntas formam um lar, mesmo que, se o tivermos que localizar num espaço específico, pudesse perfeitamente ser a pequena praça no centro do bairro ou mesmo o tanque onde as senhoras se juntam para lavar a roupa e pôr a conversa em dia. Falamos aqui de traços extremamente difíceis de comunicar se não de forma natural, direta, sem guiões nem planificações gerais. Coisas do dia a dia de cada bairro, interações que simplesmente acontecem. Foi assim que se foi compondo o ‘Código de Bairro’, com a equipa (eu e três colegas da Academia, Pedro Sarmento, João Oliveira e Daniel Lima), o diretor de fotografia que contratamos, Pedro Azevedo, com quem aprendi muito e que despertou a minha curiosidade sobre esta função tão ‘mágica’ de ‘iluminar’ a realidade documentada, um operador de steadycam e por último mas não menos importante o nosso gestor de projeto, Marco Oliveira, que foi uma espécie de “pai” que nos guiou nesta aventura documental, e afirmo com toda a certeza que se não fosse o seu empenho e dedicação a este projeto nós não seríamos capazes de o concretizar com o sucesso que obtivemos. O Marco, para nós era uma espécie de conselheiro que, para além de nos dar boas referências documentais, nacionais e internacionais, para que nos pudessemos inspirar, também ele acreditava neste projeto tanto ou mais do que nós. Isto fez com que a expectativa fosse elevada e ao mesmo tempo, intencionalmente criou-se uma espécie de compromisso de honra entre nós (eu e os meus três colegas), onde não

queríamos de maneira nenhuma defraudar as expectativas criadas e ao mesmo tempo isto servia de mote ao nosso entusiasmo e dedicação a este projeto.

Inicialmente, ainda na fase de piloto à qual eu não participei, o formato do “Código de Bairro” seria uma série de curtas-metragens a serem lançadas na internet (sítio da RTP, Vimeo e outras plataformas), com duração máxima de 10 minutos por cada episódio/bairro. Esta era a base que tínhamos quando eu integrei o grupo. Mas a equipa de produção da Academia tinha outros objetivos: transformar o “Código de Bairro” numa mini série documental para televisão, onde cada episódio teria a duração de 25 minutos. Não era bem isto que os meus colegas tinham idealizado, porque um dos cunhos principais deste projeto era o *look* cinematográfico, e a pedra angular seriam as pessoas do bairro serem os atores das curtas-metragens. Neste ponto chegamos a temer pelo que poderia vir a ser o produto final, uma vez que, adaptar este projeto ao formato televisivo poderia por em causa algumas das traves mestras que sustentavam este projeto. Daí a importância do Marco Oliveira que foi um sempre um guia e nesta fase inicial fez-nos sentir de que o projeto não iria perder nada com esta adaptação, nós é que teríamos de “estar cientes da abordagem documental que iríamos fazer, independentemente do formato a abordagem é que vai definir o look cinematográfico, as personagens, etc.” Disse-nos o Marco numa das reuniões que tivemos, juntamente com algumas referências como Spike Lee, Vertov, Herzog, entre outros. Foi precisamente nesta altura que comecei a conhecer melhor alguns dos conceitos de cinema documental que falarei mais à frente.

Descrever o ‘Código de Bairro’, depois do que vivenciei, é falar de Miragaia, das Caxinas, de Alfama e do Tróino como um todo, não lhes retirando, contudo, a identidade própria, a personalidade comum que definem e que refletem. Se tivesse que os caracterizar como esse todo que refiro, a opção menos redutora passaria por enunciar os valores comuns a essas gentes, o legado que transmitem de geração em geração e que lhes permite o espírito de partilha e de união que, esse sim, presenciei em todos os bairros e em todos os seus bairristas habitantes, chegando quase a sentir-me eu mesmo com um destes habitantes.

1.3.1 Pré-produção

“I think the (documentary) production process is so much more full of risks ... things can happen, and they change the direction of the film, that it’s not comparable to fiction.”

(Austin, 2008:135)

Esta foi uma das fases fulcrais para o desenvolvimento deste projeto. Foi nesta altura que decidimos e optamos por aquilo que seria o melhor para o “Código de Bairro” (CB, a partir de agora passarei a utilizar esta sigla para me referir à série), e foi aqui que foram tomadas decisões que viriam a influenciar toda a estrutura da série.

Contudo, e de acordo com a frase que se encontra no início deste subtema, nunca se pode determinar a rodagem de um documentário, porque “há coisas que acontecem, e que podem mudar a realização do filme”, o CB não foi exceção. Mas nesta fase eu ainda não tinha noção disto, e achava que se podia escrever um guião para um documentário. De facto é possível ter um guião na realização de um documentário, mas com a abordagem que queríamos ter tornava-se um pouco difícil. Os personagens principais de cada um dos documentários eram os próprios habitantes dos bairros, e mesmo que os conhecêssemos de antemão era impossível prever qual o discurso que iriam ter quando colocássemos a câmara em “rec”. Se lhe dêssemos um texto, para além de estarmos a ficcionar a realidade, estas pessoas não seriam capazes de fingir o que quer que fosse, porque não são atores, e apesar de quererem “aparecer na televisão” não sabem o que fazer ou dizer quando têm uma câmara de filmar na sua frente. Mas isto já foram conclusões que tirei numa fase mais avançada.

Nesta fase de Pré-produção e Répérage as tarefas passavam por definir a abordagem documental, ou seja, qual o ponto de vista que queríamos ter em relação à série e a cada um dos bairros; definir a estrutura de cada episódio, que teria de ser comum a todos os episódios; definir os “personagens tipo” que iriam dar voz ao CB; escolher quatro bairros portugueses, onde a comunidade que os habita possuísse um “código de bairro”.

Na altura em que integrei este grupo, introduzi-me no seio de um projeto que tinha por nome “Bairro Sentido”. Do mesmo modo que eu tinha o projeto “Descobrir Agora” na fase de piloto, também estes novos colegas que acabara de encontrar já tinham produzido um piloto. Isto quer dizer que no momento em que me juntei a esta equipa já muita coisa estava definida, inclusive o modelo documental. Como se pode consultar no dossiê de produção em anexo, a abordagem documental já estava estruturada, bem como os personagens tipo - o maior desafio nesta fase era encontrar os outros três bairros, sendo que como o piloto foi rodado em Miragaia, um dos bairros já estava escolhido.

Para além da escolha dos locais de gravação, nesta fase vieram também algumas preocupações estéticas, tal como mencionado no dossiê: “Queremos usar um estilo cinematográfico,

diverso da tradicional reportagem jornalística.”. Foi aqui que começamos a pensar no que iríamos precisar, a nível técnico e humano, para fazer jus à premissa central deste projeto. Foi então que, aconselhados pelo nosso gestor de projeto Marco Oliveira, surge a ideia de contratar um diretor de fotografia. Nesta altura eu mesmo fiquei surpreso pensando: “Um diretor de fotografia para um documentário?”. Sim, respondia o Marco, se realmente queríamos entrar numa estética cinematográfica precisávamos de alguém que se preocupasse única e exclusivamente com isso. Desta feita, contratámos o Pedro Azevedo, diretor de fotografia já com alguns anos de experiência no cinema português, tendo já participado em várias longas metragens que estiveram nos cinemas, tal como “A Moral Conjugal” (2012). Este novo elemento que iria integrar a equipa trazia consigo o seu equipamento, um kit de lentes Zeiss Compact Prime CP.2, quer isto dizer que iríamos estar a utilizar lentes de cinema na realização de um documentário. Decidimos também usar uma Canon 5D como dispositivo de captura de imagem por esta possuir um *look* bastante aproximado das máquinas de cinema, como as Red Cam. Para terminar a parte das preocupações estéticas falta acrescentar que, desde o início, ficou definido que para cada momento de gravação seria usada a lente com o ângulo de visão que mais se adequasse: para os planos de pormenor/apresentação do personagem ou *close up* utilizaríamos a lente 50mm e para os planos de entrevista (plano médio) e planos gerais dos bairros usaríamos a lente de 35mm. Caso surgisse a necessidade de filmar num espaço mais pequeno teríamos de usar uma lente mais angular que seria a 21mm.

No que toca a preocupações estéticas falta mencionar o *steadicam*. Como pretendíamos que o espectador fosse um “viajante invisível”, achamos que para os planos de visita ao bairro era necessário ter um operador de *steadicam* na equipa, deste modo, conseguíamos simular de uma forma bastante real o ponto de vista de alguém que explora as ruas e ruelas do bairro. Como tal, Carlos Santos, considerado um dos melhores operadores de *steadicam* em Portugal, integrou também a nossa equipa. Ficou definido que cada episódio teria um dia de *steadicam* para recolher este tipo de planos mais “*voyeur*”.

Uma das coisas que já vinha da fase piloto e que também continuou com a adaptação ao CB foi a escolha de uma banda sonora original. Para isso contamos com o Pedro Costa, que na época se encontrava a finalizar o Mestrado de Produção e Composição Musical. E para terminar, ficava a faltar a componente de design. Concluimos que seria necessário contratar um designer que nos trabalhasse o *layout* gráfico da série que envolvia o logótipo e oráculos. Deste modo, Marta Calejo também integrou a equipa na qualidade de designer.

No que toca a recursos humanos foi esta a lista de pessoas que fez parte do CB. Claro está que as restantes funções seriam preenchidas por nós. Desta feita, eu e o Pedro Sarmiento acumularíamos as funções de realização, assistente de câmara e pós-produção; o João Oliveira seria o nosso Argumentista/Repórter; o Daniel Lima encarregar-se-ia da captação sonora.

Depois de alguma pesquisa e diálogo, chegamos à conclusão que os quatro bairros a serem filmados seriam: o bairro de Alfama (Lisboa), Caxinas (Vila do Conde), Miragaia (Porto) e Troino (Setúbal). Tentamos abranger toda a área geográfica pondo as hipóteses de ir filmar aos Açores em Rabo de Peixe ou em Olhão, no Bairro dos Índios da Meia Praia. No entanto, depois de termos apresentado o Caderno de Encargos (ver anexo) e o orçamento que rondava os 25 000 euros, esta proposta foi chumbada sendo-nos apenas atribuído o valor de 20 000 euros para toda a produção desta mini-série com quatro episódios. Assim sendo, fomos obrigados a reduzir as despesas impossibilitando a rodagem em distâncias geográficas muito grandes, como eram os casos de Olhão e dos Açores.

Para terminar, e provavelmente um dos pontos chave deste tema, o que é o “Bairro Sentido” e o Código de Bairro”? São exatamente a mesma coisa, ou para sermos mais concretos, o Bairro Sentido foi a semente e o Código de Bairro é a árvore que se desenvolveu a partir dessa semente. Fora abordagens poéticas, o Bairro Sentido era o nome do projeto que se candidatou à Academia. Passada a fase de piloto e tendo em conta que o Bairro Sentido teve de mudar a sua plataforma de exibição (passando da internet para a televisão), o nome “Código Bairro” era mais forte e sonante e adaptava-se melhor à criação de um *layout* visual (código de barras). Foi por isto que o nome se alterou, no entanto a abordagem documental e a premissa que deu origem a esta série continuavam intactas, mas agora que o projeto tinha expectativas mais altas, fazia sentido ter também uma nova imagem, passando assim a chamar-se Código de Bairro (CB).

Estava terminada a fase de Pré-Produção, chegava a hora de partir para o terreno e pôr mãos à obra, dando início a esta aventura de quatro meses que foi uma espécie de sumo concentrado, dando para diluir em muitos meses de aprendizagem, mas foi este o tempo que dispus para poder aprender e fazer ao mesmo tempo.

1.3.2 Répérage e Rodagem

Descrever a experiência que tive durante a rodagem da série documental de quatro episódios não irá, decerto, fazer jus ao que conseguimos captar através das lentes e imortalizar através da obra

em si. Porém, irei deter-me apenas nos pormenores técnicos que me possam ajudar a explorar o tema central do meu relatório, a direção de fotografia como meio de excelência para imprimir realismo ao documentário.

“Patricio Guzmán (...) disse um dia que o documentário é o álbum de família de um povo, (...) promove a identidade de quem somos e, ao fazê-lo, estabelece pontes para uma visão atualizada da História. Numa época em que a lógica mediática reside no efêmero, o documentário surge como um poderoso instrumento de preservação da memória ou, se preferirmos, como um lugar de reencontro dos homens com a sua condição e a sua circunstância”. (Campos, 2009:1)

Considero que o resultado final do ‘Código de Bairro’ vai de encontro à ideia de Guzmán, retratando literalmente, como num álbum de família, as comunidades unidas por uma mesma identidade, construída no bairro e pelas vivências individuais e conjuntas nele. Contudo retratar este “álbum de família” teve as suas dificuldades. Dependendo de bairro para bairro, onde fomos melhor ou pior acolhidos o que é comum a todos é que existia uma “comunidade” única.

De forma a levar a bom porto as filmagens do CB organizámo-nos da seguinte forma:

- 1 semana para repérage (5 dias), levantamento de informação e contacto direto com os habitantes do bairro.
- 1 semana (5 dias) para rodar o documentário.

Poderá isto parecer pouco tempo para filmar um documentário que visa uma componente social mais íntima com os habitantes de uma comunidade local, e de facto é pouco tempo, mas era o tempo que tínhamos. E por isso mesmo a semana de repérage que antecedia a semana de gravações era fulcral para a calendarização das filmagens e mostrou-se determinante para que conseguíssemos cumprir os prazos.

Aproveito este momento para fazer uma autocrítica, mesmo não sendo necessariamente por minha culpa ou dos meus colegas, mas após visualização do trabalho final e comparação com outros trabalhos semelhantes cheguei à conclusão de que uma semana para conhecer o local e os seus habitantes é muito pouco tempo para se conseguir o “à vontade” desejado com os personagens do bairro, neste caso, os seus habitantes. E este “à vontade” é a alma do CB que, apesar de existir, poderia ser melhor trabalhada. Porque eu, na qualidade de realizador deste documentário deveria de ser parte da comunidade, os moradores deveriam de olhar para mim quase como um elemento da

sua comunidade para poderem confiar em mim e deste modo criar uma situação de realismo por excelência. Isto aconteceu no CB mas não na escala que eu acho que era merecida.

Retomando o tema deste capítulo, começo por esmiuçar a *répérage*. Nesta fase o enfoque era perceber a fisionomia social do bairro, escolher as personagens que iriam dar corpo ao documentário e por fim elaborar uma estrutura documental, mesmo que provisória, que seriam as traves mestras da construção do episódio. Esta estrutura seria o que de mais parecido tínhamos com um guião, apesar de eu me ter apercebido que um guião em documentário “escreve-se” na fase de edição a estrutura, que compreende a abordagem documental, é algo de preponderante e que influenciará todas as fases posteriores. É impossível determinar os acontecimentos por ordem cronológica e espaço físico, mas é importante saber que, em determinado espaço, tendo em conta as pessoas que o frequentam é mais propício acontecer algo que eu quero ilustrar no meu documentário. Como eu não posso levar um megafone e dar voz de ação no terreno com estes “atores reais”, a nossa missão na *répérage* passava por nos salvaguardarmos, e na altura de ir para o terreno já ter uma imagem em mente do que seria o documentário finalizado.

Através de um olhar mais pragmático, a *répérage* passava por fazer um calendário/agenda de gravações, perfil das personagens, preparar entrevistas e criar a estrutura do episódio. No entanto, a meu ver, todas estas tarefas tinham um propósito maior: ganhar à vontade com os habitantes do bairro que se iriam transformar em personagens do documentário e perceber quais seriam os personagens relevantes para contar a história desta comunidade em específico.

Mesmo com toda a preparação aconselhada e necessária, sinto-me à vontade para afirmar que os melhores momentos, ou seja a “magia” documental aconteceu quando menos esperávamos e por uma vez com uma personagem que não fazia parte das nossas apostas. Contudo, isto também não teria acontecido se não tivéssemos criado uma estrutura de antemão.

Realçando alguns pormenores técnicos, mas que para o tema da minha dissertação são fundamentais, houve uma estrutura de direção de fotografia que foi elaborada por mim e pelo Pedro Sarmiento sob a orientação do Pedro Azevedo, o nosso DF (Diretor de Fotografia). Para cada uma das situações abordadas existia uma escala de planos correspondente. Escala esta que achamos ser a mais adequada a cada uma das situações em específico. Tínhamos ao nosso dispor a seguinte lista de material de fotografia:

- Kit de lentes Zeiss CP.2 Prime (lente de 80mm f 1.2, 50mm f1.2, 35mm f1.2, 21mm f1.2)
- Filtros degradé/skyline e filtros ND

- Tripé
- Apoio de ombro
- Steadycam
- Follow focus
- Kit de iluminação (3 projectores de 600 Watts) com filtros de difusão e moon Light.

Dentro desta lista de material decidimos que para absorver o máximos de realismo teríamos de utilizar a seguinte estrutura:

- Entrevistas: lente 50mm, ou 21mm caso fosse num espaço pequeno em interior. Plano médio cintura ou médio peito. Câmara sempre no tripé e iluminação adequada ao espaço caso fosse um interior.
- Planos de pormenor: Para cada “personagem”, ou seja, pessoa entrevistada tínhamos sempre de fazer planos de pormenor que a caracterizavam, que poderiam ser das mãos, de algum fio ao pescoço, tatuagem etc. Neste caso usávamos a lente de 35 mm e câmara no apoio de ombro. Estes planos seriam usados na “apresentação” da personagem com um jingle característico.
- Planos de situação: Algo que mostre a atividade ou o dia a dia do personagem. Aqui normalmente usávamos a lente 35mm, no entanto caso se justificasse poderíamos usar a 50mm.
- Planos gerais e tilt-shift: aqui mostrávamos o bairro tentando localizá-lo no meio urbano envolvente. Usávamos na maioria dos casos a lente 35mm, sendo que por vezes poderia se justificar o uso da lente 21mm num espaço mais eduzido. Durante dia tínhamos de utilizar os filtros ND e nos planos em que o céu se destacava usávamos os filtros skyline. Nos planos de tilt-shift que mostravam o bairro de cima sob uma perspectiva de miniatura usávamos a lente 50mm ou 80mm dependendo da distância a que nos encontrávamos.
- Planos “voyeur”: Estes eram os planos feitos de steadycam que queriam mostrar o bairro através de uma perspectiva mais pessoal. Levar o espectador a viajar pelas ruas e ruelas do bairro. Neste caso usávamos o operador de steadycam como é óbvio e a lente 50mm.

Esta era a estrutura base que tínhamos definido para todos os episódios e que foi cumprida, existindo sempre espaço para algum tipo de adaptação caso a situação o exigisse. Nem sempre foi fácil seguir esta estrutura uma vez que o nosso plateau era a rua ou a casa de um desconhecido que

passava a ser conhecido as limitações eram muitas. Mas daí esta estrutura ter sido preponderante para a criação de uma identidade visual que se pode comprovar nos quatro episódios.

Durante a rodagem as preocupações estéticas estavam ao nosso encargo, meu e do Pedro Sarmiento, por sermos os realizadores, no entanto e tendo em conta a nossa falta de experiência contávamos sempre com a ajuda e experiência do nosso DF. Basicamente nós tentávamos explicar o que tínhamos em mente e ele executava ou fazia-nos ver o porquê daquilo que pretendíamos não ser possível. Mas foi aqui que o meu interesse pela direção de fotografia foi despertado. Como a nossa equipa era reduzida durante a rodagem a minha função centrava-se em ver se tudo estava a correr conforme o planeado, mas também tinha que auxiliar os meus colegas nas restantes funções e por isso também fazia anotação e por vezes assistente de foco.

No entanto aquilo que mais me surpreendeu foi a reação das pessoas enquanto estavam em frente a uma câmara. Não é que não soubesse que isso não acontecesse mas nunca pensei que conseguisse alterar de modo tão preponderante uma história que é real, que é verdadeira, que é o que se passa no dia a dia mas que eu ter que filmar esta situação, a mesma fosse alterada pela atitude dos intervenientes. Algo que à partida seria só carregar no botão “Rec” e esperar que as pessoas fizessem o que fazem normalmente, a sua rotina. Mas isto não é bem assim. Tal como em meados de Fevereiro, mais concretamente no dia 21 de Fevereiro de 2013, vi uma peça de informação na SIC, que poderia ser totalmente irrelevante, mas houve uma frase que me intrigou e neste momento faz todo o sentido usá-la. Esta notícia tinha como base divulgar uma exposição que era nada mais nada menos do que uma representação real da casa do artista Manuel João Vieira. Uma instalação sem paredes onde era possível ver de umas divisões para as outras e onde qualquer pessoa podia observar o dia a dia do artista. No momento de dizer algumas palavras para a televisão, Manuel João Vieira disse o seguinte: “O que acontece quando nós nos pomos debaixo de qualquer tipo de foco, como é o caso de uma câmara, nós somos outra coisa, somos outra pessoa, os comportamentos são outros.” E esta foi sem dúvida a minha maior luta ao longo da rodagem, conseguir uma atitude o mais real e natural possível mesmo depois de pôr uma câmara à frente de uma das personagens tentar que a conversa fosse o mais descontraído possível. Mas era uma luta muito difícil de vencer tendo em conta que só tinha uma semana para ganhar “à vontade” com as pessoas e no fundo o que todas queriam era “falar para a televisão” e queixarem-se da sua vida. Não foi fácil lidar com isto, mas conseguimos balancear as coisas e o resultado final mostra o real e o quotidiano de cada um dos bairros, apesar de tudo.

Em suma, o mais importante a reter desta fase é a criação da estrutura documental, mesmo não sendo um guião propriamente dito, é o “guião no terreno” vou-lhe chamar assim. Com ele conseguimos vencer muito mais facilmente as dificuldades que surgiram. No entanto conseguir extrair a realismo das situações foi a tarefa mais difícil que levei a cabo ao longo da rodagem. Mas devido ao auxílio do nosso equipamento, a própria estética dos documentários retrata o real, evidência as rugas, os contrastes das casa antigas e já em mau estado. A própria câmara entra dentro dos becos e ruelas do bairro, e, locais que só os moradores conhecem, entra dentro das casas das pessoas, acompanha-as nas suas rotinas diárias tudo isto conjugado com uma escala de planos e as lentes certas ajuda a aumentar o grau de realismo e colmatar algumas das falhas que surgiram ao longo da rodagem.

1.3.3 Edição e pós-produção

“(..) the documentary is always built on structuring absences, which are normally suppressed in the processo f editing, that is, of achieving narrative or discursive or poetic coherence. This indicates another kind of filmic invisibility altogether, the myth of invisible editing, wich supposesthat the best editing is the kind that the viewer doesn’t notice – except for cuts designed to draw attention to themselves.”

Austin (2008:124)

Relembrar esta fase de trabalho é como recordar todos os momentos da nossa infância e juventude que deram origem aquilo que somos hoje. Sim, porque depois de todo aquele turbilhão de acontecimentos vividos na rodagem chega a hora de reviver alguns momentos que já não nos lembramos bem e começar a reconstruir um puzzle. A diferença é que no meio deste puzzle, para além de termos que juntar todas as peças para construir uma história, temos que escolher quais as peças preponderantes para construir uma só história, e para isso temos que deixar algumas peças de lado que por vezes, apesar de serem importantes, vão ter que ficar de fora - seja por não terem o grau de interesse pretendido, ou até mesmo porque o formato que escolhemos é demasiado curto para incluir tudo aquilo que merece destaque.

Como já mencionei atrás, o CB era gravado e também editado com base numa estrutura geral e outra específica para o episódio em questão. Nesta altura, já com todo o conteúdo em bruto para fazer o episódio, sempre baseados na estrutura criada, seleccionávamos os depoimentos mais importantes para contar a história deste bairro em específico. Estes depoimentos seriam uma espécie de “voz-off” que iria contar a história daquela comunidade. Voz-off esta que não seria uma única voz mas sim um conjunto de quatro depoimentos na primeira pessoa que constituíam os personagens-tipo que caracterizavam uma comunidade. O primeiro passo da edição propriamente dita era seleccionar os depoimentos que melhor ajudavam a caracterizar aquela comunidade, baseada numa escolha feita de quatro personagens (habitantes do bairro) na altura da rodagem - personagens estas que caracterizavam a comunidade onde pertenciam. Este primeiro passo era fulcral e determinava o rumo da abordagem documental de cada episódio em específico. Porque estes depoimentos seriam o fio condutor da nossa narrativa. Esta era uma fase um pouco ambígua porque apesar de nos ajudar a centrar no tema do nosso trabalho, por vezes também era um pouco redutora

porque éramos obrigados a deixar certas coisas de fora devido à limitação de tempo que cada episódio tinha, ou seja, estávamos limitados a 25 minutos por episódio.

Aquando da fase de pré-produção já tínhamos definido a estrutura de edição, mas só agora nesta altura é que as coisas começavam a fazer sentido. Relativamente ao estilo de edição/documental, que se pode ver em anexo, tínhamos partes com cortes assumidos e propositados para chamar à atenção do espectador. Por exemplo, a apresentação dos personagens foi feita através de um *jingle* e de vários planos de pormenor do personagem em destaque que terminava sempre com um plano inteiro da personagem com o seu ar humilde e de pouco à vontade como se estivesse a ser observado, mas foi intenção nossa que isto acontecesse para demonstrar uma proximidade do espectador com a personagem. No entanto, em grande parte os episódios constituíam-se do que o autor da frase que inicia este capítulo chama de “edição invisível”, ou seja, uma edição feita através de cortes subtis mostrando o quotidiano do bairro levando o espectador numa viagem ao coração desta comunidade, usufruindo de uma paisagem de edifícios pitorescos que caracterizam o bairro. Assim, os cortes sucediam-se sem existir uma quebra da ação. O objectivo era “embalar” o espectador ao som da voz da personagem que ia contando a história e, à medida que íamos ouvindo a história, íamos entrando na vida das personagens e por sua vez no quotidiano do bairro.

Para além das apresentações de personagens tínhamos mais 3 marcas estilísticas bastante evidentes. Eram elas: os planos de *steadycam*, os planos de *tilt-shift* e a banda sonora original. Os planos de *steadycam* complementavam os planos mais gerais querendo levar o espectador numa viagem pelo bairro, mas de uma perspectiva na primeira pessoa quase como alguém que vai bisbilhotando os recantos daquela comunidade. A este estilo juntava-se ainda os planos de *tilt-shift*, que também vinham completar a narrativa do ponto de vista do observador. Estes planos eram uma espécie de enquadramento geral do bairro na paisagem que o rodeia demonstrando a azáfama diária de pessoas e veículos do dia para a noite. Os planos de *tilt-shift* eram cortes assumidos na narrativa e serviam também de separadores de transição entre dois assuntos distintos abordados ao longo da narrativa. Por fim temos aquela que considero uma das maiores apostas ganhas do CB, a banda sonora original. Queríamos uma banda sonora original para esta, dar mais força aos momentos mostrados pela câmara, e para isso não queríamos usar músicas já comercializadas porque estão sempre associadas a outros momentos ou vivências. Para tal todas as músicas incluídas no CB foram feitas depois das gravações, onde o compositor se inspirou nas imagens já gravadas dos

bairros e tentou construir uma banda sonora que transparecesse o sentimento que estava associado à narrativa que pretendíamos. Até mesmo o “beat” presente no episódio do Bairro Troino foi feito pelo nosso compositor, porque apesar do “Zé-Sopinha” ter cantado um rap à capela achamos que merecia um beat de fundo para evidenciar aquele que foi um dos momentos mais “reais” que aconteceu ao longo de todo o CB.

Em jeito de conclusão deste tema, e pegando na ideia anterior, gostava de evidenciar esta peripécia que aconteceu sem que nada que o fizesse prever. No dia do de filmarmos os recantos do bairro com o nosso operador de steady, eis que surge o Zé-Sopinha e do nada canta uma espécie de rap sobre a sua vida. Todo isto aconteceu de uma forma tão natural que concordamos logo que esta seria uma cena que deveria de entrar na narrativa deste episódio. Na altura da rodagem tivemos que mudar a estrutura que tínhamos para que esta nova personagem fosse incluída e tivesse o merecido destaque. Mas só na fase de edição é que tudo isto fez sentido, a conjugação dos planos de steady a terminar com o rap do Zé-Sopinha, com o beat de fundo na segunda parte da música, e a magia aconteceu. Considero esta cena uma das mais míticas ao longo de todo este trabalho, apesar de ter uma forte importância da narrativa o que quero evidenciar é como é que em documentário uma situação que acontecesse quando menos se espera, aliada às ferramentas de edição e criação musical ganha uma força extraordinária e se torna um ponto forte da narrativa documental.

1.3.4 Entrega e exibição em antena

“ Suivant Vertov, il faut mener trois opérations: l’élaboration d’une stratégie de tournage, l’organisation du visible au cours du tournage et, enfin, la production d’un sens spécifique à partir des matériaux bruts de la réalité filmée. ”

Piault *apud* Hartmann (2000:67)

Penso que esta frase de Piault resume tudo aquilo que fui descrevendo nos temas anteriores e que agora se consuma numa série documental, partida em quatro episódios de 25 minutos cada. Meses de rodagem, semanas de edição e horas pós-produção culminaram nesta obra, o *Código de Bairro*. Desde as Caxinas ao Troino, ou de Alfama a Miragaia o código de bairro não tem local cativo e podemos encontra-lo pelo nosso país fora. Estas realidades que fomos encontrando passaram a estar imortalizadas através da nossa abordagem num produto audiovisual que, agora depois de finalizado e entregue na data prevista, estava pronto para ser exibido em antena. Para

além de ser uma estreia na Televisão, era a minha estreia como realizador de uma série documental que iria ser transmitida em canal aberto, depois de toda aquela azáfama partida entre inexperiência e *timings* muito curtos, não poderia ter melhor recompensa do que a sensação de “missão cumprida” e a recompensa de ver o CB inserido na grelha de programação da RTP.

O CB estreou a 20 Outubro de 2012 na RTP1, escusado será dizer que um misto de orgulho e felicidade me dominaram nesse dia. No entanto uma das melhores recompensas que poderia ter tido foi mesmo receber comentários de amigos, de amigos que “viram um documentário muito bom na RTP. Como é que se chamava...Código de Bairro acho que era isso”. Pode parecer aquilo que Spike Lee tenta fazer nos seu documentários, a chamada realidade ficcionada mas não foi. Opinião mais sincera seria impossível, alguém que não me conhece nem a mim, nem ao meu trabalho, elogiando a minha obra prima até então foi talvez das melhores sensações que tive.

Depois do CB estreiar na RTP1 foi novamente emitido em reposição na RTP2 por 3 vezes. Com isto posso dizer que melhor início de carreira profissional seria difícil, o problema era mesmo o que vinha a seguir. Esta última frase poderia ser uma pergunta, porque depois de ter descoberta a minha paixão pela realização em cinema documental percebi que fazer disto a minha profissão seria muito difícil. No entanto não vou deixar de lutar pelas minhas ambições com o objectivo de um dia ser eu também um exemplo neste género cinematográfico. Apesar de tudo, os ensinamentos que retirei desta experiência são algo que marcaram a maneira de trabalhar e, mesmo hoje em dia, muitos dos meus trabalhos têm uma forte veia documental. E é em documentário que quero trabalhar. Como não sou vidente e vivo num mundo “real”, vou continuar a usufruir da minha experiência do real esperando fazer “várias representações” dele.

Capítulo II

Documentário: Real vs Ficção

Para reconstruir a história do documentário enquanto género temos, inevitavelmente, que fazer uma retrospectiva da história do cinema. Se considerarmos toda a evolução do género fílmico, teremos que ir tão atrás quanto as experiências de registar imagem, depois som e imagem e todas as variantes de género, inclusive o da reportagem televisiva. Assim, optei por ‘afunilar’ a questão centrando-me nas principais características que definem o género documental, nas suas origens e conceitos determinantes e depois, especificamente, no papel da direção de fotografia, num fio condutor para chegar, então, à compreensão de

- O que acrescenta, a nível visual, a direção de fotografia no documentário?

2.1 Breves noções históricas

“Documentary is a clumsy description, but let it stand”

John Grierson, *First Principles of Documentary*, 1932-34

Apesar da, por vezes ténue, fronteira entre ficção e não ficção, começemos por perceber as características essenciais de um registo documental: segundo Manuela Penafria (2009:3), prendem-se com “a obrigatoriedade de um registo *in loco*” e a adopção de “um ponto de vista sobre o assunto a tratar”, entre outras. Há que considerar, também, que construir um documentário é organizar historicamente determinados factos para que haja uma lógica narrativa, na impossibilidade de existir propriamente um guião. De acordo com o descrito atrás, na fase de *répérage* do Código de Bairro, fizemos um levantamento dos habitantes de cada bairro e de suas histórias para que as pudéssemos cruzar numa lógica de perspectivar aquela realidade. É certo, também, que arrisco contradizer-me mas, apesar de não ser consensual entre autores a assunção de determinada ordem na construção da narrativa, em última instância, na fase de edição das imagens – por muito ‘crua’ que seja –, há indícios da tal organização histórica. Assim, podemos já constatar um consenso entre a definição de documentário e o ‘estilo’ do Código de Bairro: registo *in loco* da realidade (de viver em bairros históricos), segundo um ponto de vista que se pode ‘traduzir’ no estilo de registo da série – a ordem de apresentação dos depoimentos, o ‘look’ cinematográfico, a própria banda sonora original compõem esse todo.

Ainda assim, desconstruindo sempre esta relação entre ‘teoria e prática’, voltemos à questão da dificuldade em definir o documentário:

“um jogo de permanente afirmação e negação, ocultação e descoberta que se joga no território do cinema, mas que acolhe, por efeito da transversalidade dos *media*, um sistema alargado e contraditório de possibilidades de interpelar criativamente o real”

Jorge Campos (2006)

Com base na citação e nas leituras que fui fazendo, posso concluir que “interpelar criativamente o real” não é senão interpretar a recolha inicial de factos ‘históricos’, organizando os diferentes testemunhos, por exemplo, à medida que se vão registando os momentos. Não interferindo nas ações, essa captação de imagens, de sons, de vivências, não deixa de constituir uma espécie de ‘filtro’, que se reflete na perspectiva de alguém que observa, mesmo sem interferir na cena. O que transmite através das imagens é uma ‘presença ausente’, de quem observa e interpreta a realidade interpretável posteriormente. “A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao género a sua particularidade” (Nichols *apud* Colucci, 2005). Embora Nichols especifique diferentes modos de documentário, desde o expositivo, ao participativo e ao performativo, insisto novamente em afunilar a questão: neste momento estamos a juntar características deste género para que, de alguma forma, tenhamos uma definição completa, específica e correta do ‘Código de Bairro’. Tendo isto, podemos considerar o filme documental como registo da realidade através de lentes cinematográficas – por muito distante e ausente que seja a posição de quem regista o momento, não deixa de fazer parte dele.

Conceptualmente, temos duas abordagens principais: a do *cinema verité* e a do cinema direto que irei desconstruir através dos exemplos de Dziga Vertov, e do cinema participativo de Warner Herzog, cuja obra é representativa do seu estilo próprio, cuja intervenção do autor é explícita. De uma maneira geral, o cinema verité procura ocultar a processo de produção que origina o filme enquanto que o cinema direto considera quase que enriquecedor mostrar os documentaristas. Fazendo aqui um aparte, há que ter também em consideração a evolução tecnológica: só foi possível registar imagem ‘discretamente’, sem interferir nos acontecimentos (ideia principal do cinema verité), quando os equipamentos o tornaram possível, por serem mais leves e compactos (e também o refiro pela pertinência neste caso específico, do Código de Bairro).

Definido nos anos 60 por Jean Rouch, o *cinema vérité* encontra em Robert Flaherty e em Dziga Vertov os seus principais preconizadores, pela íntima relação das suas obras com o real e não com a ficção. Se percebermos o “princípio de Vertov, de que a montagem é um processo que se inicia desde a primeira observação e não será interrompida até o filme definitivo” (Hartmann, 2009: 63) teremos o entendimento simples do que é o *cinema vérité*. Na verdade, é sinónimo de cinema direto - embora não seja propriamente consensual, ambas as ideias têm o mesmo fundamento: registar o real, com mais ou menos subjetividade, mas tratando sempre de documentar determinada realidade.

“Grosso modo, a diferença residia em que o cineasta do cinema directo confiava em encontrar a verdade em decursos acessíveis à câmara, uma câmara observadora e não participante, como a do cinema vérité. Por outro lado, o cinema vérité respondia a um paradoxo: as verdades ocultas só podem aflorar mediante a criação de situações artificiais; em muitas ocasiões, o cineasta não se conforma apenas com o observar, mas busca provocar a acção, a crise” (Fecé, 1998: 43)

Tal como esclarecido por José Luís Fecé, “encontrar a verdade” pode, por vezes, implicar a criação de um contexto favorável à acção. Assim, entre cinema vérité e cinema direto há que reter a ideia comum de não intervir diretamente, podendo, no entanto, ‘provocar a acção’, ao criar determinada situação. Por exemplo, durante a rodagem do CB, convidamos os moradores de Miragaia a organizar um churrasco – não tendo sido uma iniciativa que surgiu ‘naturalmente’, é certo que é um convívio que os moradores frequentemente fazem. Assim, apesar de não termos tido interferência direta, no fundo, provocamos aquela situação específica.

Por outro lado, é importante contrapor as ‘regras’ do cinema direto e optei por fazê-lo através da obra documental do alemão Werner Herzog, nome de referência no cinema, apesar do seu estilo controverso neste formato específico. Fazendo uma análise transversal à sua obra, poderá afirmar-se que Herzog tem um estilo (im)próprio de registar, *in loco*, realidades sociais com especial enfoque em ‘personagens’/nativos que representam o todo da comunidade. De forma a transmitir ao espectador a essência dessas vivências, utiliza a narração, feita por si próprio, como

‘fio condutor’: “a participação de Herzog em seus documentários através de sua própria voz e de seu corpo (...) é uma característica que atualmente faz parte do universo estilístico do diretor e é bastante reconhecida pelos espectadores” (Tonelo, 2012). Mesmo que seja considerado um recurso questionável pelos mais cépticos, o cinema participativo de Herzog é reconhecido como documentarista e teve, inclusive, o seu “Encounters at the end of the world” (2008) nomeado para Oscar de melhor documentário.

Quando questionado sobre a ‘ética participativa’ que aplica aos seus filmes, Herzog conta que: “numa conferência aberta em Amsterdão (...), uma mulher sugeriu, sob o aplauso de todos que estavam lá, que um documentarista deveria ser como uma mosca na parede: apenas observar e não intervir. Eu não aguentei e gritei: Eu não quero ser essa mosca! Quero ser a vespa que pica, que coloca o gado em pânico!” (Tonelo, 2012). De acordo com o princípio básico do cinema direto, poderemos considerar o realizador como “a mosca que observa”, enquanto, nitidamente, Herzog assume a sua participação como uma mais-valia para chegar à ‘verdade’ ou realidade que o documentário procura.

Destaco esta questão por uma razão: durante a rodagem do CB, pudemos perceber que, apesar de não termos uma ‘participação ativa’ nos acontecimentos, quando estávamos, efetivamente, a filmar, os intervenientes (os habitantes dos bairros) agem como que ‘influenciados’ pela presença das câmaras. Não deixando de agir naturalmente, é como se condicionássemos, de certa forma, essa ação. Assim, a posição de Herzog pode ser esclarecedora do ponto de vista do mote com que iniciei este capítulo: uma definição exata de documentário acaba por ser sempre um bocado ‘em bruto’, porque são muitas as questões que se poderão pôr, não retirando, porém, o ‘documental’ de cada obra considerada. Neste caso, Herzog considera

“Artífice in documentary does not stand in opposition to truth. On the contrary, it may indeed be necessary in order to arrive at a higher truth, beyond cinema-verité’s merely superficial truth, the truth of accountants” (Austin, 2008: 62)

Por outro lado, é também interessante assinalar que, os ‘atores’ num documentário, por não o serem profissionalmente e estarem a desempenhar o papel deles próprios, aparentam ‘acondicionar-se’

como que ao *plateau*, mesmo que este seja o seu habitat natural. Assim, voltamos à ideia de que, com ou sem a intervenção direta do realizador, com ou sem um ‘guião’ que oriente a rodagem do documentário, este será sempre objecto de estudo, pela(s) particularidade(s) que terá dentro do todo que é o género documental. Sempre controverso, Herzog afirma mesmo na sua ‘Minnesota Declaration’ (1999):

- “1. By dint of declaration the so-called Cinema Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.
2. One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest.
3. Cinema Verité confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.”

De uma maneira geral, podemos então concluir que há factos e ‘verdades’ que não deixam de ser registadas com honestidade mesmo que com uma certa ‘preparação’ da rodagem, sendo que, apesar de serem abordagens diferentes, cinema verité, cinema direto, cinema participativo, todos procuram documentar o real.

2.2 O momento vivido

Este título remete para “o momento vivido” no Código de Bairro e a forma como captamos esse(s) momento(s). No seguimento do ponto atrás trabalhado, também aqui considerarei a análise de exemplos concretos um complemento à minha argumentação. Assim, começo por referir um documentário português que foi, basicamente, a inspiração principal para a criação e concepção do CB: “Complexo: Universo Paralelo” (2007) dos irmãos Pedro e Mário Patrocínio. Para que compreendessem e registassem o dia a dia da favela Complexo do Alemão, das maiores e mais perigosas da América Latina, Pedro e Mário mudaram-se para lá durante uns meses, para que pudessem realmente vivenciar aquela realidade. A ideia de ‘universo paralelo’ é perfeitamente

legitimada no sentido em que a vida na favela se rege por ‘leis’ completamente à parte do resto da cidade, do país, do ‘sistema’. É um caso curioso de, fazendo um registo *in loco*, apesar de não aparecerem, os realizadores intervêm, de alguma forma, ao se terem tornado parte daquela comunidade. Se calhar, por isso mesmo, as imagens que conseguiram são um autêntico registo do real. Porém, interessa especialmente – além do facto de conhecer e viver (n)a comunidade, tal como fizemos no CB – a forma como transmitiram essa realidade: os recursos estilísticos que adoptaram, ao nível da imagem, acrescentam realidade e emoção ao registo fílmico.

Este ponto é o que assemelha e separa o jornalismo do documentário. Passo a explicar, tal como o jornalista, também o documentarista procura o real e o momento vivido. Só que o jornalista é obrigado a preencher conteúdo informativo, e para isso tem de falar com os “personagens” do acontecimento e fazer-lhes perguntas de forma a apurar o que aconteceu ou está a acontecer. O documentarista é um ser invisível que se insere numa comunidade e tenta transmitir o momento vivido por essa comunidade, sem interferir, ou forçar as pessoas a falarem sobre si mesmas. O documentarista quer transmitir, da forma mais real possível, o momento vivido, e para isso pode servir-se de várias ferramentas para que o realismo do momento seja evidenciado.

2.3 Iluminar o acontecimento

“Photography is Truth. The Cinema is Truth Twenty-four Times Per Second.”

Godard

Creio que esta será uma excelente citação para dar início a este último tema do meu trabalho. Tal como Godard afirma, a fotografia é a verdade, no entanto esta “verdade” pode ser destacada e realçada de forma a apurar o sentido do real. Quero com isto dizer que com uma boa iluminação, os filtros corretos e a lenta certa posso acrescentar mais valor à realidade que quero transmitir sem interferir nela, pelo contrário, só estou a evidenciar e a dar mais ênfase à realidade que se pretende transmitir.

Baseando-me também no documentário “Visions of Light: The Art of Cinematography” (1992), a direção de fotografia na história do cinema teve uma evolução crescente, desde os primeiros fotogramas, até ao cinema que conhecemos hoje em dia. Este percurso acompanhou de certa forma a evolução tecnológica que se fez sentir nas diferentes épocas. Não querendo sempre dizer que foi

uma evolução positiva, tal como foi o caso da introdução do som no cinema que, na opinião Vilmos Zsigmond e John Bailey (*Visions of Light*, minuto 7:51 até 8:27), a introdução da componente sonora, numa fase inicial, veio limitar o trabalho dos fotógrafos/operadores de câmara da época. Sendo a tecnologia sonora ainda rudimentar, a instalação de microfones era sempre em pontos estratégicos o que fazia com que o trabalho da câmara no *plateau* fosse limitado a esta condicionante. No Código de Bairro aconteceu o oposto, senti que para se fazer um documentário, apostando na direção de fotografia, bastou uma câmara DSLR, 4 lentes de cinema, um kit de iluminação e pouco mais. Isto há uns anos atrás era impensável porque a quantidade de equipamento era maior e mais volumosa e também a própria equipa de rodagem era bem mais numerosa.

Quero com isto dizer, à luz do que vivi no CB, que para se fazer um documentário com uma direção de fotografia mais trabalhada, e mais aproximado do cinema de ficção, é mais fácil hoje em dia do que nunca. A evolução tecnológica permite-nos usar equipamentos mais compactos e leves, abolindo a necessidade de criar uma equipa muito numerosa. Este facto vem também dar mais força ao que descrevi atrás, na medida que, sendo uma equipa de rodagem menos numerosa maior será a intimidade criada com a comunidade onde se pretende gravar o documentário.

Desta feita, chegamos ao ponto central do meu estudo, respondendo à pergunta de partida na qual se baseia este trabalho: “ **O que acrescenta, a nível visual, a direção de fotografia no documentário?**”. Acrescenta realismo, uma vez que se nos mantivermos dentro de uma boa estrutura documental, num sítio propício a determinada realidade acontecer esporadicamente, se eu estiver munido de um diretor de fotografia e do equipamento necessário só irei evidenciar aquilo que irá acontecer através das armas que a direção de fotografia me oferece. Claro que isto pode também ter as suas falhas e/ou limitações, porque se eu der importância de mais à direção de fotografia posso me esquecer da abordagem ou estrutura documental e acabar por desfazer o sentimento intrínseco a esta ação. Por isso, a direção de fotografia acrescenta realismo a nível visual à narrativa documental se for utilizada como uma ferramenta de auxílio à extração da verdade e não como uma linguagem específica que queremos criar no filme em questão. A estrutura documental criada por um realizador é a pedra mãe do filme que pretendemos fazer. A direção de fotografia poderá ser uma ferramenta, como outras ferramentas que se poderão usar, que auxiliará na extração da realidade de um determinado acontecimento. Uma boa estrutura documental aliada a uma boa

direção de fotografia ajudará a acrescentar mais informação a nível visual e por sua vez a nível narrativo também.

Considerações Finais

Chegado o termo deste trabalho, resta-me fazer um breve sumário de todas as vivências e conhecimentos que foi transmitindo ao longo desta páginas.

Em primeiro lugar a aventura ingênua e altamente educativa que foi a Academia RTP fizeram com que a minha paixão pelo documentário fosse crescendo e obrigaram-me também a investigar e saber mais sobre o estilo documental. Começando no Descobrir Agora, que não passou de um episódio piloto mas que serviu para errar e aprender com esses mesmos erros. Passando pelo Código de Bairro, que já foi uma experiência mais séria e profissional, onde consegui realizar a minha primeira obra documental propriamente dita, onde a noção de direção de fotografia foi aliada ao documentário com o propósito de uma maior extração da realidade vivida por uma comunidade local, nada habituada a lidar com as “luzes da ribalta”.

Através do estudo de vários autores documentalistas concluí que todo e qualquer esforço no sentido de retratar o momento vivido é a base do estilo documental. A partir daqui é que existem algumas divergências ideológicas. Divergências estas que são perfeitamente legítimas a partir do momento que estamos a falar de uma arte de representação do real, que cada autor o tenta fazer à sua maneira. Certo é que sendo o documentário a arte de captar a realidade, também o CB foi feito com esse propósito, munindo-se da direção de fotografia como uma ferramenta importante no auxílio da captura e passagem da realidade vivida.

Bibliografia

Austin, Thomas *et al* (2008) *Rethinking Documentary: New Perspectives And Practices*, London: McGraw-Hill International

Campos, Jorge (2006) *O Documentário Português à Procura do seu Tempo* – Lisboa: Panorama – Mostra do Documentário Português, Videoteca Municipal de Lisboa
[<http://realimaginado.blogspot.pt/p/cinema-documental.html> acedido a 7 de março de 2014]

Campos, Jorge (2009) *Regresso ao Real Imaginado*
[<http://www.dai.esmae.ipp.pt/wp-content/uploads/2009/10/Regresso-ao-Real-Imaginado.pdf> acedido a 20 Janeiro, 2014]

Candeloro, Jean-Pierre (2000) *Docu-Fiction, Convergence and contamination between documentar representation and fictional simulation*
[<http://www.scribd.com/doc/151887754/Docu-Fiction> acedido a 13 de Dezembro, 2014]

Colucci, Gabriel (2005) *O Cinema Documentário: Conceituação e Princípios Norteadores*
[<http://topicosemcinema.blogspot.pt/p/o-cinema-documentario-conceituacao-e.html> acedido a 6 de março de 2014]

Fecé, Jose Luis (1998) *Do realismo à visibilidade. Efeitos de Realidade e Ficção na Representação Audiovisual*
[<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/367/170> acedido a 7 de março de 2014]

Hartmann, Luciana (2009) *Contando Histórias com Imagens*
[http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_luciana_hartmann.pdf acedido a 6 de março de 2014]

Penafria, Manuela (2009) *O Paradigma do Documentário - António Campos, Cineasta*
[www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110819-penafria_manuela_paradigma_doc.pdf acedido a 7 de março de 2014]

Samuels, Stuart & McCarthy, Todd (1992) *Visions of Light: The art of cinematography*. Estados Unidos & Japão: CBS FOX Video.

Teves, V. H. (2007) *RTP 50 Anos: década de 70 – RTP chega mais longe*
[<http://2.rtp.pt/50anos/50Anos/Livro/DecadaDe70/RTPChegaMaisLonge/> acedido a 5 de fevereiro de 2014]

Tonelo, Gabriel (2012) *A Ética Participativa de Werner Herzog em seus Documentários*
[<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=14846> acedido a 7 de março de 2014]

ANEXOS

Orçamento Código de Bairro - RESUMO

100	Preparação e Desenvolvimento		
100	Pesquisa / Direitos / Guiões		
245	Honorários	9 110,00 €	
710	Equipamento e Produção Técnica	2 312,40 €	
200	Deslocações e Estadias	7 245,46 €	
363	Materiais de Cenografia e Décors		
338	Guarda-Roupa e Maquilhagem		
379	Música	1 000,00 €	
379	Outros Custos de Produção		
154	Prémios / Ofertas		
591	Outras Despesas		

Total	19 667,86 €	0,00%
--------------	--------------------	--------------

Nº Episódios	4
Total por Episódio	4 916,97 €

Nº Minutos	100
Total por Minuto	196,68 €

Nº Meses	3
Total por Mês	6 555,95 €

Personagens Alfama

1 - João Constantino – Enquadramento histórico e interacção com outras pessoas do bairro.

Ex presidente da Junta de Sto Estêvão;

2- Sérgio “Tasquinha do vadio” e mulher – Nova Alfama, visão dos mais novos, que chegaram há pouco tempo.

3- Carlos Alfaiate – Velha Alfama, comércio tradicional

4- Irmãos António e Abílio Silva – Velhos moradores, comércio e condições das casas

5- Xana Oliveira, ex-condenada – criminalidade, 2as oportunidades; amizade criada entre as ex-condenadas; negócio recente;

6- Tasca do Chico – Fados, visão mais turística das tradições

7- Barbearia – Interacção com alguma personagem que vá cortar o cabelo

8- Dona Maria da Mercearia na Rua dos Remédios – Visão mais negativa do espírito de “aldeia dentro da cidade”, intriguismo e conservadorismo;

9- Taborda – Nascido em Alfama, encarna o espírito e apesar de não morar no bairro continua a lá estar todos os dias

10- Sérgio Oliveira “Che Guevara” – Nascido e criado em Alfama, um “cromo”;

11- Peixeira Maria Emília – Profissão tradicional e uma personagem típica de peixaria em Alfama;

Personagens a Entrevistar

João Constantino; local: largo em frente ao museu do fado;

Sérgio “Che Guevara”; no BAR TEJO, o seu local de trabalho;

Sérgio “Vadio”; na sua tasca, a Tasquinha do Vadio

Taborda; numa rua típica de Alfama, a escolher;

Carlos “Alfaiate”; na loja dele;

Xana; no seu café – Café Gonçalves – dentro, à porta; à porta de sua casa.

CONVERSA COM JOÃO CONSTANTINO (Afama)

Enquadramento histórico e interacção com outras pessoas do bairro. Sendo ex presidente da Junta de Sto Estêvão, conhece Afama de hoje e de ontem como poucos; toda a gente o conhece, todos gostam dele; é um forte elo de ligação aos moradores, em especial os mais antigos, os da “velha Alfama”; é alguém a quem eles recorrem quando precisam de algum tipo de assistência;

Locais: - Na rua, no largo em frente ao museu do fado; para interacção com outros moradores (todos o conhecem e apreciam);

- Na casa dele, a entrar ou sair; a subir a rua dos Remédios e a interagir com as pessoas;

- Apresenta-se;

- Anos como presidente da Junta? Quando? Como era o bairro nessa altura?

- O que mudou de então para os dias de hoje – quais os problemas na altura; se se mantêm ainda hoje; problemas novos, questão das casas, das rendas?

- O seu caso individual, em relação ao realojamento; quando aconteceu, porquê, como está essa situação hoje?

- Perdeu-se o espírito de “aldeia”? Comerciantes estrangeiros; turistas – bom ou mau?

- É um espírito só “para Inglês ver”?

- Ainda há quem encarne o típico de Alfama?

- Exercício futurista: como vê Alfama daqui a 10 anos;

- Toda a gente gosta dele; não me diga que é por ser comunista...;

- Falar e como se mantêm activo no bairro, que tipo de coisas ainda faz; exemplos;

- Ser de Alfama é...

- Aqui, ao contrário de noutros bairros, eu tenho...

Estrutura Edição Alfama

Enquadramento do bairro, apresentação de Alfama

Nova Alfama

Sérgio e Alexandra

01.15 ao 01.58 – Aldeia dentro da cidade, todos se conhecem.

04.43 aos 04.57 – Quem vem viver, dificilmente quer sair

Take 2.

01.29 ao 01.53 – Existe liberdade, cafés, restaurantes, temos tudo

Ricardo Mesquita.

03.56 aos 04.39 – Pessoas dão carinho

Sérgio Comuna

02.57 ao 03.52 – Cresceu muito, tem mais bares

O ADN fadista de Alfama

Sérgio Comuna.

04.07 ao 04.41 – O espírito do fado ainda existe

07.21 ao 07.51 – Fado vadio são as pessoas do bairro, cantam por amor

08.13 ao 08.27 – Os que não cantam por dinheiro é mais bonito

08.46 ao 08.57 – Canto por brincadeira.

Ricardo Mesquita

04.18 ao 04.49 – Fado tem que nascer contigo, o fado para mim fez sentido

06.37 ao 08.28 - Canta música de Alfama

Eduardo Pantomineiro

01.29 ao 01.52 – Fado vadio são amadores

03.15 ao 03.41 – Os fadistas cantam aqui com outro elan

03.43 - 03.55 – Sintonia entre quem canta, quem toca e quem escuta

05.26 - 05.56 – Fadistas são pessoas de bem, são de várias áreas, gostam de cantar o fado

Take 2

06.30 ao 06.50 – Não há fado vadio, há vadios no fado

Take 5

0.38 ao 0.53 – O prazer de cantar

04.12 ao 04.20 – recita verso de Alfama

Lavadeira

03.58 ao 04.39-Eu não canto, eu encanto. Canta o fado

Velha Alfama – Envelhecimento e desertificação

Carlos Alfaiate - Take 2

03.00 aos 03.18- O movimento não é como antigamente, o bairro caiu no caos.

José Alves

03.35 aos 04.01 – antigamente mais bairrismo

04.05 ao 04.21 – antigamente todos continuavam nas mesmas casas

04.54 ao 5.11 – Dantes saíam da escola e iam para a rua brincar

Lavadeira

03.18 ao 03.35 – Os mais velhos já morreram, os outros saíram. O meu sonho era ter uma casa.

Sérgio Comuna

02.57 aos 03.52 – Quando voltei Alfama tinha mudado, perdeu-se um pouco do espírito

4.2. Velha Alfama – Declínio do comércio tradicional

Maria Peixeira

01.04 aos 01.25 – Agora vendo menos, na rua vendia mais, havia mais dinheiro

02.55 aos 03.06 - Acabaram as varinas na rua de são Pedro

03.22 - 03.47 – Ia para a peixaria até de noite, foi lá que me deram as dores de parto

Carlos Alfaiate

06.48 ao 07.00 – Éramos 6 colegas nesta rua, agora sou só eu

7.26 aos 7.37- Alfama é o novo bairro alto

José Alves

02.50 aos 03.26 – Estrangeiros trabalham mais horas

07.18 aos 07.45 – Para construir uma casa e ganhar clientes demora anos

Sérgio e Alexandra

03.43 aos 04.18 – Pessoas queixam-se do declínio do comércio e das casas desabitadas

O fado e o turista

Xanona

08.03 aos 08.17 – os turistas já sabem dizer olá

Take 2 - Ricardo Mesquita

00.48 aos 01.15 – Não percebem a letra mas sentem o fado

Sérgio e Alexandra

06.23 aos 06.47 – Turistas já fazem parte, sem eles Alfama não tinha piada nenhuma

Take 2 - Eduardo Pantomineiro

11.39 aos 12.00 – Não compreendem a letra mas compreendem a música, fado é tragédia

Take 5

03.03 aos 03.29- Casal belga chorava copiosamente ao ouvir o fado

6 – O futuro do Bairro

Sérgio Comuna

03.33 aos 03.52 – Pensar no futuro para quê? O meu lema é o dia-a-dia

José Alves

08.24 aos 08.45 – No futuro só vão sobrar as lojas de chineses

7. As pessoas, o ambiente familiar e o bairrismo

Xanona

01.56 aos 02.12 – Pessoas agradáveis, estás à vontade

03.12 aos 03.23 – Sítio familiar, convive-se sem problemas

04.33 aos 04.51 – Não discutem, é a maneira de falar; não falam, gritam...exemplo disto –

Xana pede à gorda para cantar dos 9.10 aos 10.17

Sérgio e Alexandra

01.15 aos 01.58 – Aldeia dentro da cidade, todos se conhecem

02.43 aos 03.03 (repetido) – Primeira abordagem desconfiada, mas depois fazes parte da família

Ricardo Mesquita

03.56 aos 04.39 (repetido)- Pessoas dão carinho

Alfaiate

01.00 aos 01.43 – A estima que têm por mim em Alfama

04.10 aos 04.39 – Conheço os clientes só pela voz

Take 2 Lavadeira

00.13 aos 00.50 – Quando não tenho dinheiro peço ao Sr. Fernando para dar o pequeno almoço ao meu filho. Vivo honradamente para o dia-a-dia

01.52 aos 02.37 – Os meus filhos têm uma rica mãe mas eu também tenho uns ricos filhos

Maria Peixeira

07.42 aos 08.00 – A família participa com entusiasmo nas marchas de Sto. António

LOCAIS E PERSONAGENS CÓDIGO DE BAIRRO

MIRAGAIA

Personagens:

Maria Lopes

Fernando Lopes

Deolindo Cunha

Manuel Pereira

Maria Clementina Pereira “Tirábicha”

Gaivota

Locais:

Café Bianca

Café Mara

Associação Recreativa e Desportiva de S. Pedro de Miragaia.

Mercearia “Tirábicha”

Alfândega

Igreja de S. Pedro de Miragaia

ALFAMA

Personagens:

Ricardo Mesquita

José Alves

Sérgio Rodrigues

Alexandra Rodrigues

Sérgio Oliveira

Maria da Luz

Maria Emília (peixeira)

Sandra Oliveira

Fátima (Apelido), (café)

Carlos Santos (Alfaiate)

Locais:

Esquina de Alfama

Tasquinha do Vadio

Tasca do Chico

Mercearia José Alves

Bar Tejo

Fonte das Sete Bicas

SETÚBAL

Personagens:

Raúl (Apelido), (pescador)

Nome 2º pescador

Aurélio (Apelido), (pescador)

Rui Garcia

Zé Sopinhas (Apelido)

Zeca da Fonte Nova (Apelido)

Sandra Gonçalves

Arnaldo Lopes

Locais:

Charroco das Profundurras

Grupo Desportivo da Fonte Nova

Embarcação “Gina”

Doca Pesca de Setúbal

Mercado do Livramento

Associação Centro Bem Estar Social dos Reformados e Idosos de Setúbal

CAXINAS

Personagens:

Francisco Xavier Terroso

Eva Marques

Augusto Terroso

Valter Hugo Mãe

José Vila Cova

Locais:

Café Estraga

Mercado Peixe Vila do Conde

Café Caxinare

Restaurante “O Caxineiro”

Mercearia Tia Carolina

Café Homem do Leme

Centro Comercial AVC

Café Ventura

Miragaia

Argumento

Invasão quando há cheias;

Miragaienses são como os gauleses (Astérix)

Resistem aos impulsos citadinos, mantêm-se no antigamente

Aldeia dentro da cidade que não quer ser conquistada

Sentimento de esquecimento, casas antigas e degradadas

Aquando da invasão (cheias) juntam-se e lutam pelo seu território

“Ninguém vinha aqui buscar uma mulher” – Manuel Pereira

“Corre-se o risco de se perder este espírito” – Padre Renato

Água a transbordar de um lavatório, imagem representativa das cheias

Utilizar o rio Douro como personagem, o vilão

Como se preparam os habitantes para as cheias

Vestir galochas e impermeáveis

Estilo preparação para a guerra

Tirabicha de faca na mercearia, sempre preparada para combater os invasores

Maria do Lopes gosta das cheias, inimigo dentro do bairro

Casal Lopes procura continuar a viver em Miragaia (história paralela que acompanha narrativa principal)

Mexem em papéis, fazem telefonemas

Procurar um desenlace final para o casal, não obtêm respostas, ideia de que ninguém quer saber

Ilhas património dos pobres, o Bairro dentro do Bairro

Utilizar grades como separador das Ilhas do Bairro

Pequena facção dentro dos gauleses

Pancadas nas portas – Código de Bairro

Cave – tudo o que é mau vem aqui parar

Vivem no subsolo – os forasteiros olham de cima para baixo

Sentimento de inferioridade em relação à grande cidade

O movimento, carros, eléctrico, passam por cima
O fosso é a protecção, é a separação para a cidade

Miragaia situa-se no fundo da zona histórica. Esse declive representa a diferença hierárquica, social, económica de cima para baixo: quanto mais para baixo, mais pobres e desapoitados são os moradores. Miragaia é “o fundo do poço”. Os olhares daqueles que são de fora são olhares de superioridade, os moradores são olhados de cima para baixo – ideia de subalternização, condescendência, a separação entre o “nós” e o “eles”. Miragaia é vista como uma zona pobre e típica do Porto, bonita de se ver ao longe, por fora - de cima para baixo – mas sempre de fora – ninguém externo ao bairro tem intenções de conhecer mais ou sequer de contribuir para ajudar a freguesia que, apesar de ser bonita vista de fora, vista por dentro está a cair aos pedaços. Porque é vista de fora para dentro, é sempre duma perspectiva superior. Os turistas (e outros), o eléctrico que por lá passa, os carros, etc. É como olharem para um fosso: tudo o que é mau vai lá parar. Mas esse fosso, por conotação negativa que tenha, é também, pelo menos no ponto de vista dos habitantes, uma protecção, um refúgio, um lugar seguro que os separa dos “estrangeiros”. Ali, os nativos sentem-se seguros.

O declive em Miragaia é um símbolo da variação das camadas sociais. De cima para baixo a pobreza e a precariedade crescem.

A diferença entre Miragaia e a Ribeira (situada mesmo ao lado) é a atenção que é dada à segunda: Na Ribeira há comércio, não há parque de estacionamento a separa-la do rio, há espaço e espaços para os turistas.

Símbolos:

- Declive: diferenças sociais, os mais pobres vivem mais para baixo e são observados de cima pelos outros;

- Bater à porta: cada casa tem um determinado número de pancadas dependendo de quem se quer chamar – é um CÓDIGO, um CÓDIGO DE BAIRRO;

- As grades que separam o bairro Padre Américo do resto da cidade são para os moradores um elemento de segurança e aconchego de lar. Mas são também simbólicos da falta de evolução destas gentes e das suas vidas. Promiscuidade, poucos conhecimentos, poucos estudos, poucos bens materiais...;

- As tatuagens: Quase toda a gente, novos ou velhos, homens ou mulheres, usam tatuagens no corpo. É uma comunicação de sentimentos, uma afirmação de individualidade e pertença a algo ou alguém (retrato ou nome de um familiar; manifestação de clubismo, etc.,).

PLANOS DE SITUAÇÃO CAXINAS

Dia 3 – Tia Carolina 2

7682 – Velhote na mercearia Tia Carolina toca harmónica.

01.29 – 01.58 – Enquanto o velho toca, outro velho sentado acompanha, a cantar “la la la la...”.

7684

00.21 – 00.59 – Velho bebe caneca de vinho; “Gasolina! Bebe 20 litros aos 100!”; Explica que vai cantar a música da Andreia, rapariga do Canadá.

02.13 – 03.10 – Velho canta “Andreia querida”, com emoção e a mostrar a falha nos dentes!

7687

00.19 – 00.28 – Augusto diz “Depois desta entrevista sair, vai aparecer charters, hotéis, vai ser

Dia 4 – mercado 1

00.21 – 00.39 – Dona dores, peixeira, pesa o camarão.

7705

00.59 – 01.10 – A lenda do salmonete.

02.22 – 02.44 – Na Póvoa eram mais fidalgos, e aqui nas Caxinas é mais à Catchineiro!

7719

00.16 – 00.49 – Acção peixeira - cliente, que pede lulas.

Dia 4 – Planos de corte

7764

02.41 – 03.05 e 03.43 – 04.48 – Senhor com castanhola a cantar. 2 planos diferentes

Dia 5 – Café Estraga

9137

01.21 – 02.19 – Cigano toca guitarra com homem em fundo a cantar e outro ao lado a cantar também. Está muito lindo, é o lindo!

9138 (todo este vídeo está muito bom, é só escolher)

00.45 – 01.58 – Homens cantam desgarrada.

00.10 – 01.12 – Desgarrada: transição do “Fora da Bouça” para o “Eh compadre, a tua mulher é bacana”

9142

00.35 – 01.12 – Homem de branco toca e canta com outro. “S. Pedro a partir nozes com a cabeça do... martelo!”.

9144 - Desgarradas fixas e outras músicas populares conhecidas.

9145

03.46 – 04.13 – “Chegou mais um, mais um carneiro!” e festejam todos. “Eeeeh!”.

Dia 5 – Café Estraga 2

9145

07.54 – 09.07 – Desgarrada sobre os filhos uns dos outros, a terminar com todos aos abraços “ai ai ai!”.

Dia 5 – Café Ventura e Estraga

9118

00.45 – 00.54 – Isto é um centro comercial moderno!

9120 – Dono despeja cerveja na mesa para o cão beber!

00.36 – 01.00 – Frequentam os de lá fora, França, Mauritânia... Todos amigos.

“Descobrir Agora” 2011

**Projecto-Piloto Academia RTP
Género: Série de Documentários
Guião para Projecto-Piloto (excerto)**

**Um trabalho original de:
Domingos Lopes
Marcos Pereira
Nuno Pereira**

Sequência 1 - Introdução

1.Rua/Exterior, Dia

Voz - Off

Sete Fontes. Não é uma marca de água mineral. Mas podia muito bem ser. Estamos em Braga, cidade habitualmente conhecida por: Bom Jesus, Arco da Porta Nova, Estádio AXA, Igrejas e Arcebispos e Mesquita Machado. Mas não foi este nenhum dos propósitos que me trouxe à mais antiga cidade do país.

Ação em Campo

Sete Fontes é um nome que não irá figurar num roteiro turístico de Braga. Estava aqui a ver estes postais de Braga e não encontrei nenhuma imagem relativa às Sete Fontes. E já agora isso das Sete Fontes é o quê? Vamos descobrir agora!

2.Rua/Exterior, Dia

Vox-Pop

Sabe dizer-me onde ficam as Sete Fontes?

—

Mas sabe o que é?

2.Sete Fontes/Exterior, Dia

Voz - Off

Apesar de muita gente não saber onde ficam as Sete Fontes lá consegui descobrir o caminho. Não é uma tarefa fácil: não há placas para me guiar a não ser a menos de um quilómetro do monumento, nem há transportes para me levar até lá sem que tenha de me

esforçar. E, para grande infelicidade minha, não tenho GPS, nem iPhone e o meu telemóvel velho nunca poderá ter internet.

Ação em Campo

Quem me falou das Sete Fontes, nunca me disse que uma bússola faria jeito. Mas apesar de isto ficar quase tão longe como o Cabo Bojador não deixa de ser estranho que mais gente não as queira cruzar. Olhando à minha volta até parece ter sido um local importante... Bem, está na hora de descobrir isso... A G O R A ! (R e l ó g i o)

Sequência 2 – Reconstituição Histórica (a chegada)

1. Rua/Exterior, Dia Imagem

Som

1_7_4_1_

Ação em Campo

O apresentador

Paulo Paulos

depara-se no

Estamos no

século XVIII. Está

século XVIII e eu

vestido com

sou um famoso

trajes nobres.

arquitecto de

Constata que atrás

Braga que

de si há um

trabalha para a

pequeno rebuliço

Igreja, razão pela

de pessoas.

qual tenho de

Dirige-se para a

estar na recepção

multidão falando

ao novo

para a câmara.

arcebispo, D.

José. Ele é irmão

do Rei D. João V e

dizem que vem

para resolver um

g r a v e p r o b l e m a
d e s t a c i d a d e . . .