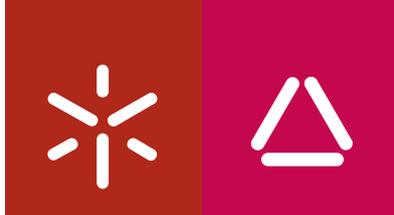


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Libânia Alexandra Matos da Costa Pereira

O Documentário, o Real e o Ponto de Vista



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Libânia Alexandra Matos da Costa Pereira

O Documentário, o Real e o Ponto de Vista

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

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Zara Pinto Coelho

DECLARAÇÃO

Nome: Libânia Alexandra Matos da Costa Pereira

Endereço electrónico: pereira.libania@gmail.com Telefone: 965842782

Número do Bilhete de Identidade: 13436807

Título dissertação: O Documentário, o Real e o Ponto de Vista

Orientador(es): Professora Doutora Zara Pinto Coelho

Ano de conclusão:2011

Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento: Mestrado em Ciências da Comunicação – área de especialização em Audiovisual e Multimédia

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Este espaço é dedicado a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para que esta dissertação fosse realizada. Assim, gostaria de agradecer:

- Aos meus pais, pelo apoio e pelas palavras de incentivo;

- À Exma. Sra. Professora Doutora Zara Pinto Coelho, minha orientadora pedagógica, pelos conhecimentos e por toda a ajuda que me foi dando ao longo deste período;

- Ao Exmo. Sr. Diogo Queiroz de Andrade, Director da Vitrimedia, pela oportunidade que me deu de realizar o Estágio nesta empresa;

- Aos Exmos. Srs. Nuno Estêvão, jornalista da Vitrimedia, Gonçalo Mégre, realizador da Vitrimedia, e mais uma vez ao Exmo. Sr. Diogo Queiroz de Andrade pela amabilidade que tiveram de responderem às entrevistas, que se revelaram de suma importância para a realização deste trabalho;

- A todos os profissionais da Vitrimedia, pela ajuda e partilha de conhecimentos.

Título: O Documentário, o Real e o Ponto de Vista

Resumo

O documentário é um dos muitos géneros cinematográficos que integra os diversos campos do cinema. O que mais o diferencia dos restantes géneros é o facto de ter uma forte relação com o real, impedindo-o de ser considerado um filme de ficção. Um documentário também difere de uma reportagem, sobretudo, no chamado ponto de vista. O ponto de vista deve estar presente em todos os documentários, uma vez que estes representam a realidade de forma subjectiva. O facto de o documentário abordar a realidade a partir de uma perspectiva particular e subjectiva não é facilmente aceite e compreendida por todos. Assim, no meu relatório de estágio/ dissertação, proponho abordar e desenvolver as questões relacionadas com a existência e relevância do ponto de vista no processo de produção do filme documentário.

Title: Documentary, Reality and Point of View

Abstract

The documentary is one of the many film genres. What most distinguishes it from other genres is its strong relationship with reality, which prevents it from being considered a fiction film. A documentary can't be seen as a news report either, and what keeps them away is what we call the point of view. The point of view should be present in all documentaries, once they represent reality on a subjective way. The fact that the documentary approach reality from a particular and subjective perspective is not easily accepted and understood by everyone. So, in my internship report/ thesis, I propose to address and develop the issues related to the existence and relevance of the point of view in the production process of a documentary film.

Índice

Introdução	11
O Estágio	13
- Vitrimedia	13
- Expectativas e experiências	15
- O Período de Estágio	15
A questão: como transmitir o ponto de vista no filme documentário e qual a sua importância?	18
Contextualização	20
A História do Gênero Documentário	20
A Natureza do Documentário	24
Os Diferentes Tipos de Documentário	29
O Ponto de Vista	32
As Diferentes Fases de Produção de um Documentário	37
A Pré-produção	37
A Produção	41
A Pós-produção	43
O Filme Documentário na Vitrimedia	46
Considerações Finais	50
Referências Bibliográficas	53

Introdução

No presente Relatório de Estágio/ Dissertação, que se encontra inserido no plano curricular do segundo ano do Mestrado em Ciências da Comunicação, na área de Audiovisual e Multimédia, da Universidade do Minho, apresento uma reflexão sobre a minha experiência de estágio na Produtora Audiovisual Vitrimedia e faço uma reflexão acerca do género documentário.

No que diz respeito ao estágio curricular, será aqui apresentada uma reflexão relativamente às minhas expectativas, à experiência adquirida neste período e os aspectos positivos e negativos que resultaram deste estágio. Trato destes assuntos no capítulo “O Estágio”, nomeadamente nas seguintes partes: “Expectativas e experiências” e “O Período de Estágio”.

Após realizar um estágio de três meses na Vitrimedia, uma produtora audiovisual que se dedica em grande parte à produção de documentários, optei por reflectir, no meu relatório de estágio, acerca deste género audiovisual.

O documentário é um produto que se encontra em clara expansão, todavia nem sempre é fácil definir as fronteiras que afastam o documentário da ficção e da grande reportagem. É verdade que existem alguns aspectos comuns entre estes produtos audiovisuais. No entanto, o filme documentário possui uma identidade própria, e como tal possui determinadas características que o diferenciam da reportagem televisiva, e dos restantes géneros cinematográficos. O filme documentário é sem dúvida um género particular, que alguns autores chegam mesmo a classificar como superior. É essencial conhecer os aspectos característicos da sua natureza, para assim compreender que o documentário é muito mais do que um produto que se limita à simples reprodução do real.

Com este trabalho procuro clarificar a identidade do documentário, o que implica perceber a relação que este estabelece com o real e qual o grau de importância do chamado ponto de vista ao longo de todo o processo de produção.

Para responder a esta questão percebi que era importante contar com o depoimento de profissionais com experiência na produção de documentários, e assim foram realizadas três entrevistas: ao realizador Gonçalo Mégre, ao jornalista Nuno Estêvão e ao director criativo da Vitrimedia, Diogo Queiroz de Andrade. Além destas entrevistas, o estudo foi desenvolvido com base em bibliografia existente na área e que considereei adequada. Organizei esta discussão nos seguintes pontos:

- o nascimento do gênero documentário;
- a natureza do documentário;
- o que aproxima e afasta o documentário da ficção;
- o que aproxima e distingue o documentário da reportagem televisiva;
- o que é, qual a importância e como transmitir o ponto de vista no documentário;
- as etapas do processo de produção do documentário;
- a forma como é visto e trabalhado o documentário na Vitrimedia.

Termino o relatório tecendo algumas considerações sobre o documentário, sobre outras questões que poderão vir a ser abordadas relativamente a este gênero cinematográfico, e ainda sobre o modo como este estágio e esta dissertação despertaram a minha atenção para o gênero documentário.

O Estágio

- Vitrimedia

A Vitrimedia é uma produtora de conteúdos audiovisuais, fundada em Lisboa, no ano de 2009 pelas mãos de Diogo Queiroz de Andrade, que produz conteúdos tanto para a televisão, como para a internet.

É uma empresa que se preocupa com o resultado do seu trabalho, e acredita que para se alcançarem bons resultados existem determinados elementos chave, tais como a criatividade, a experiência e a dedicação. Esta empresa percebeu desde cedo que para ter sucesso é necessário conhecer o cenário actual, quer se tratem de conteúdos para TV, quer se tratem de conteúdos para a internet. O essencial é pensar no público-alvo destes conteúdos, o que é que as pessoas procuram, e isto porque quando se criam conteúdos audiovisuais é para que eles sejam vistos e apreciados. Falamos de espectáculo, de dar a ver a muitos ao mesmo tempo, de chamar a atenção para isso e isso implica, também ver, observar com atenção (Cordeiro, 2007: 32) A Vitrimedia prima pela inovação, como eles mesmos dizem: “As ideias são nossas, são novas e servem os propósitos que o programador e os espectadores exigem: informar, entreter, surpreender.” (Vitrimedia – pág. oficial, acesso em 11/04/2011)

A Vitrimedia é então uma empresa que aposta na criatividade, nas novas ideias, e na partilha de ideias, defendendo que o diálogo entre os vários elementos que constituem a equipa de trabalho e o seu cliente é fundamental, assim como estar atento e ser capaz de ouvir aquilo que é dito e pedido pela audiência. Nesse espírito, a aposta nas novas e melhores tecnologias é também um dos aspectos a destacar, “a VitriMedia orgulha-se de ser o primeiro atelier de produção completamente digital e a funcionar permanentemente em 1920x1080.” (Vitrimedia – pág. oficial, acesso em 11/04/2011)

A produção de documentários é a especialidade da Vitrimedia, de onde já saíram vários para a RTP, alguns deles são por exemplo: *Graças a Deus* (2010), *Esta Rua é Minha* (2010), *Objectivo Europa* (2010), a série documental *Eu sou África* (2011), entre tantos outros.

Embora a criação dos documentários seja um trabalho de equipa, e apesar da grande preocupação ser a de manter a criatividade dos profissionais, é importante lembrar que há uma hierarquia a ser respeitada. O respeito por esta hierarquia é um ponto importante para que haja um bom clima dentro da empresa. Portanto, na Vitrimedia, um trabalho só é posto em prática

depois de ter sido aprovado pela Direcção criativa. Assim, de seguida é apresentado um organigrama onde está representada a estrutura formal desta empresa:

VITRI • MEDIA

Organigrama



Organigrama da Vitrimedia 1

Fonte: Vitrimedia

- Expectativas e experiências

De seguida apresento as expectativas que tive em relação a este estágio, assim como as experiências vividas ao longo dos três meses na Vitrimedia.

O estágio é o período através do qual estabelecemos um primeiro contacto profissional com as empresas, com os profissionais e com o ritmo do mundo de trabalho. É aí que desenvolvemos a capacidade de criar estratégias que serão indispensáveis no quotidiano profissional.

Consciente de que o estágio seria uma importante etapa do meu percurso académico, uma vez que aí teria a oportunidade de conseguir uma aprendizagem mais completa e eficaz, foi com alguma ansiedade que vivi os meses que precederam o período de estágio. Contudo, graças aos conhecimentos teóricos adquiridos ao longo do meu percurso académico e da realização de trabalhos práticos ao longo do curso, nomeadamente nas cadeiras de Audiovisual e Multimédia, sempre acreditei que seria capaz de responder aos desafios que este estágio me iria apresentar.

Quanto aos orientadores, esperava que me dessem o apoio necessário para esclarecer as minhas dúvidas, para que desse modo o meu desempenho fosse cada vez melhor.

No que diz respeito à empresa onde realizei o meu estágio, esperava encontrar um conjunto de profissionais experientes, dispostos a partilharem os seus conhecimentos, e ainda que me fosse dada a possibilidade de passar pelas várias etapas que compõem todo o processo de produção audiovisual, para que dessa forma este estágio fosse o mais proveitoso para mim.

- O Período de Estágio

Falando agora do período de estágio, logo no primeiro dia tive uma pequena conversa com o meu orientador na empresa, Diogo Queiroz de Andrade, director criativo, e foi-me dito que durante o período de estágio teria a oportunidade de passar pelas diversas fases do processo de criação do produto audiovisual. Foi com agrado que recebi esta informação. Contudo, com o passar do tempo, a realidade não igualou a promessa.

Na altura do meu estágio na Vitrimedia, a empresa estava a tratar da campanha presidencial do Dr. Fernando Nobre, e por esse motivo todas as atenções estavam voltadas para esse trabalho. A produção dos documentários ficou para segundo plano. Esta situação veio também afectar o meu estágio, uma vez que não havia muito trabalho a nível audiovisual.

Deste modo, comecei por fazer algumas pesquisas sobre os candidatos às presidenciais 2011: a sua presença nas redes sociais, nos canais de vídeo e fotografia, a informação, organização e estrutura dos sítios de cada um, e a presença de conteúdos audiovisuais dentro dos mesmos. Entretanto, tratei também da legendagem dos tempos de antena do candidato Fernando Nobre.

Depois, estive durante um bom tempo a fazer as transcrições da série documental *Eu sou África*, que foi produzida pela Vitrimedia, e que começou a ser transmitida na RTP 2 em Fevereiro de 2011. Após este período, comecei a pesquisar material para possíveis novos documentários.

Por último, estive a etiquetar os vídeos de um documentário sobre a Ilha de Moçambique. Fiquei encarregue de organizar em pastas as imagens genéricas, que iriam transmitir ao espectador uma ideia da ilha, e que depois foram usadas para “pintar” os depoimentos. Seguidamente, fiz uma selecção dos melhores vídeos e em duas entrevistas, deste documentário, separei os momentos que me pareceram os mais interessantes.

Ao realizar estas tarefas senti uma maior dificuldade: nas transcrições, uma vez que estas exigem bastante atenção, pois não se pode deixar passar nada, e acaba por ser um trabalho um pouco cansativo; na fase de selecção dos vídeos, pois nem sempre é fácil decidir quais são os melhores, e nesta situação os ensinamentos adquiridos nas aulas de audiovisual e multimédia acerca da composição da imagem revelaram-se de suma importância; e também na separação dos momentos mais interessantes das entrevistas, porque por vezes o entrevistado fala de vários assuntos e revela vários aspectos importantes, mas apenas podemos escolher pequenas partes que se mostrem imprescindíveis.

No decorrer do estágio pude sempre contar com a simpatia e o apoio de todos os membros da Vitrimedia, que se mostraram sempre disposto a me ajudar e a esclarecer eventuais dúvidas que me pudessem surgir. Por parte da universidade pude sempre contar com o apoio e a supervisão da Professora Zara Pinto Coelho, que se mostrou sempre disponível para me aconselhar.

Acredito que este estágio teve aspectos positivos, na medida em que me proporcionou a oportunidade de verificar o ritmo de trabalho de uma produtora audiovisual. Além disso, adquiri novos conhecimentos e estabeleci algum contacto com o processo de produção de documentários. Por exemplo, com a minha passagem por esta empresa passei a ter uma melhor percepção da importância e do trabalho que dá realizar determinadas tarefas como as

transcrições ou a selecção de vídeos. Estas tarefas podem parecer de menor importância, mas, na verdade, revelam-se decisivas para que a fase seguinte seja bem sucedida. Contudo, tenho pena de não ter tido a oportunidade de participar activamente nas outras fases que compõem o processo de produção audiovisual, tais como as filmagens ou a montagem. Por não ter participado nestes momentos perdi a oportunidade de ver de perto as acções levadas a cabo na fase das filmagens, entre elas: a melhor forma de abordar os intervenientes do filme; como agir em situações inesperadas; os cuidados a ter com aspectos técnicos, como por exemplo, com a luz e o som, etc.; e, na fase da montagem, por exemplo: perceber as opções de montagem, porque é que são feitas determinadas escolhas em detrimento de outras, a relação e a partilha de opiniões entre o realizador e o editor, verificar qual o tratamento mais adequado para cada imagem, etc. Enfim, participar nestas fases teria sido extremamente enriquecedor para a minha aprendizagem.

A questão: como transmitir o ponto de vista no filme documentário e qual a sua importância?

Sendo a Vitrimedia uma produtora que se dedica à produção de documentários, e tendo grande parte da minha experiência de estágio estado relacionada com esse género audiovisual, entendi que era oportuno explorar um tema relacionado com este género cinematográfico no meu relatório de estágio/ dissertação.

O documentário foi um dos primeiros géneros cinematográficos a ganhar vida. Contudo, nem sempre é fácil definir as barreiras que diferenciam o género documentário de outros géneros cinematográficos, ou mesmo de outros géneros informativos, como a reportagem televisiva. Isto está relacionado com a relação que o género documentário estabelece com o real.

Representar a realidade de forma objectiva e imparcial não é, nem nunca foi, o objectivo do documentário, como diz Amir Labaki: “a objectividade é uma utopia a perseguir para o jornalismo, seja escrito ou audiovisual, mas não para o documentário”, o compromisso do documentarista é outro, “o documentarista procura ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos personagens e situações filmadas” (cit. em Melo, 2002: 8).

Parece-me fundamental perceber quais são as características próprias do documentário, que são capazes de diferenciá-lo de outros géneros audiovisuais. Uma dessas características é o ponto de vista. Um documentário sem um ponto de vista, não pode ser um documentário, pois é este que lhe permite ter um carácter autoral, e como explica João Moreira Salles, realizador brasileiro, “a autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exactamente isso que espero de qualquer bom documentário: não apenas factos, mas o acesso à outra maneira de ver” (cit. em Frois, 2007: 5).

O documentário é um género que está em crescimento: cada vez se fazem mais documentários, e cada vez se vêem mais documentários. É por isso importante perceber o seu carácter subjectivo, explorar as diversas etapas por que passa a criação deste produto audiovisual, conhecer a sua identidade e o papel que ele ocupa na sociedade, pois só assim será possível distingui-lo dos restantes géneros audiovisuais.

Assim, em seguida procuro responder à seguinte questão: Como transmitir o ponto de vista no filme documentário e qual a sua importância? Para o fazer, li e reflecti sobre obras que me pareceram fundamentais relacionadas com esta temática; fiz entrevistas a profissionais

envolvidos na produção deste tipo de filme e usei a aprendizagem que resultou da minha experiência de estágio ao longo dos três meses de estágio na Vitrimedia.

Realizei três entrevistas: ao jornalista Nuno Estêvão, ao realizador Gonçalo Mégre e ao director criativo da Vitrimedia, Diogo Queiroz de Andrade, nos dias 9, 11 e 18 de Fevereiro de 2011, respectivamente. Optei por fazer as entrevistas a estes três profissionais, porque são estes que se encontram mais ligados à realização dos documentários na Vitrimedia, e que por terem funções distintas acabam também por ter visões diferentes acerca da criação do documentário.

O objectivo da realização destas entrevistas foi o de obter mais informação relativamente: ao processo de criação de documentários, ao papel que este produto audiovisual tem na sociedade, perceber melhor o mecanismo daquela empresa e obter um conhecimento mais aprofundado do papel de cada um destes profissionais no decorrer do processo de produção dos documentários.

De seguida irei reflectir sobre: a história do documentário, para que possamos perceber em que momento o documentário ganhou uma identidade própria; a natureza do documentário, para esclarecer quais as diferenças entre o documentário e a ficção, e entre o documentário e a reportagem; o ponto de vista no filme documentário, para deixar claro qual a sua importância e qual o modo de o dar a conhecer; as diferentes fases do processo de produção do documentário, para que se perceba que é o ponto de vista que guia todas as etapas; e, por último, sobre o filme documentário na Vitrimedia, para que possamos ver que também aí o ponto de vista é valorizado.

Contextualização

A História do Género Documentário

O que é um género? Segundo Edmundo Cordeiro (2005) há várias razões relacionadas com a questão do género no cinema: razões históricas, que têm a ver com distinção entre tragédia e comédia gregas; razões que se prendem com a economia e o comércio do cinema, que ditam o que deve ser feito e como, e razões de criação e recepção, ligadas ao conjunto de convenções partilhadas, até certo ponto, por produtores, realizadores, críticos e espectadores. Estas determinações organizam os géneros existentes, a sua diferenciação, inclusão, hierarquia, valor, história e evolução. Cordeiro (2005: 22) propõe que os géneros se diferenciam por diversos níveis da enunciação ou de comunicação (quem fala? A quem? Com que efeito?) e um nível semântico e sintático (o que é comunicado, dito? Como é dito?). Ao nível da enunciação, distinguem-se três categorias fundamentais: documentários, ficções ou experimentais. O que distingue a enunciação documental destes outros géneros ou categorias?

Foi no ano de 1895, mais propriamente no dia 28 de Dezembro, que os irmãos Lumière deram a conhecer no Grand Café du Boulevard des Capucines, em Paris, o Cinematógrafo. Alguns dos filmes apresentados foram: *A saída dos operários das fábricas Lumière*, *Passeio de um bebé* e *O Jardineiro*. Estes eram filmes muito curtos, com cerca de um minuto cada um, que retratavam a vida quotidiana. A estes filmes eram dadas várias designações, sendo que uma delas era: *documentaires*.

Na opinião de alguns autores, o filme *A saída dos operários das fábricas Lumière*, realizado por Auguste e Louis Lumière, terá sido o primeiro documentário a ser criado. No entanto, segundo Manuela Penafria não é bem assim. Penafria (1999) acredita que o que nasceu com o cinema não foi o documentário, mas sim a não-ficção. Isto porque o que se via nesses primeiros filmes era uma mera reprodução da vida quotidiana, e o documentário está longe de ser uma mera reprodução. Contudo, um dos princípios identificadores do filme documentário é o chamado registo *in loco*, e este sim encontrámo-lo nos inícios do cinema. Assim, como afirma Manuela Penafria (1999), com o cinematógrafo nasce a raiz do filme documentário.

Segundo esta mesma autora foi nos anos 20 que nasceu verdadeiramente o documentário, com *Nanook, o Esquimó* (1922) de Robert Flaherty e com *O Homem da Câmara* (1929) de Dziga Vertov. É com eles que nascem duas características do filme documentário, sendo que uma delas é o facto das imagens captadas se referirem a algo que tem de facto existência no mundo real, e a segunda diz respeito à organização dessas imagens em estúdio. É então esta organização que faz com que o filme não seja uma simples descrição, uma vez que essa organização acaba por ser uma interpretação do material registado *in loco*.

Dziga Vertov defendeu veementemente um novo tipo de cinema, que ele designou de “cinema-olho”. O cinema-olho é também o Kino-Pravda, ou seja, o cinema verdade, neste género de filmes são dispensados actores, cenários, estúdios, guarda-roupa, etc. Vertov captava as acções, os comportamentos, as atitudes das pessoas sem que elas se apercebessem, para que desta forma as imagens retratassem as pessoas da forma mais natural e espontânea. Procurava, assim, criar um novo tipo de cinema, que de nenhum modo se aproximava da literatura, do teatro, ou de qualquer ficção, um cinema feito exclusivamente com a realidade.

Para Vertov, e no chamado cinema-olho, o essencial é a câmara, com o seu olho mecânico, e a montagem que, na opinião deste realizador, é a principal responsável pelo resultado final do filme: ela organiza todo o material e cria o todo. Deste modo, “a câmara é um olho mecânico que cria uma nova percepção do mundo, um mundo sem máscara, de “verdade nua”, que não se limita a reproduzir o que vemos, que aperfeiçoa e completa o olho humano por natureza imperfeito” (Penafria, 1999: 43).

Nasce, então, com Dziga Vertov a evidência de que o documentário não é uma simples junção de imagens registadas *in loco*. Vertov mostra pela primeira vez a grande potencialidade da montagem, pois é nesta fase que o filme ganha o seu ritmo. E assim, um bom filme depende, em grande parte, do talento do cineasta relativamente ao manuseamento das técnicas de montagem.

Apesar de ter sido com estes autores que o documentário deu os seus primeiros passos, só nos anos 30, com o movimento documentarista britânico, nasce o termo documentário. Quando se fala do movimento documentarista britânico é impossível não falar em John Grierson, pois foi com este que o documentário assumiu uma identidade própria.

Para Grierson o documentário corresponde a uma categoria superior, superior aos filmes de ficção e superior aos restantes filmes de não-ficção. Na opinião deste autor (cit. em Penafria, 1999: 46) o documentário, pelo facto de ter uma forte relação com a realidade, mostra-se

superior à ficção, que apenas pinta ilusões, fantasias. Por sua vez, os restantes filmes de não-ficção, apesar de puderem retratar os mesmos temas que o documentário, não o fazem da mesma forma, pois não os interpretam, e dessa forma não passam de uma mera reprodução da realidade. Já o documentário trabalha o material registado *in loco* com criatividade. É aliás esta a definição proposta por Grierson para documentário: “tratamento criativo da realidade” (cit. em Penafria, 1999: 47).

A simples reprodução do real é posta de lado, e é valorizado o papel activo do documentarista no tratamento do material filmado, um tratamento criativo, uma interpretação da realidade filmada.

Na década de 30, as questões sociais e económicas eram frequentemente tema dos documentários e Grierson reconhece no documentário um papel social, contribuindo também este para marcar a sua superioridade. Assim, o documentário acaba por ser visto como um instrumento de educação pública. Grierson acreditava que este meio audiovisual podia ajudar as pessoas a tomarem consciência das suas responsabilidades cívicas, e assim contribuir para o fim da crise económica.

Na escola de Grierson a intervenção do documentarista é então vista como essencial e imprescindível: o documentarista, tal como um artista, cria uma obra de arte. Isto acontece porque o documentarista vai trabalhar o material de modo criativo e selectivo, é obrigado a fazer escolhas e essas escolhas ditam a sua criatividade. É precisamente esta selectividade que permite que a simples reprodução da realidade seja ultrapassada, e assim o documentarista torna-se “o garante da própria identidade do documentário” (Penafria, 1999: 55).

Porém, nasce na escola de Grierson alguma polémica devido ao facto deste ter defendido um género superior que trabalha com imagens reais, mas que por vezes não se inibe de recorrer a reconstruções. Aqui pode haver alguma contrariedade. Todavia, Penafria (1999: 51) lembra que nenhum documentário era construído exclusivamente com reconstruções, e as poucas que surgiam eram vistas como sinceras e justificáveis. Sinceras porque retratavam sempre alguma situação que de facto se tinha passado, e justificável porque só se recorria à encenação devido a motivos técnicos e económicos.

Fica claro que foi na década de 30, particularmente com Grierson, que o documentário afirmou a sua identidade. Grierson defendeu a sua superioridade em relação a outros géneros audiovisuais, devido à relação próxima que este género estabelece com a vida das pessoas e com os acontecimentos do mundo, sem que seja uma mera reprodução da realidade, e também

graças à utilidade social que lhe é reconhecida. É ainda com Grierson que o papel do documentarista é valorizado, percebe-se que a interpretação criativa por parte do criador do documentário é que o torna particular. Esta interpretação é o ponto de vista que o cineasta escolhe para tratar determinado assunto. Foi a ausência do ponto de vista que impediu os filmes apresentados pelos irmãos Lumière, em 1895 de serem tidos como documentários puros.

A Natureza do Documentário

O documentário é um dos géneros audiovisuais mais antigos, mas nem sempre é fácil definir este produto audiovisual. É esta situação que faz com que haja alguma dificuldade em distinguir o género documentário da ficção e da reportagem televisiva.

“Na sua definição mais pura, o Documentário consistirá no registo da realidade que se desenrola em espaços naturais, por oposição à artificialidade do estúdio, tomando como personagens os intervenientes reais e como base da acção representada a sua própria vida (contendo as relações com os outros, com o mundo e com as circunstâncias que os rodeiam), mostrados sem artifícios” (Candeias, 2003: 12).

No entanto, não é tão simples assim, porque existem sempre escolhas que precisam ser feitas. Por exemplo, é preciso seleccionar aquilo que a câmara vai captar, na própria montagem as imagens são seleccionadas e são tomadas determinadas decisões, opções de montagem. Aliás, de acordo com Candeias (2003) a própria presença da câmara junto dos intervenientes pode alterar o seu comportamento. Deste modo, “Documentário, será portanto uma interpretação criativa da realidade que assume a intervenção da câmara e as opções de montagem como um olhar subjectivo. Propondo uma viagem a lugares onde se encontram pessoas e factos reais” (Candeias, 2003: 13).

O Documentário é frequentemente encarado como um documento, um registo do passado, uma fonte de informação. Porém, segundo Manuela Penafria (1999), todo o cinema é documental, todo o filme, mesmo o de ficção, nos dá a conhecer algo de verdadeiro. “Os filmes de ficção são, de igual modo, vestígios de alguém, algo, algum tempo e/ou algum lugar; contêm a marca da época em que foram realizados e traduzem algo de historicamente verdadeiro dessa época” (Penafria, 1999: 21). Ou seja, não é este o caminho para distinguir o documentário dos filmes de ficção.

Segundo Cristina de Melo (2002) esta dificuldade na definição de fronteiras entre o documentário e a ficção está relacionada com a inexistência de géneros puros. Um bom exemplo disto é o filme *O Projecto Blair Witch*, realizado por Eduardo Sánchez e Daniel Myrick em 1999. Trata-se de um filme ficcional mas que foi realizado com o estilo de um documentário.

Alguns gostam de chamar a este filme pseudodocumentário, isto é, um filme que apresenta factos supostamente reais, mas que na verdade são fictícios.

De facto, como realça Penafria (2001), o documentário e a ficção têm características comuns. Por exemplo, ao longo do processo de produção, quer dos filmes de ficção, quer dos documentários, é necessário escolher planos, há cuidados relativamente ao enquadramento, existe um conjunto de decisões que têm de ser tomadas na fase de montagem, etc. Por outro lado, existe um conjunto de convenções associadas aos documentários como: a existência de cenários naturais, a utilização da câmara ao ombro, as imagens de arquivo, etc. Mas ainda assim, “nada impede que um realizador de ficção utilize estes recursos” (Penafria, 2001: 1).

Creio que um dos aspectos que mais evidencia a diferença entre ficção e documentário é a chamada planificação. Em ficção tudo é planeado, o guião é criado antes das filmagens e assim permanece até ao final, o guia é o mesmo do início ao fim. O mesmo não acontece num documentário. Também na produção de documentários o guião deve ser criado. Contudo, este vai sendo alterado ao longo do processo de produção. A planificação existe, mas não é rígida como num filme de ficção. Há todo um conjunto de imprevistos que podem surgir durante a produção do documentário, o próprio comportamento dos intervenientes não se pode prever, os diálogos não se podem adivinhar. Enfim, nota-se uma liberdade no processo de produção que não se verifica na produção de qualquer outro filme. É por tudo isto que se costuma dizer que o documentário é o argumento encontrado.

Um outro aspecto que afasta a ficção do documentário é a direcção de actores. Esta está claramente presente na ficção. Já nos documentários os actores, nem são actores, são intervenientes: não são, nem devem ser dirigidos, devem agir da forma mais natural possível.

Contudo, há que levar em conta as chamadas reconstruções, recriações dos acontecimentos, que são utilizadas por alguns documentaristas. A utilização destas reconstruções dá origem ao chamado docudrama. “Por docudrama, ou seja, por documentário dramatizado entende-se o tipo de filme como ficção baseada numa história “real”; não se trata de um documentário” (Penafria, 1999: 29).

O docudrama é assim um subgénero que une dois géneros opostos: a ficção e a informação. Este subgénero pode tratar os mais diversos assuntos, política, ciência, história, etc. No fundo, a história é real, mas tudo o resto é criado: os cenários, as personagens, as acções e os diálogos. “Estes filmes funcionam, digamos assim, como documentário mas não são documentários. Aliás, o docudrama é tido como um desenvolvimento pouco feliz do

documentário, pois fica a meio caminho entre o documentário e o filme de ficção” (*ibidem*). Diogo Queiroz de Andrade afirma que o docudrama é algo bem distinto do documentário, “o que o docudrama tenta fazer é recriar uma determinada realidade, mas ao recriá-lo está a ficcioná-lo, portanto, se é ficção não é documentário, e não pode ser as duas coisas ao mesmo tempo” (Andrade, Entrevista em 18/02/2011).

Além do docudrama, importa referir o chamado documentário institucional: tem fins propagandísticos, quer dizer, ele é criado por encomenda para dar a conhecer ou para valorizar determinado produto. Mas, Victor Candeias (2003: 15) assegura que não se trata de um spot publicitário, mas sim de uma narrativa que dá a conhecer a história da instituição ou do produto, as suas vantagens, os seus objectivos, etc. Portanto, as entidades comerciais decidem financiar um determinado documentário para que este os promova. Uma dessas empresas é a Renault, como nos disse um dos entrevistados:

“A Renault tem uma coisa que se chama a Renault TV que é um canal de distribuição na internet. Então, eles pagaram a produção de documentários para contar a história do automóvel. Isto é perfeitamente saudável, é um facto, ainda bem que assim é. Pagaram a um escritor francês para contar a história da produção automóvel em França. Isto é extremamente interessante e isto vai-se verificar cada vez com mais equidade nos próximos tempos em Portugal” (Andrade, Entrevista em 18/02/2011).

Voltando, mais uma vez, à questão da relação entre o documentário e a ficção, é importante referir que relativamente a este assunto existem opiniões distintas. Temos aqueles que defendem que o documentário é uma ficção como qualquer outra e os que sustentam a ideia de que ficção e documentário são dois géneros completamente distintos.

Os primeiros acreditam que no documentário temos, tal como na ficção, uma história, os seus personagens, conflitos, etc. “A única diferença, afirma William Guynn, é que se trata de um tipo de ficção que tenta esconder a sua ficcionalidade” (cit. em Penafria, 1999: 27). Contudo, as imagens de um documentário, contrariamente às imagens de um filme de ficção, são imagens que se referem a algo real, algo que existe para além da imaginação do seu criador. Tal como defende Manuela Penafria, “esta posição é uma redução das potencialidades do documentário, a qual coloca limites a um género que demonstrou, ao longo da sua história ter uma identidade própria partilhada pelos diferentes documentaristas” (*ibidem*).

Depois, temos autores que defendem uma clara distinção entre ficção e documentário. Bill Nichols (cit. em Penafria, 1999: 25) diz-nos que a principal diferença reside no facto de a ficção nos permitir o acesso a um mundo, um mundo ficcional, imaginário, criado através da imaginação do homem, enquanto que o documentário nos permite ter um acesso ao mundo, ao mundo real, onde se encontra representada a acção humana. Deste modo, é frequente vermos o termo documentário como um sinónimo de não-ficção.

No entanto, Penafria diz-nos que “a oposição não-ficção/ficção exige um tratamento diferenciado da oposição documentário/ficção” (Penafria, 1999: 21). De facto o documentário é um filme de não-ficção, porém existem outros. Assim como há vários filmes de ficção como sejam: as comédias, os filmes de terror, os filmes de ficção científica, etc.; também a não-ficção inclui outros géneros, além do documentário, como as reportagens televisivas, os spots publicitários, entre outros.

Não raras vezes, a reportagem televisiva é confundida com o documentário. Isto resulta do facto de ambos serem programas audiovisuais com um forte compromisso com a realidade. Contudo, a reportagem e o documentário são géneros completamente distintos no que diz respeito ao tratamento do tema e ainda à própria escolha do tema a ser tratado.

Na reportagem televisiva os temas abordados devem ser temas actuais, e a sua relevância está relacionada com os critérios de noticiabilidade. Isto é, nem todos os acontecimentos merecem a atenção da reportagem, apenas os acontecimentos mais improváveis. Quanto mais imprevisível for um acontecimento mais probabilidade ele tem de se tornar notícia.

No que diz respeito à abordagem do tema a ser tratado, a reportagem integra a preocupação de organizar o material de forma a responder às cinco famosas e velhas questões jornalísticas: quem, o quê, quando, onde e porquê. Além disso, o jornalista deve ser objectivo, imparcial e agir segundo os princípios de isenção informativa, dando voz a todas as partes envolvidas na questão. Acresce que na reportagem as imagens surgem para confirmar aquilo que é dito, e a voz off surge obrigatoriamente devido à necessidade de explicar ou descrever aquilo que as imagens mostram.

Contrariamente a tudo isto, “o ponto de partida para a produção de um documentário é a ausência de “receitas”” (Penafria, 1999: 23). Na produção de documentários a escolha e tratamento do tema nada tem a ver com os critérios de actualidade, noticiabilidade e isenção. Todo o material é organizado de modo a dar a conhecer um determinado ponto de vista

relativamente ao assunto tratado, e ao contrário do que acontece na reportagem televisiva, a imagem é o elemento principal, não é utilizada com fins puramente ilustrativos. Verifica-se que no documentário há um maior cuidado relativamente aos aspectos visuais e ao próprio tratamento narrativo. De acordo com Nuno Estêvão, jornalista da Vitrimedia, o documentário e a reportagem são coisas diferentes, mas se se puderem comparar, o documentário será “um registo mais nobre” (Estêvão, Entrevista em 09/02/2011), um registo mais artístico no qual há uma maior liberdade criativa. Diogo Queiroz de Andrade, por sua vez, defende que a reportagem perto do documentário é apenas um trabalho básico, e assim, o que os distingue é: “a profundidade, a abordagem, a autoria e a relevância” (Andrade, Entrevista em 18/02/2011).

Um outro aspecto que distingue estes dois géneros audiovisuais é a questão da objectividade. A reportagem televisiva por ser um género jornalístico busca a objectividade, procura criar um “discurso sem marcas de sujeito” (Melo, 2002: 7). Segundo Cristina de Melo (2002) essa suposta visão objectiva é apenas a visão da classe dominante. “Assim, o discurso jornalístico procura sobrelevar o facto e não o ponto de vista” (*ibidem*). Se agir de modo contrário o jornalista será acusado de ser parcial, mas como afirma Amir Labaki, director do festival de documentários *É Tudo Verdade*, “A objectividade é uma utopia a perseguir para o jornalismo, seja escrito ou audiovisual, mas não para o documentário”, até porque “como dizia Oscar Wilde, a verdade pura e simples raramente é pura e jamais simples” (cit. em Melo, 2002: 8).

Contrariamente a tudo isto, a parcialidade e a subjectividade fazem parte do género documentário. É a subjectividade presente no documentário que faz dele aquilo que é, é essa subjectividade que dá a conhecer o ponto de vista adoptado pelo documentarista relativamente ao acontecimento narrado. O único compromisso que o documentarista deve respeitar é o de ser fiel “a um só tempo à sua verdade e à verdade dos personagens e situações filmadas” (*ibidem*).

Acredito que é, então, este carácter autoral do género documentário que o distingue da reportagem televisiva, e de qualquer outro filme de não-ficção, pois como afirma João Moreira Salles “Um documentário ou é autoral ou não é nada. (...) A autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exactamente isso que espero de qualquer bom documentário: não apenas factos, mas o acesso a outra maneira de ver” (cit. em Frois, 2007: 5).

Em suma, e como diz Manuela Penafria:

“O filme documentário não se constitui pela apresentação de um, digamos, “retrato” total do tema que trata (...) esta é uma questão que tem alguma dificuldade em ser aceite ou compreendida. Apesar de ser essa questão, no meu entender, o que efectivamente o destaca da restante produção de não-ficção” (Penafria, 1999: 24).

Os Diferentes Tipos de Documentário

É importante perceber que todo o documentarista tem como principal preocupação fazer chegar ao público determinada mensagem. Porém, existem diferentes formas de organizar a informação num filme, e assim podemos destacar vários tipos de documentário.

Diferentes autores propõem diferentes classificações,. Por exemplo, Bill Nichols (cit. em Peres, 2007: 4/5) diferencia seis tipos de documentários: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático; Manuela Penafria (1999), por sua vez, distingue quatro tipos de documentários: de exposição, de observação, interactivo, e reflexivo; já Diogo Queiroz de Andrade acredita que nos dias de hoje prevalecem duas correntes que ele classifica como: documentário jornalístico e documentário artístico.

Começemos com a tipologia apresentada por Manuela Penafria (1999). Segundo esta autora temos então:

- Documentário de exposição: este é o tipo de documentário criado por Grierson, onde está sempre presente a voz *off*, os títulos ou as legendas que, juntamente com a imagem, ajudam a transmitir a mensagem pretendida. Este é o tipo de documentário preferido pelos patrocinadores e pode assumir a função que Grierson preconizava, a de promover a educação pública.

- Documentário de observação: este é também o cinema-directo, onde o documentarista não intervém nos acontecimentos, os comentários, as entrevistas ou as legendas são dispensáveis. As pessoas não falam para as câmaras, falam umas com as outras como se câmara lá não estivesse. Para que esta naturalidade seja conseguida é preciso passar o máximo de tempo com os intervenientes, para que estes se esqueçam que estão a ser filmados. Este é então um tipo de documentário muito íntimo e pessoal, que procura mostrar a “riqueza do

comportamento humano”, e como diz a autora, visa “a construção de significados a partir das imagens recolhidas num ou em mais locais” (Penafria, 1999: 64).

- Documentário Interactivo: este é o cinema-verdade, o oposto do cinema-directo. Há uma clara intervenção do documentarista, este pode ser ouvido, visto a interagir com os intervenientes, ou pode intervir através de legendas. Verifica-se assim uma participação dinâmica, as entrevistas são frequentes e os intervenientes falam directamente para a câmara. Neste tipo de documentário tudo pode acontecer e certos autores acreditam mesmo que “quando estão a ser gravadas, as reacções das pessoas são infinitamente mais sinceras do que as manifestadas quando a câmara não está presente” (Macdonald e Cousins, cit em: Penafria, 1999: 65).

- Documentário Reflexivo: “Ser reflexivo é estruturar um produto de modo que produtor, processo e produto sejam um todo coerente” (Penafria, 1999: 69). De acordo com esta autora, para que o documentário seja reflexivo é necessário dar a conhecer o que está por detrás do mesmo, as razões das escolhas tomadas. O grande objectivo deste tipo de documentário é despertar a percepção da forma cinematográfica. Como defende Jay Ruby “Ser reflexivo é revelar que todos os documentários são, não um mero registo autêntico e verdadeiro do mundo, mas uma construção e articulação estruturada do seu autor” (cit. em Penafria, 1999: 71).

A estes Bill Nichols (cit. em Peres, 2007) acrescenta ainda:

- Documentário Poético: neste tipo de documentário a informação é organizada de modo subjectivo e altamente estético, os textos utilizados podem ser, por exemplo, excertos de obras literárias. Preocupa-se mais em criar uma estética e não tanto em criar uma montagem linear.

- Documentário Performático: procura levantar questões relativamente ao tema abordado, recorrendo sempre à subjectividade e à estética, as técnicas são usadas livremente sem se preocupar demasiado com a construção de um argumento linear, aproximando-se assim do cinema experimental.

Já a visão de Diogo Queiroz de Andrade, um dos nossos entrevistados, é diferente da destes autores. Propõe dois tipos de classes dentro do género documental: o documentário artístico, que integra um conceito artístico, “um olhar individualizado e original do próprio autor do documentário”, uma interpretação pessoal, e por isso única, relativamente à realidade abordada no documentário; e o documentário jornalístico, que na sua opinião tem vindo a crescer e tem tendência para se tornar dominante, e que ele descrever como “uma abordagem documental de uma história, de uma narrativa”.

A meu ver aquilo que Diogo Queiroz de Andrade chama de documentário jornalístico é o que Bill Nichols e Manuela Penafria chamam de documentário de exposição. Um documentário cuja prioridade é passar uma mensagem clara ao espectador, utilizando recursos como a voz *off* ou as legendas. Este é o tipo de documentário que normalmente é encomendado, e por isso surge a necessidade de se ser mais directo, para que os patrocinadores tenham a certeza de que a mensagem está lá e é perceptível.

O Ponto de Vista

Até agora coloquei a minha atenção na história e na natureza do documentário, para que dessa forma conseguíssemos perceber quais são os pontos, as características do documentário que ajudam a definir a sua identidade. Pelo que vimos até agora percebemos que é o registo *in loco*, a criatividade e a interpretação dos acontecimentos do mundo, ou por outras palavras, o ponto de vista, que fazem com que o documentário se distinga de qualquer outro género audiovisual.

Está claro que o ponto de vista é um ponto essencial na produção de documentários: é a presença deste que permite distinguir o filme documentário de outros filmes de não-ficção. Mas, nem sempre é fácil perceber como pode um produto audiovisual dizer a verdade e ao mesmo tempo manter um ponto de vista. Este compromisso com a verdade e a presença de um ponto de vista, pode parecer contraditório, mas o facto é que ambos fazem parte do documentário. Vamos então agora perceber melhor o que é o ponto de vista e como é possível transmiti-lo sem que o compromisso com a verdade seja quebrado.

O documentário, uma vez que se trata de um género cinematográfico, possui, como qualquer outro, uma estrutura dramática e uma estrutura narrativa. Na estrutura dramática temos as personagens, neste caso os intervenientes, o espaço, o tempo e a acção. Já a estrutura narrativa consiste em organizar todos os elementos da estrutura dramática, de um modo lógico, para que assim se consiga construir uma história, onde também existem pontos de tensão e suspense para que a atenção do público seja conquistada. No caso do filme documentário, a estrutura narrativa é organizada tendo como base a ideia que o documentarista quer transmitir relativamente ao tema abordado.

Percebe-se assim que a organização de todo o documentário é feita tendo como referência o ponto de vista, que é sempre único e representa uma visão particular.

Para transmitir determinado ponto de vista a câmara, os planos e a montagem são fundamentais. São estes que vão influenciar o modo como o espectador interpreta a acção. Manuela Penafria (2001) refere que é através dos planos e da montagem que o realizador vai transmitir o seu ponto de vista, e deste modo definir o nível de envolvimento do espectador com cada interveniente do filme.

Como afirmou o realizador Rui Veiga, no curso *Conceber, produzir e realizar um documentário... em dois tempos*, “cada um filma como respira”, ou seja, há sempre uma escolha, uma escolha entre o que se filma e o que não se filma, e esta escolha denuncia um estilo.

Manuela Penafria (2001: 2) apresenta os vários pontos de vista que o realizador atribui ao espectador, que ele pode ocupar durante a visualização de um filme, sendo eles: o ponto de vista na primeira pessoa (este é um plano subjectivo, no qual o espectador vê os acontecimentos através do olhar de uma personagem); o ponto de vista na terceira pessoa (segundo a autora “trata-se da acção vista por um observador ideal” (*ibidem*)); o ponto de vista onisciente (quando este é utilizado surge a necessidade de dar indicações sobre o que se passa no pensamento das personagens, para isso é necessário muitas vezes utilizar a voz *off*); e por último o ponto de vista ambíguo (alternância entre o ponto de vista na terceira pessoa e o ponto de vista na primeira pessoa).

Portanto, para transmitir um ponto de vista o realizador tem que fazer determinadas escolhas cinematográficas e o ângulo através do qual olhamos os intervenientes é uma parte fundamental da narrativa. Tal como nos lembra Terence Marner (2010) a escolha dos planos é altamente significativa, pois estes ajudam a descrever o interveniente, o seu relacionamento com outros intervenientes e ajuda o espectador a perceber qual é o seu estado de espírito. “O efeito visual de cada plano é distinto, e tem o seu lugar próprio na textura dramática do filme” (Marner, 2010: 153). Por exemplo, através da utilização de um plano picado (em que o interveniente é visto a partir de cima) o realizador faz com que esse interveniente perca força, parecendo frágil e vulnerável. Se, pelo contrário, é utilizado um plano contra-picado (no qual o interveniente é visto de baixo para cima), o efeito será o oposto, estará a ser dada uma maior importância a esse interveniente, aparecendo o mesmo numa posição dominante.

Além da escolha dos planos e da grandeza de planos, a iluminação e o som são ainda elementos fundamentais que ajudam a reforçar determinado ponto de vista. Portanto, a escolha dos planos é essencial, mas por si só não é suficiente para dar a conhecer um ponto de vista, para que este chegue ao público é necessário que se verifique a combinação das imagens e sons de forma criativa, na fase de montagem.

Assim, “cada selecção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer o documentarista esteja disso consciente ou não” (Penafria, 2001: 3). Em todas as fases de produção do documentário é necessário fazer escolhas. Então, todas as fases contribuem para a

transmissão do ponto de vista: desde a pré-produção, passando pela produção e terminando na pós-produção, as escolhas são tomadas de modo a que visão que o documentarista tem em relação a determinado tema seja transmitida de modo criativo.

“O ponto de vista permite-nos falar da leitura ou visão que determinado filme, no seu todo, nos apresenta sobre determinado assunto, no caso (do documentário) sobre determinada realidade. A visão de um realizador sobre determinado assunto manifesta-se de modo formal, ou seja, pela utilização da linguagem cinematográfica” (Penafria, 2001: 6).

O documentário é uma obra pessoal e resulta da necessidade do documentarista se expressar relativamente a dado assunto. Mas então, qual é a função do documentário? A função do documentário é dar a conhecer novos modos de ver o mundo, é partilhar experiências, é promover a reflexão, a discussão relativamente ao nosso mundo, aos acontecimentos do mundo, é levar as pessoas a dialogar sobre diferentes experiências.

Um documentário jamais poderia ser uma simples reprodução do mundo, pois adoptar um ponto de vista é não aceitar passivamente aquilo que nos dizem. Segundo Manuela Penafria (2001) o filme documentário não nos mostra um retrato da realidade, mas sim a relação que o realizador criou com os intervenientes desse filme, uma vez que se cria sempre uma grande proximidade com o que se filma. De acordo com esta mesma autora o documentário estabelece simultaneamente um compromisso e um confronto com a realidade. É então por este motivo que o documentário deve ser visto não como uma reprodução do real, mas sim como uma interrogação sobre o mundo. Só assim podem surgir novas visões relativamente ao mesmo.

O documentário possui assim uma grande liberdade de expressão, que não se prende com o mito da objectividade. Contudo, as escolhas tomadas, que levam à transmissão do ponto de vista, não vão romper o compromisso que este género audiovisual tem com a realidade. Pois estas escolhas não vão adular a verdade, mas sim dirigir, não se trata de transformar, mas sim de construir. A verdade parece simples, mas é difícil de contar, e mais uma vez friso o que disse Amir Labaki a respeito do compromisso do documentarista: “o documentarista procura ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos personagens e situações filmadas.” (cit. em Melo, 2002: 8). Assim, “cada documentário é, ou deve ser, um filme que se assume como uma leitura sobre este ou aquele tema do mundo, que nos faz pensar sobre o mesmo, em suma, que é apenas, uma de entre muitas leituras possíveis” (Penafria, 1999: 71).

No entanto, nem todos os autores pensam deste modo, como é o caso de Doc Comparato, guionista brasileiro, que afirma que:

“um documentário tem que ser, acima de tudo, imparcial; deve tentar informar sobre um acontecimento baseando-se apenas nos factos. O documentário, tal como os materiais para os programas informativos, tem a finalidade de reproduzir um facto tal como ele é, evitando interpretações subjectivas e pontos de vista puramente pessoais” (Comparato, 1998: 242).

Eu pessoalmente não concordo com este autor, porque se um documentário for, como defende Comparato, imparcial, limitar-se a relatar factos, evitando a subjectividade e o ponto de vista, então não se trata de um documentário, mas sim de uma reportagem jornalística. É o seu carácter subjectivo e a presença do ponto de vista que fazem com que o documentário se distinga da reportagem. O filme documentário deve ser uma apresentação cuidada de um assunto, que foi devidamente explorado, mas que chega até ao espectador através de uma voz e de um estilo únicos. Sheila Curran Bernard, no seu livro *Documentary Storytelling* (2010), lembra que o poder do documentário reside no facto deste se basear em factos e não em ficção; contudo, isto não significa que ele deva ser objectivo. Antes pelo contrário, fazer um filme documentário implica sempre, como já vimos, fazer determinadas escolhas, e assim, este tipo de filme reflecte sempre a visão escolhida pelo seu autor.

Já Grierson rejeitava a ideia de que o documentário fosse uma mera reprodução do real: para este o filme documentário era uma interpretação do tema abordado. Esta interpretação é então o ponto de vista. Como afirma Victor Candeias, o documentário tem a capacidade de “através de um olhar particular e subjectivo, indispensavelmente criativo, mostrar aspectos que passam despercebidos às rotinas quotidianas e que, no entanto, podem conter significados que contribuam para ampliar a visão sobre o mundo que nos rodeia e de que fazemos parte” (2003: 18).

De facto, as temáticas abordadas nos documentários são relativas às pessoas e aos acontecimentos do mundo, mas a forma como esses temas são abordados dependem da criatividade e do ponto de vista do realizador. Nenhum documentário se deve limitar ao óbvio, todo o documentário deve possuir um ponto de vista, e este trata-se de uma reflexão mais aprofundada, e é por isso que este produto audiovisual contribui para uma melhor compreensão do mundo.

Estou de acordo com Cristina de Melo quando esta diz que:

“o documentário é, portanto, uma obra pessoal; mais do que isso, é um género essencialmente autoral, sendo absolutamente necessário e esperado que o realizador exerça o seu ponto de vista sobre a história que narra. É impossível ao documentarista apagar-se. A subjectividade e a ideologia estão fortemente presentes na narrativa do documentário, oferecendo representações em forma de texto verbal, sons e imagens” (2002: 9).

Um outro aspecto a ter em conta é que as histórias já foram todas contadas, e assim o que torna o documentário interessante é a presença do ponto de vista do autor, que é sempre único. Trata-se de contar a verdade a partir de um ponto de vista particular, situados num tempo e espaço definidos, e é por isso que há sempre histórias diferentes para contar.

Como vimos o ponto de vista é então uma visão única do autor do documentário sobre determinada realidade, que resulta do que filmamos, do que escolhemos, do que queremos mostrar num determinado momento e situação. Contudo, e como lembrou Rui Veiga, no curso *Conceber, produzir e realizar um documentário... em dois tempos*, a arte e o mercado da arte são dois mundos diferentes, e quanto mais dinheiro entrar na produção de um documentário, menos autoral esse documentário será. Isto acontece porque quando há muito dinheiro investido num produto audiovisual espera-se que este chegue a um público mais vasto, e para que isto aconteça é necessário que haja, no documentário, uma voz mais universal.

As Diferentes Fases de Produção de um Documentário

O processo de produção divide-se em três fases: a pré-produção, a produção e a pós-produção. Todas estas fases são necessárias e fundamentais para a criação de um produto audiovisual. Em seguida vamos abordar cada uma delas de modo mais detalhado. Será também possível perceber que tanto o ponto de vista, como o compromisso com o real estão presentes em todas as fases de criação de um documentário.

A Pré-produção

A pré-produção é a primeira fase, é quando todo o processo tem início, trata-se de uma fase de definições e planeamento.

Esta é uma etapa de preparação para a fase de produção, das filmagens. Trata-se então da fase em que se realizam as pesquisas que permitem desenvolver o tema a ser tratado. É assim na fase de pré-produção que se define a abordagem que será dada ao tema, em que se dá a recolha de informação, a selecção dos locais onde se vai filmar e de quais vão ser os intervenientes no filme, faz-se uma previsão dos custos, em termos humanos e técnicos, que são necessários para a execução do documentário, são marcados os dias de filmagem e define-se o número necessário de técnicos. É importante tratar de tudo, pedir autorizações (filmagens na via pública, etc.), assegurar os equipamentos (câmara e acessórios, microfones, etc.), consultar previsões meteorológicas para os exteriores, tratar dos transportes, alojamento, alimentação, espaços de apoio à rodagem, etc. É também nesta fase que são realizadas várias reuniões para traçar o planeamento e a coordenação do trabalho da equipa.

O primeiro passo consiste na escolha de um tema, e em seguida o desenvolvimento de uma ideia. Como afirma Comparato “ideia e criatividade estão na base da confecção da obra artística” (1998: 52). Trata-se da mesma questão que já foi abordada anteriormente, a questão das histórias já terem sido todas contadas, a diferença está na criatividade, na forma como determinado artista conta uma velha história. Victor Candeias lembra que “sem tema não há assunto. Mas sem uma ideia fundamental, isto é, sem uma perspectiva original na abordagem de um tema, não há narrativa ou história” (2003: 21).

Para se terem ideias é preciso ver, em vez de olhar é preciso ver, ver o que está à nossa volta, o que nos rodeia. Assim, as ideias podem surgir da nossa memória, das nossas vivências, de conversas que estabelecemos com outras pessoas, podemos descobrir uma ideia através do ambiente que nos rodeia (por exemplo: as conversas que ouvimos dentro de um autocarro), a partir da leitura de jornais ou revistas; pode ainda ser uma ideia procurada, isto é, podemos fazer uma pesquisa para perceber o que faz falta, o que o mercado quer, ou então pode ser uma ideia proposta, encomendada. A ideia proposta pode parecer um pesado encargo, um desafio, contudo, o documentarista tem de ter a capacidade de se adaptar às ideias que lhe são propostas, até porque, como referiu o realizador Rui Veiga, no curso *Conceber, produzir e realizar um documentário... em dois tempos*, é dos documentários encomendados que a indústria sobrevive.

Depois de escolhido o tema e a perspectiva de abordagem do mesmo, é o momento de passar à escrita, ou por outras palavras, ao guião. O guião de um modo muito simples pode ser definido como “a forma escrita de qualquer projecto audiovisual” (Comparato, 1998: 16). O guião corresponde assim ao princípio de um processo visual, trata-se, como refere Doc Comparato, de escrever “com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si” (*ibidem*).

Algumas pessoas acreditam que o documentário não precisa de um guião. Rui Veiga, por exemplo, disse-nos, no curso *Conceber, produzir e realizar um documentário... em dois tempos*, que não há guião para o documentário de autor. Isto porque, na sua opinião, o guião é algo rígido, “é uma bíblia”, e como tal é próprio da ficção e não do documentário onde “a vida é filmada no improvisado”. No entanto, para este realizador a escrita é essencial, é preciso escrever a ideia a desenvolver, é preciso criar uma estrutura, na qual estão incluídas as pessoas com quem se quer falar, etc. Portanto, a escrita é fundamental até mesmo para se definir o orçamento; contudo, só se pode trabalhar com o que se tem, uma vez que surgem sempre imprevistos. Assim, é essencial é que haja um plano de trabalho, um pré-projecto, que alguns chamam de guião.

Manuela Penafria, por sua vez, diz-nos que:

“escrever um guião é reduzir a um já sabido o próprio filme. No documentário, essa situação é inviável. (...) O documentarista substitui o guião por uma investigação de campo, por um bloco

de notas. Este percurso pressupõe à partida uma liberdade que dificilmente se encontra em qualquer outro filme” (2001: 4).

É esta investigação de campo, esta pesquisa que vai permitir a definição da abordagem que se vai fazer do tema, e o documentário em si vai sendo construído ao longo de todo o processo de produção.

Certos autores, como Terence Marnier (2010), defendem que o documentário deve ter um guião. Mas, mais uma vez, trata-se de um guião que tem como base a investigação de campo, que deve ser uma investigação rigorosa e cuidada. É através desta investigação que se dá a recolha de material para a construção do guião e onde também são estabelecidos contactos com as pessoas que poderão vir a fazer parte do documentário. A investigação é ainda uma oportunidade para o documentarista se integrar e conhecer as condições físicas do meio ambiente (por exemplo: questões de som, iluminação, etc.). Terence Marnier lembra que “o mais importante benefício que este período de preparação traz deve-se ao facto de o realizador se confrontar com a realidade” (2010: 72).

O guião do documentário será sempre unicamente orientador, uma referência para as filmagens e para a edição, uma vez que antecipar certos acontecimentos é algo impossível. O documentário trabalha com a realidade, a realidade está repleta de situações inesperadas, e estes imprevistos levam a que se reformule o que inicialmente estava planeado. É por isto que o guião do documentário nunca será como o guião dos filmes de ficção. O guião deste último é por natureza muito mais rígido, e criado definitivamente na fase inicial, na pré-produção, já o guião do documentário vai sendo construído e alterado ao longo de todas as fases de criação do filme. Como lembra Nuno Estêvão, na sua entrevista, “à partida mesmo que já se tenha um guião estipulado, este acaba sempre por sofrer alterações no terreno e na edição. Ou seja, acaba por ser um plano que não é cumprido a 100%”.

É por isto que Victor Candeias (2003) lembra que um guião para documentário é feito por fases. Primeiro cria-se um pré-guião, do qual fazem parte apenas uma descrição e organização dos assuntos a serem tratados; depois surge o guião de rodagem, no qual são inseridas anotações de visualização; e, por último, temos o guião de montagem, que se trata do guião definitivo, onde estão as alterações e selecções de material obtido durante a fase das filmagens.

A questão do guião está também relacionada com o tipo de documentário que se pretende fazer. Diogo Queiroz de Andrade, na entrevista, realçou que quando se trata, por exemplo, de um documentário onde se está a falar de uma matéria histórica, ou se se pretende contar a história de um artista, nestes casos a escrita do guião estará facilitada, pois, normalmente, há muita informação disponível sobre o assunto.

Assim, fica claro que é possível criar guiões para documentário. No entanto, este tipo de guiões “não devem ser entendidos como coisa rígida e imutável, mas antes como guias orientadores para a obtenção da finalidade última: a organização dos conteúdos que servem de base à implementação de um projecto audiovisual” (Candeias, 2003: 21).

O sucesso do documentário, assim como o de qualquer produto audiovisual, está dependente do trabalho realizado na fase de pré-produção. Esta é a fase da localização das fontes, do reconhecimento dos locais, da identificação das necessidades materiais ou de logística, da elaboração dos calendários de produção, do estabelecimento de contactos com especialistas e da realização de entrevistas prévias aos potenciais intervenientes do filme.

É fundamental que o documentarista seja selectivo, e saiba recolher informações boas e fidedignas, pois ao fazê-lo poupa tempo e está a contribuir para a elaboração de um guião de qualidade superior. Se o trabalho for bem feito durante a pré-produção é possível poupar tempo, dinheiro e esforço. Uma boa preparação é fundamental, pois facilita a tomada de decisões em situações imprevistas.

A Produção

A fase que se segue é a produção. Esta fase diz respeito ao início das filmagens. Este é um momento de suma importância, pois o material recolhido *in loco* é fundamental para o resultado final.

É a fase em que os imprevistos abundam, por melhor que seja o trabalho desenvolvido na fase de pré-produção, é impossível controlar tudo à nossa volta. Estamos a trabalhar com o real, e não com uma situação ficcionada, e por isto

“a rodagem de qualquer programa documental exigirá o compromisso entre duas atitudes aparentemente contraditórias: por um lado, seguir o Plano de Rodagem com máxima fidelidade, por outro, estar disponível para rectificar o guião e incorporar novas ideias que assumam interesse potencial, à medida que forem surgindo (embora com prudência para não comprometer a eficácia do todo narrativo)” (Candeias, 2003: 72).

É durante as filmagens que se desenvolve e aprofunda a relação entre o documentarista e os intervenientes do seu filme, e em que estes dão o seu testemunho e contributo para a criação do mesmo. Porém, algumas pessoas questionam até que ponto os intervenientes de um documentário são espontâneos em frente da câmara de filmar. Perante esta questão Penafria argumenta que “a câmara não é um mecanismo de alteração de comportamentos; a sua presença torna-se, ao fim de algum tempo, um mecanismo que facilita a expressão de cada interveniente” (2001: 5). Este à-vontade por parte dos intervenientes pode ter várias origens: pode resultar da relação que se estabelece entre o documentarista e os intervenientes, que Penafria (2001) diz ser uma “relação de confiança”; pode também resultar do envolvimento do interveniente no assunto, o que faz com que este esqueça a presença da câmara; ou pode ainda derivar do facto das pessoas verem na câmara um instrumento capaz de lhes dar “voz”.

Gonçalo Mégre, realizador da Vitrimedia, em relação a este assunto recorda, na entrevista, que é natural que inicialmente as pessoas fiquem um pouco atrapalhadas, mas que o trabalho do realizador é pô-las à-vontade, criando um bom ambiente. Mas lembra que o realizador nunca deve intervir nas ideias e opiniões que os intervenientes querem transmitir.

Importa ainda realçar, como já vimos anteriormente, que é importante não esquecer que cada plano deve ser cuidadosamente pensado, pois cada um deles apresenta um ponto de vista. Os planos apresentados vão assim definir o nível de envolvimento do espectador com os

intervenientes, e com cada momento. Manuela Penafria (2001) lembra, a título de exemplo, que se o realizador opta por fazer grandes planos de um só interveniente, ou se determinado interveniente permanece mais tempo no ecrã, é com ele que o espectador vai criar uma maior empatia.

Um aspecto importante e determinante no documentário é o chamado registo *in loco*. De facto, o documentarista deve optar sempre por apresentar as imagens recolhidas no seu contexto original. Contudo, nem sempre é possível registar um acontecimento no momento que ele ocorre. Nestas situações, é legítimo o documentarista recorrer a imagens de arquivo, aos depoimentos de testemunhas, ou ainda pode recorrer à reconstrução, uma vez que esta foi legitimada por John Grierson. Como é evidente, nas imagens de arquivo, o ponto de vista não foi o escolhido pelo realizador. Mas Penafria (2001: 4) realça que o facto do documentarista seleccionar determinadas imagens, faz com que ele assuma que elas se adequam ao seu filme. Assim, e tal como refere Cristina de Melo (2002), o “aqui e agora” nem sempre é obrigatório, pois existem outras alternativas totalmente legítimas.

Cristina de Melo (2002: 5/6) fala inclusive da possibilidade de subdividir o conceito de *in loco*. Segundo esta autora podemos ter: o registo *in loco* contemporâneo - que diz respeito ao registo do acontecimento no chamado “aqui e agora”, ou seja no verdadeiro momento do acontecimento; o registo *in loco* (re) construído - que corresponde às reconstruções; e por último, o registo *in loco* referencial evolutivo - que corresponde às entrevistas realizadas a testemunhas, no local em que se passou determinado acontecimento.

Estes são então os pontos-chave da etapa “filmagens de um documentário”, e esta é sem dúvida uma fase essencial para o resultado final do filme. Porém, as imagens recolhidas, por si só, não são suficientes para criar um filme documentário e transmitir o ponto de vista. Após as filmagens é necessário passar à montagem, ou seja, é preciso passar à selecção e junção de sons e imagens, para que desta forma o filme seja finalizado e o ponto de vista devidamente apresentado.

A Pós-produção

Finalmente, temos a pós-produção que é a última etapa para a criação do filme documentário. Esta última fase corresponde à montagem, e a montagem consiste na combinação de sons e imagens de acordo com uma linha orientadora, que é o ponto de vista escolhido pelo documentarista.

Rui Veiga lembrou, no curso *Conceber, produzir e realizar um documentário... em dois tempos*, que nos documentários são “contadas histórias através de imagens em movimento”. Mas este movimento não é apenas aquele que ocorre dentro de cada plano. É também o movimento que ocorre de plano para plano, isto é, o movimento criado através do processo de montagem.

A montagem pode ser definida, de acordo com Marcel Martin, como “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração” (2005: 167). Este autor apresenta ainda a distinção entre a montagem narrativa e a montagem expressiva. A primeira corresponde a uma ordenação dos planos segundo uma sequência lógica ou cronológica, que tem como objectivo dar a conhecer uma história. A segunda, a montagem expressiva, através da justaposição de planos, procura exprimir uma ideia ou sentimento. Assim, a montagem narrativa pode ser considerada a montagem normal, e a montagem expressiva aquela que procura criar no espectador um choque psicológico através do ritmo, que tende a ser ou muito rápido ou muito lento.

Martin (2005) fala ainda das funções criadoras da montagem, sendo elas:

- Criação do movimento: a montagem cria movimento, isto é, cria animação, deslocação, aparência de continuidade temporal e espacial;

- Criação do ritmo: o ritmo resulta da combinação do comprimento dos planos e da grandeza dos mesmos. As combinações rítmicas podem provocar no espectador uma emoção complementar. Por exemplo, um filme terá um ritmo particularmente forte se se verificar a sucessão de planos curtos e grandes planos.

- Criação da ideia: esta é a função mais importante da montagem. “Consiste em aproximar elementos diversos colhidos na massa do real, fazendo surgir um sentido novo da sua confrontação” (Martin, 2005: 183). Assim, a montagem mostra a relação entre dois acontecimentos, cuja ligação poderia não ser muito clara para o espectador.

São as funções criadoras da montagem que levam Balasz a afirmar que “o realizador não faz mais do que fotografar a realidade, mas, ao fazê-lo, “recorta” nela uma dada significação. As suas fotografias são, incontestavelmente, a realidade. Mas a montagem dá-lhe um sentido” (cit. em Martin, 2005: 184).

Também Dziga Vertov e o Kino-Pravda promoveram o desenvolvimento das técnicas de montagem. Segundo Vertov a montagem não se milita a juntar imagens e sons, a montagem dá origem à ordem e a várias combinações com significado. Este autor defendeu que as técnicas de montagem deviam ser exploradas, e que o editor era o grande responsável pelo resultado final do filme, pois é através do seu trabalho que nasce o todo.

Manuela Penafria (1999: 43) lembra que os filmes Kino-Pravda eram um espaço de experimentação de combinações de imagens e sons, e esta experimentação era levada a cabo com o intuito de mostrar a verdade. Pois, “o registo, ou as imagens que se recolhem *in loco* não constituem, só por si, a verdade. Esta encontra-se nelas, por isso é necessário confrontá-las, manipulá-las, para que se revelem em toda a sua plenitude, o mesmo é dizer, para que revele a verdade que lhes é inerente” (Penafria, 1999: 43/44). Esta mesma ideia é defendida por Eduardo Escorel, cineasta e editor brasileiro, que acredita que “montar é um trabalho de decifrar um sentido que já está contido, ou, pelo menos, sugerido nas imagens e sons reunidos, sentido que, nem sempre, é evidente” (cit. em Vidigal, 2009).

Esta ideia defendida por Vertov foi-se desenvolvendo ao longo dos tempos. No curso *Conceber, produzir e realizar um documentário... em dois tempos*, o realizador de documentários Rui Veiga afirma, inclusive, que na montagem $1+1=3$. O que isto quer dizer é que uma imagem aliada a uma outra dá origem a um terceiro sentido. Por exemplo, no documentário *Pare, Escute, Olhe*, (2009) de Jorge Pelicano - (o tema deste documentário é a construção de uma barragem que ameaça pôr fim à linha ferroviária do Tua), podemos ver um plano muito longo, com cerca de quatro minutos, no qual começamos por ver o comboio a andar sobre a linha, que aos poucos vai sendo inundada pela água da barragem, até que o comboio e a linha desaparecem por completo, ficando apenas água. Nesta situação, a sobreposição de duas imagens cria um simbolismo especial.

De facto, e como refere Margarida Cardoso (2011: 67), a montagem proporciona uma espécie de “renascimento do filme”. A montagem é aquilo que dá ritmo ao filme, e o material que obtivemos durante a fase de filmagens é encarado “como uma matéria nova, que muitas vezes ultrapassa aquilo que estava programado na rodagem”.

Todo o processo de edição, que deve ser elaborado com toda a criatividade do documentarista, é determinante para a apresentação do ponto de vista, pois é aí que todos os elementos se unem: as entrevistas, os sons, a música, a voz *off*, as imagens *in loco*, as imagens de arquivo, as legendas, enfim, todo o material é incorporado num todo coerente.

Antes da montagem propriamente dita existem certas tarefas a realizar. Por exemplo, há a necessidade de fazer, como diz Candeias, “uma primeira triagem de planos utilizáveis” (2003: 76). Esta tarefa é particularmente necessária no caso dos documentários, uma vez que a quantidade de material filmado é normalmente bastante superior ao que havia sido previsto. Importa iniciar o processo de visionamento e classificação das imagens e sons recolhidos, para em seguida se escolher os planos que mais se apropriam à estrutura narrativa. Além do visionamento dos vídeos, é preciso também transcrever as entrevistas, redigir os textos que serão utilizados como voz *off*, e claro, elaborar o guião definitivo.

Em suma, todo o processo de pós-produção é essencial para que o resultado final seja o pretendido, e a montagem surge como uma poderosa forma de comunicação, que ajuda a dar a conhecer o ponto de vista escolhido pelo documentarista para o filme. É através do processo de montagem que se “coloca em evidência as relações ocultas entre as coisas, os seres ou os acontecimentos” (Martin, 2005: 203). Assim, a montagem não deve ser um acto isolado, antes pelo contrário, deve ser um trabalho feito em parceria entre o editor e o realizador do filme.

O Filme Documentário na Vitrimedia

Agora, vamos ver como o documentário é visto e trabalhado na produtora Vitrimedia.

Nas palavras de Diogo Queiroz de Andrade, em entrevista, “o que distingue o documentário de outros filmes é o olhar que ele tem, é o carácter marcado de autoria e é o facto de não ser ficcional”. Assim, também nesta empresa o documentário é tido como um tipo de filme que não lida com situações ficcionadas, fruto da imaginação dos seus criadores, mas sim com acontecimentos verídicos do mundo real. Contudo, fá-lo de forma particular, única, a partir de um ponto de vista, que pertence exclusivamente ao seu autor.

É o carácter autoral, mas não ficcional, que garante a diferença e o interesse deste tipo de filme. E porquê? Porque desta forma podemos ter acesso a diferentes perspectivas relativamente aos mais variados assuntos. Nuno Estêvão, outro dos entrevistados, admite que “um mesmo assunto pode ser tratado através de um registo documental sobre diversos pontos de vista, e esse ponto de vista pode ser decisivo para que no fim, quando o produto final estiver feito, quando o documentário estiver realizado, um ser melhor do que outro”. Portanto, o ponto de vista é essencial, mas ao mesmo tempo torna-se essencial garantir a veracidade do conteúdo do filme.

Para que o espectador perceba que se trata de um documentário credível, é preciso realizar um trabalho minucioso e cuidado ao longo de todo o processo. Começa-se com toda a pesquisa, investigação, trabalho de campo, para que as opções tomadas sejam as mais acertadas. Um aspecto fundamental é a escolha dos intervenientes do filme. Convém escolher pessoas credíveis, pessoas anónimas, que estão directamente ligadas à história. Como recorda Gonçalo Mégre, na entrevista, o ideal seria falar previamente com essas pessoas para perceber quais são as mais escorreitas a falar, as que têm uma maior capacidade de síntese, “mas normalmente não temos tempo para isso. Procuramos pessoas credíveis, que percebam do assunto, mas já não temos tempo para ir falar com elas, normalmente não há dinheiro para isso”.

Além das testemunhas anónimas, pode-se recorrer aos especialistas em determinada matéria. A intervenção destes peritos garante uma maior credibilidade à história, “e simultaneamente acaba por ser outra visão sobre aquela mesma história. Portanto, essa complementaridade acaba por ser importante” (Estêvão, Entrevista em 09/02/2011).

Diogo Queiroz de Andrade afirmou, na entrevista, que existem três princípios que devem ser respeitados para que o filme documentário seja credível:

1º Princípio – filmar apenas o real. Os acontecimentos devem ser registados naturalmente, sem que sejam criadas condições artificiais;

2º Princípio – ser transparente. Os depoimentos dos intervenientes devem ser claros, espontâneos, e não induzidos;

3º Princípio – não falsear as imagens no processo de edição. É claro que se pode trabalhar as imagens para que estas se tornem mais atractivas, (por exemplo: mexer na luminosidade) mas nunca acrescentar algo que lá não estava.

Acresce ainda a questão das reconstruções. Apesar do uso de reconstruções no filme documentário ter sido legitimado nos anos 30, pela escola de Grierson, a verdade é que este tema ainda é alvo de polémicas. No caso da Vitrimedia, as reconstruções não são bem-vindas: segundo o director desta mesma empresa, através das reconstruções procura-se recriar uma realidade, mas ao recriá-la, estamos também a ficcioná-la. Diogo Queiroz de Andrade reconhece: “às vezes perco pormenores importantes numa história, que seriam enriquecedores, porque não estive lá e porque não os quero recriar. Sei que nem toda a gente pensa assim, isto é polémico, é sujeito a debate. Há muita gente que prefere recriar as coisas, eu prefiro não o fazer” (Andrade, Entrevista em 18/02/2011).

A Vitrimedia é uma produtora onde se fazem vários tipos de documentários, uns mais artísticos, outros nem tanto, pois alguns são feitos por encomenda e existem objectivos concretos para alcançar. Mas, para a empresa, o importante é que todos os profissionais mantenham a sua concentração e criatividade.

Relativamente aos factores que acabam por influenciar a produção e distribuição dos documentários, os entrevistados salientam o papel de algumas instituições. Estas instituições são normalmente as distribuidoras de cinema e os organismos estatais. De acordo com o director criativo da Vitrimedia, o apoio dado por estas instituições para a promoção dos documentários não tem sido uma mais-valia. Isto porque os organismos do Estado responsáveis por apoiar a produção audiovisual não têm tomado as medidas necessárias para sustentar a indústria audiovisual em Portugal. Trata-se de organismos que nunca funcionaram bem, mas que nos últimos anos não têm funcionado de todo. Por outro lado, temos a televisão pública, neste caso particular a RTP 2. Esta, segundo Diogo Queiroz de Andrade, tem funcionado bem,

porque tem incentivado e apostado na produção de documentários a nível nacional, embora não sendo perfeita.

Outro dos factores que delimita a produção de documentários na Vitrimedia está relacionado com os distribuidores e as redes de exibição a nível internacional. Também estes não tratam o documentário da melhor forma, não apostam, não dão oportunidade aos filmes documentário. Embora se verifique um aumento das audiências dos documentários de televisão, e do número de pessoas que participa e assiste a festivais de documentários, a verdade é que as distribuidoras continuam a não dar a visibilidade que este produto audiovisual merece. Na opinião do director da Vitrimedia, isto acontece porque talvez os distribuidores e as redes de exibição não entendam o potencial que ele tem.

Este é o panorama actual do documentário. Porém, na opinião de Diogo Queiroz de Andrade, o que vai acontecer no futuro, é aquilo que já se passa noutros mercados como o americano, o japonês, o francês ou o inglês: cada vez vão aparecer mais entidades privadas dispostas a financiar a produção de documentários. Estas serão entidades comerciais, dispostas a financiar documentários para que estes as promovam. Poderão também surgir fundações públicas ou privadas interessadas na formação de consciências, e que poderão investir na produção de documentários, por exemplo, científicos ou humanitários, com esse fim.

Resumindo, segundo os nossos entrevistados, as questões económicas podem e acabam quase sempre por influenciar a produção de documentários, e assim quanto maior o capital investido, maior probabilidade de surgirem conflitos de interesses. Por outro lado, quanto mais livre for a produção do filme, mais espaço o documentarista tem para se expressar, para fazer as suas próprias escolhas, para tornar o seu documentário autoral e transmitir, de modo espontâneo, o seu ponto de vista.

Ao longo do meu estágio na Vitrimedia apenas pude participar em determinadas etapas de pré-produção, como a pesquisa de informação para novos documentários, ou certas tarefas de pós-produção como as transcrições, e a separação e selecção de imagens. Apesar desta limitação consegui perceber que no ambiente que me rodeava todos trabalhavam em conjunto com um mesmo objectivo. E esse objectivo passa pela inovação, porque o mais importante ao fazer um documentário é fazer dele um produto interessante e único. É fundamental que haja uma visão diferente sobre o assunto tratado, até porque esse assunto pode já ter sido tratado noutros documentários.

Concluindo, apesar de todos os eventuais constrangimentos económicos que possam surgir, o importante é manter o espírito de equipa, e defender sempre uma abordagem particular e ao mesmo tempo honesta do tema tratado no documentário. Só assim poderá ser garantido o sucesso deste produto audiovisual, pois no fundo ele depende da criatividade do seu criador.

Considerações Finais

Ao longo da realização deste trabalho creio que a maior dificuldade surgiu devido ao facto do documentário ser um género em volta do qual as opiniões divergem bastante.

Grande parte dos autores defende que o documentário tem um carácter autoral. Contudo há também os que acreditam que ele deve ser imparcial. Acrescem, como vimos, as questões económicas que acabam por condicionar a produção dos mesmos. Importa lembrar o que Rui Veiga afirmou, no curso *Conceber, produzir e realizar um documentário ... em dois tempos*: a indústria sobrevive dos documentários encomendados, que são naturalmente menos artísticos. Isto porque é necessário alcançar os objectivos propostos por quem o encomendou, e, depois, se houver mais dinheiro investido, vai-se desejar que ele chegue a um público mais vasto, logo terá de ter uma linguagem mais universal, e consequentemente menos autoral.

Apesar desta realidade, ao longo deste estudo procurei centrar a minha atenção nos documentários enquanto uma obra de arte, na qual está patente a posição do seu criador. O objectivo deste estudo sempre foi deixar claro o que é, qual a importância e como transmitir o ponto de vista no filme documentário. Para isso, comecei por falar um pouco sobre a história deste género audiovisual, para percebermos a sua origem e os aspectos que definem a sua identidade.

Parece-me que ficou claro que o documentário trabalha com informação, pessoas, lugares e factos reais. Mas estes elementos por si só não o definem. Trata-se de um produto audiovisual que trabalha com imagens e sons do mundo real, mas é a acção do documentarista sobre esse material que dá origem à criação de significados, da narrativa. A maioria dos documentários, excepto os que são feitos por encomenda, surgem da necessidade do documentarista se expressar relativamente a determinado assunto. Portanto, o seu objectivo não é inventar, mas sim mostrar ao público o que está para além do óbvio.

Considero, portanto, que a atitude do ou da documentarista é decisiva. Ao escolher tratar determinada realidade, ele ou ela deve também escolher um ponto de vista a partir do qual a vai abordar. É deste, do ponto de vista escolhido, que depende o sucesso e o interesse do documentário.

A questão da objectividade não é pertinente quando se fala de documentários: trata-se de um género que é, ou deve ser, uma obra autoral, onde o documentarista se expressa através

de escolhas cinematográficas. Para se fazer um documentário é preciso fazer escolhas, escolhas relativamente à estrutura do filme, ao ponto de vista, ao estilo, etc., e são estas escolhas, juntamente com a criatividade do realizador, que dão origem ao documentário. Portanto, o filme documentário não depende de invenções criativas, mas sim de combinações criativas.

Um dos maiores equívocos relativamente ao documentário é a ideia de que ele surge espontaneamente. Apesar de neste tipo de filme se trabalhar com o real, ou seja, com situações imprevisíveis, é necessário criar um plano de trabalhos que guia toda a equipa. Deve haver sempre uma preparação, investigação, um trabalho de campo minucioso, que vai dar origem a um plano de rodagem, a que alguns chamam de guião. Desde a fase de pré-produção até à fase final, o guião, ou plano de trabalhos, vai sendo adaptado consoante os acontecimentos. Todas as fases são essências, e em todas elas há decisões a tomar. Essas decisões devem ser tomadas em função do ponto de vista escolhido pelo realizador.

O ponto de vista é a perspectiva através da qual uma história é contada, e todo o documentarista deveria ter a liberdade de fazer as suas escolhas e assim dar a conhecer novas visões sobre o mundo. Isto porque a função do documentário é mesmo essa: partilhar com os outros uma visão única sobre determinada realidade.

Sheila Curran Bernard (2010) lembra que para se fazer um documentário de qualidade basta pegar numa boa história, ser honesto, verdadeiro, criativo, e assim contribuir para compreendermos melhor quem somos, o onde vivemos. Doc Comparato acrescenta que “um bom documentário nunca se acaba, jamais encerra um tema (...) o documentário que se preze não pretenderá convencer o espectador, mas sim fazê-lo reflectir sobre aquele tema” (1998: 242).

Portanto, o documentário não pretende dar resposta a todas as perguntas, mas sim levantar questões, inquietações, levando o espectador a reflectir sobre determinado assunto. Deste modo, o documentário “é, sem dúvida, um modo de incentivar um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria existência” (Penafria, 2001: 9).

Creio que seria interessante o desenvolvimento de um estudo sobre o modo como as pessoas vêem o documentário, para podermos perceber se de facto o público tem consciência da sua verdadeira natureza e potencialidade. Perceber de que forma este produto audiovisual toca as pessoas, se de alguma forma as influencia ou se as faz de facto reflectir acerca da realidade abordada.

Por último, gostava de referir que quando escolhi o curso de Ciências da Comunicação e optei pela área de audiovisual e multimédia fi-lo porque sempre tive um grande interesse pela imagem, pelo poder que esta tem de comunicar sem palavras. Sempre tive uma maior queda para a ficção, pelo facto desta permitir a criação de novos mundos que surgem a partir da nossa imaginação. Contudo, após a realização deste estágio e desta dissertação, percebi que o documentário é um produto extremamente interessante, um óptimo meio de comunicação, que nos permite partilhar conhecimentos e opiniões. Fico satisfeita pelo facto de cada vez se verificar um maior número de pessoas interessadas neste género, e um dia gostaria de ter a oportunidade de fazer um documentário, no qual tivesse a liberdade de me expressar relativamente a determinado acontecimento do mundo real.

Referências Bibliográficas

Bernard, S. C. (2010) *Documentary Storytelling: creative nonfiction on screen*. Focal Press: Oxford.

Candeias, V. (2003) *Introdução ao Guião para Documentário*. Edições Universitárias Lusófonas: Lisboa.

Cardoso, M. (2011, Março) *O que é realizar?* Premiere, 30, pp. 66-67.

Comparato, D. (1998) *Da criação ao Guião – A arte de escrever para Cinema e Televisão*. Pergaminho: Lisboa.

Cordeiro, E. (2005) *Géneros cinematográficos*. Edições Universitárias Lusófonas: Lisboa.

Curso – *Conceber, produzir e realizar um documentário... em dois tempos*. Abril de 2011, Braga.

Marner, T. (2010) *Realização Cinematográfica*. Edições 70: Lisboa.

Martin, M. (2005) *A Linguagem Cinematográfica*. Dinalivro: Lisboa.

Nichols, B. (1997) *La representacion de la realidad*. Paidós Ibérica, S.A.: Barcelona.

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

Webgrafia

Altero, S. (2008) *Documentário*. Acedido em: 15 de Abril de 2011, em:
<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=326>

Araújo, M. L. (Sem Data) *A espessura do imaginário no documentário – a imagem e a ideologia*. Acedido em: 1 de Fevereiro de 2011, em: <http://www.bocc.uff.br/pag/araujo-mauro-espessura-do-imaginario-no-documentario.pdf>

Carrelli, F. (2009) *9ª Conferência Internacional do Documentário – O Documentário Engajado*. Acedido em: 20 de Abril de 2011, em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1799>

Evangelista, U. (2008) *A distinção entre filmes ficcionais e não-ficcionais: O documentário como representação da realidade*. Acedido em: 15 de Abril de 2011, em: <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/992779>

Fontes, B. P. M. (2010). *(Inter) Subjectividade no Género Documentário: a construção das identidades a partir do encontro entre documentaristas e actores sociais no filme “Promessas de um Novo Mundo”*. Acedido em: 3 de Fevereiro de 2011, em: <http://www.scribd.com/doc/39763921/INTER-SUBJETIVIDADES-NO-GENERO-DOCUMENTARIO>

Frois, C. (2007) *O espaço para a subjetividade no cinema documentário: uma análise do filme “Promessas de Um Novo Mundo”*. Acedido em: 20 de Abril de 2011, em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0561-1.pdf>

Godoy, H. (Sem Data) *Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário*. Acedido em: 3 de Fevereiro de 2011, em: <http://www.bocc.uff.br/pag/godoy-helio-realismo-documentario.pdf>

Melo, C. T. V. (2002). *O Documentário como Género Audiovisual*. Acedido em: 3 de Fevereiro de 2011, em: http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18813/1/2002_NP7MELO.pdf

Penafria, M. (Sem Data) *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. Acedido em: 5 de Março de 2011, em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>

Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Acedido em: 1 de Fevereiro de 2011, em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>

Peres, S. (2007) *O formato e a linguagem dos documentários produzidos sobre a idade de São Paulo*. Acedido em: 15 de Abril de 2011, em:
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0626-1.pdf>

Pimenta, M. (2004) *Moore than this! Um estudo sobre o filme documentário de Michael Moore*. Acedido em: 10 de Maio, em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pimenta-marilu-filme-documentario-michael-moore.html#SECTION00350000000000000000>

Ramos, F. P. (Sem Data) *O que é Documentário?* Acedido em: 15 de Fevereiro de 2011, em:
<http://www.bocc.uff.br/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>

Salvan Júnior, N. (2008) *Escola Soviética de Montagem – 3*. Acedido em: 2 de Maio de 2011, em: <http://umanoiteamericana.blogspot.com/2008/07/escola-sovitica-de-montagem-3.html>

Vidigal, L. (2009) *O que pode uma montagem?* Acedido em: 2 de Maio de 2011, em:
<http://montagemparalela.blogspot.com/>

Vitrimedia. Acedido em: 11 de Abril de 2011, em: <http://www.vitrimedia.com/>