



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Faculdade de Artes e Letras

## **A Saltar em Marte**

**Andreia Filipa Esteves Brás**

Relatório de Projeto Cinematográfico para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Doutora Manuela Penafria

**Covilhã, Outubro de 2014**



## Dedicatória

Às/aos jovens *querosaberianos*, por terem tornado possível a realização deste filme e por tudo o que me têm proporcionado nos quase dois anos de convívio.

Às minhas colegas e amigas Diana Silva e Ita Carreira.

À Sara Garcês.



# Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à Prof<sup>ª</sup> Manuela Penafria por não me ter deixado desistir quando me parecia inevitável e por tudo o que aprendi nas reuniões que tivemos. Agradeço igualmente à Prof<sup>ª</sup> Patrícia Castello Branco por me ter incentivado a entrar nesta aventura.

Deixo ainda uma palavra especial a quem sempre me incentivou a concluir este projeto: Sara Garcês, Diana Silva, Ita Carreira e Paulo Dias.



## Resumo

O filme documentário é o género cinematográfico do real, trabalha com imagens que procuram retratar o mundo como ele é. Estas imagens têm sempre a intervenção, em maior ou menor grau e de diferentes formas, do autor do filme e é esta intervenção que confere ao documentário o estatuto de arte. Robert Flaherty, Dziga Vertov e John Grierson são três ícones incontornáveis na história do filme documental, com contribuições diferentes, mas todas elas determinantes para o desenvolvimento e afirmação do género documental.

A ideia de real que irremediavelmente está ligada ao documentário aumenta a responsabilidade deste género de filme, uma vez que as imagens e as ideias que transmite são facilmente tomadas como um retrato fiel da realidade. De facto, muitos documentários debruçam-se sobre a realidade do “outro” e é crucial perceber que se trata, sempre, de um determinado olhar sobre algo ou alguém. A pretensão de dar a voz ao “outro” que não a tem é uma questão igualmente delicada, pois esta tentativa de empoderamento do outro pode muito facilmente reiterar o ciclo de poder que pretende quebrar.

O filme *A Saltar em Marte* foi a minha primeira experiência enquanto documentarista. Ao longo deste processo foram-me reveladas as dificuldades e os prazeres de realizar um filme, nomeadamente documental. O produto final não foi o mais desejado, mas os erros cometidos constituem-se hoje como aprendizagens que permitirão uma melhor abordagem a projectos cinematográficos futuros.

## Palavras-chave

Documentário, representação, realização.



## Abstract

The documentary film is the film genre of real, it works with images that seek to portray the world as it is. These images always have the intervention, to a greater or lesser extent and in different ways, of the author of the film and it is this action which gives the status of art to the documentary. Robert Flaherty, Dziga Vertov and John Grierson are three compelling icons in the history of documentary film, with different contributions, but all of them were crucial to the development and affirmation of the documentary genre.

The idea of reality that is irretrievably linked to the documentary increases the responsibility of this genre of film, since the images and ideas it conveys are easily taken as an accurate portrayal of reality. In fact, many documentaries are about the reality of the "other" and it's crucial to realize that it is, always, a certain look about something or someone. The pretention of giving voice to the "other" is an equally sensitive issue, because this attempt of empowerment of the other can easily repeat the cycle of power that seeks to break.

The film *A Saltar em Marte* was my first experience as a documentary filmmaker. Throughout this process the difficulties and pleasures of making a documentary film were revealed to me. The final product was not as desired, but the mistakes are considered today as lessons that will enable a better approach to future film projects.

## Keywords

Documentary, representation, directing.



# Índice

1	Introdução teórica	1
1.1	Flaherty e o documentário pessoal	4
1.2	Vertov e o seu cine-olho	5
1.3	Grierson e a afirmação do documentário	6
1.4	A encenação no documentário	7
1.5	A entrevista	8
1.6	O documentário como arte	9
2	A Saltar em Marte	11
2.1	Porquê o Projeto Quero Saber +	11
2.2	O processo	13
2.3	O filme	16
3	Conclusão	18
4	Referências	19



# 1 Introdução teórica

Desde as origens da instituição cinematográfica que a oposição entre documentário e ficção é uma das suas grandes divisões estruturantes. Documentário remete para uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um carácter didático ou informativo, que visa principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo como eles são (Aumont & Marie, 2003).

Em termos estéticos, o filme ficcional é uma extensão das formas artísticas do século XIX: romance, drama, e fotografia; tendo o documentário surgido como resposta às novas necessidades artísticas emergentes no século XX. Trata-se de um género fílmico que tem um propósito, não se subordinando à obrigação de entretenimento e de fazer dinheiro (Ellis & McLane, 2005).

Na Portaria nº 496/96, de 18 de Setembro, ponto 2 do artigo 1º consta a seguinte definição de documentário: “Consideram-se documentários de criação os filmes, seja qual for o seu suporte e duração, que contenham uma análise original de qualquer aspeto da realidade e não possuam carácter predominantemente noticioso, didático ou publicitário nem se destinem a servir de simples complemento a um trabalho em que a imagem não constitua elemento essencial” (Penafria, 1999). Por seu lado, a definição de União dos Documentários (World Union of Documentary), datada de 1948, refere que o documentário é um filme onde se registam factos que ocorrem naturalmente em frente à câmara ou que são reconstruídos com sinceridade e por necessidades devidamente justificadas. É um filme que apela à razão ou à emoção, tendo como objetivo estimular o desejo e alargar o conhecimento e compreensão humanos nas áreas da economia, cultura e relações humanas (Barsam, 1974 in Penafria, 1999).

Para Bill Nichols (1991 in Penafria, 1999), o documentário é “um argumento sobre o mundo histórico”. Sendo este mundo histórico a “realidade bruta onde os objetos colidem, ocorrem ações e forças se impõem”. Deste modo, o documentário não representa uma realidade imaginária, mas é uma representação imaginativa do “mundo histórico”, apresentando-nos argumentos sobre esse mundo. Assim, segundo este autor, o documentário, ao contrário da ficção, oferece-nos acesso ao *mundo* e não a *um mundo*. Refere ainda que a ficção nos mostra uma história num mundo imaginário, e que o documentário nos apresenta com um argumento sobre o mundo histórico. Aqui o

mundo não é reproduzido, mas sim representado, sendo essa representação não uma mera reprodução, mas encontrando-se aliada à persuasão, à retórica e ao argumento.

O filme documentário pertence, assim, a um leque de filmes de não-ficção, sendo que na não-ficção as imagens e sons do filme remetem para o que existe fora dessas imagens e sons. O filme institucional, o filme publicitário e a reportagem são exemplos de outros tipos de registo audiovisual inseridos na não-ficção. De facto, o documentário e a reportagem são frequentemente confundidos, no entanto as diferenças são também bem marcadas. Estes dois tipos de registo têm essencialmente procedimentos distintos de abordagem ao mundo real. A reportagem segue pressupostos jornalísticos e rege-se pelo seu código deontológico. Por seu lado, o documentário tem uma total liberdade na abordagem do seu objeto, seguindo a máxima de Grierson de tratamento criativo da realidade. O tema abordado dita a forma como se processa essa abordagem. E quanto a princípios éticos, esses dependem de cada realizador (Penafria, 2005).

É importante distinguir entre a natureza realista do cinema, assente na sua imagem que, independentemente do género cinematográfico a que pertença, é sempre realista; e os procedimentos realistas do documentário, como o registo *in loco*, atores e cenários naturais, câmara ao ombro, etc. A diversidade do documentário assenta na infinidade de temas possíveis e na utilização criativa dos recursos considerados próprios do documentário: registo *in loco*, atores e cenários naturais, *voz off*, *voice-over*, câmara ao ombro, plano-sequência, som síncrono, montagem alternada). Assim, podemos dividir o género documentário em vários subgéneros, como o documentário biográfico, histórico, etnográfico, entre outros (Penafria, 2005).

Num documentário é essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. As imagens são obtidas *in loco*, os atores são as próprias pessoas, sendo, portanto, atores naturais, e o cenário é o próprio meio ambiente em que vivem. Segundo Penafria (1999), esta é a principal e primeira característica do documentário. A segunda característica, numa etapa já em estúdio, é a organização das imagens obtidas *in loco* segundo uma determinada forma, sendo o filme o resultado final dessa forma. A organização faz com que o filme ultrapasse a mera descrição, com que seja mais do que uma apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito das imagens obtidas *in loco*. Assim, a atribuição de uma conotação às imagens exibidas é uma característica determinante do documentário. E esta é uma atividade que implica a

criatividade do seu autor. O documentarista procura revelar-nos o nosso próprio mundo, não nos mostrando o que é óbvio, mas sim um determinado ponto de vista.

O documentário aborda temáticas do vastíssimo campo que é a vida das pessoas e o mundo, assenta na existência material do que é filmado; não é o produto da imaginação do seu autor. Entrega-se ainda à esfera da intervenção social, devendo ser um instrumento de educação pública (Penafria, 1999). Alguns autores consideram o documentário uma apresentação dramatizada da relação do ser humano com a sua vida institucional, enquanto outros consideram-no um filme com uma mensagem (Eitzen, 1995 in Penafria, 1999).

A forma como o documentário é realizado e recebido depende de conjunturas sociais, económicas e políticas. Deste modo, o documentário não parte de receitas definidas, os seus constituintes dependem das intenções do/a seu autor/a (Penafria, 1999). No entanto, o registo audiovisual do documentário usualmente apresenta uma série de características estruturantes. Segue uma tendência para nunca desligar a câmara e procurar filmar o máximo possível do fenómeno que está a registar, é um chamado *work in progress*. O plano-sequência é outro recurso primordial, este permite acompanhar o quotidiano filmado em tempo real, transmitindo uma sensação de autenticidade, reduzindo a interferência percebida da equipa de rodagem (Penafria, 2005).

Estes procedimentos considerados próprios do filme documental (registo *in loco*, os cenários naturais e intervenientes que se autorrepresentam), assim como as temáticas abordadas (a vida real, numa representação realista do mundo) são características que remontam aos filmes dos irmãos Lumière. Também estes iniciaram o seu registo cinematográfico focando-se em manifestações da vida humana.

Os grandes impulsionadores do filme documentário foram, nos anos 20, Robert Flaherty e Dziga Vertov, com os seus filmes paradigmáticos *Nannok of the North* (1922) e *The Man with a Movie Camera* (1929), marcando o início da história do filme documentário e da afirmação da sua identidade. A partir daqui ficou definido que no documentário as imagens referem-se ao que existe fora delas, isto é, o filme documentário remete sempre para uma existência real, sendo esta a característica determinante do documentário. Outra característica desde então associada ao documentário é a organização posterior das imagens obtidas *in loco*, podendo este material ser mesclado com outros, como legendas e sons. É esta organização em estúdio que dará a forma ao filme (Penafria, 2005).

Para Dancyger (2010) desenvolveram-se três grandes “escolas” do documentário: a de Dziga Vertov (o cinema verdade e os filmes baseados na filmagem direta); a escola britânica de Grierson (os filmes educativos, institucionais, de propaganda); e a tradição iniciada por Flaherty, filmes que expõem o ponto de vista do realizador, marcadamente subjetivos, os “documentários pessoais”.

## 1.1 Flaherty e o documentário pessoal

Robert Flaherty lança o documentário ao recorrer a um conjunto de técnicas que tornaram o seu filme *Nanook of the North* (1922) mais do que um filme de viagem, género muito popular na época. Serviu-se de técnicas narrativas para introduzir uma perspectiva dramática ao filme, construindo um personagem e um antagonista, e permitindo uma identificação do espectador com o personagem principal (Da-Rin, 2004).

Flaherty seguiu os seguintes princípios de filmagem: filmagem in loco, recurso a atores nativos, uso de material documental, período de imersão/observação no local a ser filmado, e construção de um sentido dramático advindo da “própria natureza” (Da-Rin, 2004).

O dramatismo pretendido levou ao recurso a uma série de artifícios como a atribuição do nome Nanook ao seu personagem principal, que na realidade se chamava Allakariallak; a constituição de uma família nuclear que na realidade não o era (Aufderheide, 2007); e encenações de costumes já não praticados na altura pela comunidade de *Nanook* (Nichols, 2010). Para Flaherty este tratamento da realidade é possível porque o cinema, seja qual for, é um “ato de imaginação”, uma “verdade fotográfica” e uma “reorganização cinemática da verdade” (Basram in Da-Rin, 2004).

Para Dancyger (2010), os filmes de Flaherty não obedecem a um tratamento antropológico, mas sim a um posicionamento pessoal do autor, colocando-os numa categoria de “*Personal Documentary*”.

## 1.2 Vertov e o seu cine-olho

Dziga Vertov foi o grande impulsionador do cinema documental e do cinema-verdade. Desenvolveu o seu cinema e suas teorias durante o regime soviético, o que influenciou irremediavelmente a sua obra. Ao longo da sua carreira procurou sempre conciliar o seu cinema e a realidade social, aliando um compromisso entre a constante procura de inovações cinematográficas e a necessidade de articular uma mensagem. Iniciando o seu trabalho com imagens no cine-jornal de atualidades soviéticas, acabou por transformar esta modalidade numa nova forma de filme documentário. Nunca questionou o papel propagandístico do documentário e do cine-jornal, refletindo a ideologia soviética de que o papel do cinema era o da afirmação de uma ideologia.

Defendia o cinema como uma arte autónoma, rejeitando a fusão com outras artes, os “intrusos”, como a música, a literatura e o teatro (Granja, 1981). Defendia o abandono de convenções literárias e teatrais enraizadas na cultura burguesa a favor do filme documental moderno da vida quotidiana (Aitken, 2001). A arte cinematográfica seria a “poesia das máquinas”, mais precisa do que o olhar humano (Guidotti, 2012).

Servia-se da capacidade de registo dos acontecimentos por parte da câmara de filmar e revelava uma verdade mais profunda, sem recorrer à atuação por parte dos intervenientes (Hicks, 2007). Pretendia exhibir no ecrã imagens da vida das pessoas, que deviam ser obtidas sem que as pessoas se apercebessem, de forma a que o que vemos no ecrã são os comportamentos que as pessoas teriam mesmo que a câmara não estivesse presente para os registar (Winston, 1995 in Penafria, 1999). Os aspetos semi-arentes do quotidiano eram depois acentuados pela montagem, que devia servir para organizar os factos filmados (Hicks, 2007), explorando assim o poder discursivo do cinema.

Vertov rejeita uma posição passiva e contemplativa de gravação e reprodução da “realidade tal qual ela é”. O “cine-olho” revela-nos mais do que a nossa visão orgânica nos pode oferecer. Os filmes de Vertov não se limitam a uma sequência de imagens obtidas *in loco*, mas estas são submetidas à criatividade do realizador. É deste modo que o “cine-olho” nos revela coisas sobre nós e o mundo que de outro modo não alcançaríamos.

E é esta postura de Vertov que se deve aplicar a todo o trabalho fílmico documental. É no trabalho criativo sobre o material filmado *in loco* que reside toda a

magia do documentário. E é esta postura que eleva o filme documentário ao estatuto de arte.

### 1.3 Grierson e a afirmação do documentário

Vimos como Flaherty e Vertov foram os grandes impulsionadores do filme documental nos anos 20. No entanto a afirmação do documentário enquanto tal deu-se já nos anos 30, com o movimento documentarista britânico, tendo John Grierson como sua principal figura. Grierson utilizou pela primeira vez o termo “documentário” na edição de 8 de Fevereiro de 1926 do *The New York Sun*, quando publicou um texto sobre *Moana* (1926) de Flaherty. O termo foi, no entanto, utilizado como adjetivo (“*has a documentary value*”), só mais tarde sendo utilizado como nome (Penafria, 2005).

Para Grierson (in Penafria, 2005) os filmes documentários tinham essencialmente uma utilidade pública, vendo no cinema um veículo de mudança social. “It is worth recalling that the British documentary group began not so much in affection for film per se as in affection for national education”. Valorizava as técnicas cinematográficas transmitirem a harmonia da relação do ser humano com a natureza, no entanto, considerava secundária a capacidade fotográfica do medium.

No seu texto “*First principles of documentary*” (Grierson in Penafria, 2005), Grierson destaca que o documentarista tem de fazer um tratamento criativo das imagens que regista e que é esta criatividade que tornam o documentário num filme superior. Contudo, para Grierson, este tratamento criativo da realidade significava apresentar um determinado problema social e a sua solução governamental. Grierson chega a comparar o documentário aos filmes de ficção de Hollywood, colocando o documentário num patamar superior aos restantes filmes pela sua ligação com a realidade.

No entanto, apesar dos esforços de Grierson para a divulgação dos seus filmes, estes apenas alcançaram círculos restritos (Da-Rin, 2004). Brian Winston, jornalista da época, teceu duras críticas que ajudam a entender o fracasso na divulgação dos filmes de Grierson. Segundo o jornalista, os filmes em questão eram conservadores e uma celebração da cultura de classe média masculina. Acusa ainda o documentarista de se

esconder na sua proposta de transmitir a realidade para propagar uma ideologia (Aufderheide, 2007).

## 1.4 A encenação no documentário

Uma questão incontornável na feitura de um documentário remete para a encenação. À partida, um documentário deve prescindir de qualquer tipo de artifícios que alterem o decorrer natural do evento filmado. No entanto, a encenação tem-se revelado omnipresente nos documentários, contudo variando na participação do realizador. Ramos (2010) divide a encenação documental em três tipos: encenação-construída; encenação-locação; e encena-ação.

No primeiro tipo, encenação-construída, a ação é inteiramente desenvolvida para a câmara, recorrendo-se a estúdios e atores não profissionais. Aqui, o filmado está completamente separado do mundo quotidiano que procura representar. O documentário griersoniano recorre massivamente a esta encenação de forma a obter a sua característica fotografia, que exigia preparação da ação, repetições, decupagem prévia e representação especificamente voltada para as condições de luz e sombra exigidas pela máquina câmara. Assume destaque os estúdios de documentários e hoje esta encenação-construída mistura-se com depoimentos para a câmara e montagens com material de arquivo.

O segundo tipo de encenação é a encenação-locação. Neste caso, a encenação neste caso é feita no local de filmagem. É explicitamente pedido às pessoas que representem, isto é, que desenvolvam ações para a câmara. É um tipo de encenação que explora os recursos da realidade que procura representar. Flaherty recorreu a esta encenação nos seus filmes. Nanook era de facto um esquimó, que mostrou o que era ser esquimó para a câmara.

Finalmente, o terceiro tipo é a encenação-direta, ou encena-ação. A encenação-direta refere-se às ações e expressões despertadas pela câmara. São os comportamentos quotidianos que são irremediavelmente afectados pela presença da câmara.

Pessoa Ramos (2010) defende que, de certa forma, estamos constantemente a interpretar-nos na presença de outrem. A forma como a presença de uma câmara suscita nas pessoas filmadas determinadas formas de agir, no fundo, não é diferente

como as diferentes presenças de outras pessoas nos fazem reagir a essas mesmas presenças. Deste modo, o autor afirma que a encenação-direta acaba por não existir, chamando-a de encena-ção por se tratar de um comportamento quotidiano, com ações despoletadas pela presença da câmara. Pelo contrário, a encenação-construída e a encenação-locação implicam um desviar das ações do seu natural decorrer quotidiano.

## 1.5 A entrevista

Um recurso quase indissociável do filme documental é a entrevista. É, sem dúvida, a técnica mais utilizada para dar a conhecer o outro. Através da entrevista filmada tem-se acesso directo ao que a pessoa diz, a forma como o diz (o tom, as pausas, as repetições) e ao contexto em que o diz. Contudo, toda a entrevista acaba por suscitar no entrevistado uma espécie de performance. A câmara, apenas pela sua presença, suscita nas pessoas comportamentos que de outra forma não existiriam. Não se podem considerar, no entanto, comportamentos falsificados, mas comportamentos apenas verificáveis em determinadas situações. O conceito de performance adequa-se às entrevistas apresentadas nos filmes documentais, sendo esta realizada por e para a câmara, uma vez que é registado não apenas o discurso, mas também o corpo do indivíduo, com as suas posturas e gestos (Guarini, 2007).

Ligada à entrevista está a ideia de verdade. As pessoas respondem, pelas suas palavras, às perguntas que lhes são colocadas. No entanto, esta é uma questão muito discutida. Barthes alerta para o fascismo da linguagem, no sentido em que esta obriga a dizer algo. Deste modo, quando se entrevista alguém, o suposto papel de dar a palavra ao outro é na verdade um tomar a palavra (Fernandez Vega, 2004).

De facto, muitos documentários surgem com a pretensão de dar a voz a quem não a tem, aos “outros”. No entanto, esta tentativa de empoderamento do outro pode muito facilmente cair no paternalismo. Através de um filme sobre o “outro”, e nomeadamente através da entrevista, onde o “outro” usa literalmente a sua voz para se expressar, reiteram-se relações de poder (Guarini, 2007). Para J.L. Comolli (2002) os cineastas que se propõem a dar a palavra a quem não a tem, na verdade estão a assumir um lugar de poder sobre o outro, reiterando o ciclo que pretendem quebrar.

## 1.6 O cinema documental como arte

Richter (1951) defende que o cinema documental, com a sua base estética assente na natureza como material em bruto, permite que o cinema regresse aos seus fundamentos. Segundo este autor, o filme documental é uma forma original de cinema, recorrendo à seleção e coordenação de elementos naturais, e não se submetendo à tradição teatral ou literária.

Para Hubert Revol, o filme documentário é a mais elevada expressão do “cinema puro”, considerando *Nanook of the North* como o modelo para este género cinematográfico. Revol considera que o documentário deve ser feito por poetas e via em *Nanook* uma inspiração para o desenvolvimento de “poemas visuais” que tocariam “o espectador através da beleza das suas imagens” (Aitken, 2001).

O significado que o filme documental obtém deve-se à forma como os seus elementos são selecionados, não é um significado que está presente *a priori*. Não é uma reprodução, o significado é criado através da câmara e na sala de montagem. É uma interpretação poética da paisagem e apenas quando se restringe à interpretação do material natural em bruto pode ser considerada uma arte original (Richter, 1951).

Para Canudo, o documentário procura “mostrar a relação do homem com o mundo ao seu redor”. No caso do impressionismo francês, os documentários estavam centralmente preocupados com a representação da experiência subjetiva. Sendo esta preocupação com a subjetividade significativamente mediada pelo seu desejo de evocar uma realidade externa poética. Jean Dréville argumentou que a fotogenia tinha um maior potencial de expressão no documentário, e não no filme ficcional, referindo que *Berlin, Symphony of a Great City* (1929) de Ruttmann “revelou a fotogenia da vida urbana”. Para Dréville, documentário é igual a fotogenia, e conseqüentemente “cinema puro” (Aitken, 2001).

Um dos grandes defensores do documentário como arte foi o documentarista britânico Grierson, que via no documentário o “tratamento criativo da realidade”. Defendia que os atores naturais representariam melhor o mundo e as histórias retiradas desse mundo seriam mais reais do que as representadas (Penafria, 1999). A organização que o documentarista oferece ao material que tem ao seu dispor, torna-o num artista.

Nesta linha, reclama um papel ativo para o documentarista, considerando essencial a sua intervenção no “material filmado”. Para Grierson, o documentário

revela-nos “a realidade do objeto tratado”, criando o seu autor “uma interpretação” sobre o tema do filme. O documentário não é assim uma mera reprodução ou registo do que acontece em frente à câmara, não procura ser um “espelho da realidade”. Grierson, e sua escola, valoriza assim a intervenção do documentarista na sua obra, isto é, do artista na sua obra de arte. O autor do filme faz um “tratamento criativo” do material recolhido *in loco* (Penafria, 1999).

## **2. A Saltar em Marte**

A minha entrada para o Mestrado em Cinema na UBI deveu-se à minha paixão por cinema, tendo por isso vontade de saber mais sobre. Isto aconteceu de forma descontraída, sem a pressão de ter de fazer um curso tendo em vista o futuro profissional. O primeiro ano do curso foi extraordinário, tendo sentido um grande prazer nos conhecimentos que fui adquirindo.

Entretanto, ainda durante o primeiro ano do mestrado, comecei a fazer um estágio para a Ordem dos Psicólogos no Projeto Quero Saber +, um projecto de inclusão social no Tortosendo. A realização de este estágio foi, aliás, um dos objectivos com os quais vim para a Covilhã. Assim, a ideia de fazer um documentário no Projeto Quero Saber + surgiu de forma a poder conciliar a finalização do mestrado e o estágio. A ideia foi lançada pela professora Patrícia Castello Branco quando falávamos sobre o que eu iria fazer no 2º ano do mestrado e, depois de uma recusa inicial da minha parte (por receio, pois quando entrei para o mestrado tinha a ideia de fazer uma dissertação), esta possibilidade pareceu-me concretizável.

Nunca me tinha ocorrido fazer um documentário, nem neste momento como projecto final, nem numa projecção futura. O filme documental tratava-se de um género cinematográfico para mim agreste, sem nunca me ter despertado grande interesse. Hoje a minha posição face ao documentário é totalmente diferente. Não só tenho já pensados alguns possíveis projectos documentários futuros, como pensar o documentário me parece altamente estimulante.

### **2.1 Porquê o Projeto Quero Saber +**

O cinema é talvez o mais poderoso meio de transmissão de ideias e, consequentemente, de criação de mentalidades. Tem, neste sentido, uma forte responsabilidade social. O filme documentário, visto comumente como um retrato da realidade, carrega uma responsabilidade acrescida. E foi nesta responsabilidade social que assentou a ideia deste documentário, procurando dar visibilidade a um grupo de jovens oriundos de um contexto socioeconómico profundamente desfavorecido. Estes

jovens são habitantes da vila do Tortosendo, Covilhã, sendo esta uma vila altamente afectada pelos flagelos sociais do desemprego, pobreza, baixa escolaridade, toxicoddependência, e desestruturação familiar, havendo entre os jovens em idade escolar um elevada taxa de reprovação e absentismo. O público alvo do Projecto Quero Saber + são os jovens dos 11 aos 24 anos expostos a estes factores de risco. Iniciado no ano de 2010, tem realizado um trabalho notável com estes jovens, conseguindo mantê-los na escola, apoiando-os na inserção profissional e fornecendo apoio emocional e familiar. A frequência destes jovens no Projecto é diária, sendo um indicador da importância que este representa nas suas vidas. Além dos jovens que frequentam a escola, o Projecto é igualmente frequentado por pessoas de etnia cigana, na sua maioria jovens e do sexo masculino.

As pessoas dos grupos sociais não dominantes, seja devido ao seu estatuto social, à sua etnia, ao seu sexo, à sua orientação sexual, idade, etc., são silenciadas, relegadas para os bastidores da sociedade. São vistas como o outro. Dar voz a estas pessoas, colocá-las no palco, é dar-lhes poder. Poder não apenas de falar o que pensam, o que sentem, o que são, mas acima de tudo o poder de existir e da autodefinição. Vimos anteriormente os riscos que esta tentativa de dar voz ao outro comporta, nomeadamente a reiteração das posições de poder. Reconheço o risco e é-me palpável em todas as relações que estabeleço. Eu, como quase todas as pessoas integrantes da sociedade, também pertenço a grupos oprimidos e opressores, e trabalhando na área da intervenção social experiencio e sei que ao tentar ajudar quem é identificado como quem precisa de ajuda estou também eu a exercer uma determinada forma de poder sobre essas pessoas. Mas sei igualmente que algum passo tem de ser dado e acredito na noção de responsabilidade social. Acredito que cada agente social deve usar os meios de que dispõe para melhorar a sociedade. Ora, neste meu papel social, de estudante de cinema com a possibilidade de fazer um filme, acredito que a minha forma de contribuir para a sociedade e para a concretização dos meus ideais é basear esse filme em tais valores. Não quero com isto dizer que todos os filmes têm de ter um propósito social, pois cada filme tem a sua própria essência independentemente daquilo que os autores queiram que ele seja. Mas, tendo eu a possibilidade de o fazer, quero que os meus filmes contribuam para uma aproximação a um ideal. Não pretendo que os meus filmes, este ou qualquer outro, sejam filmes de propaganda, mas quero que tenham significado.

A ideia de empoderamento destes jovens através do filme nunca foi pensada através de uma exposição explícita das dificuldades que estes jovens enfrentam nas suas vidas. Mas sim através da visibilidade.

## 2.2 O processo

Após decisão de que a realização de um documentário no Projeto era de facto pertinente, seguiu-se um período de desenvolvimento de ideias de possíveis temas para o filme, mas a minha inexperiência e receio de fazer tudo mal foram bastante impeditivos. Sem ainda ter uma ideia bem definida do que iria fazer para o filme, comecei a filmar aleatoriamente como forma de treino para mim e para os jovens. Para mim, uma vez que tinha de me habituar à câmara e também era a minha primeira experiência a filmar para um filme. Para os jovens, com o intuito de se habituarem à presença da câmara. Numa fase inicial, todos estes “ensaios” foram realizados apenas com a câmara, sem qualquer microfone, pois, como referido, eram apenas treinos. Posteriormente, já com uma ideia definida do que iria fazer, um microfone começou a acompanhar a câmara, mas ainda como treino para a utilização de um gravador de som mais adequado.

Nesta fase de treino várias modalidades foram experimentadas. Filmar o espaço do projecto com e sem gente, atividades de estudo, de jogos, de brincadeira, conversas. Eu com a câmara, os jovens com a câmara. Procurei também centrar-me em acontecimentos mais pontuais, como a festa de Natal ou festas de aniversário ou despedida que ocasionalmente aconteceram. Todas estas experiências foram positivas no sentido de me familiarizar com câmara e com o ato de filmar, ficando com uma melhor ideia sobre o que poderia funcionar e sobre o que não seria aconselhável repetir.

O que também ficou bem claro, e contribuiu para algum desânimo da minha parte, foi que me seria muito difícil conciliar o trabalho de filmagem e o trabalho que deveria realizar como técnica do Projecto. E este é um dos pontos em que reconheço que deveria ter me esforçado mais para constituir uma equipa de trabalho.

Quanto à não constituição de uma equipa de filmagens, a justificação prende-se com a dificuldade em constituí-la. Após a decisão de fazer o filme contactei alguns colegas de curso no sentido de fazerem parte da equipa. Obtive algumas respostas

positivas, mas havia grande incompatibilidade de agendas. Na primeira experiência de filmagens, feita na festa de Natal, fiz-me acompanhar de uma colega, Bárbara Castelo Branco, que partilhou comigo as tarefas de filmar e tentar captar o som. O dispositivo de captação de som era um microfone ligado directamente à câmara, mas o cabo de ligação não conectava perfeitamente com a câmara e o som ficou muito insatisfatório. Esta experiência não correu muito bem, pois a Bárbara já não estava a viver na Covilhã, estando na cidade de passagem, e nós falámos muito pouco sobre o trabalho que devíamos desenvolver naquele dia. Acresce que quando ela chegou ao local da festa tinha acabado de acontecer um acidente com uma jovem, que foi gravemente ferida para o hospital. Ou seja, chegou num momento de grande azáfama, estando eu bastante perturbada com o que tinha acontecido e tendo ficado sem qualquer vontade de prosseguir com as filmagens. Confesso que só o fiz porque a Bárbara se tinha deslocado ao local apenas com esse propósito. Ora, posto isto, e com a dificuldade de conciliar agendas com outros colegas, convenci-me de que o melhor era ir filmando, sozinha, acreditando que no final iria ter o material desejado para fazer um filme que espelhasse o quotidiano do Projecto.

Este foi, provavelmente, o maior erro que cometi no desenvolver deste projecto. Sabia de antemão que no cinema é impossível trabalhar sozinha, mas mesmo assim, numa fase inicial, acreditei que seria possível conseguir um trabalho minimamente apresentável. E, se pessoas com vasta experiência no ramo e com sólidos conhecimentos teóricos não trabalham sozinhas, muito menos o devia fazer alguém sem qualquer experiência e com conhecimentos teóricos básicos.

Apesar da experiência na festa de Natal não ter corrido totalmente bem, o ânimo foi reposto na visualização do material que, apesar da má qualidade do som, tinha imagens promissoras. Seguiu-se um interregno prolongado até voltar a filmar. O dia-a-dia preenchido e o desânimo que se foi instalando à medida que o tempo ia passando e eu me ia sentido cada vez mais perdida, fizeram com que procrastinasse numa abordagem definitiva ao filme. As reuniões que tive com a minha orientadora eram sempre esclarecedoras e motivadoras, no entanto, após o entusiasmo que se seguia a estes encontros, o ciclo voltava. Outro erro: não procurei a minha orientadora tanto quando devia e precisava.

Entretanto decidi que o filme incidiria no o dia-a-dia do Projecto, procurando demonstrar como este era importante na vida dos jovens. Queria ainda dar uma perspectiva longitudinal, recorrendo a documentos audiovisuais do início do Projecto e

projetando para o futuro dos jovens, passando, claro, por registos do presente. Discutindo esta ideia com a orientadora, concluiu-se que se corria o risco de cair no filme institucional e também que talvez não fosse o registo mais adequado para uma curta-metragem.

Optou-se então por fazer incidir o filme no caminho que os jovens fazem entre a escola e o Projecto. Aqui iríamos ficar a conhecê-los e tentar perceber o que os leva a todos os dias se deslocarem para o Projecto e não para outro sítio. Este plano surgiu pouco antes das aulas terminarem, havendo assim pouco tempo para filmar. Realizei algumas filmagens do dito trajecto, fiz também algumas entrevistas e entretanto a escola terminou. Iniciaram-se as férias escolares, a dinâmica do Projecto alterou-se, vários jovens deixaram de comparecer regularmente, novos jovens surgiram, e o meu horário de trabalho também aumentou. Todas estas alterações colocaram as filmagens e até a ideia do projecto final de mestrado de parte. Quando me dei conta tinha apenas um mês até à data limite de entrega do projecto e, tendo em conta que não tinha filme, nem um plano plausível para o concretizar, decidi que não entregaria o projecto neste ano lectivo. Contudo, na reunião em que comuniquei esta decisão à minha orientadora, acabámos por decidir que iria fazer um filme com o material solto que tinha reunido ao longo do ano. A minha confiança nesta nova investida era muito pouca, mas decidi que valia a pena tentar, sabendo que poderia correr muito mal.

Desde que aceitei o desafio de fazer um documentário com os jovens do Projecto várias ideias me surgiram, no entanto no final nenhuma me parecia suficientemente satisfatória. Inclusivamente pensei em fazer um Novo Homem da Câmara de Filmar, numa versão tortosendense do clássico de Vertov, com moldes um pouco diferentes, mas não ousei. Posteriormente pensei em centrar o filme em três participantes-chave, representativos de três “grupos” diferentes dentro do Projecto. No entanto, não me agradou a ideia de me centrar em apenas três pessoas, relegando os restantes jovens para um plano secundário.

Decidido então que estava que iria trabalhar com o material que tinha disponível, comecei por uma visualização de todo o material em bruto de forma a identificar os trechos possivelmente interessantes. Trabalhar nestes moldes constitui-se como uma tarefa bastante desafiadora, no sentido em que temos de trabalhar com material disponível, nas condições em que se encontra, sem se poder proceder a grandes alterações. O trabalho sobre esse material tem de ser criativo, como preconizado pelos grandes documentaristas, mas há falhas que são incontornáveis.

Como referido anteriormente, muito do material filmado deu-se numa lógica de experimentação e, como tal, não tive todos os cuidados que teria caso se tratasse de filmagens que considerasse definitivas. Por exemplo, vários são os trechos em que estou a falar com os jovens enquanto filmo.

O som parece-me ser o grande problema deste filme. Sabia de antemão que era provavelmente o componente mais sensível na realização de um filme, ainda mais quando não se têm experiência. Mesmo assim decidi arriscar a gravação do som de uma forma rudimentar, mesmo com a salvaguarda já referida de que as filmagens que constituem o filme não terem sido pensadas à partida como filmagens a integrar no produto final. Deste modo, o som foi gravado com o microfone da câmara e com um microfone Rode VideoMic Pro, ligado directamente à câmara. As entrevistas que realizei tiveram o intuito experimental, especialmente a nível do som. A ideia era fazer as entrevistas e depois verificar a qualidade do som e a possibilidade de o trabalhar. E, a ser possível, este processo seria extensível a todo o restante material gravado. Ora, o desenvolvimento que o projeto teve trouxe-nos então a um ponto em que tinha de trabalhar com o material disponível. O som não tinha uma qualidade aceitável e a faixa sonora que consta no filme apresenta-se com a edição possível.

As filmagens foram feitas com uma câmara Canos EOS 70D, sempre à mão, e com uma iluminação sempre a natural. Ao longo do filme é possível verificar algumas hesitações no planos a filmar.

## **2.3 O filme**

Este filme procura ser o retrato de uma vivência, a vivência que estes jovens têm como um grupo que frequenta um espaço comum e como individualidades. É neste sentido que nas entrevistas ficamos apenas com um fotograma do rosto da pessoa entrevistada. É no rosto que apresentamos a nossa individualidade e através do rosto destes jovens procura-se uma partilha com o espectador. Aliás, ao longo de todo o filme há uma tentativa de focar as atenções nos rostos do intervenientes. Quando se trata de documentar pessoas, vivências, é fundamental centrar-se no seu rosto, no pormenor, no seu centro de expressão.

O filme é composto por entrevistas aos jovens, nas quais são questionados sobre os motivos de frequentarem o Projecto. As suas respostas não variam muito, parecendo que têm um discurso programado. O áudio destas entrevistas é acompanhado por um fotograma do rosto da pessoa entrevistada, focando a atenção do espectador na expressão do/a jovem. As entrevistas são intercaladas com imagens de diversas atividades dos jovens no Projeto, mais concretamente um jogo na festa de Carnaval; uma prova matemática num concurso; atividades de expressão dramática; dança; e uma brincadeira com o skate.

No início do filme temos imagens de um jovem, Ivo Mendes, a maquilhar-se para a festa de Carnaval. Estas imagens dão o mote para o que se segue no filme. Não necessariamente apenas neste filme em concreto, mas em todo o aparelho cinematográfico. Estas imagens alertam-nos para que vamos assistir a uma representação, pela parte dos jovens, que estão numa performance; e pela parte do filme, que procura representá-los. Os filmes documentários têm sempre esta dupla representação, a dos intervenientes e o do filme. No final ficamos apenas com um fotograma da rua, vazia. Aqui pretende-se uma ruptura com o restante filme, onde temos os jovens num ambiente de alguma forma controlado. A rua remete-nos para uma realidade mais aberta, onde estes jovens não terão o apoio que têm dentro do projecto. É um abrir de possibilidades.

Quanto ao título, *A Saltar em Marte*, tem um duplo significado. Remete-nos para a existência dos jovens no Projeto, que é por eles considerado a sua segunda casa, mas que na verdade é um mundo diferente da realidade que experienciam fora dali. Este foi o motivo porque escolhi este título, que é dito por uma jovem, Ana Gaspar, durante um exercício de expressão dramática que consta no filme. Posteriormente, este título pareceu-me também refletir a minha caminhada ao longo da realização deste projecto, que foi um movimentar num planeta diferente daquele onde vivo, ou onde vivia.

### 3. Conclusão

Esta foi uma experiência para mim muito valiosa tendo em conta o futuro. Não sei se voltarei a fazer algum filme, contudo, o que aprendi ao longo deste último ano será também útil noutras áreas da minha vida.

Pensando na velha questão sobre o que mudaria se pudesse fazer tudo de novo, e tendo a nova estrutura composta pelos conhecimentos que fui adquirindo, creio que mudaria praticamente tudo, faria quase tudo diferente. Constituiria uma equipa de trabalho, teria feito um cronograma de filmagens, teria tido mais respeito pela gravação do som, e teria procurado mais a minha orientadora. Creio estar completamente consciente dos pontos onde errei e espero não os repetir no futuro, pelo menos não tão grosseiramente.

Mas, apesar de todos os pontos negativos, foi também um jornada estimulante com momentos muito gratificantes. A identificação das falhas permite-me pensar positivamente e alimentar o sonho de projetos cinematográficos futuros.

O filme documental era para mim um género alheio, como já referido. Esta experiência despertou em mim uma paixão pelo documentário, a nível teórico e prático. Anteriormente haviam sido muito poucos os filmes documentários a que tinha assistido. Hoje sei que vou certamente continuar a procurar saber mais sobre o filme documentário e que vou continuar a pensar este género cinematográfico. Tenho também já algumas ideias para a realização de outros projectos nesta área.

Em suma, esta jornada de realização do projecto final de mestrado foi longa e dura. O produto final não corresponde ao desejado, mas fazendo uma avaliação de todo o processo o balanço final é positivo. A decisão de pegar no material que tinha e tentar com ele fazer um filme originou sentimentos ambivalentes. Por um lado parecia-me uma decisão incontestável, pois se tinha um trabalho para entregar tinha de fazer os possíveis para o concretizar. Por outro lado sentia que devia ter dado mais de mim ao projecto e esta modalidade parecia-me uma abordagem pouco séria. No entanto, a Prof<sup>a</sup> Manuela Penafria (a quem agradeço mais uma vez) mostrou-me como seria importante terminar este projeto para ter a possibilidade de aprender com a experiência e com as considerações que posteriormente serão feitas pelo júri.

## 4. Referências

- Aitken, Ian. 2001. *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: University Press.
- Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press.
- Aumont, Jacques & Marie, Michel. 2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora.
- Comolli, Jean Louis. 2002. *Filmar para ver*. Editorial Simurg/Catedra La Ferla UBA, Buenos Aires.
- Da-rin, Silvio. 2004. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Dancyger, Ken. 2010. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed. Oxford, Focal Press.
- Ellis, Jack C., & McLane, Betsy A. 2005. *A new history of documentary film*. Continuum.
- Fernandez Vega, José. 2004. Fragmentos sobre lo neutro, Revista Ñ, 14.08.2004 [www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813201.htm](http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813201.htm)
- Granja, Vasco. 1981. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizontes.
- Guarini, Carmen. 2007. Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica. Revista Chilena de Antropología Visual, 9, pp. 1-12.
- Guidotti, Flávia Garcia. 2012. Algumas notas sobre o cinema, o pensamento e a crueldade. Revista Comunicación, Nº10, Vol.1.
- Hicks, Jeremy. 2007. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. New York: I.B. Tauris.
- Nichols, Bill. 2010. *Introduction to Documentary*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Penafria, Manuela. 2005. “O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico.” In Fidalgo, António e Serra, Paulo (orgs.). Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Penafria, Manuela. 1999. *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Edições Cosmos.

Richter, Hans. 1951. "The Film as an Original Art Form." In *College Art Journal* 10(2), 157-161.

Ramos, Fernão. 2011. A encenação documentária. In Penafria, Manuela (org). *Tradição e reflexão: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: UBI.