



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Mateus Carvalho Lana Nascimento

**O documentário enquanto ferramenta de recolha
e disseminação de memórias de práticas
comunitárias auto iniciadas:
o caso da Escola Oficina**

Trabalho de Projeto
Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de especialização em Audiovisual e Multimédia

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professor Doutor Daniel da Cruz Brandão
Professor Doutor Nuno Duarte Martins

Outubro de 2023

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas praticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial

CC BY-NC

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

[Esta licença permite que outros remisturem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, eles não têm de licenciar esses trabalhos derivados ao abrigo dos mesmos termos.]

Agradecimentos

À grande rede de amigos, colegas, professores e pessoas que fizeram desta experiência em Portugal um aprendizado constante e um amadurecimento necessário.

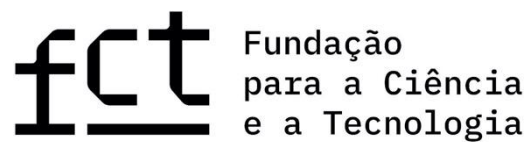
Aos que confiaram, confiam e são capazes de acreditar, apesar da distância entre utopia e realidade.

Benita, Maria de Lourdes, Humberto, Luísa e Letícia, vocês foram decisivos e fundamentais no meu processo de fazer desse sonho antigo uma realidade contemporânea.

Gratidão à fé inabalável de quem ama sem limites, fronteiras, tempos, partidas e chegadas.

APOIOS

Este Trabalho de Projeto, do Mestrado em Ciências da Comunicação da Universidade do Minho, enquadra-se no projeto de investigação "ECHO - Ecoar o Eu Comunitário: desenhar a disseminação e replicação de práticas auto iniciadas em comunidades urbanas desprivilegiadas num mundo pós-pandémico", financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através de Fundos Nacionais com a referência EXPL/ART-DAQ/0037/2021.



DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

O documentário enquanto ferramenta de recolha e disseminação de memórias de práticas comunitárias auto iniciadas: o caso da Escola Oficina.

Resumo

O trabalho apresentado neste documento teve, como objetivo, observar e registar em documentário a dimensão humana intrínseca às práticas comunitárias auto iniciadas, em empreendimentos sociais, em Vila Nova de Gaia. Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto de investigação de caráter exploratório “ECO: Ecoar o Eu Comunitário: desenhar a disseminação e replicação de práticas auto iniciadas em comunidades urbanas desprivilegiadas num mundo pós-pandêmico”. Das práticas identificadas pelo projeto ECO, foi escolhida a Escola Oficina (EO) para objeto de análise e intervenção neste trabalho de documentário.

Este projeto adotou uma metodologia de investigação-ação, e recorreu a ferramentas do audiovisual, com o objetivo de responder a um problema identificado: a falta de visibilidade do impacto que a atividade desenvolvida pela EO tem nas pessoas. O trabalho dividiu-se em 3 etapas: a) trabalho de campo para diagnóstico do problema (estudo de informações e conversas informais); b) intervenção (filme documentário que visa dar visibilidade às pessoas que beneficiam, de forma direta, da atividade da EO: as formandas); e, por último, c) avaliação do resultado (perceber como a EO e as pessoas retratadas pelo documentário se reveem nele).

Para a observação e diagnóstico do problema, foi necessário adotar também uma metodologia etnográfica, recorrendo a técnicas e métodos de trabalho de campo para uma maior aproximação ao objeto de estudo, os elementos de maior importância na criação e desenvolvimento de práticas auto iniciadas: as pessoas em geral, técnicos, gestores, alunos e formadores. Este trabalho informou a etapa seguinte, na qual foram adotados diferentes mecanismos de registro e construção de narrativa audiovisual, a partir de relatos dos sujeitos envolvidos nos processos de aprendizagem mobilizados pela EO. Para a avaliação dos resultados, estes foram expostos na intenção de contemplar e analisar a recepção e a percepção dos sujeitos retratados no projeto. Este trabalho procurou mobilizar os envolvidos numa construção identitária, através do filme documentário, enquanto dispositivo de memória.

Palavras-chave: Audiovisual; documentário; cinema; ciências sociais; etnografia; estética; arte.

Documentaries as a tool for collecting and disseminating memories of self-initiated community practices: the case of Escola Oficina.

Abstract

The aim of the work presented in this document was to observe and record in documentary form the human dimension intrinsic to self-initiated community practices in social neighborhoods in Vila Nova de Gaia. This work was carried out as part of the exploratory research project "ECO: Echoing the Community Self: designing the dissemination and replication of self-initiated practices in underprivileged urban communities in a post-pandemic world". Of the practices identified by the ECO project, Escola Oficina (EO) was chosen as the object of analysis and intervention in this documentary work.

This project adopted an action-research methodology and used audiovisual tools in order to respond to an identified problem: the lack of visibility of the impact that the activity developed by EO has on people. The work was divided into 3 stages: a) fieldwork to diagnose the problem (study of information and informal conversations); b) intervention (documentary film aimed at giving visibility to the people who directly benefit from the EO's activity: the trainees); and finally, c) evaluation of the result (realising how the EO and the people portrayed in the documentary see themselves in it).

In order to observe and diagnose the problem, it was also necessary to adopt an ethnographic methodology, using fieldwork techniques and methods to get closer to the object of study, the most important elements in the creation and development of self-initiated practices: people in general, technicians, managers, students and trainers. This work informed the next stage, in which different mechanisms were adopted to record and construct an audiovisual narrative, based on the testimonies of the people involved in the learning processes mobilised by EO. In order to evaluate the results, they were presented with the intention of contemplating and analysing the reception and perception of the people portrayed in the project. This work sought to mobilise those involved in constructing an identity through documentary film as a memory device.

Keywords: Audiovisual; documentary; cinema; social sciences; ethnography; aesthetics; art

Índice

Resumo.....	V
Abstract.....	VI
Índice de figuras.....	IX
1. Introdução.....	10
1.1. O Projeto ECO e as comunidades auto iniciadas.....	10
1.2. A motivação e as questões de partida.....	13
1.3. Objetivos principais e operacionais.....	16
1.4. Estrutura do relatório.....	17
2. Enquadramento teórico.....	20
2.1. Nota preliminar sobre as referências teóricas e o formato de trabalho.....	20
2.2. O encontro entre os elementos formais do projeto.....	22
2.3. Cinema – Imagem – Movimento – Tempo.....	25
2.4. A origem do cinema documental.....	30
2.4.1. A liberdade criativa por meio do realismo no Free Cinema inglês.....	34
2.4.2. O Cinema Verdade na França e seus desdobramentos na contemporaneidade.....	37
2.4.3. Enquadramento nas categorias de documentário propostas por Nichols.....	41
2.4.4. O Slow Cinema como processo de dilatação temporal do testemunho.....	42
2.5. A relação entre o realizador e os personagens.....	45
2.6. A metamorfose do observador.....	50
3. Apresentação e fundamentação metodológica.....	53
3.1. Investigação-ação.....	54
3.2. O modelo Kemmis de investigação-ação.....	55
3.3. O documentário etnográfico no escopo metodológico.....	56
3.4. Método de confidencialidade do projeto.....	59
4. O trabalho empírico.....	61
4.1. Planejamento.....	61

4.2.	Fase I - Observação/Diagnóstico	64
4.3.	Fase II - Intervenção	68
4.4.	Fase III - Avaliação/Reflexão.....	79
5.	Considerações finais	84
5.1.	Principais conclusões da investigação	84
5.2.	Limitações da investigação.....	85
5.3.	Sugestões de trabalhos futuros.....	87
	Referências bibliográficas	89
	ANEXO I - Apontamentos em diário de bordo das visitas à EO	91
	ANEXO II - Apontamentos do encontro com Manuela.....	94
	ANEXO III - Transcrição de opção de guião para filme-retrato de Manuela	97
	ANEXO IV - Perguntas de recepção para a personagem.....	98
	ANEXO V - Guião de base da curta-metragem.....	99
	ANEXO VI - Folheto informativo e termo de consentimento prévio	100
	ANEXO VII – Entrevista de recepção feita com Manuela Silva	104

Índice de figuras

Figura 1 - Exibição do filme <i>A viagem de comboio</i> dos irmãos Lumière, em 1895.....	31
Figura 2 - <i>The man with a movie camera</i> , 1929, de Dziga Vertov.....	32
Figura 3 - <i>O Dreamland</i> , 1953. Curta-metragem de Lindsay Anderson.....	35
Figura 4 - <i>Momma Don't Allow</i> , 1956. Curta metragem de K. Reisz e T. Richardson.	36
Figura 5 - <i>Crônicas de um Verão</i> , 1961. Curta metragem de J. Rouch e E. Morin.	39
Figura 6 – <i>From the East</i> , 1993. Longa-metragem de Chantal Akerman.	44
Figura 7 - Trabalhos práticos do investigador no Brasil durante a licenciatura no Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais.	47
Figura 8 - <i>Corumbiara</i> , 2009. Documentário de Vincent Carelli.....	48
Figura 9 - <i>Santo Forte</i> , 1999. Documentário de Eduardo Coutinho.	49
Figura 10 - Primeiro registro da entrada principal da Escola Oficina.....	63
Figura 11 - Almoxarifado de materiais de costura da Escola Oficina.	63
Figura 12 - Visita à EO 15/12/2022.....	71
Figura 13 - Visita à EO 15/12/2022.....	71
Figura 14 - Visita à EO 15/12/2022.....	72
Figura 15 - Visita à EO 15/12/2022.....	73
Figura 16 - Visita à EO 15/12/2022.....	73
Figura 17 - Apresentação das fotos do investigador no horário de intervalo da EO.....	81
Figura 18 - Apresentação das fotos do investigador no horário de intervalo da EO.....	82

1. Introdução

1.1. O Projeto ECO e as comunidades auto iniciadas

Este relatório de projeto de ação consiste na descrição, por etapas estruturadas, do envolvimento do investigador no desenvolvimento de um trabalho prático no âmbito do cinema documentário, realizado no âmbito do Projeto ECO: “Ecoar o Eu Comunitário: desenhar a disseminação e replicação de práticas auto iniciadas em comunidades urbanas desprivilegiadas num mundo pós-pandêmico”, trabalho financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), implementado segundo uma vertente interinstitucional e multidisciplinar, que reúne investigadores, colaboradores e voluntários de diferentes universidades e institutos politécnicos de Portugal, desde o ano de 2021.

Uma característica marcante e imprescindível de se destacar no projeto ECO, é o seu compromisso com a elaboração técnica, conceitual e prática de diversos elementos e produtos de comunicação interativa. Os trabalhos são realizados em função da divulgação efetiva das atividades auto iniciadas que nascem em empreendimentos urbanos de cariz social, situados na cidade de Vila Nova de Gaia, região norte de Portugal.

Para melhor situar o ponto de partida do Projeto apresentado neste documento e as iniciativas mobilizadas pelo investigador em particular, é preciso apresentar o panorama de fundo capaz de contextualizar qual o recorte social e as subseqüentes justificativas que caracterizam a atuação do Projeto ECO nas comunidades de moradores dos referidos empreendimentos.

No caso específico do Projeto ECO, há que observar o espaço delimitado de atuação dos trabalhos mobilizados em função destas comunidades. Em questão, o espaço de abordagem enquadra-se nos fenômenos coletivos praticados e realizados por atores sociais específicos, provenientes do empreendimento social do bairro do Balteiro, em Vila Nova de Gaia.

Singulares ou não, estes indivíduos, ao perceberem e identificarem demandas naturais ao contexto local, foram capazes de agenciar essas demandas comunitárias e partir para a implementação prática de modelos auto sustentáveis de gestão e operacionalização de recursos. O movimento virtuoso de autonomia e proatividade produz efeitos sociais capazes de assinalar estes atores sociais que lideram essas práticas enquanto protagonistas e representantes institucionais dos projetos autoiniciados identificados.

Esta característica atribuída a estes fenômenos, demarca, com bastante contundência, o potencial de ação independente destas iniciativas de uma relação direta com os órgãos institucionais e equipamentos da administração pública na consolidação de suas principais causas, uma vez que estas organizações partem de um mesmo lugar comum e de uma realidade alheia, a despeito dos organismos oficiais.

Um de seus objetivos é implementar alternativas independentes de governança corporativa, estruturas de competências técnicas e atividades essenciais àquele grupo social, que perfila demandas à comunidade em geral. Todo este escopo de atividades também é promovido junto a um convênio com entidades privadas, sem se valer do prisma da representação estatal burocratizada e da adesão tardia da administração pública frente ao tempo ao qual a comunidade se desdobra, se manifesta e se organiza.

De acordo com a própria observação de campo realizada pelo grupo de investigadores do Projeto ECO, a dinâmica interna nesses bairros sempre tendeu a ser altamente resistente diante da presença de atores externos de gestão e intervenção dos órgãos públicos, o que muitas vezes induziu a reprodução de práticas auto iniciadas pela própria comunidade, como: atividades esportivas, recreativas e culturais e a formação profissional em artesanato, literacia digital, costura e artes gráficas.

Todos estes últimos exemplos correspondem aos múltiplos processos autônomos bem-sucedidos, de desenvolvimento social, ao longo de muitos anos de consolidação, cada vez mais amadurecida, destes núcleos de desenvolvimento local e comunitário. O que, de acordo com o consenso do projeto, contrasta com o recorte sociocultural mais amplo do contexto português, onde a norma aponta para uma elevada dependência da tutela institucional (Martins et al. 2021, p. 3).

Localizadas neste registro social, duas atividades auto iniciadas foram identificados nos empreendimentos para figurarem como objetos de estudo dos trabalhos de investigação do Projeto ECO: a Associação Recreativa Clube Balteiro Jovem (ARCBJ), responsável pela promoção de atividades esportivas e a Escola Oficina (EO), que oferece cursos de formação profissional em diversas áreas de capacitação, principalmente na cartonagem e na costura.

O desafio apontado pelo Projeto ECO seria, portanto, viabilizar novas abordagens de comunicação dadas as inúmeras adversidades e obstáculos atribuídos ao contexto pós-pandêmico. Este projeto preocupa-se, portanto, em apresentar um conjunto de hipóteses e alternativas sobre como o Design é capaz de contribuir para a reverberação e potencialização dessas iniciativas em outros âmbitos sociais, com o propósito de alcançar configurações mais amplas de atuação junto à comunidade local (Martins et al. 2021, p. 4).

Em função deste plano de atividades já proposto pelo Projeto ECO e pelos seus principais objetivos alinhados ao cariz das ciências da comunicação, o investigador obteve a chance de identificar este projeto como uma janela de oportunidades de trabalho prático e académico, diante do prisma metodológico de um projeto de ação que pudesse embasar-se na sua experiência própria junto a este núcleo de investigadores e entidades universitárias.

Em termos de contribuições mútuas, para ambas as partes envolvidas, o investigador pôde contribuir com sua disponibilidade de operação prática em trabalhos audiovisuais, bem como na sua dedicação exclusiva para com os devidos cronogramas do Projeto ECO. Por parte do Projeto ECO, houve uma imensa oportunidade e oferta de trabalho de campo, para que o investigador pudesse aprofundar os seus conhecimentos práticos em audiovisual e em metodologias de aproximação etnográfica junto à EO.

Para além das produções em audiovisual realizadas por alguns investigadores e colaboradores do Projeto ECO, outros elementos de design e comunicação interativa fazem parte do conjunto de trabalhos construídos pelo programa académico interdisciplinar. Junto aos núcleos associativos de cooperação identificados nos empreendimentos, o Projeto ECO ofereceu Workshops, desenvolveu a renovação de identidade gráfica da EO, produziu o design do website e uma aplicação móvel com funcionalidades específicas para atender às necessidades de comunicação e melhor divulgação das atividades promovidas pela EO.

O Projeto ECO articula-se como uma alternativa de desenvolvimento intelectual e prático, capaz de gerar resultados objetivos importantes para um contexto social próprio, como o caso do Bairro do Balteiro, em Vila Nova de Gaia. O Projeto ECO, portanto, justifica as suas atividades a partir do argumento de que o Design é um dispositivo capaz de conferir bastante contributo através do desenvolvimento de estratégias de comunicação e partilha de conhecimento numa perspectiva pragmática e de relevância social, mobilizadas e conduzidas pelos próprios cidadãos.

Já a EO, foi a instituição escolhida pelo investigador, no contexto de partida no âmbito do Projeto ECO, como o seu principal objeto de busca, estudo, observação e análise. A EO foi estabelecida em 2015, no Bairro do Balteiro por iniciativa de Diana Mota, que na época era profissional qualificada nas áreas técnicas de ação social. O projeto da EO surgiu como uma solução para proporcionar atividades laborais a um grupo de 12 moradoras do Balteiro, visando sua reintegração profissional futura, uma vez que enfrentavam uma longa realidade de situação de desemprego.

Com esta oferta de conhecimento específico e personalizado em áreas laborais estratégicas para a comunidade, a ideia central do projeto era proporcionar um amplo leque de oportunidades alternativas

às tradicionais formações disponibilizadas pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP) ou pelos Centros Qualifica, que pouco chamavam a atenção das pessoas situadas no bairro.

O foco de início dos trabalhos da EO foi o de desenvolver um modelo de formação profissional configurada a partir de dinâmicas mais práticas, informais e que pudessem abranger um amplo número de possibilidades didáticas. A orientação foi mantida até em diante e a iniciativa manteve-se mobilizada por este movimento espontâneo de inclusão de novos indivíduos interessados em apreender conhecimentos e técnicas dentre os mais variados âmbitos profissionais.

Durante o seu processo de desenvolvimento e implementação, a EO atravessou momentos de constante adaptação e transformação, no sentido de atender às necessidades específicas diante dos contextos adversos. Em determinada altura, a EO passou a se envolver com o tecido empresarial privado visando cumprir demandas e lacunas mais bem objetivas. Em seguida, em 2016, a EO finalmente transfere-se do Bairro do Balteiro e passa a atender e oferecer as suas atividades nas instalações localizadas no Bairro de Santo Ovídeo, no centro de Vila Nova de Gaia.

1.2. A motivação e as questões de partida

Dos modelos e atividades auto iniciadas identificadas pelo Projeto ECO, foi sugerida a Escola Oficina (EO) como objeto de exploração, para que o investigador pudesse concentrar os seus trabalhos de análise, coleta e diagnóstico, intervenção, registro e finalização de um ou mais produtos audiovisuais para posterior análise, como elemento de abordagem.

Foi proposto ao investigador que este projeto fosse, portanto, o tema central de seu projeto de ação como trabalho final de conclusão de curso de mestrado, na tentativa de estabelecer relações entre quais seriam as possibilidades de abordagem audiovisual diante daquele projeto de intervenção e investigação. O que foi capaz de convocar a participação efetiva do investigador nas demais etapas de implementação dos processos e atividades do Projeto ECO.

Já de partida, uma das principais impressões do investigador foi a de que o referido projeto pudesse conciliar as suas expectativas a respeito de uma produção audiovisual compromissada com objetivos não muito embasados ou inspirados nos modelos da lógica publicitária/jornalística institucional, convencionalmente atribuídas pelos médios a este tipo de aproximação. O seu outro interesse também foi o de produzir um movimento de imersão mais aprofundada, num universo alheio às suas linguagens culturais de origem.

Certo grau de interesse complementar, partiu de uma necessidade individual na prática documental pessoal do investigador, como também de sua experiência prévia na produção e finalização de produtos audiovisuais em seu país de origem, uma vez que o investigador se enquadra no perfil de um imigrante brasileiro, que chegou a Portugal em meados do ano de 2021.

Após o convite feito ao investigador para a sua atuação junto ao projeto ECO, foi necessário um trabalho de profundo conhecimento e aproximação daquela iniciativa escolhida para ser analisado, no caso, a EO. Etapa que será melhor evidenciada no capítulo 4 deste relatório.

A EO nasceu em 2015, no empreendimento de habitação social do Balteiro, em Vila Nova de Gaia. Idealizada inicialmente por Diana Mota, técnica de ação social da GAIURB - Urbanismo e Habitação, e gestora geral da iniciativa. De acordo com a gestora, a EO ocupa forte protagonismo no relacionamento com o tecido empresarial no âmbito público e privado, e se coloca enquanto grande potencial na oferta de formação profissional, na zona em que é atuante. Os cursos de formação são oferecidos gratuitamente às comunidades vulnerabilizadas e atravessadas por diversos contextos sociais.

Dito isto, enquanto proposta de intervenção e como objetivo principal de trabalho, o projeto concentrou-se na busca incessante por uma abordagem documental baseada no uso de ferramentas de coleta e de produção narrativa audiovisual para a obtenção do registro oral dos indivíduos envolvidos nestas iniciativas comunitárias.

Parte deste trabalho também teve como objetivo, identificar como estes sujeitos, tomados aqui conceitualmente enquanto atores sociais (Bourdieu, 1983), se organizam coletivamente, socialmente, profissionalmente e afetivamente. Tudo isto a partir do enfoque no registro espontâneo das pessoas que demonstraram interesse na participação no projeto, durante as visitas de campo.

A meta pretendida, portanto, através da “lente” do documentário, foi a percepção de como aquela entidade — a EO — exerce algum potencial de influência na vida prática daquelas pessoas e em que medida esses vínculos foram decisivos para uma real tomada de consciência social e profissional para os sujeitos ali contemplados.

Neste projeto foi possível identificar os reais impactos proporcionados pela EO segundo a realidade objetiva de algumas dentre aquelas pessoas envolvidas com a entidade, quer sejam na posição de formando, formadores ou técnicos. Os detalhes de recepção dos produtos audiovisuais e os resultados perceptíveis deste projeto também serão melhor desenvolvidos no capítulo 4 deste seguinte relatório.

Outras questões em paralelo surgiram de acordo com a imprevisibilidade natural do trabalho de campo audiovisual tão natural à prática do cinema documentário. E, por isso, foi também viável uma

aproximação mais particularizada dos protagonistas pertencentes àquele universo, que, em tese, significam a principal demanda do trabalho da entidade: os alunos da EO.

Certa medida possibilitou uma identificação mais acurada sobre a inserção social de elementos em específico, o que permitiu a este trabalho responder a indagações como: quem são os alunos da EO? A que recorte social pertence a vida quotidiana deles? Qual a sua origem e percurso de vida? Qual a relação destas pessoas com o mercado de trabalho? O que mobiliza o aprendizado diante da oferta de formações gratuitas?

Como uma oportunidade de documentar este conjunto simbólico de memórias e afetos destes atores sociais, este trabalho se dispôs a produzir um determinado material como forma de consolidar e evidenciar uma observação mais particularizada, mediante à subjetividade daqueles sujeitos, suas histórias e seus caminhos.

Tal metodologia de apuração desdobrou-se enquanto um suporte de registro de patrimônio imaterial. Os bens culturais de natureza imaterial são relacionados às práticas e domínios da vida social que se manifestam através de conhecimentos, habilidades, ofícios e métodos de criação.

Vale destacar que, impulsionado por este viés de busca pela representação inequívoca destes elementos eminentes de valor imaterial da cultura local, este recorte metodológico parte de uma abordagem institucional e atravessa contornos de enorme subjetividade particular, tanto do lado do próprio realizador/investigador, quanto das personagens escolhidas.

Após este encontro de contornos mais subjetivos e reveladores, o trabalho retoma seu ponto de justificativa institucional, vinculada à capacidade de agenciamento organizacional, associativo, humano e capacitante destas atividades de gestão autônoma, mais especificamente no momento de análise das percepções acolhidas pelo investigador após a visualização do produto audiovisual.

Este argumento fundamenta a questão de maior importância ao qual este trabalho se embasou:

De que forma o audiovisual, mais especificamente em seus desdobramentos e possibilidades técnicas do cinema documentário, é capaz de contribuir para a recolha e partilha de histórias relacionadas com o impacto que a Escola Oficina tem tido na vida das pessoas?

1.3. Objetivos principais e operacionais

Como já anunciado anteriormente, o projeto em questão comprometeu-se essencialmente com um objetivo principal situado enquanto princípio norteador de todas as ações e trabalhos desenvolvidos pelo investigador. Este objetivo principal é:

Compreender o potencial do formato audiovisual do filme documentário enquanto ferramenta de recolha e partilha de testemunhos relacionados com o impacto da Escola Oficina na vida das pessoas.

Ou seja, este objetivo principal foi compreendido com um grande pano de fundo temático organizador de todas as ações do trabalho desenvolvido. Muito embora, foram estabelecidos outros objetivos, estes mais específicos e de cariz operacional, para complementar a abordagem e guiar as atividades de investigação durante o curso integral do projeto de ação, tais como:

- Recolher memória oral de formandos dentre as mais variadas situações sociais e contextos de partida.
- Recolher memória oral do corpo de profissionais envolvidos diretamente com o trabalho da EO: professores, formadores, auxiliares técnicos, gestores e coordenadores.
- Produzir narrativas de cinema documentário a partir da recolha de testemunhos, tendo em conta a sua dimensão autoral, subjetiva e poética, que diferencia este género de reportagens jornalísticas de cariz tradicionalmente mais objetivo, factual e informativo.
- Desempenhar o compromisso de salvaguardar e preservar a imagem das pessoas que se dispuserem a ser registadas durante o processo de filmagens, de forma a assegurar o uso consentido das mesmas durante todas as fases e procedimentos.
- Redigir um diário ou peça escrita durante as visitas e gravações, e que este conteúdo possa ser atribuído como referência de valor narrativo e complementar ao conjunto de trabalhos audiovisuais produzidos.
- Experimentar diversos modelos de montagem a partir das filmagens e gravações sonoras, com o devido rigor técnico, mas sem deixar de lado o potencial experimental contido no momento de relacionar estes enquadramentos e elementos sonoros durante o processo de construção de narrativas.
- Avaliar o impacto e o resultado que o trabalho de elaboração documental, a partir das ferramentas audiovisuais, pode suscitar na percepção coletiva das pessoas, como também em

como este objeto audiovisual pode garantir quaisquer resultados em termos de visibilidade e reconhecimento para a própria EO.

- Avaliar se o resultado obtido pode se valer como uma ferramenta motivacional para o percurso de formação pessoal e profissional das pessoas que ali puderam ser retratadas.

Estes objetivos foram parcialmente realizados e corresponderam a grande parte do trabalho desenvolvido. Durante o percurso de atividades, houve momentos de adaptação destes objetivos, como também a adesão a novos caminhos e percursos de trabalho durante o momento de transformação e ajuste operacional de atividades.

A seguir, e ao longo da descrição teórica, metodológica e empírica, é possível perceber com mais riqueza de detalhes a estrutura geral de desenvolvimento deste relatório, suas divisões temáticas e as respectivas fases de implementações e descrições, conceituais, metodológicas, empíricas e conclusivas.

1.4. Estrutura do relatório

Este relatório foi subdividido em 5 capítulos que apresentam, respectivamente, as fases de implementação e elaboração do projeto, tanto nas suas reflexões críticas, do ponto de vista teórico, quanto nas suas atribuições empíricas, metodológicas e de especulação dos resultados práticos.

Para além das etapas formais de construção deste relatório, existem imagens ao longo do corpo de texto que foram utilizadas no sentido de ilustrar algumas dentre as principais passagens citadas e indicadas pelo investigador. Tais imagens estão distribuídas ao longo de todos os capítulos, após o primeiro capítulo introdutório.

Ao final deste relatório há um anexo de elementos que foram importantes ao longo do desenvolvimento e da construção deste trabalho. O que significa uma opção de consulta complementar mais aprofundada e concisa aos materiais práticos de execução metodológica aos quais este trabalho se apropriou para o seu desenvolvimento.

O primeiro capítulo, trata-se de uma primeira introdução ao tema desenvolvido pelo investigador ao longo do trabalho. Esta parte oferece um conteúdo de síntese introdutória sobre o percurso de desenvolvimento do trabalho. Uma descrição que apresenta os contextos de partida do projeto, as motivações e as relações entre os principais pontos de envolvimento prático, teórico e metodológico do projeto.

Posteriormente, no segundo capítulo, o investigador apresenta uma base de conceitos que fundamentaram as suas análises teóricas de consolidação deste projeto, em sua totalidade. Aqui há um grande destaque para os elementos de maior influência do investigador para a elaboração dos trabalhos práticos e de formulação teórica. Mas, para além das diversas referências conceituais, há também a demonstração descritiva de alguns movimentos importantes durante a história do cinema documentário, enquanto exemplos de elucidação das teorias que inspiraram o investigador.

O terceiro capítulo corresponde a uma grande mais valia deste trabalho. É uma descrição metodológica das etapas e do percurso de elaboração deste projeto e a sua relação com a natureza etnográfica contida neste modelo de investigação. Neste capítulo há destaque para quais as ferramentas de aproximação que foram utilizadas, qual a perspectiva metodológica no campo das ciências sociais foi introduzida e praticada pelo investigador, as fases de contato e comunicação com o objeto de análise e quais os instrumentos técnicos escolhidos e adotados pelo investigador para a realização de seus objetivos

No quarto capítulo, há uma descrição empírica analítica e pormenorizada do curso geral deste trabalho, realizado em todas as suas etapas metodológicas. São descritas as visitas de campo promovidas pelo investigador, bem como os experimentos audiovisuais embasados pelas técnicas de filme documentário. Durante as descrições, são apresentadas, concomitantemente, leituras possíveis, de acordo com as composições produzidas sob o olhar do investigador. Em paralelo ao relato empírico, há ainda a reflexão de como o produto foi obtido e sob quais critérios e ponderamentos foram precisos durante os momentos de montagem e finalização do produto audiovisual.

Finalmente, o quinto capítulo propõe uma análise dos resultados obtidos com esta experiência de trabalho, qual o regime de apreensão destes desfechos e quais respostas foram obtidas de acordo com o trabalho conduzido pelo investigador. Há também uma observação sobre como se desenvolveu o processo de exibição dos produtos audiovisuais aos personagens envolvidos no trabalho e quais as principais consequências detectadas na recepção destes indivíduos que tiveram o seu testemunho registado sob o olhar do investigador.

Para conclusão deste relatório, ainda há uma descrição bastante atenta a focada nas percepções finais das atividades práticas deste trabalho. Neste momento, o investigador aponta quais foram as suas maiores dificuldades durante a produção geral deste projeto, indica e elenca quais elementos adversos surgiram como desafio e como o investigador pôde colmatar esses momentos. Neste tópico de encerramento, as adaptações e as novas rotas adotadas são apresentadas, em menção aos imprevistos que acabaram por se transformarem em oportunidades de produção alternativa do trabalho.

Como modo de indicar também as suas aspirações futuras, o investigador demonstra os seus anseios de acordo com o rumo pelo qual este projeto conseguiu encaminhar as suas próximas etapas de implementação, quer sejam elas institucionais ou individuais, promovidas pelo próprio investigador.

2. Enquadramento teórico

2.1. Nota preliminar sobre as referências teóricas e o formato de trabalho

Antes de escrutinar pormenorizadamente os conceitos mais básicos que ocupam lugar importante nas questões didáticas e epistemológicas do fazer cinematográfico, do ponto de vista ocidental europeu, é preciso delimitar aqui o ponto de referência original deste trabalho quanto às expectativas teóricas de reflexão crítica do investigador.

É importante antecipar ao leitor que a discussão proposta pelo investigador neste documento tem como finalidade uma abordagem espontânea e uma reflexão passageira sobre os caminhos teóricos aos quais o trabalho atravessou durante as suas etapas de investigação, implementação e finalização.

A formatação de base definida em termos académicos e científicos pela direção de mestrado como um relatório final de projeto de ação pressupõe uma preocupação maior com um volume analítico bastante atento quanto às questões metodológicas aos quais o trabalho foi encaminhado e registado pelo investigador. Tal formato proposto não diminui a dedicação aos elementos teóricos e de reflexão crítica que foram determinantes para o avanço inclusivamente dos processos posteriores de trabalhos técnicos, metodológicos, empíricos e conceituais, capazes de estabelecerem uma linha orientadora durante todo o percurso de trabalho.

O que vale destacar é que muitos elementos teóricos foram essenciais para a implementação geral deste trabalho, mesmo tendo em conta os conceitos “aparentemente” distantes da discussão sobre o tema principal previsto neste relatório. É importante sublinhar e apontar que, ao longo de todos os processos, o investigador debruçou-se sobre a busca de relações entre campos e conceitos que fossem capazes de elucidar ainda mais as arestas entre as dimensões das linguagens cinematográficas e narrativas, capazes de relacionar as ciências sociais com alguns pressupostos importantes das artes visuais e com um pano de fundo esboçado a partir de importantes autores da filosofia moderna e contemporânea.

Este capítulo apresenta o seguinte percurso de abordagem analítica: a discussão sobre construção poética e narrativa em Aristóteles; os conceitos de uso recorrente na sintaxe básica do fazer cinematográfico de acordo com Gilles Deleuze (2018); os movimentos ocidentais mais importantes de consolidação do documentário enquanto gênero cinematográfico, como o Direct Cinema, Free Cinema,

Cinema Verdade e Slow Cinema, e como estes movimentos foram entendidos e classificados posteriormente enquanto “modos de documentário” por Bill Nichols (2001).

Em seguida, de acordo com uma abordagem etnográfica, o investigador descreve as suas referências anteriores e algumas dentre as possíveis relações entre os principais agentes do cinema documentário, quais os limites e aberturas de aproximação e deslocamento de consciência entre os realizadores, espectadores e as personagens em cena.

Finalmente, para concluir a linha geral de discussões, há uma reflexão sobre como o espectador/observador se enquadra neste campo de linguagens e relações narrativas, quais são estes papéis implicados e como eles estão figurados nos exemplos citados. Um tema que ressoa nas abordagens naturais aos estudos das ciências sociais e que é subsidiado pelo autor contemporâneo Jonathan Crary (2017).

Evidentemente, dado o formato deste documento/relatório, não seria pertinente fomentar aqui um grande tratado teórico ou uma tese fechada sobre os conceitos aqui destacados. O investigador ressalta que as suas referências são apresentadas e pontuadas brevemente, mas não de modo leviano ou aleatório, é apenas uma discussão capaz de diagnosticar relações e apresentar um contexto de partida para a sua descrição metodológica, que vem, logo a seguir, no terceiro capítulo.

Dadas as definições de estrutura e formatação deste capítulo referencial, o primeiro ponto de atenção para a fase teórica diz respeito aos caminhos de formulação narrativa, estética e poética do investigador, que deram suporte às suas ações futuras no trabalho em questão. Há um conjunto de padrões e diretrizes na construção narrativa e cinematográfica que será devidamente apresentado neste relatório. Estes pressupostos podem ser conceitualmente desamarrados, a fim de potencializar uma discussão sobre como reconstruir modelos de idealização propriamente correspondentes às expectativas do próprio realizador.

Para o encaminhamento de um produto audiovisual assentado no âmbito dos objetivos deste projeto, primeiro foi necessário reconhecer quais as modulações estéticas consoantes aos padrões narrativos já bem estabelecidos na prática narrativa.

2.2. O encontro entre os elementos formais do projeto

Dentre as mais diversas escolas de produção audiovisual, é consensual a ideia de que a forma é configurada como um elemento essencial. Neste sentido, a forma exerce-se segundo uma natureza de sistemas semióticos próprios e funciona como uma dimensão definidora do espaço e do tempo em que se deseja a inscrição simbólica de qualquer conteúdo. E quando submetida a contornos formais estéticos de definição no audiovisual, determinados parâmetros modernos são importantes de serem contextualizados e outros pontos de atenção às referências clássicas precisam ser trazidas à tona.

A forma é transmitida como um elemento crucial porque influencia como a audiência percebe e interpreta uma obra audiovisual. Uma escolha consciente na forma pode criar diferentes emoções, transmitir significados específicos e direcionar a atenção do espectador para elementos importantes da narrativa. Por exemplo, a forma pode ser usada para estabelecer o ritmo de um filme, criando tensão em cenas de ação rápida ou contemplação em cenas mais lentas. Além disso, ela pode ser empregada para enfatizar ou ocultar certos elementos visuais, pode inclusive guiar a atenção do espectador para o que o realizador considera mais relevante no conjunto geral imposto pela narrativa.

Portanto, a compreensão e o domínio da forma são fundamentais para qualquer estudo desenvolvido na produção audiovisual, seja um realizador, editor, cinematógrafo ou designer de som. Comumente, estes agentes do audiovisual apropriam-se inapelavelmente da forma como uma ferramenta de transmissão de significados de maneira mais eficaz e impactante.

Um renomado cineasta e teórico russo, Sergei Eisenstein, é conhecido por suas teorias sobre a montagem, onde ele argumentava que o significado de uma cena é criado através da relação entre os diferentes planos de uma sequência. Alguns ensaios deste autor são de bastante relevância, dentre os quais ele explora diversas teorias sobre a montagem e a forma no cinema.

Ora, por que razão há-de o cinema seguir as formas do teatro e da pintura e não a metodologia da linguagem, que permite que conceitos de ideias totalmente novos surjam da combinação de duas denotações concretas de dois objetos concretos? A linguagem está muito mais próxima do cinema do que a pintura. Por exemplo, na pintura, a forma surge a partir de elementos abstratos de linha e cor, enquanto no cinema a concretude material da imagem dentro do quadro apresenta-se como um elemento de maior dificuldade de manipulação. Então, por que não nos inclinarmos antes para o sistema da linguagem, que é obrigado a utilizar a mesma mecânica na invenção de palavras e complexos de palavras? Por outro lado, porque é que não se pode prescindir da montagem nos filmes ortodoxos? (Eisenstein, 1949, p. 60)

Há certos preceitos que envolvem a formulação de qualquer produto audiovisual, principalmente no âmbito das competências de composição estética do realizador daquele produto audiovisual. Por isso,

o investigador propõe aqui um estreitamento entre as categorizações formais e metodológicas dos estudos experimentais do audiovisual enquanto obra de arte, e a abordagem crítica sobre os consensos estéticos propostos por uma visão mais formal das produções artísticas, sob o olhar da filosofia moderna.

Muito se discute sobre os contornos delimitados por aquilo que Pierre Bourdieu, em seu tratado sobre o poder simbólico (Bourdieu, 1989), aponta criticamente como uma “estética formalista” que é engessada pelo reconhecimento formal nas suas etapas de produção e de recepção do fazer artístico, em oposição à análise mais sociológica do processo:

Com efeito, as obras provenientes de uma preocupação pura pela forma, parecem feitas para consagrar a validade exclusiva da leitura interna, atenta unicamente às propriedades formais, e para frustrar ou desrespeitar todos os esforços que têm em vista reduzi-las a um contexto social contra o qual elas se constituíram. E, no entanto, para inverter a situação, basta observar que a recusa que a ambição formalista opõe a qualquer espécie de historicização assenta na ignorância das suas próprias condições sociais de possibilidade, exatamente com a estética filosófica que registra e ratifica esta ambição. (Bourdieu, 1989, p. 286).

Em seu tratado sobre a história de uma estética pura, no universo das artes, Bourdieu ainda afirma que os espectadores contemplam certa capacidade de competência estética, e por isso, o olhar do esteta é quem constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só se pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte (Bourdieu, 1989, p. 286).

Sobre estes fatores de elaboração da capacidade de se estabelecer determinado vocabulário semântico de valor estético, o investigador então ressalta que, o seu projeto audiovisual, buscou referenciar-se de objetos e conceitos elementares, comuns aos estudos do audiovisual. Como exemplo desta orientação, a perspectiva de construção narrativa de enredos, a apropriação temporal e espacial dos recursos ofertados pelas condições de captação das imagens e a linguagem textual utilizada pelo realizador, conferem um suporte de grande importância prática, que partiu desta aproximação teórica.

Como forma de resolver as possibilidades de entendimento entre as dimensões do tempo e da narrativa (valores essenciais ao audiovisual), o investigador buscou a compreensão de como seria possível avaliar um formato de trabalho que pudesse partir do texto e atravessar um horizonte narrativo, imagético e sonoro. Aqui o investigador refere-se ao texto como um experimento prático que, em princípio, parte de anotações avulsas primeiramente desenvolvidas no âmbito dos primeiros contatos com o objeto empírico a ser investigado. Em síntese, é possível perceber, contudo, que o movimento de

composição narrativa, audiovisual e, mais precisamente, no âmbito do cinema documental, surge textualmente, de acordo com os apontamentos coletados pelo próprio investigador.

Todos estes suportes de produção textual surgem como linguagem dentro do universo aqui conceitualmente desenvolvido. Do ponto de vista do investigador, o texto surge como uma forma de espelhamento prévio da forma fílmica, uma possibilidade de construção argumentativa de significações e discussões posteriores.

A principal premissa desta abordagem que aqui se traduz em linhas teóricas gerais, é a de defender que o projeto, em sua totalidade, nunca se orientou nos modelos de construção narrativa que pudessem se alinhar a proposições normativas das escolas de cinema em sua dimensão ficcional e do cinema documentário, em sua perspectiva mais jornalística e apelativa.

Mesmo que o resultado deste projeto tenha se constituído indiferente aos modelos mais normativos de elaboração narrativa, foi de suma importância, a definição de um estatuto orientador minimamente formal de entabulação do enredo. Foi preciso a busca por um consenso entre as bases estruturantes do texto e dos contornos de composição poética do todo, sua extensão e seus valores linguísticos. Portanto, a base desta discussão e reflexão, por parte do investigador, está submetida na perspectiva de origem da mimese no discurso de Aristóteles sobre a arte poética (Aristóteles, 350 a.C/2011).

De partida, o objetivo desta aproximação, entre a perspectiva aristotélica e a construção de enredo no audiovisual, nos termos dos apontamentos textuais iniciais, é apenas uma tentativa de relacionar as etapas de construção formal do enredo. Para evidenciar estas ferramentas conceituais como pilares essenciais de uma obra artística, do ponto de vista aristotélico, sem desconsiderar as questões historiográficas de efeito no discurso do filósofo, que particularizam os suportes utilizados em questão, no período clássico.

Isto posto em causa, mesmo a partir de uma estrutura datada e distinta dos modelos atuais de composição, há alguns elementos de organização formal que se perpetuam até hoje na arte poética. Pode-se perceber que os valores de composição são sensíveis às características miméticas do artista, segundo o qual Aristóteles se utiliza para pontuar a construção do enredo em uma determinada obra.

Uma vez que a tragédia é a mimese de uma ação que se efetua por meio da atuação dos personagens, que devem, necessariamente, possuir qualidades segundo o caráter e o pensamento, e o enredo é a mimese de uma ação — pois digo que o enredo é a combinação dos fatos; os ‘caracteres’, o que nos permite dizer que as personagens em ação possuem tal ou tal qualidade; e o ‘pensamento’ todas as personagens que viabilizam, aos que falam em cena, demonstrar algo ou manifestar algum conhecimento

—, é necessário que, como um todo, a tragédia seja constituída de seis partes - por meio das quais possui tal ou tal qualidade —, a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. (Aristóteles, 350 a.C./, 2011, p. 75)

De acordo com o tratado aristotélico, do ponto de vista da produção audiovisual, os elementos formais de composição poética previstos pelo filósofo, no sentido de adaptação dos suportes, também podem atender a uma demanda específica, a que podemos considerar um referencial estético, capaz de modular ações na perspectiva do realizador de cinema de ficção ou de cinema documentário. Mais a frente, será trazida a discussão sobre os elementos que diferenciam esse movimento de composição entre a ficção e o documentário no cinema.

Em resumo, Aristóteles aponta já para uma interpretação mimética do tempo enquanto entidade fundadora do discurso, do texto, do pensamento poético e como elemento básico para a formulação do enredo, na medida em que afirma que o “todo” é o que possui começo, meio e fim. O filósofo ainda aproxima metáforas pragmáticas para descrever o tempo e a duração como dimensões definidoras: tal como os corpos e os seres vivos devem ter certa extensão, apreensível num único espectro de visão, assim também os enredos devem possuir certa extensão, bem apreensível pela memória (Aristóteles, 350 a.C./2011, p. 75).

Para reforçar o estatuto formal que orientou este trabalho e para ressaltar o compromisso com os módulos de produção crítica do discurso a partir dos principais conceitos fundadores do modelo aristotélico, o investigador apresenta, desta feita, um panorama de base para a substância de suporte para suas posteriores proposições narrativas na prática.

2.3. Cinema — Imagem — Movimento — Tempo.

Como antecipado anteriormente, o trabalho mobilizado pelo investigador se desenvolveu a partir de um regime orientado por modulações formais como pano de fundo para as suas construções narrativas. É certo que, assim como na elaboração de um enredo na antiguidade, em contornos clássicos, também se fez necessário um esquema de conceitos orientadores na produção cinematográfica moderna/contemporânea para evidenciar os contornos aos quais o realizador pôde obter as suas principais bases definidoras de construção audiovisual.

Ainda na idade moderna, pensadores e realizadores como Gilles Deleuze, André Bazin, Serguei Eisenstein e Henri Bergson, por exemplo, já vislumbravam as primeiras representações cinematográficas

segundo um olhar mais crítico e propositivo. Muitos destes filósofos foram responsáveis por traçar novas perspectivas e conceitos de abordagem para uma melhor semântica do cinema, seus módulos de aplicação conceitual, suas potencialidades contemplativas, os principais elementos de grandeza essencial na obtenção da linguagem e a sugestão para um novo olhar sobre o cinema.

Assim como Aristóteles destacou uma série de elementos que compunham o enredo trágico e que caracterizam um “todo” narrativo, Deleuze, na tentativa de circunscrever uma descrição pormenorizada dos elementos de linguagem do cinema como formato narrativo, propõe os critérios de maior destaque neste processo, em seu tratado sobre o cinema a imagem o tempo e o movimento.

Como elemento de base no registro do cinema, Deleuze aponta o cinema como uma espécie de “arte industrial”: “não era nem uma arte nem uma ciência, um sistema capaz de reproduzir o movimento reportando-o a um instante qualquer” (Deleuze, 1983, p. 19). Nota-se aqui uma preocupação latente do autor enquanto as competências de apreensão e inscrição temporal contidas na prática cinematográfica. Elementos que chamam a atenção para o potencial destes aparatos na elaboração de espaços de memória, para além da forte reprodutibilidade técnica contida na fotografia, longa discussão já atravessada pelo filósofo e sociólogo Walter Benjamin durante o século XX.

A seguir, o investigador propõe a apresentação de uma lista de conceitos de importância central na discussão sobre os caminhos e pressupostos mais básicos descritos por Deleuze a respeito das práticas e reflexões em cinema:

Quadro e enquadramento

Para descrever os sistemas de formulação do cinema em suas grandezas mais comuns, Deleuze sugere definições práticas para estes elementos da linguagem do cinema. Primeiramente, o autor destaca o quadro enquanto um conjunto que possui um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, por sua vez, em subconjuntos e que contempla o potencial de desterritorializar a imagem, um ponto de vista sobre o conjunto das partes. Já o enquadramento, “é a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens e acessórios” (Deleuze, 1983, p. 29).

Fora de campo ou fora de quadro

Para aderir uma compreensão do “todo” em termos de limites indicados pelo quadro, há uma série de referências visuais e sonoras. Entretanto, a *mise-en-scène* (ou o contexto de composição

narrativa inscrito no espaço/tempo) contempla ainda um lugar descrito por Deleuze como o fora de campo, ou o fora de quadro, que remete precisamente àquilo que, embora presentes na situação fílmica, não se ouve nem se vê. Segundo o autor, todo enquadramento determina um fora de campo. Não há dois tipos de quadro, dos quais apenas um remeteria ao fora de campo, mas sim dois aspectos muito diferentes do fora de campo, remetendo cada um a um modo de enquadrar (Deleuze, 1983, p. 36).

Decupagem

Tanto como nas artes visuais, na literatura ou na música, algumas práticas de recorte em busca de uma forma ideal também são bastante comuns no ambiente de consolidação da experiência cinematográfica. Aqui Deleuze descreve esta função de divisão e planejamento como a decupagem, que é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto (Deleuze, 1983, p. 39). Ou seja, é quando o realizador divide o seu texto de base em planos e estabelece assim um recorte estilístico do mundo ao qual ele deseja inscrever o seu pacto de visão temporal com o espectador.

Plano e movimento

Como uma grandeza de status normativo e como uma performance importante para a consolidação do movimento no cinema, o plano é um conceito que se destaca em qualquer prática de obtenção da linguagem cinematográfica. E, como qualquer linguagem, há que se estabelecer uma determinada semântica própria no uso destes códigos e valores.

Neste sentido, o plano é o elemento capaz de agrupar os conjuntos do todo e preencher relações de corte ou de mudanças. Segundo Deleuze, o plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mas também mudança de um todo que se transforma na duração. O plano é capaz de dividir e subdividir a duração de acordo com os objetos que compõem o conjunto, ele reúne os objetos e os conjuntos em uma única e mesma duração (Deleuze, 1983, p. 41).

Deleuze ainda pondera que no ponto de vista da câmera e do realizador, o plano assume um estatuto de consciência, de mimese destes recortes obtidos pela óptica do realizador. Quer seja pela associação entre conjuntos ou quadros, ou pela decisão de optar por um determinado tipo de movimento e escala.

Considerando que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do plano que ele age com uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica não somos nós, cada espectador, nem o herói, é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana. (...) O plano, isto é, a consciência, traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais ele se estabelece não parem de se reunir em um todo de se dividir entre as coisas. (Deleuze, 1983, p. 41)

O corte ou o *raccord*

Também o cinema se articula enquanto um conjunto de técnicas que necessariamente atravessam o movimento de conexão e relação entre partes individuais para se dar origem à forma do todo. Neste sentido, um importante elemento de combinação e inter-relação entre os planos é o corte, ou o termo habitualmente utilizado em francês: *raccord*.

Deleuze aponta que o *raccord* é um dos meios mais primitivos das práticas cinematográficas e que se situa como instrumento essencial ao qual a montagem se inicia e se constitui a partir deste movimento de ligação entre diferentes planos. (Deleuze, 1983, p. 48)

Plano-sequência ou o *travelling*

Nas breves linhas gerais do cinema e do audiovisual, o plano-sequência ou o *travelling* é comumente reconhecido como um recurso escolhido pelo realizador em que um plano, num único bloco de duração, registra a ação de uma sequência inteira, sem a intervenção de *raccords*.

Deleuze sugere, por exemplo, subverter a noção comum do plano-sequência, quando considera que o *travelling* não corresponde apenas a unidade de um plano, mas sim uma sequência de planos capazes de atribuir características fundamentais a qualquer produto audiovisual, o movimento e a duração.

Num primeiro caso, o movimento contínuo da câmera definirá o plano, sejam quais forem as mudanças de ângulo e de pontos de vista múltiplos (por exemplo, um *travelling*). Num segundo caso, é a continuidade do *raccord* que constituirá a unidade do plano, embora esta unidade tenha por 'matéria' dois ou vários planos sucessivos que podem, aliás, ser fixos. (Deleuze, 1983, p. 50).

A montagem, o ritmo e o tempo como intervalo entre as ações

Como ponto de encerramento deste tópico sobre os valores semânticos que constroem as principais referências da prática cinematográfica, antes de mais, é necessário o entendimento desta

última grandeza que será aqui assinalada: a montagem, que se constitui a partir de um agrupamento de *raccords*.

A montagem significa um elemento de grande importância no cinema de qualquer gênero discursivo ou textual. É a síntese mimética que desencadeia as ações do todo e permite que a percepção do tempo se reproduza diante do olhar do espectador. A montagem remete a mais inequívoca representação imagética do tempo, que se manifesta de acordo com os recursos estilísticos do realizador.

O que é decisivo no entendimento da montagem é a sua capacidade de sobrepor conjuntos, texturas temporais, tramas e camadas de sentido num espectro amplo de significados e de associações vinculantes ao todo que se deseja exprimir.

Como aproximação especulativa, metafórica e completamente experimental, o investigador aponta que a montagem pode comportar-se segundo uma performance “rizomática” no âmbito do cinema documentário, uma vez que os conteúdos em bruto, sem a devida reflexão e análise, por parte do realizador, comportam-se em sua dimensão ambígua, aleatória e incongruente.

De acordo com Deleuze e o psicanalista Félix Guattari em sua obra conjunta *Mil Platôs* publicada em 1980, o termo “rizoma” é uma metáfora utilizada para descrever uma forma de organização ou estrutura que é caracterizada pela multiplicidade, conectividade e ausência de uma hierarquia fixa. Em oposição à metáfora da árvore, na qual elementos são organizados hierarquicamente e ramificam de forma ordenada a partir de um tronco central, o rizoma é uma rede de relações e conexões horizontais, onde não existe um ponto central ou hierarquia fixa. Em vez disso, os elementos no rizoma estão interconectados de forma não linear e podem ser acessados e reorganizados de diversas maneiras.

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. (Deleuze, G., & Guattari, F., 1980, p. 22)

Após este vínculo metafórico para a descrição do imenso potencial de significações e concepções estruturantes a partir da montagem, pela aproximação conceitual do rizoma de Deleuze-Guattari, é preciso resgatar e descrever os elementos que fundamentam o estatuto da montagem na composição cinematográfica.

Para superar as hipóteses infinitas de elaboração narrativa, partindo do material em bruto, enquadrado e coletado pelos realizadores, muitos elementos citados anteriormente fazem parte deste momento de muita complexidade e reflexão no sentido de organizar um argumento próprio, tais como o ritmo, a definição dos planos-sequência, dos cortes, do ritmo, etc. Todas estas grandezas definem o

propósito estético/artístico do produto audiovisual e são capazes de formalizar um modelo específico de composição autoral. E a duração e o ritmo de cada um dos planos é que reivindica e convoca as moderações necessárias no momento de montagem. Estes intervalos entre os quadros, planos e cortes, ora intensifica a imersão da experiência temporal, ora subverte as expectativas linguísticas dos interlocutores.

A montagem como uma imagem turva e indireta do tempo é um modelo conceitual de Deleuze para demonstrar a sua capacidade de agenciamento entre imagem e movimento. Deleuze ainda utiliza o exemplo de Griffith, considerado o grande mentor dos recursos de montagem, para descrever a concepção desta prática de composição das imagens-movimento como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Segundo Deleuze, foi essa a grande contribuição de Griffith para conceber a montagem como uma unidade no diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas, como por exemplo, os elementos figurativos de construção e representação narrativa, personagens, lugares, regiões, interiores, exteriores e tudo aquilo que se compactua com a diegese do movimento narrativo.

Em resumo, o que é fundamental que se esclareça, é a função objetiva da montagem enquanto elemento capaz de adotar as medidas temporais enquanto intervalos de representação do produto audiovisual, ou do “todo”, como uma ideia una, como uma série de camadas e fluxos que se atravessam como uma ideia indireta de inscrição do tempo a partir de imagens, sons e sentidos. Deleuze sucinta estes termos de valorização da montagem, antecipa e propõe a ideia de onipresença da montagem como recurso cinematográfico:

E a própria montagem sempre se adapta às transformações de movimento no universo material ao intervalo de movimento no olho da câmera: o ritmo. É preciso dizer que a montagem já se encontrava em toda parte. Ela se encontra antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das porções de matéria, às vezes muito distantes ou longínquas, que vão entrar em interação. Ela se encontra na filmagem, nos intervalos ocupados pelo olho-câmera. Ela se encontra depois da filmagem na sala de montagem, onde material e tomada são confrontados um com o outro, e nos espectadores que confrontam a vida no filme e a vida como ela é. (Deleuze, 1983, p. 70).

2.4. A origem do cinema documental

Após esta alusão detalhada e descritiva dos elementos fundamentais do cinema concebidos e ponderados por Gilles Deleuze, aponta-se agora para uma abordagem de contexto histórico específico,

para observar os movimentos mais incipientes de manifestação do cinema em seu gênero de desdobramento documental.

Como questão de partida, é pertinente provocar indagações mais objetivas em relação ao documentário enquanto gênero cinematográfico. Em primeiro lugar, antes mesmo de incutir um panorama mais detalhado sobre a história do cinema, vale propor uma questão simples: o que é o cinema documental?

Para traduzir o que significa o cinema documental, antes é preciso perceber como surgiu o cinema enquanto suporte de linguagem. Não há um consenso fechado sobre alguém que foi capaz de promover a assinatura de um primeiro experimento cinematográfico, as informações são datadas do final do século XX e são bastante imprecisas. O que é uma afirmação pertinente a esse respeito, é que o cinema não nasceu a partir de uma necessidade puramente técnica e científica, muito em função do percurso ao qual a fotografia já havia percorrido em sua dimensão artística e conceitual. É possível inferir que a história do cinema começa no final de 1880, a partir da invenção da primeira câmera de filmar e assim se desenvolveu como uma importante ferramenta de comunicação e entretenimento.

Formalmente, entre europeus e norte-americanos, há discussões mais categóricas que defendem o nascimento do cinema, enquanto engrenagem de entretenimento, a partir da primeira exibição pública em projeção que se tem conhecimento no mundo, realizada em 28 de dezembro de 1895, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, no Grand Café, em Paris (Fig. 1).

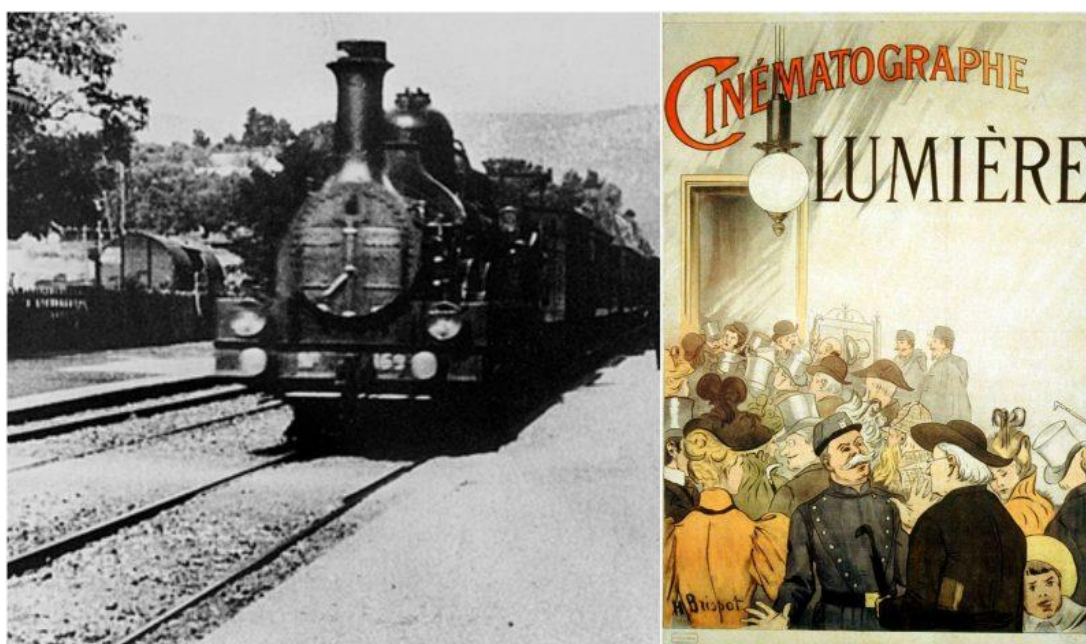


Figura 1 - Exibição do filme *A viagem de comboio* dos irmãos Lumière, em 1895.

Considerado um dos intelectuais mais influentes da escola norte-americana de cinema na contemporaneidade, Bill Nichols sugere que os irmãos Lumière protagonizaram o primeiro movimento popular de cinema, o que lhes conferiu a expressão de pais do cinema (Nichols, 1997).

Em suas primeiras performances práticas, o cinema organizava-se pela captura de imagens reais, acontecimentos, lugares, objetos e situações. Segundo o crítico Kristin Thompson, as imagens eram enquadramentos de curta duração, no máximo dois a três minutos, e registravam, em sua maioria, imagens da vida cotidiana. Segundo o autor, o documentário foi o primeiro gênero cinematográfico a ser criado em toda a história do cinema (Thompson, 2002).

Diante destas considerações preliminares sobre a origem do cinema documental e das suas primeiras competências na sociedade, suas performances práticas e inspirações, é possível sugerir que o cinema já nasce documental. Nos filmes dos irmãos Lumière até aos filmes de Dziga Vertov (Fig. 2), o cinema não surge como um simples veículo de transmissão narrativa, ele nasce com o propósito artístico de ressignificar o olhar, até então inédito, do espectador sobre a imagem em movimento.

À medida em que a capacidade de reprodutibilidade técnica se desenvolveu e se consolidou, o cinema pôde acompanhar, ao longo de décadas, uma grande gama de possibilidades de elaboração artística. Surgiam aberturas capazes de avançar em produções cada vez mais ousadas e inovadoras, de acordo com as disponibilidades tecnológicas de cada momento.



Figura 2 - *The man with a movie camera*, 1929, de Dziga Vertov.

Outras questões também pertinentes surgem desta discussão, que ressoam sobre as origens do cinema documentário. Muitas delas podem oferecer uma reflexão sobre qual era o propósito do documentário para além da subjetividade artística. A quem eram destinados os primeiros filmes em formato documental? Quem eram os interessados em vislumbrar aquele tipo de linguagem? O que mobilizou a produção deste tipo de formato filmico?

Em primeiro lugar, como motivação inicial e premissa precursora do cinema documental, o gênero propunha objetivos fundamentais em sua origem, principalmente no sentido de transmitir testemunhos e reflexões apuradas em torno daquilo a que os pouquíssimos realizadores consideravam enquanto realidade social e vida cotidiana.

O cinema documental, portanto, é mobilizado e caracterizado através de um modelo de comunicação narrativa direta, e que compreende um número de códigos e linguagens capazes de atingir os sujeitos que partilham desta mesma impressão do “real” capturado pelos realizadores. Ou seja, o cinema documental propõe uma interlocução com o próprio sujeito filmado. E é desta comunicação que se multiplicam os elementos identitários, culturais e etnográficos, tanto em quem é retratado ou observado, quanto em quem é espectador e se percebe capaz de dividir impressões, subjetividades, afetos e experiências.

Em geral, os interessados pelo cinema documentário eram, e ainda são, aqueles sujeitos que prezam pela conexão entre um pacto de realidades como uma forma de acesso ao conhecimento, quer seja ele científico, empírico, social, prático ou tecnológico. As escalas a que se colidem estas realidades entre os espectadores, podem funcionar de pontos de vista distantes ou próximos, o importante é que sejam realidades que se conectam por este vínculo de aparente captura do momento impreciso, do momento incólume e inapreensível.

Em sua dimensão formal, o cinema documentário também compreende uma imensa possibilidade de linguagens, desde estilos mais ensaísticos até sistemas mais objetivos e didáticos.

Como uma suposição particular do investigador, chegou-se à conclusão de que, na composição de um dispositivo narrativo, em cinema documentário, é conveniente o destaque, tanto do propósito comunicacional de uma peça de documentário, quanto da escolha de uma forma bem definida para se comunicar.

2.4.1. A liberdade criativa por meio do realismo no Free Cinema inglês.

Já com os primeiros caminhos do cinema em mente, é possível perceber a importância do documentário diante do seu compromisso de captura da “realidade”. Será pertinente agora uma definição mais detida e de contornos mais teóricos sobre o significado desta aparente distinção do que se entende enquanto “real”.

Para definir melhor este entendimento, o real aqui é tratado como aquilo que está afastado da ficção, ou seja, que se encontra situado num gênero do cinema que não pressupõe a inscrição de uma narrativa simbólica ficcional.

Como um meio de comunicação cada vez mais independente e com um potencial bastante satisfatório, em termos de assimilação de público e de rentabilidade, o cinema também atravessou grandes períodos da história moderna. O advento foi foco de uma grande metamorfose de produção e distribuição, sobretudo durante as décadas de 1930 e 1940, em função das necessidades sociais engendradas pela 2ª guerra mundial. O conflito bélico de escala global repercutiu num grande movimento de transformações culturais e o cinema não ficou fora deste escopo de adaptações estéticas frente ao período pós-guerra.

O que se buscou neste processo, por parte do cinema documental, por exemplo, foi uma aspiração cada vez mais “realista” na linguagem estética dos filmes, principalmente na Inglaterra pós-guerra em meados da segunda metade da década de 1940. Neste período, a aspiração ao realismo nas tendências do cinema e da televisão na Inglaterra trazia um confronto direto à noção do realismo nas produções. Em função de um formato propagandístico mobilizado pelas demandas da guerra passada, houve uma adesão ao realismo televisivo em sua perspectiva educacional, sobretudo durante os anos de 1930 até 1945.

Para além da crítica ao tom didático e nacionalista do realismo tratado nas mídias de massa, os realizadores do cinema documental também eram críticos ao cinema americano, que balizava as suas atribuições aos objetivos de mercado, considerando o cinema como oportunidade de consumo e entretenimento de massa.

É neste contexto que surge um dos movimentos mais autênticos do cinema documental na Inglaterra, o Free Cinema. Este movimento propunha nuances de manifesto em função da elaboração de um novo olhar sobre o realismo no cinema durante um curto período da década de 1950, mas que trouxe imensas contribuições legítimas para a percepção do sujeito em sua natureza cotidiana a partir do cinema.

O Free Cinema era compromissado com a busca pela evidência do real por meio de um contato fortemente conectado com a classe trabalhadora, embora ainda muito tímido do ponto de vista da intervenção direta dos realizadores junto à mise-en-scène demonstrada nas obras.

Apesar de definir uma mudança de postura na forma de retratar a sociedade inglesa daquele ponto de vista, este novo olhar sobre o cinema buscava articular o realismo como um fundamento de linguagem para fazer do cotidiano um retrato fiel da conjuntura histórica ao qual aqueles realizadores estavam inseridos.

Foi neste contexto de partida que foram exibidos os documentários do Free Cinema. De 5 a 8 de fevereiro de 1956, o National Film Theatre de Londres apresentou um programa de três filmes introduzidos por um manifesto, impresso no folheto da programação. Tratava-se de *O Dreamland*, de Lindsay Anderson (Fig. 3), *Momma Don't Allow*, de Karel Reisz e Tony Richardson (Fig. 4), e *Together*, da italiana Lorenza Mazzetti. Os quatro diretores chamaram o programa de Free Cinema e assinaram o manifesto que o lançou (Mello, 2008, p. 64).



Figura 3 - *O Dreamland*, 1953. Curta-metragem de Lindsay Anderson.

De acordo com Cecília Antakly de Mello (2008), o *Free Cinema* se orientava segundo algumas bases muito importantes e atentas às performances da vida em seu potencial mais conectado ao banal, ao comum e ao cotidiano:

A característica primordial do realismo do Free Cinema é uma preocupação com o comum e o cotidiano. Os filmes e os inúmeros textos que acompanharam os programas, além de artigos em revistas e o próprio

manifesto, todos revelavam um desejo consciente de olhar para a vida do dia a dia das pessoas comuns e documentá-la; um desejo consciente de revelar aquilo que num primeiro momento poderia parecer insignificante, e conferir-lhe um valor cultural. (Mello, 2008, p. 64)

Dadas as principais características do Free Cinema enquanto movimento transgressor de vanguarda no modo de construir cinema documentário, o investigador presume que a aproximação a este contexto na história do cinema, antecipa um pouco daquilo que é o seu próprio trabalho de campo junto ao projeto audiovisual e em parceria com o Projeto ECO.

A coleta de testemunhos capazes de demonstrar e evidenciar essa malha de tramas cotidianas na vida de pessoas inseridas num determinado contexto social também se configura como um grande compromisso deste trabalho. Movimentos como o Free Cinema indicam uma linha orientadora bastante relevante ao projeto em questão para o seu desenvolvimento metodológico e estilístico.



Figura 4 - *Momma Don't Allow*, 1956. Curta metragem de K. Reisz e T. Richardson.

Para o investigador, o seu próprio percurso de práticas metodológicas atravessou alguns dos sistemas defendidos pelos filmes do Free Cinema, como, por exemplo, a carga do cotidiano como um pilar de protagonismo no conteúdo poético das imagens. Para além disso, há também uma escolha atenta ao recorte social vislumbrado a partir das personagens descritas nas filmagens.

Outro aspecto central nas produções do Free Cinema é a aproximação dos realizadores segundo um viés mais alheio ao destaque de seu próprio papel enquanto agentes de captura das imagens para a

construção narrativa em geral dos filmes. Há muitos elementos contidos nas filmagens produzidas pelo investigador que demonstram escolhas correspondentes ao modelo Free Cinema. Dentre estas escolhas práticas, a que mais se identifica é a maneira como o investigador se apresentou diante daquele contexto. A aproximação e a interlocução com os envolvidos foram pouco intervencionistas e mais observadoras. Os espaços eram ocupados mais no sentido de evidenciar testemunhos espontâneos do que propriamente no de provocar a tomada de palavra ou a elaboração de discursos ou confissões específicas sobre um determinado tema.

Em resumo, algumas características são mais expressivas e notáveis dos filmes do Free Cinema, que incluíam, segundo Mello (2008):

- **Filmagem Direta:** Muitos dos filmes do Free Cinema utilizavam a técnica de filmagem direta, onde os cineastas capturavam eventos e situações sem a intervenção ou encenação. Isso resultava em uma sensação de autenticidade e imediatismo.
- **Ênfase na Realidade:** Os filmes do Free Cinema tinham uma forte ênfase na representação fiel da realidade. Eles muitas vezes evitavam o uso de atores profissionais e preferiam trabalhar com pessoas comuns em situações autênticas.
- **Temas Sociais:** Os filmes do Free Cinema frequentemente tocavam questões sociais relevantes, como a vida nas áreas urbanas, a classe trabalhadora e as mudanças sociais que estavam ocorrendo na Grã-Bretanha no cenário do pós-guerra.
- **Produção de Baixo Orçamento:** O Free Cinema muitas vezes era associado a produções independentes de baixo orçamento. Isso permitia aos cineastas uma maior liberdade criativa e a capacidade de abordar temas que poderiam não ser viáveis em produções mais comerciais.

2.4.2. O Cinema Verdade na França e seus desdobramentos na contemporaneidade

Muito embora o Free Cinema tenha correspondido a um movimento bastante importante no olhar em perspectiva do documentário na era moderna, as discussões e propostas sobre as competências do cinema documental tornaram-se cada vez mais acaloradas, provocativas e nutridas de um espírito criativo cada vez mais atento às mudanças da contemporaneidade. Houveram muitos questionamentos ante o modelo atribuído ao Free Cinema. Principalmente em relação àquela função primeira de apreensão da realidade, como um elemento efêmero, frágil e quase inacessível para os pretensos domínios do gênero de documentário. Discutia-se que a própria intervenção do cinegrafista ou do realizador no contexto de filmagem impacta no resultado do fato enquanto verdade, na vida cotidiana

na sua forma mais pura e indelével. As questões de grande impacto eram direcionadas especialmente a esta pretensão dos filmes ingleses e americanos de assumirem um domínio de uma realidade muito distante e incomum daqueles sujeitos que ali eram retratados diante das câmeras, sem qualquer ponto de conexão entre os sujeitos e os realizadores.

Tal embate crítico acabou por revelar o tom mais exploratório das produções voltadas para a estética própria ao Free Cinema na Inglaterra, como também dos cineastas norte-americanos, que se alinhavam na defesa do Cinema Direto, em que a postura do realizador se transmitia em cena diante de uma perspectiva mais neutra e minimamente ativa.

Vale notar que, já em meados da década de 1960, os equipamentos de vídeo e som expandiram imenso em suas possibilidades de recursos técnicos, mobilidade, peso, tamanho, ergonomia e qualidade. Processo preponderante no deslocamento logístico para uma melhor distribuição dos realizadores no fora de campo dos espaços filmados, o que acabou por ocasionar uma maior mobilidade nos espaços em que a mise-en-scène se manifesta.

Neste contexto de aprimoramento técnico e conceitual, houve um primeiro movimento capaz de refletir uma determinada oposição ao modelo de transmissão “realista” do cinema documentário, o chamado Cinema Verdade.

Formado inicialmente pelos realizadores Edgar Morin e Jean Rouch, o Cinema Verdade era norteado pelas imagens de improviso, a ausência de atores, a possibilidade de inscrição da vida nos filmes para além do suporte e a negação do sistema de ficção no cinema.

Todo o real percebido passa pela forma da imagem. Depois, renasce em lembrança, isto é, imagem de imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor que a foto, é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário. (Morin, 1978, apud Aumont; Marie, Bergala, 1995, p. 236)

Os realizadores deste grupo partiam do princípio de que a própria atmosfera da mise-en-scène já é um tipo de interferência na percepção do real, em todos os sentidos. Eles acreditavam que quando se liga uma câmera e ouve-se um testemunho de alguém, esta prática, por si só, já corresponde a um tipo de interferência na trama da realidade.

Como ponto de virada e que prenunciava o início desta leitura mais proativa do cinema, a própria expressão “Cinema Verdade” deriva de um material publicitário do filme *Crônicas de um Verão* (1960),

de Jean Rouch e Edgar Morin (Fig. 5) para o Festival de Cannes do ano de 1961. O cartaz do filme chamava atenção para a seguinte expressão: “Por um novo Cinema Verdade”.

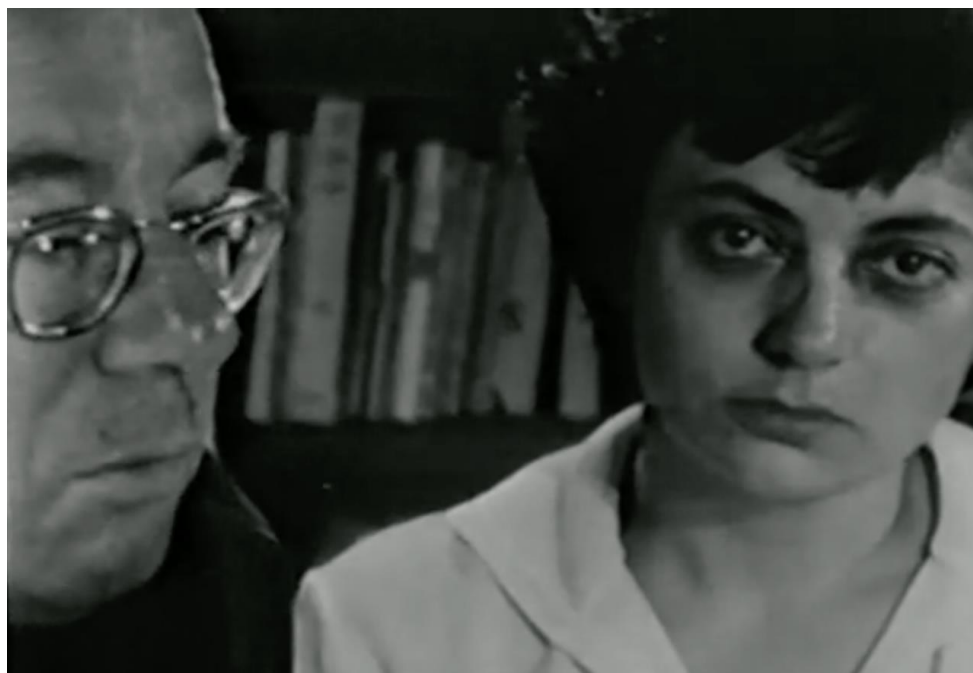


Figura 5 - *Crônicas de um Verão*, 1961. Curta metragem de J. Rouch e E. Morin.

Mas esta perspectiva de demonstrar como o cinema dito realista era inconsistente diante das evidências de interferência cultural dos realizadores na mise-en-scène, o Cinema Verdade não descartou o seu foco na apreensão e na disputa pelo real a partir do cinema documentário. O movimento apenas contrapunha suas articulações práticas e conceituais ao perfil mais passivo e imperceptível dos realizadores diante dos modelos mais similares ao Free Cinema, por exemplo. Os próprios realizadores defendiam que, interferir e se aproximar daquele sistema social a que se pretendia registrar, era uma oportunidade de potencializar a relação do espectador com a realidade. Num contexto de interferência e de autonomia do seu próprio espaço, os sujeitos retratados se sentem protagonistas de seu próprio lugar de fala e tomam a palavra segundo uma potência mais ativa e assumidamente conectada com o propósito do documentário. De acordo com o Cinema Verdade, os relatos assumem com mais contundência esse papel centrado no documentário, enquanto artefato de memória, documento e registro.

Weller aponta que um dos motivos aos quais Morin se utiliza do termo “Verdade” para elucidar a sua proposição estética, era em tese uma homenagem a Dziga Vertov, realizador soviético até então

pouco conhecido dentre os principais cânones do gênero e que, em 1929, lançou o filme *O homem da câmera de filmar* (Weller, 2012, p. 42)

Weller ainda destaca a importância do movimento na proposta de um novo olhar sobre as performances improvisadas de composição cinematográfica, especificamente na linguagem de gênero documental. E este aspecto de improvisação sob o risco de ser entregue a situação de confronto com o real é que também desloca o documentário do terreno do jornalismo e da comunicação social e o aproxima dos campos mais antropológicos e etnográficos nas ciências humanas e sociais.

O que estava em questão naquele momento era a refundação do documentário a partir de novos equipamentos de som e imagem que, ao mesmo tempo, retomavam a mobilidade e capacidade de captar a “vida de improviso” preconizada por Vertov e introduziam um novo elemento no filme documentário: a palavra. (Weller, 2012, p. 42)

Durante a sua extensão enquanto movimento de cinema documental independente, o Cinema Verdade, é possível concluir e destacar algumas dentre as principais práticas desta corrente de produção criativa e original:

- **Ausência de roteiro predeterminado:** Diferentemente de alguns documentários mais tradicionais, que podem ter um roteiro pré-escrito ou um plano detalhado, o Cinema Verdade muitas vezes permite que os eventos aconteçam de forma natural e espontânea, à critério da própria sorte de eventos e da busca por composições improvisadas.
- **Uso mínimo de entrevistas formais:** O Cinema Verdade tende a evitar entrevistas formais, nas quais os participantes olham diretamente para a câmera e respondem a perguntas. Em vez disso, os cineastas preferem capturar diálogos e interações mais informais.
- **Uso de equipamentos leves e móveis:** Realizadores do Cinema Verdade geralmente utilizam equipamentos de filmagem leves e portáteis, o que lhes permite se movimentar livremente e capturar a ação em diferentes locais e situações.
- **Ênfase na espontaneidade e autenticidade:** O objetivo principal é capturar a verdadeira essência dos eventos e das pessoas, sem encenação ou encobrimento. Tal característica pode envolver o registro de momentos íntimos e emocionais, como o no filme *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985).
- **Processo de montagem, edição e finalização limitada:** O sistema de edição no Cinema Verdade é muitas vezes mais simplificado do que em outros tipos de documentários. Os cineastas procuram manter a autenticidade e a integridade dos eventos que foram registrados, de modo a conservar a duração dos planos-sequência e o uso moderado de *racords*.

- **Abordagem subjetiva:** Embora o objetivo seja capturar a realidade de forma objetiva, é reconhecido que a subjetividade do realizador ainda está presente. A escolha do que filmar e como editar ainda é influenciada pelo ponto de vista do próprio realizador diante da própria mise-en-scène.

É importante ressaltar que, embora existam características comuns no Cinema Verdade, cada obra pode apresentar suas próprias abordagens e sistemas, que correspondem a um estilo único e autoral. Alguns realizadores, por exemplo, podem incorporar elementos de outros estilos de documentário ou ficção. Outra vez, o investigador aponta que o principal aqui é o propósito do que se deseja comunicar com o filme.

2.4.3. Enquadramento nas categorias de documentário propostas por Nichols

Ao que já se pôde apreender anteriormente neste relatório, o documentário, enquanto elemento de representação audiovisual, também está contemplado no universo do enredo, da narrativa, dos elementos descritos por Deleuze na prática cinematográfica mais formal. Portanto, os conceitos previstos para este campo agora dissertam a respeito das competências de gênero no documentário e da associação prática destes gêneros aos movimentos já citados anteriormente diante de suas representações formais e de reproduções técnicas.

Nichols oferece um enorme número de contribuições para a formulação daquilo que se entende enquanto cinema documentário. Antes de se despontar a imprecisão dos conceitos de base a respeito daquilo que distingue o documentário da ficção, do jornalismo e da publicidade, Nichols preocupa-se, primeiramente, em tratar das possibilidades de reconhecimento dos gêneros do documentário em seu terreno de atuação em campo.

Como forma de descrever alguns grupos de modo mais conclusivo e metodológico, Nichols incorporou todos estes aspectos referentes aos movimentos que eclodiram na Europa e nos Estados Unidos e que foram aqui citados anteriormente, e os categorizou em gêneros mais fechados, de acordo com as respectivas práticas que particularizam um modo em detrimento do outro.

Em seu tratado *Introdução ao Documentário* (Nichols, 2001), Bill Nichols destaca pelo menos seis gêneros diferentes de construção do documentário: Expositivo, Poético, Participativo, Observacional, Reflexivo e Performativo. Dois destes modelos correspondem a uma fase em específico do documentário e refletem um conjunto de modos e estilos de abordagem da captura do real através da câmera, de

acordo com estes dois movimentos anteriormente citados. O esquema a seguir demonstra a associação entre estes gêneros e os movimentos em destaque nos últimos tópicos aqui tratados:

- DOCUMENTÁRIO OBSERVACIONAL
Escola Norte-Americana - Cinema Direto
Escola inglesa – Free Cinema

- DOCUMENTÁRIO PARTICIPATIVO
Escola francesa - Cinema Verdade

Para além dos módulos citados anteriormente, a saber: participativo e observacional, existe um outro modo de construção reflexiva no cinema documentário (Nichols, 2001, p. 115). Uma medida de elaboração distante dos modelos mais convencionais de construção narrativa, principalmente dos dispositivos de agenciamento que se pretendem performar enquanto representação fiel do mundo real, e que se propõem capazes de balizar a realidade objetiva da vida em sociedade. Este estilo caracteriza-se, antes de qualquer fundamento, por uma linguagem de amplo valor simbólico, e que se presume mais flexível, mediante o tempo inscrito no universo a ser transmitido. Esta abordagem preocupa-se, portanto, com a intenção de provocar e de se especular novas questões, fora de um eixo explicativo fechado e meramente informativo, didático, tão comuns ao referencial jornalístico.

Assim, diante do modo reflexivo e participativo, Nichols destaca duas dentre as suas seis formulações que categorizam os possíveis contornos especulativos aos quais o documentário pode assumir.

Antes de mais, o investigador aponta que o seu trabalho de campo traçado pelas indicações teóricas e pistas conceituais o levaram a escolher por uma associação entre estes dois modelos aqui descritos para a obtenção de seu trabalho final.

2.4.4. O Slow Cinema como processo de dilatação temporal do testemunho

Também incluída no conjunto de referências e inspirações a que este projeto também se ampara e se sustenta, há uma aproximação a um outro gênero de filmes documentais mais assentados na duração e nos planos em sequência enquanto elementos de preponderância nestes filmes de expressão no cenário contemporâneo.

Desde as últimas décadas do século XX até o início do século XXI, houve uma preponderante transição no que diz respeito aos dispositivos de captura e reprodução de mídia.

Em contrapartida a esta tendência, especialmente na produção audiovisual, muitos realizadores propuseram a duração como um recurso de linguagem e estilo cinematográfico fundamental em suas obras. Neste sentido, há uma série de trabalhos cinematográficos que hoje são considerados parte de um movimento chamado Slow Cinema. O próprio tempo prolongado, enquanto assunto e argumento, planos longos e estáticos, foco na observação e contemplação subjetiva, a ênfase na experiência sensorial e a quebra de expectativas e de estruturas narrativas, são características que correspondem ao modo dilatado e rarefeito do também reconhecido enquanto cinema da lentidão. Estas práticas fazem do Slow Cinema uma corrente já bastante reconhecida e estabelecida, além de refletirem um modelo de composição bastante particular e original.

Pinto (2021) demonstra as diversas fases atravessadas pelo movimento: “em princípio, o movimento recebeu diversas análises incisivas de alguns críticos e investigadores do ramo cinematográfico, como Nick James, Steven Shaviro e Jonathan Romney. Apontavam que a corrente se comportava como um estilo pouco imaginativo e de um nostálgico clichê, de quem preferia evadir-se dos problemas dos tempos atuais e à sua tendência à aceleração, fazendo filmes à moda antiga.” (Pinto, 2021, p. 26).

A partir da invenção dos suportes digitais, houve uma grande modificação na experiência de aceleração do tempo por parte dos espectadores e dos produtores, inclusive nas ferramentas de captura audiovisual e a distribuição de conteúdos para a internet. Como um reflexo destas modificações na era contemporânea, houve reações sociais que se posicionaram criticamente aos processos mobilizados por uma ideologia tecnocrática, movida por interesses econômicos, orientada pela aceleração do tempo e que, do ponto de vista de Pinto (2021, p. 26), foi capaz de subverter e desconstruir de forma gradativa a capacidade de subjetividade e empatia humana.

Pinto ainda aponta como o cinema da lentidão foi capaz de acompanhar estas tendências sociais que propunham uma resposta aos avanços do sistema de esvaziamento simbólico promovido pelas indústrias culturais de massa, agora já consolidadas por dispositivos de potencial efetivamente impactantes.

A própria expressão “slow cinema” fora importada de uma vaga de movimentos sociais que, espalhados por distintos países, desde a década de 1980, reivindicavam o direito à desaceleração do tempo - como *slow food*, *slow medicine*, *slow sex*, *slow gardening*, *slow travel*, *slow city*. Explicitava-se, assim, um desejo crítico de compreensão do fenômeno cinematográfico como resposta aos problemas estéticos e subjetivos

da última virada de século e não apenas como devaneios dos códigos filmicos e estilos de encenação. (Pinto, 2021, p. 26)

É possível constatar que, diante deste processo de transformação, o movimento Slow Cinema apontou criticamente para este momento de aceleração e, de acordo com um panorama já bastante inspirado nos últimos movimentos de composição cinematográfica, pôde experimentar novas tramas entre ficção e realidade.

Autores como a realizadora francesa Chantal Akerman com o longa *From the East* (1993) (Fig. 6) e o diretor chinês Wang Bing, autor do antológico filme de oito horas de duração *Dead Souls* (2018), são dois breves exemplos de como o Slow Cinema também foi capaz de sugerir novos caminhos, olhares e tendências para a produção do cinema documentário.

O filme *From the East*, por exemplo, dirigido por Chantal Akerman e lançado em 1993, é uma peça de documentário baseado na experiência de viagem da diretora por países da Europa Oriental após a queda do regime comunista e na desagregação da União Soviética. O filme é uma exploração visual e sonora da região, incluindo países como a Polônia, a Rússia, a Lituânia e a Ucrânia. O documentário pode ser incluído no conjunto de filmes do cinema da lentidão por sua abordagem contemplativa e quase sem diálogos efetivos. Em vez de um enredo tradicional, o filme oferece uma série de imagens e cenas que capturam a atmosfera e a paisagem da Europa Oriental pós-comunista. Akerman faz uso de extensos planos-sequência e apresenta uma trilha sonora minimalista imersiva.



Figura 6 – *From the East*, 1993. Longa-metragem de Chantal Akerman.

O filme aborda temas de transformação política, cultural e social na região e serve como uma meditação sobre o colapso do bloco comunista e suas consequências. A abordagem de Akerman é característica de seu estilo imersivo e de contornos também ensaísticos, associados às suas próprias percepções pessoais a respeito das transformações sociais ao seu redor. Aqui, Akerman propõe o cinema documentário também um dispositivo de pensamento, reflexão e desenvolvimento crítico.

Sem dúvidas *From the East* é um exemplo de filme que desafia as convenções narrativas tradicionais e busca uma conexão mais profunda com a experiência do cinema da lentidão em suas bases mais elementares de reflexão crítica comuns ao movimento de contrafluxo da hiper aceleração do sistema capitalista tecnocrata.

Ainda restam muitos pontos a serem discutidos sobre as propensões éticas e formais da composição audiovisual balizada pela tendência do cinema da lentidão. As principais discussões ressoam sobre a legitimidade estilística destes atributos de duração nas obras e de que modo esta lentidão é transmitida em tela, quais pontos de vista este movimento de desaceleração provoca e propõe enquanto obra de arte e enquanto dispositivo de comunicação popular. Pinto conclui em seu ensaio sobre a ética do slow cinema uma impressão esclarecedora sobre a corrente:

A lentidão é manejada, no cinema de que tratamos aqui (slow cinema), para inventar uma nova maneira de niilismo, porém um niilismo que traz o germe da sua reversão: nega-se frontalmente a vida, mas implantando, no interior dessa negação, certas falhas que, uma vez em latência, podem diluir a descrença, abrindo espaço a existencialidades, cenas e imagens latentes e ainda desconhecidas. (Pinto, 2021, p. 43)

2.5. A relação entre o realizador e os personagens

A preocupação elementar do investigador neste trabalho, em termos de registro documental, atravessa de modo fulcral a maneira como as representações de elementos da vida cotidiana são assimilados pelo espectador. Um atravessamento que indica rupturas não apenas no seu formato de estrutura narrativa, mas de pacto e mediação com o espectador, nas suas quebras de expectativas e das conexões simuladas propostas pela midiaticização contemporânea.

Aquilo a que o Free Cinema e o Cinema Verdade chamaram de real e colocaram em disputa no campo da linguagem cinematográfica, seria, portanto, de acordo com Comolli (2008), uma camada do mundo que não é apreendida em nenhuma narrativa, que escapa a todas as narrativas já formadas. O

real, portanto, seria aquilo que demanda uma nova narrativa, ou desafia a narrativa já encaminhada (Comolli, 2008, p. 100).

Em síntese, o projeto ao qual este relatório aponta, guiou-se segundo um distanciamento das regras mais formais de construção narrativa tão comuns ao ambiente de descrição jornalística mais apelativa e de tonalidades mais melodramáticas, para apreender os elementos daquilo a que é considerado como “real” no cinema documentário.

O projeto é evidentemente descolado destes modelos narrativos, não apenas pela falta inequívoca de recursos financeiros por parte do investigador, mas essencialmente por forças de convicção em um cinema mais alinhado às questões de cunho experimental, criativo, inclusivo e sobretudo, ativista.

Apesar da formação acadêmica de origem do investigador, foi necessário um afastamento ao modelo de representação de cunho jornalístico, que corresponde a um modo de construção dos fatos e dos sujeitos que, por vezes, não esconde as suas modulações de gênero narrativo conforme um movimento quase que natural e discriminatório de exotização dos elementos narrados pela falta de conhecimento do mundo a que se quer descrever, agenciar e protagonizar.

Assim pondera também a investigadora Ana Clara Roberti, em sua tese de doutoramento, sobre o potencial do documentário etnográfico autoral e em como ele se comporta como uma alternativa eficaz frente a esta lente exotizante:

Escrever, falar ou fazer filmes sobre o encontro com o outro é diferente de dizer quem é, ou são, estes outros. Assumir a experiência e as vulnerabilidades do documentário no terreno, liberta, com os devidos cuidados, o trabalho de dilemas éticos da ciência etnográfica e documental, como a exotização do objeto de estudo e o complexo de superioridade de quem o define como tal. (Roberti, 2020, p. 42)

Muito do que se assume enquanto inspiração, partindo do próprio repertório de referências pessoais do investigador, provém de suas próprias práticas e metodologias pessoais de desenvolvimento e realização em cinema.

Desde o tempo em que se dedicava a projetos de iniciação à investigação em sua Universidade no Brasil, o investigador participou de grupos de investigação em cinema documentário etnográfico. Um grupo acadêmico de investigação em específico foi decisivo para o desenvolvimento do investigador. O *Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais*, criado em 2014, por um grupo docente

da Universidade Federal de Minas Gerais¹, propunha trabalhos de registro das lideranças comunitárias, a partir de um formato chamado vídeo-retrato. O programa buscava incluir os saberes das culturas afrodescendentes, indígenas e populares com o objetivo de expandir experiências de ensino segundo uma perspectiva de pesquisa pluriepistêmica e decolonial. Na prática, eram realizadas visitas às comunidades, mobilizadas e subsidiadas pelos próprios professores investigadores (Fig. 7).

Havia ali uma determinada aproximação especial entre a comunidade acadêmica e algumas comunidades tradicionais, como, por exemplo, as etnias indígenas Maxakali e os assentamentos quilombolas nas zonas interioranas do estado de Minas Gerais.



Figura 7 - Trabalhos práticos do investigador no Brasil durante a licenciatura no Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais.

Esta aproximação, ainda durante o período da licenciatura, rendeu ao investigador um contato muito intenso com novas perspectivas epistemológicas de entendimento da vida em sociedade, de percepções e cosmovisões deslocadas do epicentro europeu e norte-americano do pensamento normativo, e todas essas características também foram refletidas em como as práticas do cinema

¹ <https://www.saberestradicionais.org>

documentário podem ser potencializadas numa outra relação de cosmovisão com estas ideias colocadas em perspectiva.

No Brasil, o cinema documentário é fortalecido por uma famosa e reconhecida tradição etnográfica e antropológica, muito por suas nuances de luta comunitária por direitos humanos e ambientais. A disputa pelo real no documentário brasileiro assume um outro compromisso de causa e é justificado por demandas muito bem assentadas nas discrepâncias sociais em evidência no país desde há muito tempo.

Este compromisso se percebe, por exemplo, com a luta política e do combate à exploração e extermínio de povos oprimidos e das incansáveis lutas pela preservação das culturas nativas e do meio ambiente a partir das etnias indígenas, como nos filmes *Cantos de Trabalho* (1974) de Leon Hirszman; *Corumbiara* (2009) (Fig. 8) de Vincent Carelli e *Santo Forte* (1999) (Fig. 9) de Eduardo Coutinho. Cada um a seu modo de praticar e exercer esse papel social por meio do cinema documentário.



Figura 8 - *Corumbiara*, 2009. Documentário de Vincent Carelli.

O realizador brasileiro Eduardo Coutinho, por exemplo, oferece em seus filmes uma relação de muita proximidade com o sujeito filmado. Em Coutinho é nítida a similaridade entre os seus filmes e o ímpeto de filmar tanto o cotidiano, quanto propriamente o modo de intervir no contexto de cena sem quaisquer receios. Nos filmes *Edifício Master* (2002) e *Santo Forte* (1999), por exemplo, há uma intensa preocupação no registro do cotidiano de pessoas inseridas numa espécie de anonimato, que interessam bastante as lentes do realizador e que transmitem a efemeridade de cenas dessa camada de vida

cotidiana e assume, portanto, imensos contornos artísticos e simbólicos para uma leitura social bastante rica e detalhada da vida em sociedade naquele determinado período.

Estes estilos mobilizados por Coutinho são também muito presentes nos movimentos que foram apresentados aqui anteriormente — Cinema Verdade, Free Cinema e Direct Cinema —, mas diferente de todas essas associações europeias e estadunidenses, Coutinho não manifesta a pretensão de captura do real, muito pelo contrário, ele flexibiliza esse processo e deixa que o espectador assuma esse lugar de decisão.



Figura 9 - *Santo Forte*, 1999. Documentário de Eduardo Coutinho.

Em resumo, a partir de seu estilo cinematográfico, Coutinho não se importa muito se as personagens escolhidas apresentam um testemunho que corresponde a um status de verdade ou mentira, ficção ou realidade, pois o que está em jogo não é tanto o que se diz, mas uma capacidade de convencimento, certa maneira peculiar de saber contar com a memória do presente, misturando razão e sensibilidade, revelação e imaginação, fato e versão. (Bezerra, 2013, p. 404).

Como justificativa subjetiva e complementar, capaz de referir o enquadramento intelectual das atividades práticas a serem realizadas, o resultado deste desdobramento proposto foi essencialmente balizado pelo papel do próprio espectador.

Discutir, refletir e tentar praticar o jogo de posições onde o filme processa uma relação de troca, sob o olhar daquilo a que podemos chamar de emancipação do espectador. A emancipação como

retomada de uma relação do ser humano consigo mesmo, relação perdida num processo de separação (Rancière, 2011, p. 19).

Este trabalho funciona como mais um movimento de busca. Uma indagação eterna por similaridades humanas, por singularidades linguísticas entre a relação com o outro a partir do documentário. A busca por uma beleza própria e unicamente contida na memória, a partir do testemunho, por um momento de descompressão e de pacto entre realizador, espectador e sujeito filmado.

2.6. A metamorfose do observador

Na disputa pela troca simbólica entre diversos veículos de propagação comunicacional, em sua grande dimensão globalizada, os espectadores contemporâneos são os reais consumidores de códigos, comportamentos e hábitos, formatados sob suportes de linguagem cada vez mais dinâmicos e alternativos. O que caracteriza, progressivamente, uma noção do indivíduo de nicho, não somente enquanto um observador, mas também enquanto um utilizador, protagonista de suas ações e ciente de suas opções de se comunicar ou não.

Situados nos mais variados nichos, recortes sociais étnicos e comunitários, estes utilizadores encontram-se atualmente num espaço hiperglobalizado de proporções imensuráveis quando consideramos o protagonismo de suas ações de consumo massificado no campo da inclusão digital.

Esta aproximação permite constatar uma abertura de muitos caminhos para novos formatos de percepção do observador comum na contemporaneidade, principalmente tendo em conta os impactos gerados pelo período de reestruturação social e econômica provocados pela pandemia da Covid-19, que se iniciou em 2019 e perdurou por cerca de 3 anos.

O uso intensivo de uma extensa gama de ferramentas técnicas significa e evidencia novas questões de valor central na construção de significados sociais, políticos e econômicos. Foram apontadas provocações decisivas mediante à ascensão de novas tecnologias, inclusive no trabalho de delinear quais os próximos passos dos recursos de produção audiovisual na óptica do utilizador/observador.

Como exemplo central destas ferramentas, é possível citar as diversas plataformas de redes sociais e as novas tecnologias não analógicas de inclusão digital, como as aplicações de telemóvel ou os streamings de filmes, ou até mesmo, as composições e suportes audiovisuais produzidos com base em inteligência artificial.

Em síntese, o que é imprescindível considerar no estudo e análise de investigação nas ciências da comunicação, e em especial no audiovisual e multimídia, é a dinamização das possibilidades de se comunicar na contemporaneidade diante desse rápido fluxo de transformações na visão do observador.

Vale a reflexão sobre os conceitos aos quais é possível delinear, com certa atenção, o gesto, não apenas de quem produz elementos de significação (por quaisquer meios que sejam) mas também, compreender quais os contornos possíveis daquele gesto de observar desempenhado pelo sujeito contemporâneo.

Crary cita com bastante veemência, em seu livro *Técnicas do observador* (2017), o seu interesse em demarcar como este mesmo processo de aparente “progresso e avanço” de tecnologias para os meios de comunicação também se sucedeu em meio à era moderna, e como esta fase incidiu sobre a construção subjetiva de uma visão daquele que o autor conceitua como um “observador”.

Segundo Crary, na era moderna, houve um processo de modificação e adaptabilidade no que diz respeito às possibilidades de percepção do observador de acordo com os veículos de disseminação disponíveis aos tempos em que este encontra-se inscrito na contemporaneidade. Portanto, Crary se ocupa em demonstrar a forma como o conceito de visão subjetiva (no ponto de vista do observador/consumidor) de produtividade do observador, permeiam não somente as áreas da arte e da literatura, mas estavam presentes em discursos tecnológicos, científicos e filosóficos. (Crary, 2017, p. 33).

A modernização torna-se uma criação auto perpétua e interminável de novas necessidades, novo consumo e nova produção. O observador como sujeito humano, longe de ser exterior a este processo, é-lhe completamente imanente. Durante o século XIX, um observador tinha de funcionar cada vez mais em espaços urbanos desfamiliarizados e disjuntos, nas deslocamentos temporais e perceptuais de viagens ferroviárias, telegrafia, produção industrial e fluxos de informação visual e tipográfica. (Crary, 2017, p. 33)

Num cenário de produção que se propaga com cada vez mais expansividade e com menos qualidade conceitual, no que diz respeito às produções audiovisuais, é importante refletir criticamente sobre como estes recursos podem ocupar um espaço de protagonismo cada vez mais participativo e mais potente. Tudo isso no sentido de ativar demandas, agenciamentos e transmitir linguagens mais socialmente ativas e menos mercadológicas, compromissadas na busca por possibilidades de se comunicar para além das convenções e paradigmas já estipulados pelo espírito do tempo contemporâneo. E, deste modo, pode-se ponderar, portanto, o cinema documentário como um formato de comunicação audiovisual apto e qualificado para atender a este papel de mediação e agenciamento

entre linguagens no cenário atual. Há imensas referências e orientações disponíveis na esteira de um cinema que se movimenta com cada vez mais autonomia e que acompanha o espírito do tempo contemporâneo.

Sumariamente, desde há muito tempo, este debate já foi travado com intensa argumentação em favor de quais eram os métodos de aproximação mais eficientes na prática do documentário, na busca por uma comunicação cada vez mais conectada com aquilo a que diversos realizadores entendem e debatem enquanto a construção do olhar narrativo sob o risco do “real”.

3. Apresentação e fundamentação metodológica

Como proposta de trabalho acadêmico no campo das ciências sociais aplicadas, era suposto o planejamento de um projeto de ação que fosse capaz de contemplar os requisitos básicos de uma determinada metodologia de investigação. Há, no terreno das ciências sociais, uma proeminente cátedra de estudos acadêmicos que se debruça categoricamente no objetivo de delimitar, com bastante precisão e autonomia, as bases mais importantes daquilo a que se entende conceitualmente como metodologias de investigação.

Como pressuposto mínimo para a elaboração deste projeto, foi necessário fundar uma orientação metodológica prévia que fosse capaz de formular um plano de atividades, como um guião de etapas a serem concluídas para este projeto. Para além deste formato de trabalho, a metodologia se faz necessária como uma prática de justificação da pertinência contida na proposta de investigação deste trabalho, desde a sua origem, seus objetivos, perguntas de partida, desenvolvimento até os seus resultados.

A metodologia de investigação, portanto, emerge do seu ponto de partida indagativo como uma oferta de limite e contorno de ação do que o investigador escolheu como seu objeto de investigação.

É, portanto, a organização formal destes elementos citados anteriormente, que fundamentam a sua análise, suas questões de partida, seus objetivos, propósitos e a real capacidade de intervenção do seu projeto, no contexto social de partida que foi previamente explorado.

No estado da arte proveniente das possibilidades de metodologias de investigação no campo das ciências sociais e ciências sociais aplicadas, há uma tal miríade de elementos e caminhos na bibliografia de base, de modo que o investigador decidiu por se alinhar com um método em específico para guiar o seu plano de trabalho. Há que se destacar o compromisso do investigador com uma investigação reflexiva e cautelosa durante a sua fase de trabalhos práticos. Uma importante premissa de base própria do investigador foi importante para o assentamento desta metodologia, a proposta de formato metodológico enquanto um dispositivo capaz de disseminar o conhecimento agregado e recolhido.

O método escolhido funciona como uma ferramenta aplicada de formação emancipatória, não somente para o campo específico de investigação acadêmica nas suas formulações conceituais da comunicação e do audiovisual, mas como também para uma contribuição de importância singular no contexto prático que foi atravessado pelo investigador. Tal escolha metodológica é justificada pelo seu próprio viés etnográfico, para que os sujeitos que fizeram parte desta rota de encontros, possam obter a possibilidade de se reconhecerem como agentes atuantes no universo desta investigação.

Deste modo, pode-se assumir que esta investigação é provocada por uma necessidade de mudança no espaço, tanto da perspectiva do investigador quanto aquilo a que se pretende investigar. Uma transformação e um atravessamento de realidades e valores subjetivos que se desdobram sem a pretensão de protagonizar ou tomar o lugar do outro sujeito social em análise, mas sim contribuir com elementos metodológicos capazes de agregar ainda mais subsídios àquele recorte social já constituído e anteriormente consolidado.

O presente projeto, portanto, orientou-se segundo uma metodologia de investigação-ação, que prevê a possibilidade de analisar e intervir num determinado contexto social, para uma posterior análise de impacto deste modelo de intervenção, segundo uma lente resultante e inclinada ao cinema de documentário etnográfico, que precede metodologias específicas deste campo em especial.

3.1. Investigação-ação

De acordo com a natureza exploratória e etnográfica deste projeto de ação em questão, a metodologia que melhor se adequa ao formato de trabalho pretendido, foi a metodologia de investigação-ação. Pela sua vocação em resolução ou reflexão de questões reais e a sua possibilidade de contemplar práticas aplicadas no decorrer de seu desenvolvimento.

Segundo Coutinho et al.; “A investigação-ação pode ser descrita como uma família de metodologias de investigação que incluem ação (ou mudança) e investigação (ou compreensão) ao mesmo tempo, utilizando um processo cíclico ou em espiral, que alterna entre ação e reflexão crítica.” (Coutinho et. al, 2009, p. 360). A metodologia de investigação-ação valoriza sobretudo a fase prática como elemento-chave junto da aproximação reflexiva. É uma relação de movimentos de investigação que pressupõe uma abordagem tanto na sua base empírica quanto no estabelecimento de uma reflexão crítica acerca dos processos implementados durante as etapas de conclusão das atividades. É um método que apresenta como objetivo central a transformação e intervenção no objeto a ser investigado.

Fazer investigação-ação implica planejar, actuar, observar e refletir mais cuidadosamente do que aquilo que se faz no dia a dia, no sentido de induzir melhorias nas práticas e um melhor conhecimento dos *práticos* acerca das suas práticas. (Zuber-Skerritt apud Coutinho et. al, 2009, p. 363)

Ainda de acordo com o que define Coutinho et. al, a metodologia de investigação-ação define alguns parâmetros e critérios específicos como objetivos de partida, distribuídas como etapas de desenvolvimento do trabalho e das abordagens. Dentre todas as metas apontadas pelo conjunto de

investigadores, algumas delas foram determinantes para o curso deste projeto de ação junto à EO, dentre as quais:

- Melhorar e/ou transformar a prática social e/ou educativa, ao mesmo tempo em que se procura uma melhor compreensão da referida prática. (Coutinho et. al, 2009, p. 363).
- Articular de modo permanente a investigação, a ação e a formatação. (Coutinho et. al, 2009, p. 360).
- Aproximarmo-nos da realidade: veiculando mudança e conhecimento. (Coutinho et. al, 2009, p. 360).
- Uma nova forma de investigar que dá maior relevo ao social, pondo o investigador e os participantes no mesmo plano de intervenção. (Coutinho et. al, 2009, p. 360).

Como tendência natural ao método escolhido, foi fundamental uma reflexão sobre as próprias práticas realizadas pelo investigador daquilo que se pretendeu, recolher, reconhecer e observar como objeto de investigação. Entretanto, este percurso será mais bem descrito no próximo capítulo de apontamentos empíricos e no capítulo final de questões conclusivas.

3.2. O modelo Kemmis de investigação-ação

Após estes apontamentos sobre a forma e o método de análise de uma investigação em ciências sociais aplicadas, é possível concluir que há na reflexão crítica uma potente capacidade de reconhecimento de fenômenos e comportamentos, um importante movimento de dimensionar objetos de análise e os seus potenciais valores e relações entre recortes diferentes.

Com base nestes pressupostos elementares da metodologia de investigação-ação, o investigador buscou compreender quais as opções de modelo seriam mais pertinentes ao seu projeto de trabalho. Em linhas gerais, a proposta metodológica deste trabalho surge da prática reflexiva e da intervenção como uma ferramenta proveniente da metodologia de investigação-ação. Entretanto, dentro do campo de metodologia de investigação-ação, foi necessária a escolha de um modelo em específico para o desenvolvimento geral das atividades: o modelo de Kemmis.

O modelo referido anteriormente foi inicialmente desenvolvido por Stephen Kemmis e sua origem dá conta de um propósito direcionado mais concretamente ao contexto das ciências da educação. Houve, portanto, por parte do investigador, a iniciativa de adaptar este modelo de Kemmis ao seu projeto de ação em ciências sociais aplicadas, como também ao campo dos estudos em audiovisual e multimédia.

O modelo Kemmis de investigação-ação integra quatro momentos: planificação, ação, observação e reflexão, implicando cada um deles, simultaneamente, um olhar retrospectivo e prospectivo, gerando uma espiral auto-reflexiva de conhecimento e ação. (Coutinho et. al, 2009, p. 368)

Dividido em três ciclos de atuação, o modelo de Kemmis atende a um curso de desenvolvimento separado em quatro fases específicas de investigação-ação:

- O desenvolvimento de um plano de ação com base numa informação crítica e com intenção de alterar, para melhor, determinada situação;
- O estabelecimento de um consenso para pôr em andamento o plano;
- A observação dos efeitos da ação revestidos da necessária contextualização;
- A reflexão sobre estes resultados, servindo como ponto de partida para nova planificação e, assim, dar início a uma nova sequência de ciclos espirais.

(Coutinho et. al, 2009, p. 369)

Essas quatro fases de desenvolvimento do projeto, segundo Kemmis, significam uma abordagem de partida formal e convencionada e estabelecida para o campo delimitado pelo autor.

Por isso, a seguir, o investigador propõe a adaptação deste modelo ao seu trabalho de investigação-ação, de acordo com as demandas específicas exigidas pelas práticas em audiovisual e ciências da comunicação durante o momento em que esteve em contato com o objeto de investigação.

Vale ressaltar que o modelo de investigação-ação surgiu como um elemento de referência para conclusão deste trabalho e, portanto, foi necessária esta competência de adaptação do método ao assunto do campo de trabalho escolhido e estipulado como objeto, uma vez que há pouca bibliografia disponível sobre processos de metodologia de investigação no ramo do audiovisual e multimédia.

Em resumo, o investigador tomou a liberdade de propor ferramentas metodológicas de implementação das etapas de desenvolvimento dos trabalhos inspirado no modelo de Kemmis, mas com base no campo de atuação em ciências da comunicação.

3.3. O documentário etnográfico no escopo metodológico

Dentre as etapas de construção metodológica deste projeto de ação, em suas diversas dimensões de atuação, foram estabelecidas algumas vertentes específicas de abordagem diante do guião de atividades gerais em seu conjunto de práticas. A saber, foram escolhidas, pelo investigador, algumas práticas aliadas aos procedimentos formais de aproximação etnográfica a partir do cinema, exercício já

bastante consolidado e orientado através de vertentes provenientes dos campos de estudo da antropologia.

A resolução pela alternativa etnográfica surge devido à pertinência própria deste trabalho em seu objetivo de aproximação junto à uma comunidade externa e como modo de organizar um determinado conjunto de práticas que podem ser cientificamente validadas segundo determinadas correntes, tanto da antropologia quanto das ciências da comunicação.

Com uma aproximação metodológica pautada pela interdisciplinaridade, o investigador faz uso da cientificidade etnográfica para refletir criticamente, sob a lente do olhar cinematográfico, o fato social escolhido enquanto recorte principal neste trabalho. Entretanto, mesmo orientado pelas bases de reflexão crítica e os códigos metodológicos de aproximação etnográfica, o investigador não deixa de submeter o seu trabalho de forma subjetiva, artística e experimental, conforme os acontecimentos se desdobram mediante a força de seu próprio testemunho.

O principal ato contido nos mais diversos movimentos do cinema documentário em qualquer um de seus gêneros, mas principalmente nos documentários etnográficos é a observação. Este procedimento pode ser considerado pelo realizador como uma característica imprescindível no momento das filmagens. Entretanto, o investigador ressalta que o mesmo gesto de observar pressupõe sempre uma resposta, ou seja: quem observa também é observado. Esta reflexão guiou a totalidade dos trabalhos promovidos pelo investigador durante o seu tempo de contato com os sujeitos filmados e contemplados em seus conteúdos.

Há muitas análises acerca destes procedimentos capazes de desconstruir os papéis entre realizadores, personagens, espectadores e outros elementos que constituem a trama cinematográfica, como bem esclarece o investigador Jean-Louis Comolli em seu ensaio sobre essas relações e códigos estabelecidos entre estes agentes do universo cinematográfico:

Não se trata de dar a palavra àqueles que dela são privados, mas de tomar e ser tomado, trata-se sempre de violência: de não restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que faz falta, mas de constituir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele. (Comolli, 2008, p. 74)

Na ótica do cinema documentário e das pesquisas etnográficas na antropologia, observar é se permitir disposto ao atravessamento de linguagens que correm o risco de serem completamente inacessíveis e incompreensíveis para qualquer um dos agentes envolvidos no procedimento de filmagens. Mas que podem sempre construir um conjunto polifônico de significações para outra grande multidão de espectadores ou observadores.

Para exemplificar esta experiência formal de encontros e desencontros na travessia proposta pelo regime etnográfico dentro do documentário, a investigadora Ana Clara Roberti, em sua tese de doutoramento, oferece um recorte prático de como este formato pode compreender imensas variáveis e contornos surpreendentemente imprevisíveis:

(sobre o papel do filme etnográfico): (...) demonstrar, de forma mais explícita e autêntica, a experiência do encontro entre o *eu*, documentarista/etnógrafo, e o *outro*, o assunto (Henley, 2000, p. 213). Neste caso, como a intenção é precisamente acompanhar o desenrolar destes momentos de negociação e cumplicidade, as reações à presença da câmera, ou mesmo a discussão sobre temas relacionados ao próprio projeto, são registrados e mantidos nas peças produzidas. Em algumas situações isto acontece de forma mais sutil, como a observação da postura, gradativamente mais confortável, dos personagens diante da câmera, que deixam de encará-la diretamente, por exemplo. (Roberti, 2020, p.33)

Em resumo, o cinema de base etnográfica é reconhecido propriamente enquanto um gênero cinematográfico já bastante estabelecido e que se preocupa com a devida documentação e registro empírico de representações culturais, comportamentos e modos de vida de um conjunto social específico.

Como premissa básica e importante no cinema etnográfico, há algumas características que inclusive o vinculam aos movimentos no cinema documentário aqui já descritos pelo investigador, como o retrato da vida cotidiana, os modos de organização social das comunidades e das entidades, os costumes e os modos de interlocução entre sujeitos vinculados a um ciclo comunitário.

O cinema etnográfico é um gênero de filme que se concentra na documentação e na representação de culturas, tradições, comportamentos sociais e modos de vida de grupos humanos específicos. Ele busca capturar a vida cotidiana, os rituais, as crenças e os costumes de comunidades ou sociedades, muitas vezes em contextos não ocidentais ou fora do *mainstream* cultural.

Geralmente, os filmes etnográficos são produzidos por antropólogos, cineastas e documentaristas interessados em estudar e compartilhar informações sobre culturas diversas. Muitas vezes há o emprego de técnicas de pesquisa e métodos etnográficos mais estabelecidos, como observação participante e entrevistas de caso, com o objetivo de obter uma percepção mais aprofundada das comunidades e dos sujeitos documentados.

Há que se defender que o hibridismo entre estas vertentes metodológicas, contido neste movimento do investigador é capaz de desempenhar um papel importante na preservação e na disseminação do conhecimento sobre os diferentes pontos de vista inseridos no recorte social escolhido.

O projeto de ação em questão, apresenta como produto um exercício filmico capaz de contemplar um ponto de vista particular de uma personagem em especial pertencente àquele fato social isolado, que é também comum à competência do Projeto ECO, e que se preocupa com o papel desempenhado pela EO na vida das pessoas de uma comunidade em Vila Nova de Gaia.

Em princípio, houve um enorme compromisso por parte do investigador de aproximação a muitos indivíduos incluídos naquele universo. Muito embora a oferta de pessoas que se voluntariaram espontaneamente a participar fora bastante proveitosa e muito além das expectativas, houve uma escolha particular promovida pelo próprio curso da investigação.

Este caminho decidido foi responsável por orientar toda a consolidação metodológica posterior dos trabalhos. O investigador optou por realizar um experimento de filme como produto de seu trabalho.

A escolha pela produção de uma peça audiovisual especificamente focada no retrato de uma personagem e o alinhamento entre as propostas metodológicas de investigação-ação e dos componentes etnográficos sugere, portanto, de uma tentativa de busca por um formato episódico para as personagens escolhidas pelo investigado durante o seu percurso de convívio junto a EO, de tal modo que este projeto possa ser incluído no escopo do próprio Projeto ECO.

3.4. Método de confidencialidade do projeto

Este projeto de ação obteve como principal objetivo, o processo de implementação orientado segundo os compromissos éticos da participação voluntária dos envolvidos e contemplados como personagens. Houve um termo de consentimento informado de acordo com os devidos esclarecimentos, como também foi garantida a confidencialidade no acesso ao conjunto geral de ficheiros em bruto e de arquivo pessoal das pessoas entrevistadas.

Como procedimento metodológico indispensável, previamente ao momento de qualquer entrevista, foi apresentado um folheto informativo em que eram apresentadas as linhas gerais deste projeto em conjunto do termo de consentimento informado para a recolha de assinatura, em duplicado. Ambos os modelos são apresentados em anexo a este documento (Anexo VI).

As entrevistas e as demais sequências de composição audiovisual foram registradas em fotografias, em equipamentos de áudio e em vídeos de curta, média e longa duração, mediante a devida autorização dos entrevistados. As entrevistas e as sequências expositivas e ilustrativas de composição audiovisual foram desenvolvidas conforme a própria disponibilidade dos entrevistados.

O tempo de duração dos diálogos e das conversas, em seu modo mais comprimido ou dilatado, foi determinado e sensivelmente influenciado pela disponibilidade de tempo dos próprios participantes. Neste projeto, a participação dos entrevistados foi plenamente espontânea e voluntária, uma vez que o entrevistado pôde optar por não responder a determinados temas ou decidir, por fim, não participar nas entrevistas.

Muitos dos conteúdos recolhidos, produzidos e finalizados com base nos registros de visita exploratória foram utilizados na produção deste relatório de projeto, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Ciências da Comunicação da Universidade do Minho, bem como em plataformas online do Projeto ECO.

Apenas o investigador deste projeto teve acesso aos ficheiros em bruto, produzidos durante as fases práticas de exploração, o que garantiu que este material fosse tratado de forma honesta e ética, a respeitar as condições de confidencialidade e anonimato quando necessárias. Antes de sua publicação, os conteúdos editados foram sujeitos a visionamento e aprovação dos participantes envolvidos.

4. O trabalho empírico

4.1. Planejamento

A primeira etapa deste modelo metodológico de investigação foi dedicada à produção de um planejamento inicial de projeto de ação. Como requisito básico para submissão diante do próprio mestrado, era necessário um documento que pudesse resumir e destacar as principais etapas elementares das atividades que seriam desenvolvidas durante o projeto. Neste documento, foi necessária a inclusão das etapas metodológicas e as suas aplicações, bem como os respectivos cronogramas de trabalhos, de acordo com o calendário específico do próprio projeto.

As etapas de orientação metodológica foram distribuídas conforme o próprio formato de elaboração prática e teórica do projeto. O planejamento, portanto, foi extremamente útil para delimitar e organizar as etapas e fases entre práticas, teóricas e reflexivas, e em que momento estas atividades poderiam relacionar-se entre si.

O planejamento também obteve bastante importância ao levar em conta as disponibilidades de acesso aos espaços e às pessoas que foram entrevistadas durante todo o processo de captação de imagens; ao antecipar as possibilidades de intervir logisticamente de acordo com o que era disponível enquanto datas oportunas para a captação em vídeo na EO e as entrevistas individuais; ao viabilizar uma boa especulação temporal para enquadrar a produção escrita deste relatório, mas também para incluir, com algum tempo hábil, o momento de obtenção das percepções dos agentes e atores sociais participantes do projeto, para um questionário de recepção dos resultados.

Outra importante parte de estruturação do planejamento foi a construção de pequenos guiões e esboços narrativos para a composição dos elementos em vídeo que fazem parte deste trabalho. A curta-metragem final, que significa o resultado deste trabalho, foi idealizado não apenas no momento de elaboração dos guiões, como também no próprio momento de intervenção, captação e montagem das imagens obtidas durante as visitas à EO.

Assim como os guiões foram importantes para a posterior fase de montagem e finalização dos vídeos, os roteiros de entrevista aos atores envolvidos também auxiliaram na obtenção dos questionários de recepção do filme enviado a estas pessoas que estiveram envolvidas de algum dos modos e que puderam participar do projeto desde a sua origem.

Durante o momento de contato inicial com as primeiras atividades de planejamento e interlocução com o projeto de ação, o investigador pôde participar de um bom número de reuniões com a equipa de base do Projeto ECO, que era composta pelos investigadores Daniel Brandão, Nuno Martins e Ana Clara Roberti. Durante as reuniões, o planejamento para as atividades do projeto foi delimitado e algumas atribuições específicas ficaram sob a responsabilidade do investigador proponente deste relatório.

Em paralelo a estas deliberações acordadas durante as reuniões, foi possível equalizar tarefas que pudessem tanto contribuir para o trabalho do investigador em sua exploração própria, quanto na realização de tarefas específicas para o benefício e usufruto dos subseqüentes cronogramas estipulados pelo Projeto ECO. Eram tarefas de aproximação ao terreno de investigação que se orientavam por propósitos distintos, mas que puderam ser aproveitadas dentre ambas as partes de análise.

Desde o início do mês de setembro até o início de outubro do ano de 2022, houve a oportunidade de aproximação formal do investigador junto ao projeto ECO enquanto aluno bolseiro, de acordo com o programa de bolsas de iniciação à investigação, atribuído pela Escola Superior de Design do Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA). Estas atividades práticas foram empenhadas sob orientações de Nuno Martins, docente também escolhido como professor co-orientador do presente projeto de ação.

O programa teve a duração de um mês e, nesta ocasião, foram desenvolvidos os primeiros contatos diretamente com a EO. No dia 14 de setembro de 2022, foi realizada a primeira reunião entre o investigador e a equipe técnica da EO, para uma conversa superficial sobre a sua pesquisa, os caminhos pretendidos e os objetivos pretendidos. Na reunião estavam presentes a coordenadora da EO, Diana Mota, e o técnico de ação social, Paulo Afonso.

Posteriormente, ambos se tornaram importantes personagens no curso de todo o projeto. Este primeiro contato foi de certo modo esclarecedor para que o investigador pudesse realizar um primeiro reconhecimento do terreno em que iria permanecer a visitar durante os próximos meses. Durante esta primeira reunião, não houve qualquer proposta de registro audiovisual. Tratou-se de uma conversa com o foco na apresentação do próprio investigador e na forma como a sua aproximação seria conduzida durante as subseqüentes visitas à EO.

A equipa de representantes da EO pareceu satisfeita com a proposta de trabalho e ainda pôde apresentar os principais espaços físicos da EO, para que o investigador pudesse se familiarizar com o ambiente. Foi possível somente o registro de algumas imagens fotográficas de alguns dos espaços físicos da entidade, com o uso do telemóvel para registro das imagens.



Figura 10 - Primeiro registro da entrada principal da Escola Oficina

A equipa que recepcionou o investigador se dispôs a receber o investigador quantas vezes fossem necessárias para as futuras visitas. Foi acordado então que a pessoa responsável por agendar as visitas junto ao investigador seria o técnico Paulo Afonso, e que seria, portanto, necessário um contato prévio, de pelo menos um dia antes, com o aviso do interesse do investigador para realizar uma visita.

Este primeiro contato com a equipa de profissionais da EO, bem como a participação do investigador como bolsheiro de investigação no IPCA, significou importantes estágios de implementação das bases de planeamento do projeto de ação. Foram contatos que marcaram o início desta trajetória até o desenrolar deste próprio projeto de ação.



Figura 11 - Almoxarifado de materiais de costura da Escola Oficina.

4.2. Fase I - Observação/Diagnóstico

Como previsto nos planos de trabalho anteriores à realização deste projeto, o investigador iniciou as atividades práticas de contato com a EO como forma de estabelecer um diagnóstico de partida. Desde o mês de setembro de 2022, quando o investigador pôde realizar o seu primeiro contato com a EO, houve outras várias oportunidades de visita à EO.

E neste primeiro momento, a metodologia apontava para um contato desprovido de intervenções filmicas ou mediáticas. As visitas eram realizadas sem a presença de equipamentos de vídeo e áudio. O investigador registrava suas impressões apenas por apontamentos escritos à mão, assistia às formações e era investido no universo da EO, apenas como um ouvinte externo, sem a pretensão de entrevistar as pessoas de modo formal ou de registrar planos em vídeo.

Sua função ali era produzir primeiras impressões sobre o espaço a ser investigado e analisado. As visitas eram travadas segundo a realização de um diagnóstico sobre o contexto dos trabalhos promovidos pela EO. Estas visitas de caráter diagnóstico tiveram certa frequência própria, de cerca de duas vezes por semana, durante o mês de setembro até dezembro de 2022.

Nestes encontros, a ideia central consistiu-se na aproximação junto ao cotidiano da EO, com a intenção de que aquele grupo de alunos, profissionais e técnicos pudessem reconhecer e assimilar a presença do investigador no local. Foi um importante momento de familiarização entre os atores envolvidos, com a ampla finalidade de criar vínculos e espaços de comunicação e convivência, antes mesmo de qualquer intervenção prática dos suportes audiovisuais.

Como uma premissa básica da produção em documentário etnográfico, era imprescindível evitar uma aproximação audiovisual que pudesse ser percebida ali como um movimento invasivo, propagandístico ou espetacularizante.

O seguinte passo nesta importante etapa de base era definir as possíveis personagens, sempre de acordo com os indivíduos que se apresentavam ao investigador ou que demonstraram abertura para o diálogo e para a comunicação. Em geral, houve uma boa impressão por parte das pessoas com aqueles primeiros contatos, mesmo que muito superficiais. Deste convívio inicial é que foram identificados alguns elementos capazes de participar das futuras gravações.

O grande programa da EO é oferecer cursos de formação profissional e oportunidades de aprendizagem junto a alguma comunidade em especial, este tópico fez com que houvesse certa clareza no entendimento de quem é que seriam as possíveis pessoas em potencial envolvidas naquele projeto

de documentário: técnicas de ação social, a gestora do projeto, formadores, alunas e operadores institucionais.

A primeira experiência de contato como observador/ouvinte das atividades da EO foi iniciada pelo investigador em uma visita realizada às 9h de terça-feira, dia 20 de setembro de 2022. Naquela ocasião, o investigador foi recepcionado por Paulo Afonso, apresentado aos demais técnicos administrativos da instituição e, em seguida, foi encaminhado para participar de sua primeira formação como ouvinte.

Era uma formação em formato expositivo, com âmbito mais teórico a respeito de oportunidades de negócios. Eram pelo menos 20 alunos na sala de aula, em sua maioria mulheres, dentre as mais variadas idades. Paulo apresentou o investigador às alunas e à formadora, para que lhe arranjassem algum lugar na sala de aula. As mesas estavam organizadas em círculo, de modo que era possível ver todos os alunos e colegas simultaneamente.

As percepções alcançadas pelo investigador, num primeiro momento, foram bastante superficiais e a sua aparição diante daquele grande número de pessoas causou certo estranhamento por parte das alunas e pelo lado do próprio investigador. Mas nada que fosse suficiente para comprometer o curso da formação, talvez somente alguma inibição ou outra sobre a participação no formato expositivo das aulas.

As discussões sobre as grandes empresas de mercado, das marcas bem-sucedidas e das modalidades de negócios e formatos de entidade, eram partilhadas pela maioria das alunas, com a mediação da formadora. Havia espaço de tempo para que as próprias alunas pudessem testemunhar as suas próprias experiências pessoais com as marcas e suas visões sobre sustentabilidade, sobre quais as relações de confiança com o setor de contabilidade das empresas e o potencial de empreendedorismo contido nas ambições daquelas alunas.

Por parte do investigador, houve uma característica curiosa que, de certo modo, foi importante no relacionamento com o conjunto de formandos e formandas. Como inscrito no serviço de emprego de Braga, o próprio investigador já havia realizado muitas formações subsidiadas pelo IEFP (Instituto de Emprego e Formação Profissional), antes e durante o tempo em que esteve engajado no projeto de ação.

Sua experiência pessoal, enquanto formando nas diversas modalidades de formação que realizava durante aquele tempo, o fez capaz de identificar mais empatia, propriamente no trato com as pessoas durante as visitas. A postura das formandas e a organização das aulas, era uma posição que não fora identificada com qualquer tipo de estranhamento pelo investigador, uma vez que esteve familiarizado com as dinâmicas experienciadas nas suas próprias vivências junto às formações cursadas

em Braga. Foram, pelo menos, oito formações subsidiadas que foram cursadas pelo investigador junto ao serviço de emprego.

Como forma de complementar as descrições mais detalhadas acerca dos elementos que foram perceptíveis ao investigador, ao final deste relatório, em seu conjunto de anexos, há dois relatos escritos pelo próprio investigador durante as suas visitas de cariz mais observatório e diagnóstico. São descrições em primeira pessoa, empenhadas pelo investigador em tempo real, quando esteve em contato direto com o ambiente e com as pessoas envolvidas.

Em síntese, foram pelo menos quatro visitas à EO nos moldes observatórios, sem equipamentos de registro audiovisual. A segunda visita do investigador aconteceu no dia 23 de setembro de 2022, três dias após a primeira visita. Foi uma aproximação junto às aulas práticas da EO. O investigador pôde acompanhar a turma de costura, formação ministrada por uma formadora especializada nas mais diversas áreas da costura.

Além da formadora como referência de contato e comunicação durante às aulas, havia uma outra pessoa com quem o investigador pôde manter algum nível de contato. Era Adelina Furriel, funcionária da EO, que dividia a sua mesa de trabalhos junto da turma de costura.

Em sua segunda visita, o investigador conseguiu permanecer sentado em uma cadeira ao lado da mesa de D. Adelina, que prosseguia com os seus trabalhos de corte e costura. Antes de ser colaboradora da EO, Adelina também foi aluna de costura das formações, começou o seu contato com a EO desde o início da entidade e permaneceu até se tornar funcionária responsável pela produção das encomendas externas recebidas pela instituição.

Muitas outras empresas mantinham a EO como entidade de referência na produção de diversos objetos que eram produzidos de forma sustentável. Cadernos, estojos, bolsas, carteiras, catálogos, pastas revestidas, sacos e outra imensa variedade de produtos eram confeccionados pela própria EO e distribuídos para outras organizações, públicas ou privadas, mediante ao pedido de encomenda. E quem fazia parte desta etapa das confecções era a D. Adelina.

Por parte do investigador, foi o seu primeiro contato com as instalações de trabalhos práticos da EO em ação, diante da participação e ocupação efetiva das alunas de formação. Em sua maioria mulheres de meia idade, a turma era numerosa e continha diversos pontos de atenção. A seguir, um trecho descritivo produzido pelo investigador durante esta visita em especial:

O ambiente desta aula acontece num ritmo mais livre, dinâmico e aberto. O espaço utilizado para a aula é uma ampla sala de oficina criativa em costura, onde são dispostas diversas mesas de costura, com máquinas prontas para uso.

Há também uma grande mesa de trabalho, local onde as formandas realizam os moldes e os cortes das atividades propostas pela formadora. No canto direito, ao meio do salão, há também uma mesa de passar ferro, um modelo meio assim industrial, em que há acoplado ao equipamento um forte ponto luminoso da lâmpada led.

Os trabalhos, à princípio, parecem ser divididos em diversas etapas de produção prática, levantadas ao critério de técnicas específicas e manuseios diferentes. Entretanto, numa primeira impressão, nenhuma das formandas pareceu dispersa ou não disposta ao ritmo de atividades a serem conduzidas.

Uma preocupação aparente é o nivelamento da turma em face dos diferentes níveis de conhecimento técnico e prático de cada uma das formandas, uma vez que a formadora precisa de atender às dúvidas dentre as mais diferentes dificuldades, conforme a demanda de cada uma das alunas.²

Passada esta fase de contato exploratório e observatório, foi possível regressar para as discussões junto aos investigadores do projeto ECO com mais subsídios empíricos para traçar novas possibilidades de intervenção junto ao conjunto de visitas futuras, que seriam iniciadas ao longo dos últimos meses de 2022, e que continuariam durante o início de 2023.

Após o compartilhamento das reflexões diagnósticas decidiu-se por começar com o registro audiovisual na próxima etapa de visitas à EO. A perspectiva agora seria radicalmente modificada, e o investigador encontraria um cenário de múltiplos desafios e questões sobre como introduzir a prática audiovisual como um modelo de intervenção naquele contexto específico das aulas de formação.

Muitas questões pairavam junto às expectativas do investigador. Quais seriam as possíveis reações das pessoas com aqueles equipamentos audiovisuais? Como prosseguir com aquele compromisso sem que as pessoas se sentissem desconfortáveis? Como colmatar as dificuldades logísticas de transporte dos equipamentos de Braga até Santo Ovídio, em Vila Nova de Gaia? Será que a presença prévia do investigador, como ouvinte e observador teria sido o suficiente para começar com os movimentos de filmagens?

Todas essas questões foram atendidas no decorrer dos quatro meses seguintes em que o investigador se dedicou às visitas junto a EO e que puderam contribuir, de forma preponderante, para o desenvolvimento deste projeto. A fase de intervenção começaria logo antes das festas de final de ano, altura de maior movimento da EO.

² Esta experiência pessoal do investigador também se encontra descrita em seu formato completo, nos diários complementares em anexo neste relatório (Anexo I).

4.3. Fase II - Intervenção

De acordo com os resultados obtidos na fase de observação diagnóstica e, considerando os esboços de guião produzidos a partir do conteúdo ao qual foi pretendido no início do projeto, o momento de intervenção correspondeu à fase de captação audiovisual do trabalho.

As visitas de captação na EO, tanto em áudio quanto em vídeo, foram realizadas entre os meses de dezembro, janeiro, fevereiro e março de 2023, com uma frequência de, pelo menos, duas visitas por semana. Em princípio, o método de captação audiovisual conduziu as práticas em formato experimental, sem um compromisso de realização estanque e limitada nas composições visuais e narrativas. As imagens e os áudios surgiam de acordo com a espontaneidade dos sujeitos filmados e da sua relação construída com o investigador.

Em relação aos equipamentos utilizados para esta etapa da investigação, em seus termos mais práticos e experimentais, o investigador utilizou instrumentos próprios de captação. Para o registro das imagens, foi utilizada uma câmara DSLR Canon 250D, com uma lente de 18-55mm. Para a captação de áudio, o investigador utilizou um gravador Zoom H4n. Por algumas ocasiões especiais, o gravador foi ligado a um microfone de lapela.

Este momento de apresentação dos equipamentos de captura e registro foi propriamente natural para aquelas pessoas que já acompanhavam o investigador desde as visitas anteriores, uma vez que este contato prévio trouxe mais tranquilidade e espontaneidade para o momento de relação de percepção dos objetos audiovisuais de captura. Todo o produto deste trabalho guarda uma relação de inspiração direta com este momento de contato prévio com as personagens entrevistadas desde o início dos trabalhos, e isto só foi possível a partir do método escolhido pelo investigador.

Posteriormente ao momento de registros informais e de criação livre, foram realizadas entrevistas que continham um determinado enquadramento mais fechado e que delimitaram mais apropriadamente as personagens dentro de uma perspectiva mais individualizada. Estas entrevistas seriam parte do conteúdo de base de um filme produzido como parte do cronograma do próprio Projeto Eco.

Mais tarde, este trabalho filmico, em que o investigador participou, contribuindo no registro de imagens, seria exibido durante a abertura de uma exposição no Auditório da Casa Comum, na Reitoria da Universidade do Porto, no dia 20 de maio de 2023. Tratou-se de uma mostra de design, vídeo e fotografia sobre as práticas comunitárias da Associação Recreativa Clube Balteiro Jovem e da Escola Oficina, projetos nascidos no Bairro do Balteiro, em Vila Nova de Gaia. Na oportunidade, foram

convidados o corpo técnico e administrativo da EO, bem como alguns dos alunos das formações oferecidas pela EO.

Enquanto técnica metodológica para recolha de informações para esta etapa importante do projeto, as entrevistas semiestruturadas foram articuladas conforme um conjunto de questões de cariz mais institucional, e que puderam contemplar relatos e testemunhos destas personagens a respeito do protagonismo da EO, em suas vidas quotidianas.

Foram escolhidos, para tal, três alunos da EO e mais algumas pessoas que compunham o corpo técnico. Neste momento, foi bastante importante a formulação de um guião de base que continha o perfil básico de cada entrevistado.

Por outro lado, no momento das entrevistas com os alunos, o entrevistador e investigador pôde percorrer algumas questões consoantes às particularidades e registros mais subjetivos da vida daqueles indivíduos. E, neste ponto, houve uma tomada de consciência para um outro caminho, mais experimental, ao qual aquele trabalho individual poder-se-ia percorrer ao longo de todo o curso de atividades.

Como um elemento chave para a construção narrativa de qualquer produto de audiovisual, e em especial, para o documentário, definir os espaços de atuação e movimentação de captura e registro é um ponto elementar no desenvolvimento deste tipo de trabalho. E é precisamente por este motivo que estas escolhas e decisões se fizeram necessárias durante o processo de definição metodológica de planeamento e intervenção. Estas escolhas de espaço sempre resvalaram em problemas de logística e de recursos escassos, por parte do próprio investigador, o que comprometeu alguns dos pressupostos do projeto em seu plano inicial.

Em termos de execução técnica do projeto, foram realizados registros em vídeo e em foto somente no espaço da EO. Esta escolha partiu do próprio investigador durante o processo de meio para o final do projeto de ação. Por motivos de falta de recursos e dificuldade de deslocamento com os equipamentos, foi decidido que o único espaço de realização deste projeto por parte do investigador seria o universo da EO, ou seja, os espaços físicos disponibilizados pela EO.

Imagens em vídeo, fotografias, gravações em equipamento profissional de áudio, documentos decisivos ou de grande importância para a consolidação da própria instituição, mídias digitais, materiais de arquivo pessoal, cartas, áudios e outros elementos fornecidos pelos próprios entrevistados, foram elementos de interesse para a inclusão no projeto, e que foram devidamente ponderados pelo investigador para mitigar a escassez de opções de espaço para a realização das captações.

As primeiras visitas, já com os equipamentos de captação audiovisual, começaram em dezembro, no início do período de inverno. Para o investigador, era um desafio enorme atravessar a distância entre Braga e Vila Nova de Gaia a partir de transportes públicos, a transportar equipamentos de áudio e vídeo, em meio a um clima de frio e chuva. No início houve dificuldades logísticas, mas nada que pudesse macular a inspiração e o interesse do investigador na missão de produzir peças audiovisuais a partir de seu envolvimento com as pessoas incluídas naquele universo da EO.

Inicialmente, o investigador teve contato com duas turmas de formação diferentes. Uma delas era de formação em cartonagem e a outra era dedicada às práticas de costura. Ambas aconteciam em ambientes e salas diferentes da EO. As duas formações eram ofertadas por formadoras diferentes e aconteciam no mesmo horário. As formações começavam às 14h e duravam até às 18h, com um intervalo de 20 a 30 minutos ao meio da tarde.

Até iniciar efetivamente os trabalhos com os equipamentos de audiovisual, houve certa timidez por parte do investigador. Em determinados momentos a sensação era de insegurança, principalmente diante de mais de trinta pessoas a realizarem as suas diversas atividades práticas, com a costura e com a cartonagem. Em princípio, o que tranquilizava mais o investigador era mentalizar e superar justamente a sua participação modesta e acanhada no local por meio da fotografia. Aos poucos, as pessoas passaram a se familiarizar com a câmera e, de partida, o investigador partiu de um movimento de elaborar registros fotográficos das alunas e de seus trabalhos práticos na confecção de costura e na produção em cartonagem.



Figura 12 - Visita à EO 15/12/2022

Tal movimentação pode ser compreendida como um procedimento metodológico de aproximação etnográfica, em suas perspectivas mais pragmáticas. Os vídeos, por exemplo, pressupõem um determinado tipo de performance dos indivíduos, característica essa que se difere por completo do registro próprio da fotografia.



Figura 13 - Visita à EO 15/12/2022.

A aproximação primeira, pela prática fotográfica, possibilitou um espaço de desdobramentos diferentes, diante daquilo a que poder-se-ia se consolidar enquanto mise-en-scène futura do universo cinematográfico. Foi possível convocar a presença das pessoas enquanto personagens e proprietários de um protagonismo, mesmo que superficial e aparente. O empoderamento gerado pelo registro era visível pelas imagens que se revelavam bastante potentes, nesta fase de registros de âmbito fotográfico.



Figura 14 - Visita à EO 15/12/2022.

Num famoso ensaio, Walter Benjamin comenta que ao olhar para uma fotografia, o nosso olhar encontra-se com o olhar devolvido daqueles que, do passado, miram o futuro da imagem (Benjamin, 2017, p. 63). E aqui, neste trabalho, o investigador pôde, a partir das fotografias, construir esse pacto entre olhares e percepções temporais, segundo a própria contribuição dos sujeitos enquadrados nos seus registros. Segundo Benjamin, é certo que a natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos (Benjamin, 2017, p. 63). Portanto, houve certo entusiasmo do investigador durante o momento de registros fotográficos, como que um tipo de prelúdio para que se pudesse chegar no momento videográfico.



Figura 15 - Visita à EO 15/12/2022.

O registro fotográfico também foi importante para especular composições e enquadramentos, ambientar o potencial de luzes e sombras contidas no espaço. Num momento de reflexão sobre aquelas fotografias, houve também uma percepção de caráter mais subjetivo, em que as imagens e os olhares das pessoas puderam atravessar o investigador segundo uma aura desconhecida. Novamente, Benjamin comenta sobre a fotografia: “uma estranha trama de espaço e de tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja.” (Benjamin, 2017, p. 63).



Figura 16 - Visita à EO 15/12/2022.

A etapa seguinte de produção prática do projeto era começar com as experimentações em vídeo. E agora, já com a apreensão do espaço fotográfico e das dinâmicas de aproximação com as pessoas envolvidas nas atividades da EO, o investigador sentia-se mais confiante, confortável e seguro para pôr em prática suas competências com a câmera em modo de filmar.

As tentativas de filmagens foram experimentadas de diversas formas diferentes. Um dos principais recursos apontados pelo investigador foi a dimensão da duração dos planos em sequência das imagens enquadradas. Os experimentos iniciais partiram de uma tentativa improvisada, a utilizar a câmera em mãos, bem próximos ao que se havia investigado nos movimentos em cinema defendidos pelo Free Cinema, Direct Cinema e Cinema Verdade.

Por diversas vezes, o investigador punha-se a conversar com algumas das formandas e deixava ali a sua câmera imóvel, por cima de uma mesa ou cadeira, ao até mesmo equilibrando-a em suas mãos, na tentativa de estabilizar por um pouco a sequência de imagens que estavam ali a ser gestadas, com a única preocupação de registrar o testemunho e a percepção daquelas pessoas que estavam ali entretidas com as atividades práticas.

Em sua maioria, os relatos e testemunhos eram mais superficiais e inócuos, servindo apenas para descrição breve e sucinta do que estava a ser feito em termos de atividades práticas das formandas. O próprio investigador sentia-se um pouco receoso de atrapalhar o fluxo de trabalhos em que as próprias alunas estavam concentradas. Eram atividades que exigiam certo grau de atenção, cuidado e foco, tanto nas aulas de costura quanto nas de cartonagem.

Aos poucos as pessoas começaram a relatar determinadas figuras da vida quotidiana, certas impressões sobre as atividades, ou até mesmo alguns eventos e memórias de vida. Tudo isso junto das atividades práticas desempenhadas concomitante às conversas. O investigador ligava sua câmera, o gravador H4 e deixava que as imagens e o som durassem o que tinham de durar. A preocupação ali não era muito a forma ou os parâmetros de captação que precisavam ser perfeitos, e sim a conexão possibilitada pelas pessoas que lhe ofereciam o devido espaço de manobra para que elas pudessem confiar ao investigador uma construção de um testemunho particular delas.

Um dos maiores problemas durante essa etapa de captação era justamente a concentração de funções sobre investigador, que precisava, em meio a um contexto de entrevistas e de conversas informais, ficar atento aos parâmetros de gravação do som direto, na estabilidade de câmera, baterias, ruídos, tempo de filmagem e parâmetros de luz. Era suposto o controlo de todas estas camadas e além de todas estas variáveis, era preciso concentrar-se na interlocução junto às pessoas, não perder a confiança das pessoas em função do ajuste técnico de equipamentos. No momento da conversa, era

bastante desrespeitoso não olhar as pessoas nos olhos, não ouvir apropriadamente o que elas se sentiam à vontade para dizer. Esse tipo de problema perdurou durante todo o percurso de visitas diretas na EO. A principal saída para estas circunstâncias foi a habilidade de improvisação do investigador e a persistência na tentativa e erro. Isso só foi possível devido ao grande volume de visitas realizadas pelo investigador, onde houve bastante espaço de tempo para experimentação e criação. É possível concluir que houve certo ímpeto de montagem dos conteúdos, ali mesmo durante o momento de captação das imagens e dos sons.

As visitas seguiram-se com uma intensidade moderada. Pelo menos uma vez durante a semana o investigador agendava, com pelo menos dois dias de antecedência, uma visita com o Paulo Afonso e passava a tarde a filmar e a conversar com as pessoas durante as aulas de formação. A turma de cartonagem foi a que o investigador mais acompanhou. Durante todo o tempo de filmagens, foi possível construir certa intimidade com alguns dos alunos, no sentido de reconhecer melhor alguns detalhes de suas vidas pessoais para além das formações na EO. Uma destas pessoas foi a Manuela Silva, uma aluna do curso de cartonagem que, desde o princípio, demonstrou-se disponível e interessada em conversar abertamente com o investigador.

Além de Manuela, houveram outras pessoas com quem o investigador também conseguiu estabelecer uma relação de confiança. Nos momentos reservados aos intervalos da tarde, alguns alunos conversavam junto ao investigador em meio a cafés e lanches. Essas reuniões eram bastante saudáveis para o desenvolvimento subjetivo do pano de fundo deste projeto em seu âmbito audiovisual.

O investigador também conseguira conversar, com alguma desenvoltura, com um outro formando, mais jovem, que também foi estudante universitário em Matosinhos. Rúben Flávio Pinto, com seus vinte e poucos anos, já era licenciado em Design de Comunicação pela ESAD, estava a cursar as formações ofertadas pela EO, quando já havia concluído a licenciatura.

Era bastante perceptível a variedade de pessoas que faziam os cursos na EO, dentre as suas mais diversas características e peculiaridades. Muitas delas inclusive mencionaram esta particularidade como uma mais valia da instituição, a oportunidade de gerar aprendizado a partir de um contato muito diverso entre pessoas que vinham de situações de vida completamente distintas, e que conseguiam aprender umas com as outras.

Outro aspecto importante detectado pelo próprio investigador foi o potencial e a capacidade que estes encontros entre os alunos, os formandos e a equipe técnica tinham de oferecer um amparo de contato e convivência social. Neste parâmetro, era possível identificar como as pessoas eram capazes de cooperar entre si, de aprenderem juntas, a seguir um ritmo em conjunto.

Obviamente que alguns atritos entre os próprios alunos acabavam por ser identificados pelo investigador que, por ocasiões, até mesmo se encontrava na delicada situação de mediar acusações, queixas e confissões entre pessoas que não se entendiam muito bem. Todas estas nuances ficaram bastante realçadas nos conteúdos coletados pelo investigador, em seus experimentos audiovisuais.

A data de entrega dos conteúdos do projeto ECO, para a publicação no seu site oficial, estava a ficar cada vez mais próxima. Era preciso realizar entrevistas mesmo formais, com um ambiente mais controlado e dentro de um contexto mais individualizado.

Os vídeos a serem capturados e posteriormente montados ocupavam este formato de documentário formal expositivo, onde cada indivíduo seria entrevistado e, de acordo com os seus testemunhos, fariam parte de um corte final de filme.

As condições de filmagem de um material mais formal e controlado eram bastante difíceis para que o investigador pudesse organizar. Assim mesmo, o investigador conseguiu ao menos três testemunhos mais particulares, que foram devidamente gravados em situação de câmara estática e estável, com tripés, gravador profissional, microfone de lapela e o principal: tempo para conversar abertamente sobre o que fosse preciso.

Cada um dos entrevistados foi convidado pelo investigador a participar numa entrevista que aconteceria numa sala de reuniões da EO, e, na oportunidade, seriam feitas algumas perguntas para estes alunos, sobre temáticas diversas. Três alunos da turma de cartonagem concordaram em participar: a Manuela, que era a pessoa com quem o investigador mais conversava, o jovem Rúben e a única aluna brasileira da turma, a Lídia.

As entrevistas foram realizadas com sucesso e puderam oferecer ao investigador e ao projeto ECO uma boa diversidade de conteúdos capazes de ilustrar o grau de importância que a EO conseguia exercer na vida daquelas pessoas, que puderam contribuir com os seus testemunhos e relatos pessoais. Cada um dos alunos entrevistados participou com intensidades variadas. Manuela e Lídia gravaram mais de duas horas de conversa, já Rúben fora mais comedido e objetivo em sua comunicação, sua entrevista durou pouco mais do que 45 minutos. Tudo isso levando em conta o material em bruto que foi gravado em audiovisual.

Para concluir o trabalho previsto para o cronograma de conteúdos do Projeto ECO, era ainda necessário realizar as entrevistas com a equipe técnica da EO. Entretanto, por mais que o investigador insistisse no agendamento urgente destes encontros com os profissionais da EO para realização das entrevistas, houve bastante resistência por parte deste conjunto de pessoas. Essa relutância era devido a uma justificativa bastante plausível, a equipe administrativa encontrava-se sem muito tempo disponível

para participar das entrevistas. Foi pedido à coordenadora da EO, Diana Mota, que a equipe de técnicos abrisse uma exceção no calendário de atividades para a participação nas entrevistas. Após este pedido junto à Diana Mota, tudo correu bem e as entrevistas se sucederam após o devido agendamento. As pessoas entrevistadas foram o Paulo Afonso, técnico administrativo e de ação social da EO, a Adelina, da equipa de costura, e o Marco Almeida, técnico da EO e formador do curso de design gráfico.

Ainda na fase de intervenção e realização das atividades práticas, o investigador foi incumbido de prosseguir o contato com algumas das pessoas na EO que puderam participar das entrevistas mais formais, para a produção de conteúdos alternativos e ambientados fora do contexto da instituição. O objetivo era insistir na tentativa de realizar essas aproximações com as pessoas entrevistadas, como forma de acrescentar mais profundidade aos filmes que seriam finalizados futuramente.

Durante o mês de junho de 2023, houve uma aproximação do investigador com Manuela, uma das entrevistadas durante a série de gravações na EO. Fizeram contato por telefone e marcaram um encontro, no Porto, para conversar sobre este possível segundo momento posterior de gravações. O encontro aconteceu e foi marcado por uma série de impressões do investigador. Manuela se dispunha a realizar um segundo momento de entrevistas, uma vez que gostava da ideia de participar de uma entrevista mais detida sobre as suas experiências de vida. O investigador passou a tarde junto de Manuela, nos Jardins do Palácio de Cristal, a conversarem de forma descontraída e desprentensiosa, sem a necessidade de qualquer tipo de registro audiovisual. O importante ali era detectar qual era a real disponibilidade e o valor de interesse que Manuela observava daquela oportunidade de contar suas histórias de vida diante de uma câmera. A seguir, um trecho de relato produzido pelo próprio investigador quando, na oportunidade, pôde redigir algumas notas em formato de diário, capazes de descrever este encontro com Manuela:

Em qualquer tópico que eu trazia como possibilidade de tema para a conversa, eu sentia que ela se interessava, se entusiasmava em participar, mas dentro de uma perspectiva bastante desiludida com as adversidades que atravessou durante a vida. Senti que ela guarda uma carga muito excessiva de mágoas para com as pessoas que a prejudicam de algum dos modos, familiares, amigos, colegas de trabalho. Ela disse-me sobre um tio que, nos tempos em que ela era apenas uma criança, sempre trazia mangas tropicais para todos os sobrinhos e nunca lhe oferecia.

O que mais irritava Manuela era conviver com essas frustrações e aceitar estas contrariedades da vida e fazer com que as pessoas não a vissem como uma grande vítima, que não gostava de entrar numa discussão entre qual situação de vida é mais difícil com as pessoas. Isso a incomodava bastante. A falta de sinceridade, de confiança nas pessoas, de como ela se sente fora de lugar e em como o sistema é cruel com pessoas iguais a ela.

Após muita conversa e desabafo, o encontro se estendeu até quase 18h. Manuela sugeriu então que fizéssemos as gravações em sua casa, na aldeia, num pomar ou num jardim. Ela ficou de me transmitir alguma sugestão de dia para que pudéssemos filmar. Eu me comprometi a enviar os temas e as perguntas para ela por e-mail. “E este filme, vai servir para quê?” Apesar da indagação objetiva e direta, tive uma espécie de sobressalto ao refletir e responder a pergunta. Disse que era para a minha tese, e que não seriam divulgadas em hipótese alguma dessas imagens sem o consentimento da Manuela.³

Um detalhe importante discutido neste encontro foi a gama de opções para realização desta entrevista que seria mais uma conversa informal. Manuela então chegou à conclusão de que seria ideal uma visita do investigador em sua casa, para a realização deste momento de conversa. Sua casa fica em Lever, uma pequena vila, próxima de Gondomar, mas já do outro lado do Rio Douro, em Vila Nova de Gaia. Fora os horários disponíveis para agendamento destas visitas, os custos de produção envolvidos nesta etapa de realização eram um bocado difíceis de equacionar, uma vez que o lugarejo em que se situava a casa de Manuela era de muito difícil acesso e precisaria de um pequeno investimento material até chegar ao local.

A decisão final tomada pelo investigador, infelizmente, foi deixar de lado a ideia de gravar estes contatos mais aprofundados com as pessoas que foram anteriormente entrevistadas e debruçar-se nos conteúdos que já haviam sido produzidos. Eram muitas horas de material que ainda sequer haviam sido editadas pelo investigador e que guardavam um potencial enorme de utilização para a construção do filme. O que pairou sob a expectativa do investigador foi o seu compromisso na entrega de um filme como modelo de experimento audiovisual, como também as surpresas contidas no posterior processo de montagem. E por fim, o que consolava o investigador diante da impossibilidade de contato e continuidade dos trabalhos práticos, era a esperança de quem sabe algum dia, poder continuar a interlocução com aquelas pessoas que haviam sido entrevistadas, como que em uma outra etapa de investigação acadêmica.

Para finalização e consolidação prática deste projeto de ação, foi produzido um filme em formato de curta-metragem, com o título de “Movimento perpétuo”. O filme realizado contém a duração de 24 minutos. Em sua fase prática e de montagem, os conteúdos de mídia foram editados e montados a partir do software da Adobe Premiere Pro 2023. O filme “Movimento perpétuo” foi definido como um produto

³ Esta experiência pessoal do investigador também se encontra descrita em seu formato completo, nos diários complementares em anexo neste relatório (Anexo II).

deste trabalho e encontra-se disponível a partir do link⁴ de acesso à própria plataforma online de vídeos do investigador.

Como pano de fundo, a curta-metragem demonstra uma experimentação do investigador acerca do contato que teve junto as pessoas entrevistadas durante as suas visitas à EO, mais especificamente, o filme ilustra com pormenores a aproximação e a relação construídas entre o investigador e a formanda da EO, Manuela Silva. Portanto, para organizar melhor os caminhos e escolhas no momento da edição, foi de suma importância o desenvolvimento de composições e construções subjetivas expressas durante a fase de montagem deste trabalho audiovisual a partir de um guião. Todos os guiões de composição narrativa estão disponíveis nos anexos complementares deste relatório final.

O filme produzido foi inspirado nas composições e referências adquiridas pelo investigador sobre o direct cinema, free cinema e o cinema verdade. Todos estes movimentos, bem como as produções de vanguarda no cinema documentário no Brasil, serviram ao investigador como subsídios de construção estética fundamentais na realização deste filme. Elementos como a duração das imagens e dos planos, e a espontaneidade entre entrevistador e entrevistada, foram escolhas estilísticas importantes para o conjunto estético do filme. O investigador assume que este primeiro corte de filme surge como um experimento inspirado nestes movimentos do cinema documentário.

4.4. Fase III - Avaliação/Reflexão

Para a fase final de desenvolvimento deste projeto, foi compreendido, como ponto de conclusão, o momento de reflexão acerca do material capturado, a montagem de conteúdos a partir do que foi conseguido nas visitas e, posteriormente, a avaliação dos objetivos alcançados.

Cada um destes movimentos correspondeu a determinadas ações em diferentes âmbitos. A reflexão elaborada sobre o material conseguido durante as visitas à EO foi determinante para a decupagem geral do conteúdo filmado, o que trouxe um grande contributo para a montagem da curta-metragem apresentado como resultado desta investigação.

⁴https://www.youtube.com/@Mateus_Guervalho

Segundo a definição da montagem proposta anteriormente, no excerto teórico deste relatório, Deleuze indica a montagem como um importante curso prático e que também corresponde, simultaneamente, a um recurso metodológico definitivo para a conclusão de um trabalho audiovisual.

No processo de montagem, as suas etapas se orientam de acordo com o próprio curso de planejamento, execução e finalização do filme. Vale relembrar a designação atribuída por Deleuze em seu compêndio sobre a imagem-movimento, em que a montagem não pode ser dissociada de sua dimensão múltipla de valores temporais e de camadas de significação divididas por variações modulações em seus modos de concepção:

A única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em correspondência com o todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto. Assim, ela oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. Por um lado, é o presente variável, por outro, a imensidão do futuro e do passado. (Deleuze, 1983, p. 92).

A montagem pode ser traduzida, portanto, enquanto uma possibilidade de reflexão aberta das possíveis camadas contidas num filme, ainda em seu formato futuro. A montagem pressupõe um próprio momento singular de reflexão, observação, contemplação e análise daquilo que foi capturado, do que pode ser ressignificado, edificado ou até mesmo desconstruído, do ponto de vista conceitual. A montagem sucinta o argumento geral, justifica e robustece a sua tese final enquanto dispositivo capaz de agenciar subjetividades.

É possível concluir que o processo de montagem surge como uma navegação, à deriva, diante das incertezas de um caminho, seria um convite ao adentrar naquele universo, encontrar bifurcações, desvios, alternativas por onde o pensamento pudesse permanecer. Diante de um conjunto tão heterogêneo de fontes e de informações, a montagem é atravessada por relações abertas, marcadas pelos saltos e pelas lacunas entre a natureza destes materiais, ora ambíguos e contraditórios, ora hiperconectados.

Dado o grande volume de vídeos e áudios que foram gravados durante as visitas na EO, a montagem do filme seria um processo bastante longo e complexo. Neste sentido, exigiria uma reflexão mais detida acerca da potência contida em cada uma das sequências de vídeos e áudios, em seus mais variados formatos. Tal natureza de conteúdos e materiais demandou do investigador um esforço em buscar pelo fio tênue que conectaria os materiais produzidos.

Em artigo, o filósofo Didi-Huberman demonstra como o trabalho da montagem no cinema é repleto de uma exposição de anacronismos, em como o processo é capaz de proceder como uma

“explosão da cronologia”. “A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento”. (Didi-Huberman, 2016, p. 6)

Na mesma medida em que a montagem do filme correspondeu a uma etapa decisiva e peremptória no fluxo prático e metodológico deste projeto durante a fase III de avaliação e reflexão, outros importantes procedimentos trouxeram mais reflexões em concreto para a fase de arremate deste projeto. Alguns destes procedimentos foram mobilizados pela própria iniciativa do investigador, um deles foi uma breve apresentação de fotografias, exibidas durante o intervalo das aulas na EO.

A atividade foi sugerida pela própria equipe da EO, e o investigador foi convidado a escolher algumas dentre as suas fotos para serem exibidas. A apresentação das fotos foi uma primeira experiência de percepção de como aquele trabalho estava a ser recepcionado pelas pessoas em geral, a equipa de técnicos administrativos, as formadoras e principalmente, as alunas formandas.



Figura 17 - Apresentação das fotos do investigador no horário de intervalo da EO.



Figura 18 - Apresentação das fotos do investigador no horário de intervalo da EO.

A reação das alunas para com a exibição das fotos foi positiva. Em geral, muitas delas agradeceram a forma como foram representadas nas imagens. Algumas delas até acusaram a sua ausência no esquema de apresentações que o investigador havia escolhido.

Esta etapa de apresentação das fotos, que foi executada durante umas das visitas à turma de costura foi uma oportunidade capaz de identificar sinais de que este trabalho rumava para o seu objetivo final. Após esta exibição de fotografias, as formações inclusive já estavam próximas do seu final. Era suposto agora que os formandos apresentassem os seus trabalhos finais, tanto na turma de cartonagem quanto na turma de costura.

Após as apresentações dos trabalhos finais dos formandos, a participação do investigador na EO seria concluída para assim dar prosseguimento ao momento de pós-produção, montagem e finalização da Curta-metragem. Em todas as aulas de formação em que os trabalhos finais foram apresentados, houve a captação do investigador por meios audiovisuais.

Depois da participação do investigador nas visitas de captação, houve a apresentação dos filmes do Projeto ECO na exposição na reitoria da UP. Esta fase também pode ser compreendida como um momento de análise e de reflexão sobre o trabalho. Toda a equipe da EO foi convidada para assistir ao filme produzido pelo projeto Eco. A edição e finalização do filme realizado para o Projeto ECO foi executada pela investigadora Ana Clara Roberti. O investigador deste relatório foi responsável por colaborar com algumas das principais imagens deste filme dedicado à EO.

Como um compromisso definitivo e imperativo para a fase final deste trabalho, a avaliação dos resultados obtidos foi mobilizada pelo contato direto com os atores envolvidos neste projeto, enquanto personagens dos materiais audiovisuais. Este contato consistiu-se no compartilhamento do filme obtido a algumas dentre as pessoas que participaram de todo o processo de captação e de entrevistas. Em princípio, a protagonista do filme “Movimento perpétuo”, Manuela Silva, foi a entrevistada neste momento.

Em seguida, Manuela foi convidada a responder a um conjunto de perguntas livres, como um novo momento de entrevistas junto ao investigador, nas quais ela pôde testemunhar as suas versões de como foi a experiência de observação ao próprio lugar de representação, diante daqueles enquadramentos especiais. Na tentativa de identificar novos questionamentos, como também no sentido de adaptar mudanças necessárias ou avançar com formulações conclusivas, este processo de avaliação final foi concebido segundo uma proposta de reflexão participativa.

Todas as opções de guião que foram ponderadas para este momento de coleta de resultados foram disponibilizadas como parte em Anexos IV e VII neste relatório. No excerto de Anexos III e V do relatório há os guiões direcionados aos entrevistados que participaram do filme, há o guião de entrevista para a personagem Manuela, como também o guião de base da curta-metragem.

Em ligação telefónica, a entrevistada pôde contribuir com as suas percepções a respeito do filme produzido, bem como indicar os caminhos possíveis e as recomendações futuras para este trabalho realizado em sua parceria. O investigador realizou a tarefa de transcrever os momentos de maior destaque desta entrevista, em que Manuela descreve as suas impressões em geral e deixa os seus agradecimentos finais.

Em resumo, Manuela demonstrou-se bastante satisfeita com o resultado obtido a partir do experimento audiovisual. Após a exibição do filme “Movimento Perpétuo” junto à sua família, Manuela demonstrou-se orgulhosa e lisonjeada de ter feito parte deste trabalho. O investigador ainda pôde se certificar de que a participante gostou do resultado obtido e conseguiu ainda identificar quais aspectos poderiam ser elaborados futuramente, nos próximos trabalhos audiovisuais.

5. Considerações finais

5.1. Principais conclusões da investigação

Segundo os propósitos iniciais deste trabalho em formato de projeto de ação acadêmica, é possível apontar diversas respostas a respeito do papel institucional e social de projetos auto iniciados em Portugal, como o caso da EO. A própria aproximação do investigador pôde esboçar os traços mais proeminentes de um projeto de ação social que rende bons frutos a toda uma comunidade, tudo isso na figura das próprias pessoas que, entrevistadas durante o processo, puderam colaborar com os seus respectivos testemunhos.

O grande desafio e objetivo deste trabalho residia na questão de partida: de que forma o audiovisual, em seus desdobramentos e técnicas do cinema documentário, pôde contribuir para a recolha e partilha de histórias relacionadas ao impacto que a EO teve na vida das pessoas, dentre as suas mais variadas camadas e dimensões de atuação. Não é possível afirmar categoricamente se o trabalho, em seus produtos práticos, obteve resposta de forma objetiva e hermética, uma vez que as metodologias de coleta de resultados por parte das personagens não são suficientes para definir as percepções e os reais impactos de intervenção deste projeto. No entanto, em seu modelo de duração e profundidade, de acordo com os relatos colhidos durante as visitas e de acordo com a entrevista de resposta e recepção da personagem Manuela Silva, o documentário funcionou, de fato, como uma potente ferramenta de recolha de memória e de suporte complementar da evidência da transformação de impacto gerado pela EO aos envolvidos nos processos de aprendizagem.

A potência contida nas imagens junto aos testemunhos de Manuela sobre a sua recepção do filme, são reconhecidas pelo investigador como a própria garantia inequívoca de como a EO, institucionalmente, reivindica a participação daquelas pessoas enquanto cidadãos e cidadãs de um todo coletivo.

As imagens apresentam-se enquanto um documento empírico que demonstra como uma escola de formação profissional é capaz de convocar e mobilizar sujeitos da trama social para serem protagonistas de suas próprias ações profissionais, a desenvolverem competências técnicas, sociais e intelectuais que pressupõe um contato orientado e profissional de formadores, técnicos de ação social e

monitores, capazes de oferecerem uma dimensão multifacetada e inclusiva de novas oportunidades de atuação no mercado de trabalho local.

As imagens guardam em si mesmas as camadas de subjetividades contidas nesse emaranhado de relações entre os sujeitos formandos, a instituição, os formadores, os espaços físicos de aprendizagem, as metodologias implicadas nas formações, as dinâmicas de trabalho em equipa, desenvolvidas pelos próprios alunos e, por fim, a relação entre sujeitos filmados e o sujeito que filma.

As sequências enquadradas demonstram a riqueza de detalhes contida nestes núcleos de conhecimento técnico e profissional, situados na EO, como parte central de seu papel enquanto entidade formadora. A EO desempenha um papel que busca não apenas a orientação profissional, mas também a construção de novos vínculos afetivos e o amparo junto aos desafios da vida pessoal de cada uma das formandas. A entidade faz do convívio com o contraditório, da definição personalizada das aspirações profissionais dos formandos e da cooperação voluntária, um conjunto de marcas principais de um projeto de desenvolvimento e âmbito pessoal, profissional e de atuação subjetiva na vida de cada uma daquelas pessoas envolvidas nas diversas etapas e camadas de funcionamento da EO.

Uma das reais conclusões deste projeto é assentada na observação de como este trabalho, em seu formato de linguagem audiovisual, foi capaz de transmitir a ideia de base dos projetos auto iniciados, como um dispositivo de caráter promissor diante da realidade social em que o próprio país atravessa e nos procedimentos que guardam maior importância neste processo.

Os produtos práticos obtidos durante este trabalho permitem a assimilação do quadro de estrutura geral deste modelo de projeto auto iniciado, ao passo que também oferecem uma oportunidade de replicação deste mesmo modelo a outras entidades que demonstram interesse de atuarem de acordo com os termos apontados pelo projeto de ação aqui defendido pelo investigador.

5.2. Limitações da investigação

Em suas diversas fases de implementação, esta investigação atravessou momentos de dificuldades, o que acabou por exigir do investigador uma competência bastante eficaz de adaptação e improvisação diante dos impasses ocasionados por uma série de questões. De acordo com o cronograma geral de atividades, foram estabelecidos objetivos operacionais e práticos importantes para o desenvolvimento deste projeto. Boa parte destes objetivos demandavam operações logísticas, deslocamentos entre grandes distâncias, manutenção de contatos, agendamento de horários,

gerenciamento de recursos financeiros próprios, operação técnica e simultânea de equipamentos audiovisuais, redação de textos pós momento das visitas à EO e uma série de outras dificuldades surgiram durante o processo.

A relação entre todas estas atividades operacionais, enquanto objetivos de exercício prático, foi de intensidade bastante recorrente. Conforme as questões iam surgindo no decorrer das atividades, o investigador trazia, junto de suas atribuições, a possibilidade de adaptar formatos e de aderir a novos caminhos de produção, não muito distantes das propostas iniciais daquilo a que este projeto se propôs, desde o seu início. Um exemplo de adaptação mais evidente aconteceu durante o momento final de conclusão deste trabalho em sua dimensão prática. A ideia inicial de produção audiovisual contemplaria uma série de exercícios filmicos desenvolvidos pelo investigador. Produções que pudessem oferecer relatos de mais de uma pessoa entrevistada durante o contexto das visitas exploratórias.

Este compromisso foi de fato parcialmente alcançado pelo investigador. Para além das imagens registadas junto à personagem central da curta-metragem “Movimento Perpétuo”, o investigador conseguiu a captura de muitas outras composições audiovisuais, de outras personagens abordadas durante as filmagens e registros. Foram realizadas pelos menos outras duas entrevistas formais e estáticas, com outras duas pessoas, e muitos outros conteúdos de conversação livre, enquadrados durante os momentos de aulas em sala.

Seria, portanto, muito oportuno prosseguir com a edição e montagem de diversos experimentos filmicos para além daquilo que foi devidamente produzido, nomeadamente, a curta-metragem “Movimento Perpétuo”. De acordo com o grande conjunto de material audiovisual, ainda em estado bruto, seria bastante possível a elaboração de outros conteúdos complementares ao conjunto deste trabalho de projeto de ação.

Entretanto, a decisão final foi a de concentrar os esforços de edição e montagem em um único conteúdo audiovisual, a curta metragem em que a personagem Manuela Silva pudesse ser apresentada com o tempo necessário dedicado ao propósito inicial deste projeto. Em seu mote principal, o projeto comprometia-se ao aprofundamento subjetivo das personagens escolhidas e a um modelo de composição que pudesse ser capaz de oferecer esta dimensão a partir do cinema documentário.

Portanto, a escolha pela produção de um vídeo documentário de curta/média duração foi sensata na medida em que esta decisão proporcionou ao investigador um tempo mais dilatado para realizar maiores experimentações e reflexões diante do material filmado, bem como uma maior concentração na relação direta com a personagem escolhida como protagonista da curta-metragem.

Os cronogramas para entrega influenciaram de modo decisivo no curso destas atividades, mas nada que pudesse interromper o comprometimento principal do investigador. Todas estas características e casualidades imprevisíveis que, a princípio, surgiram como problemas e dificuldades, tornaram-se adaptáveis e acabaram por oferecer uma dinâmica ainda mais apropriada para este trabalho.

5.3. Sugestões de trabalhos futuros

O trabalho concluído foi um passo adiante para que o investigador pudesse colocar em prática as suas grandes aspirações diante de um modelo de trabalho focado na aproximação etnográfica e audiovisual para com um recorte social em específico. O aprendizado e o aprimoramento do investigador em suas capacidades práticas foram o diferencial deste projeto de ação. Por parte do investigador, o empenho com o trabalho foi incessante e determinado a cumprir os prazos estipulados e os objetivos definidos de início.

Como sugestão de trabalhos futuros, o próprio curso de eventos deste trabalho obteve uma aspiração de continuidade, tendo em vista a grande quantidade de conteúdos audiovisuais registrados que ainda não foram convertidos em produções finalizadas. Ainda há uma enorme potência contida nas imagens e nos áudios gravados que ainda conseguem ser revertidos em filmes e dispositivos de memória.

Estes conteúdos ainda podem ser associados a outros contextos, como também oferecem a grande oportunidade de se conectarem com os mesmos sujeitos filmados após alguma passagem de tempo, como método de produção em documentário e como um modo eficiente e prático de verificação dos processos sociais e dos resultados internos e externos desta investigação.

Como compromisso e responsabilidade do próprio investigador, outras duas curtas-metragens, que contemplam a participação de outras personagens, serão devidamente finalizadas e apresentadas como continuação deste trabalho. Os vídeos serão posteriormente publicados em plataforma de vídeo online para o compartilhamento e exibição do conteúdo aos envolvidos, para que, deste modo, as personagens também possam participar de um momento de recepção e de entrevista posterior à visualização dos filmes, para assim se compreender o seu valor.

Sobre a personagem Manuela Silva, após a entrevista de recepção, houve a disponibilidade por parte dela de dar continuidade à aproximação documental. Manuela manifestou a necessidade de produzir mais conteúdos audiovisuais, entretanto, fora do universo formal e institucional da EO. Seu interesse era o de produzir um conteúdo capaz de ilustrar a sua situação de dificuldade com o sistema

de saúde pública do país, como forma de divulgar e tornar público um problema social que pode afetar um grande contingente de pessoas.

Caso exista a possibilidade de continuidade de participação do investigador em qualquer eixo de investigação institucional apoiada e suportada por alguma entidade de desenvolvimento universitário, o investigador oferece os seus contributos e a sua disponibilidade para dar prosseguimento a este projeto.

Referências bibliográficas

- Aristóteles. (350 a.C./2011). *Poética*. Edições 70
- Baker, M. (2006). *Documentary in the digital age*. Focal Press.
- Barthes, R. (1984). *A Câmera Clara*. Nova Fronteira
- Benjamin, W. (2017). *Estética e sociologia da arte. Pequena história da fotografia*. Editora Autêntica.
- Bernardet, J. C. (2005). O cinema do real. In *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro* (pp. 143-156). Cosac Naif.
- Bourdieu, P. (1983). *Questões de sociologia*. Marco Zero.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Bertrand Brasil.
- Bezerra, C. (2013). Um documentarista à procura de personagens. In M. Ohata. (Ed.). *Eduardo Coutinho. 1ed* (pp. 400-413). Cosac Naify.
- Comolli, J. L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Editora UFMG.
- Coutinho, C., Souza, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J., & Vieira, S. (2009). Investigação-ação: Metodologia preferencial nas práticas educativas. *Revista Psicologia Educação e Cultura, XIII(2)*, 455–479.
- Crary, J. (2017) *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Orfeu Negro.
- Deleuze, G. (2018). *Cinema 1 – a imagem-tempo*. Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2016). Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras n.47*. Chão de Feira.
- Eisenstein, S. (1949). *Film form essays in Film Theory*. (Jay Leyda, Ed.) A Harvest/HBJ Book
- Lins, C. L., Coutinho, E., Escorel, E., & Feldman, I. (2013). Do personagem fabulador ao espectador-montador. In M. Ohata. (Ed.). *Eduardo Coutinho. 1ed*. (pp. 374-387). Cosac Naify.
- Luca, T., & Barradas, N. (2016). *Slow Cinema*. Edinburgh University Press.

- Martins, N., Brandão, D., Penedes-Santiago, E., Alvelos, H., Lima, C., Barreto, S., & Roberti, A. (2021) Self-Initiated Practices in the urban community of Balteiro: Design challenges in a post-pandemic setting. In A. G. Ho (Ed.) *Human Factors in Communication of Design. AHFE (2022) International Conference. AHFE Open Access, vol 49. AHFE International, USA.*
<http://doi.org/10.54941/ahfe1002029>.
- Mello, C. A. de. (2008). Free Cinema: o elogio do homem comum. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 35(29), 59-79. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2008.65660>
- Morin, E. (1978 [1956]). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Ed. De Minuit, (prefácio de 1977).
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Rancière, J. (2011). *The emancipated spectator*. Verso.
- Ricoeur, P. (1994). *Tempo e narrativa; Tomo I - A intriga e a narrativa histórica*. Papirus.
- Roberti, A. C. N. (2020). *Cidade Ilha: o documentário etnográfico autoral como alternativa à exotização, a partir da cidade do Porto*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/128111>
- Pinto, E. B. (2021). Ética do Slow Cinema: lentidão e hesitação no cinema contemporâneo. *Revista Aniki vol.8 (2)*, 24-47
- Thompson, K., & Bordwell, David (2002). *Film history: an introduction*. McGraw-Hill.
- Weller, F. (2012). *O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60*. [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Pernambuco]. Repositório Digital da UFPE.
<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10867>

ANEXO I - Apontamentos em diário de bordo das visitas à EO

Sexta-feira. 23 de setembro de 2022

Visita à Escola Oficina, início pelas 9h da manhã. Primeira participação como ouvinte na formação em costura, conduzida pela formadora Rosa. A turma presente é composta pelas mesmas formandas da última formação em que pude assistir na última terça-feira.

O ambiente desta aula acontece num ritmo mais livre, dinâmico e aberto. O espaço utilizado para a aula é uma ampla sala de oficina criativa em costura, onde são dispostas diversas mesas de costura, com máquinas prontas para uso.

Há também uma grande mesa de trabalho, local onde as formandas realizam os moldes e os cortes das atividades propostas pela formadora. No canto direito, ao meio do salão, há também uma mesa de passar ferro, um modelo meio assim industrial, em que há acoplado ao equipamento um forte ponto luminoso da lâmpada led.

Os trabalhos, à princípio, parecem ser divididos em diversas etapas de produção prática, levantadas ao critério de técnicas específicas e manuseios diferentes. Entretanto, numa primeira impressão, nenhuma das formandas pareceu dispersa ou não disposta ao ritmo de atividades a serem conduzidas.

Uma preocupação aparente é o nivelamento da turma em face dos diferentes níveis de conhecimento técnico e prático de cada uma das formandas, uma vez que a formadora precisa de atender às dúvidas dentre as mais diferentes dificuldades, conforme a demanda de cada uma das alunas.

De vez em quando, a formadora chama a atenção de todas e convoca a turma para que observem uma determinada técnica em especial. Na ocasião observada, a discussão foi sobre a costura apropriada na forma de acoplar o bolso aos sacos. As diferenças de tecido para o forro dos bolsos para as calças e as marcações todas parecem bastante complexas e que necessitam de um olhar mesmo preciso e criteriosamente cuidadoso.

Quarta-feira. 28 de setembro de 2022

Última visita à Escola Oficina no mês de setembro. Hoje é a penúltima aula de técnicas e práticas de costura. A formadora distribui as instruções da aula impressas numa folha de papel para cada uma das alunas, com o objetivo de dividir as etapas de formulação prática de cada situação de aprendizado.

“Olhem meninas, quem precisa já ir trabalhar com a costura, já pode ir até as máquinas!”

Pessoalmente, senti que houve ali uma maior resistência das formandas com relação à minha presença no laboratório da formação. Pelos vistos, a reunião das formandas nas aulas significa algo que atravessa valores muito além da aprendizagem técnica e profissional para a qualificação e obtenção de emprego.

É perceptível que estes encontros também acabam por contribuir para uma maior socialização entre os sujeitos contemplados naquele mesmo espaço, empenhadas na construção de uma convivência e de uma trama de relações e envolvimentos afetivos e simbólicos. Um cenário também muito oportuno e propício para qualquer fonte de amparo psicológico e comunicacional.

De acordo com a própria formadora, aparentemente, as alunas mais jovens são mais céticas e desmotivadas, difíceis de mobilizar ações e de capturar a atenção ativa. A suspeita é de que, neste caso, há uma espécie de intervalo geracional que evidencia e torna explícito quais são as prioridades de cada um dos recortes, mas esta impressão foi concluída com base em observações superficiais, é preciso ir à fonte. É preciso ouvir quais são essas impressões de modo mais particular.

Houve hoje uma certa confusão com o material de exercícios de costura já feitos, que se perderam nas caixas de armazenamento individuais, destinadas a cada uma das formandas. Eram peças costuradas pelas formandas, todo um princípio de trabalho em costura finalizado que foi perdido dentre as caixas e mais caixas de retalhos avulsos. A aluna que perdera os trabalhos já concluídos lembra-me do rosto de minha mãe. Preciso perguntar-lhe o seu nome e o que se passou, mas falta-me ainda confiança o suficiente para sair daquela zona de conforto da observação.

Quinta-feira. 02 de fevereiro de 2023

Acordei cedo e logo fui pegar o autocarro para o Porto. Marquei uma entrevista particular para às 11h com a formanda da cartonagem, Manuela Silva. Nos encontramos ali na entrada da Escola Oficina.

Assim que entrei no autocarro, pluguei o meu headphone no telemóvel e procurei por uma track em binaural beat para que eu pudesse redigir alguns textos que faltavam para entrega, do trabalho de freelancer que consegui para o mês. O som ajudou-me imenso, desci em Campanhã com um texto quase finalizado.

Em seguida, como de costume, peguei o metro na estação de Campanhã até à Trindade, onde eu teria de trocar de linha, sentido à estação final de Santo Ovídio, em Gaia. Durante todo este percurso, escutava um episódio de podcast Mano a Mano, desta vez o Mano Brown, vocalista do Racionais Mc's

entrevistava o delegado da Cunha. Peguei o metro na Trindade sentido Santo Ovídio, atravessei a Ponte Luís I, fazia um sol forte e bonito. Apesar do frio, tudo estava brilhante e reluzente.

Ainda era muito cedo, umas 10h. Desci em uma estação antes da prevista, na D. João II, pois queria andar um pouco mais até o destino final. Subi uma rua lateral à avenida principal da linha do metro.

Cheguei no Largo Estevão Torres, ainda escutava o podcast. Procurei por algum banco na praça e pausei o som. Consegui terminar o texto que havia começado no autocarro, depois de revisar, anexei à aplicação compartilhável da empresa que presto serviço. Agora sim, estava mais tranquilo para focar na entrevista a seguir.

Já eram 10h30. Retomei o podcast, que já estava a terminar, e fui rumo à Escola Oficina. Durante os últimos minutos do episódio nos headphones, ainda deu tempo de tomar um café numa pastelaria. Cheguei à porta da Escola e não havia ninguém ali ainda, faltavam 10 minutos para as 11h. A Manuela chegou logo em seguida. Pedindo desculpas pelo atraso, mas ainda eram 11h04. Convidei-a para irmos à uma pequena sala que eu havia reservado com o Paulo Afonso no dia anterior.

Ao chegar à sala ela logo mostrou-me um saco que continha umas couves belíssimas, em umas delas, inclusive, havia um botão de flor. Conversávamos sobre frutas e legumes enquanto eu ajeitava o set de equipamentos para realizar as filmagens. Tudo pronto, começamos a gravar e a conversa se estendeu bem, a entrevista seguia um fluxo natural e agradável. De início, fiz perguntas mais gerais, sobre as atividades na Escola Oficina, sobre a convivência com os outros formandos, a conduta da formadora e a infraestrutura oferecida pela entidade. Manuela respondia bem, com aparente sinceridade. Ao meu ver ela sentia-se à vontade para dizer o que queria e como queria.

Na medida em que fui percebendo esta espontaneidade da parte dela, comecei a provocá-la com outras questões mais particulares. Do tipo, quando foi sua experiência de trabalho quando jovem. Como era sua relação com a família naquela altura. Comecei a fazer perguntas que lhe exigiram algum esforço de memória. E era este o movimento que eu estava à procura. Tudo corria bem, mas no momento em que ela começou a se emocionar ao falar da avó e do sentimento que nutria por ela, alguém bateu à porta.

ANEXO II - Apontamentos do encontro com Manuela

Quinta-feira. 13 de julho de 2023

Após uma longa pausa de 3 meses na dedicação ao meu projeto de tese do mestrado, regressei às atividades principais para dar partida de um segundo momento do projeto.

Nesta penúltima fase geral e última etapa enquanto prática de campo, a ideia seria realizar mais algumas tentativas de entrevistas com as personagens que participaram da curta-metragem sobre a Escola Oficina, apresentada na Exposição dedicada ao Projeto ECO, no dia 20 de maio, no Auditório da Sala Comum da Reitoria da Universidade do Porto.

Em princípio, o que se pretendia eram pequenos vídeos-retratos capazes de contemplar especificidades cotidianas de algumas personagens que estivessem dispostas a se envolver ainda mais nessa relação de registro audiovisual.

Durante estes últimos três meses de intervalo entre as atividades do projeto, estive a trabalhar como recrutador face to face, para uma organização humanitária internacional. O trabalho consistia-se em falar com pessoal na rua em geral, para apresentar a iniciativa e tornar pessoas apoiantes com o objetivo final de angariar fundos em prol de campanhas envolvidas com os direitos humanos.

Eu falava em média com pelo menos 30 pessoas durante as seis horas de trabalho em que ficava nas ruas mais movimentadas da cidade do Porto. Na altura, morava em Braga e fazia o percurso Braga-Porto, ida e volta, todos os dias. Era bastante cansativo.

E num destes dias de trabalho às ruas, a meio de uma abordagem com um jovem médico angolano, que se mostrava interessado pela organização, fui interpelado por uma das pessoas que foram entrevistadas para a curta-metragem da Escola Oficina. Era a Manuela, que veio me cumprimentar e, rapidamente, trocamos meias palavras, dizemos qualquer coisa sobre marcar um café e ela logo foi-se embora. Tornei a falar com o jovem médico, meio atordoado e provocado por aquele sentimento de que o projeto estava a chamar por mim outra vez.

Dois meses depois deste breve encontro no horário de trabalho, agora já moro no Porto e estou no meu período de férias do trabalho na organização. No percurso de elaboração do meu projeto audiovisual, tive um encontro bastante importante com a Manuela.

Dois dias antes, fiz uma ligação em que pudemos conversar por quase quarenta minutos. Ela contou-me que pôde assistir a curta-metragem do projeto ECO, disse sobre as dificuldades que têm

atravessado devido à descoberta de mais uma doença auto-imune, enfermidade esta que a tem causado imensas dores e problemas de adaptação.

Marcamos um encontro para o dia seguinte, ela disse que não se sentia pronta para gravar vídeos e queria se encontrar antes para perceber os pontos e temas a serem conversados durante as filmagens, numa conversa mais descompromissada e tranquila. Perguntei-lhe se ela gostava de indicar algum local e ela sugeriu um encontro nos Jardins do Palácio de Cristal, durante a tarde.

No dia seguinte, fazia um sol forte, mas o clima estava ameno e agradável. Marcamos 14h30, no portão de entrada dos Jardins. Não pude deixar de reparar em como foi fácil sair de minha casa, na rua da Boavista, até o local combinado, foram precisos 14 minutos a pé, para lá chegar, bem diferente de quando morava em Braga, a enfrentar bicicletas, comboios, autocarros e metros.

E lá estava ela, sentada num banco às sombras das árvores, com duas sacolas grandes, reparei que numa delas havia grandes pepinos recém colhidos da terra. Procuramos um sítio para ficar e encontramos ao fundo dos jardins uma espécie de esplanada com mesas. E ali tomamos café e ficamos conversando por um bom tempo sobre as coisas da vida. Economia em Portugal, política nos tempos da ditadura, viagens, preços dos arrendamentos, festejos tradicionais.

Por fim, ela pôde me contar com detalhes as dificuldades que teve com as questões da doença, sobre como ela percebe o atendimento médico público em Portugal. Deu-me o exemplo de como foi o processo de atendimento médico quando ela entrou em trabalho de parto com os seus três filhos, algo que ela me diria mais a frente que era um dos maiores sonhos da vida: ter filhos.

Saimos daquele sítio, ela precisava de andar e esticar as pernas. Fomos até uma parte dos jardins que dava visão para o Rio Douro e para uma boa parte de Vila Nova de Gaia. A meio do caminho ela diz: “Eu acho que sou uma pessoa mais pessimista”... Aquilo me trouxe bastante curiosidade. Sentamo-nos num banco de pedra e ela logo tirou dos sacos um punhado de bolachas de laranja embrulhadas num guardanapo, que ela mesma fez em casa e trouxe para o encontro. Ali decidimos então conversar sobre o projeto e sobre as opções que poderíamos combinar para desenvolver o filme, a comer bolachas.

Em qualquer tópico que eu trazia como possibilidade de tema para a conversa, eu sentia que ela se interessava, se entusiasmava em participar, mas dentro de uma perspectiva bastante desiludida com as adversidades que atravessou durante a vida. Senti que ela guarda uma carga muito excessiva de mágoas para com as pessoas que a prejudicam de algum dos modos, familiares, amigos, colegas de trabalho. Ela disse-me sobre um tio que, nos tempos em que ela era apenas uma criança, sempre trazia mangas tropicais para todos os sobrinhos e nunca lhe oferecia.

O que mais irritava Manuela era conviver com essas frustrações e aceitar estas contrariedades da vida e fazer com que as pessoas não a vissem como uma grande vítima, que não gostava de entrar numa discussão entre qual situação de vida é mais difícil com as pessoas. Isso a incomodava bastante. A falta de sinceridade, de confiança nas pessoas, de como ela se sente fora de lugar e em como o sistema é cruel com pessoas iguais a ela.

Após muita conversa e desabafo, o encontro se estendeu até quase 18h. Manuela sugeriu então que fizéssemos as gravações em sua casa, na aldeia, num pomar ou num jardim. Ela ficou de me transmitir alguma sugestão de dia para que pudéssemos filmar. Eu me comprometi a enviar os temas e as perguntas para ela por e-mail. “E este filme, vai servir para quê?” Apesar da indagação objetiva e direta, tive uma espécie de sobressalto ao refletir e responder a pergunta. Disse que era para a minha tese, e que não seriam divulgadas em hipótese alguma essas imagens sem o consentimento da Manuela.

Ela então disse que não haveria problemas em publicar o filme, o inscrever em festivais e coisas assim. Que era melhor isso do que ficar “engavetado” em qualquer sítio. Que era bom que este conteúdo tivesse um propósito de encontrar outras pessoas que estejam a passar pelo que ela passa.

ANEXO III - Transcrição de opção de guião para filme-retrato de Manuela

Duração aproximada: 10 a 15 minutos

Primeira sugestão de composição

1º Ato: Introdução com travelling de atividades/caminhada da personagem.

2º Ato: Primeiro plano de Manuela testemunhando curiosidades de sua história de vida.

3º Ato: Apresentação da personagem e conexão com a Escola Oficina.

4º Ato: Plano-sequência de algum ambiente familiar, fora do contexto da EO.

5º Ato: Relatos pessoais sobre as situações de superação enfrentadas pela personagem.

6º Ato: Trajetória profissional até o primeiro contato com a EO.

7º Ato: Plano-sequência de atividades praticadas pela personagem na EO.

8º e último ato: Testemunhos de sonhos e ambições da personagem, mensagem para as pessoas que pretendem avançar em cursos de formação. Encerramento com travelling do início.

Temas e perguntas a serem tratadas durante a entrevista, como base preliminar de composição do guião de montagem:

- Vida profissional muito precoce, trabalho desde a infância, conhecimentos tradicionais da terra.
- Principais diferenças entre as gerações sobre a liberdade, o costume e lida com o trabalho.
- Relação entre a vida pessoal e profissional.
- Histórias e curiosidades sobre a aldeia em que viveu desde sempre.
- Como eram os tempos de escola em Portugal antigamente.
- Qual o seu maior medo e o seu maior orgulho?
- Neste momento, qual seria o seu maior sonho?
- Como lidar com a ansiedade e com a depressão?
- O que fazer para aliviar o sentimento de revolta causada pelas dificuldades da doença?
- Qual o seu maior conselho para quem está a enfrentar este mesmo tipo de desafio?

ANEXO IV - Perguntas de recepção para a personagem

Como tentativa de identificar os respectivos desdobramentos deste trabalho, foram construídas perguntas para as personagens envolvidas no projeto de composição audiovisual com o objetivo de perceber se as expectativas com o trabalho foram atendidas e se as pessoas se sentiram devidamente retratadas.

Em princípio, foram escolhidas 4 pessoas para assistirem aos vídeos e responderem às perguntas aqui definidas, Manuela Silva, Diana Mota, Paulo Afonso e Ana Roberti. Entretanto, por motivos operacionais e dificuldades de agendamento, diante do cronograma previsto de entrega do trabalho prático e do relatório de projeto de ação, foi possível realizar a entrevista e a recolha deste material somente com a aluna Manuela Silva. Assim mesmo, o investigador apontou as seguintes questões de base que foram idealizadas para estas pessoas que seriam entrevistadas:

Perguntas para a Manuela, Diana e Paulo:

1. O que achou da forma como o filme contou a sua história?
2. Sentiu-se devidamente representada consoante ao que foi apresentado?
3. Há alguma sugestão que tenhas para melhorar o filme?
4. Indica este filme para que outras pessoas assistam? Por quê?

Perguntas para a Ana Roberti:

1. O que achou do resultado final destes filmes?
2. Como percebeu a forma de retratar o testemunho das pessoas?
3. Acha que este trabalho contribui para o projeto ECO? Como?
4. Há alguma sugestão que tenhas para melhorar o(os) filme(s)?
5. Indica este(s) filme(s) para que outras pessoas assistam? Por quê?

ANEXO V - Guião de base da curta-metragem

Transcrição de guião para filme-retrato

Duração aproximada: 3 a 5 minutos

Primeira sugestão de composição

1° Ato: Introdução com travelling de atividades/caminhada da personagem.

2° Ato: Primeiro plano testemunhando curiosidades de sua história de vida.

3° Ato: Apresentação da personagem e conexão com a Escola Oficina.

4° Ato: Plano-sequência de algum ambiente familiar, fora do contexto da EO.

5° Ato: Relatos pessoais sobre as situações de superação enfrentadas pela personagem.

6° Ato: Trajetória profissional até o primeiro contato com a EO.

7° Ato: Plano-sequência de atividades praticadas pela personagem na EO.

8° e último ato: Testemunhos de sonhos e ambições da personagem, mensagem para as pessoas que pretendem avançar em cursos de formação. Encerramento com travelling do início.

ANEXO VI - Folheto informativo e termo de consentimento prévio

FOLHETO INFORMATIVO | ENTREVISTA

O documentário enquanto ferramenta de recolha e disseminação de memórias de práticas comunitárias autor-iniciadas: o caso da Escola Oficina

Mestrado em Ciências da Comunicação: Audiovisual e Multimédia

Breve introdução sobre a investigação

O trabalho de projeto apresentado insere-se no âmbito da tese de Mestrado em Ciências da Comunicação na área profissionalizante de Audiovisual e Multimédia, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Com base nas atividades propostas pelo grupo ECHO, o seguinte trabalho pretende avaliar o impacto e o resultado que o trabalho de elaboração documental, a partir das ferramentas audiovisuais, pode suscitar na percepção coletiva das pessoas, como também em como este objeto audiovisual pode garantir quaisquer resultados em termos de visibilidade e reconhecimento para a própria Escola Oficina.

Objetivo do estudo

Compreender o potencial do documentário para a recolha e partilha de testemunhos relacionados com o impacto do projeto EO, uma ferramenta importante no objetivo de transformação social em Vila Nova de Gaia.

Participantes

Serão participantes deste estudo os investigadores envolvidos na produção do projeto ECHO. Contudo, as principais atividades serão desenvolvidas pelo próprio investigador, na função de cinegrafista, som direto, entrevistador e montador.

Implicações da participação.

As entrevistas serão captadas preferencialmente em formatos de vídeo e gravação de áudio mediante autorização dos entrevistados. As entrevistas poderão se desenvolver conforme a

disponibilidade dos entrevistados e o tempo das conversas dependerá do alongar e da flexibilidade dos participantes. Neste projeto, a participação dos entrevistados será plenamente espontânea e voluntária, uma vez que o entrevistado poderá optar por não responder determinados temas ou decidir, por fim, não participar mais das entrevistas.

Política de publicações futuras dos resultados da investigação

Todos os conteúdos recolhidos, produzidos e finalizados com base nas entrevistas serão utilizadas na produção do Relatório de Projeto de Ação, como Projeto do Mestrado de Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, bem como em plataformas de atuação do Projeto ECHO. Apenas o investigador do mesmo terá acesso a tais informações, garantindo que tratará o seu conteúdo de forma honesta e ética e respeitando as condições de confidencialidade e anonimato caso sejam solicitadas.

Informações de contato do investigador

Mateus Carvalho Lana Nascimento

Tel.: +351 910 390 180

Email: mateus.lana@hotmail.com

Assinatura do estudante:

Data:

TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

Título do projeto de Investigação: O documentário enquanto ferramenta de recolha e disseminação de memórias de práticas comunitárias autor-iniciadas: o caso da Escola Oficina

Curso: Mestrado em Ciências da Comunicação – Audiovisual e multimédia

Atendendo à informação que consta do folheto informativo, pedimos que responda às questões seguintes, indicando se concorda em colaborar no estudo:

Li e compreendi o folheto informativo que me foi facultado, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela/s pessoa/s que abaixo assina/m sobre os objetivos do estudo.	Sim	Não
Foi-me concedida oportunidade para colocar questões relacionadas com o estudo.	Sim	Não
Obtive resposta a todas as questões que coloquei sobre o projeto.	Sim	Não
Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências.	Sim	Não
Aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que forneço de forma voluntária, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo investigador.	Sim	Não

Nome e contacto do investigador

Assinatura/s:

Nome e assinatura do participante

Nome (maiúscula):

Assinatura:

Data: /..... /.....

Este documento é composto de ... página/s e feito em duplicado:

uma via para o investigador, outra para a pessoa que consente

Se não for o próprio a assinar por idade ou incapacidade

(se o menor tiver discernimento deve também assinar em cima, se consentir)

Nome:

BI/CD N°: Data ou Validade / /

Grau de parentesco ou tipo de representação:

Assinatura

ANEXO VII – Entrevista de recepção feita com Manuela Silva

Esta entrevista foi realizada com a personagem principal da curta-metragem “Movimento perpétuo” após a visualização do filme por Manuela em sua casa, junto de sua família. A entrevista foi feita por telefone, gravada pelo investigador e posteriormente transcrita para complemento de anexos deste relatório.

Mateus: Então Manuela, conseguiu assistir o filme?

Manuela: Sim, assistimos. Junto da família toda.

Mateus: Que maravilha! Me conta como foi?

Manuela: Gostamos muito. Há só uma parte que eu não sei se fica assim... Quanto estou a explicar a alguém como é que se faz algo, e aparece lá eu a dizer calão. Achas que fica giro ou fica mais natural se deixarmos? Achas que ficaria bonito ou cortarias esta parte?

Mateus: Bom, se você não se importar eu posso deixar, mas achas que fica muito inapropriado? Eu posso retirar se quiseres.

Manuela: Não, não seria por mim. É por ti mesmo, se acha que seria mal aparecer assim no filme. Por mim não há problemas, percebes?

Mateus: Certeza?

Manuela: Não, eu estou a questionar se será problema para ti deixar assim. Para mim não há problema. Eu acho que fica até mais natural porque nós estávamos ali, fora de uma coisa formal, não é? Correto? Nós estávamos ali, no fundo estávamos a trabalhar. Uma coisa que não é uma brincadeira estar a fazer por fazer. Estávamos empenhados em trabalhar, mas também estávamos um bocado à vontade, não é?

Mateus: Claro, eu acho que faz parte.

Manuela: Pois, não estávamos ali numa entrevista formal, para uma entrevista de emprego, por exemplo, não é? Então no fundo acaba por ser natural uma pessoa estar a trabalhar, mas a conviver ao mesmo tempo

Mateus: Sim. Olhe, por mim é tranquilo deixar como está.

Manuela: Isso. Se pra ti, o teu interesse é mostrar essa naturalidade, para mim está ótimo. Não te preocupes.

Mateus: E sobre a forma como contou a sua história, em geral. O que achou deste formato?

Manuela: Eu acho que está bonito, está completo.

Mateus: Conseguiu se sentir representada e contemplada, assim, de acordo com aquilo que você pôde contar para mim. Você acha que fez sentido?

Manuela: Eu acho que faz sentido sim.

Mateus: Não sei se notaram ao assistir, mas há uma cronologia, um certo tipo de sequência básica de temas aos quais nós conversamos durante a entrevista. Eu fui tentando conectar esses temas de modo que houvesse coerência e que isso pudesse de fato ilustrar um bocado daquelas imagens e daquelas conversas que nós tínhamos ali, mesmo informalmente no espaço das aulas mesmo, não é? E acho que elas acabam por se completar. Você sentiu isso também?

Manuela: Senti isso sim. E depois com a tua parte, a parte de escrita, não é? Quanto alguém for ler a tua tese tudo se enquadra. O objetivo era mesmo esse, não é?

Mateus: Há algum aspecto de melhoria do filme em geral que você gostaria e acrescentar? Algo que talvez possa melhorar, algum detalhe a mais em específico ou qualquer coisa do tipo?

Manuela: Eu não percebo muito de curtas-metragens, percebes? Não sou a melhor crítica para ti.

Mateus: Mas eu digo mesmo em relação ao tema, em respeito àquilo que contou durante as filmagens. Por exemplo, você gostaria que eu retirasse algo que disse ou que acrescentasse algo que não apareceu, mas que foi dito durante a nossa conversa? Fique à vontade para sugerir qualquer coisa caso tenha necessidade.

Manuela: A única coisa que eu acrescentaria é o caso de eu estar agora neste estudo quando na altura ainda nem sabia que tinha dado positivo para uma doença que eu tinha. Com esta incerteza de uma pessoa andar aqui ainda num estudo inconclusivo sobre um diagnóstico preciso daquilo que eu tenho e ainda não consegui descobrir de facto.

Mateus: Sim, eu percebo. Mas acho que este recorte de situação faz parte daquele tempo em que conversamos, há quase um ano atrás. Isso fica salvaguardado no filme quando colocamos a data de quando a entrevista aconteceu e que, naquela altura, você estava com um outro diagnóstico, não é?

Manuela: Isso é verdade. Isso foi um registro de um tempo atrás. Depois poderíamos fazer, se realmente as coisas corresse bem, poderíamos fazer um posterior, fora daquele ambiente da Escola Oficina. Um relato mais atualizado dentro de um diagnóstico mais fechado daquilo que eu possuo. Seria a continuação de um testemunho antigo para um mais atual. Imagina, daqui a meio ano, por exemplo. Imagina que já tenha ali um diagnóstico fechado e que se tenha chegado à meta se tenha a certeza de

que é aquilo e uma pessoa tem aquele percurso de um ano todo para cá, no fundo, não é? Que daí já lá vai um ano.

Mateus: Sim, eu acho que faria total sentido. Um certo tipo de espelho de quais é que eram as impressões de antes e quais foram as impressões depois, de um outro momento.

Manuela: Sim, porque também posso passar a experiência de uma moça que eu conheço que ela também, no fundo, está há quatro meses nisto, nesta inconclusão e nessa ansiedade, lá no Hospital Santo Antônio, mas já tem um percurso de anos para trás também, de diagnósticos inconclusivos. E no fundo a gente vai partilhando experiências uns dos outros, percebes? E eu acabo por saber que eu não estou sozinha porque não sou a única nesta situação.

Mateus: Sim, e é muito este o propósito deste filme e deste vídeo. É conectar histórias, pessoas que às vezes também atravessam situações que tenham esse grau de dificuldade, mas que também podem oferecer algum ponto de inspiração. A Manuela sentiu, por exemplo, que este filme, com este modelo de abordagem que fiz contigo, achas que isso pode inspirar alguém que talvez passe por alguma situação similar a sua? Por exemplo, se você assistisse um filme de outra pessoa, com um formato parecido. Que achas que sentiria, por exemplo?

Manuela: Sim, há pessoa que, por exemplo, vão à televisão e dão aqueles temas sobre doenças ou perdas. E as pessoas tem assim aquele texto muito inspirador, não é? Aqui, também acabamos por ter, mas na altura não foi pensado nesse tema. Portanto, o movimento, naquele momento em que filmamos, não foi somente o tema de inspiração consoante a doença que eu possuo, ou imaginava que possuía, isso acabou por surgir espontaneamente. Mas, no fundo, acabamos, sem querer, por falar nisto. Não fomos preparados para este tema, eu iria mais preparada para o tema da cartonagem, da Escola Oficina, das formações. E no fundo, evoluiu-se, e acabou-se por enquadrar aquele tema e a experiência que vem desde a minha infância e tudo mais. Acabamos por englobar e os temas foram surgindo, foi fluindo, não foi?

Mateus: Sim, com certeza. Imagina, você sente que este formato é um pouco diferente daquele a que nós, habitualmente, temos contato nos jornais, nas notícias televisivas? Porque geralmente quando um repórter entrevista alguém, tudo acontece num tempo muito rápido, não é mesmo?

Manuela: Sim, é verdade. Quando as pessoas vão para um programa televisivo, por exemplo, geralmente estes debates já são preparados. As pessoas já vão preparadas, com os temas muito bem programados porque sabem que tem “X” tempo para falarem. Não podem exceder aquele tema, porque a depender do tempo, não podem avançar ao tema seguinte. Portanto, são pessoas preparadas e arranjadas para este tipo de debate, ou para este tipo de entrevistas. Aqui, acabas por ir buscar uma

pessoa que não foi preparada para isso, porque nunca havia feito uma entrevista neste formato, neste gênero mais espontâneo. E acho que conseguistes captar o que pretendias, penso eu.

Mateus: Claro, porque o documentário ele atende a um outro propósito. Há mais espaço de tempo, é necessário que este tempo se desdobre e que aconteça esse aprofundamento nas ideias, nas conversas. Porque justamente, o que defendo é que esta estética do jornalismo, este formato que o jornalismo convencional impõe, é muito diminutivo, ele resume bastante a imagem das pessoas. E o que eu tentei propor, justamente, para esta tese, foi um formato diferente de poder conversar com as pessoas. Um formato diferente de poder falar sobre um tema, mas ao mesmo tempo sem desconsiderar que as pessoas têm as suas dificuldades, os seus complexos, as suas ambições, inspirações, seus sonhos, memórias. O que o jornalismo convencional faz é justamente o contrário disso, não é? Geralmente ele apresenta pessoas que possuem um interesse público pautado por um texto muito previamente calculado.

Manuela: Sim, tudo muito elaborado e preparado. E depois acabam por não oferecer a realidade mesmo daquela pessoa que só foi usada para um breve momento de tempo na televisão. E quando as coisas são espontâneas, tudo fica mais nítido. É como uma entrevista em direto. Não há reparos, cortes, edições ou montagens. Está tudo ao natural. E quando já há um vídeo editado, já se “melhora”, já se retira uma palavrinha ali, portanto. E aqui não, aqui vê-se, no fundo, que não foi tudo muito editado ao pormenor, sem muitos cortes e manipulações. Foi espontâneo, como aconteceu. E se a sua tese é isso, se o seu objetivo é esse, acho que está.

Mateus: Achas que terias o interesse de indicar e sugerir esse filme para que outras pessoas também pudessem assisti-lo? Se sentiria confortável se nós apresentássemos esse filme para outras pessoas? Reparei que já mostrou para as suas filhas, como foi isso, elas gostaram, ficaram satisfeitas e orgulhosas com a mãe?

Manuela: Sim, claro. E agora, é a tal coisa. Eu também nunca havia feito nada do gênero. E uma coisa que é programada... Quem me conhece, iria saber que foi espontâneo. No fundo, quem me conhece sabe que não foi um vídeo elaborado, muito editado. Portanto, está muito natural, percebes? Está muito natural.

Mateus: Achas que as pessoas que não te conhecem, elas se assistissem a este filme, poderiam ter a impressão de que, talvez, não foi uma entrevista tão premeditada e super editada, que foi um relato assim mais espontâneo?

Manuela: Sim, porque se nota que quando a pessoa é editada, a frase está feita como que calculada, uma imagem picotada. E mesmo que não tenham cortes, a pessoa se vai programada e já

vai com aquela frase feita, é ou não é? Leva uma frase decorada. E aqui não, aqui está tudo natural mesmo. Nota-se que não está nada muito bem programado da minha parte, acho eu. E é isso o que mais me chama a atenção no filme, este grau de espontaneidade. E a própria experiência em si. Ó pá, acho que está tudo enquadrado. O que eu disse, enquadra-se naquilo que eu fiz. Porque eu realmente gosto de explicar, gosto de dar a mostrar o que sei, no vídeo isto está claro. O gostar de ver as coisas, o acontecimento do produto final e ir fazendo conforme as ideias vão surgindo, aqueles pequenos enganos e como conseguir reparar o engano, e do engano nascer outra ideia. Portanto, é uma parte criativa, não é? Porque há muita gente que não consegue fazer. Aconteceu na formação de pessoas que faziam mal e acabavam por desistirem, e começavam a fazer outra coisa. Estas a entender? E eu por acaso nunca dei nada fora porque eu fui conseguindo, mesmo coser, eu fui conseguindo arranjar algumas soluções, percebes?

Mateus: E acha que isto fica bastante nitido e perceptível na medida em que as imagens sugerem isso, naqueles momentos em que conversávamos em meio às aulas da formação em cartonagem? Achas que elas conseguem demonstrar o modo como você estava a colocar em prática aquilo que dizia?

Manuela: Sim, e por caso, modéstia parte, fiz trabalhos muito bonitos que até ofereci aos meus filhos. Fiquei muito orgulhosa de mim mesma.

Mateus: E olha que muita coisa ainda não entrou neste filme. Eu infelizmente ainda tive que escolher e seleccionar o que colocar no filme, que durou aproximadamente 20 minutos, mas havia conversa gravada de quase duas horas de duração. O desafio foi transformar toda essa conversa que tivemos num vídeo um bocadinho mais breve, mas sem deixar de ser denso e que pudesse contemplar a sua história para um pouco além das formações.

Manuela: Exatamente, para isso teríamos que fazer um filme de duas horas e sei que é preciso de um certo limite de tempo para que possa realizar esse filme.

Mateus: Até poderíamos fazer algo com uma duração um pouco mais dilatada se tivéssemos mais imagens e uma coletânea de opções de imagens fora do contexto da Escola Oficina. E para isso, a Manuela mesma disse que se dispõe a continuar com as filmagens futuramente, certo?

Manuela: Sim, e neste sentido, eu acho que seria interessante fazer um filme com um foco mais atento à questão da saúde pública. E que não necessariamente seria algo direccionado somente aos meus testemunhos, que talvez pudesse mesmo falar sobre o sistema nacional de saúde, percebes? Nós temos algumas estatísticas aqui em Portugal das respostas, da primeira consulta de especialidades, há um timing, o governo precisa se comprometer em atender a toda a gente e a responder em um X

determinado período de tempo. Acho que, se não me salvo o erro, são no máximo 150 dias. Mas depois, tu consegues as consultas de especialidades relativamente rápida. Umas mais do que outras, pronto, depende, umas especialidades há uma resposta mais rápida que outras. Mas depois, para o diagnóstico, não há timing. Portanto, tu podes esperar por um diagnóstico, um mês, meio ano, três anos. E isto já não entra nas estatísticas, estas a perceber? O que vem a público é a resposta que o Sistema Nacional de Saúde oferece para a primeira consulta de especialidades, mas depois o assunto do diagnóstico e do tratamento do doente, já não há estatísticas para isso. Não há limites de espera. Isso não é de conhecimento de ninguém, as pessoas só sabem disso quando entram em alguma especialidade e precisam de um diagnóstico rápido para começarem a tratar de alguma doença.

Mateus: Claro, esse seria um tema pertinente e relevante para uma grande quantidade de pessoas, não é? Há muitas pessoas que podem estar a passar por este mesmo tipo de situação e enfrentam problemas similares com isso.

Manuela: Porque há coisa que eu vou sabendo e aprendendo porque comecei a entrar ali. Uma vez que há muita coisa que eu, por não precisar antes, desconhecia por completo. Agora é que começo a perceber o processo das coisas. E agora compreendo por que há coisas que são mais demoradas. Mas acho que poderíamos fazer um documentário, ou algo do género, só sobre este tema, acho que teria mais fundamento. Porque senão, acaba por englobar um tema muito pesado, muito complexo, e isso acaba por abafar os outros. E o que deveria fazer sentido vai deixar de fazer, porque depois, não se vai dizer uma coisa com a outra. Se o tema principal são as formações, a ideia de a pessoa realmente arranjar uma ocupação, querer buscar por mais informação, querer aprender, acho que aí temos todos os temas englobados. O que eu gosto de fazer, o que eu gosto de aprender, tenho a capacidade de aprender. Acho que aí está tudo enquadrado. Agora, se vamos aprofundar depois em um tema sobre a saúde, o assunto das formações pode deixar de fazer sentido, não achas?

Mateus: Neste documentário de agora, que enviei para si, por exemplo, os cursos de formação surgem como uma opção, dentre as muitas, alternativas que as pessoas têm para poderem se movimentar. Para que elas possam fazer justamente aquilo que disseste no filme, que é sair do sofá e poderem superar de algum dos modos essas adversidades.

Manuela: Sim, acho que isto está mesmo bem enquadrado. Faz sentido falar sobre como estas formações da cartonagem, como coisas que eu nunca havia feito antes e que foram muito importantes para mim nesse sentido de movimentação e aprendizagem.

Mateus: Seria mesmo muito interessante se nós pudéssemos futuramente, depois de um certo tempo, pudéssemos conversar novamente, numa tentativa, num experimento para um outro tipo de

filme, se tiveres o interesse. Para que depois, pudéssemos avaliar como é que este relato de agora, de pouso mais de um ano atrás que fizemos e que está presente no filme, ele pode se conectar com o relato futuro

Manuela: Sim, penso que o ideal seria mesmo quando eu conseguisse ter um diagnóstico mais fechado. Porque aí a parte mental que “tenho isto”, acho que, embora não muito 100% enraizada, mas pronto, já seria algo mais definitivo e menos angustiante. Daria para me sentir ou bocado mais em paz. E depois, seria importante descrever como foi a adaptação, a aceitação as principais mudanças. Acho que seria um documentário interessante.

Mateus: Sim, sou super adepto da ideia e eu acho que seria uma oportunidade muito incrível. E espero que tenhas gostado deste experimento que fizemos, pelo menos até aqui agora. E espero que tenhas se sentido realmente bastante contemplada e respeitada diante do modo como foi apresentada e representada no filme.

Manuela: Se viermos a fazer mais filmes, seria algo para além de inspirador, também pode ser muito um alerta para muita gente, estás a perceber? É exatamente esse o ponto, para as pessoas poderem insistirem quando percebem algo de errado com elas mesmas, com algum sintoma estranho. Que elas não desistam e insistam em procurar saber o que é que passa.

Mateus: É o nome do filme, não é? É a persistência na base do movimento perpétuo.

Manuela: Exatamente. Porque, no fundo, infelizmente eu não fui logo ao sítio certo, não fui às mãos corretas para avaliarem o que é que eu tinha. E eu andei a ir a particulares e tudo, percebes? Eu andei sempre a tentar encontrar alguém que pudesse me oferecer uma resposta definitiva, estas a perceber? E ainda hoje eu ando atrás. Nestes casos eu não adormeço, eu não relaxo ao sofá à espera de que me chamem. Eu ando sempre à procura. Fico ansiosa porque é aí que entra o trauma passado. Depois de muita experiência de saber como as coisas funcionam e como os processos são demorados e difíceis de serem resolvidos em tempo. Eu preciso ter a confirmação de que as coisas estão a avançar.

Mateus: Bom, finalmente, o que eu gostava de perceber melhor é se você se sentiu mesmo contemplada e, sobretudo, respeitada. Porque eu acho que o mais importante, neste tipo de trabalho audiovisual, é o respeito e a integridade de quem está participando. Gostava de saber se eu consegui transmitir isso, gostava de ouvir o que pensa sobre. Se houve essa tentativa de retratar a sua história e o seu testemunho de uma forma respeitosa e adequada?

Manuela: Sim, está perfeito. Acho que neste aspecto está. No fundo, mostrastes aquilo que eu sou mesmo. Não há cá melhoramentos nisso ou fingimentos ou adaptações. Portanto eu acho que está natural, é como eu sou e isso é o que vale mais. Eu acho que não sou aquele tipo de pessoa que quando

está na frente de uma câmera é muito cuidadosa nas palavras, de arranjar a palavrinha certa ou cara. Eu não, tento ser espontânea e natural. Portanto, acho que está muito bem e definiu muito como eu sou.

Mateus: Muito bem. Fico muito feliz e satisfeito que tenhas tido esta impressão final sobre o trabalho que fizemos juntos. Espero que também estejas feliz com este resultado.

Manuela: Sim, fiquei super orgulhos e estou lisonjeada. Porque, olha, nunca tinha me acontecido como tal. Eu quando te vi por lá eu pensei que tu irias só fazer uma tiragem estatística ou apontamentos sobre todos nós. Nem nunca pensei que tu irias fazer entrevistas. Eu pensei que tu irias mais para esta área mais de dados e coisas do gênero. Quando me convidastes para uma entrevista eu fui apanhada de surpresa, porque eu não estava a contar com isso.