

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



MONTAGEM E ESTRUTURA: O CASO DO *MAKING OF*

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM TECNOLOGIAS DE PÓS-PRODUÇÃO

António Rafael Martins Simão

Amadora, setembro de 2018

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**MONTAGEM E ESTRUTURA:
O CASO DO *MAKING OF***

António Rafael Martins Simão

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Tecnologias de Pós-Produção, realizado sob a orientação da Prof.^a Manuela Viegas, professora adjunta, área científica de Montagem Cinematográfica.

Amadora, setembro de 2018

Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, aos realizadores Manuel Pureza e Sérgio Graciano por me terem dado a oportunidade de estagiar na sua produtora, e a todas as pessoas que integram a equipa dos Estúdios Meia Laranja, Andreia Esteves, Catarina Faria, Luís Guerreiro, Hugo Leitão e Ricardo Oliveira, que tão bem me acolheram.

Naturalmente, agradeço ao montador António Gonçalves, por aceitar ser o meu mentor nesta minha primeira experiência no mercado de trabalho e por todos os conselhos e ensinamentos que partilhou comigo durante este processo.

Na Escola Superior de Teatro e Cinema, quero começar por agradecer ao professor João Milagre por ter exercido um papel determinante na obtenção deste estágio; à Dra. Luísa Marques pelo aconselhamento prestado relativamente às normas de referência bibliográfica; à professora Manuela Viegas, que desde o primeiro ano do Mestrado me acompanhou de maneira próxima e atenta, e que aceitou orientar-me. Reconheço a sua paciência e preocupação, por nunca me deixar esquecer de procurar solucionar a nível teórico as questões que encontrava a nível prático, e por todo o apoio prestado na redação deste Relatório, muito obrigado.

Agradeço ao Paride Ambroggi e à Rita Ferreira, pelo companheirismo e disponibilidade demonstrada para a partilha de impressões durante e após o estágio.

Por último, reservo um agradecimento especial aos meus pais pelo apoio prestado e pela constante demonstração de respeito e confiança face às opções tomadas durante todo o meu percurso académico. Sem eles, a conclusão desta etapa não teria sido possível.

Resumo

Um *making of*, dado a natureza das imagens que apresenta, fornece ao espectador informações privilegiadas sobre o processo de produção cinematográfica. A sua inserção dentro do género do cinema documental atribui à montagem um papel ainda mais importante na procura de uma estrutura que permita que estes filmes autorreflexivos sirvam tanto a sua função informativa, por vezes didática, como a de entretenimento.

A reflexão presente neste Relatório de Estágio executado durante a produção e pós-produção da longa metragem *Linhas de Sangue* está relacionada com as questões que surgiram durante o processo de montagem dos vídeos de *making of* deste filme.

PALAVRAS-CHAVE: montagem; *making of*; autorreflexividade

Abstract

A making of, given the nature of the images it presents, provides the viewer insider information about the filmmaking process. Its insertion within the genre of documentary film gives the editing an even more important role in the search for a structure that allows these self-reflexive films to serve both their informative, sometimes didactic and entertaining functions.

The reflection in this internship report, which was performed during the production and post-production of the feature film *Linhas de Sangue*, is related to the questions that arose during the editing process of the making of videos of this film.

KEYWORDS: editing; making of; self-reflexivity

Índice

Introdução.....	1
Caracterização da entidade promotora	3
Atividades desenvolvidas durante o período de estágio.....	4
<i>Dez em Linha</i>	6
<i>Linhas de Sangue: Making of</i>	8
Documentário <i>KIDS</i>	12
Para uma definição do <i>making of</i> : contextualização histórica e conceitos.....	14
Laurent Bouzereau: estudo de caso	22
Análise da estrutura dos <i>making ofs</i>	24
Aplicação prática	27
Análise crítica dos procedimentos.....	29
Conclusão	31
Bibliografia.....	32
Filmografia	33
Glossário.....	35
Anexos.....	i
Anexo I: Parecer de realização de estágio	i
Anexo II: Exemplos de projetos	iii
Anexo III: DVD	v

Introdução

O Relatório que aqui se apresenta é referente ao estágio levado a cabo nos Estúdios Meia Laranja, entre fevereiro e julho de 2018, enquadrado no Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, área de especialização em Tecnologias de Pós-Produção, da Escola Superior de Teatro e Cinema.

A inscrição na cadeira de Estágio Profissional com Relatório Final partiu do desejo de ter contacto com o mercado de trabalho e com profissionais dentro da área, e completar a componente teórica, exigida pelo Mestrado, com uma componente prática, aplicando e aperfeiçoando os conhecimentos que fui adquirindo ao longo do meu percurso académico.

Ao frequentar a cadeira de Direção de Projeto (Pós-Produção) propus-me fazer um estudo sobre séries de ficção, do ponto de vista da pós-produção, mais concretamente da montagem. O aspeto que me interessava em particular era a forma como as transições, usadas de maneira criativa através da montagem, podem melhorar o *storytelling* em séries de ficção.

Após ter definido o tema da minha investigação, ao mesmo tempo que me dedicava a explorá-lo do ponto de vista concetual, dei início à procura de produtoras ligadas à produção de séries de ficção, em Portugal. O processo de contacto e entrevistas foi longo e bastante complicado. Não fui bem-sucedido e não tive oportunidade de estagiar em nenhuma delas.

Posto isto, com espírito mais pragmático, e tendo tomado conhecimento de uma oportunidade de estágio nos Estúdios Meia Laranja, encetei esse contacto, sabendo que haveria bastantes trabalhos a nível de montagem, mas que dificilmente encontraria séries em pós-produção. No caso de ser aceite como estagiário, teria, pois, que reestruturar o tema da minha investigação, de acordo com a viabilidade prática do estágio e consoante o tipo de trabalho que me fosse sendo proposto. Progressivamente fui adquirindo essa consciência.

À medida que o estágio foi avançando, trabalhei em projetos tanto de ficção como documentário. Foram eles: a longa-metragem *Dez em Linha*, o documentário *KIDS*, e o *making of* do filme *Linhas de Sangue*. Este último foi o trabalho a que dediquei mais tempo e sobre o qual desenvolvi a reflexão que de seguida apresentarei. As questões concretas que me foram surgindo, no âmbito da montagem, tinham que ver com a avaliação do critério de seleção das imagens de que dispunha e também com o tipo de estrutura que deveria adotar em função dos objetivos de cada projeto.

Assim sendo, a investigação sobre o *making of* que levei a cabo veio também contribuir para a compreensão das ideias e convenções que estão subjacentes ao desenvolvimento deste tipo de filmes.

Na primeira parte deste Relatório, irei caracterizar a empresa e descrever a experiência de estágio que tive nos Estúdios Meia Laranja. Na segunda parte, a abordagem será mais teórica, propondo-me tratar as principais questões que dizem respeito aos filmes designados de *making of*, e fazer um estudo de alguns casos de autores e filmes. Por fim, será elaborada uma reflexão e análise crítica de todo o processo de estágio, que se conclui com a redação deste Relatório.

Caracterização da entidade promotora

Os Estúdios Meia Laranja, instalados em Lisboa, no bairro de Campo de Ourique, funcionam sobretudo como empresa de prestação serviços de pós-produção, e, conjuntamente com empresas associadas, também é responsável por produzir os seus próprios conteúdos. Neste espaço, de rés do chão e dois níveis de caves, existem, para além de escritórios de produção, várias salas de montagem, um estúdio de som, destinado a misturas e *foley*, e uma sala de correção de cor. Os trabalhos mais recentes em pós-produção foram as séries *País Irmão*, produção Stopline, e *Fugiram de Casa de Seus Pais*, produção Caos Calmo Filmes, ambas terminadas aquando da minha entrada.

Aqui estão inseridas a produtora Coyote Vadio, com a qual estabeleci o primeiro contacto, e a produtora Caos Calmo Filmes.

A Coyote Vadio foi criada em 2012, com o objetivo de produzir conteúdos cinematográficos, bem como conteúdo televisivo, nomeadamente séries, telefilmes, videoclips e publicidade. Do seu portfólio constam as curtas-metragens *Linhas de Sangue* (2011), *Bruxa de Arroios* (2012) e *Kieza* (2016), todas estas realizadas por Manuel Pureza. A primeira deu origem à longa metragem com o mesmo nome, na qual vim a trabalhar.

A Caos Calmo Filmes é também co-produtora deste filme, e é responsável pela produção dos filmes realizados por Sérgio Graciano, entre eles: *Se te quiseres matar, Mata-te!* (2015), *Uma Vida à Espera* (2016), *Fugiram de Casa de Seus Pais* (2017-18), *O Protagonista* (2018), e *O Som Que Desce na Terra* (em pré-produção).

Durante o estágio, tive como orientador o montador António Gonçalves, licenciado em Cinema, na área de Realização, pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), em 2006, e mestre em Ciências da Comunicação, na vertente de Cinema e Televisão, pela Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), em 2009.

Soma mais de dez anos de experiência profissional em diversas áreas, sendo a montagem aquela em que conta com um maior número de projetos. Tem desempenhado funções como montador tanto em televisão, nas séries *Maternidade* (2012-13), *Njinga, Rainha de Angola* (2014-15) e *Fugiram de Casa de Seus Pais* (2017-18), como em cinema, em projetos como *Boa noite Cinderela* (2014), *Coelho Mau* (2017) e *Flores para Godzilla* (2018), de Carlos Conceição, *Bodas de Papel* (2014) e *Kuru* (2016), de Francisco Antunez, *Kieza* (2015), de Manuel Pureza, *Herculano* (2014) e *Uma Vida à Espera* (2016), de Sérgio Graciano, ou *O Fim da Inocência* (2017), de Joaquim Leitão.

Atividades desenvolvidas durante o período de estágio

Aquando da minha entrada para o departamento de pós-produção, não foi delineado um plano rígido dos projetos em que iria trabalhar. Falou-se na possibilidade de integrar a equipa de projetos não terminados que nunca haviam chegado à fase de pós-produção, entre outras possibilidades. Contudo, sempre foi deixado claro que área em que iria trabalhar seria montagem.

O estágio teve a duração de 400 horas, durante as quais trabalhei com os softwares Adobe Premiere CC 2017, Adobe Media Encoder CC 2017 e DaVinci Resolve, nos projetos discriminados em baixo:

Tabela 1: Projetos desenvolvidos durante o período de estágio

	<i>Dez. em Linha</i>		<i>LDS:</i>	<i>Doc. KIDS</i>
	<i>Fugir</i>	<i>Saber Perdoar</i>	<i>Making of</i>	
19-23 fev.				
26 fev.-2 mar.				
5-9 mar.				
19-23 mar.				
26-30 mar.				
2-6 abril				
9-13 abril				
16-20 abril				
23-27 abril				
30 abril-4 maio				
7-11 maio				
14-18 maio				
21- 25 maio				
28 maio-1 jun.				
4-8 jun.				
11-15 jun.				
18-22 jun.				
25-29 jun.				
2-6 jul.				
9-13 jul.				

Durante este período, procurei estar presente noutras situações que tivessem lugar fora da minha sala de montagem e participar quando era solicitada partilha de ideias. Tentei que o meu registo diário das atividades fosse o mais detalhado e completo possível, incluindo também alguns temas discutidos em conversas informais, de maneira a poder reunir o maior número de informação sobre as atividades exercidas e todas as questões e obstáculos surgidos, tendo em vista a análise crítica que seria necessário fazer.

Tratando-se de uma organização espacial que permite rápida comunicação entre departamentos, o ambiente de trabalho torna-se bastante familiar e houve sempre abertura para colocar questões e pedir uma segunda opinião sobre um trabalho que estivesse a ser desenvolvido, sempre com espírito de entreatajuda.

Ao contrário do esperado, o estágio não começou com um período de observação e familiarização com os programas, uma vez que já os dominava relativamente bem, ou com funções de assistência de montagem. Em vez disso, foi-me logo facultado material para começar a organizar e montar.

Relativamente à carga horária, as atividades decorriam em regime de part-time, consistindo aproximadamente em cinco horas de trabalho diárias, com possibilidade de ter um dia de folga por semana, que, quando utilizada, servia para leituras e visionamentos.

Dez em Linha

O primeiro projeto, no qual trabalhei durante o primeiro mês de estágio, foi a longa metragem antológica *Dez em Linha*, escrita e realizada por Manuel Pureza. Esta contém dez segmentos, com histórias independentes, estando ainda apenas cinco deles rodados.

Foi-me proposto que montasse o último dos segmentos, intitulado *Fugir*, sobre um casal que trabalha numa pizzeria, e que, durante o seu turno, recebe uma encomenda da ex-namorada do personagem masculino. Parte dos diálogos desenvolvem-se através de uma conversa telefónica, em que se veem as duas personagens a falar em espaços diferentes. A técnica utilizada na montagem é ‘*crosscutting*’, não numa base de pergunta-resposta, mas tentando focar nas reações de cada personagem ao telefone.

Antes de iniciar a montagem, foi necessário unir (*merge*) os clips de vídeo e som que já estava sincronizado. Depois de terminado o primeiro alinhamento, foi feita uma apreciação por parte do orientador, e foi sugerido que tentasse esconder/mascarar o *overacting* da atriz que interpreta o papel de ex-namorada, devendo procurar outros takes e também procurar reações, dando mais destaque aos outros dois atores. Tive noção que a montagem pode fazer muito para melhorar o desempenho dos atores, no sentido de transmitir em continuidade uma imagem a que foram retirados os momentos de maior fragilidade interpretativa.

Foi também lembrado que, ao fazer a revisão da montagem, tivesse em consideração os seis critérios propostos por Walter Murch (1995), ou melhor, a escala de prioridades que, no momento de fazer um corte, se sobrepõem à continuidade espacial. Para o autor, um corte ideal deve: “1) refletir a emoção do momento; 2) fazer a história avançar; 3) acontecer num momento ritmicamente interessante e ‘certo’; 4) respeitar o que se pode chamar de ‘alvo de interesse’ [...]; 5) respeitar a ‘bidimensionalidade’ [...]; 6) respeitar a continuidade tridimensional [...]” (p. 18, tradução minha).

Na prática, este conjunto de ‘regras’ não significa que devem ser usadas todas ao mesmo tempo, elas servem apenas como guia para quando se tem de tomar opções no momento do corte, colocando a emoção e a história em primeiro, em detrimento, quando dispensáveis, das que se encontram mais abaixo nesta hierarquia.

Para além do segmento referido anteriormente, também estive envolvido na montagem de outro, *Saber Perdoar*, sobre uma mulher que fala ao telefone com a sua irmã, que está à beira da morte. Este já tinha um alinhamento feito, cabendo-me apenas fazer as alterações que considerasse necessárias. Esta montagem também é feita numa lógica de ‘*crosscutting*’, em que as personagens comunicam entre si por chamada telefónica durante toda a sua duração. Tentei

tornar o discurso de ambos os lados menos mecânico e mais fluído, criando tensão e dilatando o tempo quando necessário.

Apesar de nesta primeira fase ter sido acompanhado de perto pelo orientador, senti falta do contacto direto com o realizador Manuel Pureza, de forma a poder perceber se as opções que estava a tomar a nível de montagem iam ou não ao encontro da sua visão para o filme.

Linhas de Sangue: Making of

Quando dei início às minhas funções como estagiário, encontrava-se em pré-produção a longa metragem *Linhas de Sangue*, realizada por Manuel Pureza e Sérgio Graciano. Pouco tempo após o início da rodagem, foi-me proposto que editasse os vídeos de *making of* deste filme.

As imagens que recebi eram puramente documentais, registavam o que acontecia durante as rodagens de forma livre e sem nenhuma ideia de estrutura subjacente. A proposta era editar os primeiros quatro dias de rodagem, de modo a compilar os melhores momentos num vídeo de 5 minutos, para depois poder ser publicado na internet, para efeitos de divulgação do filme.

Antes de iniciar a montagem, tiveram de ser criadas *proxies* dos vídeos, ou seja, ficheiros mais leves e de leitura mais fácil, quando colocados no software de edição. Estas imagens, originalmente filmadas em 4K, foram convertidas para a resolução 1080p. Terminada a montagem, e antes de exportar a versão final, foi feito o *relink* das *proxies* aos ficheiros originais.

Uma das primeiras dificuldades com que me deparei com a execução deste trabalho foi no processo de visualização e subsequente escolha das imagens, uma vez que a quantidade de material que me foi entregue dos primeiros quatro dias de rodagem somavam um total de cerca de 5 horas e 30 minutos de vídeo.

O processo de seleção foi o que demorou mais tempo, porque o total das imagens que recebia de cada dia de rodagem tinha entre 30 minutos a 3 horas. Como critérios de seleção, tive em conta os seguintes critérios: não mostrar planos sem equipa ou sem equipamentos de imagem/som em campo, dar destaque aos atores, tentar mostrar um pouco de cada departamento da equipa técnica, e não mostrar *plot points* que considerasse que não devessem constar na divulgação do filme, tal como mortes de personagens, por exemplo. Para além do trabalho que é feito por detrás das câmaras, o objetivo destes vídeos é mostrar a descontração e bom ambiente de trabalho entre equipa técnica e atores, e não apenas um olhar alternativo sobre as cenas que iriam fazer parte do filme.

Depois de feito um primeiro alinhamento com música, fiquei também encarregado do design e montagem de som, optando por manter audíveis palavras de ordem comuns em contexto de rodagem, como ‘ação’ e ‘corta’, o bater da claquete, falas ditas pelos personagens ou comentários feitos pelos realizadores. Quando considerava que o som vinculado às imagens que selecionei continha, por exemplo, conversas fora de contexto, que não acrescentavam valor

ao vídeo, esse era substituído pelo som de outro clip, que servisse de ambiência e que transmitisse de uma forma geral o ambiente de rodagem.

Depois de ter concluído a montagem dos dois primeiros vídeos seguindo esta lógica de agrupar vários dias de rodagem num vídeo de até cinco minutos, que Pureza avaliou positivamente, fui incumbido de fazer novas montagens de reestruturação dos vídeos de até um minuto duração, para, assim, poderem ser colocados na conta de Instagram do filme. Este novo pedido representou alguma dificuldade de adaptação, visto que estava na fase de seleção para o terceiro vídeo de cinco minutos, faltando ainda receber os brutos dos últimos dias de rodagem.

Foi também por volta desta altura que começaram a ser lançados teasers e trailers oficiais, e foi aí que percebi um pouco mais sobre a natureza deste filme, tendo em conta que as imagens de *making of* eram o único tipo de informação a que tinha acesso, e sobre quais eram os núcleos de personagens e cenas que eram escolhidos para mostrar. Uma situação da qual logo me apercebi foi que estava em falta o registo de alguns dias de rodagem com cenas às quais era dado bastante destaque nos trailers, e, por outro lado, que havia outras que não faziam parte destes. Após aprovação por parte do orientador, fiz o levantamento das cenas que escolhia ou não seleccionar, tendo em conta a lógica da sua utilização na divulgação oficial do filme.

No total, foram estruturados 17 vídeos, agrupados por núcleos de personagens ou cenas passadas no mesmo espaço. Alguns deles tiveram de ser divididos em duas partes, porque, depois de montados, ultrapassavam a duração de 1 minuto. A indicação temporal que consta à frente de algumas descrições de cena, na tabela 2, dizem respeito à duração que estas tinham na primeira montagem.

Tabela 2: Organização dos vídeos de *making of*

V1	Cenas c/ Catarina Furtado e Inês Rosado (53'')
V2	Cena interior (34'') + cena noturna (26'') c/ Alba Batista e Soraia Chaves
V3	Cena na bomba de gasolina (39'') c/ Gabriela Barros
V4	Cena na adega/sala/quarto (1'37'') (posteriormente dividido em 2 partes)
V5	Cenas c/ Débora Monteiro (43'')
V6	Cenas dentro do café (1'04'')
V7	Cenas fora do café (1''01')
V8	Cena na receção da clínica c/ Dânia Neto (45'') + cena no corredor (36'')
V9	Cena no quarto 1 c/ José Mata (1'07'')
V10	Cena no quarto 2 c/ José Mata (25'') + cena no corredor (29'')

V11	Cena na receção da clínica c/ José Fidalgo (1'13'') + cena no corredor (41'')
V12	Cena no consultório (1'53'')
V13	Cenas à beira rio – dia e noite
V14	Cenas no gabinete do presidente + cena na casa de banho
V15	Luta na cozinha + tiroteio nas escadas
V16	Cena da chegada à bomba + interrogatório
V17	Cena c/ Kelly Bailey e Lourenço Ortigão

Analisando a referência temporal das sequências que já tinham sido previamente montadas, ficou claro que teria de ser feito um grande trabalho de síntese em algumas delas, de maneira a que conseguissem manter a sua pertinência numa versão mais compacta. A reestruturação dos vídeos levou ao surgimento de questões típicas de montagem que diziam respeito ao ritmo ou à preferência de manter um plano em detrimento de outro. Este pensamento aplicou-se também aos vídeos que iriam ser montados de raiz neste formato de até um minuto.

Como este filme parte de uma curta metragem, e muitos dos atores voltaram a interpretar as mesmas personagens, achei que seria interessante, nos vídeos que contêm as cenas do remake (lembro que o *Linhas de Sangue* passa de curta a longa metragem, seis anos depois), mostrar que estas são bastante fiéis ao filme original, e em consequência procurei na montagem dar mais ênfase aos momentos em que as cenas estão a ser rodadas do que à sua preparação.

Analisando, por exemplo, o vídeo 8, este começa com a apresentação do espaço onde aquele dia de rodagem vai decorrer, mostrando também os figurantes e a sua preparação. Em seguida, começam a aparecer planos com a equipa de fotografia a preparar os planos e os atores a serem dirigidos pelos realizadores. Quando o assistente de realização anuncia o número do plano que vai ser filmado e bate a claquete, o ritmo de montagem torna-se mais lento e é mostrada de forma um pouco mais integral a rodagem daquela cena, em que é possível ver e ouvir os atores a contracenar. No final, Pureza anuncia que a cena está concluída e o ritmo volta a acelerar quando entram imagens com a equipa a deslocar-se para outro local. As imagens que se veem a seguir mostram os atores num momento de descontração antes de filmar, a equipa a preparar-se e a gravação de mais uma cena, em que são audíveis alguns diálogos. No último plano, a cena está a ser revista através de um *video assist* e ouve-se o diretor de fotografia e os realizadores a demonstrarem a sua satisfação com o material que foi filmado.

Normalmente, a cada cinco vídeos montados, era feita uma correção de cor que se assemelhasse ao look pretendido para o filme, verificava-se uma última vez se o sincronismo

entre imagem e som estava correto, adicionava-se o grafismo oficial do filme no final, e fazia-se a exportação dos ficheiros em H.264 para depois entregar à produtora, que os iria colocar online.

Depois de todos os vídeos completos, foi-me pedido que os reorganizasse em sequências maiores, num total de cinco, cada um referente a um núcleo narrativo que aparece no filme, tendo em consideração a ordem pela qual as cenas são apresentadas. Estes vídeos foram guardados para posteriormente serem incluídos na edição do filme em DVD, como extras.

O trabalho de montagem destes vídeos foi bastante solitário e independente, uma vez que os profissionais dos outros departamentos estavam focados na pós-produção da longa metragem. Apesar de ter oportunidade de partilhar as minhas dúvidas, não houve um acompanhamento próximo durante a edição. A duração de cada um dos vídeos foi realmente a única ‘limitação’ que me foi imposta, ficando todas as outras decisões criativas e de seleção ao meu critério.

Documentário *KIDS*

Ao mesmo tempo que estes trabalhos decorriam, no início de maio fui informado que havia um projeto que iria entrar em pós-produção nos Estúdios Meia Laranja e questionaram-me se teria interesse em reunir com a sua mentora.

Este projeto, denominado *KIDS*, é desenvolvido pela psicóloga Maria Palha e tem em vista compreender de que forma é que as crianças veem as emoções, na relação com elas próprias, com os outros e com o mundo. A pesquisa levada a cabo pela psicóloga tem em vista o lançamento de um livro, mas tendo em conta que as entrevistas feitas às crianças foram registadas em vídeo, a proposta seria criar um documentário a partir destas imagens, tentando, assim, alcançar um maior número de pessoas, que vá além do público do livro.

Depois de receber o primeiro conjunto de vídeos, assumi também este trabalho e dei início à elaboração do primeiro alinhamento.

As crianças entrevistadas pertencem a vários países para onde a psicóloga viajou, nomeadamente, São Tomé e Príncipe, Serra Leoa, Brasil, Japão e Colômbia. Cada conjunto de vídeos que recebi pertencia a um país diferente e a proposta inicial era alinhar cada um deles separadamente para mais tarde, numa fase mais avançada, compreender onde há pontos de ligação ou respostas semelhantes entre países quando colocados em confronto, procurando paralelismos ou contrastes.

O material que fui recebendo não era todo o material filmado, mas sim um ‘*best of*’, ou seja, uma seleção previamente feita pela psicóloga do que esta considerava serem as melhores respostas/reações das crianças às perguntas feitas durante as entrevistas, e que ela desejava que fizessem parte do documentário. Para além disso, também recebi imagens de *b-roll* referentes à contextualização geográfica, demográfica, e cultural de cada país, e imagens de *behind the scenes* com a preparação das entrevistas ou momentos de descontração.

Este projeto de documentário chegou aos Estúdios Meia Laranja apenas enquanto conceito, pois ainda não tinha sido pensado como a ideia original se iria estruturar. Assim, a questão da descoberta da estrutura foi a primeira e uma das maiores com a qual me deparei.

Para fazer o alinhamento do material de cada país, tive por base a lista de perguntas que foram feitas durante as entrevistas. Estas estavam divididas em três temas: ‘eu e o próprio’, ‘eu e os outros’ e ‘eu e o mundo’.

Uma das primeiras tarefas, ainda antes de começar a montagem, foi renomear os ficheiros de vídeo, tornando os nomes mais curtos e indicando no início o número da pergunta a que o vídeo diz respeito.

O alinhamento de cada país consiste numa introdução com imagens de *b-roll*, a indicação dos temas e as respostas às perguntas, na ordem pela qual foram feitas. Normalmente, o primeiro plano referente a cada pergunta devia conter o momento em que esta fosse feita de forma clara e perceptível, sendo que os planos seguintes apenas tinham início quando começava a resposta. A duração total apontada para o alinhamento de cada país era entre 10 e 15 minutos.

Como havia países em que a língua falada não era português ou espanhol, como no caso da Serra Leoa e Japão, foi também necessário adicionar legendas aos brutos, a partir de um documento que era entregue pela psicóloga. A legendagem representou uma dificuldade, porque, para além de ser um trabalho demorado e de não ter indicação de *timecodes*, em alguns vídeos apenas era audível o interlocutor da língua nativa e, por vezes, era complicado compreender qual era a pergunta que estava a ser respondida, quando havia mais do que uma resposta no mesmo vídeo. É de salientar que este projeto apresentava bastantes falhas principalmente ao nível da captação do som direto.

A finalização de cada alinhamento era sucedida por uma visualização com a psicóloga e discussão sobre os temas mais abordados em cada país e de que forma eles se podiam articular com os restantes.

Ao contrário do que aconteceu no projeto anterior, neste houve uma relação bastante próxima entre montador e, neste caso, mentor. Uma vez que a psicóloga não dominava as noções básicas da linguagem cinematográfica, foi, logo desde início, depositada bastante confiança em mim e dada bastante liberdade criativa. A discussão das ideias e das opções a nível temático e técnico, à medida que o projeto foi avançando, tornou o seu desenvolvimento bastante aliciente.

A temática e o método apresentados neste projeto puseram-me em contacto com duas obras: *Poto and Cabengo* (1980), realizado por Jean-Pierre Gorin, sobre duas gémeas que inventaram a sua própria linguagem, e *Human* (2015), realizado por Yann Arthus-Bertrand, que compila, ao longo de mais de três horas de duração, depoimentos sobre diversos temas dados por várias pessoas oriundas de todo o globo. Durante os alinhamentos das entrevistas em São Tomé e Príncipe e Serra Leoa, ainda tomei como referência alguns episódios da série *Príncipes do Nada* (2005–2012).

Terminado o período do estágio, o documentário continua em produção, pois ainda faltavam ser filmadas entrevistas noutros países.

Para uma definição do *making of*: contextualização histórica e conceitos

Dentro da diversidade das tarefas que fui desempenhando ao longo do estágio, o trabalho com os vídeos de *making of* surgiu-me com bastante realce, até porque se trata de um formato que adquire na vida dos filmes, quer documentários, quer de ficção, uma importância desde logo comercial e de divulgação, mas também uma importância artística. Tratando-se de objetos eminentemente técnicos, não lhes pode faltar um certo alimento cinematográfico e uma certa visão do filme. Estes aspetos foram dando consistência às propostas de vídeos apresentados e conduzindo a uma contextualização teórica que agora procuro deixar registada.

O *making of* ou *behind the scenes* pode ser definido como um filme que retrata a produção de um projeto, seja ele cinematográfico ou de outra natureza. Pode ser utilizado para efeitos de promoção, antecedendo a estreia do filme, ou como material de bónus, aquando da edição do filme em DVD ou Blu-ray. Para além disto, também pode consistir num filme independente, normalmente no formato de longa metragem, que é distribuído tal como aquele no qual se baseia. A sua criação pode acontecer aquando do aniversário da estreia de um filme de muito sucesso ou importante para a história do cinema, ou quando a produção do filme foi problemática, por ter levado vários anos até estar completo ou por nunca ter sido lançado.

Seja qual for o formato em que o *making of* se apresente, o objetivo principal, à partida, será sempre dar destaque aos elementos da equipa, cujos nomes constam na ficha técnica, e que de outra forma não há oportunidade de os ver a trabalhar, uma vez que o desempenho das suas funções é feito atrás das câmaras.

O desejo de direcionar a atenção do espectador para o filme em si e para a forma como é feito, remonta ao início do cinema. Podem ser tomados como exemplos os filmes *Concours d'automobiles fleuris* e *La sortie de l'arsenal*, dos irmãos Lumière, datados de 1899 (Withalm, 2007, p. 131). Em ambos, são mostradas situações do quotidiano durante um curto espaço de tempo, em que há pessoas ou objetos em movimento. A grande particularidade destes filmes é que mostram em campo um segundo dispositivo cinematográfico, uma vez que o primeiro é aquele pelo qual está a ser feito o registo da imagem, assim como a pessoa que o opera.

Em 1908 foi lançado aquele que é considerado o primeiro *making of* de Hollywood, intitulado *Making Motion Pictures: a Day in the Vitagraph Studio*, “que apresentava todo o ciclo de produção dramática desde o guião até ao ecrã” (Atkinson, 2014, p. 80, tradução minha),

e mais tarde, em 1912, produzido com o mesmo objetivo, a Edison Company lança *How Motion Pictures Are Made and Shown* (González, 2008, p. 19).

Este interesse em saber como a ‘magia’ acontece no *behind the scenes* depressa se alargou aos espectadores de cinema, à medida que os avanços tecnológicos e efeitos visuais foram proporcionando uma experiência cada vez melhor a nível de qualidade e envolvimento do espectador (Iuva e Rossini, 2018, p. 80).

De acordo com Arthur (2004), conforme referenciado por González (2008), entre os anos 30 e 60 os estúdios perceberam a utilidade dos materiais de *behind the scenes* para “divulgar os novos lançamentos, apresentar as novas estrelas, ou mostrar inovações tecnológicas como a cor” (González, 2008, p. 19, tradução minha). Por exemplo, nos anos 50, estúdios como a Walt Disney ou Warner Bros., começaram a utilizar os vídeos de *making of* com o objetivo de os transmitir na televisão (Iuva e Rossini, 2018, p. 80).

Com o declínio do *studio system* e aparecimento de novos cineastas dentro do movimento da Nova Hollywood, surgem também documentários de *making of* que “revelam muito mais das informações e posições do cineasta” (González, 2008, p. 19, tradução minha). O documentário de *making of* realizado por George Lucas, *Filmmaker* (1968), sobre o filme *The Rain People* (1969) de Francis Ford Coppola, é considerado pioneiro nesta nova vaga, apontado como o primeiro documentário de *making of* moderno (p. 20).

A partir de finais dos anos 70, filmes como *The Making of ‘Star Wars’* (1977), ou *The Making of ‘Thriller’* (1983), “definiram o padrão do género para a dissecação de efeitos especiais, visitas à cadeira de maquilhagem e entrevistas com os participantes” (Robinet, 2018, tradução minha).

Até aos anos 70, os produtores tinham receio do impacto negativo que este tipo de exposição do *behind the scenes* poderia ter na performance comercial dos filmes, mas a partir dos anos 80, com a emergência do mercado de *homevideo* e anos mais tarde, no início dos anos 2000, com as maiores capacidades de armazenamento do DVD e Blu-ray, a produção destes materiais passou a ser vista também como fonte de lucro (Iuva e Rossini, 2018, p.80).

Entre programas de televisão dedicados à divulgação dos filmes em cartaz e edições em DVD de Blu-ray, cada vez mais os materiais extrafílmicos que estes contêm se tornam obrigatórios aquando do lançamento de um filme. A importância atribuída a estes ‘extras’ deve-se às edições do The Criterion Collection (González, 2008, p. 19). Além de reeditar filmes importantes da história do cinema, estabeleceram o que é hoje considerada a norma dos materiais extra filme de qualidade distribuídos para consumo doméstico.

Do ponto de vista do consumidor, que, por exemplo, pode já ter visto um determinado filme anteriormente no cinema, o que o pode motivar a comprar uma edição em DVD ou Blu-ray, não é só o filme em si, mas também os extras que vêm incluídos. Estes conferem-lhe mais valor, também do ponto de vista do colecionador.

Entende-se por ‘Extras’ ou ‘*Special features*’ “qualquer *media* adicional de áudio, visual ou interativo que exista além da versão original de um filme” (Beaman, 2008, tradução minha). Ao explorar um menu de DVD, podem encontrar-se materiais como: áudio comentário, uma faixa de áudio reproduzida sobre o filme, em que se ouvem o realizador e/ou outros elementos da equipa a comentá-lo à medida que este avança, *director’s cut*, uma versão alternativa ou estendida daquela que foi distribuída comercialmente, cenas cortadas, ou seja, que não constam da versão final do filme, e finais alternativos.

A estes materiais junta-se, naturalmente, o *making of*, que poderá ter vários formatos, como será abordado mais à frente, e que é o único que necessita de mais imagens além daquelas que foram oficialmente captadas para o filme, para servir o seu propósito de apresentar um outro olhar, mais próximo e alternativo, sobre o filme original. Além deste, outra exceção poderá ser o áudio comentário, que pressupõem a gravação sonora dos depoimentos dos comentadores a posteriori do lançamento do filme (Beaman, 2008).

Além dos materiais enumerados acima, podem ainda estar incluídos jogos interativos, fotografias de cena, biografias de elenco e equipa, trailers, entre outros.

Mais recentemente, com a evolução da internet e tecnologia, surgem novos dispositivos que vieram alterar, em primeiro lugar, a forma como se partilha informação, tais como, aplicações para telemóvel e smartphones, plataformas de vídeo online e redes sociais. A estes dispositivos Sarah Atkinson (2014) dá o nome de “segundo ecrã”, e declara que, ao serem subordinados a uma “experiência dominante de ‘primeiro ecrã’”, que é o filme, “a modalidade de segundo ecrã é a última nesta sucessão de tecnologias para apresentar o funcionamento do *behind the scenes*” (p. 80, tradução minha).

Este facto veio alterar, por exemplo, as estratégias de marketing dos filmes, que não só começam a libertar materiais cada vez mais cedo, por vezes, quando o filme ainda se encontra em pré-produção, mas também conseguem alcançar muito mais pessoas e despertar interesse no público. Esta modalidade, aplicável tanto ao cinema como à televisão, é possível de ser executada, porque hoje qualquer produtora/distribuidora ou até mesmo o filme pode ter uma

conta de Youtube, Facebook ou Instagram e é através destas plataformas que divulga os seus conteúdos com os seguidores, espalhados por todo o mundo. Esta “modalidade de segundo ecrã” vai muito além dos materiais oficiais produzidos para este efeito, podendo, qualquer elemento da equipa ou elenco, com o seu telemóvel, contribuir para o enriquecimento do universo do *behind the scenes* em tempo real.

Como consequência da era digital em que vivemos surgem novos mercados, como por exemplo, as plataformas de *streaming*, que vêm responder ao declínio da compra de DVDs, oferecendo a possibilidade de comprar filmes online juntamente com os extras. Destas fazem parte o iTunes Extras, uma extensão da plataforma especializada em compra de música e outros produtos audiovisuais, ou FilmStruck, dedicado ao *streaming* de filmes fora do circuito mainstream, e que inclui um canal exclusivo com filmes do catálogo do The Criterion Collection. Outras plataformas mais populares, que produzem conteúdos originais, como a Netflix, Hulu ou Amazon Prime, não disponibilizam conteúdos de extras nos seus catálogos (Robinet, 2018). Estes estão, muitas vezes, associados a uma experiência de “segundo ecrã”, quando são colocados gratuitamente em redes sociais, para efeitos de divulgação.

Depois de feita esta contextualização histórica e de se perceber qual é o lugar que o *making of* ocupa no mercado dos extras de DVD, é pertinente olhar para ele enquanto obra e procurar pelos conceitos que lhe estão subjacentes, e que afetam a sua estrutura e montagem.

Para Gloria Withalm (2007), “um filme autorreflexivo é um filme que se foca ou reflete em *si mesmo*, que é, no filme específico que está a ser visto” (p. 130, tradução minha). Este conceito de autorreflexão é importante para entender o *making of* enquanto um filme criado a partir de outro que já existe. Mas não é simplesmente um reflexo do original, uma vez que apresenta uma outra visão sobre os acontecimentos que levaram ao produto final. Apesar de o foco, neste caso, ser o cinema, este conceito aplica-se também a outras formas de expressão artística. Ao longo do texto vou recorrer a ele para me referir ao *making of* e caracterizá-lo.

Withlam acrescenta ainda que “fazer filmes sobre a feitura de filmes [...] é provavelmente a mais popular e certamente a mais comum referência ao filme e cinema” (p. 131, tradução minha).

No filme *Have You Seen My Movie?* (2016), o realizador Paul Anton Smith explora o conceito de autorreflexividade, ao apresentar várias personagens de filmes que vão ao cinema. É graças à montagem que elas, através de uma ação comum, têm a possibilidade de dialogar. Withalm argumenta que, em exercícios como este, estas personagens “apenas conseguem

interagir por causa da habilidade do espectador para ler a montagem, de tal forma que a sua imaginação coloca as personagens em campo e contra campo no mesmo espaço e tempo” (2007, p. 137, tradução minha).

O *making of* convencional, apesar de ser autorreflexivo, não usa essa característica como um simples veículo para contar uma história sobre as várias fases de produção de um filme e os profissionais que nele trabalham, uma vez que essa é a única característica que tem na sua base e que lhe confere a credibilidade. Ao vê-lo, o espectador deve assumir e acreditar que tudo o que está a ser mostrado é verdadeiro. Outros materiais, como trailers, posters, *stills* e críticas, todos eles habituais no *press kit* de um filme, servem o mesmo propósito, o da promoção do filme.

Quanto ao formato em que são apresentados, podem ser tidos em consideração dois tipos de *making of*: os de carácter promocional e os de carácter documental. Enquanto o primeiro tipo, também denominado por *featurette*, diz respeito a segmentos de curta duração, focados num tema específico relacionado com a produção do filme, o segundo, o documentário de *making of*, pode ser considerado como uma obra mais autónoma (Iuva e Rossini, 2018, p. 82). Além disto, possui também um carácter institucional, uma vez que não tem em vista a promoção do filme e consta apenas nas edições especiais de DVD.

Entre os documentários de *making of* mais populares encontra-se *Lost in La Mancha* (2002), realizado por Keith Fulton e Louis Pepe, sobre a tentativa falhada de Terry Gilliam ao realizar *The Man Who Killed Don Quixote*, finalmente concluído, após várias paragens durante a produção ao longo dos anos, e que teve a sua estreia na edição de 2018 do festival de cinema de Cannes. Esta dupla de realizadores é responsável também por documentar a produção do filme *Twelve Monkeys* (1995), também realizado por Terry Gilliam, em *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (1996), e a tentativa bem-sucedida de filmar a história de Dom Quixote, em *He Dreams of Giants* (em pós-produção).

Ainda dentro deste espectro dos filmes com produções problemáticas, há outro bastante popular, realizado por Fax Bahr e George Hickenlooper, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991). Este acompanha Francis Ford Coppola e as dificuldades passadas durante a produção do filme *Apocalypse Now* (1979).

Uma característica que estes dois filmes partilham desde logo é a sua independência em relação às obras originais, uma vez que não servem como meios para a promoção dos filmes em que se baseiam. Ambos foram premiados enquanto documentários e tiveram distribuição

comercial. Um aspeto interessante é que ambos os filmes foram feitos em corealização e surgem no início da carreira destes cineastas, o que teve certamente bastante influência no percurso feito posteriormente por cada um deles, ligado ou não ao *making of*.

Entre estes filmes, há também outros dignos de referência, como *Full Tilt Boogie* (1997), *Making 'The Shining'* (1980), *Dangerous Days: Making Blade Runner* (2007) ou *Burden of Dreams* (1982).

Na tentativa de ‘rotular’ o documentário de *making of* como pertencente a um género em si mesmo, vários autores apontam alguns aspetos que provam que os filmes de *behind the scenes* partilham as mesmas características e convenções.

Para confirmar o seu carácter autorreflexivo, P. Iuva e M. Rossini (2018) fazem uma discriminação dos campos em que este pode ser identificado, como:

- a) nas entrevistas, declarações e comentários de realizadores e diretores com carreira já estabelecida com seus projetos dentro do formato de *making of*; b) em textos científicos e comentários culturais de críticos, analistas, realizadores, pesquisadores e fãs que legitimam o formato do *making of*; e c) nas instâncias de consagração (ainda que esparsas e dispersas) que buscam reconhecer os profissionais envolvidos na criação e realização do formato. (p. 79)

Também Robert M. González (2008) discrimina algumas características que tornam, para o autor, a maioria dos documentários de *making of* tão envolventes. Algumas delas são o “tom intimista” das entrevistas, como se o que o espectador está prestes a ouvir fosse direcionado só para si, as “imagens de vídeo ao estilo do *cinema verité*” que mostram os sets e os vários departamentos que trabalham no filme, acompanhadas de *stills* e fotografias de cena ou excertos do filme, ou os depoimentos em si, quando os membros da equipa “partilham detalhes técnicos de como cenas específicas foram desenhadas, filmadas, editadas e musicadas” (p. 2, tradução minha). Neste sentido os documentários de *making of* funcionam também como uma forma de permitir aos fãs de determinado filme um “acesso aos bastidores privilegiado [...] ouvir celebridades contar histórias e conhecer as pessoas com quem trabalham todos os dias” (p. 21, tradução minha).

Ao nível da montagem, um documentário de *making of* convencional baseia-se na edição das entrevistas de forma a criar uma linha coerente, adicionando muitas vezes narração “como forma de dar aos documentaristas a sua própria voz, para completar informações omitidas pelos locutores, e para tornar as transições mais suaves” (p. 22, tradução minha).

Ao tentar encontrar uma classificação para o *making of*, dentro do espectro mais alargado do documentário em geral, pode tomar-se como critério a proposta de Bill Nichols (2010), os “seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.” (p. 137).

Atendendo à definição de cada um, verifica-se que o *making of* se revê em três destes modos de representação: expositivo, porque é didático, uma vez que permite, através das entrevistas, que o espectador aprenda um pouco como os filmes são feitos; observativo, principalmente pela forma como regista os acontecimentos da produção do filme, sem intervir; participativo, apesar da atribuição desta característica parecer contraditória, uma vez que se apoia quase exclusivamente nos depoimentos dados nas entrevistas, acreditando neles, e fazendo uso de outro tipo de imagens, nomeadamente *b-roll* da rodagem e fotografias de cena para ilustrar as histórias contadas.

Apesar de esta ser uma categorização bastante abrangente, apenas tendo como base as características apontadas pelos autores referidos anteriormente, haverá, certamente, exceções. Contudo, a quantidade de modos de representação que podem estar presentes num vídeo curto de *featurette*, vem confirmar a riqueza que estes filmes possuem, e talvez seja essa a razão pela qual são tão apreciados pelo público em geral.

Assim como no cinema em geral, também no campo do *making of* há autores que estabeleceram a sua carreira ao produzir e realizar filmes que adquiriram bastante aclamação e relevância histórica.

Um deles é Gary Leva, que além de cineasta é também historiador de cinema. Na sua filmografia conta com *featurettes* que funcionam como retrospectivas dos filmes de cineastas como Stanley Kubrick, George Lucas, Alfred Hitchcock, ou Clint Eastwood, com o qual continua a colaborar ao produzir *making ofs* dos seus mais recentes filmes. A sua contribuição enquanto autor neste campo vai além do simples documentar da produção de um filme específico. Exemplo disto são os filmes *A Legacy of Filmmakers: The Early Years of American Zoetrope* (2004), sobre a produtora fundada por Francis Ford Coppola e George Lucas no início dos anos 70, e *Fog City Mavericks* (2007), sobre cineastas que cresceram e filmes que tiveram lugar em São Francisco, ao longo de vários anos.

Outro cineasta que contribuiu de forma significativa para a evolução do *making of* enquanto género é Laurent Bouzereau, que, segundo o IMDB, conta com mais de 300 títulos como realizador, entre documentários e *featurettes*. Este é certamente o mais conhecido enquanto autor, e é sobre ele que será feito um pequeno estudo, analisando a forma como os seus filmes são construídos, ao nível da estrutura.

Laurent Bouzereau: estudo de caso

Laurent Bouzereau é um realizador e produtor francês que foi contruindo a sua carreira com a produção de conteúdos de *behind the scenes*.

Depois de deixar França e mudar-se para a América, trabalhou em várias áreas do cinema, até que, após escrever um livro sobre a filmografia de Brian De Palma, foi convidado pela The Criterion Collection para fazer um áudio comentário sobre a produção do filme *Carrie* (1976). Depois disso, entrevistou a equipa de *1941* (1979), realizado por Steven Spielberg, para o restauro em *laser disc* do filme (Foster, 2002).

Com *The Making of '1941'* (1996) deu início à sua carreira no campo do *making of*, assinando a produção e realização de retrospectivas a outros filmes de Steven Spielberg, entre eles, *The Making of Steven Spielberg's 'Jaws'* (1995), *The Making of 'E.T. The Extra-Terrestrial'* (1996), ou *The Making of 'Close Encounters of the Third Kind'* (2001).

Estes documentários abriram caminho para que fosse convidado pelo realizador a documentar em tempo real a produção dos seus filmes (Saltzman, 2003), a começar por *Artificial Intelligence: AI* (2001), *Minority Report* (2002) ou *Catch Me If You Can* (2002).

Quanto à sua visão sobre o *making of*, diz que a essência é “capturar os momentos e documentá-los para garantir que eles estão lá para serem mais tarde referenciados como uma enciclopédia” (Foster, 2002, tradução minha), e defende que “os documentários devem ser informativos e divertidos e devem fazer o espectador querer ver o filme outra vez” (Saltzman, 2003, tradução minha).

Enquanto documentarista, Bouzereau diz que “a primeira regra é ficar fora do caminho para que eles possam fazer o filme” (Foster, 2002, tradução minha) e é com este pensamento que, com a sua própria equipa, faz o registo do que acontece na rodagem e entrevista as pessoas envolvidas no filme.

O trabalho, maioritariamente de retrospectiva, feito em documentários de *making of* ou *featurettes* de filmes de outros realizadores além de Steven Spielberg, nomeadamente Alfred Hitchcock, David Lean, Brian De Palma, Sidney Lumet, William Friedkin, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich ou Roman Polanski, e também em filmes recentes, abriu caminho para que Bouzereau se afirmasse no mercado enquanto produtor e realizador de conteúdos de *making of*, mas também enquanto autor.

Na sua filmografia conta também com outros documentários, igualmente autorreflexivos, mas que não são baseados na produção de um filme em específico. São eles *Roman Polanski: A Film Memoir* (2011) e *Don't Say No Until I Finish Talking: The Story of Richard D. Zanuck*

(2013), ambos sobre duas personalidades importantes na história do cinema, a minissérie documental *Five Came Back* (2017), sobre cinco realizadores e a sua experiência de documentação das ações no campo de batalha durante a II Guerra Mundial, e a série de documentários para televisão *A Night at the Movies* (2009-14), cada um focado num género diferente de filmes, como thriller, terror, crime ou natalício, e o seu legado.

Análise da estrutura dos *making ofs*

Apesar de Bouzereau assinar a escrita, realização e produção dos seus filmes, compreendi que analisar a estrutura de alguns deles do ponto de vista da pós-produção, poderia ajudar-me no desenvolvimento do projeto dos vídeos de *making of*, a partir da montagem. Assim, selecionei alguns títulos da sua vasta filmografia para fazer a análise descrita abaixo.

É de salientar que este estudo se tornou ainda mais pertinente, uma vez que, no meu caso, não havia nenhum realizador ligado à produção destes conteúdos de *behind the scenes*, nem houve um contacto muito próximo com o profissional que fez o registo das imagens que dizem respeito à rodagem.

The Making of 'E.T. The Extra-Terrestrial' (1996) inicia com um plano que mostra Steven Spielberg a dirigir o ator que interpreta Elliot, o protagonista da história. Esta abertura demonstra desde logo as intenções deste documentário: apresentar um olhar exclusivo e intimista sobre a produção do filme. Depois disto, segue-se o próprio Spielberg a falar diretamente com o público e a confidenciar quais são as intenções por detrás do argumento. Para além deste, ouvimos também a produtora e a argumentista falarem sobre alguns detalhes da pré-produção e rodagem. Pontualmente, os depoimentos são montados de forma paralela, quando estes se complementam a nível temático. São também frequentemente mostrados excertos curtos do filme. Estes servem como forma de transição, delineando o final e o início de um novo tema, ou como forma de contextualização de uma situação que está a ser contada e que continua a ser ouvida enquanto se vê a cena correspondente.

Uma vez que este *making of* foi produzido alguns anos após a estreia do filme, são usadas bastantes imagens de arquivo, incluindo vídeos de casting, *b-roll* da rodagem, cenas cortadas, fotografias de cena e imagens de storyboards e de rascunhos de design. Assim como os excertos de cenas são incluídos na montagem, estas imagens são-no também com a mesma função, a de transição ou de contexto.

A nível de montagem, um plano de uma entrevista neste documentário pode ter, por exemplo, a duração de dois minutos ou mais sem ser interrompido por planos de corte. Esta opção tem em vista dar ainda mais destaque aos atores e equipa técnica, que falam da sua experiência na primeira pessoa.

Em *Acting 'Carrie'* (2001), a proposta de estrutura e montagem é diferente da presente no filme anterior. Em primeiro lugar, o filme começa com uma sequência de *montage*, como um teaser, com o objetivo de apresentar um pouco do *mood* do filme. Ainda durante a sequência

inicial ouve-se em *off* o depoimento de Brian De Palma sobre o elenco de *Carrie* (1976) até cortar para o plano em que se vê o realizador.

Enquanto no filme anterior, que tinha uma duração total de 91 minutos, um mesmo tema era explorado durante algum tempo, com vários depoimentos, o documentário sobre *Carrie*, ao longo dos seus 43 minutos, economiza o tempo dedicado a cada tema e torna a sua estrutura muito mais ‘visível’.

Este documentário, focado no trabalho de interpretação presente no filme, está dividido em três partes: a apresentação do elenco, a ‘dissecação’ de algumas cenas e as considerações sobre reconhecimento atribuído aos atores e ao filme aquando do seu lançamento e ao longo dos anos.

Quanto à montagem das entrevistas, estas são apresentadas com clips muito mais curtos e decupados, com muitas fotografias de cena, imagens do guião e excertos do filme, usando maioritariamente ‘dissolve’ como técnica de transição. Estes excertos servem apenas como forma de contextualização da informação fornecida nos depoimentos. Quando é feita a apresentação das cenas, cada uma é fechada em si própria, tendo um ‘fade out’ e ‘fade in’ a dividi-las, funcionando como capítulos.

Em *The Making of 'Close Encounters of the Third Kind'* (2001), apesar de poder ser classificado como um documentário de longa metragem, dado os seus 101 minutos de duração, é notória a influência que a produção de conteúdos para DVD tem na forma como está estruturado, uma vez que cada temática referente à produção do filme é dividida por um cartão com um título, assemelhando-se a vários *featurettes* compilados no mesmo vídeo.

Dentro de cada capítulo, o estilo de montagem assemelha-se ao do *making of* de *E.T.*, excetuando que neste não são utilizadas imagens em vídeo das rodagens.

Nos lançamentos de *Artificial Intelligence: AI* (2001) e *Minority Report* (2002), que acompanharam a era de expansão do DVD como forma preferencial de distribuição dos filmes, os *making ofs* de cada filme foram produzidos em formato de *featurettes*. Cada vídeo tem normalmente até 15 minutos de duração, e diz respeito a um tema diferente. Esta divisão é feita já a pensar na edição em DVD, para que o utilizador possa percorrer o menu e escolher um aspeto específico do *behind the scenes* que lhe interessa ver.

A nível de estrutura, cada um dos *featurettes* é idêntico aos analisados anteriormente. Contudo, apresentam uma montagem muito mais acelerada, dedicando um tempo relativamente curto para o espectador perceber quem é a pessoa que está a ser entrevistada, associando a cara ao nome e função que aparece na legenda. O restante que se ouve das entrevistas é acompanhado

com o mesmo tipo de planos de corte presentes nos outros filmes analisados, mas com uma densidade maior, talvez por se dar preferência a mostrar em vez de contar.

Feita esta análise a partir de uma pequena amostra de filmes pertencentes à vasta filmografia deste autor dentro do género do *making of*, pode concluir-se que o que muda na produção destes conteúdos não é o tipo de imagens que mostram a autorreflexividade destes filmes ou a forma como são estruturados, mas sim os formatos em que estes se apresentam.

Aplicação prática

Na tentativa de classificar a proposta de montagem do *making of* de *Linhas de Sangue*, e atendendo ao vasto número de vídeos pretendidos e à duração imposta para cada um, o termo *featurette* poderia parecer o mais indicado, em detrimento da designação documentário de *making of*.

A questão é que este projeto nunca quis pertencer ou aproximar-se a nenhum destes formatos. Esta posição de independência estrutural prende-se, desde logo, com o facto de não haver registo de entrevistas nem mesmo declarações da equipa durante a rodagem. As únicas imagens que chegaram à mesa de montagem diziam respeito ao *b-roll* das rodagens. Estas imagens, tal como nos filmes analisados anteriormente, que serviriam como forma de transição ou contextualização, são, neste caso, o material principal e o único que vai servir de base a este projeto.

Posto isto, verificou-se que o processo de visualização e análise, feito anteriormente, foi importante a nível da aquisição de conhecimentos a partir de outras experiências para me ajudar a compreender melhor a estrutura e os métodos subjacentes a estes filmes. Mas é um facto que, a nível prático, as limitações, quer de material à minha disposição, quer da estratégia seguida na obtenção das imagens, não permitiram a estruturação de um *making of* com todo o seu potencial.

Analisando, ainda assim, o conteúdo das imagens, e partindo da proposta de Bill Nichols (2010), pode considerar-se que o modo de representação é observativo, uma vez que não há qualquer intervenção nos acontecimentos que estão a ser registados. Tendo em conta as indicações iniciais dadas para este projeto, optei, partindo dos critérios sugeridos por Walter Murch (1995), por dar prioridade ao ritmo, uma vez que o objetivo não é passar qualquer emoção ou história. Estes são apenas vídeos observacionais que pretendem espelhar o ambiente de rodagem do filme *Linhas de Sangue*.

Passado o processo de seleção, a música foi tendo um papel muito importante enquanto veículo para criar ritmo na sucessão de planos dispostos na *timeline*. Foi nesta fase inicial que comecei a montar os vídeos em função da música, aliando o corte de um plano para o outro ao beat. Desta forma, pude mostrar várias ações e as diferentes pessoas que faziam parte da equipa, dentro de um curto espaço de tempo.

A estrutura definida era a mesma para todos os vídeos e a ordem pela qual os acontecimentos eram apresentados era relativamente fiel à ordem cronológica pela qual foram filmados. Normalmente, começa com imagens da a equipa técnica a preparar a cena e dos atores

a serem preparados pela equipa de caracterização e guarda roupa. Seguem-se imagens representativas do diálogo entre realizadores e atores, que vão culminar nas relativas à rodagem.

Nos vários vídeos que dizem respeito ao *making of* do segmento da clínica (vídeos 8 a 12), o ritmo é mais lento, uma vez que optei por mostrar de forma mais integral a rodagem dessas cenas, dando ênfase aos diálogos proferidos pelos atores. Daqui resulta, talvez, algum aprofundamento dos personagens e algumas referências à história.

Olhando para todo o processo de montagem, e partindo do conceito apresentado por Sarah Atkirson (2014), pode concluir-se que o que mais afetou a estrutura destes vídeos de *making of* foi o facto do plano de promoção deste filme querer estar quase unicamente associado a uma “modalidade de segundo ecrã”. Sendo o Instagram a plataforma mais utilizada para divulgar o filme, estes vídeos deviam ser curtos e apelativos, de modo a cativar a atenção dos utilizadores que o iriam encontrar ao fazer *scroll*, mostrando a rodagem do filme como uma experiência divertida para equipa técnica e atores.

Análise crítica dos procedimentos

Durante o período de estágio, sempre demonstrei bastante independência e autonomia face às atividades que me foram sendo propostas. Apesar de isto representar um grande voto de confiança, também significava que teria de enfrentar sozinho a maior parte das questões de carácter mais criativo, com as quais me deparei na montagem. Isto também se devia ao facto de os projetos mais prioritários da produtora consumirem bastante tempo aos restantes profissionais, e muitas vezes o acompanhamento a nível prático não era tão constante.

Uma situação de que cedo me apercebi foi que este é um mercado, por vezes, sem horários certos e com trabalhos contínuos. Por exemplo, os primeiros segmentos do projeto *Dez Em Linha* foram filmados em 2012 e, entretanto, a produção parou por falta de financiamento. Seis anos depois, um dos cinco segmentos ainda não tinha iniciado o processo de pós-produção.

No caso dos vídeos de *making of* do *Linhas de Sangue*, os prazos estipulados no início da montagem eram muito mais curtos, uma vez que o objetivo era lançar alguns ainda durante a rodagem, até que se decidiu adiar para uma altura mais próxima da estreia, e acabou por me ser dada liberdade para os entregar quando considerasse que estavam prontos. O atraso e ‘arrastamento’ que se verificou na entrega foi por razões que diziam respeito à música.

Numa primeira fase, durante a montagem para o formato mais longo, foi utilizada música gratuita de uma biblioteca online de áudio. Quando foram definidos os novos parâmetros relativos à duração dos vídeos, foram-me também entregues novas músicas, que deveria seleccionar e ajustar à nova duração imposta. Naturalmente, isto obrigou a que tivessem que ser feitos ajustes na montagem. Quando a produção decidiu que seria altura libertar alguns vídeos, depois de já ter entregue parte deles, foi proposto que estes fossem remontados em função de nova música que estava a ser composta para o filme e que já tinha sido incluída nos trailers.

O constante processo de seleção e ajuste de novas faixas de música feito por mim, ao longo dos meses, foi provavelmente o aspeto mais frustrante. Apesar de procurar músicas com beats idênticos ou tentar aproveitar segmentos que reconstituíssem a estrutura da música anterior, as novas faixas quase nunca pareciam servir tão bem os vídeos como nas versões precedentes.

No caso do *KIDS*, este projeto nunca teve um deadline definido, talvez por se encontrar em produção e em montagem em simultâneo. O trabalho desenvolvido com a psicóloga foi mais focado na seleção e organização do melhor material referente a cada país. A definição de uma estrutura para o documentário foi uma questão bastante discutida, mas muitas vezes adiada para

futuras reflexões, uma vez que faltavam imagens que ainda estavam para ser filmadas noutros países.

Com vista a assegurar uma maior inteligência da natureza deste último projeto, uma das soluções discutidas foi a utilização de voz *off* como forma de deixar claras as suas motivações e pertinência a nível temático. Porém, até ao final do estágio nunca foi desenvolvido nenhum texto para me guiar na montagem. O trabalho feito neste filme foi particularmente difícil no que toca a arranjar soluções formais para tentar articular os depoimentos, a maior parte deles demasiado curtos e incompletos a nível temático, numa linha narrativa coerente, e tentar afastar o produto final do formato de reportagem televisiva.

Conclusão

De uma forma geral, a experiência de estágio nos Estúdios Meia Laranja mostrou-se bastante enriquecedora, nomeadamente pelo elevado grau de responsabilidade e liberdade na tomada de decisões que me foi inculcado desde o início, e também pelo contacto e partilha de conhecimento com profissionais, inseridos num ambiente de trabalho saudável onde as hierarquias não se fazem sentir.

Com consciência que os conhecimentos não são estanques, termino esta etapa com a sensação de um grande crescimento pessoal e profissional, e maior capacidade de adaptação e superação face aos problemas.

A reflexão feita durante este período serviu para compreender a importância que a estrutura tem na construção do filme, através da montagem. Tendo apenas montado projetos de ficção durante o meu percurso académico, o guião servia sempre como a linha orientadora mais rígida, que definia, através da escrita, o que o filme iria constituir enquanto produto final. Durante o estágio, ao ser deparado com projetos sem guião, tornou a procura da estrutura o meu maior desafio. Esta está intimamente ligada com o papel que a montagem desempenha no cinema documental.

O estudo teórico feito sobre o *making of* mostrou-se importante para adquirir e aprofundar o conhecimento necessário para trabalhar estas imagens de carácter autorreflexivo, pela forma como espelham os vários processos da produção cinematográfica, de uma maneira mais competente.

Em última instância, os vídeos de *making of*, o único projeto que foi desenvolvido durante a pós-produção e que dei por concluído na totalidade com o fim do estágio, vão servir, não só como meios de divulgação de um filme, mas também como forma de preservação histórica do que foi a produção do *Linhas de Sangue* e das pessoas que fizeram com que este fosse possível.

Todo o trabalho feito durante o estágio serviu também para confirmar o papel decisivo que o montador tem na apresentação de uma visão face a determinado tema e na construção do filme enquanto produto final. Além da vertente técnica e criativa que se aliam em favor da construção do filme, o espírito crítico é o que prevalece quando um montador se vê confrontado com as decisões que tem de tomar.

Bibliografia

ATKINSON, Sarah (2014) - *Beyond the Screen: Emerging Cinema and Engaging Audiences*. Londres: Bloomsbury Academic Publishing. ISBN 978-1-6235-6924-2.

BEAMAN, Nathan - Special Features: DVD Extras. In Videomaker. 2008. [Consult. em 21/06/2018]. Disponível no url: <<https://www.videomaker.com/article/13762-special-features-dvd-extras>>.

FOSTER, Dave - Interview with Laurent Bouzereau - DVD Producer on Minority Report. In The Digital Fix. 2002. [Consult. em 19/07/2018]. Disponível no url: <<https://www.thedigitalfix.com/film/content/1235/interview-with-laurent-bouzereau-dvd-producer-on-minority-report/>>.

GONZÁLEZ, Robert M. (2008) - *The drama of collaborative creativity: A rhetorical analysis of Hollywood film making-of documentaries*, University of South Florida. [Consult. em 17/05/2018]. Disponível no url <<http://scholarcommons.usf.edu/etd/266>>.

Iuva, P.; Rossini, M. (2018) - «Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do making-of». In *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*. São Paulo: 45(49), 76-95. [Consult. em 17/05/2018]. Disponível no url <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138583>>.

MURCH, Walter (1995) - *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Beverly Hills: Silman-James Press. ISBN 1-879505-23-1.

NICHOLS, Bill (2010) - *Introdução ao documentário* (5.^a ed.). Campinas, SP: Papyrus, 2005. ISBN 85-308-0785-5.

ROBINET, Fabrice - Oh for the Days of the Making-Of Featurette — Seriously. In The New York Times. 2018. [Consult. em 21/06/2018]. Disponível no url: <<https://www.nytimes.com/2018/04/06/movies/dvd-extras.html>>.

SALTZMAN, Marc - The behind-the-scenes art of developing DVD extras. Los Angeles Times. 2003. [Consult. em 19/07/2018]. Disponível no url: <<http://articles.latimes.com/2003/jan/14/entertainment/et-saltzman14>>.

WITHALM, Gloria (2007) - «The self-reflexive screen: Outlines of a comprehensive model». In NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina – *Self-reference in the media*. Berlim: Mouton de Gruyter. ISBN 978-3-11-019464-7.

Filmografia

- ARTHUS-BERTRAND, Yann (2015) – *Human (Humanos)*
- BAHR, Fax; HICKENLOOPER, George (1991) - *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*
- BLANK, Les (1982) - *Burden of Dreams*
- BOUZEREAU, Laurent (1995) - *The Making of Steven Spielberg's 'Jaws'*
- BOUZEREAU, Laurent (1996) - *The Making of '1941'*
- BOUZEREAU, Laurent (1996) - *The Making of 'E.T. The Extra-Terrestrial'*
- BOUZEREAU, Laurent (2001) - *Acting 'Carrie'*
- BOUZEREAU, Laurent (2001) - *The Making of 'Close Encounters of the Third Kind'*
- BOUZEREAU, Laurent (2009-14) - *A Night at the Movies*
- BOUZEREAU, Laurent (2011) - *Roman Polanski: A Film Memoir*
- BOUZEREAU, Laurent (2013) - *Don't Say No Until I Finish Talking: The Story of Richard D. Zanuck*
- BOUZEREAU, Laurent (2017) - *Five Came Back*
- FREITAS, Ricardo (2005-12) - *Príncipes do Nada*
- FULTON, Keith; PEPE, Louis (1996) - *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys*
- FULTON, Keith; PEPE, Louis (2002) - *Lost Lost in La Mancha*
- GORIN, Jean-Pierre (1980) - *Poto and Cabengo*
- GRACIANO, Sérgio; PUREZA, Manuel (2011) - *Linhas de Sangue*
- GRACIANO, Sérgio; PUREZA, Manuel (2018) - *Linhas de Sangue*
- GUENETTE, Robert (1977) - *The Making of 'Star Wars'*
- KELLY, Sarah (1997) - *Full Tilt Boogie*
- KRAMER, Jerry (1983) - *The Making of 'Thriller'*
- KUBRICK, Vivian (1980) - *Making 'The Shining'*
- LAUZIRIKA, Charles de (2007) - *Dangerous Days: Making Blade Runner (Dias Perigosos: Nos Bastidores de Blade Runner)*
- LEVA, Gary (2004) - *A Legacy of Filmmakers: The Early Years of American Zoetrope*
- LEVA, Gary (2007) - *Fog City Mavericks*

LUCAS, George (1968) - *Filmmaker*

LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE, Louis (1899) - *Concours d'automobiles fleuris*

LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE, Louis (1899) - *La sortie de l'arsenal*

SMITH, Paul Anton (2016) - *Have You Seen My Movie?*

Glossário

B-roll – imagens suplementares ou alternativas às principais.

Cinema verité – movimento maioritariamente ligado ao cinema documental, caracterizado pelo registo das imagens da realidade, sem qualquer interferência do realizador, tal como ela se apresenta perante a câmara no momento da filmagem.

Crosscutting – técnica de montagem usada para mostrar duas ações a ocorrer ao mesmo tempo, em espaços diferentes. A simultaneidade é sugerida pela técnica da montagem alternada.

Extrafílmico – referente aos materiais que existem para lá do filme.

Foley – reprodução de efeitos sonoros que vão ser adicionados ao filme.

Homevideo – referente ao mercado de venda de filmes para consumo doméstico.

Laser disc – primeiro disco ótico de armazenamento de áudio e vídeo.

Mood – ambiente criado para o filme.

Off – relativo ao que se encontra visualmente fora de campo.

Overacting – refere-se à atuação exagerada de um ator.

Plot points – eventos significativos dentro de uma história.

Relink – conectar novamente.

Press kit (ou kit de imprensa) – conjunto de materiais destinados à divulgação de um filme.

Sequência de *montage* – vários momentos de um processo longo, montados por cima de uma música.

Scroll – ato de percorrer uma página, explorando os materiais que vão sendo apresentados.

Still – fotograma do filme.

Storytelling – relacionada com a área de narrativas e com a capacidade de contar uma história.

Streaming – formato de distribuição digital que permite o acesso a conteúdos audiovisuais através da internet.

Studio system – método de produção cinematográfica usado pelos grandes estúdios de Hollywood, entre os anos 20 e 60, em que os produtores tinham grande controlo sobre os filmes.

Timecode – sequência de códigos numéricos gerados por um sistema de sincronização de tempo.

Timeline – local destinado à disposição e organização dos ficheiros audiovisuais num software de edição.

Video assist – sistema usado para que se possa ver o que está a ser filmado num monitor externo à câmara.

Anexos

Anexo I: Parecer de realização de estágio



PARECER DE REALIZAÇÃO DE ESTÁGIO

Em conformidade com o regulamento da área curricular de Estágio, comprova-se que o aluno António Simão completou 400 horas exigidas de trabalho em estágio.

Releva-se o trabalho de **montagem na longa-metragem 10 em Linha, de montagem do making of da longa-metragem Linhas de Sangue e montagem do documentário Kids**. Salientando a **postura competente, independente e responsável, adequada ao ambiente profissional exigido**.

O aluno contribui para os seguintes projectos:

1- Montagem de dois segmentos da longa-metragem 10 em Linha - alinhamento e montagem de duas histórias de cerca de 10 minutos cada, que integram uma longa-metragem de ficção.

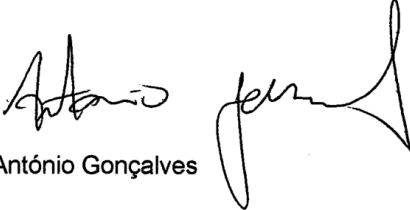
2- Montagem do making of da longa-metragem Linhas de Sangue - desenvolvimento de todo o trabalho de montagem respeitante ao making of, desde a organização e selecção de material, alinhamento e finalização de versões variadas no que diz respeito à duração, montagem de som e selecção de músicas, integração de grafismo e entrega em diferentes formatos, tanto para net como para promoção em televisão. Realça-se a capacidade de explorar formalmente as possibilidades apresentadas pelo material, e a autonomia no desenvolvimento do trabalho.

3- Montagem do documentário Kids - trabalho sobre a estrutura e selecção do material do documentário que se baseia numa série de depoimentos de crianças de vários pontos do globo. Sendo um documentário originalmente pouco estruturado, salienta-se o processo organizado de trabalho que permitiu um acompanhamento por parte da realizadora e ajudou a estruturar e definir o documentário ainda em produção, assim como a resiliência na necessária procura de soluções formais.

O Aluno revelou-se capaz de desenvolver positivamente as tarefas que lhe foram propostas, sendo de salientar a postura responsável, adequada e profissional.

Conclui-se o aproveitamento positivo na área curricular do estágio, sendo da nossa opinião que o António está preparado para integrar o mercado de trabalho e tem capacidade de evoluir profissionalmente.

Lisboa, 1 de Setembro 2018


António Gonçalves

Anexo II: Exemplos de projetos

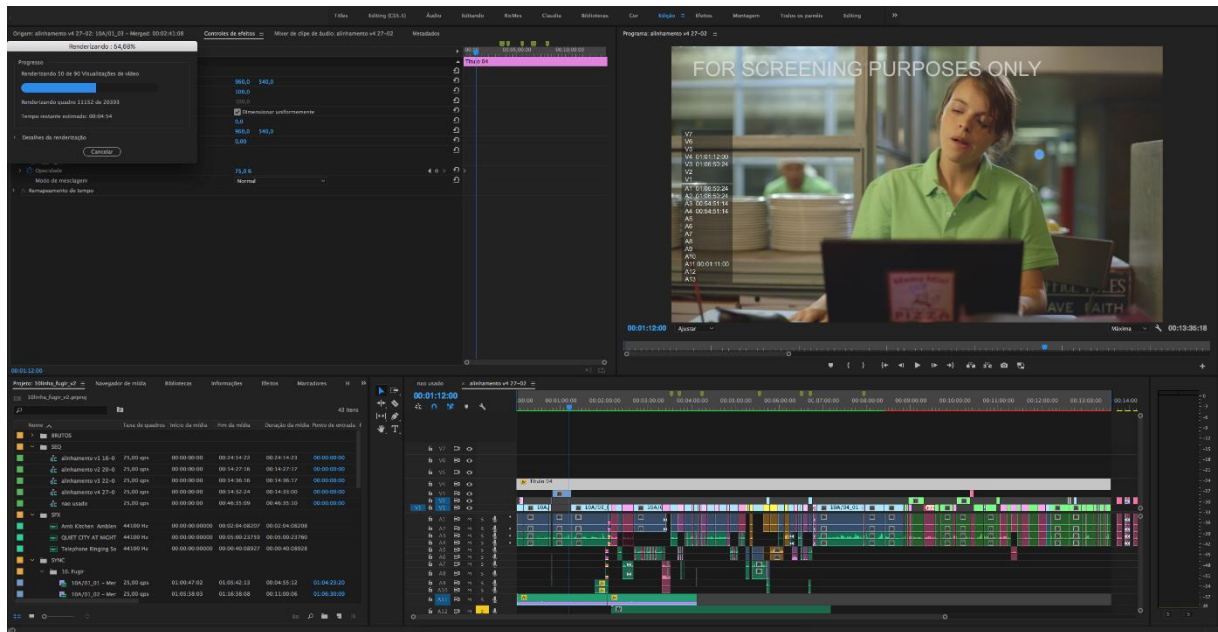


Fig. 1: *Timeline* do projeto *Fugir*

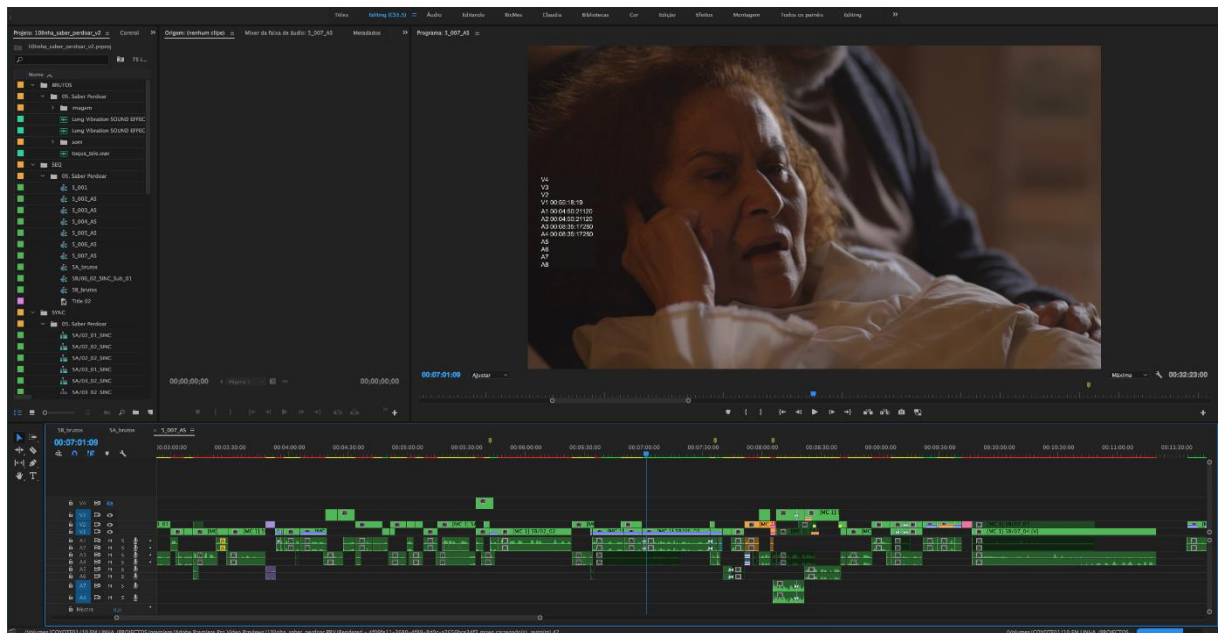


Fig. 2: *Timeline* do projeto *Saber Perdoar*

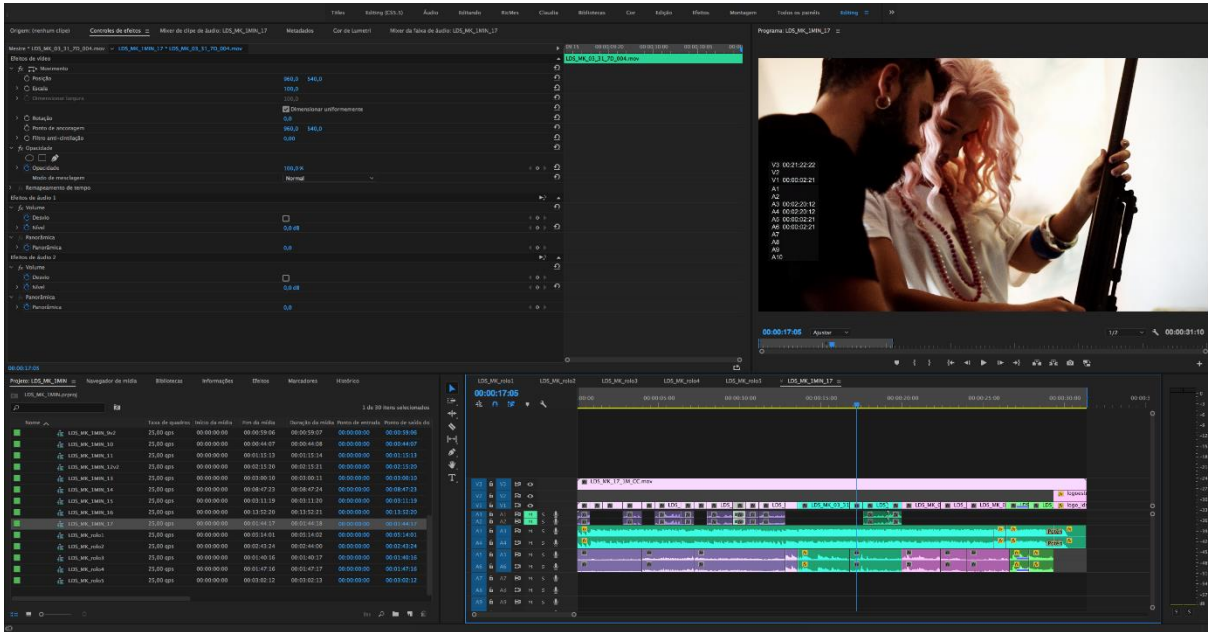


Fig. 3: Timeline do projeto *Linha de Sangue: Making of* (vídeo 17)

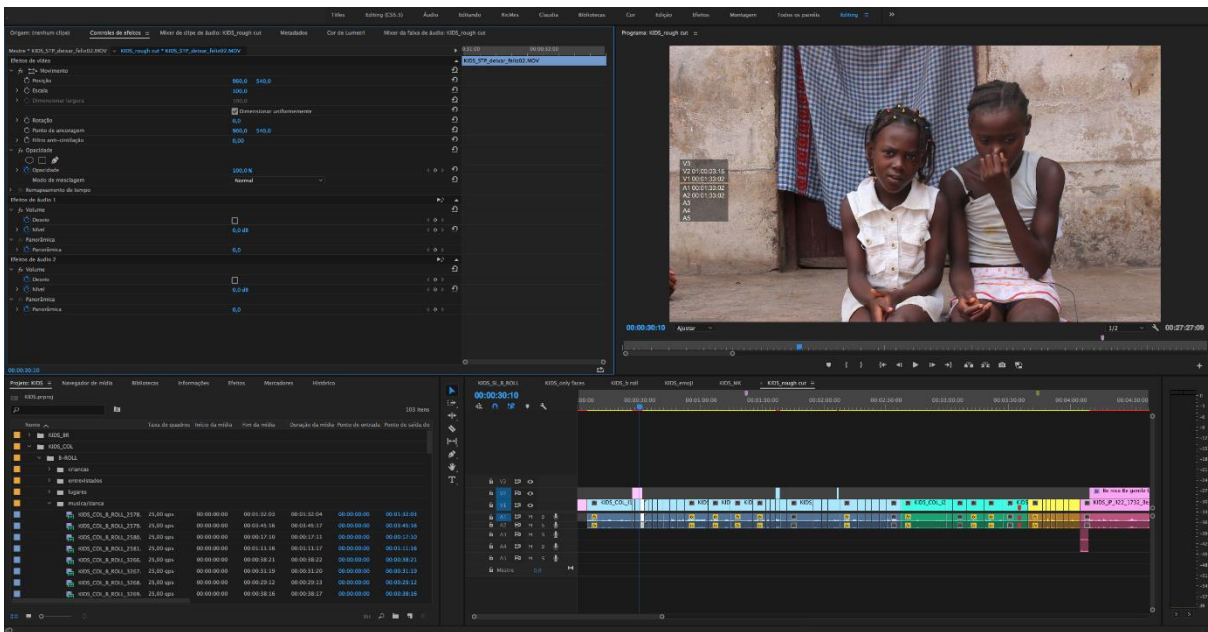


Fig. 4: Timeline do projeto *KIDS* (segmento de São Tomé e Príncipe)

Anexo III: DVD

Trabalhos realizados durante o estágio nos Estúdios Meia Laranja:

1 – Longa metragem *Dez em Linha*:

1.1 – Segmento *Fugir* (integral)

1.2 – Segmento *Saber Perdoar* (integral)

2 – *Linhas de Sangue: Making of* (vídeos 1 a 17)

3 – Documentário *KIDS* (excertos da montagem dos segmentos relativos aos países São Tomé e Príncipe, Serra Leoa, Brasil, Japão e Colômbia)