



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA

Sara Moreira Ferreira

## A ARTE DE SER ARTISTA

### O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO

Trabalho de Projeto do Mestrado em Estudos Artísticos, orientado pelo Professor Doutor Iván Villarrea Álvarez, apresentado ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Junho de 2022

# FACULDADE DE LETRAS

## A ARTE DE SER ARTISTA O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO

### Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Projeto/Trabalho de Projeto
Título	A Arte de ser Artista
Subtítulo	O processo de criação de um documentário
Autor/a	Sara Moreira Ferreira
Orientador/a(s)	Professor Doutor Xosé Iván Villarnea Álvarez
Júri	Presidente: Professor Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco Vogais: 1. Professora Doutora Patrícia Nogueira da Silva 2. Professor Doutor Xosé Iván Villarnea Álvarez
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Artes
Data da defesa	22 de julho de 2022
Classificação	17 valores

## **Agradecimentos**

À minha mãe e à minha irmã, por toda a paciência e apoio.

Ao meu orientador Professor Doutor Xosé Iván Villarrea Álvarez, pela ajuda e pelos comentários construtivos que tornaram este trabalho no que é hoje.

Ao LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas, em especial ao Professor Doutor Sérgio Dias Branco, e ao departamento da Cultura da Câmara Municipal da Maia pela disponibilização do material e local de gravação, fundamentais para a existência deste projeto.

Aos artistas que aceitaram embarcar nesta aventura comigo.

Aos meus amigos, por nunca duvidarem de mim.

## RESUMO

O presente trabalho de projeto, dividido em três partes, descreve o processo da realização de uma curta-metragem documental sobre a realidade de um jovem artista em Portugal. Com ensinamentos de Eduardo Coutinho, o documentário *A Arte de ser Artista* tem como principal premissa criar um espaço para jovens artistas falarem sobre o que realmente é importante para eles, não apenas enquanto parte da cultura mas também enquanto parte da sociedade. Assim, este projeto assume-se como uma tentativa de consciencializar o público das várias limitações que marcam a gestão da cultura portuguesa, ao mesmo tempo que mostra uma juventude forte, sem medo de enfrentar estes desafios e com uma enorme vontade de vencer numa área tão complexa.

O conhecimento motivações, inspirações e estudo teórico que basearam este trabalho é imprescindível para uma compreensão completa de todo o projeto e, por isso, a primeira parte deste documento é dedicada ao documentário (com especial destaque para o documentário de entrevista) e à Cultura em Portugal.

De forma a ser possível alcançar este objetivo, foi necessário completar uma série de etapas comuns à realização cinematográfica, com algumas especificidades para o género documental. Assim, este é, sobretudo, o relato de uma jovem realizadora durante o seu primeiro contacto com a realização, detalhando-se a experiência da criação na segunda parte dividida em três fases: a pré produção, na qual se engloba todo o processo criativo, as escolhas e decisões tomadas, a seleção de artistas, material e local e a preparação de um guião, a produção, que como o nome indica, se refere aos dias da filmagem e a todas as complicações que dela possam advir, e, finalmente, a pós-produção que envolve todo o processo de edição e montagem final.

Após estes capítulos explicativos, é desenvolvida uma terceira e última parte, na qual são tecidas considerações finais sobre todo o processo, tanto pessoais (principalmente sobre as maiores dificuldades ultrapassadas e aprendizagens adquiridas) com dos artistas envolvidos no projeto.

Link para o filme:

<https://drive.google.com/file/d/1xgODOIcquA8UPpaqxojj6q0Fu7YmZAFM/view?usp=sharing>

**Palavras-chave:** Cinema, Curta-metragem, Documentário, Cultura em Portugal

**ABSTRACT**

The present work, divided into three parts, describes the process of making a short documentary film about the reality of a young artist in Portugal. With teachings from Eduardo Coutinho, the documentary *A Arte de ser Artista* has as its main premise the creation of a space for young artists to talk about what really matters to them, not only as part of Culture but also as part of society. Thus, this project is an attempt to make the public aware of the various limitations that mark the management of Portuguese culture, while showing a strong youth, unafraid to face these challenges and with an enormous desire to win in such a complex area.

The knowledge of motivations, inspirations and theoretical study that supported this work is essential for a complete understanding of the entire project and, therefore, the first part of this document is dedicated to the documentary (with special emphasis on the interview documentary) and the Culture in Portugal.

In order to achieve this objective, it was necessary to complete a series of steps common to filmmaking, with some specificities for the documentary genre. Thus, this is, above all, the report of a young filmmaker during her first contact with directing, detailing the experience of creation in the second part, which is divided into three phases: pre-production, which encompasses the entire creative process, the choices and decisions made, the selection of artists, material and location and the preparation of a script, the production, which as the name implies refers to the days of filming and all the complications that may arise from it, and, finally, the post-production, that involves the process of editing and final assembly.

After these explanatory chapters, a third and final part is developed, in which final considerations are made about the entire process, both personal (especially about the greatest difficulties overcome and learning acquired) and those of the artists involved in this project.

**Keywords:** Cinema, Short Film, Documentary, Culture in Portugal

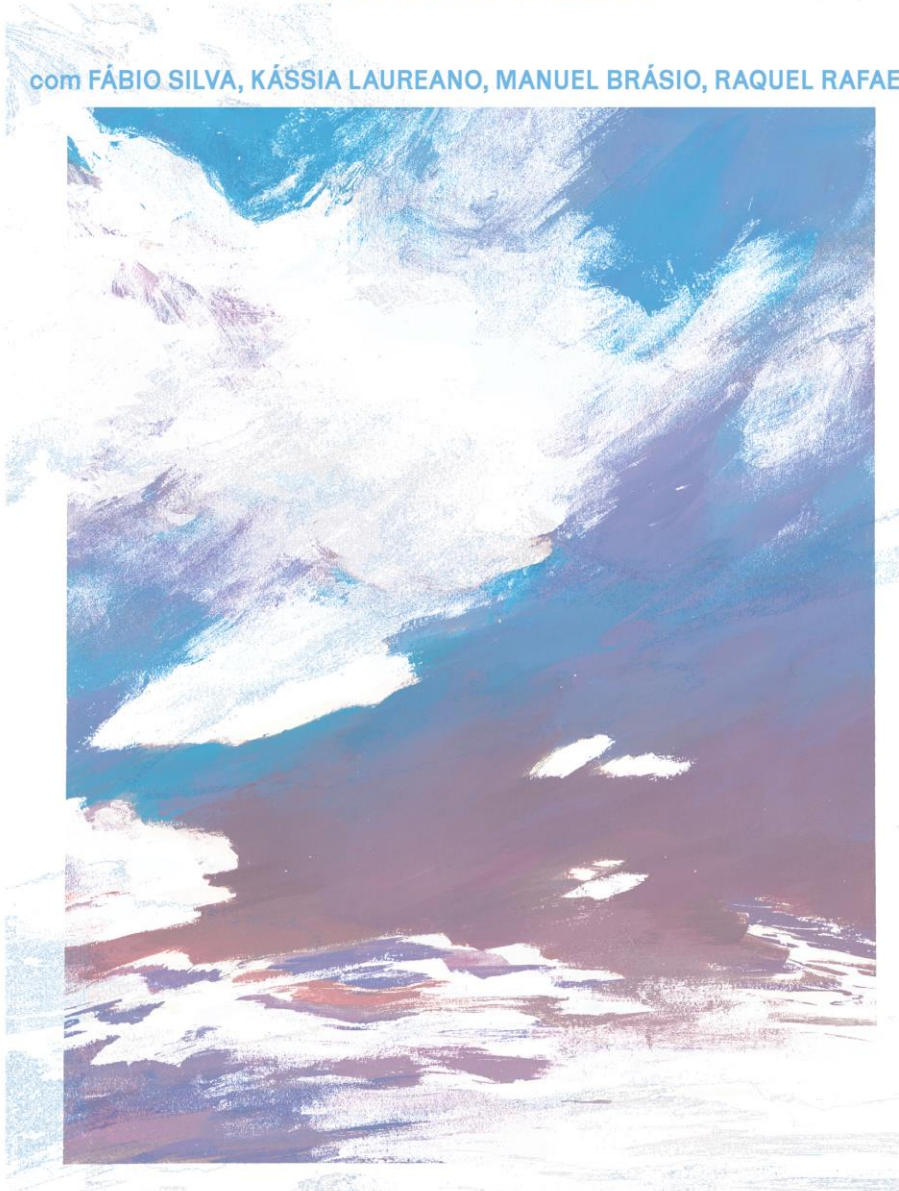
**Índice**

Parte I .....	6
1.1 A partilha do outro: breve abordagem da entrevista no documentário .....	6
1.2. O documentário enquanto representação da sociedade .....	12
1.3. A cultura em Portugal .....	19
Parte II .....	25
2.1 Pré-Produção .....	25
2.1.1 O processo criativo .....	25
2.1.2 Planeamento .....	27
2.1.3. Orçamento .....	28
2.1.4. Equipa .....	28
2.1.5 Local de gravação .....	28
2.1.6 Seleção de artistas .....	29
2.1.7 Apresentação dos artistas .....	31
2.2 Produção .....	34
2.2.1 A realização .....	34
2.2.2 As conversas .....	37
2.3 Pós-produção .....	39
2.3.1. Edição e montagem .....	39
2.3.2. O <i>poster</i> .....	42
Parte III .....	43
3.1. Considerações finais .....	43
3.2. Considerações finais dos artistas entrevistados .....	48
Referências .....	52
Anexo .....	56

# A ARTE DE SER ARTISTA

um documentário  
de SARA MOREIRA

com FÁBIO SILVA, KÁSSIA LAUREANO, MANUEL BRÁSIO, RAQUEL RAFAEL



## Parte I

### 1.1 A partilha do outro: breve abordagem da entrevista no documentário

O género documental surgiu de forma bastante orgânica, resultado da realização da capacidade da câmara captar e guardar impressões realistas da realidade. Auguste Lumière e Louis Lumière, mais conhecidos como os irmãos Lumière, foram os realizadores pioneiros do documentário enquanto género cinematográfico, com os filmes *A Saída dos Operários da Fábrica* (1895), *A Chegada de um Comboio à Estação* (1896), que demonstravam o poder do cinema mostrar a realidade sem qualquer exagero ou arranjo. Cientes deste fenómeno, vários realizadores começaram a gravar o que os rodeava, e, no início de 1900 já não se limitavam à representação total da realidade, sendo introduzido um elemento essencial a qualquer filme: a imaginação. Georges Méliés, por exemplo, explorou este caminho em trabalhos como *Le Voyage dans la Lune* (1902), no qual encenou uma viagem à lua (Nichols, 2001, pp. 82-84).

Os filmes dos irmãos Lumière não são, no entanto, considerados os primeiros documentários, sendo este título atribuído a *Nanook of the North* (1922), realizado por Robert Flaherty. Para se perceber o porquê desta afirmação, é necessário referir que, desde o início, o documentário tem sido inferiorizado em relação à ficção e o seu reconhecimento dependeu da incorporação de algumas características-chave deste género “superior”. A principal novidade introduzida no documentário foi a narrativa, a qual se veio a tornar numa das características essenciais do documentário, uma vez que o público espera uma estrutura de início, meio e fim, e só assim consegue sentir completude ao ver um filme (Godmilow & Shapiro, 1997, p. 84). Assim, mais do que apenas registar a vida e os costumes dos esquimós de Port Huron, o filme de Flaherty não negligencia essa componente narrativa e dramática, sendo “uma história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espetador pela mão e o leva fábula adentro (a palavra não está empregada inocentemente) até a conclusão final” (Salles, 2005, p. 63). Desta forma, *Nanook of the North* é o primeiro filme que engloba todas as variantes do documentário como hoje conhecemos: a representação de uma determinada realidade, a narrativa e, ainda, a imaginação.

John Grierson foi um dos primeiros realizadores a perceber a capacidade do documentário enquanto instrumento de educação e integração social. Mais, reconhecia o poder do documentário representar a vida real, usando pessoas reais com histórias reais, de forma a ajudar a interpretar e compreender o mundo. Deste modo, o cinema deveria ser um



projeto com uma missão de carácter social e educativo, mesmo que isso significasse abdicar de qualquer sentido estético (o “belo”) (Aufderheide, 2007, pp. 32-35). Para o cinema conseguir alcançar plenamente este objetivo, tinha que se afastar do que era o cinema de entretenimento, o cinema de Hollywood, sendo esta a principal diferença entre Flaherty e Grierson. Nas palavras de Patricia Aufderheide (2007, p.38): “Flaherty made the rendering of reality an aesthetic virtue, and Grierson made it a social mission”.

As estruturas do documentário foram abaladas nos anos 1960 por uma revolução à qual se deu o nome de cinema observacional. Os novos documentários que surgiram eram mais diretos e íntimos, com a captura de momentos espontâneos e não planeados da vida quotidiana, comprometendo-se, assim, com a representação fidedigna da realidade. Este estilo emergente procurava ser mais transparente, no qual a audiência não era induzida ao julgamento, nem se pretendia influenciar as suas opiniões sobre o que estava a ver no momento. O espetador era convidado observar pessoas, nos momentos comuns das suas vidas, e, se assim o entendesse, a tirar as suas próprias conclusões com base nas ações dessas pessoas e não por influência de comentários e narrações *off-screen* (Nichols, 1983, p.17 & Aufderheide, 2007, p. 45).

Para esta alteração do conteúdo, contribuiu um estilo de realização menos formal e mais simplista, com material mais leve de fácil transporte, como a tecnologia de 16mm tornada mais popular e acessível nessa altura. Com uma câmara de mão, os realizadores aventuravam-se para sítios novos e gravavam exactamente o que os rodeava, sejam interiores das casas das pessoas, pistas de dança com adolescentes, bastidores com celebridades, ou hospitais psiquiátricos (Aufderheide, 2007, p. 45 & Lee-Wright, 2010, p. 94).

A nova tecnologia permitiu a introdução da entrevista na realização do documentário, que vem, de certa forma, resolver os problemas da voz narrativa *griersoniana*, considerada autoritária, onisciente, e, por vezes, presunçosa, e dá, novamente ao espetador um elemento que o guia na interpretação e compreensão do que lhe está a ser mostrado: semelhante ao estilo *griersoniano*, prevalecia o contacto direto, no entanto, a voz provinha de um narrador alheio à existência de uma audiência, mas sim, de entrevistas com personagens ou de um narrador que falava diretamente para o espetador (Nichols, 1983, p. 17).

A entrevista tornou-se, então, um dos principais trunfos do documentário moderno, distribuindo a responsabilidade de falar sobre um evento por pessoas diferentes que, devido às suas vivências, características e particularidades, podem ter experiências distintas em relação

à mesma situação. A voz do realizador não é totalmente eliminada mas passa a ter um peso diferente: aparece de forma quase neutra, sem o tom autoritário, removendo-se qualquer posição de controlo ou privilégio que pudesse existir em relação às outras vozes (Nichols, 1983, pp. 21-23). Esta técnica de documentário acrescenta também um novo significado ao que o espetador está a ver, na medida em que não importa apenas o que está a ser dito mas também como está a ser dito. Isto é, durante uma entrevista, o espetador tem acesso a mais do que apenas um relato sobre um acontecimento, consegue ver as expressões faciais do entrevistado, as reações a cada questão e as emoções que possam surgir, talvez impercetíveis se se recorresse, por exemplo, ao *voice-off* (Platinga, 1997).

Vários foram os realizadores que empregaram a entrevista nos seus trabalhos, como Shirley Clarke, particularmente com o filme *Portrait of Jason* (1967), Claude Lanzmann, destacando-se o conceituado filme *Shoah* (1985), Pier Paolo Pasolini, em *Comizi d'amore* (1964), Barbara Kopple, nomeadamente em *Harlan County, USA* (1976), vencedor do Óscar 1977 de Melhor Documentário longa-metragem, Errol Morris, nomeadamente com *Gates of Heaven* (1978), *Vernon, Florida* (1981) e *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003), Jennie Livingston, em *Paris is Burning* (1990), Marcelo Gomes, em *Estou Me Guardando Para Quando O Carnaval Chegar* (2019), e, mais recentemente, Pedro Kos e Jon Shenk, no filme *Lead me Home* (2021), nomeado para o Óscar 2022 de Melhor Curta-Metragem Documental. No seguimento deste relatório parece fundamental focar apenas no trabalho de um outro realizador, Eduardo Coutinho, que serviu de inspiração para a realização do projeto, sobretudo os filmes *Edifício Master* (2002), *As Canções* (2011) e *Últimas Conversas* (2015).

O cinema de entrevista de Eduardo Coutinho tem um estilo muito próprio, pautado pelo grande apreço pelo poder da palavra do outro e por uma conceção do documentário como encontro. No seguimento desta ideia, nos seus filmes não se fala de entrevistas mas de conversas. O próprio Eduardo Coutinho (Galano, Camargo, Ventura, Bojunga, & Coutinho, 1984; Figueirôa, Bezerra, & Fachine, 2003; Frochtengarten, 2009; Luna, 2014; Paiva, 2014) sublinha a importância da conversa e não da entrevista nos documentários, explicando que uma entrevista é feita de factos, para a História, enquanto a conversa é tida entre o realizador e uma pessoa comum, não há como confirmar a veracidade do que está a ser dito. Coutinho acrescenta que não acredita ser possível saber o que as pessoas são, verdadeiramente, quando estão a ser filmadas, já que estas criam uma personagem para a câmara. No entanto, no

processo de tentarem esconder quem realmente são, elas revelam como gostariam de ser vistas pela câmara, ou pelo público, e assim, revelam, de forma indireta, como são.

Ao invés de explorar de forma tendenciosa a vida das pessoas, Eduardo Coutinho permite-lhes contar as próprias histórias como pretenderem, dá a voz ao outro. Talvez a sua experiência como repórter de televisão tenha influenciado a sua técnica, mas a verdade é que o realizador consegue criar um ambiente confortável para os entrevistados partilharem as suas histórias. Esta é uma das suas principais preocupações, para si o essencial é estabelecer uma relação com o entrevistado, e por isso, de certa forma, os aspetos técnicos são quase deixados para segundo plano. O realizador aborda esta questão em entrevista:

O modo como trabalho com a imagem é também uma decorrência da minha concepção do documentário como um encontro. Se o essencial é a relação, é nela que preciso me concentrar. No início da filmagem ainda posso observar um, dois tipos de planos que o câmara está usando, depois, nem olho mais para ele. Preciso estar inteiramente entregue a essa ligação, olhando para a pessoa, tentando sentir o que ela está sentindo e tentando passar para ela o que estou sentindo, se estou gostando, se não estou gostando. Além do mais, por que mudar a câmara de uma posição para outra? Eu nunca sei realmente o que vai acontecer nesse encontro. Prefiro então que em todos esses filmes a câmara fique imóvel; (...)

(...) A prioridade que dou a essa relação se reflete também em outros aspectos da filmagem. A iluminação que uso, por exemplo, tem de ser rápida: não pode demorar muito para ser preparada para não impacientar o personagem, nem pode matá-lo de calor durante o depoimento. O personagem também não vai gravar sentado num determinado lugar só porque é bonito; é preciso também que seja confortável para que ele fique à vontade. Se ele não está bem, nada pode acontecer. Todo nosso esforço então é dirigido à produção desse momento de fala (Figueirôa, Bezerra, & Fachine, 2003, p. 218).

Esta declaração conduz-nos para uma outra questão relacionada com a parte técnica da filmagem de uma entrevista. Uma vez que a câmara estará sempre entre o realizador e o entrevistado, a sua posição ganha um destaque significativo no processo de criação do ambiente da entrevista.

Existem diversas abordagens ao posicionamento da câmara e dos envolvidos durante a gravação de uma entrevista, tendo cada uma um impacto diferente na experiência do espectador. Numa das abordagens possíveis, o entrevistador senta-se, fora de plano, diretamente em baixo da lente da câmara para que o entrevistado esteja a falar quase diretamente para a câmara, criando-se, desta forma, uma relação direta entre o entrevistado e a audiência. Numa outra abordagem, o entrevistador senta-se ao lado da câmara. Aqui, o entrevistado já não fala diretamente para o espectador mas sim para uma terceira pessoa invisível à audiência (Rabiger, 2011, pp. 334-335). Contudo, a escolha entre as duas abordagens é bastante subjetiva. Por um lado, pode ser argumentado que a primeira abordagem seria a melhor a adotar já que, ao criar essa relação direta, o espectador sente-se envolvido na conversa, captando mais facilmente e de forma mais prolongada a sua atenção. Por outro lado, se o entrevistado estiver visivelmente a falar para outra pessoa, o espectador sente-se como um elemento completamente passivo que apenas assiste a uma conversa entre duas outras pessoas e na qual não tem qualquer envolvimento:

The more indirect the spectators' relationship is to the characters on the screen, the more they are encouraged to feel passive and detached. As a spectator, someone onscreen who speaks directly to me challenges me to respond with a dialogue in my mind. This is much less so when an interviewee is plainly in conversation with someone offscreen and I am a witness rather than an interlocutor. Watching film is inherently passive, so I think filmmakers need to mobilize the audience's active sense of involvement or else the viewer (particularly in television) is less likely to watch in an emotionally engaged and critical frame of mind (Rabiger, 2011, p. 336).

Para Eduardo Coutinho, o contacto visual estabelecido entre o entrevistado e o entrevistador é o mais importante: a pessoa que entrevista olha para ele e não para a câmara, e manter esse contacto é assegurar ao entrevistado que tem interesse no que está a ser partilhado. Novamente, o entrevistado ganha destaque no posicionamento da câmara, que deve estar frontal e focada na pessoa. O realizador senta-se ao lado da câmara, possibilitando, assim, olhar diretamente para a pessoa e permitir que a câmara veja praticamente o mesmo do que ele (Paiva, 2014, p. 242).

Em filmes como *Gates of Heaven* (1978) e *Vernon, Florida* (1981), o realizador Errol Morris recorreu à mesma abordagem, sentando-se ligeiramente ao lado da câmara (Plantinga,

2009, p. 52). Todavia, Morris tinha como objetivo quebrar todas as regras estabelecidas, nomeadamente o que considera ser um dos grandes “no-no’s” na realização cinematográfica, o contacto direto da personagem com a câmara (Morris, Lecture: The Anti-Post-Modern Post-Modernist, 2005). Por esse motivo, procurou desenvolver novas formas de entrevistar, chegando ao dispositivo conhecido por *Interrotron*, que permite que os entrevistados olhem simultaneamente para a câmara e para o entrevistador.<sup>1</sup>

O Interrotron foi adaptado a partir dos telepontos, que geralmente projectam texto num ecrã localizado diretamente à frente da câmara, permitindo ao leitor ler o texto ao mesmo tempo que mantém contacto visual com o espetador, como acontece, por exemplo, nos telejornais. Morris utilizou dois telepontos para desenvolver este novo dispositivo, um para filmar o entrevistado e o outro para se filmar a si próprio, sendo que ambos estavam em sítios diferentes. Assim, ao invés de projetar texto, o realizador projetava as imagens de cada um: o entrevistado via no teleponto o entrevistador, e vice-versa, permitindo que falassem diretamente um para o outro (e para a lente da câmara) sem o estarem a fazer presencialmente. Com esta criação, o realizador resolveu algumas das preocupações que atormentavam o seu processo criativo, nomeadamente a ausência do contacto visual que faz com que os espectadores se sintam excluídos da ação. Este mecanismo pela primeira vez em 1992 nas suas entrevistas com Fred Leuchter, que fizeram parte do filme *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999), recorrendo a ele durante toda a sua carreira para entrevistar diversas pessoas, como Robert S. McNamara num dos seus filmes mais premiados, o documentário *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003).

A entrevista assumiu um papel preponderante nesta curta-metragem, sobretudo influenciada pelos ensinamentos de Eduardo Coutinho. Tendo consciência do carácter social deste documentário, parece fundamental, para além das inspirações estéticas, abordar, por um lado, a capacidade do documentário representar a sociedade e, pelo outro, expor a realidade da cultura em Portugal, tema que se encontra no cerne de todo o projeto, antes de proceder para a descrição do processo de gravação. Assim, estas questões serão desenvolvidas nos capítulos 1.2 e 1.3 que se seguem.

---

“So from the very first film I made, *Gates of Heaven*, I decided to break all of the rules. Instead of using lightweight equipment, we tried to use the heaviest equipment that we could afford. Fortunately, my budget was limited in those days, or I would have used even heavier equipment. I tried to be always as *obtrusive* as possible. One of the great no-no's in making films, you're told, "People are not supposed to look at the camera." They're supposed to look, I suppose, anywhere but at the camera. Face the other way, face to the left or the right or whatever, but never, never, never, never look at the camera. Pretend that the camera isn't there. Well, I had people looking directly at the camera, talking directly to the camera.” (Morris, Lecture: The Anti-Post-Modern Post-Modernist, 2005).

## 1.2. O documentário enquanto representação da sociedade

Definir documentário tem-se mostrado uma tarefa extremamente complicada. Esta primeira parte pretende fazer uma breve abordagem teórica das várias perspectivas desenvolvidas sobre o documentário, tendo como objetivo responder a algumas questões-chave: “Como se tem vindo a definir o documentário?”, “Quais as funções do documentário?”, “O documentário reproduz a realidade ou representa a realidade?”, e “Que tipos de documentário existem?”.

Entender o que faz de um filme um documentário difere consoante as diferentes fontes que encontramos. A principal definição parece ter como núcleo a ideia de que, mais do que reprodução, o documentário é identificado como um discurso sobre o mundo real/histórico-representa algo que vemos todos os dias mas para o qual passamos a olhar de forma diferente. Se o documentário fosse apenas a reprodução da realidade, a sua qualidade seria medida pela sua fidelidade ao acontecimento e pessoas originais, isto é, pela sua capacidade de ser quase uma cópia perfeita do que aconteceu ou acontece. Por sua vez, o documentário enquanto representação da realidade é julgado com base no valor do conhecimento que produz, na própria narrativa e forma de recontar o real e na capacidade de provocar ou incitar novas questões e perspetivas no espetador (Nichols, 2001, p. 20) .

João Moreira Salles (2005) apresenta duas conceções sobre o documentário. A primeira pode ser resumida da seguinte forma: “documentários são o produto das empresas e instituições que fazem documentários”. Isto significa que um filme é visto como documentário porque as pessoas que o fizeram (empresas, instituições, equipa) assim o definiram – a definição de documentário surge muito antes de ser apresentado ao público. Neste contexto, os primeiros minutos do documentário ganham especial destaque uma vez que funcionam como elemento contextualizado dos objectivos das pessoas que o fizeram. Mais do que isso, informam o espetador de que o que está prestes a ver é real, é um documentário (Salles, 2005, p. 60). O início de um filme pode ter múltiplas finalidades, sendo uma delas esta função de ensinar ao espetador de que forma ele deve olhar para o que está a assistir, tornando-se também num instrumento de meta-comunicação:

In addition, beginnings inaugurate the task of teaching us how to read a given work. They are, in part, a meta-commentary. They tell us what kind of message a message is. They establish a framework within which we will

pursue some things and not others, utilize some tools and abandon others. A specific set of constraints and opportunities arise as the path ahead takes more specific shape. This is a film; it will identify a problem and explore it, focus on a situation and examine it, marvel at something or recoil from it (Nichols, 2021, p. 6).

Na segunda conceção assume-se que a atribuição do título de documentário a um filme depende da receção do público, isto é, tudo depende da forma como o espetador olha para o filme. Esta abordagem pode dar origem a um novo problema de definição, na medida em que facilmente se consegue transformar qualquer ficção em documentário. Podemos pegar em múltiplos exemplos de filmes de ficção nos quais existem pequenos detalhes que os podem tornar documentários: os filmes da saga de Harry Potter, ou o filme *Boyhood* (Richard Linklater, 2014), podem ser considerados como documentários sobre as transformações físicas dos seus intérpretes, aos que vemos crescer da infância à pós-adolescência frente à câmara; os filmes *Dans la ville blanche* (Alain Tanner, 1983) ou *Doc's Kingdom* (Robert Kramer, 1987) podem ser considerados como documentários sobre a paisagem urbana de uma Lisboa popular pós-revolucionária que desapareceria no novo século como resultado dos processos de gentrificação e turistificação, etc.

Se seguirmos nesta direcção, todos os filmes podem, sim, ser entendidos como documentários, diferenciando-se duas categorias: (1) os documentários de realização de desejos e (2) os documentários de representação social. Os primeiros dizem respeito à ficção, que torna os nossos sonhos, medos e imaginação em material concreto visível. Estes filmes apresentam-nos verdades se assim o decidirmos, existe uma espécie de livre arbítrio através do qual optamos por aceitar ou rejeitar as perspectivas que nos são mostradas. O segundo género de documentário representa aquilo ao qual geralmente se chama de “não ficção”, ou seja, o documentário no seu sentido mais estrito. Aqui, já não é a nossa imaginação que é representada, mas sim os vários aspetos do mundo real que nos rodeia, oferecendo-nos novas percepções sobre questões com as quais lidamos diariamente. De igual forma, é o espetador que decide se o que lhes é apresentado em relação ao mundo é merecedor de aceitação ou não (Nichols, 2001, pp. 1-2).

Esta conceção de “documentário de representação social” leva-nos para outra questão que tem como cerne perceber quais devem ser as funções ou os propósitos dos documentários. Michael Renov (1993), distinguiu quatro tendências fundamentais do documentário: (1)

gravar, revelar e preservar; (2) persuadir ou promover; (3) analisar ou interrogar; (4) expressar. A primeira função (gravar, revelar e preservar) está intrinsecamente ligada com uma das ideias basilares deste projeto, a representação da realidade no documentário. Neste contexto, Renov fala de uma exploração dos poderes reveladores da câmara para a replicação da História, isto é, para a captura do real. Para além desta qualidade reveladora, todos os documentários têm, de alguma forma, uma intenção persuasora. Estas duas variáveis estão também conectadas, uma vez que a reivindicação do real é por si só a principal forma de persuasão, isto é, o documentarista está-nos a dizer que o estamos a ver é real, é baseado em factos e que, por isso, podemos acreditar nele. Existem, no entanto, múltiplas formas de persuadir a audiência:

We can be persuaded by the ethical status of the filmmaker or interview subject, by the tug of heartstrings, or by a barrage of bar graphs. Edward R. Murrow’s very presence accounted for much of the social impact of *Harvest of Shame* just as the handicapped veteran interviewed in *Hearts and Minds* moves more deeply than could all the bona fide experts. The documentary “truth claim” (which says, at the very least: “Believe me, I’m of the world”) is the baseline of persuasion for all of nonfiction, from propaganda to rock doc (Renov, 1993, p. 30)

A terceira função (analisar ou interrogar) relaciona-se, novamente, com a primeira, na medida em que pode ser entendida como a intelectualização ou questionamento da revelação dos factos. Aqui, todos os temas que são apresentados no documentário tornam-se questões suscetíveis de debate. Renov considera que este é o maior apoio do documentário, uma vez que vivemos numa sociedade muito marcada pelo consumismo e, conseqüentemente, por uma cultura “descartável”, tornando-se, por isso, fundamental incentivar e quase forçar o espetador a pensar, a duvidar e a questionar o que vê.

Finalmente, a quarta função – expressar – é, essencialmente, uma função estética que tem vindo a ser constantemente desvalorizada no campo do documentário, mas é, de certa forma, a mais importante para o meu trabalho. Revelar factos sem que estes tenham qualquer impacto no espetador não irá provocar nenhuma alteração, será quase em vão, no entanto, existe uma tendência na não-ficção de rejeitar tudo o que seja belo ou que interfira, minimamente, com a representação da realidade. Apesar de não dever ser o foco, a capacidade



de criar ou induzir uma resposta emocional na audiência nunca pode ser desconectada do teor didático do documentário.

Moreover, the ability to evoke emotional response or induce pleasure in the spectator by formal means, to generate lyric power through shadings of sound and image in a manner exclusive of verbalization, or to engage with the musical or poetic qualities of language itself must not be seen as mere distractions from the main event. Documentary culture is clearly the worse for such aesthetic straitjacketing. Indeed, the communicative aim is frequently enhanced by attention to the expressive dimension; the artful film or tape can be said to utilize more effectively the potentialities of its chosen medium to convey ideas and feelings. In the end, the aesthetic function can never be wholly divorced from the didactic one insofar as the aim remains “pleasurable learning” (Renov, 1993, p. 35).

Neste contexto, recordo-me de uma das intervenções do realizador Fábio Silva<sup>2</sup>, que comenta sobre a função do cinema e sobre a relação deste com o belo:

O cinema não é suposto ter, digamos, uma utilidade... Eu quando digo que o cinema deve fazer diferença, para mim é isto, é tu entrares na sala de cinema, sentares-te, veres o filme e quando saís da sala há qualquer coisa em ti que mudou e sentires-te impactado, tu teres uma sensação... tu sentires-te estrangeiro, digamos assim, quando estás a ver o filme. Isso para mim, pelo menos, é o cinema que eu pretendo ver, todo o tipo de cinema é super legítimo e ainda há pouco fui ver um filme comercial e adorei mas o cinema que eu procuro é um filme que me faça, que me enriqueça nesse sentido de me acrescentar a visão do autor, de me fazer questionar sobre os mais variados temas, seja sobre a sociedade seja... pelo menos é esse o tipo de filmes que eu cada vez mais procuro, percebes? Pode ser também, por exemplo, a experiência do belo, de uma beleza que te deixa assoberbado, tu ficas “uau, que coisa linda”, uma história de amor que te deixa completamente de queixo caído, percebes? E... Se for por aí, também, por exemplo, da questão do belo, é fantástico, porque nós no nosso dia a dia, a

---

<sup>2</sup> Esta intervenção não foi incluída no projeto final, e, por isso, encontra-se disponível para visualização no fim deste documento.

maior parte das vezes, nós não paramos: saímos de casa, tomamos café, temos que ir para o trabalho, andamos naquela rapidez do dia e quantas vezes é que nós paramos... Nós não estamos no comboio ou a conduzir e estamos a olhar para a nuvem a dizer “uau, esta nuvem é tão bonita”. Não, nós não fazemos isso. Mas o cinema faz-nos parar, o cinema faz-nos constatar coisas que nós nunca tínhamos pensado antes.

O documentário *A Arte de Ser Artista* engloba todas estas tendências. O principal objectivo passa pela revelação da realidade de um jovem artista em Portugal, levando, conseqüentemente a uma reflexão e análise sobre o que está a ser apresentado. Existe a tentativa – inconsciente – de persuadir o espectador através das intervenções incluídas, esta é a realidade dos artistas convidados. Se a persuasão é conseguida, aí é mais complicado de saber, uma vez que irão haver sempre percepções opostas, talvez existam espectadores que considerem que toda a ideia do documentário é melodramática e que os testemunhos são exagerados, mas aí atinge-se a terceira meta: a audiência foi intelectualmente estimulada e o espaço para discussão está criado. Finalmente, nenhum documentário que fale sobre questões tão pessoais pode passar sem ter um impacto emotivo numa pessoa, quer seja positivo ou negativo. Se as pessoas terminarem de assistir a *A Arte de Ser Artista* sem lhes ter sido induzida qualquer emoção (seja surpresa, indignação, tristeza,...), sentirei que falhei no meu trabalho.

Será, no entanto, “documentário” o melhor termo para descrever este género de filmes? Jill Godmilow<sup>3</sup>, em conversa com Ann-Louise Shapiro, afirma que não, uma vez que se trata de uma conotação intrinsecamente ligada à exposição do real, com normas e estéticas fixas. Esta dependência do real limita as ideias, a originalidade e a própria verdade do documentário: a realizadora dá como exemplo a produção do seu filme *Far from Poland* para explicar estas limitações. O seu objetivo era fazer um filme sobre o Movimento de Solidariedade na Polónia, logo após o fim da Guerra Fria, no entanto, não conseguiu voltar ao país para gravar o documentário, para falar com as pessoas, para recolher filmagens reais. Segundo a tradição documental, se Godmillow não tinha acesso direto à realidade polaca, aos locais, às pessoas, então nunca poderia fazer um documentário autêntico sobre a situação vivida na Polónia. Esta questão despoletou uma reformulação daquilo que a realizadora entendia como documentário até então, o foco era contar a história, e isso poderia ser feito de

---

<sup>3</sup> Jill Godmilow é uma produtora e realizadora de documentários, nomeadamente, *Far from Poland* (1984), *Waiting for the moon* (1987), *Roy Cohn/Jack Smith* (1995) e *What Farocki Taught* (1998).

diferentes formas, nomeadamente com recurso a reconstituições. Assim, a realizadora tem procurado um novo termo que melhor representa não só os filmes que faz mas também todos os outros “não-ficção” que fogem às normas do documentário. Nesta categoria incluir-se-iam bastantes filmes com características distintas (desde filmes de propaganda da CIA, passando por trabalhos televisivos, até filmes realizados por documentaristas premiados), mas com um fator comum, mais do que educar, estes projectos procuravam edificar. Desta forma, a documentarista surgiu com o nome “filmes edificadores ou filmes de edificação” que evita as obrigações tradicionais do documentário para com a realidade e acentua a sua intenção de elevar a consciência do espectador em relação à realidade que o rodeia (Godmilow & Shapiro, 1997).

Bill Nichols (1991) fala de “discursos de sobriedade” da mesma forma que Godmilow aborda estes “filmes de edificação”. O documentário é, nas palavras do teórico americano, um dos “discursos de sobriedade” (nos quais se inclui ciência, economia, política, política externa, educação, religião e bem-estar) que se assumem como instrumentos para descrever o real e, com isso, alterar o mundo:

Documentary film has a kinship with those other nonfictional systems that together make up what we may call the discourses of sobriety. Science, economics, politics, foreign policy, education, religion, welfare - these systems assume they have instrumental power; they can and should alter the world itself, they can effect action and entail consequences. (...) Discourses of sobriety are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent. Through them power exerts itself. Through them, things are made to happen (Nichols, 1991, pp. 3-4).

“Through them power exerts itself.”, de facto, estas formas de ver e mostrar funcionam como instrumentos de acção e intervenção, poder e mudança. De igual forma, o documentário procura refletir sobre a história e possui a capacidade de intervir na medida em que molda a forma como olhamos para a realidade. Por esta razão, o espectador espera mais de um documentário do que apenas ter uma “aula de história” no qual apenas são descritos os momentos, espera a elevação descrita por Jill Godmilow, espera ser persuadido e levado a olhar para o factos reais de uma forma diferente. Mais do que um aluno, a audiência pretende tornar-se num grupo de participantes intelectuais ativos numa discussão sobre as condições sociais e as relações representadas (Nichols, 2001, p. 39)

A relação entre a realidade e o documentário tem vindo a ser bastante discutida entre a comunidade teórica. As dúvidas são muitas. Existe um compromisso entre o documentário e o real? De que formas o documentário pode espelhar a realidade? O que faz um documentário mais ou menos real? Apesar de parecerem questões basilares, a verdade é que continuam sem respostas claras e objectivas.

Para investigadores como Dziga Vertov, o cinema funciona – ou deveria funcionar – como uma ferramenta para compreender melhor o mundo, e, por isso mesmo, deve procurar representar a realidade de forma clara e bem estruturada (Aumont, 2002, p. 19). Com base neste princípio desenvolveu o *kinoglaz* ou *kinooko*, em português cine-olho, que se baseava numa forma de filmar revolucionária focada na verdade vista através da câmara – um olho mais poderoso do que o próprio olho humano – e, que consequentemente, originava um cinema que fugia da ficção e se aproximava do real:

Kino-eye = kino-seeing (I see through camera) + kino-writing (I write on film with the camera) + kino-organization (I edit). (...) Kino-eye is an ever-growing movement for influence through facts as opposed to influence through fiction, no matter how strong the imprint of fiction. Kino-eye is the documentary cinematic decoding of both the visible world and that which is visible to the naked eye. Kino-eye means the conquest of space, the visual linkage of people throughout the entire world based on the continuous exchange of visible fact, of film-documents as opposed to the exchange of cinematic or theatrical presentations (Vertov, 1985, pp. 87-88).

Parece existir uma espécie de contrato entre o realizador e o espectador no qual se estabelece que as pessoas e os eventos mostrados no documentário são efetivamente reais e não fruto da imaginação de alguém (Salles, 2005, p. 58). No entanto, parece-me que esse contrato pode facilmente ser quebrado já que dificilmente se garante a veracidade de outra pessoa, uma ideia que será constante ao longo deste trabalho. No seguimento desta ideia, retorna-se à influência que Eduardo Coutinho teve neste processo criativo, sendo que a sua distinção entre conversa e entrevista, e consequente referência à dispensável confirmação da veracidade dos testemunhos apresentados, bem como a tentativa de não manipular o momento da gravação de forma substancial, foram dois grandes pilares para o meu documentário, como se irá perceber nos vários capítulos que se seguem, após uma breve abordagem sobre a cultura em Portugal.

### 1.3. A cultura em Portugal

Antes de prosseguir para a descrição do processo de criação do documentário parece necessário fazer uma breve análise do estado da cultura em Portugal, de forma a contextualizar a minha escolha temática.

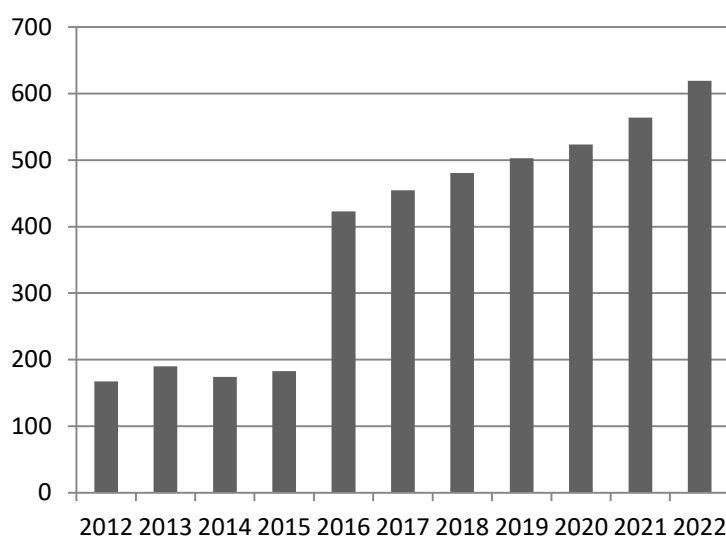
A gestão governamental da cultura portuguesa tem vindo a ser um tema cada vez mais discutido, uma vez que parece existir quase uma falta de interesse e vontade em expandir e apoiar o setor para que cresça de forma substancial. Mais do que isso, a importância da cultura na vida das pessoas parece não ser clara, não apenas para as entidades no poder, mas também para os portugueses em geral que têm um certo preconceito em relação ao profissional da cultura, muitas vezes, desvalorizado. Este “preconceito” é motivado por diversos fatores, remetendo-nos novamente para a gestão governamental que não promove a aprendizagem, o conhecimento e um ensino rico nas escolas e nos meios de educação disponíveis.

A falha mais evidente da gestão da cultura portuguesa é, sem dúvida, o orçamento anual disponibilizado para este setor. A verdade é que tem existido um aumento do valor anual atribuído ao Ministério da Cultura, no entanto, esse valor representa uma percentagem demasiado reduzida do orçamento total. Analisemos os Orçamentos de Estado dos últimos 10 anos. Em 2012, o setor da cultura sofreu, como todos os outros sectores da economia portuguesa, grandes cortes devido à crise económica de 2010-2014: o orçamento de despesa da secretaria de Estado da Cultura experienciou uma diminuição de 22% em relação ao orçamento de 2011, fixando-se nos 167,1 milhões de euros. Em 2013, pelo contrário, as atividades culturais foram suportadas por um orçamento de despesa consolidado superior ao do ano anterior, atingindo os 189,7 milhões. No último ano de crise económica, a cultura voltou a sofrer cortes, sendo-lhe cedido um orçamento de despesa consolidado no valor de 174,1 milhões euros. No ano seguinte, contrariou-se esta redução nas dotações orçamentais com um valor de 182,8 milhões. Os quadros orçamentais de 2016, 2017, 2018, 2019 e 2020 acompanharam esta tendência de aumento, fixando-se os valores atribuídos à cultura nos 423,1, 454,7, 480,6, 503, 523,4 e 564 milhões de euros, respetivamente, sendo que praticamente metade de cada um destes valores era destinada à RTP.

O novo Orçamento do Estado – para o ano de 2022 - foi aprovado aquando a escrita deste relatório, e a parcela destinada à cultura fixa-se nos 619,4 milhões de euros, dos quais

254 milhões serão para a RTP. Isto significa que a cultura terá 365,4 milhões de euros<sup>4</sup>. Apesar desta subida, a despesa com a cultura tornava-se na terceira mais baixa, representando apenas 0,25% - excluindo, novamente, a parte atribuída à RTP – do valor total do orçamento. (Horta, 2002; LUSA, 2022; Monteiro, 2022).

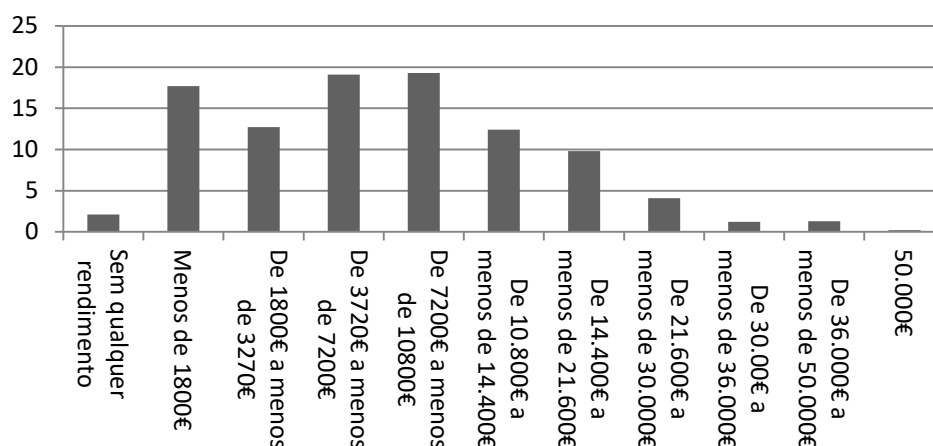
### **Evolução do orçamento de despesa consolidado para a Cultura (em milhões)**



Desta falta de investimento decorre, inevitavelmente, a precaridade do profissional da cultura. O Inquérito aos Profissionais Independentes das Artes e da Cultura (IPIAC) sobre as relações laborais e as remunerações auferidas, publicado em 2021, mostra que no ano de 2019, a maior parte dos inquiridos cujos rendimentos provêm exclusivamente do setor artístico (70,1%) tem um rendimento anual líquido que não ultrapassa os 10800€, o que corresponde, a um máximo de 900€ por mês. A maior concentração encontra-se nas categorias “De 3720€ a menos de 7200€” (19,1%) e “7200€ a menos de 10800€” (19,3%), o que corresponde, respetivamente, a remunerações auferidas mensalmente de 272,5€ a menos de 600€, e de 600€ a menos de 900€. No entanto, a categoria “Menos de 1800€” (menos de 150€ por mês) aparece num terceiro lugar preocupantemente próximo, com 17,7% dos inquiridos a enquadrarem-se nestes valores.

<sup>4</sup> Os valores referidos foram retirados das Notas Explicativas do orçamento destinado à cultura, disponibilizados todos os anos.

### Rendimento líquido anual no setor artístico e cultural em 2019 (%)



Fonte: IPIAC, 2020.

Muitos fatores influenciam estes valores, nomeadamente, a informalidade dos regimes de trabalho no setor, a sazonalidade do trabalho, a fraca actividade remunerada, ou remunerada a recibos verdes, ou até mesmo não remunerada, em regime de voluntariado (Neves, Gomes, Lima, & Azevedo, 2021). Esta precaridade, para além de impedir que o setor se torne autónomo, potencia a que os artistas sejam quase forçados a encontrar novas fontes de rendimento complementares, ou, em casos mais extremos a abandonar completamente o trabalho cultural para se dedicarem a algo mais estável e certo. Não parece existir, no entanto, uma grande vontade da parte de quem governa em alterar o que se estabeleceu. Na verdade, no mês de maio de 2022, o recente eleito Ministro da Cultura, Pedro Adão e Silva, em sede de discussão na especialidade do Orçamento para a cultura, afirmou que “não podemos ter como ambição acabar com todos os vínculos precários na cultura, (...) isso não é desejável” (Guerreiro, 2022), uma frase profundamente preocupante para qualquer jovem artista que pretenda seguir caminho na cultura em Portugal.

A gestão da cultura também falha bastante no que respeita à criação de oportunidades igualitárias para os artistas. Portugal, como a generalidade dos países, tem raízes patriarcais e racistas que se continuam a evidenciar de forma mais ou menos explícita. Apesar da evolução, ainda existem muitos espaços que preferem contratar homens ou pessoas brancas, não havendo lugares – ou a maior parte dos que existem são mal remunerados – para pessoas de comunidades minoritárias, nomeadamente a comunidade bipoc, LGBTQ+ ou mesmo mulheres. Recentemente, com a emergência das redes sociais, intensificou-se uma cultura

muito ancorada no *mainstream*, uma cultura que depende do número de seguidores que uma pessoa tem. Neste contexto, um dos problemas que tem vindo a ser cada vez mais abordado é a falta de reconhecimento do artista, nomeadamente na área da representação, sendo que uma pessoa com formação é facilmente substituída por alguém que tenha muitos seguidores nas redes sociais e que, por isso, garante mais audiências e, conseqüentemente, dinheiro. E novamente se refere que não parece existir vontade de mudar da parte dos governantes – que ignoram as reclamações dos artistas – pois esta reforma, ou revolução melhor dizendo, iria dar muito trabalho e não é fácil para alguém que está confortável sair dessa zona de conforto.

Outra questão que deve ser, ainda, abordada é a instrução cultural do público, isto é, a criação de hábitos culturais bem como a educação da importância que a cultura deve ter na sociedade. Infelizmente, uma parte considerável dos cidadãos portugueses olha para a cultura como uma coisa supérflua sem grande importância, o que pode resultar de múltiplos motivos: o primeiro remete novamente para o problema da remuneração, a cultura continua a ser vista como um setor instável, precário e muito pouco seguro, a maioria dos pais vai querer que os filhos sigam carreiras mais certas, que lhes garantam um futuro. Neste sentido, sublinha-se que a educação começa em casa, e esta perspectiva da cultura é passada de geração em geração. Nas escolas, o ensino cultural é praticamente nulo. Sim, existem programas educativos, nomeadamente em História ou História da Arte, que se focam na análise de obras de arte, no entanto, essa análise é sempre bastante superficial, o que é ensinado aos alunos são factos que eles precisam de decorar para depois responder ao teste. Em praticamente nenhum momento do ensino básico ao ensino secundário, se procura fomentar o espírito crítico e reflexivo em relação à cultura, sobretudo no que diz respeito ao cinema, à música e à representação (as áreas abordadas no documentário).

Em conversa, Raquel Rafael, uma das artistas envolvidas neste projeto, partilha a sua experiência enquanto professora de AEC de Expressões Lúdicas, explicando como as atividades são sempre vistas como algo que não tem muito valor, sendo usadas quase como uma extensão das atividades letivas:

As AECs, ou seja, as Atividades Extracurriculares, são um bocado vistas como algo que não vale de muito e que é um espaço para fazer TPCs... só que não. Há uma AEC que é apoio ao estudo, essa sim, é para fazer TPCs, mas as Expressões Lúdicas não é para fazer TPCs, e eu tenho muitos alunos que estão mais preocupados com isso, ou seja, descartam o plano artístico e a



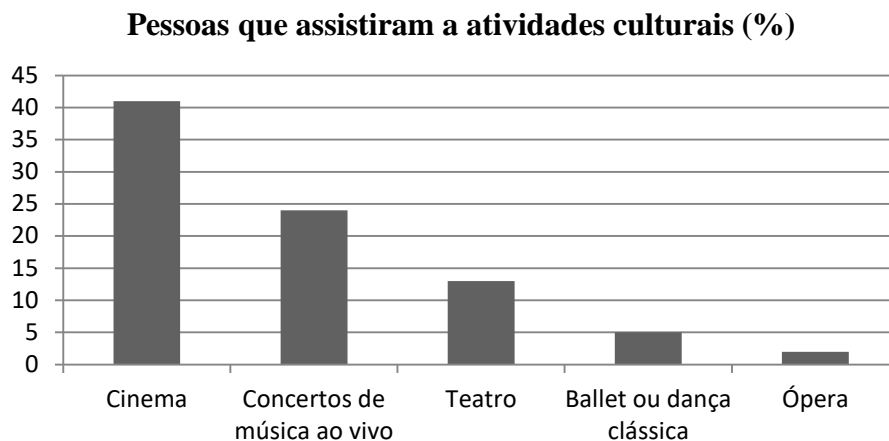
aula artística porque acham que aquilo não vale a pena. Isto também vem um pouco de casa, não é? Do que se serve à mesa, no fundo. E eu tento mudar percepções a partir de vários jogos e exercícios que faço com eles. Mas é um bocadinho triste uma pessoa chegar com um plano de aula e os alunos começarem a dizer “Ah, o meu pai diz que isto não serve para nada”... Pronto, desmoraliza um bocadinho.<sup>5</sup>

A educação não depende apenas das famílias e das escolas, mas também das próprias instituições culturais, nomeadamente rádios, televisões, teatros, salas de cinema... Muitos dos espectáculos a que assistimos – pelo menos os mais comerciais - são demasiado simples, isto é, o objetivo é que o público perceba tudo à primeira e que não levem nada para casa para pensar para além de uma história bonita. Talvez seja essa a visão que o público tem da cultura, uma forma de entretenimento no qual não têm que pensar muito o que pode, de certa forma, justificar a atitude que têm perante este setor. Falta espaço para novas criações, mais ambiciosas e que tenham um impacto real nas pessoas. Uma vez mais, esse espaço pode não ser criado porque afigura-se como um risco para o conforto das grandes instituições que sabem exatamente o que vende e o que dá receitas e, por isso, continuam a fomentar espetáculos que pouco ou nada incentivam o desenvolvimento do tal espírito crítico e a criação de hábitos de cultura.

A falta de criação de hábitos culturais leva a uma maior iliteracia cultural e, conseqüentemente, a sociedades menos participativas neste setor. O Inquérito às práticas culturais dos portugueses (2020) vem confirmar estas tendências acima referidas. Nos 12 meses anteriores ao início da pandemia, 59% dos inquiridos afirmaram não ter ido ao cinema. Os motivos variam: a falta de tempo (25%), a falta de interesse (22%), pode ver o filme em casa na televisão e outros suportes digitais (15%), o preço dos bilhetes ser elevado (14%) e não haver cinemas na zona de residência (9%). Em relação às outras áreas culturais, a percentagem de participação é ainda mais baixa (comparada aos 41% de pessoas que foram ao cinema), 24% dos inquiridos afirmam ter ido a concertos de música ao vivo, 13% foram ao teatro, 5% viram espetáculos de ballet ou dança clássica e, apenas, 2% assistiram a espetáculos de ópera. Novamente, os três motivos mais mencionados prendem-se com a falta de tempo, a falta de interesse e o preço elevado das actividades culturais.

---

<sup>5</sup> Esta intervenção não foi incluída no projeto final, e, por isso, encontra-se disponível para visualização no fim deste documento.



*A Arte de Ser Artista* procurou ser um espaço de partilha no qual cada artista comenta sobre a sua realidade enquanto parte integrante do setor cultural português. As problemáticas analisadas neste capítulo – investimento, educação, preconceito, falta de reconhecimento e falta de criação de hábitos culturais - foram os principais focos de atenção dos participantes, que tentaram consciencializar, de forma concreta e clara, os espectadores sobre a forma como a cultura está a ser gerida.

## Parte II

### 2.1 Pré-Produção

#### 2.1.1 O processo criativo

As escolhas e a indecisão foram a maior – e talvez a única – constante do processo criativo. Inicialmente tive que optar entre duas ideias, que na altura me pareciam igualmente interessantes: a realização de uma curta-metragem de ficção, cujo guião já estava escrito, e a realização de uma curta-metragem documental, sobre a qual já andava a pensar há muitos meses. Processos totalmente distintos, com motivações igualmente distintas. Não existe uma justificação concreta para a minha escolha, posso, no entanto, dizer que foi, sobretudo, por uma necessidade quase egoísta de me sentir “útil” para o meio artístico e para todos os jovens que estão na mesma situação que eu. Tendo a possibilidade de realizar um documentário de forma mais facilitada quando em comparação com alguém que o faz sem ser no âmbito académico, porque não utilizar esse privilégio para dar voz a jovens artistas que sintam que têm algo para dizer? No fim, foi esta questão que decidi por mim.

Sublinho, todavia, que o próprio tema sofreu várias alterações quase de forma natural devido aos momentos de partilha com os artistas. Num momento inicial a ideia seria conversar com jovens artistas sobre as dificuldades pelas quais passam em Portugal devido ao escasso investimento na cultura, isto é, seria um documentário mais focado na gestão governamental da cultura. Esta questão ainda permanece no produto final, mas este tornou-se num documentário mais voltado para as experiências pessoais de cada artista, como olham não só para a cultura, mas também, para os restantes jovens artistas.

A estética do documentário esteve sempre definida na minha mente. Desde o início do processo criativo até ao final não foi (substancialmente) alterada – um palco vazio com o fundo preto e uma cadeira. Quando a revelei ao orientador, foi-me então apresentada uma série de sugestões de documentários para estudo, de entre as quais se encontravam os trabalhos de Eduardo Coutinho, nomeadamente *Edifício Máster* (2002), *Peões* (2004), *Jogo de Cena* (2007), *As Canções* (2011) e *Últimas Conversas* (2015). De facto, aquilo que eu pretendia ia muito de encontro ao que o realizador brasileiro me apresentava: planos minimalistas, a pessoa e as suas histórias como personagem principal e poucos ou nenhuns elementos secundários. Foi nestes filmes que eu me apoiei, porque Eduardo Coutinho

mostrava-me que um filme documental não precisa de ser perfeito porque é uma representação da vida real, vão sempre existir silêncios constrangedores, conversas menos interessantes, e falhas de compreensão.

A entrevista era, portanto, a única ferramenta através da qual eu conseguiria alcançar o objetivo proposto para este documentário, isto é, representar a realidade dos jovens artistas portugueses. Influenciada pela filosofia e estética minimalista de Eduardo Coutinho, o mais importante para mim era a conversa que eu estava a ter com o artista à minha frente e, sobretudo, garantir que estava confortável para partilhar alguns detalhes da sua vida.

Uma das minhas grandes preocupações era manter o máximo de realidade possível. “Queres que leve alguma roupa específica?”, “Preciso de preparar algum texto?”, “Para onde queres que olhe? Para a câmara ou para ti?”. Estas foram algumas das questões que me foram colocadas pelos artistas participantes e às quais as respostas foram sempre as mesmas, uma variação de “Como preferires.”. E aí sim, acredito que tenha cumprido a minha parte do tal contrato cuja existência é, nas palavras de João Moreira Salles, fundamental para a existência do documentário. Todavia, como já referi acima, é-me praticamente impossível confirmar a veracidade do que comigo foi partilhado. Eu fiz um documentário sobre os jovens artistas, sobre as suas experiências e sobre a sua realidade. A verdade das pessoas com quem conversei pode ser diferente da minha, as histórias podem ter sido exageradas ou podem ter sido omissas informações, mas aquela era a realidade deles naquele momento e era isso que eu pretendia mostrar. Claro que o objetivo é representar a realidade dos jovens artistas em Portugal, mas essa realidade vai ser sempre algo muito pessoal, uma vez que não passamos todos pelas mesmas dificuldades e, por isso, não me cabe a mim decidir se uma é mais verdadeira do que a outra.

Para finalizar este momento dedicado ao processo criativo, resta-me falar sobre a escolha do nome do projeto, que inicialmente seria *zerovintecinco*. A ideia de realizar um documentário sobre jovens artistas em Portugal já se vinha a desenvolver há algum tempo, no entanto, foi em outubro de 2021 que começou a ganhar uma nova força, aquando a apresentação da proposta do Orçamento do Estado para 2022, já abordada no capítulo anterior. Como o próprio nome (*zerovintecinco*) indica, o foco do documentário seria, mais do que apenas a gestão da cultura, a forma como os jovens artistas portugueses olham para essa gestão e que impacto acham que teria no seu futuro. Após as primeiras conversas, comecei a sentir que este título era demasiado limitador, e, até mesmo desadequado em relação aos

relatos que tinha ouvido. Chamar o documentário de *zerovintecinco* implicava uma menção ao orçamento e aos governantes nacionais, algo que pouco aconteceu – pelo menos, não o suficiente para ser desenvolvido no documentário final. O financiamento é, de facto, uma questão bastante limitadora no nosso futuro enquanto artistas, no entanto, há muito mais para ser explorado, tanto na gestão da cultura pelas autoridades políticas como na própria sociedade e entidades empregadoras.

Foi a partir desta realização – e apenas depois de ter terminado de filmar o documentário – que o nome “A Arte de ser Artista” apareceu. Ser artista é, de facto, uma arte, com bastantes dificuldades mas com vários pontos positivos que fazem tudo valer a pena. Foi isso que eu consegui perceber com os artistas com os quais conversei, todos reconhecem as falhas da cultura em Portugal, quer seja a nível da educação, do reconhecimento ou da inclusividade, mas nenhum deles considerou abandonar o caminho que escolheu. Assim, um nome mais abrangente dava-me mais liberdade para abordar todas as questões levantadas pelos artistas sem ter a necessidade de voltar sempre ao problema do orçamento da cultura.

### 2.1.2 Planeamento

Estabelecida a ideia, tornou-se fundamental definir todas as etapas necessárias para a melhor produção do documentário. Não existiram, propriamente, datas limite para a conclusão de cada etapa, sobretudo porque algumas tarefas exigiam mais tempo do que outras e sempre acontecem alguns imprevistos. Por exemplo, iniciei este processo no fim de outubro de 2021, e inicialmente, estipulei os meses de janeiro ou início de fevereiro de 2022 para as gravações, o que se veio a revelar impossível, tendo passado para o início de março. Portanto, para melhor compreensão de todo o processo, desenhei uma *check list* de tudo o que teria que fazer:

- ✓ Decidir a estética do projeto;
- ✓ Arranjar local para gravar;
- ✓ Arranjar material técnico para gravar;
- ✓ Juntar artistas de várias áreas culturais;
- ✓ Preparar um “guião” de conversa (questões a fazer, temas a abordar);
- ✓ Arranjar um *designer* gráfico para fazer o poster;
- ✓ Arranjar um nome para o projeto

### 2.1.3. Orçamento

Ciente, por um lado, dos custos necessários para realizar uma curta-metragem, e, por outro, das minhas próprias limitações, o meu objetivo era conseguir fazer o melhor filme possível com o menor impacto financeiro possível. Posto isto, tinha estabelecido como gastos certos o aluguer de material de filmagem e de um espaço para as gravações, o que, com as minhas contas iniciais, teria ficado por volta dos 160€ pelos dois dias de gravação. Felizmente, tive apoio do LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas – e da Câmara Municipal da Maia, pelo que não tive que pagar qualquer valor para o aluguer do material e do local de gravação. As despesas que tive durante a gravação passaram apenas pelo financiamento de transportes e de refeições de alguns dos artistas envolvidos que se deslocaram de outras cidades, nomeadamente Lisboa.

### 2.1.4. Equipa

Devido ao orçamento limitado que tinha, optei por não contratar nenhuma equipa. Esta decisão funcionou bastante bem, uma vez que se trata de uma ideia de execução relativamente simples quando em comparação com projectos cinematográficos mais desenvolvidos, tendo, apenas, o auxílio da minha irmã, Maria Ferreira, no momento das gravações, para questões mais técnicas como a preparação do local (cadeiras, câmara, luzes). No processo de pós-produção, tive bastante sorte porque pude contar com a ajuda de várias pessoas com experiência na área da edição na resolução de problemas que foram surgindo, nomeadamente, Mariana Bártolo e Miguel Mira.

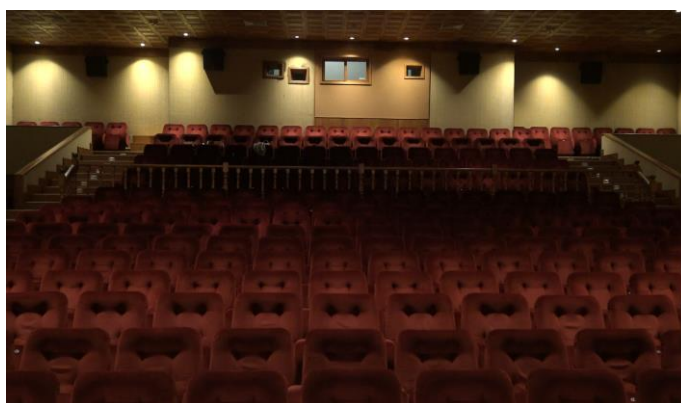
### 2.1.5 Local de gravação

Antes de qualquer coisa, tenho, novamente, que reconhecer a vantagem que tive em poder arranjar um local e material para gravar de forma mais facilitada. A escolha do local foi, no entanto, mais demorada do que a escolha do material. Estudei várias opções, no Porto e em Coimbra, que fossem ao encontro do que eu imaginava para o meu projeto – um auditório com um palco -, mas ou o preço era muito elevado ou não tinham disponibilidade para as datas que eu propunha. Só pouco tempo antes do mês de gravações percebi que o espaço que queria tinha estado disponível o tempo todo. Para contextualizar, sou membro

integrante do Cineclube da Maia e durante a projeção de um dos filmes (*Barking Dogs Never Bite* realizado Bong Joon-ho) comecei a olhar para o cinema e imaginar como gravaria o meu documentário ali. A partir daí, foi tudo bastante rápido.



*Imagem 1 Local de filmagem: Cinema da Venepor, na Maia*



*Imagem 2 Local de filmagem: Cinema da Venepor, na Maia*

### 2.1.6 Seleção de artistas

Curiosamente, uma das minhas principais dificuldades foi encontrar artistas. Partilhei *open calls* em todas as redes sociais, e, mesmo assim, recebi apenas dois emails de artistas interessados. Percebi, então, que o trabalho seria mais complicado e teria que ser eu a contactar diretamente as pessoas, o que deu origem a todo um processo de investigação pela cultura portuguesa contemporânea. Muitos dos contactos continuam sem resposta até hoje, no entanto, consegui, inicialmente, 5 nomes de artistas de várias áreas interessados em trabalhar

comigo. Decidi que seria importante fazer “pré-entrevistas”, com o objetivo de os conhecer melhor e de perceber quais as suas principais preocupações – tendo, novamente, descoberto, em conversa com o meu orientador, que Eduardo Coutinho fazia também “pré-entrevistas” antes de filmar os seus documentários.

Dois dos quatro artistas entrevistados são ou estão neste momento a morar em Lisboa, pelo que não lhes seria possível vir ao Porto e, por isso, para facilitar o processo, estas conversas primárias aconteceram via *zoom*. Foi na generalidade, a primeira vez que falei com todos eles sobre o assunto, à exceção do Fábio Silva, com quem tive a oportunidade de conversar durante o festival Porto/Post/Doc, onde o seu mais recente filme *Fruto do Vosso Ventre* (2021) recebeu o prémio para melhor filme da Competição Cinema Novo by Canal180.

As conversas foram quase todas realizadas na mesma semana, sendo a primeira com a atriz Raquel Rafael (14 de dezembro de 2021), seguida do realizador Fábio Silva (15 de dezembro de 2021). A 16 de dezembro conversei com o músico Manuel Brásio e no dia seguinte (17 de dezembro) fiz a pré-entrevista com Inês Oliveira, uma estudante de música que acabou por não ser incluída das gravações finais. A pré-entrevista com a artista Kássia Laureano aconteceu apenas no mês seguinte, a 2 de janeiro de 2022, devido a alguns constrangimentos profissionais.

Com uma duração média de 1 hora, estas chamadas foram guiadas por uma lista de perguntas geral para todos, com uma ou outra especificidade para cada um:

1. Breve apresentação do artista (tanto a nível pessoal como profissional), como surgiu o interesse pela arte? Como começaste?
2. Quando realizaste o teu primeiro projecto, qual foi a relação expectativas-realidade? Ou seja, foi mais fácil ou mais complicado do que estavas à espera? Quais foram as tuas principais dificuldades nessa altura?
3. Quais são as tuas principais dificuldades agora, com carreira já mais “estabelecida”?
4. Quais são os teus maiores objectivos? Achas que os consegues realizar em Portugal?
5. Achas que Portugal valoriza os artistas?
6. Achas que todos temos as mesmas oportunidades no que toca ao crescimento enquanto artista?



7. Que impacto tem a arte na tua vida e que impacto achas que tem na vida das pessoas?
8. Que impacto queres ter na vida das pessoas enquanto artista?
9. Como olhas para a cultura portuguesa neste momento? E para o futuro dos jovens artistas?

Estas conversas iniciais vieram confirmar a subjetividade da realidade, já que, enquanto alguns artistas tinham uma visão mais negativa da cultura, outros focavam-se mais em todos os fatores positivos que existem. Mais do que isso, estas conversas serviram também para perceber aquilo que realmente marcava a trajetória artística de cada um, e qual seria, quase, o lugar de cada um no documentário – esta questão será desenvolvida mais à frente.

O número de artistas que participaram no projecto final não foi o mesmo que participou nas “pré-entrevistas”, porque, mais uma vez, tive que fazer algumas opções. Por motivos de tempo, percebi que apenas teria espaço para 5 artistas, tendo que escolher apenas um para não aparecer no documentário. De certa forma, a escolha foi fácil, uma vez que um dos interessados não sabia se tinha vontade de entrar no meio artístico, ainda não tinha acabado a faculdade de fotografia e talvez nem quisesse ser fotógrafo a tempo inteiro.

#### 2.1.7 Apresentação dos artistas

Kássia Laureano<sup>6</sup>



Comunicadora, escritora, produtora e performer que divaga em Porto e Lisboa desde pequena. Além do Curso de Formação de Atores proposto pelas Oficinas Teatro Lisboa, é também formada pelo IPCI – Instituto de Produção Cultural e Imagem, em Comunicação Cultural e em Planeamento e Gestão Cultural.

---

<sup>6</sup> A fotografia da atriz Kássia Laureano foi retirada da sua página de Facebook pessoal.

Atualmente, encontra-se a desenvolver projetos no ramo da escrita e da interpretação, nomeadamente crónicas, produção de espetáculos independentes e uma *label* para mulheres de nome Mãe Solteira Records – criada em conjunto com a produtora e DJ Sofia Garrucho - respondendo pela Produção e Comunicação da marca.

A pré-conversa com a Kássia focou-se muito nas suas vivências enquanto mulher, artista e artista negra acima de tudo. Assim, consegui perceber que esse é o ponto fulcral da sua arte, a qual vê como instrumento de mudança, e procurei aprofundar essas questões ao longo do processo de filmagens.

Manuel Brásio<sup>7</sup>



O Manuel é um músico e criativo ligado à composição para concerto, ao teatro, dança e cinema. É também baterista e percussionista freelancer, formador e investigador das áreas da criatividade e da pedagogia musical, sócio fundador e coordenador de actividades da Associação Interferência juntamente com o músico José Tiago Baptista e frequente colaborador na equipa da Digitópia/Casa da Música e do Teatro do Montemuro.

Licenciado em Composição na ESMAE e Mestre em Multimédia: Música Interativa e Design de Som pela FEUP, o Manuel mostrou grande desagrado em relação ao ensino cultural em Portugal, não apenas nas escolas mas também nas televisões, nas rádios e, ainda, nas próprias instituições culturais. Grande parte da pré-conversa foi dedicada a estas temáticas pelo que pareceu lógico atribuir ao Manuel o “papel” de discutir o ensino da cultura no documentário.

---

<sup>7</sup> A fotografia do músico Manuel Brásio foi retirada do website “Lisboa Incomum”, disponível em: <https://www.lisboaincomum.pt/2020/09/sobre-manuel-brasio.html>

Raquel Rafael<sup>8</sup>

Licenciada em Artes Dramáticas – Formação de Atores pela Universidade Lusófona do Porto, a Raquel, atriz profissional desde 2020, afirma que “da marginalidade à pureza gosta de sentir tudo; alcança o clímax na escrita e sacia-se com a catarse no teatro”.

Conta com trabalhos com Né Barros, Roberto Meniro, Nuno Carinhas, Carlos Pimenta e Emília Silvestre, tendo também participado em várias produções, inclusive dirigindo algumas. A Raquel é alguém que sempre procurou criar as suas oportunidades, não apenas por vontade mas também por necessidade e, por isso, em 2020 escreveu a sua primeira peça teatral “Testemunhos do meu corpo adormecido”, integrou várias curtas-metragens para usos académicos e institucionais, e, em 2021 realizou o seu primeiro filme “Zéfiro”, em dupla com Pedro Soares. Na nossa conversa, salientou a falta de oportunidades e a falta de reconhecimento que sente em relação ao seu trabalho enquanto atriz, destacando vários fatores que contribuem para estes problemas e partilhando algumas experiências pessoais.

Fábio Silva<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> A fotografia da atriz Raquel Rafael foi retirada da sua página de Facebook pessoal.

<sup>9</sup> A fotografia do realizador Fábio Silva foi retirada do website “Agência Curtas”, disponível em: <https://agencia.curtas.pt/realizadores/show/1636>.

Realizador de de cinema que conta já com vários trabalhos seleccionados tanto em festivais nacionais como internacionais, nomeadamente a longa-metragem *Hip to da Hop* (2018), e as curtas-metragem *A Morte de Isaac* (2019) e *Fruto do Vosso Ventre* (2021).

O Fábio foi o único artista com quem eu falei pessoalmente antes das pré-entrevistas. Eu estava a fazer voluntariado no Porto/Post/Doc e o Fábio estava nomeado para uma das categorias do festival – a qual acabou por ganhar – e desde do primeiro momento percebi que ele tinha uma visão diferente da realização e da cultura diferente da maioria dos artistas que eu tinha conhecido, e até mesmo diferente da minha. A sua forma de encarar o sucesso e o seu progresso artístico despertaram a minha curiosidade e foi isso que procurei puxar para as conversas finais.

## 2.2 Produção

### 2.2.1 A realização

O processo de filmagem decorreu entre os dias 8 e 9 de março e foi, como seria de esperar, mais complicado do que o processo criativo. Esta foi a minha primeira experiência na realização, sem qualquer bagagem prática ou teórica sobre como o fazer, pelo que já esperava algumas dificuldades, sobretudo no manuseamento da câmara. Desde início, o próprio local trouxe alguns problemas, nomeadamente relacionados com a iluminação do espaço: existem vários quadros eléctricos com ainda mais interruptores, tendo sido necessários 3 técnicos para os ligar corretamente e, ainda, desativar o alarme de incêndio (accionado, sem intenção, duas vezes) para que conseguíssemos começar no primeiro dia. Resolvida a iluminação, surgiram novas questões: Qual seria o lugar da câmara? Qual a altura do tripé? De que ângulo deveria gravar? Filmar em automático ou ajustar a exposição? Conclusão: comecei a primeira conversa com pouco mais de 1 hora de atraso.

Tendo já referido anteriormente algumas das diferentes abordagens ao posicionamento da câmara e dos envolvidos durante a gravação de uma entrevista na primeira parte, resta agora explicar de que forma eu decidi realizar o meu projeto. Na verdade, eu optei por uma outra abordagem, um intermédio entre as referidas: coloquei uma cadeira atrás da câmara, estando a minha linha de visão pouco acima da lente. No entanto, cabia ao entrevistado decidir para onde se sentia mais confortável em olhar. Na primeira conversa, foi-me diretamente perguntado “Como é uma entrevista, nunca olho para o meu entrevistador,

correto?”, ao qual respondi que poderia olhar para onde quisesse (como resposta, durante uns segundos, a entrevistada começou a olhar para o teto enquanto falava). Neste assunto, a minha opinião vai mais de encontro à da minha entrevistada do que à de Rabiger, isto é, é impossível não concordar com a ideia de que quando se fala diretamente para a câmara a atenção da audiência aumenta, todavia, para mim, adquire-se um certo nível de ficção. Enquanto espetadora, se estiver a assistir a uma entrevista e o entrevistado estiver a falar diretamente para a câmara, torna-se ainda mais evidente de que se trata de um filme, de que a pessoa que está a aparecer foi dirigida por alguém.

Assim, durante a realização do meu documentário, a relação entre o entrevistado e a audiência ficou a cargo do primeiro, pois, como já foi referido o meu objetivo era criar um ambiente o mais natural possível, sem grandes limitações e controlos. É possível criar um paralelismo entre a minha forma de realizar e a de Shirley Clarke, realizadora do filme *Portrait of Jason* (1967), onde o seu personagem principal, o performer afro-americano Jason Holliday, se constrói enquanto personagem para a câmara. A realizadora não o dirige, apenas cria as condições para que ele desenvolva a sua performance em frente à câmara, como eu procurei fazer com os meus entrevistados.



*Imagem 3 Posicionamento das cadeiras durante a realização do documentário: eu estava sentada na cadeira vermelha e o entrevistado na cadeira cinzenta.*



*Imagem 4 Relação da primeira entrevistada (Kássia) com a câmara*

Fotografia: Sara Moreira



*Imagem 5 Relação do segundo entrevistado (Manuel) com a câmara*

Fotografia: Sara Moreira



*Imagem 6 Relação da terceira entrevistada (Raquel) com a câmara.*

Fotografia: Sara Moreira



Imagem 7 Relação do quarto entrevistado (Fábio) com a câmara

Fotografia: Sara Moreira

### 2.2.2 As conversas

Como foi anteriormente referido, pelas pré-entrevistas foi possível perceber que os artistas tinham vivências e visões muito pessoais e distintas no que toca à cultura em Portugal. Desta forma, a cada artista acabava por corresponder uma problemática, sendo então essencial que as questões a serem feitas fossem adaptadas a cada um. Esta abordagem fez com que as conversas fossem breves mas profundas com uma duração média de 47 minutos, sendo que apenas a atriz Raquel Rafael excedeu este tempo, com uma conversa de cerca de 60 minutos.

Falaremos agora das entrevistas finais e dos artistas, no entanto, uma vez que a apresentação dos mesmos e do seu percurso já foi feita em detalhe num capítulo anterior, pretende-se, aqui, informar apenas sobre quais as perguntas base feitas em cada entrevista, sendo que se procurou ter uma conversa fluida, pelo que várias outras questões foram surgindo ao longo da partilha. Não obstante, três questões estiveram presentes em todas as conversas:

- (1) Breve apresentação do artista (tanto a nível pessoal como a nível profissional);
- (2) Como olhas para a gestão da cultura em Portugal neste momento?/ O que achas que está a falhar na gestão da cultura em Portugal?;
- (3) Que conselhos darias a um jovem artista que está agora a começar?

A primeira entrevista (na manhã de 8 de março) foi realizada com Kássia Laureano, *performer* e produtora artística, abordando-se, sobretudo, a questão da representatividade na cultura em Portugal. Para tal as questões feitas foram as seguintes: (1) “Tu contaste que, no

início, te sentiste usada no meio artístico. O que querias dizer com isso? (Experiências pessoais)”, (2) “Quais foram os motivos para criares a Mãe Solteira Records? O que sentiram que estava a faltar?” e “Achas que a cultura em Portugal é um meio inclusivo?”. Seguiu-se (já durante a tarde do mesmo dia) Manuel Brásio, músico, tendo como principal o a infantilização do público e a falta de apoios. No sentido de guiar a conversa para esta temática, estabeleceram-se como questões iniciais: (1) “Definiste o trabalho como “música que a tua mãe vai gostar”. O que é que isso quer dizer?”, (2) “Na nossa conversa anterior falaste da infantilização do público. O que querias dizer com isso?” e, finalmente, (3) “Achas que existem apoios suficientes neste momento? E achas que os que existem estão bem distribuídos/geridos?”. Todavia, o resultado final não foi o esperado e a conversa acabou por se centrar mais na educação das artes, a qual Manuel considera ser uma das principais falhas no desenvolvimento da cultura em Portugal.

No dia 9 de março foram realizadas as duas últimas entrevistas, na parte da manhã com Raquel Rafael, atriz e co-fundadora de uma companhia de teatro, e Fábio Silva, realizador. Nas conversas primárias, a atriz levantou os problemas das agências de atores em Portugal, e a forma como o número de seguidores influencia as contratações na área da representação, o que conduz a um sentimento de falta de reconhecimento do trabalho de ator. Assim, questionou-se: (1) “Quais as principais dificuldades que sentes enquanto atriz?”, (2) “Sentes que o teu trabalho é reconhecido?” e, em terceiro lugar, foi-lhe pedido para partilhar algumas experiências pessoais que confirmam estes problemas. A conversa final não se afastou de forma considerável do objetivo inicial, tendo-se, no entanto, abordado outras questões como a negligência das AECs (Atividades de Enriquecimento Curricular) culturais e o envelhecimento e estagnação da cultura teatral em Portugal. Uma vez que estes dois problemas não foram desenvolvidos de forma extensiva, a sua inclusão no documentário final pareceu inoportuna.

Por fim, Fábio Silva apresentou, durante a pré-entrevista, uma visão mais positiva, quase idealista, da gestão cultura cinematográfica em Portugal, sendo que o seu principal “problema” passa pelo desejo do sucesso rápido que o realizador acredita que muitos jovens artistas sentem e, conseqüentemente, pela necessidade da maturação e lentidão da arte. Com o objetivo de tratar de forma cuidada estes assuntos as questões foram, em primeiro lugar “Disseste que sentes que estás dentro de uma bolha ainda, o que é que isso quer dizer?”. Em segundo, “Tu falaste sobre a necessidade que muitos jovens artistas têm de alcançar sucesso instantâneo. Identificas-te com essa necessidade?”. Em terceiro, “Achas que é possível viver



da realização em Portugal”. Em quarto lugar, “Muitos dos filmes agora seguem um “padrão”, os realizadores sabem aquilo que “vende” e funciona nos festivais e vão por aí. O meio artístico não dá a oportunidade para fugir à regra ou são as pessoas que não o fazem por medo?”. A pergunta “Como olhas para a gestão da cultura em Portugal neste momento?” realizada a todos os participantes alterou, no entanto, o rumo da conversa com o Fábio. Quando questionado, o realizador começou a abordar a questão da educação em Portugal e a forma como as artes são lecionadas nas escolas, nomeadamente nas aulas de História. Apesar de considerar que a ideia da necessidade de um sucesso rápido é bastante relevante para os dias de hoje, acredito que nada é mais importante do que a educação, sendo esta a principal ferramenta para conseguirmos alterar a situação atual. E, como o próprio afirma, “não há cultura sem público”, pelo que se torna imprescindível a educação e a formação do público português.

## 2.3 Pós-produção

### 2.3.1. Edição e montagem

Este foi, sem dúvida, o momento no qual me senti mais desconfortável. A pré-produção e a realização eram as fases que mais me interessavam quando via filmes e tentava pensar no seu processo de criação, desmerecendo, por vezes, a grande importância que a pós-produção – com exceção da cinematografia e *color grading*, que sempre captaram a minha atenção – tem no filme. Após editar o meu documentário entendo, finalmente, que a edição seja, talvez, a parte mais importante da produção de um filme: é neste momento que podemos melhorar ou estragar (neste caso, cerca de 3) horas de gravações, é neste momento que todos os elementos se unem e formam algo concreto, é neste momento que o filme é realmente criado.

Compreendendo a importância desta fase, tornou-se ainda mais imperativo fazer um bom trabalho e isso implicava aprender a editar do 0. Novamente recorri a tutoriais (Bone, 2019; Brown, 2020) para perceber quais as melhores ferramentas e as técnicas que melhor serviriam o meu propósito, optando por usar o Davinci Resolve, que me foi aconselhado por vários colegas. O primeiro corte contemplava todas as falas que eu considerava interessantes ditas pelos artistas, as quais revi várias vezes até perceber quais deveria usar – para esta decisão contribuíram vários elementos para além do nível de interesse dos discursos, nomeadamente, sons externos que afetavam a audição, falhas no foco da câmara,...

O segundo corte consistiu na primeira tentativa de juntar todas as intervenções de forma a criar um documentário impactante e marcante. Uma das minhas dificuldades neste momento foi perceber o que deveria cortar do documentário final, uma vez que tudo me parecia relevante. Por isso mesmo, a minha primeira versão do documentário tinha 38 min e alguns problemas de ritmo. Para a resolução desta questão, foram-me propostas, pelo professor Iván, duas possibilidades: (1) reduzir a duração total do filme em 10 ou mesmo 15 minutos, para que cada intervenção não ultrapasse os 7 minutos e o filme seja propriamente uma curta (isto é, um filme com uma duração inferior a 30 minutos) ou (2) recombina os testemunhos desde uma perspectiva temática, criando planos e intervenções mais breves e transmitindo a sensação de que os quatro artistas conversam entre eles, para dar mais dinamismo ao filme. Inicialmente, tentei seguir segunda sugestão pois era uma nova ideia, o que representava um novo desafio, no entanto, rapidamente percebi que esse não seria o caminho certo para a visão que eu tinha do meu projeto. Recombinar os testemunhos de uma perspectiva temática implicava abdicar de alguns discursos que eu considero essenciais e, por esse motivo, comecei a ver novamente todas as filmagens que tinha desde o início para, desta vez, escolher intervenções com menos de 7 minutos. O corte final – com cerca de 20 minutos – incorporou, no entanto, as duas opções: uma primeira parte com os discursos de cada artista e uma segunda na qual todos respondiam à mesma questão e, assim, tornou-se possível combinar todas as respostas numa só. Com a montagem terminada, o próximo passo era o tratamento da imagem (cor, luz, ...).

Aqui, podemos regressar à ideia inicial sobre a realidade no documentário e tentar perceber de que forma a edição e a montagem interferem nessa representação do real. Tudo o que gravei foi o mais próximo da realidade possível, sem quaisquer artifícios ou truques, mas no momento da edição eu vou cortar e juntar as intervenções de forma a tornar tudo mais interessante e apelativo ao olho. Mas serão o “belo” e o “real” completamente irreconciliáveis? Hans Richter, por exemplo, acredita que sim. Na sua perceção, um facto torna-se menos real quanto mais “bonito” for: “it became clear that a fact did not really remain a ‘fact’ if it appeared in too beautiful a light. The accent shifted, for a ‘beautiful’ image could not normally be obtained except at the expense of its closeness to reality. Something essential had to be suppressed in order to provide a beautiful appearance” (Richter, 1986, p. 46). Pessoalmente, tendo a discordar desta abordagem, uma vez que um facto é um facto, e, apesar de o documentário tentar ser um reflexo desse facto, não deixa de ser um filme que vai ser visto por outros, e, assim, torna-se necessário criar algo que, para além de real, é

também, apelativo e interessante. Uma realidade nunca pode ser mostrada se não tiver ninguém para a ver.

Posto isto, no caso do meu documentário, a minha ideia era alterar a realidade o menos possível, como já referi, e por isso a edição teria que seguir essa premissa. Para além disso, queria que o produto final transmitisse a essência *low budget*, com uma estética de tipo minimalista, que marcou todo o processo de produção e que, de certa forma, vai de encontro ao conceito do documentário, isto é, a realidade precária de um jovem artista em Portugal.

Poucas alterações foram feitas, pois o conceito era bastante simples: o fundo escuro, tendo destaque apenas o artista. No momento de gravação procurei atingir a estética desejada, alterando os valores da exposição, no entanto, apenas uma das intervenções ficou como o que pretendia – a conversa com a atriz Raquel Rafael – e, por esse motivo, não foi alterada no processo da edição, servindo como modelo.



Imagem 8 Filmagem modelo Raquel Rafael



Imagem 9 Filmagem Kássia pré-edição



Imagem 10 Filmagem Kássia pós-edição



Imagem 11 Filmagem Fábio pré-edição



Imagem 12 Filmagem Fábio pós-edição



Imagem 13 Filmagem Manuel pré-edição



Imagem 14 Filmagem Manuel pós-edição

### 2.3.2. O poster

O *poster* foi criado após a finalização do documentário, pela designer Ana Moreira, em pareceria com a ilustradora e pintora Raquel Almeida. Quando falei com a Ana, disse-lhe que queria um *poster* simples que fosse de encontro à estética minimalista do documentário. Imediatamente me sugeriu usar um trabalho da Raquel, que se dedica sobretudo à pintura de céus e paisagens naturais.

O processo de criação foi longo, mas acabamos por optar pela pintura de um céu com nuvens que representa, por um lado, o sonho dos jovens artistas e, por outro, a ilusão e incerteza que pautam o seu percurso. Foi dada total liberdade à designer na escolha da tipografia e estrutura, privilegiando-se a simplicidade e clareza.

### Parte III

#### 3.1. Considerações finais

Aproveitarei este último capítulo para tecer algumas considerações finais, nomeadamente no que respeita a aprendizagens adquiridas, ao que podia ter feito diferente e às minhas maiores dificuldades.

Independentemente do número de tutoriais que vejamos, dos livros que lemos, nada nos ensina mais do que a prática, e, de facto, a realização deste documentário ensinou-me muita coisa e obrigou-me a sair da minha zona de conforto. Mais do que isso, fez-me perceber que nunca se está bem preparado o suficiente porque, inevitavelmente, vão acontecer coisas que não nos tinham passado pela cabeça anteriormente e para as quais não tínhamos nenhum plano de resolução.

Durante a gravação do documentário cometi alguns erros – talvez o termo certo seja falhas e não erros – tendo-me apenas apercebido de vários depois de terminar o trabalho ou no processo de edição. Começando por aqueles que afectaram de forma mais expressiva a fase de edição. Como referi várias vezes anteriormente, obtive o meu conhecimento sobre câmaras através de tutoriais, o que pode ter sido menos útil do que o que achava. Isto é, o conhecimento é objetivo, no entanto, as considerações sobre as melhores estratégias de filmagem são subjectivas e podem, até, ser contraditórias. Este foi o caso relativamente aos graus de exposição e luz escolhidos: um dos instrutores explicou que seria sempre melhor filmar em modo automático enquanto outro assumiu que será preferível ajustar todos os parâmetros aquando a filmagem para que depois o processo de edição seja mais fácil. Eu optei por seguir os ensinamentos do segundo instrutor, uma vez que fase da edição era a que mais me assustava pelo queria garantir que tinha todos os meios possíveis para a tornar menos complicada, todavia se fosse gravar hoje a decisão seria outra. Assim, antes de cada conversa ajustei a luminosidade, a exposição e o zoom na câmara, o que resultou numa disparidade estética entre as várias intervenções, sobretudo entre a intervenção da Raquel e as restantes que ficaram semelhantes, tendo um efeito contrário ao pretendido, pois tive que ajustar de novo todos os parâmetros para que todas as intervenções ficassem com a mesma (ou o mais próximo possível) exposição e luminosidade.

Consigo, ainda, reconhecer uma falha adicional no que ao material técnico diz respeito. As gravações foram filmadas durante dois dias, o que implicou desmontar e montar

o material várias vezes. No primeiro dia, entre a conversa da manhã e a conversa da tarde guardei o material sem fazer marcações no chão de forma a garantir que os ângulos e a distância seriam as mesmas durante a conversa da tarde. Assim, para além de resultar num maior tempo despendido durante a tarde para a nova montagem e reencontro dos ângulos corretos, esta falha levou a que existisse uma diferença – não considerável – entre as duas conversas. Este foi, todavia, um dos casos em que aprendemos no momento e a partir daí marquei o chão tanto na localização do tripé como no lugar da cadeira do artista.

Acredito, também, que deveria ter deixado mais espaço entre as questões, isto é, deviam existir pausas e momentos de silêncio entre as diferentes perguntas de forma a que o corte fosse mais fácil de fazer. Em várias circunstâncias foi-me impossível cortar algumas intervenções já que começava a falar imediatamente após o artista terminar, então palavras apareceriam cortadas ou não existia uns segundos “estáticos” nos quais faria sentido terminar a intervenção. Seguindo esta linha do discurso, considero que por vezes possa ter feito questões desnecessárias ou de forma pouco cuidada, isto é, em alguns momentos o nervosismo afetou a minha fala e algumas das perguntas que fiz não estavam bem estruturadas ou, até, enquadradas. No entanto, em determinados casos, essas perguntas resultaram num maior desenvolvimento das respostas dos artistas, por exemplo, na conversa com o músico Manuel Brásio (não incluído no documentário final):

MB: Acredito que a televisão, e as rádios, e ... as redes sociais têm um impacto muito grande nisso, e nós continuamos a ter um público muito ancorado no que é que é o *mainstream* televisivo. O que passa na televisão raras ... sei lá, tirando raras exceções é muito mau, em geral. Portanto, tem que se melhorar... É isto, desculpa, enquanto a malta não conhecer queijo suíço não sabe se gosta e só lhe damos queijo limiano instantâneo, é isso.

SM: Só nas televisões?

MB: Não, nas rádios, também. E acima de tudo nas figuras públicas e nos *influencers* que temos e da forma como a malta consome e segue pessoas que lhes dão coisas e que promovem... e que dão carimbos de qualidade, é isso. Eu tenho, pá, discussões grandes em casa sobre, sei lá, a eurovisão, o que é que é bom? Ai, é tudo tão fraquinho, há dois ou três gajos que pá até tinham potencial mas depois metem-se ali... eu percebo o efeito Salvador Sobral, mas o Salvador estudou muito... e eu já o conhecia antes dele entrar nisto e

ele já trabalhava muito, ele já pensou muito, digamos, digamos, naquilo. E a ideia do sucesso fácil... e é isso, depois, perdoa-me a ponte agora, mas a ideia capitalista do isto é possível para todos de forma fácil infiltra-se em todo o lado.

Aqui, a minha pergunta torna-se um pouco redundante na medida em que o Manuel tinha referido vários meios de entretenimento, como a televisão, rádios, redes sociais, e, mesmo assim, no fim da sua intervenção eu questionei “apenas nas televisões?”. Felizmente, a pergunta abriu portas, por um lado, para um maior aprofundamento do tema e, por outro, para a introdução de novos temas e ideias.

Tendo feito já uma breve abordagem sobre as principais falhas que reconheço na minha realização, parece importante, agora, falar das dificuldades que senti. Acho que nenhuma fase do processo foi necessariamente fácil devido a diferentes fatores: desconhecimento, falta de prática, ou mesmo pela dificuldade em tomar certas decisões – como no nome do documentário, nas questões a fazer, na estrutura da montagem. Esta questão da estrutura da montagem leva-nos àquela que eu considero ter sido a minha maior dificuldade, a edição. Foi-me dito, por uma colega, que a edição consiste em experimentar várias coisas, várias vezes até finalmente gostarmos do resultado. De facto, foi o que aconteceu, mas não pensava que ia demorar tanto tempo a conseguir uma montagem com a qual estivesse realmente satisfeita. Novamente, sublinho que poderia ter tornado este processo mais fácil se na produção tivesse seguido outros caminhos.

Para finalizar numa nota mais positiva – e porque foram mais os fatores positivos do que os negativos – gostava de refletir, de forma bastante breve, sobre o impacto que este documentário teve em mim. Para além de ter aprendido imenso, o principal prémio que recebi da realização desde projeto foi sentir que dei luz a temas bastante importantes que necessitam de ser discutidos e resolvidos com a maior rapidez possível, tratam-se das vidas de milhares de pessoas que estão em risco devido a uma negligência governamental de todo um setor profissional. A cultura é fundamental para a vida de qualquer um de nós, e tem que começar a ser tratada como tal.

Confesso que inicialmente não possuía grande bagagem teórica sobre o documentário, conhecendo apenas os títulos mais famosos, a realização da curta-metragem e posterior redação do relatório de projeto permitiram-me desenvolver um maior conhecimento sobre o tema, desde as suas origens às suas particularidades técnicas. Conhecer as diferentes fases do

desenvolvimento do documentário, bem como os motivos que conduziram às várias revoluções técnicas e ideológicas, ajudaram-me a perceber que o género documental é muito mais complexo do que anteriormente pensava - curiosamente, achava que o documentário era o estilo cinematográfico mais estático, não havendo muito por onde contornar as estruturas estabelecidas -: é uma arte que, mais do que apenas acompanhar os desenvolvimentos tecnológicos, evolui com as necessidades, ideologias e filosofias dos artistas. Com o presente trabalho, tive, ainda, a confirmação de que o documentário é, de facto, uma ferramenta para a mudança, para o ensino e para o desenvolvimento da sociedade, sendo que, independentemente do objetivo inicial de um realizador, o filme documental vai sempre influenciar a forma como alguém via uma determinada situação, quer seja de forma positiva ou negativa.

O documentário de entrevista era, na verdade, aquele com o qual mais familiarizada estava, talvez porque é um género que ativamente envolve o espetador e consegue mais facilmente captar a sua atenção. Não tinha a noção das suas complexidades, tanto a nível técnico – os ângulos, o posicionamento da câmara e os efeitos que cada opção terá na experiência da audiência, o som, a luz e a exposição cujos resultados variam de pessoa para pessoa – como a nível emocional. Isto é, na minha ótica, as entrevistas eram algo bastante formal, durante a qual havia apenas perguntas e respostas, sem qualquer ligação entre o realizador e o entrevistado. Eu tinha a intenção de fugir dessa abordagem, e com a pesquisa realizada, sobretudo com a distinção feita por Eduardo Coutinho entre entrevista e conversa, aprendi que existe uma categoria que representa exatamente o que eu queria fazer: o documentário como encontro e partilha informal e orgânica.

A gestão da cultura em Portugal é um tema cada vez mais discutido, talvez pelas piores razões, por isso mesmo, não é difícil alguém estar a para das grandes dificuldades pelas quais passam os artistas portugueses. Eu já tinha a noção destes problemas, aliás foi o que me levou a realizar o documentário, no entanto, as conversas com os jovens artistas que aceitaram fazer parte deste projeto e a posterior pesquisa sobre o tema serviram para abrir os olhos a questões mais “escondidas”, mas ao mesmo tempo, enraizadas na sociedade portuguesa. A precariedade do setor é, talvez, a maior preocupação, no entanto, será impossível colmatar esta falha apenas com maior financiamento: o racismo sistémico impede que jovens artistas que não sejam brancos arranjem oportunidades vantajosas, seguras e remuneradas no meio artístico português; o ensino da cultura em Portugal, bastante antiquado, ao invés de promover o conhecimento, promove a ignorância, o desprezo pelas artes; as agências não se movem



tanto pelo talento e pelo trabalho mas sim pelo número de seguidores que uma pessoa tem nas redes sociais; as televisões e as rádios não procuram programas culturais mais ambiciosos e desafiantes, que incentivem o espetador a pensar, a refletir, o que contribui para uma conceção da cultura apenas como entretenimento, algo que a que as pessoas recorrem para passar o tempo – a cultura e a arte têm que ser muito mais do que isso; a lista é interminável. A realização da curta-metragem fez-me perceber que a indústria cultural portuguesa ainda tem um caminho muito longo para percorrer, e é preciso falar, discutir estes problemas, de forma a que cada vez mais pessoas estejam atentas e se possa realmente começar a trabalhar no sentido de uma indústria sustentável e justa.

O meu principal objetivo é que este documentário seja o início de algo muito maior. Seguirá o percurso tradicional de submissão às secções dedicadas aos filmes de escolas nos principais festivais de cinema portugueses (Doc Lisboa, IndieLisboa, Curtas Vila do Conde, Porto / Post / Doc, Caminhos do Cinema Português, etc), e, posteriormente planeio aventurar-me nos festivais internacionais. Mas mais do que isso, gostava particularmente de incitar o debate sobre estas questões – desejar a mudança é talvez um pouco irrealista -, espero que quando a curta-metragem estreiar num festival tenha um impacto naquilo que é a cultura portuguesa.

Finalmente, pretendo criar uma plataforma nas redes sociais – *instagram* - que me permita não só mostrar o meu projeto a mais pessoas, mas, também, estender *A Arte de Ser Artista* para novos horizontes. Esta página funcionará como local para partilhar (1) excertos que considero interessantes mas que, devido a constrições de tempo, não ficaram na curta-metragem final, (2) notícias relacionadas com a cultura em Portugal, (3) oportunidades de trabalho/estágios/*workshops* em todas as áreas artísticas, e (4) projetos de artistas emergentes que não tenham a oportunidade de ser vistos de outra maneira. Assim, espero conseguir criar, através deste projeto, um palco para os jovens artistas partilharem as suas preocupações e publicitarem os seus projetos e, ao mesmo tempo, tentar facilitar os seus percursos artísticos de qualquer forma.

### 3.2. Considerações finais dos artistas entrevistados

Considero necessário incluir, para além das minhas considerações finais, as impressões dos artistas que participaram neste projeto. Desta forma, quando lhes enviei o documentário, pedi que me respondessem a algumas questões:

#### **Como acham que correu a gravação?**

Kássia Laureano: A gravação aconteceu como uma boa entrevista deve correr: com profissionalismo, descontração e precisão nas perguntas, claramente (bem) preparadas para serem respondidas e não apenas para registar e seguir.

Fábio Silva: Sendo realizador, estou pouco habituado a estar à frente das câmaras. No entanto, quando compreendi as intenções do filme, bem como o motivo da escolha do local de filmagens, consegui esquecer-me que estava a ser entrevistado. Considerei as questões bastante pertinentes, que me levaram a refletir sem estar preocupado com a finalidade do trabalho: foquei-me apenas em dar respostas congruentes e honestas, e não pensar na construção do filme.

Manuel Brásio: Correu bem, claro. A entrevista não preparada tende a ser mais genuína e acredito que era isso que querias.

Raquel Rafael: A gravação correu bastante bem! Acho que a câmara gostou de ouvir falar tanto de cultura.

#### **Como se sentiram durante a gravação?**

Kássia Laureano Senti-me muito bem recebida; a serenidade e interesse genuíno da Sara permitiu-me partilhar sem hesitação, o que me alegra por poder contribuir com um testemunho completo.

Fábio Silva: Senti-me bastante confortável. O facto de termos conversado nos meses anteriores à entrevista – seja por videochamada, chamadas telefónicas ou mensagens de texto

– foi extremamente importante para que nos conhecêssemos mutuamente, bem como entender os objetivos concretos do projeto. E esse processo foi importante para que não me sentisse nervoso. Não me autocensurava, com receio que pudesse ser dado um mau uso à minha imagem ou de algum modo houvesse uma deturpação das minhas palavras. Estava confiante de que iria ser construído um filme honesto tendo em conta todo processo que antecedeu o dia das gravações.

Manuel Brásio: Bem. Foi uma conversa bem orientada. Não tenho muito mais a dizer.

Raquel Rafael: Senti-me feliz. A partilhar história pessoal com história profissional. Diria que mais do que uma entrevista ou uma lista de questões, isto foi para mim uma viagem, cujas respostas e algumas conclusões até a mim surpreenderam.

**O que acham dos testemunhos dos restantes artistas? De que forma acham que este documentário pode contribuir para a discussão da cultura em Portugal?**

Kássia Laureano: Ver este documentário é ver que nem nas palavras nos distanciamos. Há um lamento muito próprio de quem quer fazer arte, quase diretamente proporcional à paixão que cada falante em si carrega. É ver também - e mais uma vez - que Portugal continua a ter pessoas que se enriquecem e (re)produzem bastante da experiência e conhecimento possíveis, num país que continua a negligenciar, subtil ou descaradamente, um setor que tanto o complementa, alimentando a dinâmica que nos leva, talvez, à origem do próprio documentário. Ficam cinco brilhantes perspectivas resultantes deste mesmo ambiente, para apreciar, refletir e, quiçá, renovar os votos de esperança - a começar pela da própria realizadora.

Fábio Silva: O filme é interessante porque aborda várias perspetivas sobre a persistência e a dificuldade de se fazer arte em Portugal. O mais interessante é o cruzamento dos diálogos, reparar nos pontos em que os vários testemunhos se cruzam: há, de facto, um descontentamento perante a realidade nacional, e uma grande vontade de reestruturação do sistema (em muitos pontos arcaico) a que estamos condicionados. O espaço de manobra artístico é, muitas vezes, reduzido, enviesado e difícil. Mas o mais interessante é que não há sinais de desistência: todos partilham vontade de mudar os tempos e as vontades. Creio que

tal não seja um problema, mas uma condição inerente aos mais jovens. Se nada houvesse para dizer sobre “como reestruturar a arte em Portugal”, seria problemático. E, nesse sentido, vejo o filme como sendo mais positivo que negativo. A consciência e a vontade de mudança é sinal que está tudo bem com as novas gerações.

Julgo que o documentário pode ser o início para algo maior. De facto, é através do cruzamento de depoimentos que podemos ter uma visão mais alargada sobre um determinado tema. E aqui não há margem para dúvidas: compreendemos que existe uma indignação por parte dos jovens sobre a arte que é realizada em Portugal, torna-se evidente que há vários problemas a nível escolar, financeiro e social. No entanto, julgo que falta alargar o espectro – é necessário dar voz à geração mais antiga (que também teve as suas adversidades quando era considerada nova geração), bem como a figuras relacionadas com o campo artístico (os ditos mecenas, professores, público, etc.), e, talvez mais importante, considerar opiniões antagónicas (que terá a dizer uma atriz de telenovela, por exemplo?). No entanto, se são os jovens o esboço do futuro, creio que é importante haver mais espaço para que sejam ouvidos, e que haja uma reflexão atenta nas suas palavras. E, nesse sentido, este documentário desempenha um papel importante.

Manuel Brásio: Depois de ver o conjunto, sinto que estamos todos direccionados para uma urgente mudança no paradigma cultural.

Fica subentendido que a arte é um meio de conhecimento pessoal e social e que é urgente que se abra à comunidade de forma a quebrar preconceitos. Ao nível da educação geral, a arte de todos e para todos traria um salto evolutivo considerável. Traria também uma visão tanto crítica como muito mais aberta ao desconhecido e novas e diferentes formas de ser e estar no mundo. Ajudaria - quase sem duvida alguma - a quebrar estimas relacionados com desigualdade de género, orientação sexual, estigmas raciais ou até do verdadeiro papel do artista em sociedade. A velha questão do entretenimento e da criação artística.

Raquel Rafael: Os testemunhos pareceram-me de um grupo de pessoas ativas e resilientes, como referiram "you gotta do what you gotta do", cultura não é mão de obra gratuita, cultura é valorização, cultura é mudança. O resultado final é um somatório das partes. Um apelo e simultaneamente um manifesto. São pessoas diferentes a falar de uma paixão comum pela arte. E isso é genial. É uma gota, sim, mas se cada um de nós for capaz de alterar o seu pequeno meio. É uma gota capaz de limpar o oceano. Este documentário

contribui para uma conscientização, dá voz aos testemunhos e reflete sobre o que é viver para arte, porque viver da arte ainda não é possível em Portugal.

(Fim das respostas.)

Os artistas, mesmo sem saberem, resgataram conceitos e objectivos delineados para este documentário e acabaram por me dar uma garantia de que, pelo menos na sua ótica, cumpri aquilo a que me propus: uma conversa informal, pouco controlada que permitisse a partilha genuína das suas realidades enquanto artistas em Portugal. Como foi referido por todos, este documentário é, de facto, o início de algo maior a começar pela consciencialização do público em geral.

## Referências

- Aufderheide, P. (2007). Cinema verite. In *Documentary Film: A Very Short Introduction* (pp. 44-55). Oxford: Oxford University Press.
- Aumont, J. (2002). Inventar conceitos. In *As teorias dos cineastas* (pp. 15-31). São Paulo: Papyrus Editora.
- Aumont, J. (2002). O visível e a realidade. In *As teorias dos cineastas* (pp. 68-79). São Paulo: Papyrus Editora.
- Bone, M. (9 de dezembro de 2019). *SIMPLE, EFFECTIVE EDITING TIPS: Documentary & Film Editing*. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Psxd3ydYC2E>
- Bresson, R. (2016). On True and False. In *Notes on the Cinematograph* (p. 10). Nova Iorque: New York Review Books.
- Brown, J. (31 de maio de 2020). *DaVinci Resolve - COMPLETE Tutorial for Beginners!* Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=63Ln33O4p4c>
- Ellis, J. (2021). How documentaries mark themselves out from fiction: a genre-based approach. *Studies in Documentary Film*, 140-150.
- Ferreira, C. (23 de outubro de 2021). *Como gastar mais 52% na Cultura e só valer 0,25% do Orçamento*. Obtido de JN: <https://www.jn.pt/artes/cultura-com-valor-oito-vezes-inferior-ao-que-estava-prometido-14249336.html>
- Figueirôa, A., Bezerra, C., & Fachine, Y. (outubro de 2003). O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia*, 213-229.
- Frochtengarten, F. (março de 2009). A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, 125-138 .
- Gabinete do Ministro da Cultura. (fevereiro de 2016). *Nota Explicativa OE2016*. Obtido de <https://rb.gy/3rvplq>
- Galano, A. M., Camargo, A., Ventura, Z., Bojunga, C., & Coutinho, E. (abril-agosto de 1984). O real sem aspas. *Filme Cultura*, 46.

- Godmilow, J., & Shapiro, A.-L. (1997). How Real is the Reality in Documentary Film? *History and Theory*, 80-101.
- Guerreiro, S. (17 de maio de 2022). *Acabar com a precariedade na cultura? Não é desejável, diz o ministro*. Obtido de Observador: <https://observador.pt/opiniaio/acabar-com-a-precariedade-na-cultura-nao-e-desejavel-diz-o-ministro/>
- Hood, C. (17 de agosto de 2020). *How David Fincher Changed Se7en After A Brad Pitt Injury*. Obtido de Screen Rant: <https://screenrant.com/seven-movie-brad-pitt-injury-changes/>
- Horta, B. (12 de outubro de 2021). *Cultura terá mais 70,1 milhões em 2022 e começa a aplicar 243 milhões do PRR*. Obtido de Observador: <https://observador.pt/2021/10/12/oe2022-cultura-tera-mais-701-milhoes-em-2022-e-comeca-a-aplicar-243-milhoes-do-prr/>
- Horta, B. (13 de abril de 2022). *OE2022: Cultura com mais 45,5 milhões do que em 2021 mas menos 24,6 milhões do que na proposta de outubro*. Obtido de Observador: <https://observador.pt/2022/04/13/oe2022-cultura-com-mais-455-milhoes-do-que-em-2021-mas-menos-246-milhoes-do-que-na-proposta-de-outubro/>
- Inês Nadais, S. C. (12 de outubro de 2021). *Cultura dá um salto de 80,1 milhões mas mantém-se residual no orçamento*. Obtido de Público: <https://www.publico.pt/2021/10/12/culturaipsilon/noticia/cultura-salto-801-milhoes-mantemse-residual-orcamento-1980715>
- Lee-Wright, P. (2010). Real life. In *The Documentary Handbook* (pp. 92-109). Oxford: Routledge.
- Lee-Wright, P. (2010). *The Documentary Handbook*. Londres: Routledge.
- Luna, F. (3 de fevereiro de 2014). *Fala que eu te escuto: entrevista com Eduardo Coutinho*. Obtido de TRIP: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-eduardo-coutinho>
- LUSA. (13 de abril de 2022). *OE2022.Cultura com cerca de 0,25% da despesa total consolidada da Administração Central*. Obtido de RTP Notícias: [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/oe2022cultura-com-cerca-de-025-da-despesa-total-consolidada-da-administracao-central\\_n1398379](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/oe2022cultura-com-cerca-de-025-da-despesa-total-consolidada-da-administracao-central_n1398379)

- Mamber, S. (1974). Cinema Verite: Definitions and Background. In *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (pp. 1-2). Pensilvânia: Maple Press.
- Ministra da Cultura. (outubro de 2018). *Nota Explicativa OE2019*. Obtido de <https://rb.gy/50u1hj>
- Ministra da Cultura. (janeiro de 2020). *Nota Explicativa OE2020*. Obtido de <https://rb.gy/pgtaob>
- Ministra da Cultura. (outubro de 2020). *Nota Explicativa OE2021*. Obtido de <https://rb.gy/qynfx4>
- Ministro da Cultura. (novembro de 2016). *Nota Explicativa OE2017*. Obtido de <https://rb.gy/k0nrk>
- Monteiro, A. C. (13 de abril de 2022). *OE2022: despesa consolidada da Cultura desce 24,6 milhões de euros em relação à proposta chumbada*. Obtido de O Jornal Económico: <https://jornaleconomico.pt/noticias/oe2022-despesa-consolidada-da-cultura-desce-246-milhoes-de-euros-em-relacao-a-proposta-chumbada-878854>
- Morris, E. (2004). *THE FOG OF WAR: 13 Questions and Answers on the Filmmaking of Errol Morris by Errol Morris*. Obtido de Errol Morris: <https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html>
- Morris, E. (2005). *Lecture: The Anti-Post-Modern Post-Modernist*. Obtido de Errol Morris: <https://www.errolmorris.com/content/lecture/theantipost.html>
- Neves, J. S., Gomes, R. T., Lima, M. J., & Azevedo, J. (2021). *Inquérito aos Profissionais das Artes e da Cultura: Report#2 Relações laborais e remunerações*. Lisboa: Observatório Português das Atividades Culturais, CIES-Iscte.
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 17-30.
- Nichols, B. (1991). The domain of documentary. In *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2021). In the beginning. *Studies in Documentary Film*, 83-96.



- Pais, J. M., Magalhães, P., & Antunes, M. L. (2020). *Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020: Síntese dos Resultados*. Lisboa: ICS, Estudos e Relatórios.
- Paiva, J. (2014). Entrevista com Eduardo Coutinho. *Revista Teias*, 231-245.
- Plantinga, C. (2009). The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons . In *Three Documentary Filmmakers* (pp. 43-59). Nova Iorque: State University of New York Press.
- Plantinga, C. (1997). Style and Technique: Voice-Over Narration and the Interview. In *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (p. 162). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabiger, M. (2011). *Directing the Documentary*. Massachusetts: Elsevier.
- Renov, M. (1993). Toward a Poetics of Documentary. In *Theorizing Documentary* (pp. 12-36). Nova Iorque: Routledge.
- Richter, H. (1986). *The Struggle for the Film*. Nova Iorque: St.Martin’s Press.
- Salles, J. M. (2005). A dificuldade do documentário. In J. d. Martins, C. Eckert, & S. C. Novaes, *O imaginário e o poético nas ciências sociais* (pp. 57-71). São Paulo: EDUSC.
- Secretaria de Estado da Cultura. (Novembro de 2011). *Nota Explicativa OE2012*. Obtido de <https://rb.gy/k8m6rn>
- Secretário de Estado da Cultura. (Novembro de 2013). *Nota Explicativa OE2014*. Obtido de <https://rb.gy/zpdpdy>
- Secretário de Estado da Cultura. (novembro de 2014). *Nota Explicativa OE2015*. Obtido de <https://rb.gy/dkhp gn>
- Secretário de Estado da Cultura. (s.d.). *Nota Explicativa OE2013*. Obtido de <https://rb.gy/k8m6rn>
- Vertov, D. (1985). From Kino-Eye to Radio-Eye. In *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (pp. 85-92). California: University of California Press.

## **Anexo**

Excerto do realizador Fábio Silva:

<https://drive.google.com/file/d/1qTPDPPLQHSgEFERLB9-pEzU5-IvtuEJc/view?usp=sharing>

Excerto da atriz Raquel Rafael:

<https://drive.google.com/file/d/1-wEulqCfqvEj8GTRmYxEVi4KOu5B9zc-/view?usp=sharing>

Excerto do músico Manuel Brásio:

<https://drive.google.com/file/d/1QJmWCj7rra-hc1JvdH8cbSOh1pm1SPII/view?usp=sharing>