

“Ainda Existo”: projeto documental sobre o abandono
animal em Portugal

LUÍS PAULO FELICIANO FRANCO

TRABALHO DE PROJETO SUBMETIDO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador(a):

Professor Adjunto José Cavaleiro Rodrigues

Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2023

ÍNDICE

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

INTRODUÇÃO.....	1
1. O DOCUMENTÁRIO	4
1.1. Perspetiva histórica do documentário.....	4
1.2. Definições do documentário.....	9
1.3. Os modos do documentário segundo Bill Nichols	13
1.3.1. Modo Poético	14
1.3.2. Modo Expositivo.....	14
1.3.3. Modo Reflexivo	15
1.3.4. Modo Observacional.....	15
1.3.5. Modo Participativo	16
1.3.6. Modo Performativo.....	17
1.4. O animal e o documentário	17
1.5. O documentário sobre o abandono animal de companhia	20
2. O ABANDONO ANIMAL DE COMPANHIA	22
2.1. A Relação Homem-Animal de Companhia	22
2.2. Definição do problema.....	29
2.3. Evolução do Quadro Legislativo Português	31
2.4. Associações Zoófilas	34
3. PROJETO DE FILME DOCUMENTAL	36
3.1. Identificação e Caracterização do Documentário	36
3.2. Desenvolvimento do projeto	38
3.2.1. Planeamento.....	38
3.2.2. Filmagens.....	41
3.2.3. Pós-produção	42
3.3. Desafios.....	45

3.4. Proposta para projetos futuros	46
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
ANEXOS.....	57

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Dados referentes ao número de animais recolhidos, adotados e esterilizados no território nacional de 2018 a 2021 (Fonte: Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, 2021).....	31
--	----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Tipo de relação de um detentor com o seu animal de companhia em Portugal, no ano de 2018 (Fonte: Expresso, 2020)	26
---	----

DECLARAÇÃO

Declaro ser autor(a) deste trabalho, apresentado como parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, que constitui um trabalho original, nunca tendo sido submetido, no seu todo ou em parte, a nenhuma outra instituição de ensino superior, no âmbito das condições exigidas para a obtenção de um grau académico, ou com outro propósito.

Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas e declaro ter consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

Luís Franco

[Luís Franco]

RESUMO

Milhares de animais de companhia são abandonados diariamente. No ano de 2021, apenas no território nacional, o número de animais recolhidos foi superior a 43 mil. A manutenção do bem-estar animal e o combate ao abandono animal são processos que resultam de uma sensibilização das sociedades, à qual não são indiferentes fatores económicos, sociais, políticos e religiosos. O presente trabalho de projeto denominado “Ainda Existo” pretende desenvolver um documentário que aborda o tema abandono animal, explorando a metodologia de atuação das associações zoófilas. Usando a minha capacidade de observação dos acontecimentos, pretendi aproximar e envolver o espectador ao conteúdo, criando empatia com o mesmo. O enquadramento teórico compreende o domínio do género documental e da evolução da relação Homem-animal, sustentado por autores de relevância para os temas da investigação. Este produto audiovisual procura resolver uma questão da atual agenda social e cultural, promovendo a sensibilização e o debate sobre o tema.

Palavras-chave: Relação Homem-Animal; Bem-estar e abandono animal; o Género Documentário

ABSTRACT

Thousands of pets are abandoned every day. In 2021, the number of animals collected in Portugal alone exceeded 43 thousand. Maintaining animal welfare and combating animal abandonment are processes that result from raising awareness in society, to which economic, social, political and religious factors are not indifferent. This project called "Ainda Existo", aims to develop a documentary film on the subject of animal abandonment, exploring how animal associations act. Using my ability to observe events, I wanted to bring the viewer closer and involve them in the content, creating empathy with them. The theoretical framework covers the documentary genre and the evolution of the Human-animal relationship, based on relevant authors to the research topics. This audiovisual product seeks to address an issue on the current social and cultural agenda, promoting awareness and debate on the subject.

Keywords: Human-Animal Relationship; Animal Welfare and Abandonment; Documentary Genre

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, ao meu pai e à minha irmã pelo apoio constante, principalmente nas fases de menor motivação.

Aos meus amigos mais próximos que, pela sua presença, trouxeram alegria e diversão a esta jornada. Não posso deixar de mencionar a pessoa que torna qualquer momento mais desanimado em algo divertido e bem-humorado.

Ao professor José Cavaleiro Rodrigues pela orientação contínua e perspicaz, que foi fundamental para o sucesso do projeto.

Ao corpo docente do Mestrado em Audiovisual e Multimédia que, durante 2 anos, forneceu as bases essenciais à realização do projeto.

Às associações AMIRA e Projecto JAVA que aceitaram o projeto e proporcionaram uma experiência fascinante.

INTRODUÇÃO

No contexto do mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, propõe-se a criação de um filme documental que aborda a temática do abandono animal de companhia em Portugal, como trabalho de projeto final. O enquadramento teórico do projeto aborda o domínio deste género cinematográfico, estudo necessário, visto que a produção deste produto audiovisual - que procura resolver uma questão da atual agenda social e cultural - implica a fundamentação e a escolha das melhores opções de realização.

A relação humano e animal sofreu diversas transformações ao longo do tempo, à medida que se observa uma tendência para a idealização de determinados valores da humanidade e uma compaixão e um desejo de proteção relativos à generalidade dos seres vivos. A domesticação animal advém de uma conjuntura de criação de qualidade de vida e bem-estar humano, mais tarde seguida pelo desenvolvimento de uma atitude responsável face aos outros animais. De acordo com o Jornal de Notícias (2020), entre os anos de 2019 e 2020, ocorreu um registo de mais de 600 mil animais de companhia, um aumento de 31%. Em simultâneo, o abandono animal surge, cada vez mais, como uma preocupação das sociedades, motivada por fatores económicos, sociais, políticos e religiosos, sendo hoje considerado um entrave à manutenção da saúde pública e ao bem-estar animal (Brandão et al., 2021).

Segundo o jornal Público (2022), no ano de 2021, o número de casos de abandono animal aumentou 21% relativamente ao ano anterior, e é considerado uma “uma situação muito problemática”. O aumento, nesta altura, da taxa de abandono em Portugal é motivado, principalmente, por uma série de fatores económicos ligados à crise pandémica de 2020, incluindo o aumento do desemprego e a diminuição de rendimentos (Costa, 2021).

As associações de combate ao problema do abandono de animais de companhia em Portugal são organizações sem fins lucrativos de apoio social, que têm o principal objetivo criar bem-estar animal. A Animalife é uma das maiores associações presentes no território português e a sua missão é auxiliar famílias com animais de estimação, carenciadas do ponto

de vista dos recursos económicos, para além de pretender desenvolver um combate mais alargado às causas de abandono. Outras associações de relevância em Portugal são, por exemplo, a SOS Animal, a Animais de Rua, a Associação de Proteção dos Animais de Torres Vedras, a Chão dos Bichos e a Patudos Felizes. Existe um número bastante considerável de associações de norte a sul do país e é importante notar a sua grande presença nas redes sociais Facebook e Instagram.

O documentário é um formato audiovisual que exprime uma representação da realidade, particular e relativa a um certo momento no tempo, quer contenha ou não uma componente mais ficcional. Desde cedo o documentário procurou estabelecer uma dinâmica de autenticidade, ou seja, pretendendo conduzir o espectador de modo a que este entre no mundo concebido e acredite naquilo que assiste (Nichols, 2017). O filme documental valoriza mais do que o simples entretenimento do espectador, existindo uma preocupação de informar quem vê sobre aquilo que é visto. A ferramenta de *storytelling* usada no filme documental é concebida pela aproximação dos factos reais a uma narrativa profunda e envolvente sobre temáticas que podem ser de relevância para a sociedade (Almeida, 2020).

Quando se fala em abandono animal, é importante obter, em primeiro lugar, um conhecimento empírico sobre a relação entre o Homem e o animal doméstico e de companhia, e como esta progride no tempo. Por outro lado, é importante compreender a conceptualização sobre o abandono de animais de companhia, as razões subjacentes e a evolução do quadro legislativo português. Para um melhor entendimento deste fenómeno, um estudo com ênfase no método de atuação das associações de combate ao abandono animal, deverá criar uma nova e melhor perspetiva sobre o que está a ser feito em Portugal. Assim, propõe-se como pergunta de partida para este trabalho: “De que modo as associações de combate ao abandono animal atuam sobre este problema em Portugal?”.

Abordar a temática de abandono animal, na ótica audiovisual e de um filme documental com linguagem social, surge não só como uma contribuição, uma mensagem específica para suscitar diferentes interpretações da parte do espectador, ao mesmo tempo que representa uma mais-valia sobre o modo como atuam as organizações de combate ao abandono animal, uma realidade que em Portugal adquire cada vez mais relevância. Com o auxílio de técnicas audiovisuais, existe o objetivo de documentar um quadro real, tendo

como objetivo ter impacto social, expondo o problema e a forma de combate, através da sensibilização.

1. O DOCUMENTÁRIO

1.1. Perspetiva histórica do documentário

É facilmente perceptível que não existe um consenso entre os autores na conceptualização do documentário, sendo possível encontrar diversas definições e contextualizações sobre esta temática. É necessário evocar o final do séc. XIX como a fase de instituição dos primeiros passos do documentário, desde o início subdividido em diferentes categorias, nomeadamente de viagem, de propaganda, musical e de “poema visual” (Aufderheide, 2007). Segundo Penafria (1999a), o documentário apresenta uma clara associação histórica ao cinema, como uma expressão de arte e, desde a sua criação e evolução iniciais, conseguiu construir a sua própria identidade e desenvolver particularidades distintivas.

De acordo com a perspetiva de Barnouw (1983), o documentário advém da necessidade de documentar um evento. Em 1880, os experimentos documentais e cronofotográficos de Eadweard Muybridge, através do registo sequencial de animais, dançarinos e atletas, revelaram resultados brilhantes que estavam à vista de todos, mas eram particularmente relevantes para os públicos científicos.

O objeto de estudo movimentava-se paralelamente às câmaras colocadas lado a lado, em um trilho pré-estabelecido. A projeção das fotografias, por um epidiascópio a diferentes velocidades, originaram a sensação de movimento. Thomas Edison, surge mais tarde, à medida que se começa a procurar tornar o filme numa indústria comercial, com viabilidade económica, uma realidade que só seria atingida pelos irmãos Auguste e Louis Lumière. Edison constatou o valor do som e da imagem em movimento, não só com valor comercial, mas também educativo. Contudo, a emergência de um mercado, havia de deslocar o cinema numa “*show-business*” *direction*” (Barnouw, 1983, p.5).

Nichols (2017) afirma que as primeiras linhas do documentário surgiram a partir do nascimento do cinema. As obras “*Arrival of a Train*”, “*Feeding the Baby*”, “*Watering the Gardener*” e “*Workers Leaving the Lumière Factory*”, produzidas pelos irmãos Lumière no ano de 1895, são definidas, por Nichols, como as primeiras criações com “valor documental”, classificação que só viria a ser criada por John Grierson, em 1926. O conteúdo

incluído nestas produções audiovisuais era notável pela demonstração do quotidiano trivial da sociedade, capaz de “*illustrate life as it is lived - an ability that served as a hallmark for early cinema and its immense catalog of people, places, and things gathered from around the world*” (Nichols, 2017, p. 89). A linguagem cinematográfica, no início do século XX, vem a introduzir uma nova perspetiva sobre o mundo. O autor ressalta que as primeiras produções cinematográficas enquadráveis neste género não reivindicavam para si a classificação “documentário”, nem tinham a intenção de ser obras de cariz documental. Contudo, as técnicas utilizadas no seu processo produtivo, determinariam um rumo associado ao do documentário.

O “*cinématographe*”, invenção de Louis Lumière em 1895, tornou-se um marco histórico pela implementação de um equipamento que, não só tinha a capacidade de registar imagens em movimento, como também a possibilidade de converter-se em projetor. Um dispositivo de elevada portabilidade e sem dependência elétrica, fomentou a possibilidade de abrir novas fronteiras quanto ao registo de imagem em ambientes exteriores e sem grandes limitações geográficas: “*It was an ideal instrument for catching life on the run*” (Barnouw, 1983, p. 6). O género documental havia de evoluir significativamente durante os anos seguintes, com a capacidade para desenvolver novas ferramentas audiovisuais e de se afirmar como alternativa ao cinema ficcional, que utilizava técnicas exageradas e apresentava limitações específicas (Pais, 2018).

Fraser (2012) acrescenta que as primeiras produções dos irmãos Lumière representavam a realidade monótona e aborrecida da sociedade da época. A espontaneidade dos intervenientes não-atores perante a câmara, evidenciou as qualidades do tom não ficcional que veio a estabelecer o documentário como um produto audiovisual inovador, atingindo uma grande popularidade nas décadas seguintes. O cinema documental foi evoluindo em paralelo com os restantes meios de comunicação da época, através de desenvolvimentos tecnológicos, associados a equipamentos revolucionários de captação e projeção. Novas conceções da sociedade moderna iam surgindo, desencadeadas pela intensificação da industrialização e do êxodo rural (Da-Rin, 2004).

Outra perspetiva tem Penafria (1999b), ao sugerir que o documentário emerge numa fase posterior do nascimento do cinema. Nas primeiras produções, o conteúdo apresentado pela produção de imagens em movimento servia apenas como registo das atividades do dia-

a-dia realizadas por humanos e animais, o que constitui para a autora, apenas um suporte do que é realmente um documentário. A fundação do cinema documental ocorre mais tarde, com a estreia das obras “*Nanook of the North*” (1922) do americano Robert Flaherty e “O Homem da Câmara de Filmar” (1929) do soviético Dziga Vertov. Ambos se identificavam como artistas que transmitiam a verdade, mas diferenciavam-se consoante a sua balança entre os factos e a arte (Aufderheide, 2007).

Estas obras estabeleceram o filme documental como uma produção que, não só representa o mundo e a sociedade, como também acrescenta um ponto de vista reflexivo e autoral, por parte de cineastas que necessitam de ser proativos: “O documentário não é um mero “espelho da realidade” não apresenta a “realidade tal qual”, ao combinarem-se e interligarem-se as imagens obtidas *in loco* está-se a construir e a dar significado à realidade, está-se o mais das vezes não a impor significados mas a mostrar que o mundo é feito de muitos significados” (Penafria, 1999b, p.1). A edição/montagem do conteúdo registado no local corresponde, para a autora, a um elemento fundamental de instigação à criatividade e intervenção do documentarista. A manipulação da imagem e do som, estabelece a capacidade experimental e dá profundidade ao produto que é apresentado, preservando como objetivo final alcançar uma verdade.

No caso de “*Nanook of the North*”, Flaherty, pela primeira vez, procurou estabelecer o espectador como personagem. O tom dramático originado pela composição da narrativa, resultou na criação de momentos específicos de suspense e ansiedade perante atividades relevantes dos personagens do filme, mergulhando o espectador no decorrer da história (Darín, 2004). A produção do filme documental de carácter etnográfico, foi um resultado de uma investigação de Flaherty, durante 10 anos, em locais gelados do Canadá, sobre as vivências do povo nórdico “*Inuit*”. Poucas eram as pessoas que liam ou tinham conhecimento do contexto social existente no local. A difusão do documentário foi de tal forma acentuada, que milhões de espectadores ao redor do mundo consumiram este produto audiovisual e sentiram uma conexão próxima com o povo retratado, a ponto do filme se tornar uma referência intemporal para o género e uma inspiração de outros cineastas (Fraser, 2012).

Em contrapartida, Sloniowski & Grant (2014) sugerem que a obra de Flaherty apresenta contornos marcadamente ficcionais e não logrou alcançar o objetivo de “*contribute*

to a body of scientific knowledge of human cultures” (2014, p. 2). Algumas atividades, tais como o acender de uma fogueira ou a construção de iglus, são reais e espontâneas, contudo desenrolaram-se outras atividades programadas por Flaherty, como é o caso da caça de morsas, uma prática em que já tinham sido colocadas de lado pelos esquimós, graças à aquisição de armas de fogo. A vida do personagem principal “*Nanook*” foi consideravelmente distorcida pelo autor, que contratou e direcionou atores, de modo a criar uma narrativa heroica, do homem em luta com o ambiente hostil. Aufderheide (2007) identifica a presença de três ferramentas que revelam a criação de um realismo ilusório por parte de Flaherty: os planos de câmara e a direção de fotografia criam a sensação de inserção do espectador no espaço e na ação que está a decorrer; o ritmo narrativo, pela necessidade de criar uma progressão evolutiva do desenrolar da ação; a edição, que necessita de ser fluída e não consciente por parte do espectador. Desta forma, para esta autora, Flaherty procurou mobilizar a sua capacidade de expressão artística não como uma tentativa de demonstrar a completa autenticidade das vivências da população em estudo, mas sim como um processo de procurar sugerir ao espectador a sua interpretação pessoal da realidade.

Dziga Vertov desenvolveu, na década de 20, um documentário que fugia a qualquer tipo de particularidade ficcional ou teatral presentes no cinema, denominando-o de “cinema-olho”. O dispositivo técnico tem para ele capacidade total de registar o que acontece no mundo e de contornar as limitações do olho humano, sempre imperfeito. A representação crua da sociedade soviética, revelava-se fruto de uma investigação profunda de Vertov, a fim de transmitir a realidade, sem se limitar aos materiais como foram recolhidos no local. O documentarista tem a responsabilidade de intervir, de forma ativa, no processo de montagem do filme e de criar um produto coerente que agregue valor (Penafria, 1999a).

Para Vertov, o documentário é um meio que tem a capacidade de provocar uma revolução, em virtude da manifestação objetivista de uma sociedade modernista, no qual a máquina desempenhava um papel crucial de inovação e vanguardismo (Aufderheide, 2007). Nichols (2017) considera a obra “*O Homem da Câmara de Filmar*” (1929) de Vertov, uma reflexão poética e analítica sobre uma nova sociedade soviética, que se desenvolve após os conflitos de instituição do bloco comunista. O autor ressalta também o processo de montagem e de criação de transições entre planos de Vertov, dado que existe uma metodologia de edição de um filme documental. A edição começa desde cedo no local, pela

capacidade de observação do documentarista da sua envolvente, que depois necessita de ser estruturada à posteriori. De seguida, durante as filmagens, e após as mesmas, a edição é primordial pela organização das imagens produzidas. Finalmente, em uma fase final, a edição surge pela necessidade de produzir o melhor produto consoante as filmagens no local e a interpretação do documentarista: “(...) *the assembly of shots into a pattern that both discloses less visible aspects of the world and affirms the voice of the filmmaker*” (2017, p. 101).

Vertov (1984) escreveu que o seu método de trabalho baseava-se na organização, segundo uma teoria ativa por parte do cineasta. Para si, a arte está presente na medida em que se cria um equilíbrio rítmico entre os elementos da cena, de modo a produzir uma composição. O encantamento de Vertov pelo processo de montagem advém da possibilidade de não se reger pela continuidade temporal e espacial das imagens produzidas (Penafria, 1999a), um espaço para o documentarista expressar a sua criatividade e estabelecer uma nova linguagem de cinema.

A partir do momento em que se cria o processo de montagem, amplia-se também a noção de subjetividade. Quer esta seja grande ou pequena, ela está presente pelo ponto de vista do documentarista, ou seja, pelo intercâmbio entre ele e o que está à sua volta - o que percebe, o que subentende e os seus antecedentes culturais. As artes intervêm e interferem na gramática audiovisual.

Nos anos 30, o filme documental começa a ganhar maior prestígio devido à influência do escocês John Grierson e à formação da Escola Britânica de Documentário. Em Inglaterra, este cineasta procurou colocar em prática o que observou durante dois anos nos EUA, uma nação com problemas sociais complexos, que não apresentava capacidade crítica sobre os efeitos de uma industrialização em massas. O documentário era a ferramenta chave para instaurar uma comunicação inteligente, com potencialidade para informar e formar os espectadores (Da-Rin, 2004).

A educação tradicional era composta por falhas no que concerne ao seu papel no desenvolvimento da sociedade contemporânea, pelo que Grierson identifica o documentário como um meio para uma nova conceptualização de educação pública: “(...) *a new idea for public education: its underlying concept that the world was in a phase of drastic change*

affecting every manner of thought and practice, and the public comprehension of the nature of that change vital.” (Hardy, 1947, p. 215). O valor do documentário é fruto do seu papel social e educativo.

É nesta época que surgem, de maneira formal, os conceitos de documentarista e documentário, emancipando-os e tornando-os independentes do cinema tradicional de Hollywood, baseado no entretenimento, e começando a delinear a sua identidade. A produção documental expandiu-se para horizontes mais vastos, devido à influência de Grierson e ao modo como este percebe um documentário como um produto audiovisual “superior”. É necessário dar uso à articulação entre elementos visuais, auditivos e gráficos, de modo a obter um produto dinâmico, que dê ênfase ao processo técnico documental. A criatividade e o valor de um documentário advêm da relação entre dispositivo técnico - a câmara que regista as imagens no local de interesse - e o documentarista. Não existe uma “reprodução da realidade”, há é uma posição ativa e intervencionista do documentarista que “cria uma interpretação” sobre temas sociais emergentes (Penafria, 1999a, p. 47).

1.2. Definições do documentário

Depois de concebida uma contextualização histórica do início do cinema documental, as perguntas que se colocam são: O que é um filme documental? Como se caracteriza? Estas perguntas figuram-se como simples, contudo, nas palavras de Nichols (2017), o documentário é um assunto no qual os autores não conseguem criar uma definição concreta e consensual entre si: *“It is certainly possible to argue that documentary film has never had a very precise definition.”* (2017, p. 5). O autor argumenta que a criação de obras documentais, ao longo do tempo, é um contributo para a conceção de novos pontos de vista, um processo sem fim e em constante mudança. Nichols (2017) enumera quatro bases que compõem a transformação do documentário ao longo do tempo. Em primeiro lugar, a produção de filmes documentais e a sua receção é um mérito de organizações e instituições. Em segundo lugar, existe uma comunidade crescente de cineastas/documentaristas que procuram contar novas histórias de forma inovadora e não viciada. Em terceiro lugar, documentários já criados servem como referência, visto que utilizam convenções previamente aceites. Finalmente, existe uma audiência que quer ganhar conhecimento sobre novas perspetivas da realidade.

A evolução tecnológica no início do séc. XXI instituiu uma nova linha de documentário, o documentário independente. O acesso a equipamentos acessíveis e de melhor qualidade, possibilitou ao cidadão comum, ou até marginalizado, a capacidade de este poder contar histórias sobre os acontecimentos do mundo, que nem sempre são percebidos por todos (Winston et al., 2017). Outro fator crucial neste contexto foi a instauração da internet e o surgimento de plataformas como Youtube e Vimeo, que vêm a facilitar a partilha de conteúdos em qualquer local do planeta de forma gratuita. Nichols (2017) considera que o documentário independente ofereceu “ (...) *a fresh eye to the events of the world and has told stories, with verve and imagination, that broaden horizons and awaken new possibilities*” (2017, p.1). Além disso, considera que o documentário tem um futuro promissor no que diz respeito a temáticas de âmbito social.

Penafria (1999a) manifesta a pluralidade de classificações do documentário consoante a sua produção diversa ao longo do tempo. Um documentário remete-nos a uma representação da vida real sobre algo que aconteceu ou que está a acontecer. Nichols (2017) identifica o documentário como “*a particular way of seeing the world, making proposals about it, or offering perspectives on it. It is, in this sense, a way of interpreting the world.*” (2017, p. 24). Uma perspetiva sobre a indústria alimentar americana (“*Food, Inc*”, 2008), uma conscientização sobre as alterações climáticas (“*An Inconvenient Truth*”, 2006), a criação de videojogos independentes (“*Indie Game: The Movie*”, 2012), os conflitos existentes na fronteira dos EUA com o México (“*Cartel Land*”, 2015), ou até uma investigação sobre padrões migratórios de determinados pássaros (“*Le peuple migrateur*”, 2001), são apenas alguns exemplos da amplitude do documentário. Tradicionalmente é possível notar atributos técnicos que são geralmente característicos do género documental, como é o caso do não uso de cenários falsos e atores, filmagens *in loco*, presença de narrador e a exposição verídica de uma determinada realidade (Pascoal, 2019). A nível de pré-produção, não existe a formulação de um guião. Os diálogos e as ações não são pré-definidos pelo guionista, uma vez que estes não são pronunciáveis. O documentarista elabora uma investigação *in loco*, por esse motivo, é possível caracterizar o documentário como um “argumento encontrado” que pode ser idealizado durante o processo de produção (Penafria, 2001, p. 4).

Em 1948, o documentário foi definido pelo World Union of Documentary como “(...) *all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of human knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture, and human relations*” (Rosenthal in Da-Rin, 2004, p. 15). Da-Rin (2004) considera que é uma definição que dá ênfase ao papel do documentarista e contém as bases tradicionais do documentário.

Grierson (1933, p. 8) enuncia, segundo os seus princípios já mencionados, que o documentário é um “*creative treatment of actuality*”. Esta afirmação compõe o género como uma realidade não ficcional, que é representada segundo um ponto de vista subjetivo do cineasta, a ponto de ser uma conciliação entre as imagens produzidas na investigação de campo e a experiência do documentarista. O papel do cineasta revela-se como fundamental, na medida em que utiliza a persuasão para influenciar o espectador, de modo a que este acredite no que vê. Um espectador exigente que procura por um produto audiovisual imersivo e autêntico (Monteiro, 2019). Nichols (2017) justifica esta necessidade do consumidor como um desejo de obter conhecimento sobre um determinado assunto: “*Documentaries propose to their audiences that the gratification of this desire to know will be their mission*” (2017, p. 27).

Penafria (1999b) explora a ideia de Grierson, mas considera que é necessário colocar uma nova perspetiva pós-griersoniana que vai além das noções do autor. É fundamental afirmar o documentário como uma obra popular e democrática, que procura conceber novas ideias reflexivas do mundo, não se restringindo ao valor social do mesmo. Deste modo, a autora caracteriza o documentário como “(...) uma porta aberta para o mundo, para diferentes olhares sobre o mundo, para a reflexão sobre o mundo e é, para quem a eles se dedica, um espaço aberto para a experimentação e exploração criativa” (1999b, p. 7). De outro modo, a autora considera que o realizador tem um papel fundamental na obra, dado que este coloca o seu ponto de vista criativo no processo, conforme a sua organização dos elementos do filme documental.

Rotha (1933) argumenta que o documentário é delineado pela sua abordagem. O documentarista não está comprometido a uma determinada temática, e pode optar pela

abordagem de temas relacionados com a sociedade (associado a Grierson), como também escolher uma abordagem de um documentário sobre um tema peculiar que possa despertar atenção numa audiência (associado a Flaherty). O autor explica que o filme documental dá um propósito e um significado aos objetos de investigação que a uma primeira instância podem parecer insignificantes: “*Documentary approach to cinema differs from that of storyfilm not in its disregard for craftsmanship, but in the purpose to which that craftsmanship is put*” (Rotha, 1933, p. 78).

Segundo Bell (2011), o documentário é um resultado do uso de três elementos: uma sequência estruturada e organizada, narração em *voz-off* e uso de imagens de arquivo. O autor classifica o filme documental como uma ferramenta de investigação e discussão objetiva sobre elementos historiográficos. O documentarista interpreta o arquivo de imagens à sua disposição e executa a narrativa consoante a sua reflexão crítica e criativa. Renov (1993) complementa que os factos históricos e culturais são as evidências que servem de base para os ensinamentos do mundo. Para o autor o documentário é “*the more or less artful reshaping of the historical world*” (1993, p. 11), quer isto dizer, a balança entre a arte e a verdade. Na sua obra “*Theorizing Documentary*” identifica quatro funções do documentário: “*to record, reveal or preserve*”, que tem por objetivo a reprodução do que a câmara regista da realidade presenciada; “*to persuade or promote*”, associado aos princípios de Grierson e a função social do documentário; “*to analyze or interrogate*”, uma função que revela o espírito reflexivo do cineasta para uma audiência exigente; “*to express*”, no âmbito da arte e da poesia visual (estética), que se revela como uma função controversa e de menor relevância no género documental (Renov, 1993, p. 21).

Aufderheide (2007) expressa um ponto de vista intrigante com várias respostas quanto à definição de documentário. Antes de mais, enuncia que não é um filme ficcional tradicional que atrai milhões de espectadores para as salas de cinema, como é o caso de *Avatar* (2009) ou de *Titanic* (1997). É um filme de baixo orçamento, que pode ser “aborrecido” e que procura informar e ensinar o espectador sobre determinados temas sérios da sociedade. Por outro lado, em proximidade com a perspectiva de Nichols, são obras que não são a realidade, mas que a representam de uma certa maneira, de forma verídica: “*(...) a fair and honest representation of somebody’s experience of reality.*” (2007, p. 4), segundo o traço artístico do realizador.

Na visão de Rabiger (2004) existe uma ideia que está inerente a qualquer documentário: “*documentaries explore the mysteries of actual people in actual situations*” (2004, p. 4). São obras audiovisuais que podem ter diversas tipologias e apresentam, na sua grande maioria, uma crítica social sobre temáticas do passado e do presente, sobre o ponto de vista individualista do realizador. O autor argumenta que apesar de não ser uma obra ficcional, o documentário necessita de uma narrativa envolvente e dinâmica, isto é, com momentos calmos e de maior tensão, auxiliada por personagens cativantes que têm capacidade de mover a história. Penafria (2001) acrescenta que tanto o documentário como o cinema ficcional são constituídos por uma estrutura dramática - exposição, conflito e desenlace (início, meio e fim) - com uma coerência sequencial de cenas. Consequentemente, considera que o documentário é cinema.

1.3. Os modos do documentário segundo Bill Nichols

O género documental tem a capacidade de persuadir e de criar debate sobre os acontecimentos do mundo e as práticas da sociedade. A amplitude de como somos colocados sobre a perspetiva do realizador, é o que dá voz ao documentário. A audiência espera receber um produto que transmita um interesse específico, segundo determinados valores (Nichols, 2017). A realidade do quotidiano é, de facto, complexa e pode ser representada de diferentes maneiras em diferentes proporções. De acordo com as limitações existentes, são colocados em prática procedimentos e convenções que vêm estabelecer o corpo do documentário, de acordo com um método de argumentação (Nichols, 1991). Penafria (1999a) argumenta que o documentário é um produto audiovisual que tem a capacidade de abordar diferentes temáticas, segundo diferentes técnicas. Por conseguinte, categorizar um filme documental constitui-se como uma missão difícil.

Nichols (2017) indica que os documentários não cumprem as diversas definições impostas pelos autores. Não existem regras específicas definidas para a sua formulação, dado que o que realmente importa é a expressão artística presente e a discussão resultante. O autor dá prevalência a uma categorização do documentário ao invés de tentar criar apenas uma definição. Apresenta, na sua obra “*Introduction to Documentary*”, uma proposta de classificação em 6 modos: poético, expositivo, reflexivo, observacional, participativo e performativo. Os modos enunciados evidenciam uma ordem cronológica, segundo a sua

implementação histórica. O documentário não está estritamente associado a um modo específico, na medida em que pode apresentar características inerentes a um ou mais modos.

1.3.1. Modo Poético

O modo poético é um tipo de documentário que surge em contexto do cinema *avant-garde* no início do séc. XX. Não coloca uma narrativa tradicional em prática e o seu processo de montagem e edição não pretende demonstrar uma continuidade temporal e espacial. A maior preocupação do documentarista está perante a obra em si, ou seja, dá-se maior importância ao ambiente e ao tom criado, face à exposição dos factos e da informação. Os intervenientes, apesar de relevantes, têm um peso similar aos restantes instrumentos de investigação. É um modo que abre portas a novos pontos de vista que transmitem informação de forma não expositiva e não convencional, incentivando a expressividade artística do cineasta e despertando a capacidade crítica da audiência: “*The rhetorical element remains underdeveloped, but the expressive quality is vivid. We learn in this case by affect or feeling, by gaining a sense of what it feels like to see and experience the world in a particular, poetic way*” (Nichols, 2017, p. 116). Por outro lado, em oposição ao modo expositivo, um documentário do tipo poético, por norma, utiliza técnicas e procedimentos exagerados, com o objetivo de criar uma harmonia estética e sonora.

1.3.2. Modo Expositivo

Nichols (2017) caracteriza o modo expositivo através de quatro particularidades inerentes: a persuasão, sustentada por uma comunicação clara e objetiva, com argumentos retóricos e fundamentados; uma estrutura dramática; imagens registadas *in loco* que comprovam os argumentos; o despertar de emoções afetivas. O modo expositivo apresenta uma clara associação ao documentário clássico, uma vez que, a técnica mais comum é a utilização de textos escritos e *voz-off*, que se complementam com imagens anexadas (O “*B-Roll*”) (Da-rin, 2004). Este método é uma proposta de aproximar o espectador à argumentação do documentarista. As palavras, por meio de escrita ou som, têm a capacidade de transmitir a informação necessária e organizar a estrutura dramática da narrativa. É

possível ter uma noção geral que o documentário expositivo é objetivo, com um narrador onnipresente que apresenta o filme e as suas abordagens, de forma informativa (Nichols, 2017).

1.3.3. Modo Reflexivo

O modo reflexivo é um tipo de documentário no qual o documentarista pretende demonstrar o seu ponto de vista reflexivo sobre determinados acontecimentos do mundo, direcionado para a audiência: “(...) *we now attend to the filmmaker’s engagement with us, speaking not only about the historical world but also about the problems and issues of representing it*” (Nichols, 2017, p. 125). Por consequência, dá-se preferência à relação entre cineasta e espectador, colocando a temática em segundo plano.

O documentarista utiliza a persuasão a seu favor de modo a explorar o pensamento crítico do espectador, através do conteúdo autêntico da representação da realidade e uma conscientização sobre os problemas em causa. A escolha do que será retratado, bem como o processo de criação do que é retratado, é o que dá a força e a intensidade reflexiva às representações ou construções da realidade. Dziga Vertov, na sua obra “O Homem da Câmara de Filmar” (1929), utiliza o processo de produção como técnica de construção do documentário reflexivo. Foram gravados planos “por detrás das câmaras” na sala de montagem e edição, no qual as películas estavam a ser organizadas em sequências. Em síntese, o cineasta pretende aproximar o espectador ao método de produção e fazê-lo refletir sobre a representação da realidade (Nichols, 2017).

1.3.4. Modo Observacional

O documentário observacional é, segundo Nichols (2017), o modo pelo qual o documentarista aplica a sua capacidade de observação das pessoas, objetos e espaços, de forma espontânea e autêntica: “*What we saw was what there was (...)*” (2017, p. 132). Por outro lado, era uma expressão cinematográfica que “(...) procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal” (Da-Rin, 2004, p. 134). Desta forma o documentarista caracteriza-se como invisível e não intervém

nas ações que estão a decorrer. Nichols (2017) considera, por outro prisma, que a câmara é um dispositivo que regista os eventos *in loco* de forma próxima e pessoal, em um determinado momento no tempo. A naturalidade dos comportamentos favorece ao espectador um senso de integridade e fidelidade.

Qualquer técnica ficcional é rejeitada. Para além disso, em fase de pós-produção, entrevistas, música e efeitos sonoros e *voz-off*, não são aplicados em contexto de um documentário observacional. Nos anos 60, o progresso tecnológico mobilizou um maior acesso a equipamentos de captação de imagem e som, como é o caso das Arriflex 16mm e os gravadores Nagra, que tinham a capacidade de registar os acontecimentos espontâneos devido à sua portabilidade e flexibilidade (Nichols, 2017).

1.3.5. Modo Participativo

A existência de um documentarista que vai além da observação e pratica uma metodologia ativa de interação e envolvimento com os atores sociais, caracteriza-se como a principal particularidade de um documentário do tipo participativo. A comunicação cooperativa resultante da interação entre interveniente e cineasta é realizada através de entrevistas e discussões sobre a temática em causa. A investigação profunda e visceral que decorre *in loco* é depois colocada em reflexão pelo documentarista que interpreta segundo os seus conhecimentos de sociologia e antropologia (Nichols, 2017). A narração imparcial em *voz-off* e a visão poética são desconsideradas. No final de contas, o documentarista torna-se um ator social que intervém na narrativa: “*we expect to witness the historical world as represented by someone who actively engages with others rather than unobtrusively observing, poetically reconfiguring, or argumentatively assembling what others say and do*” (Nichols, 2017, p. 139).

Apesar de não ser o foco de um documentário participativo, o espectador pode ser também participativo e dispor de uma relação com a informação apresentada. O documentário participativo surge nos anos 60 e expande-se nas últimas décadas, principalmente devido ao progresso tecnológico e à digitalização da informação. Um claro exemplo é a criação de websites interativos, no qual o espectador, tem a possibilidade de selecionar o que pretende visualizar, segundo as opções do cineasta. Existe também a

possibilidade de criar DVD's que contém não só o documentário, como também imagens “por detrás das câmaras” e entrevistas, um caso da obra “*Danube Exodus*” (1998) (Nichols, 2017).

1.3.6. Modo Performativo

O documentário performativo é o modo mais recente enunciado por Nichols (2017) e apresenta características que estão presentes nos restantes modos. Este modo é estabelecido segundo a profundidade do envolvimento do documentarista sobre a temática, de forma afetiva e subjetiva, de acordo com a sua experiência e vivências. Assim o cineasta, pretende obter um amplo conhecimento sobre uma temática do seu interesse pessoal e gerar uma perspectiva expressiva e inovadora, que contém uma junção de conteúdo factual e imaginado. Ao invés de tentar criar um movimento de mudança ou de apresentar uma argumentação persuasiva, o modo performativo pretende, através da retórica, ativar o lado emocional do espectador, segundo uma construção visceral da realidade. O uso de *flashbacks*, banda sonora, planos congelados e de *point-of-view*, distinguem o documentário performativo pela junção de “(...) *expressive techniques that give texture and density to fiction (...) with oratorical techniques for addressing social issues that neither science nor reason can resolve*” (Nichols, 2017, p. 153). O autor entende que existe uma clara semelhança com o cinema *avant-garde* e o modo poético do documentário, contudo a beleza visual e sonora não são o destaque do documentário performativo, mas sim o significado intrínseco e dissecado dos acontecimentos do mundo.

1.4. O animal e o documentário

No séc. XIX, no contexto da revolução industrial, verificou-se uma diminuição progressiva da utilização de animais no processo das atividades laborais, uma vez que o motor a vapor substituiu o cavalo no transporte de bens e pessoas. A sociedade modernizada e urbana tinha cada vez um menor contacto com os animais, tornando-se numa temática nostálgica, no que diz respeito à arte e literatura (Rothfels, 2002). O fotógrafo Eadweard Muybridge possuía um grande interesse pela movimentação animal. Os seus primeiros

experimentos, no final do séc. XIX enunciados anteriormente, vieram, não só criar os primeiros traços do cinema e documentário, como também apresentar a primeira representação de um animal numa imagem em movimento. O primeiro caso de estudo foi “*The Horse in Motion*” (1878), no qual um cavalo elaborava a sua locomoção num percurso, o que resultou num reconhecimento das várias etapas do seu movimento (Barnouw, 1983). No âmbito do cinema documental clássico, o animal não se apresentava um tema de grande interesse, no entanto, a sua presença foi crucial em virtude do desenvolvimento tecnológico e cinematográfico: “*Animals have functioned as both the evidence of the scientific efficacy of cinematic technology and the object of popular scientific exploration, long-standing preoccupations of non-fiction and documentary film*” (Smaill, 2014, p. 65).

A indústria cinematográfica, em todos os seus géneros, é uma representação da sociedade a nível económico, social, político e cultural. Os animais, por sua vez, apresentam um papel de grande relevância no cinema, associado à sua relação com o Homem. O recurso à sua utilização tem diversas razões subjacentes, das quais se destaca o uso como protagonista, animal doméstico, complemento de cenário, ou até mesmo como uma ameaça (Hitchens et al., 2021).

Desde a implementação do cinema como forma de entretenimento, a utilização de animais tornou-se um instrumento de produção muito rentável. A prática de manobras perigosas sem um padrão de segurança era recorrente, ao ponto de ferir gravemente ou até mesmo causar mortes. Por consequência, a utilização de animais em produções cinematográficas sofreu diversas alterações de acordo com a legislação de bem-estar animal (Martinez et al., 2022). Nos dias de hoje, é possível constatar que diversos filmes colocam em prática a utilização de animais gerados por computação gráfica. Apesar dos elevados custos, é uma técnica que combate a imprevisibilidade animal e salvaguarda os seus direitos. No filme “*The Call of the Wild*” de 1923, o personagem Buck foi interpretado por um cão de raça São Bernardo, ao passo que no *remake* de 2020, foi interpretado por um ser humano (Terry Notary), substituído digitalmente em pós-produção, pelo mesmo tipo de animal. Por outra perspetiva, com a evolução da tecnologia de efeitos especiais, já é possível presenciar documentários de vida selvagem que são compostos, de forma integral, por computação gráfica, como é o caso de “*Prehistoric Planet*” (2022), existindo uma representação da época pré-histórica de animais, os dinossauros.

A representação do animal no documentário insere-se, ao longo do tempo, nos sub-gêneros viagem, aventura, etnográfico, *avant-garde* e mais recentemente e com maior incidência, vida selvagem. Frederick Wiseman foi um dos cineastas pioneiros na representação animal no documentário, no qual as suas obras apresentam, maioritariamente, características observacionais do animal no tempo e no espaço (Smaill, 2014). Os exemplos de maior renome do cineasta são os filmes documentais “*Primate*” (1974) e “*Zoo*” (1993).

O ponto de vista do animal é uma construção social e visual, na medida em que está interligada com o contexto social humano: “*The animal gaze sheds light on “the visual construction of the social,” because animal life is intrinsically social, and because the shared visual worlds that it produces coexist and tangle with ours*” (Leblond, 2020, p. 3). Uma particularidade única que dá relevo ao estudo do mundo animal é a sua comunicação não verbal. Este tipo de comunicação demonstra que existem mensagens inerentes ao seu modo de vida, que podem ser transmitidas e decifradas pelo ser humano, o que revela importância na investigação do seu “silêncio” (Leblond, 2020).

Os documentários de vida selvagem são um tipo de documentário que demonstram interesse pelo público, visto que está presente uma realidade visceral e crua do planeta. O seu sucesso ganhou maior relevo com a estreia da série documental “*Planet Earth*” (2006), narrada por David Attenborough, no qual apresentava uma grande diversidade de habitats naturais e os animais presentes. Esta produção foi crucial para uma vaga de elevados investimentos em documentários de vida selvagem (Louson, 2018). Mais uma vez o ser humano tem um contacto com representações da realidade animal que, na sua grande maioria, não presenciou diretamente.

A presença do animal no documentário, incluindo filmes e séries, sempre esteve associado primariamente, como dito anteriormente no início do capítulo, a uma ideia de nostalgia perante a diminuição da relação Homem-Animal consoante a intensificação de uma sociedade moderna. Um ponto a acrescentar a esta ideia é a noção de um novo desenvolvimento relativamente ao respeito do bem-estar animal. Uma sociedade civilizada apresenta uma maior consideração e conscientização perante o tratamento físico e emocional do animal, uma vez que se assim define o princípio de humanidade e moralidade: “*(...) the mark of a more civilized society (...) is the way in which a society displays its humanity. The appearance and treatment of the animal body become a barometer for the moral health of*

the nation” (Burt, 2002, p.35). Neste contexto, podemos inserir a temática de abandono de animal de companhia. De facto, o documentário estende-se pelo princípio de dar uma resposta ao desenvolvimento da sociedade e os problemas existentes, consoante uma representação da realidade criada pelo documentarista, para um espectador que reflete sobre o conteúdo apresentado (Leblond, 2020).

1.5. O documentário sobre o abandono animal de companhia

“*Twelve Nights*” (2013) é um filme documental independente realizado por Raye RAYE e produzido por Giddens Ko, que surge com o slogan “*Adopt, not abandon*” e vem expor uma realidade cruel e sombria dos animais de companhia abandonados que são colocados em canis de Taiwan. Perante a legislação taiwanesa relativa ao Acto de Proteção Animal, todos os animais recolhidos que não são adotados ou levantados, serão submetidos a um processo de eutanásia doze dias depois da sua entrada no abrigo animal. O documentário integra uma série de acontecimentos durante doze noites, à medida que o tempo escassa e os animais vivem os seus últimos momentos de vida, onde muitos não completam os doze dias devido a doenças zoonoses (Yuk-wa Law, 2016). A autora considera que esta obra documental dá ênfase à expressão artística do cineasta à medida que é desenvolvida uma perspetiva estética do problema, abstendo-se de evidenciar os comportamentos humanos presentes no canil: “(...) *the film is textured by an overall lyricism, or what I call the aesthetic of lyrical cruelty and radical sentimentality, in expressing an alternative way to effectuate animal advocacy.*” (2016, p. 159). Uma particularidade importante a reter é que, à exceção dos que se perdem e são recuperados, a grande parcela dos animais recolhidos apresenta uma coleira, pelo que previamente apresentavam um detentor que praticou uma atitude de abandono.

Affronti (2020) enumera duas obras documentais que desenvolvem a temática do abandono animal de forma oposta. Por um lado, “*Kedi*” (2016) realizado por Ceyda Torun, é um documentário que explora uma direção otimista no que diz respeito aos gatos de rua em Istambul. A história apresenta o relacionamento entre os animais e os cidadãos, pelas ruas movimentadas da cidade. Mesmo com condições precárias, os animais conseguem sobreviver perante uma cidade industrializada, existindo momentos de afeto com a

população ao seu redor. Por outro lado, “*Am I Cute*” (2014), é um documentário de curta duração realizado por Matthew Barauskas, no qual retrata o abandono de cães em Singapura. É um documentário com particularidades poéticas, expondo o problema de forma pessimista e com um tom sombrio, auxiliado pelas imagens “sujas” e claustrofóbicas e uma banda sonora melancólica. O narrador em voz-off complementa as imagens com frases poéticas e não expositivas, incluindo “*This is not my life*” e “*I’m not living*” (Affronti, 2020, p. 3).

Foram também produzidos documentários, em contexto acadêmico, sobre a temática do abandono animal de companhia no Brasil, que dão ênfase à necessidade de criar um movimento de adoção, pela necessidade de aliviar a lotação dos canis. O documentário “Adote um Vira-lata” (2018) procura dar uma resposta à presença excessiva de animais errantes no país. Para os autores, é importante demonstrar, através de um documentário, que “(...) a solução efetiva para o abandono de cães e gatos está na esterilização, na adoção e na guarda responsável” (Brizeno et al., 2016, p. 1). Depois da exibição ao público, conduziram-se discussões benéficas para a comunidade que vieram a desenvolver a mensagem da obra documental (Brizeno et al., 2016).

2. O ABANDONO ANIMAL DE COMPANHIA

2.1. A Relação Homem-Animal de Companhia

O bem-estar animal é diretamente influenciado pela relação existente entre o Homem e o animal não humano (Rault et al., 2020), um aspecto antropológico baseado em valores e comportamentos que evoluem no tempo. Nos últimos 50 anos, estudos empíricos realizados sobre esta temática aumentaram de forma significativa e melhoraram a compreensão da mesma, principalmente no que diz respeito à importância que os animais de companhia desempenham na saúde mental do ser humano (Fine, 2019).

Recuando aproximadamente doze mil anos, as civilizações nômades existentes apresentavam uma relação de sobrevivência com o ambiente natural. Os grupos de pessoas eram, em termos de divisão de tarefas, subdivididos consoante o género. O género feminino tinha o propósito de recolher pequenos alimentos presentes na natureza, tais como frutas, plantas e frutos secos. Por sua vez, ao género masculino cabiam as atividades de caça de animais selvagens para fins de alimentação e vestuário. Serpell (1996) afirma que foi apenas no final da Era do Gelo que se deu uma transformação que viria a demarcar o desenvolvimento social e económico da sociedade, a domesticação animal. De acordo com o autor, segundo comprovação arqueológica, o primeiro animal a ser domesticado foi o lobo (um animal ancestral do cão) há cerca de quatorze mil anos, seguindo-se a cabra e a ovelha. Posteriormente, há nove mil anos, existem evidências da domesticação do porco, do gado bovino, do cavalo e do camelo. O gato é um animal com vestígios de domesticação mais recente, há aproximadamente três mil anos, com os primórdios no continente africano, mais precisamente no Egito. Noutra perspetiva, Fine (2019) reitera que as primeiras interações com animais verificaram-se há mais de trinta mil anos, época na qual ocorreu também a domesticação do cão e, mais recentemente, há aproximadamente nove mil anos, a domesticação do gato.

O ser humano procura constantemente criar relações alternativas como resultado da separação geográfica das famílias, um facto que se intensificou com a urbanização da população (Hodgson & Darling, 2011). De acordo com Carr (2014), as espécies animais manifestam um determinado nível de inteligência e autoconsciência, ou seja, possuem sentimentos e experienciam diferentes sensações, apesar da sua comprovação ser uma junção

de argumentos científicos e subjetivos, segundo concepções e convenções sociais, desenvolvidas pelos seres humanos. De todas as espécies domesticadas, o cão e o gato são as que permaneceram e predominam até aos dias de hoje. Existe uma clara divisão entre o homem e o animal não humano, contudo é importante notar que há cada vez mais uma relação física e emocional de proximidade entre ambos: “*At the same time as the supposed creation of a divide between people and animals, more people are actually living with animals now than at any time in recent history*” (2014, p.2). O autor reitera que há uma clara transição de uma relação de sobrevivência, para uma relação de existência no quadro de um determinado estilo de vida. Desta forma, é cada vez mais notada a presença de animais domesticados, que são vistos como companhia das famílias nos seus domicílios, ainda que permaneça a utilização para fins de ofício, alimentação e transporte: “a domesticação de animais para efeitos de companhia tem sido cada vez maior (...) sendo perceptível uma maior tendência de sentimento de afeto perante os animais de companhia do que de utilidade” (Videira, 2021, p. 36). Serpell (2004) indica que existe uma clara orientação recente de um comportamento humanístico e moral de identificação e empatia com os animais, principalmente os de companhia. O autor propõe mesmo a criação de um modelo de diagrama que clarifica o comportamento humano perante os animais segundo os fatores de “*Utility*”, que representa o valor intrínseco de utilidade ao ser humano, e “*Affect*” justificado pela empatia e o afeto existente (2004, p. 146).

A utilização do animal domesticado, como uma ferramenta útil ao ser humano, veio estabelecer uma clara objetificação do mesmo, renunciando um movimento, por parte do ser humano, de conscientização moral sobre os direitos e o bem-estar animal. Um dos maiores fundamentos da proteção animal é o direito à vida e a criação de felicidade e liberdade para com o animal, nunca colocando em prática atitudes irresponsáveis (Carr, 2014). Em Portugal constata-se um contraste geográfico e social significativo na perceção da relação com um animal domesticado. As regiões rurais apresentam principalmente uma ligação funcional, enquanto que as regiões urbanas apresentam uma maior ligação emocional com o seu animal de companhia (Prata, 2020).

Um animal de companhia é caracterizado como um animal não humano domesticado, que vive em um contexto familiar humano. Em muitos casos observa-se que existe um tratamento muito cuidado e atencioso, ao ponto de muitos animais serem considerados

membros da família (Lavorgna & Hutton, 2019). Contudo, se não existir um tratamento apropriado, o surgimento de doenças zoonoses poderá ser uma realidade iminente. Com o propósito de cumprir com um tratamento atencioso, os médicos veterinários são especialistas com funções essenciais na educação dos proprietários dos animais de companhia (Prata, 2020). Possuir um animal de companhia intensifica as ligações sociais, a participação cívica, os sentimentos de vizinhança e um sentido positivo de comunidade (Hodgson & Darling, 2011). São de destacar o gato, o cão, as aves, o coelho, a tartaruga, o furão, o cavalo, o peixe de aquário, como exemplos de animais de companhia. Um animal pode ser considerado ou não de companhia consoante o ambiente geográfico ou cultural, no entanto, o que determina a relação de companhia é a conexão afetiva diária entre o animal e o seu titular (Marques, 2021).

Segundo o estudo GfKTrack.2Pets realizado em 2018 pela empresa de estudos de mercado Growth from Knowledge, mais de metade das habitações familiares portuguesas (54%) apresenta pelo menos um animal de companhia. No mesmo ano, o número total de animais no território português é de aproximadamente 5,8 milhões, no qual 36,2% são cães, 25% são pássaros e 21% são gatos. Cada lar português apresenta, em média, 2,8 animais de companhia. O relatório dá destaque à importância crescente de um animal de companhia em ambiente familiar: “A humanização dos animais de companhia é um conceito que parece estar para ficar por parte das famílias portuguesas, e esta proximidade faz com que os donos prestem cada vez mais atenção à alimentação, saúde e ao bem-estar dos seus animais de estimação” (Expresso, 2020). Em conformidade com o estudo “Ter um animal de estimação fica caro, mas é gratificante” produzido pela Deco Proteste (2022), em outubro de 2021, a população portuguesa despende um valor significativo anual em cuidados animais. Em média, um gato tem um custo anual de 892€, enquanto que para um cão o valor aumenta para 1021€. Este valor inclui gastos com alimentação, tratamento médico veterinário, vacinação, entre outros. Estas práticas responsáveis são fundamentais à manutenção do bem-estar animal e estão contempladas na legislação portuguesa. O estudo revela ainda que os inquiridos consideram um animal de companhia como um meio de criação de qualidade de vida, uma vez que a sua presença diminui a solidão e incentiva à prática de exercício físico.

Os comportamentos humanos são determinantes para a criação de bem-estar animal (Serpell, 2004). O conceito de relação Homem-animal distingue-se do conceito de interação

Homem-animal. Interação é uma ação pontual ou regular entre o Homem e o animal, mas ocorre consoante um estado de espírito momentâneo. Em contrapartida, a relação é uma construção evolutiva entre os dois organismos, composta por experiências e comportamentos fisiológicos, que é fortificada segundo as suas interações (Rault et al., 2020).

Videla (2020) afirma que a relação Homem-animal de companhia distingue-se, face à relação com os restantes animais, pela existência de um vínculo complexo, emocional e dinâmico. A relação que se cria com um animal de companhia é caracterizado, de forma geral, como íntima e duradoura, que é preservada segundo determinados valores sociais do ser humano. A relação é bidirecional, visto que o animal recebe a atenção, os cuidados e a alimentação necessária ao seu bem-estar, enquanto que o ser humano dispõe de uma melhoria de qualidade de vida, felicidade e melhoria do estado psicológico. Em síntese, é uma relação de benefício para ambos. O proprietário, pela intensificação da relação, pode considerar o animal de companhia como “(...) *individuos únicos, empáticos, con mente, con capacidad de retribuir, y conscientes de las reglas y roles básicos que rigen la relación*” (2020, p. 4). Um animal de companhia pode ter um papel crucial de influência do sistema familiar e de indivíduos vivendo de forma independente. Por um lado, há a possibilidade de este ser um substituto de um determinado membro familiar. O animal de companhia pode também ser um complemento familiar, que se adapta ao quotidiano e às atividades familiares (Hodgson & Darling, 2011). A sua presença pode proporcionar uma maior sensação de estabilidade numa família, principalmente quando esta está perante momentos de maior fragilidade (Fine, 2019).

Por outro prisma, Fine (2019) revela que a existência de um animal de companhia dentro do círculo familiar, vem a manifestar por vezes um esforço, por parte dos progenitores, de transmitir noções de responsabilidade aos seus filhos, ao mesmo tempo que estes recebem afeto e companheirismo em contrapartida. O autor afirma que os animais de companhia são um meio de consolidação de vínculos familiares. Por sua vez, estes animais simpatizam e interagem de forma positiva com o ser humano, considerando esta relação íntima como gratificante (Rault et al., 2020).

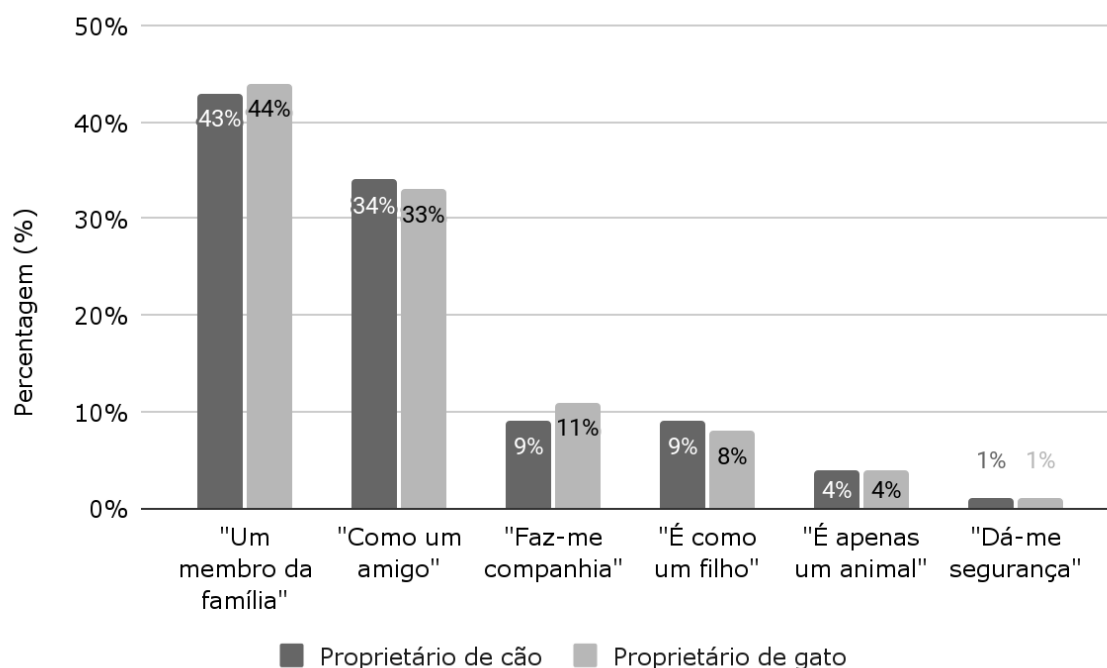


Figura 1 - Tipo de relação de um detentor com o seu animal de companhia em Portugal, no ano de 2018 (Fonte: Expresso, 2020)

Referenciando novamente o estudo GfKTrack.2Pets (Expresso, 2020), este revela que existe uma predominância da ligação emocional, em comparação com a ligação funcional, entre um proprietário e o seu animal de companhia em Portugal (fig. 1). De acordo com o estudo, no âmbito funcional, somente 4% dos proprietários de cães ou gatos consideram os seus animais como “apenas um animal”, e apenas 1% considera que “Dá-me segurança”. No âmbito emocional, 43% dos proprietários de cães e 44% dos proprietários de gatos, consideravam o seu animal “um membro da família”. 34% dos proprietários de cães e 33% dos proprietários de gatos, veem o seu animal “como um amigo”. Finalmente, 9% dos proprietários de cães e 8% dos proprietários de gatos consideravam-nos “como um filho”. Dados do Instituto Nacional de Estatística (INE) realçam que, no ano de 2020, em Portugal aproximadamente 21% dos agregados domésticos são compostos por apenas uma pessoa, e 23% é constituído por um casal sem filhos, fator que vem ajudar a potenciar uma maior relevância do animal de companhia no agregado familiar, pela eventualidade de substituição de descendentes (Hodgson & Darling, 2011).

Fine (2019) enumera três teorias de comprovação empírica, diretamente conectadas entre si, que vêm explicar o vínculo existente entre o Homem e animal de companhia, denominadas de Teoria de Apoio Social, Teoria do Apego e Hipótese de Biofilia. Em primeiro lugar, a Teoria de Apoio Social vem a colocar o animal de companhia como um organismo de apoio social ao ser humano, na medida em que oferece alívio psicológico em situações de stress e se cria uma relação duradoura de proximidade e companheirismo. Os animais de companhia apresentam um determinado nível de dependência para a sua sobrevivência, no qual o ser humano tem um papel fundamental de cuidado no seu desenvolvimento a nível emocional e social. Segundo a Teoria do Apego, desenvolvida por John Bowlby, o ser humano cria vínculos de cuidado e proteção com o próximo, principalmente com os seus descendentes, algo que se assemelha ao vínculo criado com um animal de companhia (Videla, 2020). Em terceiro lugar, a teoria relacionada com a Hipótese de Biofilia, estabelece que o ser humano carece de estar próximo do ambiente natural e de criar uma relação com os organismos nele presentes, um método necessário à sobrevivência. O conceito de biofilia clarifica a razão pelo qual o ser humano pode sentir apreensão por um animal perigoso, mas igualmente um sentimento de afinidade com um animal maltratado (Fine, 2019).

Sob outra perspectiva, Serpell (2004) enuncia quatro fatores que influenciam o comportamento e a relação Homem-animal: as características particulares do ser humano, as características particulares dos animais, a cultura e os avanços científicos. No que diz respeito às particularidades do ser humano, um maior nível de escolaridade está relacionado com um maior nível de afeto com os animais. O género feminino tem uma maior predisposição à sua identificação com um animal, quando em comparação com o género masculino. A população jovem, face à população idosa, sente mais afinidade com os animais, algo que se verifica também na população urbana, em comparação com a população rural. As características dos animais são determinantes para o estabelecimento de uma relação de aproximação, na medida em que apresentam atributos físicos, emocionais e cognitivos e são seres vulneráveis que demonstram sensações. A cultura determina também uma relevância neste âmbito consoante determinadas práticas, representações, crenças religiosas e a evolução histórica. Por último, os desenvolvimentos científicos denotam uma comprovação empírica da semelhança dos animais com os seres humanos, principalmente na sociedade

ocidental, através de estudos científicos no âmbito do bem-estar animal: “*Through the medium of systematic observation and objective study, science ideally brings us closer to seeing animals as they are, rather than as we imagine them to be*” (Serpell, 2004, p. 149).

A relação entre Homem e animal de companhia pode dividir-se em uma relação negativa ou positiva. Uma relação positiva é estabelecida a partir do momento em que existe um vínculo responsável e respeitador, no qual o tutor tem o dever de assumir o cuidado e o bem-estar animal. Rault et al. (2020) indica que os benefícios para o animal são a progressão de aprendizagem segundo as suas experiências com o tutor, a diminuição do risco de ferimentos, adaptação e aceitação estilo de vida humano, bem-estar animal de curto prazo, no qual se inclui a segurança, tranquilidade e o entusiasmo, e o bem-estar de longo prazo, ou seja, o aumento da qualidade de vida animal e a diminuição do nível de stress. Fine (2019) deteta benefícios para o ser humano a nível psicológico e social, bem como a melhoria da qualidade de vida e de saúde. O autor indica que a presença de um animal de companhia, através de uma relação positiva, pode diminuir determinados indícios de depressão, menor sentimento de solidão, pressão arterial e batimentos cardíacos mais estabilizados, diminuição do risco de surgimento de doenças cardíacas coronárias e ataques cardíacos e também o aumento de interações sociais: “(...) *pets are social lubricants and often help children with communication and friendships*” (2019, p. 15). Videla (2020) complementa com a diminuição dos níveis de colesterol e triglicéridos, menor necessidade de consultas médicas, aumento da produtividade, reforço da autoestima, diminuição da ansiedade e maior sentimento de proteção.

Por sua vez, uma relação negativa é estabelecida com base em atitudes abusivas (físicas e psicológicas) e de benefício próprio por parte do tutor. É evidente que uma relação negativa entre estes dois organismos manifesta diversas consequências para ambos. No que diz respeito ao animal, o medo é a principal sensação de desconforto, por este se sentir ameaçado, o que poderá resultar em reações físicas agressivas. Diversos estudos identificam também que um vínculo negativo estabelece uma diminuição de companheirismo e da produtividade animal (Rault et al., 2020). O bem-estar é severamente agravado e, em situações extremas, pode existir morte animal. Um tutor que apresente interações diárias negativas com o seu animal de companhia, pode ter repercussões negativas a nível de saúde

mental tanto para si como para o seu animal. Alguns destes animais de companhia estão, portanto, sujeitos a ser entregues a abrigos de animais ou até mesmo a ser abandonados.

2.2. Definição do problema

Milhares de animais de companhia são abandonados diariamente em todo o mundo. Estimativas apontam para um número superior a quatro milhões anualmente, apenas no território norte-americano. Noutros casos, como na Austrália, Reino Unido e Espanha, os números chegam a ultrapassar os cem mil animais abandonados anualmente (Perdomo et al., 2021). Em Portugal, o abandono animal de companhia é uma prática punida pelo artigo n.º 388 da Lei n.º 69/2014, de 29 de agosto, nele se definido que existe uma privação de cuidado aquando do abandono do animal em locais públicos ou privados, forçando-o a sobreviver em ambiente hostil. De acordo com a organização de bem-estar animal Four Paws (2023), o abandono animal raramente é testemunhado, uma vez que o ser humano que o pratica pretende não ser visto, demonstrando consciência de que comete um ato antiético.

As razões pelo qual o Homem abandona animais são variadas e complexas, combinando fatores humanos e não humanos. Os fatores humanos são os que apresentam uma maior significância, e deles fazem parte as mudanças de vida (e.g. mudança de habitação, gravidez, perda de emprego e divórcio), a alteração das dinâmicas familiares, a diminuição do interesse e do tempo disponível, os problemas de saúde, a falta de conhecimento e o custo de manter um animal de companhia. No que diz respeito aos fatores não humanos, as razões primordiais de abandono são o comportamento do animal, as ninhadas inesperadas, as doenças e o fim de época de caça (Fatjó et al., 2015; Carter & Taylor, 2017; Prata, 2020; Videira, 2021). De uma forma geral, o abandono animal vem demonstrar uma desinformação sobre o comportamento animal e as suas necessidades, principalmente no que diz respeito à responsabilidade e comprometimento que são fulcrais para a posse e a criação de uma relação positiva com um animal de companhia (Monteiro, 2022).

Este problema apresenta uma enorme relevância a nível económico, político e social. Por um lado, é uma matéria que envolve despesas elevadas para as instituições nacionais públicas e privadas; por outro, é um fator de degradação do bem-estar animal (Fatjó et al.,

2015). Os animais abandonados estão sujeitos a sofrer lesões físicas e psicológicas causadas pela hostilidade ambiental, pelas alterações das condições climáticas e pela desnutrição alimentar. Não só existe incerteza quanto ao resgate animal, como também incerteza sobre a possibilidade de este poder vir a ser adotado. Ao nível da saúde pública, o abandono animal pode provocar a proliferação de doenças infecciosas. De outro ponto de vista, um animal errante abandonado pode provocar danos materiais em locais públicos e privados e causar acidentes de trânsito. A intensificação destas consequências é um resultado da inexistência de um “(...) *efficient system for the prevention of abandonment and overpopulation, lack of a regulatory liability for pet owners and lack of legal alternative to abandonment*” (Perdomo et al., 2021, p. 2).

Devido às alterações dos ambientes físicos e sociais, os animais de companhia veem o abandono como um evento cruel e traumático. A experiência do abandono pode ter um impacto negativo na forma como os animais se relacionam no futuro com potenciais cuidadores, tornando-se uma temática importante para a gestão da população animal errante (Baquero et al., 2017).

A crise pandémica COVID-19 foi um evento global impulsionador do abandono animal, explicado por diversos fatores subjacentes. A crise económica resultante, no qual se verificou um aumento do desemprego e a consequente diminuição dos rendimentos, destaca-se como o principal fator (Costa, 2021). No entanto, pode-se enumerar outros fatores, incluindo o aumento da carga horária de trabalho e a possível interferência de um animal de companhia no teletrabalho. Estes fatores vêm a manifestar uma maior pressão nos centros de acolhimento municipais e nas associações de proteção animal: “*In times of stress and financial difficulty such as this, animal charities see increased pressure on their veterinary services and an increase in cases of cruelty, neglect and abandonment*” (Carroll et al., 2022, p. 1). Na fase pós-pandémica, à medida que o ser humano voltava à normalidade, o tempo despendido na sua habitação foi menor, pelo que o número de casos de abandono aumentou consequentemente. Mais recentemente, o aumento da inflação originou uma maior taxa de esforço para as despesas em alimentação e cuidado veterinário do animal de companhia.

Em Portugal, o Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (ICNF) elabora um relatório anual sobre determinadas atividades dos Centros de Recolha Oficial (CRO), no qual apresenta o número de animais recolhidos, adotados e esterilizados nos centros

municipais. É importante assinalar que os dados não incluem atividades de associações zoófilas, por motivo de inexistência de dados. De acordo com os dados apresentados na tabela 1, em baixo, o número de animais recolhidos aumentou de 35733, em 2018, para 43603, em 2021, um crescimento de 22% em três anos. Em média, foram recolhidos cerca de 98 animais por dia no ano de 2018, enquanto que em 2021, o valor aumentou para 120 animais, pelo que se verifica uma maior pressão nos centros de acolhimento e uma provável degradação do bem-estar animal no território português. O número de animais adotados aumentou de 15263, em 2018, para 25474, em 2021, ou seja, um crescimento de aproximadamente 67%. Observa-se, portanto, a acentuada relevância e promoção da adoção de animais, contudo é perceptível que o saldo continua negativo. Exemplificando com o ano mais recente, é possível verificar que em cada 100 animais recolhidos pelos CRO, apenas 58 são adotados. No que diz respeito ao número de animais esterilizados, verificou-se um aumento de 265%, de 2018 para 2021, explicado principalmente pelo incentivo à esterilização e proibição do abate animal enunciado na Lei n.º 27/2016, de 23 de agosto.

Tabela 1 - Dados referentes ao número de animais recolhidos, adotados e esterilizados no território nacional de 2018 a 2021 (Fonte: Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, 2021)

	Nº de animais recolhidos	Nº de animais adotados	Nº de animais eutanasiados	Nº de animais esterilizados
2018	35733	15263	6350	13350
2019	31966	18187	2649	23191
2020	31339	20664	2281	34174
2021	43603	25474	2188	48736

2.3. Evolução do Quadro Legislativo Português

De facto, a maior presença de animais domésticos no quotidiano do ser humano, criou uma maior conscientização relativamente às questões relacionadas com a presença de animais errantes na via pública e a sobrelotação de abrigos de animais, originado pelos maus-tratos e pelo abandono animal. Por esta razão, a legislação portuguesa relativa ao bem-estar do animal de companhia que visa controlar o abandono, tem vindo a sofrer diversas alterações nos últimos anos. Estes desenvolvimentos foram alcançados devido à contestação

humana e ao reconhecimento da existência de um problema notório a nível social: “*At the level of society, changes in people's attitudes and opinions are usually the driving force behind improvements in animal-related legislation and public policy*” (Serpell, 2004, p. 145).

O bem-estar animal é definido, segundo o Decreto-Lei n.º 315/2003, de 17 de dezembro, publicado em Diário da República (2003), como o “estado de equilíbrio fisiológico e etológico de um animal” (2003, p. 8450). O Decreto-Lei n.º 276/2001, de 17 de outubro, estabelece os princípios gerais básicos de manutenção do bem-estar animal, nomeadamente as condições de alojamento, a alimentação, a higiene, a proteção, as condições naturais, o transporte, a vacinação, a observação constante e o cuidado veterinário (Diário da República, 2001, p. 6574).

O artigo n.º 388 da Lei n.º 69/2014, de 29 de agosto, constitui o abandono de animais de companhia como crime punido por lei: “Quem, tendo o dever de guardar, vigiar ou assistir animal de companhia, o abandonar, pondo desse modo em perigo a sua alimentação e a prestação de cuidados que lhe são devidos, é punido com pena de prisão até seis meses ou com pena de multa até 60 dias” (Diário da República, 2014, p. 4566).

A proibição do abate de animais errantes é estabelecida na Lei n.º 27/2016, de 23 de agosto. A lei pretende dar preferência à esterilização dos animais errantes, como método de combate à reprodução descontrolada. O Estado português tem o dever de criar infraestruturas de acolhimento de animais abandonados, em parceria com os municípios e as associações zoófilas, ao mesmo tempo que são criadas ações de adoção (Diário da República, 2016, p. 2827). Em contrapartida, uma vez que existe a proibição do abate de animais errantes, o sentimento de culpa resultante do abandono de animais de companhia é teoricamente mais baixo, o que constitui uma ameaça não só às organizações de combate ao abandono animal, como aos abrigos de animais de companhia (Videira, 2021). A Portaria n.º 146/2017, de 26 de abril, estabelece a operacionalização do controlo e orientação da população de animais errantes: “ (...) regulamenta a criação de uma rede efetiva de centros de recolha oficial de animais de companhia, fixa as normas que regulam o destino dos animais acolhidos nestes centros e estabelece as normas para o controlo de animais errantes” (Diário da República, 2017b, p. 2056). Prata (2020) aponta que as presentes medidas não se demonstraram eficientes para a diminuição de animais errantes e abandonados, observando-se uma

diminuição de qualidade de vida animal em abrigos e sobrelotação dos mesmos, uma vez que os apoios públicos não são suficientes. Segundo a autora, diversos municípios portugueses não conseguiram realizar recolhas de animais por falta de espaço físico.

A Lei n.º 8/2017, de 3 de março, determina a criação de um estatuto jurídico do animal. De acordo com o Artigo 201.º-B, “Os animais são seres vivos dotados de sensibilidade e objeto de proteção jurídica em virtude da sua natureza” (Diário da República, 2017a, p. 1146). O animal de companhia é responsabilidade de pessoas ou casais, e visa conciliar os interesses pessoais e o bem-estar animal. Por outro lado, segundo o Artigo 201.º -C “A proteção jurídica dos animais opera por via das disposições do presente código e de legislação especial” (Diário da República, 2017a, p. 1146).

O Decreto-Lei n.º 82/2019, de 27 de junho, impõe a criação do Sistema de Informação de Animais de Companhia (SIAC), através da fusão entre o Sistema de Identificação e Recuperação Animal (SIRA), fundado em 1992, e o Sistema de Identificação de Caninos e Felinos (SICAFE), fundado em 2003. O SIAC procura implementar a identificação obrigatória de cães, furões e gatos, através de um dispositivo técnico (“*transponder*”). Este sistema tem a capacidade de identificar o titular do animal e de garantir que estão a ser levadas a cabo práticas responsáveis de acordo com os direitos dos animais, em complemento com a legislação em vigor. Deste modo, o Decreto-Lei determina que “A regulação da detenção dos animais de companhia constitui uma medida destinada a contrariar o abandono e as suas consequências para a saúde e segurança das pessoas e bem-estar dos animais” (Diário da República, 2019, p. 3060).

De acordo com a base de dados do SIAC, à data de 24 de janeiro de 2023, estavam registados 3,084,400 cães, 629,914 gatos e 2,383 furões, um total de 3,716,697 animais de companhia. De janeiro de 2020 a dezembro de 2022, foram registados em média 34,715 animais por mês, com o valor mínimo de 15,258 animais em abril de 2020, e o valor máximo de 53,306 animais em setembro de 2020. O número de registos total por ano tem vindo a diminuir consecutivamente nos últimos três anos. Em 2020 foram registados 431,463 animais, enquanto que em 2021 o valor de registos foi de 428,729 animais, uma diminuição de 0,63%. No ano de 2022, o número de registos foi de 389,530, uma diminuição de 9,14% face ao ano anterior. O registo de animais de companhia é uma medida fundamental à

promoção do bem-estar animal e redução do abandono, uma vez que oferece informação decisiva para a legislação futura (Prata, 2020).

Conforme a nota de imprensa, apresentada em 25 de março de 2021 pela República Portuguesa (2021a), o bem-estar animal é um domínio de crescente conscientização por parte do Ministério do Ambiente e da Ação Climática, em concordância com as convenções internacionais, em que existe uma necessidade de aperfeiçoamento de normas políticas neste âmbito. No comunicado pode-se ler: “A necessidade de proteção dos animais face a atos de crueldade, abandono e maus-tratos, tem vindo a recolher um consenso cada vez mais alargado. Nas sociedades contemporâneas, os animais de companhia fazem parte da maioria dos agregados familiares (...)” (2021a, p. 1). É também instituído o Programa Nacional para os Animais de Companhia (PNAC) por aprovação do Conselho de Ministros, que procura diminuir a reprodução descontrolada e o abandono de animais, segundo determinados pontos, com destaque para a adoção de um regime relacionado com o *Animal Welfare Act*, a criação de um plano de adoção animal, a atualização da legislação (com contributo das associações zoófilas) e a realização de formações locais.

2.4. Associações Zoófilas

De acordo com o website *encontra-me.org*, o território nacional (incluindo as regiões autónomas dos Açores e da Madeira) à data de 22 de fevereiro de 2023, possuía 298 associações de proteção animal sem fins lucrativos, com destaque para os distritos de Lisboa e Porto com 46 e 29 associações respetivamente. Estas entidades regem-se pela necessidade de criar uma relação positiva de simpatia e compreensão entre o ser humano e o animal de companhia. São caracterizadas por colocar em prática ações de criação de bem-estar animal, incluindo o combate ao abandono animal, controle da sobrepopulação animal, reprovação dos maus-tratos, apoio económico a famílias carenciadas com animais de companhia, tratamento veterinário e promoção de adoção. A sua manutenção apenas é conseguida, na sua grande maioria, através de trabalho voluntário, parcerias com empresas e apoios monetários recebidos de pessoas individuais ou coletivas. A partir do ano de 2021, em um comunicado público, o Ministério do Ambiente e da Ação Climática instituiu os primeiros apoios financeiros a associações zoófilas no valor de 700 mil euros. 100 mil euros foram

destinados à esterilização de animais, enquanto que os restantes 600 mil euros procuraram satisfazer serviços veterinários (República Portuguesa, 2021b).

É possível notar um movimento crescente de preocupação e dedicação que se estende, de forma exponencial, através das redes sociais (páginas e grupos), uma vez que através delas existe um câmbio de informação e interação relevante na procura de soluções ao estabelecimento do bem-estar animal: “As plataformas sociais permitem trocas de informações e opiniões que fomentam o envolvimento das audiências com as organizações. Através destas plataformas, as organizações condicionam os seus utilizadores para uma mudança de comportamento.” (Videira, 2021, p. 34). Por outro lado, torna-se também importante intervir numa comunicação social estratégica, através da transmissão de informação em revistas e rádios, por exemplo, e de conferências, debates e discussões públicas sobre o bem-estar animal.

3. PROJETO DE FILME DOCUMENTAL

3.1. Identificação e Caracterização do Documentário

A escolha do tema abandono animal, em adjacência com o tema bem-estar animal, com a finalidade de produzir um documentário em contexto académico, manifestou-se à medida que observei diretamente a intensificação deste fenómeno num local próximo da minha atual residência. Trata-se de uma aldeia com poucos habitantes na região oeste do território português que apresenta uma grande extensão de terrenos agrícolas, de difícil acesso. Estas condições favorecem o surgimento de animais abandonados, que são, normalmente, encaminhados para associações zoófilas do concelho de Torres Vedras, ou, em casos extremos, encontrados já sem vida. Na evolução de uma sociedade contemporânea como a portuguesa, verifica-se uma maior preocupação com os animais e com o seu bem-estar. Como foi possível analisar anteriormente, os animais são cada vez mais incluídos no contexto familiar, à medida que se intensificam as formas de uma ligação emocional entre o ser humano e os animais. É um tema que, em Portugal, adquire também maior relevância, enquadrado por fatores económicos, sociais e políticos, conforme já ficou descrito.

Uma vez estabelecido o tema do projeto, considerei pertinente focar as associações zoófilas e os seus voluntários como enfoque do filme documental, uma vez que são as organizações que lidam com o problema diariamente. É por esta via que se vai obter um ponto de vista no que diz respeito às responsabilidades e às dificuldades presentes da proteção animal. Por outro lado, foi possível ter um contacto, uma base observacional próxima com os animais abandonados presentes, como são tratados depois da recolha e entender o processo de adoção responsável.

A escolha da produção de um documentário para o presente projeto de mestrado foi tomada pela minha curiosidade, uma vez que nunca tinha realizado um projeto documental. Por outro lado, considerou-se que o produto audiovisual tem a capacidade de abordar temáticas sociais de forma incisiva e, no final, tem a potencialidade de criar um movimento de conscientização sobre problemas da sociedade contemporânea. Deste modo, pretendi desenvolver um produto audiovisual documental, mas assumindo um ponto de vista realista, que procura ativar o lado emocional do espectador. É importante transmitir a noção de que a sociedade contemporânea está a contribuir para uma diminuição da qualidade de vida

animal pela existência de um número considerável de animais que sofrem, devido ao abandono, e que poderão nunca mais voltar a enquadrar-se num ambiente familiar. Tenciono também dar voz às organizações zoófilas e aos seus voluntários que, em conjunto, procuram minimizar este problema. Contudo é necessário assumir que existe um problema social que necessita de conscientização da população em geral e dos órgãos com competência legislativa. O documentário adota por isso um tom e uma linguagem que tendem progressivamente para mostrar o lado mais negativo, transmitindo uma mensagem triste, que pretende interpelar o espectador e suscitar um ato de introspeção. Este documentário pretende ainda estimular uma ligação de afeto tripartida entre os animais, os intervenientes e o espectador, desviando-se da exposição e descrição do que já é visível.

O público-alvo é muito vasto uma vez que se trata de uma temática de conscientização social que necessita de ser compreendida por todos. Procurei tentar tomar como destinatária a população em geral visar a adoção de boas normas de proteção animal. Dados os diferentes tipos de relação existentes e reconhecíveis entre o homem e o animal de companhia, é de esperar que este produto tenha diferentes receções e interpretações. Contudo, esta pluralidade de perspetivas será crucial ao desenvolvimento de um diálogo alargado sobre o documentário e da discussão sobre o tema. As possibilidades de promoção nos canais de divulgação são variadas, sendo possível indicar duas opções como as mais viáveis. Em primeiro lugar, a divulgação em escolas básicas, tendo por base um público mais jovem, resultando muitas vezes num envolvimento familiar que é crucial para a difusão consciente de conhecimento sobre o problema. Em segundo lugar, as redes sociais, dado ser já um meio de comunicação onde existe um grande número de páginas e grupos que procuram combater o abandono animal e que podem facilitar a partilha de conteúdos. Pode-se também incluir as plataformas de partilhamento de vídeos Youtube e Vimeo pela sua elevada capacidade de alcançar o interesse público.

O projeto de documentário enquadra-se no modo de documentário observacional apresentado por Nichols. O modo observacional vem da minha capacidade de observação de acontecimentos do dia-a-dia, em particular das associações zoófilas e como estes são registados pelo dispositivo técnico de filmagem. O intuito principal do documentarista neste subgénero é extrair as experiências observadas de forma espontânea, não existindo qualquer característica ficcional (Nichols, 2017). Nesta vertente, procurei também criar uma relação

com os voluntários das associações zoófilas, através de contactos e conversas, de modo a obter informações de relevância sobre os mesmos, de animais presentes dos canis e casos graves de abandono. Desta forma, a relação criada entre documentarista e intervenientes vem produzir uma maior naturalidade dos acontecimentos observados. Espero com este documentário mostrar uma realidade que para muitos não é conhecida e compreendida, mas que necessita de ser evidenciada.

A escolha de um título impactante que transmita a essência do projeto revela-se como uma etapa imprescindível do processo audiovisual, tendo em vista a conceção de um produto com uma identidade inovadora e diferenciadora. O título “Ainda Existo” acabou por ser a opção final, que é justificada por dois significados. Em primeiro lugar, os animais de companhia abandonados são seres que, apesar de rejeitados pelo seu proprietário, ainda existem, isto é, ainda apresentam valor e relevância individual, sendo necessário o seu acolhimento para adoção responsável e tratamento contínuo. Em segundo lugar, o título vem para transmitir a noção de que são seres que apresentam uma elevada capacidade de resiliência, no caso de abandono e respetiva reabilitação em associações zoófilas ou adoção.

3.2. Desenvolvimento do projeto

A realização do projeto de filme ocorreu de janeiro a agosto de 2023. De acordo com o Cronograma de Desenvolvimento de Projeto em anexo (ver anexo 1), o arranque do projeto começou pela pré-produção, realizada entre a terceira semana de janeiro e a quarta semana de março. A produção sucedeu na segunda semana de março, até ao final de abril e a pós-produção decorreu na terceira semana de abril até ao final de agosto. De seguida explicarei detalhadamente as três etapas do desenvolvimento do projeto.

3.2.1. Planeamento

Após a escolha do tema bem-estar animal e mais precisamente o abandono animal para o desenvolvimento do projeto documental, foi importante estruturar a fase de pré-produção de forma consistente.

Com a construção de uma boa base teórica prévia sobre o tema, compreendi que, em contexto nacional, o abandono animal estende-se, com maior relevância, ao trabalho dos Centros de Recolha Oficial (CRO) e às associações zoófilas de bem-estar animal. A escolha adequada ao meu projeto acabou por ser as associações zoófilas por não existir um vínculo às entidades governamentais e por parecerem, à primeira vista, mais abertas à produção de um filme documental, consoante a minha visão e necessidades particulares, no seu espaço e com a presença dos seus voluntários.

Posteriormente elaborei uma pesquisa prévia de associações zoófilas em território nacional no website *encontra-me.org*. Dado as limitações monetárias e de calendário, selecionei as várias associações presentes no distrito de Lisboa, mais precisamente nos concelhos de Lourinhã, Mafra e Torres Vedras, uma vez que é com estes que tenho maior proximidade geográfica. A condição primordial de escolha de uma associação a integrar no documentário foi a existência de um abrigo de animais. As associações sem canis têm uma presença notória em Portugal, como é o caso da Animalife. Apesar da sua popularidade, estas associações, por não apresentarem um espaço físico com animais que foram recolhidos, poderiam obrigar a usar um tom mais expositivo e descritivo sobre o tema. A existência de animais, por outro lado, transmite uma relação mais próxima e afetiva entre o homem e o animal não humano, uma noção que era essencial demonstrar, na medida em que esse vínculo traria um efeito positivo de conexão com o espectador.

No início do mês de março entrei em contacto com diversas associações zoófilas, de acordo com os meus parâmetros de escolha, tendo sido aceite para avançar nas organizações AMIRA - Associação Mafra Intervenção e Resgate Animal, no concelho de Mafra, e Associação Projecto JAVA, no concelho da Lourinhã, ambas no distrito de Lisboa. A minha comunicação com as associações foi muito objetiva, na medida em que procurei apresentar o meu projeto e os objetivos específicos de gravações, aceitando negociar os limites impostos pelas associações. O planeamento de gravações foi feito por cenas que se evidenciaram no dia a dia, começando pelos animais presos nos canis, as atividades de voluntários, incluindo a alimentação dos animais, limpeza dos espaços e tratamentos médicos, detalhes de relevância na própria associação (e.g. pinturas e adereços), campanhas de adoção, entrevistas com os voluntários, reservas de alimentos e medicamentos, entre outros. Dada a adversidade de não conseguir pré-visualizar o documentário como um todo

em fase de pré-produção, foi fundamental criar um conjunto de ideias de filmagens que possivelmente vieram a compor a estrutura da narrativa, mesmo quando não utilizadas no conteúdo final.

Relativamente aos dispositivos técnicos a utilizar na produção do documentário, foi pré-estabelecido a preferência de equipamentos de minha propriedade, adquiridos para a produção de projetos audiovisuais pessoais (ver anexo 2), face aos equipamentos do Centro de Equipamento Audiovisual da ESCS. Esta escolha é baseada, não só, na praticidade da disponibilidade instantânea do equipamento consoante os momentos de visitas às associações, como também pelo meu conhecimento e experiência com o mesmo. No meu ponto de vista, a utilização de uma câmara como a *Blackmagic Pocket Cinema Camera 4K*, vem impedir a produção de um filme de qualidade visual amadora e auxiliar na conceção de um produto audiovisual no qual a imagem produzida, e posteriormente manipulada em pós-produção, é, de facto, fílmica, a um custo monetário reduzido. É um dispositivo que apresenta limitações para a produção de documentários, dada a inexistência de foco e exposição automática, contudo a minha experiência de quatro anos minimiza a possibilidade de erro no que diz respeito às suas limitações. As filmagens foram efetuadas com uma resolução de 2160p (ultra-alta definição), não com objetivo de criar um produto com essa resolução, mas ter a versatilidade de redimensionar e enquadrar a imagem em pós-produção.

O movimento de câmara é limitado pelo uso da câmara de mão, uma característica normalmente associada a documentários do tipo observacional. Em primeiro lugar, a utilização da câmara de mão compreende uma elevada praticidade de deslocação do operador de câmara consoante a presença de acontecimentos relevantes para o projeto, uma vez que os equipamentos de gravação de imagem e som são leves e portáteis: “*The camera and tape recorder could move freely about a scene and record what happened as it happened and where it happened*” (Nichols, 2017, p. 132). Em segundo lugar, este movimento de câmara coloca o espectador no local que este observa, e aumenta o nível de proximidade com os voluntários, os animais e a relação que existe entre si. Numa fase final, pretendi criar um ambiente e um tom dramático que se intensifica progressivamente e que força o espectador a colocar-se no lugar dos animais.

A escolha de lentes foi um exercício de planeamento crucial à concretização do tom documental desejado. Foram utilizadas apenas duas lentes para a produção do documentário.

A lente Sigma 18-35mm F1.8 foi considerada para as filmagens tendo em conta a sua versatilidade de zoom e abertura fixa de F1.8, que fomenta a criação de um visual cinematográfico pela existência de um maior nível de desfoque, mantendo um elevado nível de nitidez nos objetos em foco. É uma lente que, através do fator de *crop* de 1.9 vezes da câmara multiplicado pelo fator de *crop* do *speedboster* (incorporado na câmara) de 0,71 vezes, torna-se em uma lente 24-47mm aproximadamente em sensor *full-frame* 35mm. Com esta objetiva grande angular pretendo criar um dinamismo de proximidade física com os animais e os voluntários e, em simultâneo, mostrar os espaços à sua volta. A segunda lente Helios 44-2 58mm F2.0 (aproximadamente 78mm em sensor *full-frame* 35mm) consegue, por sua vez, criar uma sensação claustrofóbica, uma vez que o segundo plano é comprimido. Esta lente foi maioritariamente utilizada para a gravação dos animais dentro dos canis visto que foi o meu intuito criar visualmente uma afirmação de que os animais estão “presos” a um espaço limitado e com um futuro incerto. A gravação de planos mais longos destes eventos foi fundamental à comunicação da mensagem.

3.2.2. Filmagens

No dia 21 de janeiro de 2023 realizou-se uma manifestação pelos direitos dos animais, em Lisboa, organizada pelo Núcleo de Intervenção e Resgate Animal. O protesto foi participado por milhares de pessoas e associações nacionais que procuraram defender a criminalização dos maus-tratos e do abandono do animal de companhia. Decorreu numa fase embrionária do presente projeto, contudo foi imprescindível obter imagens de um evento que vem demonstrar a notoriedade do tema no território nacional, com uma mobilização dos cidadãos portugueses para o dever constitucional de defesa dos direitos dos animais.

No mês de março e abril ocorreram as visitas às duas associações e respetivas filmagens. Antes de operar o equipamento e iniciar as gravações, foi necessário assimilar as regras e os limites que a associação e os voluntários estabeleceram, de modo a diminuir qualquer eventualidade de risco. A minha prioridade foi demonstrar respeito por toda a associação e, principalmente, pela manutenção do bem-estar dos animais presentes. Por outro lado, conforme a legislação portuguesa em vigor relativa ao direito de imagem, foi necessário obter a autorização de gravação, uso de imagem, voz, nome ou informação

pessoal de todos os intervenientes, garantindo o uso restrito do projeto de documentário (ver anexo 3). Os voluntários mostraram-se dispostos a executar determinadas ações segundo a minha necessidade, contudo esta interferência foi recusada. As filmagens dos animais sem a presença de voluntários, revelou-se bastante desafiante a nível técnico dado a sua imprevisibilidade, algo que será explorado mais à frente no relatório.

As filmagens ocorreram predominantemente em espaço exterior, com iluminação natural. Foi necessário uma adaptação às condições naturais, no que diz respeito à intensidade de luz - controlada pelo filtro de neutra densidade - de modo a obter uma imagem com uma exposição adequada. A câmara de mão, como movimento de câmara, vem a pressupor uma preocupação com a estabilização de imagem. Para diminuir a criação de movimentos erráticos e agitados, foi necessário colocar peso no equipamento (através de vários acessórios).

Os resultados das filmagens foram, de forma global, muito positivos, sendo possível obter ações espontâneas e autênticas, procurando uma posição como documentarista “invisível”. São imagens comoventes, que vem apelar a um envolvimento sentimental por parte do espectador. Por outro lado, através do esforço de planeamento a nível técnico e estrutural, foi possível obter imagens de elevada qualidade visual, que vêm apoiar o conteúdo de elevada relevância para o presente estudo.

3.2.3. Pós-produção

A fase de pós-produção do presente projeto foi, de facto, o período de maior importância no que diz respeito à conceção de um documentário com uma narrativa adequada e expressiva de forma a corresponder ao objetivo inicial. Numa fase inicial, foi elaborada a análise de conjunto, a seleção, recorte e montagem das filmagens realizadas, de acordo com determinados critérios, incluindo o seu significado, o enquadramento na narrativa, o efeito emocional e a continuidade. Este procedimento concretizou a criação de uma ampla visão geral de todos os acontecimentos registados pela câmara. A partir deste momento foi possível conceber uma determinada lógica de narrativa, conforme a relevância dos eventos para o produto final.

A estrutura da narrativa foi idealizada, em pós-produção, através de três segmentos que apresentavam uma determinada coerência. A introdução do documentário invoca o contexto em que a câmara se situa, que transita de um contexto de liberdade para o de prisão e confinamento. Apenas com a primeira cena, pretende-se criar impacto e curiosidade sobre o que será mais à frente abordado. No desenvolvimento, entendeu-se que o tema abandono animal seria explorado através das associações zoófilas. São apresentadas as personagens e os contextos em que estão inseridas. Neste núcleo, são abordadas as atividades dos voluntários, a relação existente com os animais e os casos extremos de abandono. A conclusão, o ponto culminante do documentário, expõe o ângulo pessimista relativamente ao abandono animal.

Apesar de serem realizadas filmagens em duas associações, houve uma preocupação, através da montagem e edição, de não distinguir as mesmas, não sendo perceptível a mudança de espaço. Pretendi criar a noção de que as associações são organizações que têm o objetivo comum de combater o abandono e de criar bem-estar animal, não sendo necessário a sua individualização.

De modo a manter um ritmo narrativo articulado entre cenas, foi utilizada a técnica “*J Cut*” e “*L Cut*”. São técnicas de edição de vídeo já instituídas no cinema, que vêm criar um dinamismo impercetível entre a imagem e o som. Por um lado, o “*J Cut*” caracteriza-se como uma transição entre cenas, no qual o som da segunda cena está presente na primeira cena. Desta forma, o espectador ouve primeiro o som antes da imagem surgir. Por outro lado, o “*L Cut*” é uma transição entre cenas, em que o som da primeira cena se estende até um determinado tempo da segunda cena. Sendo assim, o espectador tem a perceção sonora da cena anterior, mesmo depois do corte de imagem para uma nova cena já ter acontecido.

Todos os diálogos presentes no documentário são em língua portuguesa, à exceção de pequenos excertos em língua inglesa. Um dos intervenientes é de nacionalidade britânica e não apresentava fluência em língua portuguesa, pelo que se verificou a necessidade de colocar legendas nos respetivos excertos. Os grafismos presentes no documentário são o título da obra, a localização da manifestação e respetiva data, e pequenas frases, colocadas no final do documentário, que vêm complementar o título e dar uma conclusão sobre o filme.

As imagens produzidas pela câmara em formato *Blackmagic RAW* permitiram uma elevada flexibilidade, em pós-produção, relativamente à escolha de *ISO* e temperatura de cor. A correção e tratamento de cor das imagens estabelece-se conforme a criação de um visual realista e natural, que é constante em todo o documentário, mesmo com as diversas mudanças de cenários. As sombras são elementos da imagem com cores mais frias, enquanto que os *highlights* e os *midtones* são elementos com cores mais quentes. Por último, foi colocada uma vinheta que vem escurecer os cantos da imagem e dar um maior destaque ao que é apresentado no centro da imagem.

Uma imagem em movimento necessita de um tratamento sonoro conciso, coerente e envolvente. Em fase de pós-produção de áudio, a técnica de edição de som denominada *cross fade*, reduziu as mudanças bruscas de som entre as cenas. Houve também uma preocupação em ajustar os níveis sonoros do ambiente, dos animais e dos intervenientes. Desta forma, foi utilizado um compressor multi-bandas, que vem criar uma composição sonora mais estável, reduzindo o *dynamic range*, ou seja, a diferença entre o valor sonoro mais alto e mais baixo. Por outro lado, através de um equalizador paramétrico, procurei intensificar os diálogos existentes e alguns sons em específico, rejeitando as baixas frequências e aumentando as altas frequências. Por último, foi necessário diminuir o ruído resultante do microfone utilizado através de um *denoiser*. Todos estes mecanismos técnicos de pós-produção de áudio vêm a compor uma harmonia sonora necessária à consolidação da imagem produzida.

Com base nas características do modo observacional, não foi adicionado banda sonora. Apesar de ser um recurso que tem a capacidade de intensificar o conteúdo visual e o sentido emocional, esta técnica invoca uma inevitável manipulação de sentimentos que possivelmente será percecionado pelo espectador. A não utilização de música expressa o intuito de absorver a imagem com base em sons produzidos *in loco* (meio natural, animais, voluntários e interações entre os dois), invocando o tom documental de realismo e de autenticidade.

3.3. Desafios

A produção deste produto audiovisual apresentou-me múltiplos desafios a nível técnico, de comportamento animal e de pós-produção, em todo o processo de criação do documentário.

Em primeiro lugar, o som produzido pelos animais (maioritariamente os cães), constituiu um problema a nível técnico. Apesar de procurar visitar os espaços e integrar-me no ambiente das associações de forma antecipada, de acordo com um tempo de visita limitado, os animais presentes não reagiram de forma totalmente positiva à minha presença, sendo produzidos sons constantes de latir em matilha. Desta forma foi necessário, da minha parte, uma atenção muito cuidada ao nível de sensibilidade sonora do microfone. Esta adversidade foi facilmente percecionada em apenas alguns minutos de gravação no espaço, pelo que achei pertinente incorporá-lo no produto final através da demonstração do contraste que existe no ambiente do canil (som incomodativo) e um espaço de armazenamento de recursos (som agradável).

Em segundo lugar, relacionado também com os animais presentes nos abrigos das associações, mas a nível comportamental, registou-se a imprevisibilidade animal. Os animais de companhia são criaturas que apresentam comportamentos “irracionais”, e a sua presença em obras audiovisuais não ficcionais comporta uma elevada complexidade. Um caso específico foi a existência de desentendimentos entre determinados animais, ao ponto de ser necessário uma intervenção de voluntários. Foi necessário ter compreensão, flexibilidade e persistência na aquisição de imagens para o documentário, sendo necessário regravar diversos planos e alterar enquadramentos de forma a produzir o resultado final. A versatilidade da lente Sigma Art 18-35mm, pela possibilidade de zoom, reduziu a imprecisão dos enquadramentos e facilitou o processo das filmagens.

No que diz respeito à conceção do documentário em fase de pós-produção, conceber uma estrutura de narrativa do documentário, depois de terminadas as gravações, identificou-se como a principal dificuldade de todo o projeto. Fazendo novamente referência a Penafria (2001), o documentário é definido por um “argumento encontrado” no processo de produção, que é resultado de uma investigação *in loco* por parte do documentarista. Neste caso, é possível reconhecer que o documentário foi traçado apenas em pós-produção. À medida que se foram desenrolando as filmagens, a visualização mais detalhada e a organização das

mesmas no *software* de edição, revelou-se uma nova visão do conteúdo produzido e de uma estrutura de narrativa.

3.4. Proposta para projetos futuros

O crescente número de casos de abandono apresenta uma repercussão muito negativa para as associações zoófilas e Centros de Recolha Oficial (CRO). Das associações que visitei, todas evidenciam um claro problema de lotação dos canis, bem como inúmeras dificuldades em sustentar um sistema de acolhimento a animais abandonados. O número de voluntários é limitado e os recursos são escassos.

Tendo isto em conta, proponho a criação de campanhas de sensibilização para as associações que visitei e com quem tive um contacto mais próximo, em parceria com os municípios em que estão situadas. Trata-se de criar vídeos de curta duração filmados nos abrigos de animais, de modo a captar a atenção do espectador de forma eficaz e de transmitir uma mensagem objetiva de conscientização sobre o bem-estar animal, combate ao abandono e o incentivo à adoção. Por outro lado, é também importante informar a população de que as associações zoófilas apresentam uma necessidade constante de voluntários e ajuda financeira, alimentícia e veterinária. Esta ajuda, mesmo que modesta, fará uma grande diferença para a estrutura e organização das associações zoófilas e das suas atividades. Os conteúdos audiovisuais deverão ser publicados nas redes sociais, uma vez que são um meio de fácil divulgação e com um público muito vasto. Desta forma, as associações poderão ganhar um maior reconhecimento a nível local e nacional. O crescimento da notoriedade destas instituições impõe-se como um dever social que pretende também apelar à necessidade governamental para criar novas iniciativas e programas no âmbito do bem-estar animal (e.g. Programa Nacional de Adoção de Animais de Companhia).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em apenas alguns breves minutos de investigação em redes sociais, como Facebook e Instagram, através de páginas e grupos, confirmei que casos de abandono são visíveis de norte a sul do país. São expostas imagens de seguidores que no seu dia-a-dia se depararam com animais possivelmente abandonados e em condições deploráveis. Conversas são trocadas entre os seguidores na secção dos comentários, com o objetivo de reunir informações sobre o paradeiro do animal e organizar possíveis soluções. Diversas associações zoófilas estão presentes nestas plataformas com o objetivo de divulgar as suas funções e conscientizar a população sobre a problemática do abandono animal, através da prática de boas normas de bem-estar animal.

Neste âmbito, é muito comum, por parte de associações zoófilas e Centros de Recolha Oficial, a realização de campanhas de sensibilização através de conteúdos audiovisuais. Pelo meu lado, decidi realizar um produto diferente neste contexto, que pretende ter a capacidade de transmitir acontecimentos realistas sobre uma triste realidade que se pode observar nas associações diariamente, mas ao mesmo tempo, procure ser feliz e inspiracional, pela relação positiva que é mostrada entre os voluntários e os animais. A criação de um filme documental que aborda a temática do abandono animal neste contexto, visa contribuir para a criação de uma perspetiva ainda não explorada em contexto nacional, alinhada com uma tendência crescente para a conscientização da proteção dos animais. Espero com este projeto incentivar o debate e aumentar a sensibilização da população, com o objetivo final de operar uma mudança de paradigma sobre esta temática.

Segundo os modos do documentário apresentado por Nichols (2017), é possível enquadrar este projeto documental no modo observacional, no qual o meu trabalho como documentarista se orientou para uma observação, simultaneamente introspectiva e que me convocou no quadro do ambiente em que estava situado. O espectador deve conseguir absorver uma sensação integral sobre este mundo, pela naturalidade imediata dos acontecimentos.

Para o desenvolvimento do projeto foi fundamental conceber uma boa base teórica e científica do documentário como género cinematográfico. A referência bibliográfica a autores distintos na área de investigação documental, nomeadamente Barnouw (1983), Da-

Rin (2004), Penafria (1999a; 1999b; 2001), Nichols (1991; 2017) e Aufderheide (2007), denotou uma diversidade de perspectivas, por vezes discordantes, que vieram colocar o documentário como uma obra audiovisual com uma identidade sempre inovadora, que evolui no tempo. Conectando a presença da temática animal com o filme documental, autores como Smaill (2014) e Leblond (2020), auxiliaram o desenvolvimento de um conhecimento empírico que dá relevo à importância do animal de companhia em contexto social. Posteriormente, foi explorado o tema abandono animal segundo uma perspectiva histórica da relação entre o Homem-Animal, uma definição concreta do problema em análise e o quadro legislativo português. Nesta parte do relatório, destacaram-se os autores Serpell (1996; 2004), Fine (2019), Prata (2020) e Videla (2020).

Para que este filme apresentasse o sucesso desejado, todo o processo de planeamento e operacionalização técnica foi fundamental à transmissão da mensagem previamente estabelecida. Em fase de pré-produção, procurei utilizar os recursos à minha disposição (por vezes limitados), selecionando cuidadosamente os equipamentos de imagem, incluindo a câmara e as objetivas, os equipamentos de som e o movimento de câmara, com o objetivo de produzir um resultado visual apelativo e que demonstre as sensações desejadas. Em fase de pós-produção, a edição e o tratamento da imagem e do som contribuíram para intensificar as imagens produzidas. A princípio, individualmente, estas técnicas podem parecer muito rudimentares mas, no final, a sua combinação vem estabelecer uma experiência audiovisual emocionante e envolvente para o espectador.

Apesar de ter sido um projeto documental com bastantes desafios em todo o processo de produção, estas particularidades foram fundamentais ao desenvolvimento da minha posição proativa em adaptar-me ao ambiente de trabalho e solucionar problemas. É importante referir que estas adversidades têm um impacto muito significativo em todo o processo audiovisual e como o resultado final é conseguido. Foi necessário da minha parte responsabilizar-me pela produção do documentário do início ao fim, sujeitando-me a uma necessidade constante de gestão de tempo e recursos, mas que me possibilitou adquirir conhecimentos sobre diferentes etapas do processo e aplicar decisões criativas.

Em suma, a produção do presente projeto documental abriu-me novos horizontes sobre o tema abandono animal em Portugal, contribuindo de forma muito positiva a nível pessoal. Estar próximo aos voluntários que transmitiam a sua grande vontade de contribuir

para o bem-estar animal, fomentou uma profunda vontade pessoal de também eu querer ajudar. Os acontecimentos presenciados nas associações e os testemunhos apresentados pelos voluntários ampliaram o meu conhecimento sobre o tema, algo que foi fundamental para a execução do documentário. Apesar de ser um tema relevante em Portugal, não recebe a atenção necessária para gerar o seu controlo, pelo que é necessário mobilizar as pessoas a agir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Affronti, L. (2020). *Old and Wise-Essay of Critical Reflection* [Queen's University Belfast].
<https://doi.org/10.13140/RG.2.2.24813.41445>
- Almeida, B. (2020). *O filme documental como criador de impacto social: o movimento vegan no documentário Veggie Revolution*. Instituto Politécnico do Porto.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Baquero, O. S., Chiozzotto, E. N., Garcia, R. de C. M., Amaku, M., & Ferreira, F. (2017). Abandonment of Dogs and Cats: Public Opinions as Population Management Indicators. *Journal of Applied Animal Welfare Science*, 20(3), 289–295.
<https://doi.org/10.1080/10888705.2017.1317251>
- Barnouw, E. (1983). *Documentary – A history of non-fiction film* (Revised Edition).
- Bell, D. (2011). Documentary film and the poetics of history. *Journal of Media Practice*, 12(1), 3–25. https://doi.org/10.1386/jmpr.12.1.3_1
- Brandão, T., Dantas Neto, A., Ximenes, R., Bezerra, K., Oliveira, E., Ferreira, A., Toledo, G., Nóbrega, S., & Souza, A. (2021). *Abuse in Small Animals: a Ten-Year Retrospective and Epidemiological Study in the City of Patos-PB, Brazil*. 25, 590–596.
<https://doi.org/10.17921/1415-6938.2021v25n5-espp590-596>
- Brizeno, M., Silva, T., Souza, M., Miranda, A., & Bassoli, A. (2016). Conscientização sobre abrigos de animais: Elaboração de vídeo-documentário. *Revista De Educação Continuada Em Medicina Veterinária E Zootecnia Do CRMV-SP*, 81–81.
- Burt, J. (2002). *Animals in Film*. Reaktion Books.
- Carr, N. (2015). *Domestic Animals and Leisure - Leisure Studies in a Global Era*. Palgrave Macmillan.

- Carroll, G., Torjussen, A., & Reeve, C. (2022). Companion animal adoption and relinquishment during the COVID-19 pandemic: Peri-pandemic pets at greatest risk of relinquishment. *Frontiers in Veterinary Science*, Volume 9. <https://doi.org/10.3389/fvets.2022.1017954>
- Carter, J., & Taylor, C. S. (2020). Socio-economic factors in companion animal relinquishment on the Sunshine Coast, Australia. *Society and Animals*, 28(5–6), 531–549. <https://doi.org/10.1163/15685306-12341473>
- Costa, M. (2021). *Campanha para a Sensibilização da Adoção de Animais de Companhia e Combate ao Seu Abandono*. Escola Superior de Comunicação Social.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário*.
- Deco Proteste. (2022, Julho 26). *Ter um animal de estimação fica caro, mas é gratificante*. <https://www.deco.proteste.pt/familia-consumo/animais-estimacao/noticias/ter-animal-estimacao-fica-carro-e-gratificante>
- Diário da República. (2001). *I SÉRIE-A - N.º241 - 17 de Outubro de 2001 - Decreto-Lei n.º276/2001*.
- Diário da República. (2003). *I SÉRIE-A - N.º290 - 17 de Dezembro de 2003 - Decreto-Lei n.º 315/2003*.
- Diário da República. (2014). *1.ª série - N.º 166 - 29 de agosto de 2014 - Lei n.º 69/2014*.
- Diário da República. (2016). *1.ª série - N.º 161 - 23 de agosto de 2016 - Lei n.º 27/2016*.
- Diário da República. (2017a). *1.ª série - N.º 45 - 3 de março de 2017 - Lei n.º 8/2017*.
- Diário da República. (2017b). *1.ª série - N.º 81 - 26 de abril de 2017 - Portaria n.º 146/2017*.
- Diário da República. (2019). *1.ª série - N.º 121 - 27 de junho de 2019 - Decreto-Lei n.º 82/2019*.

- Expresso. (2020, Junho 27). *Portugal tem 5,8 milhões de animais domésticos. São membros da família para 43% dos portugueses*. <https://expresso.pt/sociedade/2020-06-27-Portugal-tem-58-milhoes-de-animais-domesticos.-Sao-membros-da-familia-para-43-dos-portugueses>
- Fatjó, J., Bowen, J., García, E., Calvo, P., Rueda, S., Amblás, S., & Lanza, J. F. (2015). Epidemiology of dog and cat abandonment in Spain (2008–2013). *Animals*, 5(2), 426–441. <https://doi.org/10.3390/ani5020364>
- Fine, A. H. (2019). The Human-Animal Bond Over the Lifespan: A Primer for Mental Health Professionals. Em *Clinician's Guide to Treating Companion Animal Issues: Addressing Human-Animal Interaction* (pp. 1–19). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-812962-3.00001-0>
- Four Paws. (2023). *Pet Abandonment – A Global Animal Welfare Issue - FOUR PAWS International - Animal Welfare Organisation*. Publications & Guides. <https://www.four-paws.org/our-stories/publications-guides/pet-abandonment-a-global-animal-welfare-issue>
- Fraser, N. (2012). *Why Documentaries Matter*. Reuters Institute for the Study of Journalism.
- Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. Em *Cinema Quarterly* (pp. 7–9).
- Hardy, F. (1947). *Grierson On Documentary*. HARCOURT, BRACE AND COMPANY.
- Hitchens, P. L., Booth, R. H., Stevens, K., Murphy, A., Jones, B., & Hemsworth, L. M. (2021). The welfare of animals in australian filmed media. *Animals*, 11(7). <https://doi.org/10.3390/ani11071986>
- Hodgson, K., & Darling, M. (2011). Pets in the Family: Practical Approaches. *Journal of the American Animal Hospital Association*, 47, 299–305. <https://doi.org/10.5326/JAAHA>

- Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas. (2021). *RELATÓRIO ANUAL Lei nº 27/2016, de 23 de Agosto ATIVIDADE DOS CENTROS DE RECOLHA OFICIAL - 2021*. <https://www.icnf.pt/api/file/doc/23b1dd8b4e8a6356>
- Jornal de Notícias. (2020, Outubro 24). *Portugueses já fizeram registo de 2,6 milhões de animais domésticos*. https://www.jn.pt/nacional/portugueses-ja-fizeram-registo-de-26-milhoes-de-animais-domesticos-12957458.html?target=conteudo_fechado
- Lavorgna, B. F., & Hutton, V. E. (2019). Grief severity: A comparison between human and companion animal death. *Death Studies*, 43(8), 521–526. <https://doi.org/10.1080/07481187.2018.1491485>
- Leblond, D. (2020). Ways of Seeing Animals. *InMedia*, 8.1. <https://doi.org/10.4000/inmedia.1957>
- Louson, E. M. (2018). *NEVER BEFORE SEEN: SPECTACLE, STAGING, AND STORY IN WILDLIFE FILM'S BLUE-CHIP RENAISSANCE*.
- Marques, R. (2021). *Vínculo humano-animal e processo de luto após a sua perda*. Instituto de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada.
- Martinez, A., Campera, M., & Nekarís, K. A. I. (2022). The Use of Live Action, Animation, and Computer-Generated Imagery in the Depiction of Non-Human Primates in Film. *Animals*, 12(12). <https://doi.org/10.3390/ani12121576>
- Monteiro, A. C. (2019). O Documentário Interativo em Ambientes Digitais: uma Taxonomia do Género Baseada em Modos de Imersividade. *INTERAÇÕES: SOCIEDADE E AS NOVAS MODERNIDADES*, 37, 58–83. <https://doi.org/10.31211/interacoes.n37.2019.a3>
- Monteiro, S. (2022). *Caracterização dos Fatores Associados ao Abandono e Adoção de Cães em Lisboa*. Universidade de Lisboa.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.

- Nichols, B. (2017). Introduction to documentary. Em *Introduction to Documentary* (Third Edition). Indiana University Press.
- Pais, A. S. (2018). *IDENTIDADE DE GÉNERO E DRAG QUEENS DOCUMENTÁRIO- "YOU CAN CALL ME LOLA"*. Escola Superior de Comunicação Social.
- Pascoal, L. F. (2019). «*Querido Lixo*». Escola Superior de Comunicação Social.
- Penafria, M. (1999a). *O Filme Documentário - História, identidade, tecnologia*. Edições Cosmos.
- Penafria, M. (1999b). *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*.
www.bocc.ubi.pt
- Penafria, M. (2001). *O Ponto de Vista no Filme Documentário*.
- Perdomo, E. B., Araña Padilla, J. E., & Dewitte, S. (2021). Amelioration of pet overpopulation and abandonment using control of breeding and sale, and compulsory owner liability insurance. *Animals*, *11*(2), 1–10. <https://doi.org/10.3390/ani11020524>
- Prata, J. C. (2020). Strategies for the improvement of pet health and welfare in Portugal based on a pilot survey on husbandry, opinion, and information needs. *Animals*, *10*(5). <https://doi.org/10.3390/ani10050848>
- Público. (2022, Agosto 13). *Abandono animal “custa muito mais” do que medidas para resolver o problema*. <https://www.publico.pt/2022/08/13/p3/noticia/abandono-animal-custa-medidas-resolver-problema-2017118>
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary* (Fourth Edition). Focal Press.
- Rault, J. L., Waiblinger, S., Boivin, X., & Hemsworth, P. (2020). The Power of a Positive Human–Animal Relationship for Animal Welfare. *Frontiers in Veterinary Science*, *7*. <https://doi.org/10.3389/fvets.2020.590867>
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.

- República Portuguesa. (2021a). *10 passos para melhorar o bem-estar animal*.
<https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=%3d%3dBQAAAB%2bLCAAAAAAABAAzNDSxMAYATmnZmQUAAAA%3d>
- República Portuguesa. (2021b). *Bem-estar animal: lançados os primeiros apoios diretos para associações zoófilas*. <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=%3d%3dBQAAAB%2bLCAAAAAAABAAzNDIyNQAA5ZVGowUAAAA%3d>
- Rotha, P. (1933). The Documentary Director. Em *Cinema Quarterly* (pp. 78–79).
- Rothfels, N. (2002). *Representing Animals*. Indiana University Press.
- Serpell, J. (1996). *In the Company of Animals: A Study of Human-animal Relationships*. Cambridge University Press.
- Serpell, J. (2004). Factors Influencing Human Attitudes to Animals and Their Welfare. *Animal welfare*, 13(51).
- Sloniowski, J., & Grant, B. K. (2014). *Documenting the Documentary : Close Readings of Documentary Film and Video*.
- Smaill, B. (2014). Documentary film and animal modernity in Raw Herring and Sweetgrass. *Australian Humanities Review*, 57, 61–80.
- Vertov, D. (1984). *Kino-Eye - The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press.
- Videira, M. (2021). *A INFLUÊNCIA DAS FERRAMENTAS DO MARKETING SOCIAL NA ADOÇÃO DE UM ANIMAL DE UM ABRIGO ATRAVÉS DAS REDES SOCIAIS O CASO DA ASSOCIAÇÃO CÃOVIVER*. Escola Superior do Porto.
- Videla, M. (2020). Vínculo humano-animal ¿Qué clase de amor es ese? *No. Especial*, 13, 31. <http://revistacdvs.uflo.edu.ar>

Winston, B., Vanstone, G., & Chi, W. (2017). *The Act of Documenting -Documentary Film in the 21st Century*. Bloomsbury Academic.

Yuk-wa Law, F. (2016). Pet animals in the concrete jungle: Tales of abandonment, failures, and sentimentality in San Hua and Twelve Nights. Em A. George & J. L. Schatz (Eds.), *Screening the Nonhuman: Representations of Animal Others in the Media* (pp. 149–167). Lexington Books.

ANEXOS

Anexo 1 - Cronograma de Desenvolvimento de Projeto

Cronograma Semanal	janeiro 2023				fevereiro 2023				março 2023				abril 2023				maio 2023				junho 2023				julho 2023				agosto 2023			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Pesquisa e Comunicação com Associações e Canis																																
Visitas aos espaços																																
Gravações																																
Edição e montagem																																
Pós-produção de som e imagem																																
Grafismos																																
Revisão																																

Anexo 2 - Lista de Dispositivos Técnicos

Imagem:

- Câmara: Blackmagic Pocket Cinema Camera 4K;
- Adaptador de Objetiva: Viltrox EF-M2 II;
- Objetivas: Sigma 18-35mm F1.8 DC HSM; Helios 44-2 58mm F2.0;

Som:

- Microfone: Rode VideoMic Pro Rycote;
- Gravador: Zoom H1n.

Iluminação:

- Amaran 100X;
- Aputure Light Dome SE;
- Neewer LED

Acessórios:

- Filtro ND Variável 82mm;
- RODE Deadcat;
- Monitor Feelworld LUT7 PRO;
- Samsung SSD T5;
- Tripé de Câmera, Tripé de Luz.

Anexo 3 - Autorização de Cedência de Direito de Imagem



Declaração de cedência dos direitos de imagem, voz e outras informações

Eu, _____, portador do B.I./Cartão de Cidadão nº _____, declaro que autorizo a gravação, uso de imagem, voz, nome ou informação pessoal disponibilizada por mim para efeitos da realização de um documentário desenvolvido como trabalho de projeto académico para a obtenção do grau de mestre em Audiovisual e Multimédia na Escola Superior de Comunicação Social, produzido por Luís Franco.

Compreendo que é da minha responsabilidade todo o tipo de declarações por mim mencionadas, em voz ou imagem. Tomei conhecimento que as imagens, vídeos e som produzidos podem ser editados, copiados, exibidos, publicados ou distribuídos em qualquer meio, visando sobretudo a defesa dos Direitos dos Animais.

Renuncio ao direito de inspecionar ou aprovar o produto final em que minha imagem, voz e informações aparecem, assim como renuncio a quaisquer direitos ou compensações decorrentes ou relacionadas com o uso da minha imagem ou gravação. Assim sendo cedo a título gracioso estes direitos, no presente e no futuro.

Não há limite de tempo para a validade desta autorização nem há qualquer limitação geográfica para a distribuição destes materiais. Reconheço ter lido, compreendido e aceite completamente o estipulado.

A presente declaração rege-se pela legislação portuguesa atualmente em vigor e, em particular, no que diz respeito ao Direito à imagem pelo Artigo 79.º do Código Civil.

DATA: ___/___/_____

Assinatura (conforme B.I/C.C.)