

O Rochedo e a Onda:

A animação como análise e crítica política

MARIA HENRIQUES PEREIRA (A13666)

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

Orientador:

Professor José Cavaleiro Rodrigues
Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2024

DECLARAÇÃO DE COMPROMISSO ANTI PLÁGIO	V
RESUMO	VI
PALAVRAS CHAVE	VI
ABSTRACT	VII
KEYWORDS	VII
AGRADECIMENTOS	VIII
1. CAPÍTULO 1- INTRODUÇÃO	IX
1.1. Introdução ao projeto	1
1.2. Questão de Partida e Objetivos de Investigação	2
1.3 Justificação da temática	3
2. CAPÍTULO 2 - O DOCUMENTÁRIO: UM GÉNERO AUDIOVISUAL	6
2.1. Definição do Documentário	7
2.2. História do documentário	9
2.2.1. A Evolução do Documentário	9
2.2.2- <i>Saída dos trabalhadores da fábrica de Lyon</i> , realizado pelos irmãos Lumière	11
2.2.3. <i>Nanook do Norte</i> , realizado por Robert J. Flaherty	13
2.2.4. <i>Andarilhos</i> , de John Grierson	15
2.2.5. <i>A caça ao Leão com Arco</i> , realizado por Jean Rouch	17
2.2.6. <i>O Homem com a Câmara de Filmar</i> , de Dziga Vertov	19
2.2.7. <i>Fahrenheit 9/11</i> de Michael Moore	21
2.2.8. <i>O Homem Urso</i> de Werner Herzog	23
2.3. Modos de Documentário por Bill Nichols	25
2.3.1. Definição e justificação dos modos	25
2.3.2. Modo Expositivo	27
2.3.3. Modo Poético	29
2.3.4. Modo Observacional	31
2.3.5. Modo Participativo	33
2.3.6. Modo Reflexivo	35
2.3.7. Modo Performativo	37
2.4. Documentários sobre animação	39
2.4.1. Justificação da escolha	39
2.4.2. <i>Floyd Norman: Uma Vida Animada</i> de Erik Sharkey e Michael Fiore	40
2.4.3. <i>6 dias para entrar no ar: Criando South Park</i> de Arthur Bradford	42
3. CAPÍTULO 3- A ANIMAÇÃO: FERRAMENTA NA AÇÃO POLÍTICA	44

3.1. A definição de animação	45
3.2. A definição de política	47
3.3. Os média audiovisuais e a política	49
3.4 O impacto dos média audiovisuais na sociedade	51
3.5. Os média audiovisuais como propaganda política	53
3.6. Os média audiovisuais como análise e crítica política	55
3.7. A animação no contexto político	57
3.8. A animação no contexto da propaganda	59
3.9. Obras de animação com subtexto propagandístico político	61
3.9.1. Justificação da escolha	61
3.9.2. <i>Eu explico...</i> de Szabó Sípos Tamás	62
3.9.3. <i>Brinquedos Soviéticos</i> de Dziga Vertov	64
3.10. A animação no contexto da análise e crítica política	67
3.11. Obras de animação com subtexto analítico e crítico político	69
3.11.1. Justificação da escolha	69
3.11.2. De contexto internacional	71
3.11.3. De contexto nacional	75
4. CAPÍTULO 4- O PROJETO <i>O ROCHEDO E A ONDA</i>	80
4.1. Contextualização do Projeto	81
4.2. Tipologia do Projeto	83
4.3. Justificação do Projeto	85
4.4. A minissérie <i>O Rochedo e a Onda</i>	87
4.4.1. A temática	87
4.4.2. A equipa	89
4.5. Desenvolvimento do Projeto	91
4.5.1. Pré-Produção	91
4.5.2. Produção	92
4.5.3. Pós-Produção	93
CAPÍTULO 5- CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
5.1. Conclusões	96
REFERÊNCIAS	100
Bibliografia:	101
Filmografia:	103
ANEXOS	104

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- <i>La Sortie de l'usine Lumière à Lyon</i> (1895)	11
Figura 2- <i>Nannok of the North</i> (1922)	13
Figura 3- <i>Drifters</i> (1929)	15
Figura 4- <i>La chasse au lion à l'arc</i>	17
Figura 5- <i>Человек с киноаппаратом</i> (1929)	19
Figura 6- <i>Fahrenheit 9/11</i> (2004)	21
Figura 7- <i>The Grizzly Man</i> (2005)	23
Figura 8- <i>The Plow That Broke the Plains</i> (1936)	27
Figura 9- <i>Koyaanisqatsi</i> (1982)	29
Figura 10- <i>The War Room</i> (1993)	31
Figura 11- <i>Chronique d'un été</i> (1961)	33
Figura 12- <i>The Ax Fight</i> (1975)	35
Figura 13- <i>Chile, Obstinate Memory</i> (1997)	37
Figura 14- <i>Floyd Norman: A Animated Life</i> (2016)	40
Figura 15- <i>6 Days to Air: The Making of South Park</i> (2011)	42
Figura 16- <i>Magyarázom...</i> (1968-1970)	62
Figura 17- <i>Sovetskie Igrushki</i> (1924)	64
Figura 18- <i>Persepolis</i> (2007)	71
Figura 19- <i>Capitol Critters</i> (1992)	73
Figura 20- <i>O Pesadelo do António Maria</i> (1923)	75
Figura 21- <i>Estilhaços</i> (2016)	77

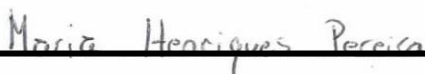
Declaração de Compromisso Anti Plágio

Declaro ser autora 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.

Lisboa, 13 de Outubro de 2024

Maria Pereira



Resumo:

A governação política é um fator importante para a prosperidade de uma população. Várias medidas ou valores políticos estão sempre em discussão, tanto em debate interpessoal, como na comunicação audiovisual e na arte. A animação insere-se, neste contexto, com várias obras de animação apresentando um subtexto político extensivo, onde a investigação e desaprovação de certos valores políticos dá-se de uma maneira minuciosa e madura, incentivando o espetador tornar-se no agente ativo e participativo na mudança ou luta contra esses valores políticos. Para transmitir o impacto da animação, realizei um documentário no qual os sujeitos fílmicos são a equipa responsável pela criação de uma minissérie de dois episódios de animação, intitulada *O Rochedo e a Onda*, que examina a ditadura repressiva do Estado Novo e alerta para a crescente elevação de ideias políticas atualmente, semelhantes no seu nível de extremismo, às ideias políticas do governo repressivo da Segunda República Portuguesa, que podem pôr em causa o que a Revolução dos Cravos conseguiu atingir. Com este projeto, examinei a utilização da animação como ferramenta analítica e crítica política, visando perceber como a animação analisa eventos, explora mundos e dá a conhecer as diferentes reações, escolhas e sentimentos as pessoas poderão ter face a um contexto político concreto, de maneira a promover o questionamento deste contexto político e incentivar o público a tornar-se membros ativos que o transformam.

Palavras Chave:

Documentário; audiovisual; animação; cinema; política

Abstract:

Political organization is an important factor for a population to have a prosperous existence. Various political measures or values are discussed in interpersonal debate, audiovisual communication, and art. Animation fits into this context, with several animated works having an extensive political subtext, where the investigation and disapproval of certain political values take place thoroughly and maturely, encouraging the viewer to become an active and participatory agent in the change or fight against these political values. To convey the impact of animation, I made a documentary film in which the film subjects are the team responsible for creating a miniseries of two animated episodes, entitled *O Rochedo e a Onda*, which examines the repressive dictatorship of the Estado Novo and alert to the growing rise of political ideas today, similar in their level of extremism, to the political ideas of the repressive government of the Segunda República Portuguesa, which could call into question what the Carnation Revolution managed to achieve.

With this project, I sought to examine the use of animation as an analytical and political critical tool, to understand how animation analyses events, explores worlds, and reveals the different reactions, choices, and feelings people may have when facing a concrete political context, to promote questioning of this political context and encourage the public to become active members who transform it.

Keywords:

Documentary; audiovisual; animation; cinema; politics

Agradecimentos

O desafio de realizar este projeto foi árduo, mas o auxílio e apoio daqueles que sempre me incentivaram e estiveram ao meu lado foi essencial para a progressão e conclusão deste projeto.

Ao meu orientador, o Professor Adjunto José Cavaleiro Rodrigues, pelo seu trabalho, determinação e paciência para a progressão deste projeto.

Ao Humberto Santana, ao José Bandeira e todos os profissionais da Animanotra e da equipa criativa do *O Rochedo e a Onda*, pela sua cooperação, compreensão e disponibilidade para a realização deste trabalho.

Ao Carlos Costa, ao Fábio Caldeira, a Maria Ferreira e Gonçalo Maurício, por serem pacientes, honestos, resolutos e perseverantes com a sua colaboração na construção do documentário e no projeto escrito.

Ao corpo docente do mestrado, que, sem a sua disponibilidade e a tutoria, não seria possível ter conseguido encontrar a forma e base do projeto.

A minha irmã Francisca, diferentes pessoas que somos, mas que sempre me apoiou e manteve-me sempre com os pés assentes na terra, agradeço do fundo do meu coração.

A minha mãe, Cristina, e ao meu padrasto, João, pelo seu amor, cuidado e afeto, mas, também, pelo seu rigor e força que me auxiliou nos momentos mais difíceis.

Ao meu pai, Luís, e à minha madrasta, Marina, pelo seu auxílio, conforto e carinho ao longo deste trabalho, como pela sua sinceridade e conselhos durante o percurso avulso deste projeto.

A minha avó, Brízida, aos meus tios, aos meus primos, a Inês, e, especialmente, a nossa mais recente adição da nossa família, a pequena Carminho, pelo seu apoio, tranquilidade e amor incondicional.

A minha avó, Odete, pelo seu vigor, energia, apoio, calma e carinho, e ao meu avô, Afonso Henriques, que, mesmo não estando presente para acompanhar a conclusão deste trabalho, sempre estará comigo e nunca esquecerei o seu amor, o seu apoio e a sua gentileza.

Agradeço do fundo do coração pelo vosso apoio e ajuda.

1. Capítulo 1- Introdução

1.1. Introdução ao projeto

“A animação não é a ilusão da vida; ela é a vida.” - Chuck Jones

Para obtenção do grau de mestre em Audiovisual e Multimédia, da Escola Superior de Comunicação Social, propôs-se realizar um projeto, nomeadamente um documentário, sobre a minissérie de animação 2D digital intitulada *O Rochedo e a Onda*, explorando a sua história e temas; entrevistando a equipa responsável pela sua realização e registando os seus pensamentos enquanto criadores desta minissérie; expondo as técnicas utilizadas para trazer à vida esta obra de animação; e explorando a temática da política que esta obra apresenta e a crítica que ela faz à nossa história nacional, tanto a passada como a presente. *O Rochedo e a Onda* é uma minissérie de animação 2D que começou a ser produzida em 2019. Conta a história de uma família disfuncional portuguesa, antes e depois da Revolução dos Cravos, em 1974 e 2019, na cidade de Lisboa. A minissérie é constituída por dois episódios, cada um com 30 minutos, realizada por José Bandeira e produzida pela produtora de animação denominada Animanostra, fundada em 1991.

O projeto de mestrado será dividido em quatro partes.

A primeira parte será sobre o estado da arte do género fílmico do documentário, na qual se fala sobre a definição dos subgéneros do documentário; a história deste formato cinematográfico no mapa internacional e nacional; como também será feita a análise de documentários que tenham a mesma temática do projeto de mestrado.

A segunda parte constituirá uma revisão de literatura sobre a temática do projeto, sendo que se esclarecerá os conceitos de animação e política, a relação entre os meios audiovisuais e a política; as diferenças entre obras audiovisuais com subtexto propagandístico político e subtexto analítico e crítico-político e a análise de obras animadas de propaganda e análise e crítica política.

Na terceira parte, será aprofundado o projeto em si; a sua conceção; o seu objeto de estudo; a sua mensagem e a temática da minissérie representada; a história narrativa da minissérie e a equipa por detrás dela; e as fases da produção do documentário realizado. A última parte será sobre as conclusões retiradas da realização do projeto, se os objetivos propostos no início do projeto foram cumpridos e uma avaliação qualitativa positiva ou negativa de todo o trabalho realizado.

1.2. Questão de Partida e Objetivos de Investigação

Este trabalho tem o objetivo final de explorar a forma da animação como uma crítica política, na qual uma questão política é apresentada de vários ângulos, investigada e exposta com argumentos que revelem um lado mais interrogatório, para transformar a audiência num participante ativo e interrogador da questão em causa; mas também explorar o processo de criação de uma obra animada com subtexto analítico e crítico-político. Realizou-se um documentário, de até 20 minutos, sobre a minissérie *O Rochedo e a Onda*, com o intuito de apresentar a equipa criativa que a realizou; as ferramentas e processos que utilizaram para a sua criação; as suas ideias e princípios sobre a questão política que visavam explorar na minissérie e a escolha da forma como decidiram apresentá-la à audiência.

A questão de partida que se faz, a partir do problema da investigação, é a seguinte: “**De que maneira pode a animação explorar e criticar uma questão política?**”. Os objetivos gerais a serem atingidos por este trabalho dão-se via várias questões de investigação, sendo os seguintes:

- Compreender a definição de documentário;
- Explorar a história evolutiva do documentário desde a sua origem até à atualidade;
- Compreender a tipologia documental proposta por Bill Nichols;
- Analisar documentários sobre obras animadas e a sua tipologia;
- Definir o conceito de animação e o conceito de política;
- Compreender a relação dos meios audiovisuais e do setor político;
- Explorar o impacto dos meios audiovisuais na população;
- Compreender o uso de obras audiovisuais como propaganda e como análise e crítica política;
- Examinar a relação da animação com a temática política;
- Analisar o uso da animação como propaganda e como análise e crítica política;
- Conceptualizar e justificar a realização do documentário do projeto;
- Explorar a narrativa, a temática da minissérie e a equipa criativa da minissérie;
- Compreender as fases de produção do documentário realizado e os obstáculos enfrentados.

1.3 Justificação da temática

A animação tem uma história longa e cheia de evolução, vindo sempre à procura de contar histórias através da recriação de movimentos antropológicos animados. Várias são as técnicas que existem para criar este género de audiovisual, desde a animação 3D, animação 2D, *stop-motion* e *motion-capture*. Todas elas visam mostrar um mundo fantástico com personagens ricas e uma história coerente, construída com cuidado para mostrar uma realidade diferente do nosso mundo. Isto é diferente do que acontece em outras produções cinematográficas.

Segundo Nogueira:

É esta ideia de atribuição de ânimo e vitalidade a entidades que não os possuem—e que, no fundo, está já implícita na própria designação animação—que leva muitas vezes a afastar o cinema de animação da noção comum de realidade. E daí talvez, também, que este tipo de cinema, pela liberdade criativa que faculta, faça frequentemente do sonho, da fantasia e das mais diversas abstrações e fabulações o seu motivo temático. (2010a, p. 59).

A animação, desde o seu surgimento, visou transmitir e analisar diversos temas sobre uma perspectiva crítica, mas humana, desde temas pessoais, como o amor, a tristeza, o preconceito, a educação familiar, o abandono e a raiva, até temas mais amplos, que dizem respeito à vida social da população, como a emigração, o setor judicial, a habitação e o palco político de uma sociedade. A temática política é amplamente utilizada no meio da animação, tendo sido explorada de diversas maneiras, seja como uma retrospectiva histórica ou alternativa fantasiosa. Pode ser empregada como uma ferramenta para investigar e questionar uma posição política estabelecida na sociedade ou como uma estratégia para atrair mais defensores para uma posição de apoio e proteção numa dinâmica política sólida na vida social da audiência. A animação poderá situar-se no reino do fantasioso, mas consegue auxiliar o ser humano a navegar, a conhecer e a organizar o mundo, as suas causas e consequências, como também a conhecer-se a si e aos outros de uma forma mais expressiva e complexa, distinguindo-se de outros tipos de vivência ou expressão artística.

Como Lucena declara:

Através da técnica nos impomos sobre a natureza, controlamos as suas forças, opondo-as por meio de um processo organizado. Outros animais, porém, apresentam atividades orgânicas que encontram semelhanças com tais ações humanas—caso exemplar das abelhas, que constroem colmeias de acordo com princípios de engenharia, com formas geométricas

que apresentam forte apelo estético. Já por meio da arte atuamos no nosso próprio equilíbrio interno, pois precisamos recriar o mundo como uma forma de compensação aos rigores da experiência no ambiente real-uma capacidade típica do homem (ausente nos outros animais), que permite a elaboração de símbolos; neste caso, um objeto plástico, uma forma autónoma e durável de símbolos. Essa capacidade de representação simbólica tornou-nos, assim, caracteristicamente humanos. (2011, p. 17).

A minissérie *O Rochedo e a Onda* retrata a vida da família Saraiva antes, durante e após a Revolução dos Cravos, na cidade de Lisboa. Seguimos a personagem principal, André, e a transformação familiar e pessoal que passa. O seu pai, agente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), e a sua mãe, Eleutéria, uma dona de casa, representam a convivência portuguesa matrimonial antes da Revolução. A mulher reverente ao homem, sem voz, a tomar conta da lide da casa e da criação dos filhos, que sonha e que ama, mas está presa às regras sociais e culturais impostas, com o patriarca a ser a figura autoritária, repressiva da família, o pai que comanda, mas não ama, o marido que dita, mas não respeita. Estas figuras dão a conhecer o estado da população portuguesa com a mudança de regime, como o patriarca é levado ao exílio, ignorado e rejeitado pela família, mas não esquecido, e a matriarca, Eleutéria, que ganha uma nova liberdade pessoal e social, uma carreira e obtém a sua independência profissional e financeira, criando o seu filho com os princípios da Revolução. André testemunha a transformação política e social que advém desde a Revolução, transformando-se no olhar através do qual a audiência visiona os acontecimentos no mundo retratado pela minissérie. Os espetadores acompanham André e compreendem a dura realidade vivida pela população portuguesa durante a ditadura salazarista; a transformação social e cultural do 25 de Abril de 1974, que trouxe uma autonomia igualitária, educativa e social à sociedade portuguesa e, na atualidade, a ascensão de novas ideias políticas extremistas que ameaçam restaurar a repressão social, cultural e sexual.

Este foi o motivo pelo qual escolhi fazer da minissérie o foco principal deste projeto, estando contida nela uma análise e crítica política tanto à ditadura salazarista conservadora, mas também uma espécie de aviso ou investigação para os acontecimentos políticos consequentes e contemporâneos que enfrentamos.

Para Bandeira,

A animação, mais até que o cinema tradicional, penso que tem um potencial enorme para possuir vários níveis de leitura, e é possível fazer algo que seja visto por várias crianças, porque são de facto desenhos animados, e, por outro lado, permite através do diálogo,

através das expressões, das personagens, fazer passar outro tipo de mensagens, um pouco mais eruditas, um pouco mais adultas, se quisermos, políticas ou culturais. (2023, 00:18:15-00:18:31)

A animação pode, dessa forma, ser uma ferramenta para analisar atitudes políticas específicas, tornando o público num agente de investigação e avaliação de medidas políticas na nossa sociedade, direcionando o espetador para ser uma peça crítica de avaliação e mudança, seja como originador de ideias e normas que minimizam ou erradicam as consequências de normas políticas estabelecidas, seja como combatente de ideias políticas que podem ser prejudiciais à existência social em liberdade.

É a partir desta razão que este projeto nasce, com o intuito de trazer ao público uma demonstração do poder da animação no âmbito da ação política, na questão das análises e crítica que poderá fazer, mas também como intermediário de transformação positiva na vida social e política, ao tornar o espetador consciente de certos perigos envolventes de uma certa ideologia política.

2. Capítulo 2 - O Documentário: Um Género Audiovisual

2.1. Definição do Documentário

O documentário é tido como um género audiovisual, um método de trabalhar a imagem de forma realista que visa mostrar uma história, captada via uma câmara e transmitida mediante um ecrã, demonstrando algo por uma lente artística.

Mas quando falamos do documentário, o que representa? Quais são as características que o definem? Qual é a sua forma de comunicação com a audiência? No que o difere dos outros géneros audiovisuais?

O documentário possui muitas definições, tendo o conceito de uma obra documental variadas interpretações, segundo o olhar de diversos autores e entusiastas.

Segundo Austin e Jong,

For some writers on documentary, the question of definition has been central, with failure to find an adequately tight set of generic criteria confirming their view that the documentary enterprise is fundamentally suspect. (2008, p. 19).¹

No entanto, muitos autores referem-se ao documentário como uma maneira de filmar, interpretar e revelar a nossa realidade, levando-os a apresentar personagens, situações e objetos diferentes, todos tendo lugar não na ficção, mas no real.

Como Bernard diz,

Documentaries bring viewers into new worlds and experiences through the presentation of factual information about real people, places, and events, generally—but not always—portrayed through the use of actual images and artifacts. (2011, p. 23).²

Então, podemos ver o documentário como uma maneira de expressar o real, a vida, uma situação autêntica, sem falsear factos, com a captação da história, das pessoas e dos objetos realisticamente representados no filme. No entanto, há um problema neste pensamento: o documentário é um meio que visa representar a nossa realidade, mas não é a nossa realidade autêntica, pura, sem preconceitos ou alterada por uma terceira fonte, neste caso o realizador.

Segundo Aufderheide:

¹ Citação traduzida de Thomas Austin e Wilma de Jong: “Para alguns escritores sobre o documentário, a questão de definição tem sido central, com falha a encontrar um quadro adequado rigoroso de regras genéricas que confirmem a sua visão de que o empreendimento do documentário é fundamentalmente suspeito.”

² Citação traduzida de Sheila Curran Bernard: “Documentários apresentam espetadores a novos mundos e experiências através da apresentação de informação factual de pessoas, sítios e eventos reais, geralmente — mas nem sempre — representados pelo uso de imagens ou artefactos reais.”

A simple answer might be: a movie about real life. And that is precisely the problem; documentaries are about real life; they are not real life. They are not even windows onto real life. They are portraits of real life, using real life as their raw material, constructed by artists and technicians who make myriad decisions about what story to tell to whom, and for what purpose. (2007, p. 2).³

Concluindo, podemos afirmar que o documentário será um género fílmico que tenta expressar uma realidade, via uma perspectiva escolhida e visualizada por aqueles responsáveis pela sua conceção, sendo que a história, as pessoas, os objetos e as situações representadas no filme se baseiam na realidade e têm uma veracidade histórica.

³ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: “Uma simples resposta poderia ser: um filme sobre a vida real. E é precisamente isso o problema; os documentários são sobre a vida real; não são a vida real. Não são sequer uma janela para a vida real. São representações da vida real, usando a vida real como o seu material cru, construído por artistas e técnicos que tomam múltiplas decisões sobre que tipo de história contar a quem e para que propósito.”

2.2. História do documentário

2.2.1.A Evolução do Documentário

O género documental sofreu diversas mudanças, com produções que exploram a realidade do nosso mundo, seja passada ou presente (até mesmo futura), de maneira singular e que redefiniram a definição de documentário. A partir de visões únicas de diversos realizadores e técnicas inovadoras, tanto narrativas quanto de produção, foi-se expandindo a história e as possibilidades do cinema documental.

Para Aufderheide:

A good-faith relationship between maker and viewer is essential. Filmmakers can facilitate that by being clear to themselves why they are using the techniques that they do, and striving for formal choices that honor the reality they want to share. (2007, p. 25)⁴

O papel desempenhado pela equipa que está por trás do documentário é crucial para podermos compreender e visualizar o significado e propósito que ele pretende transmitir. É através da sua perspetiva que o documentário é apresentado, e é através dela que os espetadores fazem a sua própria interpretação do que veem, bem como a sua racionalização ou crítica do que veem.

Continuando com Aufderheide:

A documentary film tells a story about real life, with claims to truthfulness. How to do that honestly, in good faith, is a neverending discussion, with many answers. Documentary is defined and redefined over the course of time, both by makers and by viewers. (2007, p. 2)⁵

O capítulo seguinte analisa vários documentários e os perfis de criadores que auxiliaram na progressão e mudança do género documental, para contextualizar o documentário na sua história e evolução. Examinarei as obras de vários realizadores que contribuíram para a mudança e inovação do documentário, sendo eles Louis e Auguste Lumière, Robert J. Flaherty, John Grierson, Jean Rouch, Dziga Vertov, Michael Moore e Werner Herzog.

⁴ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: “Uma relação de boa-fé entre o realizador e o espetador é essencial. Os realizadores podem facilitá-lo ao serem honestos consigo mesmos, o porquê de usarem as técnicas que usam e esforçando-se para tomarem decisões formais que honrem a realidade que desejam partilhar.”

⁵ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: “Um documentário conta uma história sobre a realidade, com reivindicações de veracidade. Como se faz isso, honestamente, em boa-fé, é uma discussão interminável, com muitas respostas. O documentário é definido e redefinido durante o percurso do tempo, pelos criadores e pelos espetadores.”

Segundo Nichols:

Voice is a measure of how a filmmaker responds to and speaks about the world he or she shares with us. If fictional style portrays a distinct, imaginary world of the director's making, documentary voice represents how the filmmaker engages with the historical world itself. (2010, p. 69)⁶

⁶ Citação traduzida de Bill Nichols: “A voz é a medida de como um realizador responde e fala sobre o mundo que ele ou ela partilha connosco. Se o estilo ficcional retrata um mundo imaginário, distinto da criação do realizador, a voz do documentário representa como o realizador se envolve no próprio mundo histórico.”

2.2.2- Saída dos trabalhadores da fábrica de Lyon, realizado pelos irmãos Lumière



Figura 1- *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895)

O filme documental é considerado um pilar do cinema, começando por ter origem logo nos primórdios da sua criação. O exemplo que melhor sustenta esta mesma afirmação é o filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*.⁷

Os irmãos Louis e Auguste Lumière são conhecidos pela invenção do cinematógrafo, uma melhoria do cinetoscópio construído por Thomas Edison, e pelos seus filmes experimentais que, maioritariamente, representavam a vida parisiense da classe média. O cinematógrafo, ao contrário do cinetoscópio, era portátil, não era dependente de eletricidade e também funcionava como um projetor para as obras produzidas, o que representava um maior pragmatismo na máquina e uma versatilidade imensa, o que contribuiu para que distribuição mundial do cinematógrafo e a exibição dos filmes produzidos e realizados pela máquina.

Nas palavras de Barnouw, “This meant that an operateur with this equipment was a complete working unit: he could be sent to a foreign capital, give showings, shoot new films by day, develop them in a hotel room, and show them the same night.” (1993, p. 6)⁸.

⁷ Título traduzido para *Saída dos trabalhadores da fábrica de Lyon*.

⁸ Citação traduzida de Erik Barnouw: “Isto significava que o operador, com este equipamento, era uma completa unidade de trabalho: podia ser enviado para uma capital estrangeira, exibir o filme, filmar novas filmagens durante o dia, desenvolvê-las num quarto de hotel e mostrá-las nessa mesma noite.”

Os filmes de Louis Lumière, muitos sobre partes da vida social e familiar francesa, são tidos como as primeiras obras cinematográficas devido à sua composição cuidada dos planos e os instrumentos utilizados para poder realizar um trabalho narrativo inteiro, baseado num facto ou numa situação da realidade. Como diz Aitken, “Yet these were not wholly improvised slices of life. As mentioned previously, camera framing was crucial, but more important, individuals were in some cases prodded into various kinds of actions.” (2006, p. 583)⁹.

Um desses filmes e, se calhar, um dos mais famosos que realizou foi a *Saída dos trabalhadores da fábrica Lumière de Lyon*. Este filme revela, ainda assim, uma falsidade, tendo sido feitos outros dois filmes sobre a *Saída dos trabalhadores da fábrica Lumière de Lyon*, expressando um ensaio de câmara, personagens e narrativas diferentes em cada versão.

Os irmãos Lumière poderão ser considerados dos primeiros cineastas da história e os filmes de Louis Lumière poderão ser os protótipos para o género documental, enquanto o que propõe é uma tentativa de visualizar, por meio de um ponto de vista singular, uma realidade vivida com atores e objetos sociais representados.

Continuando com Aitken, “(...) it is nevertheless the case that the Lumières’ films represent the origins of a method of filming that attempts to show life as it is lived.” (2006, p. 582)¹⁰.

⁹ Citação traduzida de Ian Aitken: “No entanto, estes não eram inteiramente pedaços de vida improvisados. (...) a composição de câmara era crucial, mas mais importante, indivíduos eram em alguns casos incentivados a vários tipos de ação.”

¹⁰ Citação traduzida de Ian Aitken: “(...) é mesmo assim, o caso que os filmes realizados pelos irmãos Lumières representam as origens de um método de filmagem que tenta mostrar a vida como é vivida.”

2.2.3. *Nanook do Norte*, realizado por Robert J. Flaherty



Figura 2-*Nanook of the North* (1922)

Robert Flaherty foi um etnógrafo e cineasta norte-americano. Nasceu a 16 de fevereiro de 1884, filho de um dono de uma mina que trabalhava como garimpeiro. O trabalho do seu pai fez com que fosse levado a explorar várias culturas e sítios. Estas experiências inspiraram e motivaram Robert a continuar a viajar, conhecer e explorar novas terras e povos já em adulto, não apenas como explorador, mas também como realizador. Flaherty teve uma influência grande no cinema e em vários realizadores que se lhe seguiram, tanto de cinema de ficção como de cinema documental, embora seja criticado pelo seu trabalho ser ensaiado e não autêntico ou improvisado, como também pelo estabelecimento de ideias estruturais quanto a raça e cultura que poderão dar valor ao preconceito e ao desprezo para com outros povos.

Para Aitken:

The problems most frequently found in Flaherty's work lie in two primary areas. The first relates to the question of documentary authenticity and, more specifically, to Flaherty's common practice of staging scenes and reconstructing 'primitive' life in his films. The second area of inquiry examines the extent to which Flaherty might have reproduced imperial hierarchies in his representations of racial and cultural difference. (2006, p. 254)¹¹

¹¹ Citação traduzida de Ian Aitken: "Os problemas com o trabalho de Flaherty consistem em duas áreas principais. A primeira relaciona-se com a questão da autenticidade do documentário e, mais especificamente, da prática comum de Flaherty de ensaiar cenas e reconstruir vida primitiva nos seus filmes. A segunda, questiona a extensão com a qual Flaherty poderá ter recriado hierarquias imperiais nas suas representações de diferença cultural e racial."

Este cineasta, no entanto, e, como já referido, deixou um grande legado na Sétima Arte e é considerado por muitos como sendo o pai do documentário e do filme etnográfico, devido à estética, narrativa e técnicas com que os seus trabalhos apresentam, embora de forma falseada, uma visão para a realidade, criando uma dinâmica entre narrativa e historicidade.

A sua obra-prima *Nannok of the North*¹² foi o primeiro filme que realizou na sua carreira, tendo sido um sucesso de bilheteria e de crítica. Este filme é considerado uma obra prima do género do documentário e é algo que representa bem as características do trabalho de Flaherty, marcado pela edição cuidada, filmagens dramáticas e ritmo monótono.

Para Aufderheide:

Flaherty's camerawork—the product of meticulous visual care and many retakes—and the editor's clever pacing (slow enough to convince viewers they were watching real life, but dramatically shaped) produced high-quality entertainment from compelling raw material. The choice of a realist mode—creating, as it were, the illusion of seen and felt reality through editing, camera angle, and pacing—gave viewers a vivid impression of having virtually experienced something genuine. (2007, p. 28)¹³

Este filme é uma janela para uma recriação histórica, baseada em factos da vida real, não sendo filmados através de situações naturais ou espontâneas, mas ensaiadas. Tudo isto para transmitir modos desconhecidos de estar, lutar e navegar no mundo, de outros povos e culturas.

Para Nichols:

Documentary reenactments are a prime example of this. Here the filmmaker must imaginatively recreate events in order to film them at all. All of *Nanook of the North* can be said to be one gigantic reenactment, but it retains significant documentary qualities. What the reenactment creates, however, needs to correspond to known historical fact if it is to remain plausible. (2010, p. 13)¹⁴

¹² Título traduzido para *Nannok do Norte*.

¹³ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: “O trabalho de câmara de Flaherty - o produto de cuidado e meticulosidade visual - e o ritmo inteligente do editor (lento o suficiente para convencer espetadores que estavam a ver a vida real, mas dramaticamente configurada) produziu entretenimento de alta qualidade de material ‘cru’ irresistível. A escolha de um modo realista - criando, como era, a ilusão de ver e realidade sentida através da edição, ângulo da câmara, e ritmo - deu aos espetadores uma impressão vívida de terem experienciado algo genuíno.”

¹⁴ Citação traduzida de Bill Nichols: “A reconstituição é um exemplo principal disto. O realizador tem de imaginariamente recriar eventos para os filmar. *Nanook do Norte* deve ser visto como uma reconstituição gigantesca, mas ainda assim retém qualidades documentais significativas. O que a reconstituição cria tem que corresponder a factos históricos conhecidos, se é para permanecer plausível.”

2.2.4. *Andarilhos*, de John Grierson



Figura 3- *Drifters* (1929)

John Grierson foi líder de um movimento que levou a uma contribuição teórica e de produção transformadora do género documental. Como realizador, só realizou dois filmes, mas como produtor participou na construção de mais de quarenta filmes. Para Grierson, o documentário deveria servir como uma ferramenta de equilíbrio social e de educação, procurando servir de ponte entre a população e o governo. Esta ideologia nasceu da época histórica em que Grierson nasceu e viveu, o pós-Primeira Guerra Mundial. Inspirado pelo trabalho e a estética de Robert Flaherty, e querendo representar o real através do seu olhar, irá iniciar um movimento que levará à produção de vários filmes documentais no Reino Unido, com o intuito de promover e fazer avançar este género cinematográfico.

Como Aitken declara:

Grierson's theory of documentary film was conceived against a dual context of national and international instability and the growth of socialdemocratic corporatist thought, and was premised on the belief that the documentary film could both play a vital role in preserving social stability and act as an effective medium of communication between the state and the public. (2006, p. 334)¹⁵

¹⁵ Citação traduzida de Ian Aitken: "A teoria de realização documental de Grierson foi concebida contra um contexto duplo de instabilidade nacional e internacional e o crescimento do pensamento corporativo, tendo sido presumida com base na crença de que o filme documental podia jogar uma parte vital em preservar estabilidade social e atuar como um meio eficaz de comunicação entre o Estado e o público."

Grierson, no filme *Drifters*¹⁶, apresenta um projeto único e valioso, com as crenças e estéticas que defendeu, ao dar-nos um olhar educativo e representativo de uma realidade existente (neste caso, de uma comunidade piscatória do mar do Norte do Reino Unido e a vida que os seus habitantes levam nas suas atividades piscatórias), para chamar a atenção para as suas qualidades positivas e negativas e haver assim um inquérito para se mudar os aspetos representados.

Prosseguindo com Aitken:

Grierson's early theory of documentary film consisted of three principal elements: (1) a concern with the content and expressive richness of the actuality image; (2) a concern with the interpretive potential of editing; and (3) a concern with the representation of social relationships. (2006, p. 336)¹⁷

O contributo que Grierson teve no cinema não foi só um contributo material, com o número de filmes que produziu e realizou, foi mais uma noção educativa, reflexiva e ideológica do que o documentário poderia ser. Para ele, os documentários eram uma grande fonte de poder, pois poderiam ser uma forma artística em movimento, com um objetivo social, além de narrativo e estético, o que poderia ajudar a melhorar a comunicação de ideias e as mudanças nas estruturas e hierarquias sociais, o que o inspirou diversos realizadores das gerações seguintes.

Para Aufderheide:

The notion of documentary film as a project with a social purpose at the core, and of the documentarian as an apostle of social progress, has been extremely persuasive, for better or worse. (...) Flaherty made the rendering of reality na aesthetic virtue, and Grierson made it a social mission. (2007, p. 38)¹⁸

¹⁶ Título traduzido para *Andarilhos*.

¹⁷ Citação traduzida de Ian Aitken: "A teoria de filme documental inicial de Grierson consistia em três elementos principais: (1) uma preocupação com o conteúdo e expressividade rica da realidade na imagem; (2) uma preocupação com o potencial interpretativo da edição; e (3) uma preocupação com a representação de relações sociais."

¹⁸ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: "A noção do filme documental como um projeto com um propósito social no seu centro, e de documentarista como um apóstolo do progresso social, tem sido extremamente persuasivo, para melhor ou para pior. (...) Flaherty fez a renderização da realidade na virtude estética e Grierson fez dela uma missão social."

2.2.5. A caça ao Leão com Arco, realizado por Jean Rouch



Figura 4- *La chasse au lion à l'arc*

Jean Rouch foi um realizador e antropólogo francês, conhecido por ser um dos grandes realizadores etnográficos da história do cinema e considerado por muitos como o pai do género da etnoficção, tendo realizado filmes como *Chronique d'un été*¹⁹ e *Moi, un noir*²⁰. Um cineasta e antropólogo com uma filmografia extensa e inspirado nos trabalhos de Flaherty e Grierson, Rouch foi muito influenciado pelo movimento surrealista, sendo reconhecido pelas suas inovações técnicas e ideológicas para a construção do filme, como a fusão da ficção e do real para a representação de dados etnográficos nos seus trabalhos. O seu trabalho é reconhecido pela busca e colaboração com indivíduos que faziam parte da cultura e etnia dos seus documentários bem como pela forma interpretativa e emocional com que filmava, investindo na narrativa poética das personagens e situações. Para Aitken:

This pursuit to capture what he experienced on celluloid has become know as 'visual anthropology'. Yet in doing so, Rouch was careful not to oversimplify, dismiss, or evaluate in his films. His goal was to document and in that pursuit he invited his subjects to participate in the filmmaking process, thus making important strides in developing participatory ethnography. (2006, p. 782)²¹

¹⁹ Título traduzido para *Crónica de um Verão*.

²⁰ Título traduzido para *Eu, Um Negro*.

²¹ Citação traduzida de Ian Aitken: "Esta intenção de captar o que experienciava no celulóide ficou conhecido como 'antropologia visual'. No entanto, ao fazê-lo, Rouch foi cuidadoso em não simplificar, rejeitar ou avaliar demais nos seus filmes. O seu objetivo foi documentar e, nessa vontade, convidou os seus sujeitos para participar no seu processo de realização, dando passos importantes no desenvolvimento da etnografia participativa."

Um excelente exemplo é o seu filme *La chasse au lion à l'arc*²². Este filme, filmado entre 1957 e 1964, segue um grupo de caçadores de uma tribo africana que se prepara para caçar leões responsáveis por matar o seu gado. Foi filmado por meio de múltiplas caçadas falhadas aos longo do tempo de filmagem, sendo que no final do filme vemos o grupo a apanhar um jovem leão do sexo masculino. A partir deste momento, observamos os rituais praticados para apaziguar a alma do leão, sendo este o objetivo do filme a ser mostrado. Há, contudo, um certo cuidado na narrativa e no que é mostrado da morte do segundo leão, neste caso uma leoa. O movimento da câmara aproxima-se do sujeito fílmico, a leoa, de maneira a expressar de maneira próxima e captar a realidade e a vivência do ritual nos seus aspetos mágicos, para educar a futura geração e o público sobre estas práticas ritualistas.

Como diz Rothman:

Through this gesture of the camera, Rouch expresses himself directly to declare his respect for the soul of the dead lioness. (...) Rouch, who knows the camera intimately, knows that it has the power to capture souls, as it does in this shot (...) of the heroic lion hunt whose story the film chronicles for the benefit of future generations (...) And just as the film captures Jean Rouch's soul, his adventurous spirit, for the benefit of future generations, beginning with us. (2009, p. 196)²³

O trabalho de Rouch é, então, caracterizado pelos temas culturais que procuravam educar a audiência, com uma atitude encorajadora e positiva sobre estas práticas, dando a conhecer novos mundos e povos. Para isso, a narrativa era incorporada para indicar uma carga expressiva complexa, transmitindo estados de espírito nas filmagens e na edição.

Como declara Aufderheide:

The challenges that documentaries on cultural issues and practices face in crossing cultural boundaries, both with subjects and users, are the challenges that Jean Rouch addressed with unfailing optimism, and that have always been at the heart of anthropology. (2007, p. 117)²⁴

²² Título traduzido para *A Caça ao Leão com Arco*.

²³ Citação traduzida de William Rothman: "Através deste gesto de câmara, Rouch expressa-se diretamente para declarar respeito pela alma da leoa. (...) Rouch, que conhece a câmara intimamente, sabe que consegue captar almas, como o faz neste plano (...) E o filme capta também a alma de Jean Rouch, o seu espírito aventureiro, para o benefício de futuras gerações, começando por nós."

²⁴ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: "Os desafios que os documentários sobre questões culturais e práticas enfrentam ao cruzar limites, tanto com os sujeitos como com utilizadores, são os desafios a que Jean Rouch atendeu, com otimismo infalível e que sempre estiveram no coração da antropologia."

2.2.6. O Homem com a Câmara de Filmar, de Dziga Vertov



Figura 5- Человек с киноаппаратом (1929)

Dziga Vertov (pseudónimo de Denis Arkadievitich Kaufman) foi um realizador soviético, conhecido pelas inovações técnicas dos seus trabalhos, na maioria documentários, e pela sua filosofia e teoria sobre o género documental. É considerado um dos cineastas mais influentes da história do cinema, tendo contribuído para a utilização da edição como ferramenta transformativa e, nesse âmbito, expressiva do filme. Inspirou o movimento “Cinéma Vérité” com os seus trabalhos e, nesse âmbito, ensaiou e teorizou o que foi o filme documental.

Vertov acreditava que o documentário deveria ser completamente espontâneo, filmado sem atores ou representação teatral, só com sujeitos fílmicos autênticos, visualizados na realidade vivida, fazendo uma distinção total deste género relativamente aos filmes de ficção.

Para Aitken:

Although Vertov’s theoretical writings bear the heavy imprint of an age of iconoclastic modernist manifestos, he nevertheless makes a seminal attempt to defend and define what was dubbed documentary film. Vertov drew a fundamental distinction between unstaged (neigrovye) films such as his and staged, acted films. Not content simply to dispense with the use of actors, he advocated the method of ‘life caught unawares’ (zhizn’ vrasplokh) aimed at ensuring that the subjects photographed are not posing. (2006, p. 960)²⁵

²⁵ Citação traduzida de Ian Aitken: “Embora a literatura teórica de Vertov suporte a era dos manifestos iconoclastas modernistas, ele, mesmo assim, fez uma tentativa seminal para defender e definir o que era chamado filme

O seu filme *Человек с киноаппаратом*²⁶ é considerado por muitos como a sua obra-prima; devido à inovação técnica com que fez a edição; por ser muito expressivo nos seus planos e na sua história, ao ser quase comparado com uma sinfonia musical; e por ser uma obra que projeta toda a filosofia com que Vertov defendia o documentário. O filme envolve o realizador em diversas ações que poderão contrariar a afirmação de que capta o real espontaneamente, mas poderemos afirmar que toda a encenação tem o propósito de demonstrar o papel do documentarista, aquele que deve garantir a verdade das filmagens, fazendo como que uma espécie de crítica ao papel e forma como o documentário se expressava no seu tempo, algo que pode ser demonstrado pela última cena deste filme, na qual a câmara e o tripé fazem uma vénia para a audiência.

Como Barnouw declara:

Since much of the film shows Mikhail Kaufman in action, as photographed by assistants. The Man With the Movie Camera involves staging and contrivance to an extent previously rejected by Vertov. But the artificiality is deliberate: an avant-garde determination to suppress illusion in favor of a heightened awareness. The film is an essay on film truth, crammed with tantalizing ironies. (1993, p. 63)²⁷

Vertov foi uma figura que modificou o olhar para o documentário. Para ele, a realidade era o essencial a ser captado e o género documental uma forma de explorar a realidade do realizador, de tornar a câmara o “terceiro olho”.

De acordo com Aufderheide:

Vertov headily mixed claims of art and science for documentary—the essence of the film medium for him. His dream was for film industries to emphasize “the ‘unplayed’ film over the play-film, to substitute the document for mise-en-scène, to break out of the proscenium of the theatre and to enter the arena of life itself.” He saw the camera as “the mechanical I . . . the machine showing the world as it is, which only I am able to see. (2007, p. 38)²⁸

documental. Vertov desenhou uma distinção fundamental entre filmes como os seus não encenados (neigroyye) e filmes encenados, interpretados por atores. Não contente com, simplesmente, dispensar o uso de atores, defendeu o método de ‘vida apanhada de surpresa’ (zhizn’ vrasplokh), apontado para assegurar que os sujeitos fotografados não posam.”

²⁶ Título traduzido para *O Homem com a Câmara de Filmar*.

²⁷ Citação traduzida de Erik Barnouw: “Como muito do filme mostra Mikhail Kaufman em ação, como fotografado pelos seus assistentes, O Homem com a Câmara de Filmar envolve encenação e artifício numa extensão anteriormente rejeitada por Vertov. Mas a artificialidade é deliberada: uma determinação avante garde de suprimir a ilusão em favor de uma maior consciência. O filme é um ensaio de verdade filmica, que transborda com ironias tentadoras.”

²⁸ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: “Vertov misturou reivindicações de arte e ciência sobrepondo-as no documentário. (...) O seu sonho foi para as indústrias cinematográficas enfatizarem o filme ‘real’ sobre o filme teatral, para substituir o documento pela mise-en-scène, para quebrar fora do proscénio do teatro e para entrar na arena da própria vida. Ele via a câmara como o ‘Eu mecânico’... a máquina que mostra o mundo como ele é, que só eu posso ver.”

2.2.7. *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore



Figura 6- *Fahrenheit 9/11* (2004)

Michael Moore é um documentarista estadunidense, nascido na cidade de Flint, no estado de Michigan. Reconhecido como um dos documentaristas mais famosos e controversos do mundo, Moore explora temáticas ligadas ao seu país no domínio político; da indústria bélica; da indústria do automóvel e das diferenças sociais. Caraterizado pelas atitudes excêntricas, estilo cómico de apresentação de temas e assuntos dos seus filmes e pelo humor negro que acompanha todas as interações que tem com os seus sujeitos fílmicos, o estilo cinematográfico de Moore é extremamente singular, tendo uma conexão especial com a audiência e os seus entrevistados.

Para Aitken:

(...) Moore's methods involve guerilla interview techniques, ironic use of stock footage and music, and, most significantly, the creation of an on-screen persona: a naive man with a baseball cap and a microphone who watches innocently while his interview subjects make fools of themselves. (2006, p. 654)²⁹

²⁹ Citação traduzida de Ian Aitken: "(...) Os métodos de Moore envolvem técnicas de entrevista de guerrilha, uso irónico de banco de imagens e música e, mais significativamente, a criação de uma persona na tela: um homem ingénuo com um boné de basebol e um microfone que vê inocentemente os seus sujeitos, fazendo deles bobos."

O seu filme *Fahrenheit 9/11* é considerado um dos seus projetos mais magnânimos e inspiradores. Este filme explora o reinado de terror da presidência de George W. Bush, a guerra no Iraque e as decisões do presidente no antes, durante e após os ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001. Moore toma posição contra a guerra, mostrando um raciocínio duro e crítico relativamente à presidência de George Bush, uma marioneta do partido republicano, da indústria petrolífera e do próprio pai, George Bush Sénior.

Como Aitken declara:

Controversy aside, *Fahrenheit 9/11* is Moore's most polemical film, a cry of outrage over the war and the deceptive policies that led to it. Though it remains, through the director's narration, a deeply personal statement, Moore diminishes his usual role as on-screen surrogate to rely instead on television feeds and news footage showing the Bush administration in unflattering situations. (2006, p. 655)³⁰

Este filme é o perfeito exemplo de como o trabalho de Michael Moore se distingue de filmes propaganda ou filmes de defesa de uma instituição, ou empresa. Michael Moore apresenta o seu lado da realidade, com provas e testemunhos que fazem o espetador mergulhar e inquirir sobre a realidade. Os seus filmes não servem para servir de prova, mas sim para dar asas ao discurso democrático e social, para usar o pensamento crítico e encorajar o diálogo sobre estas temáticas.

Como diz Aufderheide:

You may agree or disagree with Michael Moore, but he is one person, albeit a celebrity. Moore's arguments inspire conversation and may lead some viewers to express their disagreement with foreign policy (and others to rail at Michael Moore and liberals). They are direct interventions in public conversation. By contrast, advocacy films are tools of an organization's mobilization for action on specific issues or causes. (2007, p. 78)³¹

³⁰ Citação traduzida de Ian Aitken: “*Controvérsia de lado, Fahrenheit 9/11 é o filme mais polémico de Moore, um grito ultrajado sobre a guerra e as políticas enganosas que levaram a ela. Embora permaneça, através da narração do realizador, uma declaração profundamente pessoal, Moore diminui o seu papel habitual de apresentador, para depender de transcrições de transmissões de televisão e imagens de notícias mostrando a administração Bush em situações pouco lisonjeiras.*”

³¹ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: “*Pode concordar ou discordar com Michael Moore, mas ele é só uma pessoa, embora seja uma celebridade. Os argumentos de Moore inspiram conversa e podem liderar alguns espetadores para expressar o seu desacordo com a política estrangeira (e outros a suportar Michael Moore e os liberais). Eles são intervenções diretas no discurso público. Em contraste, os filmes de defesa unilateral são ferramentas de uma mobilização de uma organização para ação de problemas ou causas específicas.*”

2.2.8. O Homem Urso de Werner Herzog



Figura 7- *The Grizzly Man* (2005)

Werner Herzog é um cineasta alemão, conhecido pela versatilidade dos seus trabalhos, pelos temas complexos que explora na relação do ser humano com a natureza e pela representação de protagonistas com ambições magnânimas. É um dos realizadores mais emblemáticos da Alemanha e considerado um dos pioneiros do novo cinema alemão.

Herzog tem uma filosofia de produção conhecida pelas linhas ténues entre ficção e realidade nos seus documentários, dando sempre um lado subjetivo e emocionalmente investido aos seus trabalhos, fazendo menção à impossibilidade de as ações humanas irem contra a ordem natural do mundo.

Para Aitken, It is, beyond a doubt, the sometimes paradoxical dialectic between documentary and fiction inherent in Herzog's style that dynamises his entire filmmaking... (2006, p. 363)³².

O seu filme *The Grizzly Man*³³ é considerado umas das obras mais fascinantes que Herzog já realizou, um documentário sobre a natureza selvagem, o perigo da inocência e da romantização do mundo antropomórfico e as consequências negativas que este tipo de filosofia poderá trazer para a vida dos indivíduos e da sociedade.

Este filme explora a vida de Timothy Treadwell; a relação que possuía com os entes mais queridos; a sua fascinação, pensamentos e sentimentos para com a natureza,

³² Citação traduzida de Ian Aitken: “É, sem dúvida, a dialética, às vezes paradoxal, entre ficção e documentário inerente no estilo de Herzog que dinamiza toda a sua produção cinematográfica...”

³³ Título traduzido para *O Homem Urso*.

tornando-se um entusiasta da vida animal e dos ursos. A sua morte e a da sua namorada foram causadas por este sentimentalismo, tendo sido mortos por um urso enquanto acampavam.

O documentário faz com que Herzog seja o principal condutor da história, ao transmitir a sua perspetiva da realidade vivida por Treadwell, aquilo que considera ser a completa infantilidade de associar a sua vida a um ser mortífero e não avaliar a natureza como um mundo sério e perigoso.

Para Austin e Jong, “(...) Herzog’s voice is privileged as a locus of authority throughout Grizzly Man, even while it avoids the conventional claims to objectivity of the documentary ‘voice of God’ by repeatedly stressing the subjectivity of the speaker.” (2008, p. 55)³⁴.

Herzog aproveita para fazer uma crítica ao mundo humano, na sua procura de aproximação e romantização do mundo animal, ao transferir os seus medos, a sua ansiedade e as suas alegrias para estes seres, sem pensar nas consequências que isto pode trazer, indo contra a própria força da natureza.

Como declaram Austin e Jong:

Grizzly Man can be seen to offer a commentary not just on Treadwell as a particular individual who employs both anthropomorphism and zoomorphism in his ‘work’, but also on wider cultural trends and strategies in the representation of human/ nature/animal relations. (2008, p. 60)³⁵

³⁴ Citação traduzida de Thomas Austin e Wilma de Jong: “(...) a voz de Herzog é privilegiada como um local de autoridade ao longo de O Homem Urso; mesmo quando evita as reivindicações convencionais de objetividade da ‘voz de Deus’, não deixa de exercer repetidamente a subjetividade do orador.”

³⁵ Citação traduzida de Thomas Austin e Wilma de Jong: “O Homem Urso pode ser visto oferecendo um comentário, não só a Treadwell, como um indivíduo particular que empregou tanto o antropomorfismo e o zoomorfismo no seu ‘trabalho’ mas também em tendências e estratégias culturais mais amplas na representação de relações humana/natureza/animal.”

2.3. Modos de Documentário por Bill Nichols

2.3.1. Definição e justificação dos modos

Bill Nichols é um escritor e crítico fílmico norte-americano, conhecido por ser um teórico do género do documentário, tendo revolucionado a maneira como se estuda e produz o filme documental. Ele defende que os documentários representam uma visão expressiva e mental do realizador, havendo uma intimidade com a obra não existente nos outros géneros fílmicos. Para Aufderheide, “Bill Nichols states that personal documentaries often “perform” the filmmaker’s state of mind and associations, documenting an intimate kind of reality.” (2007, p. 105)³⁶.

Nichols defende que existem seis modos para classificar e categorizar os documentários: o modo expositivo, o modo poético, o modo observacional, o modo participativo, o modo reflexivo e o modo performativo.

Para Nichols:

These six modes establish a loose framework of affiliation within which individuals may work. They set up conventions that a given film may adopt, and they provide specific expectations viewers anticipate having fulfilled. Each mode possesses examples that we can identify as prototypes or models: these prototypes seem to give exemplary expression to the most distinctive qualities of that mode. (2010, p. 158)³⁷

Os modos de documentário são definidos como sendo guias para permitir uma definição clara, com características próprias, regras formais, uma organização estratégica, que poderá servir de mapa para cineastas realizarem os seus filmes documentais, podendo desenvolver a sua visão com os ensinamentos apreendidos em cada modo.

Como Nichols declara:

These modes identify the different ways in which the voice of documentary manifests itself in cinematic terms. They differentiate documentaries in terms of formal, cinematic qualities. These qualities have existed as potential resources for decades, but in different proportions and with different emphases. (...) These modes serve as a skeletal framework

³⁶ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: “Bill Nichols declara que documentários pessoais muitas das vezes ‘executam’ o estado de espírito e associações do realizador, documentando um tipo íntimo de realidade.”

³⁷ Citação traduzida de Bill Nichols: “Estes seis modos estabelecem uma estrutura solta de afiliação dentro da qual os indivíduos podem trabalhar. Estabelecem convenções que um dado filme pode adotar, e fornecem expectativas específicas que os espetadores antecipam ver cumpridas. Cada modo possui exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: estes protótipos parecem dar uma expressão exemplar às qualidades mais distintivas desse modo.”

that individual filmmakers flesh out according to their own creative disposition. (2010, p. 143)³⁸

Esta tipologia será usada para explorar formalmente, é diversificada e organizada, com exemplos de cada tipo, permite identificar os aspetos característicos dos diversos tipos de documentários sobre a animação e como essas características dão origem ao caráter único de cada um deles.

³⁸ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Estes modos identificam as diferentes maneiras através das quais a voz do documentário se manifesta a si mesma em termos cinematográficos. Diferenciam documentários quanto às qualidades cinematográficas formais. Estas qualidades existem como potenciais recursos por décadas, mas em diferentes proporções e com ênfases diferentes (...) Estes modos servem como uma estrutura esquelética que os cineastas individuais desenvolvem conforme a sua própria disposição criativa.*”

2.3.2. Modo Expositivo



Figura 8- *The Plow That Broke the Plains* (1936)

Este modo é caracterizado por seguir uma realidade objetiva, sem subjetivismo, edição ou manipulação por parte dos criadores, deixando a história linear e coerente, com um comentário do narrador para explicar as ações vividas e o contexto apresentado no documentário. Para Nichols: “Expository mode: emphasizes verbal commentary and a argumentative logic.” (2010, p. 31)³⁹.

Este modo é o mais associado ao conceito de documentário, usando a imagem como forma de ilustração, sendo que o comentário verbal que acompanha este tipo de documentário é o guia para a audiência perceber o contexto e perspectiva que apresenta. O modo expositivo tenta ser o mais objetivo possível, usando uma espécie de saber absoluto sobre o tema ou situação retratada, que visa educar as pessoas, usando o comentário do narrador para servir de rótulo a todas as ações retratadas, fazendo notar o motivo delas se concretizarem.

Como Nichols declara:

Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by the spoken word. In a reversal of the traditional emphasis in film, images serve a supporting role. They illustrate, illuminate, evoke, or act in counterpoint to what is said. The commentary is typically presented as distinct from the images of the historical world that accompany it. It

serves to organize these images and make sense of them similar to a written caption for a still image. The commentary is therefore presumed to come from some place that remains unspecified but associated with objectivity or omniscience. (2010, p. 167–168)⁴⁰

O filme *The Plow That Broke the Plains*⁴¹ é um exemplo clássico deste modo de documentário. Com o uso da *voz-off* descritiva e imparcial, imagens que ilustram e descrevem a ação tomada no filme, e com uma lógica informativa por detrás sobre um particular contexto histórico, este documentário é um grande exemplo deste modo documental, trazendo não só um filme que fala do problema da desertificação das grandes planícies norte-americanas, como também é uma obra considerada estética e culturalmente significativa.

O filme apresenta a época de cultivo das Grandes Planícies, que atravessam os Estados Unidos e o Canadá, por parte do governo americano, no antes e pós a Primeira Guerra Mundial; descrevendo a geografia e cultura das terras colonizadas; as maneiras utilizadas para se modernizar e cultivar os terrenos desta área; os problemas encontrados durante o processo de organização dos terrenos, o porquê de não se ter conseguido implementar os planos para se conseguir trabalhar e assentar a população nos terrenos; acabando, por último, a fazer uma estimativa de que se não se arranjar forma de conservar as terras desta área geográfica, ela se tornará o derradeiro deserto americano, perdendo-se fauna e flora única e singular.

³⁹ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Modo expositivo: enfatiza comentário verbal e lógica argumentativa.*”

⁴⁰ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Documentários expositivos confiam pesadamente numa lógica informativa carregada pela palavra falada. Ilustram, iluminam, evocam ou atuam em contraponto ao que é dito. O comentário é tipicamente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanha. Possibilita organizar estas imagens e fazer sentido delas, similar a uma legenda escrita para uma imagem estática. O comentário é, portanto, presumido supostamente de ter vindo de algum lugar que permanece não especificado, mas associado com objetividade e omnisciência.*”

⁴¹ Título traduzido para *O Arado Que Quebrou as Planícies*.

2.3.3. Modo Poético



Figura 9- Koyaanisqatsi (1982)

Este tipo de documentário é caracterizado por ser extremamente subjetivo, com uma expressão singular dos criadores, sendo utilizada uma cadeia organizada de imagens narrativas, acompanhadas por música, com uma narrativa rítmica, visual para demonstrar um aspeto ou temática da realidade, ou do mundo.

Para Nichols, “Poetic mode: emphasizes visual associations, tonal or rhythmic qualities, descriptive passages, and formal organization.” (2010, p. 31)⁴².

Este modo é carregado de enorme expressionismo, com uma organização definitiva e evidente, havendo uma considerável construção artística e visual com o intuito de se criar um ambiente no qual o filme é expressão subjetiva do seu criador. A imagem, a edição, o ritmo e a música são as principais ferramentas para criar obras fílmicas, que misturam tempos, eras e espaços diferentes, dando a conhecer uma visão paralela de várias narrativas ou histórias. Os sujeitos fílmicos são simples adereços, usados para caracterizar a realidade do documentário, sem nenhum peso narrativo ou fílmico.

Como Nichols declara:

The poetic mode sacrifices the conventions of continuity editing and the sense of a specific location in time and place that follows from such editing. The filmmaker’s engagement is with film form as much as or more than with social actors. This mode explores associations and patterns that involve temporal rhythms and spatial juxtapositions. Social actors seldom

⁴² Citação traduzida de Bill Nichols: “*Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal.*”

take on the full-blooded form of characters with psychological complexity and a specific view of the world. (2010, p. 162)⁴³

O filme *Koyaanisqatsi*⁴⁴ é um perfeito exemplo deste modo de documentário. Esta produção pertence à trilogia cinematográfica *Quatsi*, que explora diferentes aspetos da interação do ser humano com a natureza e a tecnologia. É caracterizada por uma narrativa não linear e pela combinação de imagens e música, característica marcante da sua edição rítmica e musical intensa, o que resulta num trabalho hipnótico e diverso, que aborda diversas facetas humanas e consegue transmitir um significado e um sentido à narrativa deste documentário, sem se apegar a uma lógica e objetivação.

Este filme explora a relação do ser humano com a natureza, os avanços históricos da humanidade, da tecnologia, da arquitetura, o consumo e da agricultura, demonstrando ao público vários acontecimentos históricos, naturais e culturais, como a exploração de vários sítios como o lago Powell e a barragem Glen Canyon; a visualização de acontecimentos como a demolição dos apartamentos Pruitt-Igoe; a descrição de várias ações que pertencem à rotina dos cidadãos, como o consumismo e o trânsito numa cidade; e, por último, os vários avanços tecnológicos, documentados por fotografias de cidades por satélites, fotografias de *microchips* e várias técnicas de exploração espacial.

⁴³ Citação traduzida de Bill Nichols: “*O modo poético sacrifica as convenções de edição de continuidade e um senso de uma localização específica no tempo e lugar que seguem dessa mesma edição. O compromisso do realizador é com a forma do filme tanto ou mais do que com atores sociais. Este modo explora associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Atores sociais assumem raramente a forma de sangue puro das personagens com complexidade psicológica e uma visão específica do mundo.*”

⁴⁴ Palavra na linguagem Hopi que significa “Vida Fora do Balanço”.

2.3.4. Modo Observacional



Figura 10- *The War Room* (1993)

Este modo de documentário é reconhecido pela sua captação direta dos sujeitos fílmicos, em momentos da sua vida, através da espontaneidade das ações representadas nas filmagens, não existindo nenhum tipo de controlo por parte do realizador do documentário sobre os sujeitos fílmicos e os eventos registados.

Para Nichols, “Observational mode: emphasizes a direct engagement with the everyday life of subjects as observed by an unobtrusive camera.” (2010, p. 31)⁴⁵.

Este tipo de documentário representa um estilo espontâneo de documentário, sem ensaios, entrevistas, nenhuma recriação ou controlo sobre as filmagens, o sujeito filmado ou ação registada. Tudo que acontece no documentário é feito como uma objetividade precisa, não havendo nenhuma alteração na produção e na pós-produção do filme quanto à composição, encenação ou a edição. Todo a ação acontece na realidade exatamente da forma é experienciada no documentário.

Como Nichols declara:

Many filmmakers now chose to abandon all of the forms of control over the staging, arrangement, or composition of a scene made possible by the poetic and expository modes. Instead, they chose to observe lived experience spontaneously. Honoring this spirit of observation in postproduction editing as well as during shooting resulted in films with no

voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no inter-titles, no historical reenactments, no behavior repeated for the camera, and not even any interviews. (2010, p.172-173) ⁴⁶

O documentário *The War Room*⁴⁷ é um perfeito exemplo deste tipo de documentário. Sem qualquer tipo de controlo sobre as personagens, espaços ou situações vistas no filme, todo se desenrola naturalmente, dando ao espetador uma perspetiva objetiva, inalterada, dos eventos que ocorrem e das ações dos sujeitos fílmicos, deixando-o sem uma personagem principal nos acontecimentos do filme que tenha experienciado os acontecimentos em primeira mão.

Este filme mostra as políticas, manobras e ações que Bill Clinton, James Carville e George Stephanopoulos desencadearam durante a campanha presidencial de Bill Clinton em 1992, as várias fases marcantes e as tentativas de mitigar danos e controlar a narrativa para garantir a vitória de Bill Clinton. São mostradas as ações das personagens fílmicos durante o escândalo de Gennifer Flowers, a primária democrata de Nova Hampshire; os debates presidenciais e a noite das eleições gerais.

⁴⁵ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Modo Observacional: enfatiza o contacto direto com a vida quotidiana dos sujeitos como observado por uma câmara discreta.*”

⁴⁶ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Muitos realizadores agora escolhem abandonar todas as formas de controlo sobre a encenação, disposição, ou composição de uma cena possibilitada pelos modos poético e expositivo. Em vez disso, escolhem observar espontaneamente a experiência vivida. Honrando este espírito de observação na edição de pós-produção, tanto como durante as filmagens, resultaram em filmes com nenhum comentário voz-off, nenhum comportamento repetido para a câmara e nem sequer nenhuma entrevista.*”

⁴⁷ Título traduzido para *A Sala de Guerra*.

2.3.5. Modo Participativo



Figura 11- *Chronique d'un été* (1961)

Este tipo de documentário é caracterizado pela interatividade que o realizador tem com os sujeitos fílmicos do documentário, dando ao espectador uma sensação de colaboração com o realizador, tendo ambos o papel de explorar o mundo e a relação que o sujeito fílmico tem com ele. Para Nichols, “Participatory mode: emphasizes the interaction between filmmaker and subject.” (2010, p. 31)⁴⁸.

Este modo de documentário é caracterizado pelo realizador participante nos eventos retratados, tendo uma relação íntima com os sujeitos fílmicos e participando nos acontecimentos que definem a realidade que retrata. O realizador procura inquirir, pesquisar e dialogar com os indivíduos do documentário; é partir das suas respostas e das suas conversas que o filme se expande, o mundo se conhece e a realidade é desvendada.

Como Nichols declara:

Here the filmmaker does interact with his or her subjects rather than unobtrusively observe them. Questions grow into interviews or conversations; involvement grows into a pattern of collaboration or confrontation. What happens in front of the camera becomes an index of the nature of the interaction between filmmaker and subject. This mode inflects the “I speak about them to you” formulation into something that is often closer to “I speak with them for us (me and you)” as the filmmaker’s interactions give us a distinctive window onto a particular portion of our world. (2010, p. 179–180)⁴⁹

⁴⁸ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Modo participativo: enfatiza a interação entre o realizador e o sujeito.*”

⁴⁹ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Aqui o realizador interage com os seus sujeitos ao invés de observá-los discretamente. Questões crescem em entrevistas ou conversas; envolvimento cresce para um padrão de colaboração*”

O filme *Chronique d'un été*⁵⁰ é um exemplo deste modo. O artista fala, vive e relaciona-se com diversas pessoas de nacionalidade francesa, fazendo perguntas sobre diversos assuntos, apresentando as diversas visões de cada personagem fílmica sobre a realidade e demonstrando o pensamento que surgem durante essas conversas, através do qual a realidade particular de cada personagem é apresentada ao espectador.

Este filme retrata o cineasta Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin na sua procura de poder teorizar sobre a sinceridade das ações e movimentos captados por uma câmara. Várias pessoas de diferentes classes e etnias são entrevistadas e fazem-se perguntas que vão desde a religião, política, viagens, literatura, classes sociais, amor e racismo. O filme termina com Rouch e Morin a exhibir as filmagens dessas entrevistas aos sujeitos fílmicos e a debater o nível de fidelidade sobre a realidade que estas mesmas captaram.

ou confrontação. O que acontece em frente da câmara torna-se num índice da natureza da interação entre realizador e sujeito. Este modo inflige a formulação 'Eu falo deles para ti' para algo que é mais perto de 'Eu falo-lhes por nós (eu e tu)', como as interações do realizador dão-nos uma janela distinta para uma porção particular do nosso mundo.

⁵⁰ Título traduzido para *Crônicas de um Verão*.

2.3.6. Modo Reflexivo



Figura 12- The Ax Fight (1975)

Este tipo de documentário é carregado de uma subjetividade que se expressa na sua crença de rejeitar as regras estabelecidas pelo filme documental, fazendo-nos refletir nos problemas que advêm de representar uma realidade particular.

Como Nichols declara, “Reflexive mode: calls attention to the assumptions and conventions that govern documentar filmmaking. Increases our awareness of the constructedness of the film’s representation of reality.” (2010, p. 31)⁵¹.

Este modo é tido como mudança dos outros modos, ao tentar tornar o documentário numa obra ciente das suas próprias imperfeições, fazendo a audiência não só entender a narrativa e o mundo do documentário, mas também entender as questões e problemas levantados pelo dispositivo documental, dando-lhe um nível de percepção da realidade particular do próprio realizador, demonstrando a maneira como tenta captar o mundo do documentário e a sua própria realidade pessoal.

Como Nichols declara:

Rather than following the filmmaker in his or her engagement with other social actors, we now attend to the filmmaker’s engagement with us, speaking not only about the historical world but about the problems and issues of representing it as well. This intensified level of

⁵¹ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Modo reflexivo: chama a atenção para as assunções e convenções que governam a realização de documentário. Aumenta a nossa consciência da construção da representação do filme sobre a realidade.*”

reflection on what representing the world involves distinguishes the reflexive mode from the other modes. (2010, p. 194)⁵²

O filme *Ax Fight*⁵³ será o documentário perfeito para exemplificar este modo. Retrata o realizador Tim Asch e o antropólogo Napoleon Chagnon na sua busca em entender a sociedade Yanomami e os seus costumes numa situação pelicular, sendo que Asch e Chagnon explicam o contexto social em que se encontram; a sociedade Yanomami e as suas tradições e comportamentos e a maneira como a produção e a pós-produção influem na construção do conhecimento etnográfico e como este poderá ser manipulado para atender ao propósito dos realizadores.

Este filme etnográfico narra o conflito armado e violento numa aldeia de uma tribo indígena Yanomami, passando pela interpretação inicial de Asch e Chagnon de ter sido causado devido a um relacionamento incestuoso numa comunidade, para depois, se apurar que foi devido à hostilidade entre duas fações (uma de uma aldeia vizinha e outra da comunidade), o que culminou numa luta. Asch e Chagnon, então, analisam os dois lados da luta, as histórias das duas fações rivais, as maneiras como cada participante escolhe o lado pelo qual lutar e demonstra, no final, como a luta é terminada devido à interferência e mediação dos anciões da aldeia.

⁵² Citação traduzida de Bill Nichols: “*Em vez de seguir o realizador no seu compromisso com outros atores sociais, atendemos agora ao compromisso do realizador para conosco, falando não só sobre o mundo histórico mas também dos problemas e questões de representá-lo também. Esse nível intensificado de reflexão sobre o que envolve representar o mundo distingue o modo reflexivo de outros modos.*”

⁵³ Título traduzido para *A Luta do Machado*.

2.3.7. Modo Performativo



Figura 13- Chile, *Obstinate Memory* (1997)

Este modo está condicionado por uma subjetividade que tenta levar-nos a um nível de empatia com a situação ou o sujeito fílmico, querendo levar ao espectador uma experiência emocional forte, não querendo puxar pelo seu lado intelectual ou racional.

Para Nichols, “Performative mode: emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker’s own involvement with a subject; it strives to heighten the audience’s responsiveness to this involvement.” (2010, p. 32)⁵⁴.

Este tipo de documentário procura aumentar a reação emocional da audiência ao assistir a um documentário, ao mostrar a relação entre o realizador e a realidade apresentada, assim como demonstrar a emoção e o sentimento que outros têm com essa mesma realidade, revelando um mundo emocional complexo. Tudo isto possibilita expor a complexidade de sensações e pensamentos que um documentário poderá libertar na audiência.

Como Nichols declara:

Performative documentaries bring the emotional intensities of embodied experience and knowledge to the fore rather than attempt to do something tangible. If they set out to do something, it is to help us sense what a certain situation or experience feels like. They want us to feel on a visceral level more than understand on a conceptual level. (2010, p. 203)⁵⁵

⁵⁴ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Modo performativo: enfatiza o aspeto subjetivo ou expressivo do aspeto do envolvimento pessoal do realizador com um sujeito; esforça-se para aumentar a capacidade de resposta da audiência a este envolvimento.*”

⁵⁵ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Documentários performativos trazem as intensidades emocionais da experiência incorporada e conhecimento à frente ao invés de tentar fazer algo tangível. Se propuseram a fazer algo,*

O filme *Chile, Obstinate Memory*⁵⁶ é um documentário que cumpre todos os requisitos para ser caracterizado como modo performativo. O nível de emoção e expressão que transmite é impressionante, com o realizador entrevistando e registando os indivíduos, as suas reações e pensamentos relativamente a eventos passados. Isso proporciona uma visão da realidade sentimental dura, na qual temáticas como o passado, o amor, a família, o patriotismo e os sonhos são responsáveis por transmitir emoções fortes que persistem por gerações.

Este filme narra a viagem de Patricio Guzmán de volta ao seu país natal, o Chile, após a queda do regime ditatorial do governo de Augusto Pinochet. Guzmán reencontra e entrevista vários sujeitos fílmicos do seu documentário prévio *The Battle of Chile: The Struggle of an Unarmed People*⁵⁷, gravando as suas reações e os seus pensamentos ao ver o filme. No final do documentário, o realizador mostra *A Batalha do Chile* a uma turma de estudantes, filma as suas emoções ao ver o documentário e dá a conhecer ao público os sentimentos e pensamentos dos alunos após terem visto o filme.

é para nos ajudar a fazer sentido de como é uma certa situação ou experiência. Querem que sintamos a um nível visceral mais que compreendermos a um nível conceitual.”

⁵⁶ Título traduzido para *Chile, A Memória Obstinada*.

⁵⁷ Título traduzido para *A Batalha do Chile: A Luta de Pessoas Desarmadas*.

2.4. Documentários sobre animação

2.4.1. Justificação da escolha

Tendo já abordado a história do documentário e as tipologias de Bill Nichols, iremos agora pesquisar a temática da animação no género documental. Existem obras cinematográficas que trabalham o tema da animação e de filmes animados para dar a conhecer a vida e o trabalho dos responsáveis pela criação destas obras, como também todo o processo e as formas de garantir a qualidade destas mesmas obras.

Para poder pesquisar e orientar-me para o meu projeto de mestrado neste pontp, procedi à exploração de documentários que abordam o tópico de animação e a sua subsequente análise, como também a sua caracterização e análise através da tipologia estabelecida por Bill Nichols. Serão analisados dois documentários sobre a temática da animação.

O primeiro a ser analisado será o documentário *Floyd Norman: A Animated Life*⁵⁸. Este filme explora a vida do primeiro animador afroamericano da Disney, Floyd Norman, e o seu contributo para filmes de animação como *The Sleeping Beauty*⁵⁹ e *101 Dalmatians*⁶⁰. O segundo a ser analisado será o documentário *6 Days to Air: The Making of South Park*⁶¹, que irá explorar os realizadores Trey Parker e Matt Stone e a equipa de *South Park* na corrida para começar e terminar a produção e pós-produção do primeiro episódio da décima quinta temporada, intitulado *HumancentiPad*, apenas seis dias antes de ser transmitido na Comedy Central.

⁵⁸ Título traduzido para *Floyd Norman: Uma Vida Animada*.

⁵⁹ Título traduzido para *A Bela Adormecida*.

⁶⁰ Título traduzido para *101 Dálmatas*.

⁶¹ Título traduzido para *6 Dias para Entrar no Ar: Criando South Park*.

2.4.2. *Floyd Norman: Uma Vida Animada* de Erik Sharkey e Michael Fiore



Figura 14- *Floyd Norman: A Animated Life* (2016)

O documentário *Floyd Norman: A Animated Life*⁶² é um filme de 2016, realizado por Erik Sharkey e Michael Fiore. Este documentário segue a vida e percurso profissional do primeiro animador afro-americano que trabalhou na Disney, sendo considerado por muitos como uma lenda da animação.

Floyd Norman é um animador norte-americano, mais conhecido pelo trabalho que fez com o estúdio de animação da Disney. Nasceu a 22 de junho de 1935 e tirou a licenciatura em ilustração na Art Center College of Design, situada em Pasadena, na Califórnia. Norman trabalhou pessoalmente com Walt Disney e é considerado um dos animadores mais importantes e prolíficos da história do estúdio da Disney.

O documentário apresenta e regista o dia a dia de Floyd, que explica todo o seu processo de trabalho, as suas memórias de trabalhar com Walt Disney e todos os desenhos e animações que criou, como *Robin Hood*⁶³, *Mulan* e *The Hunchback of Notre Dame*⁶⁴. Além disso, temos as entrevistas sobre as opiniões e memórias de diversas

⁶² Título traduzido para *Floyd Norman: Uma Vida Animada*.

⁶³ Título traduzido para *Robin dos Bosques*.

⁶⁴ Título traduzido para *O Corcunda de Notre Dame*.

personagens importantes no mundo da animação sobre a importância e o legado de Norman no mundo da animação, dadas por Dean DeBlois, Don Hahn e Dave Bossert.

Esta obra apresenta-se como sendo de dois tipos: o modo expositivo e o modo participativo. No início, a equipa responsável pelo documentário escolheu utilizar o formato da entrevista para conseguir questionar Floyd Norman e os outros participantes, fazendo uma pequena introdução da vida e trabalho do animador, mas evolui a exposição do percurso profissional de Floyd através do de conteúdos audiovisuais (como os trabalhos para os quais Floyd contribuiu, desenhos, fotografias e documentos), dando ao público um relato factual do trajeto e importância que Floyd possui no mundo da animação.

Este documentário foi escolhido para servir como inspiração para o trabalho por mim desenvolvido devido à sua variedade de entrevistas com várias pessoas da indústria de animação, ao seu intuito pedagógico de informar o público da influência deste homem, ao mesmo tempo que expõe o contexto do trabalho e do dia a dia do protagonista e, por último, à forma como expôs vários anos de carreira de Norman de uma forma profunda, mas ao torná-lo num indivíduo relacionável com o público.

2.4.3. 6 dias para entrar no ar: Criando South Park de Arthur Bradford



Figura 15- 6 Days to Air: The Making of South Park (2011)

O documentário *6 Dias para Entrar no Ar: Criando South Park* segue o período de realização e produção do primeiro episódio da décima quinta temporada da acalmada série de animação *South Park*. Este documentário dá-nos a conhecer todas as reuniões, todo o trabalho realizado pelos animadores, produtores, atores e realizadores e todas as soluções encontradas para se poder criar e finalizar o episódio até a data oficial de estreia, num curto espaço de tempo.

Trey Parker nasceu a 19 de outubro de 1969 e cresceu em Conifer, Colorado. Sempre interessado pela área do cinema e tendo crescido a experimentar nesta área, frequentou a Universidade de Colorado Boulder e licenciou-se em cinema e japonês. Foi aqui que conheceu Matt Stone, ao frequentar uma cadeira sobre realização cinematográfica, e formaram uma relação profissional que dura até hoje. Matt Stone nasceu a 26 de maio de 1971, em Houston, Texas. Frequentou a Universidade de Colorado Boulder, onde conheceu Trey Parker, e licenciou-se em matemática. Com Trey, criou vários projetos cinematográficos e televisivos como *Team America: World Police*⁶⁵, *That's My Bush*.⁶⁶

⁶⁵ Título traduzido para *Equipa América: Polícia do Mundo*

⁶⁶ Título traduzido para *Isso é o meu Bush*.

e *Cannibal! The Musical*⁶⁷, mas são mais conhecidos por serem os criadores da série de animação *South Park*.

Este documentário apresenta-nos um panorama sobre a produção de uma temporada duma das mais requisitadas séries de animação na cultura popular, levando-nos, sobretudo, a conhecer os métodos e as ações dos escritores, animadores e atores de voz no progresso da produção do primeiro episódio desta temporada.

A tipologia deste documentário poderá ser definida como possuindo traços do modo observacional e expositivo, sendo que existem momentos em que não existe nenhuma intervenção expositiva por parte da equipa, seguindo interações normais entre os sujeitos fílmicos durante o processo de se criar o episódio. Noutros momentos, a equipa interage e entrevista os sujeitos fílmicos para revelar os seus pensamentos e intenções por detrás das suas ações durante o processo de criação do episódio.

Este filme foi selecionado para servir de exemplo a ser usado para este projeto por apresentar um trabalho diversificado do que consistiu um fazer episódio de uma série de animação, especialmente num tempo limitado de apenas seis dias, demonstrando o horário e planificação caótica resultante da falta de tempo, mas também um olhar sobre a mente dos criadores desta série e da história por detrás da sua criação e os diferentes processos utilizados por Trey e Matt para conceber, organizar e realizar *South Park*.

⁶⁷ Título traduzido para *Cannibal! O Musical*.

3. Capítulo 3- A animação: Ferramenta na ação política

3.1. A definição de animação

A animação é um meio que permite obras cinematográficas e televisivas grandiosas, no qual as leis da realidade podem ser subjugadas e várias narrativas podem ser representadas sem muitos dos entraves que outros meios possuem. Mas como poderemos definir este género? Quais são as características que possui? E qual é o seu objetivo central?

A animação poderá ser definida como a criação de uma obra fílmica em que a ilusão de movimento é recriada para vivificar os objetos animados construídos pelo animador, para assim poder construir uma imagem que aparenta estar em movimento.

Para Wells:

To animate, and the related words, animation, animated and animator all derive from the latin verb, animare, which means ‘to give life to’, and within the context of the animated film, this largely means the artificial creation of the illusion of movement in inanimate lines and forms... (1998, p. 24)⁶⁸

Estes tipos de obra são feitos recorrendo à manipulação de linhas e formas inorgânicas, ao utilizar a rápida sucessão das progressões de posição destas linhas e formas através da reprodução destas mudanças de posição em imagens numa rápida continuidade. Como Chong declara, “The basic principle of animation can be defined as a process that creates the illusion of movement to an audience by the presentation of sequential images in rapid succession.” (2008, p. 7)⁶⁹.

A animação tem como propósito criar uma realidade, na qual as normas, tradições, leis e factos da nossa realidade não são aplicáveis à obra criada, estabelecendo-se as próprias convenções de como os sujeitos que a animação representa devem comportar-se.

Para Nogueira:

A animação prestar-se-ia, por isso, a conviver pacificamente com uma certa impressão de irrealidade- ao contrário do cinema convencional, onde a impressão de realidade tende a ser fundamental—e a suspender, manipular, subverter ou desafiar as leis e convenções do mundo como o conhecemos: as leis da física, as normas culturais, as premissas éticas, etc. (2010b, p. 59)

⁶⁸ Citação traduzida de Paul Wells: “Para animar, e as palavras relacionadas, animação, animado e animador, todas derivam do verbo latim, animare, que significa ‘para dar vida a’, e dentro do contexto do filme animado, isto largamente significa a criação artificial da ilusão do movimento de formas e linhas inanimadas...”

⁶⁹ Citação traduzida de Andrew Chong: “O princípio básico da animação pode ser definido como o processo que cria a ilusão de movimento para uma audiência pela repressão de imagens sequências em rápida sucessão.”

Assim, uma obra animada distingue-se de uma obra de ação real, devido ao facto de conseguir puxar as barreiras que limitam, normalmente, os outros tipos de meios do audiovisual, caracterizando-se pela possibilidade de demonstrar várias narrativas através da experimentação e da falta de limites que possui.

3.2. A definição de política

A política é uma faceta importante do nosso mundo, constituindo-se como um dos grandes fatores que influenciam a nossa vida, desde o nosso trabalho, as nossas amizades, ao nosso nível de vida e as nossas oportunidades de estudo. Mas como podemos definir política? Que atividades consistem na sua aplicação? Como funciona esta parte importante da nossa sociedade? E como regula as interações que temos entre nós?

Como muitos poderão pensar, quando pensamos em política, associamo-la à questão governamental num país ou numa região particular, na qual as leis e normas que governam um país são discutidas e implementadas, entre um grupo particular de indivíduos.

Como Kemp et al. declaram, “Politics is often seen in terms of what government does, the policies implemented, or, in terms of voting at elections, the decision at the ballot box.” (2016, p. 15)⁷⁰.

No entanto, a política terá uma dimensão mais singular, apesar desta observação. Poderá ser o uso da cooperação e ligação entre vários indivíduos para se dirigirem e movimentarem com uma motivação específica.

Segundo Goodin, “As to what politics is, however, I suggest a better answer would be this: politics is the constrained use of social power.” (2009, p. 27)⁷¹.

Tentando expandir nesta lógica, podemos pensar a política como sendo um resultado que se obtém através da socialização entre vários indivíduos, de maneira a realizar e manter certas ações e comportamentos instituídos e planeados de acordo com esta socialização.

Para Parsons, “Politics is the making of collective decisions. It is what happens, in some shape or form, when people engage with each other to govern their interactions.” (2017, p. 03)⁷².

⁷⁰ Citação traduzida dos autores Geoff Kemp et al.: “A política é maioritariamente vista em relação ao que o governo faz, que medidas implementam, ou, quanto a votar nas eleições, a decisão na urna eleitoral.”

⁷¹ Citação traduzida de Robert E. Goodin: “Sobre o que é a política, no entanto, eu sugiro que uma melhor resposta seria isto: a política é o uso restrito de poder social.”

⁷² Citação traduzida de Craig Parsons: “A política é realização de decisões coletivas. É o que acontece, em algum contorno ou forma, quando as pessoas se envolvem reciprocamente para governar as suas interações.”

A política, então, será a utilização do poder de um grupo social, de maneira a poder atingir um certo objetivo, reunindo e agrupando vários indivíduos numa espécie de equipa, de forma a poder mobilizá-los para atingir esse objetivo específico.

3.3. Os média audiovisuais e a política

A animação é, assim, um género que pode englobar na sua expressão várias dinâmicas e temas humanos e atuais. Mas como pode este género ter uma ligação à matéria que constitui a faceta política e de que maneira poderá ser exprimida a sociedade?

Para isso, devemos pensar no seu formato e na sua forma de expressão e de comunicação de informação ao público. Através da visão e da audição, a animação consegue ser transmitida, nomeadamente através dos média audiovisuais.

O audiovisual poderá ser, assim, o formato no qual a animação se manifesta e define-se como obras que utilizam a visão e o som para poder contar uma história, nas indústrias que os produzem e transmitem, como, por exemplo, o cinema, a televisão e os conteúdos digitais.

Segundo Aumont e Marie:

Adjetivo e, mais frequentemente, substantivo, que designa (de forma muito vaga) as obras que mobilizam em simultâneo imagens e sons, os seus meios de produção, e as indústrias ou artesanatos que as produzem. (2008, p. 29)

No entanto, o conceito de ‘média’ poderá significar o intuito que a obra quer atingir e difundir informação ao público, e este termo abrange um maior leque de formas de comunicação que só explora um sentido humano, como a visão (jornais, revistas) ou audição (rádio, telefone).

Continuando com Aumont e Marie:

Deve notar-se que o termo é etimologicamente plural (do latim media, plural de médium), mas que serve os dois géneros, para distinguir um ‘media’ (meio de difusão de informação) e um meio (meio de expressão). (2008, p.158)

Podemos, então, ponderar como os média englobam o audiovisual, mas o audiovisual é distinto dos ‘média’, sendo que os média audiovisuais são das únicas formas em que a visão e o som captam a realidade e a mensagem de uma forma mais íntima e abrangente. Com os média audiovisuais, transmitir mensagens de origem política ou acontecimentos políticos torna-se essencial para o público não ser separado da realidade política, mas um conjunto de espetadores que têm um contacto mais duradouro e produtivo com as realidades apresentadas por estes meios.

Para Clark:

Common to most forms of communication is the use of either the auditory sense or the visual power, perhaps both of them. Only rarely do the other senses play a significant role. Thus, with the aid of audiovisual media which theoretically involve the sense of hearing as well as the visual power, contemporary man is placed in a kind of 'eye-witness' situation in spite of disparities in time and place. In particular, one can maintain that film and television are the best and most perfect instruments so far available to communicate and recreate 'reality' in its outward manifestation. (1979, p. 59)⁷³

Assim, os média audiovisuais poderão auxiliar na expansão do conhecimento sobre vários acontecimentos e ideologias políticas, ao mostrar o espaço em que estas se inserem e expandir o nosso papel como participantes das medidas e regras que regem a nossa vida e a vida de outros elementos da nossa sociedade.

⁷³ Citação traduzida de M. J. Clark: “Comum a muitas das formas de comunicação é, ou, o uso do sentido auditivo, ou o poder visual, se calhar de ambos. Só raramente é que os outros sentidos possuem um papel importante. Por isso, com a ajuda do meio audiovisual que teoricamente envolve o sentido auditivo e o poder visual, o ser humano contemporâneo é colocado numa situação de ‘testemunha ocular’ apesar das disparidades em espaço e tempo. Em particular, alguém poderia declarar que o cinema e a televisão são os instrumentos mais perfeitos e melhores até agora disponíveis para comunicar e recriar a ‘realidade’ na sua manifestação externa.”

3.4 O impacto dos média audiovisuais na sociedade

Ao estabelecer a conexão entre os média audiovisuais e a abordagem da questão política, é possível examinar o impacto e reação desses meios na convivência diária e social. Os média audiovisuais ajudam a formar a nossa visão sobre diversos assuntos políticos, mas o olhar das várias situações políticas, correntes e passadas, transmitidas é diverso e multifacetado, com várias informações e temas dispersos entre si.

A sua produção e transmissão tem o mesmo intuito, que será dar à audiência informação e referências que possam formar e complementar a sua lógica e o seu pensamento sobre um certo Estado, povo, lei ou cultura representada no meio audiovisual usado.

Segundo Kemp et al.:

In a dynamic process, media frames contribute to the social construction of four powerful psychological phenomena that come together to shape politics: 1. Through repeatedly disseminating ideas about distinct groups, nations, and societies, they help build imagined communities (...). 2. They focus on group divisions and differences rather than their common ground, which makes the gulf between groups seem larger than it really is (...). 3. They convey meanings, understandings and appraisals that evoke emotions and their behavioural counterparts. 4. They bolster some social laws, norms, values and related cultural drivers while subverting others, a process that helps mould groups and societies. (2016, p. 176)⁷⁴

No entanto, podemos inferir que há uma expressa oposição de meios, objetivos e temas contrastantes transmitido por este tipo de obra. Este contraste poderá ser demonstrado através da mensagem, da produção e do objetivo que estas obras implicam e no impacto que têm na formação de atitude e comportamento do espetador e classificáveis em dois termos de oposição.

O primeiro termo a ser explorado poderá ser chamado de mediação representacional. Esta forma traduz-se pela maneira como é apoiada uma certa ideologia; ou são reforçadas certas noções culturais, sociais ou jurídicas, por uma entidade, muitas vezes comercial ou governamental. O seu objetivo demonstra ser um apoio à propagação de

⁷⁴ Citação traduzida de Geoff Kemp et al.: “Num processo dinâmico, o enquadramento dos média contribui para a construção social de quatro poderosos fenómenos psicológicos que se juntam para moldar a política: 1. Através da disseminação repetida de ideias sobre grupos, nações e sociedades, ajudam a construir comunidades visionadas (...). 2. Focam-se nas divisões e diferenças entre grupos e não nas suas bases em comum, fazendo com que o abismo entre os grupos pareça mais largo do que realmente é (...). 3. Transmitem significados, compreensões e elogios que invocam emoções e opostos comportamentais. 4. Reforçam algumas leis, normas, valores sociais e condutores culturais associados enquanto subvertem outros, um processo que ajuda a moldar grupos e sociedades.”

um ideal ao realizar a demonstração perfeita da conduta social idealizada, servindo de propaganda a uma certa ordem política ou ideológica.

Para Rancière:

It is not the value of the message conveyed by the mimetic dispositif that is at stake here, but the dispositif itself. The efficacy of art resides not in the model (or counter-model) of behaviour that it provides, but first and foremost in partitions of space and time that it produces to define ways of being together or separate, being in front or in the middle of, being inside or outside, etc. (2010, p. 136–137)⁷⁵

Já o segundo termo a ser desenvolvido denomina-se imediatismo ético e retrata-se por ser o oposto da mediação representacional. O objetivo deste tipo de produção e transmissão é criticar e analisar o que é considerado certo, servindo como um contraponto ao ideal estabelecido por uma sociedade ou organização, revelando falhas ou exemplos que revejam, com um certo senso crítico, as falácias estabelecidas com certos ideais, doutrinas ou leis. Assim, a relação da audiência com si mesma e com o mundo ao seu redor modifica-se, ao propor-lhes um olhar de discordância, que a leva a questionar e a revoltar-se contra o ideal estabelecido na sociedade e na ordem legal.

Continuando com Rancière:

This defines the second great paradigm of the efficacy of art, which contrasts one idea of mimesis with another, an ethics of representation and an archi-ethical paradigm. Archi-ethical, because the stake here is not to improve behaviour through representation, but to have all living bodies directly embody the sense of the common. This paradigm points right to the core of the question of political efficacy, but it does so by jettisoning both art and politics in the same stroke, fusing them together by framing the community as artworks. (2010, p. 137)⁷⁶

⁷⁵ Citação traduzida de Jacques Rancière: “Não é o valor da mensagem transmitida pelo dispositivo mimético que está em jogo aqui, mas o próprio dispositivo. A eficácia da arte reside não no modelo (ou no contramodelo) do comportamento que providencia, mas primariamente e mais importante nas partições de espaço e tempo que produz para definir maneiras de estarmos juntos ou separados, de estarmos à frente ou no meio, de estarmos dentro ou fora, etc.”

⁷⁶ Citação traduzida de Jacques Rancière: “Isto define o segundo grande paradigma da eficácia da arte, que contrasta uma ideia de mimese com outro, uma ética de representação e um paradigma arqui-ético. Arqui-ético, porque a meta aqui não é de melhorar comportamento pela representação, mas fazer com que todos os corpos vivos incorporem diretamente o sentido do comum. Este paradigma aponta diretamente para o núcleo da questão de eficácia política, mas fá-lo ao dispor tanto arte e política no mesmo golpe, ao misturar as duas juntas para enquadrar a comunidade como uma obra de arte.”

3.5. Os média audiovisuais como propaganda política

A divisão acima estabelecida confere significado às duas vertentes que uma obra desta temática poderá tomar. A primeira liga-se a uma questão de persuasão e aceitação de uma norma ou lei estabelecida por uma entidade definida na sociedade e liga-se, neste caso, à matéria da propaganda no contexto do audiovisual.

Mas o que representa a questão da propaganda? A propaganda poderá ser definida como a transmissão de uma certa mensagem de caráter ideológico ou idealizado, visando ser divulgada, consumida e aceite pelo espetador.

Para Aumont e Marie, “A propaganda consiste em difundir uma doutrina no público, uma ideologia ou um ideal de vida.” (2008, p. 208).

No entanto, é frequentemente ligada ao cenário político, a organizações ou agências governamentais, ou políticas, em que o principal objetivo é fazer a população aderir ou reforçar um ideal presente na vida social da audiência. A propaganda não é um trabalho individual, nem independente, mas sim coletivo, caracterizado por uma mensagem ou ideal já apresentado ao contexto social em que se insere, transmitido por diversos meios e formatos, como os jornais, a rádio, o cinema e a televisão.

Segundo Kemp et al.:

This defines the second great paradigm of the efficacy of art, which contrasts one idea of mimesis with another, an ethics of representation and an archi-ethical paradigm. Archi-ethical, because the stake here is not to improve behaviour through representation, but to have all living bodies directly embody the sense of the common. This paradigm points right to the core of the question of political efficacy, but it does so by jettisoning both art and politics in the same stroke, fusing them together by framing the community as artworks. (2016, p. 64)⁷⁷

A propaganda poderá muito bem ser suportada com o uso dos média audiovisuais. O uso de obras audiovisuais com simbologias ou referências culturais e/ou históricas próprias do mundo que referencia conseguem chegar e ser aceites com maior sucesso pelos espetadores, através da possibilidade de serem consumidas mais depressa e

⁷⁷ Citação traduzida de Geoff Kemp et al.: *A propaganda pode ser definida como a disseminação organizada de uma mensagem, doutrina ou ideologia via informação seletiva e enquadramento. Vale a pena explorar um número de diferentes componentes desta definição. Primeiro, uma entidade organizada está quase sempre por detrás do conteúdo da propaganda. Embora organizações privadas comerciais possam criar propaganda, está normalmente associada a atores políticos e, em particular, a governos. O segundo elemento que vale a pena explorar é a disseminação. A propaganda pode ser transmitida mediante vários formatos diferentes.*”

obterem um maior apoio financeiro e de difusão com ajuda da organização por detrás da obra audiovisual.

Concluindo com Dobson et al.:

Recent history has demonstrated that messages communicated through animated, audiovisual media and that employ culturally specific symbols, narratives and artistic conventions (discursive power) are likely to be compelling and fascinating despite a lack of rationality. From the beginning of the twentieth century onwards, propaganda has become more pervasive and intensive through the industrialization of media production under the auspices of private capital/ state funding (institutional power). It is clear from the growth of advertising and public relations that creating media that embody and promote ideals and values can be used to mobilize all kinds of groups, whether voters, consumers, employees or students. (2019, p. 173)⁷⁸

⁷⁸ Citação traduzida de Nichola Dobson et al.: “A história recente demonstrou que mensagens comunicadas via meio audiovisual e animada e que empregam símbolos, narrativas e convenções artísticas culturalmente específicas (poder discursivo) são muito prováveis de serem atraentes e fascinantes, apesar da falta de racionalidade. Do início do século XX, a propaganda tornou-se mais difundida e intensa através da industrialização da produção dos média sobre os auspícios do capital privado/ financiamento estatal (poder institucional). É claro que do crescimento da publicidade e das relações-públicas que a criação dos média’ que incorporam e promovem ideais e valores pode ser usado para mobilizar todos os tipos de grupos, sejam eleitores, consumidores, funcionários ou estudantes.”

3.6. Os média audiovisuais como análise e crítica política

A segunda vertente resulta duma contraproposta à propaganda, que está ligada, a uma forte crítica de uma doutrina ou mensagem política, visando influenciar e transformar a audiência num participante ativo e crítico sobre o tema da obra audiovisual. Esta vertente, portanto, está ligada à análise e crítica política.

Para muitos, a política é uma esfera que possui vários intervenientes, com vários olhares diferentes e multifacetados sobre um assunto que esteja em debate nesta esfera. Uma lei, uma norma ou uma ideologia são passíveis de serem observadas, investigadas e repreendidas por vários indivíduos, não estando estabelecidas e normalizadas num contexto determinado.

Para Cioffi, “A political issue is an issue that shapes social conflict and grouping along the friend/enemy distinction, and a political standpoint is a specific position within the debate shaping the social conflict.” (2022, p. 32)⁷⁹.

A análise e a crítica política estão relacionadas com a imposição de uma mensagem ou ideologia estabelecida, destacando-se o ativismo e a resistência contra uma entidade que apoia essa mensagem ou a reprovação de uma doutrina normalizada na sociedade a que pertencem os criadores da obra audiovisual. Através da análise e visão singular que transmitem na obra, poderão transformar o contexto político em que se inserem, mas também ajudar a revolucionar e modificar as instituições públicas e privadas pertencentes ao campo político, tornando-se numa parte vital para a inovação da sociedade.

Como Tzioumakis e Molloy declaram:

Historically speaking, film and video activists have been acutely aware of the socio-political aims toward which they are working. The question of the extent to which the aims, aesthetics and methods of video activism corroborate with those of dominant institutions has been at the forefront of a politically conscious praxis. (2016, p. 77)⁸⁰

Os média audiovisuais possuem uma enorme influência na audiência, sendo uma ferramenta de introdução à análise e intervenção na matéria política. O seu uso provém

⁷⁹ Citação traduzida de Angelo Emanuele Cioffi: “Um assunto político é um assunto que molda conflito e agrupamento social, como também a distinção entre amigo e inimigo, e um ponto de vista político é uma posição específica no debate que molda o conflito social.”

⁸⁰ Citação traduzida de Yannis Tzioumakis e Claire Molloy: “Falando historicamente, ativistas de filme e vídeo têm estado perfeitamente conscientes dos objetivos sócio-políticos para os quais querem trabalhar. A questão da

do facto de querer auxiliar o espetador a conseguir uma visão mais rigorosa e crítica, como também de mobilizar a audiência a debater e confrontar os aspetos negativos que provém da mensagem que o meio audiovisual e auxiliar na mudança destes aspetos negativos.

Voltando a Tzioumakis e Molloy, os autores declaram:

As well as being one of the primary mediators of the world, film has the capacity to alter physical and mental space. Thus video activists are key players in a hegemonic struggle. At the same time, the applications of video activism are as multifarious as the shifting socio-political contexts in which praxis develops. (2016, p. 78)⁸¹

extensão na qual as metas, estéticas e métodos do ativismo de vídeo colaboram com aqueles das instituições dominantes tem estado na vanguarda de uma prática politicamente consciente.”

⁸¹ Citação traduzida de Yannis Tzioumakis e Claire Molloy: “*Além de ser um dos principais mediadores do mundo, o filme conseguem alterar o espaço físico e mental. Assim, ativistas de vídeo são jogadores-chave numa luta hegemónica. Ao mesmo tempo, as aplicações do ativismo de vídeo são tão multifacetadas como as mudanças nos contextos sociopolíticos nos quais a prática se desenvolve.*”

3.7. A animação no contexto político

Após analisar o contexto e como os média interagem com o audiovisual, pode concluir-se que os média estão relacionados com o audiovisual, mas o audiovisual é diferente dos 'média, uma vez que, ao usar vídeo e áudio, o público torna-se uma testemunha mais ativa na questão política e não um observador passivo.

Os média audiovisuais são as únicas formas nas quais uma animação pode narrar e transmitir a sua mensagem e conteúdo ao público. O impacto que têm no público é extremamente relevante e a disseminação é mais fácil e com uma maior abrangência, ultrapassando idades, classes sociais, géneros e etnias.

A política é uma temática que pode ser repensada mediante diferentes formatos, a animação sendo uma delas. A animação consegue transmitir uma identidade política mais complexa e detalhada de uma certa cultura ou período histórico, expondo as personagens principais como multifacetadas.

Para Roe, “Animation, as well as revealing the subjectivity of the film’s subjects, becomes a means to draw them into a broader social, political and cultural history.” (2013, p. 144)⁸².

Na atualidade, a animação, como auxiliar da temática política, continua a ter um papel bastante forte nas discussões que envolvem a hierarquia da cultura popular e da arte, estando em causa o modo como a estrutura e a liderança governamental influenciam os nossos gostos e opiniões.

Segundo Dobson et al., “Contemporary animation is no less political. Even though today’s arguments about aesthetics and politics take place on a different terrain, there remain concerns that aesthetic experience, that taste and sensorial pleasure, is thoroughly organized by structures of power.” (2019, p. 169)⁸³.

A animação é um meio que consegue emergir através da troca de questões e reflexões que vários indivíduos fazem em conjunto, sendo uma obra de animação feita através do esforço coletivo de uma equipa. A animação pode ser realizada com o intuito de criticar

⁸² Citação traduzida de Anabelle Honess Roe: “A animação, para além de revelar a subjetividade dos sujeitos fílmicos, tornar-se um meio para atraí-los para uma história social, política e cultural mais abrangente.”

⁸³ Citação traduzida de Nichola Dobson, Annabelle Honess Roe, Amy Ratelle e Caroline Ruddell: “A animação contemporânea não é menos política. Embora os debates atuais sobre a estética e a política tenham lugar num palco diferente, ainda existem preocupações que a experiência estética, que o gosto e prazer sensorial sejam completamente organizados por estruturas de poder.”

ou defender um ponto de vista concreto sobre uma questão temática, ou ideologia política, sendo no entanto erguida por via de uma junção de objetivos, meios e valores associados ao esforço coletivo da equipa responsável pela sua realização.

Voltando a Dobson et al., “And animation itself, whether created by independent artists, a state government or transnational media company or some combination of these, likewise emerges through a matrix of intentions, practices, beliefs and materials.” (2019, p. 169-170)⁸⁴.

⁸⁴ Citação traduzida de Nichola Dobson et al.: “*E a animação em si, quer seja criada por artistas independentes, um estado governamental ou companhia mediática transnacional, ou uma combinação destes, igualmente emerge via uma matriz de intenções, práticas, crenças e materiais.*”

3.8. A animação no contexto da propaganda

A propaganda poderá ser um dos dois intuitos com que uma obra de animação é realizada quando aborda o mundo político. A obra pode criar uma imagem idealizada ou estilizada, recriar o nosso mundo, para reforçar uma ideia ou um conceito político definido na vida social do público, ao embelezar ou idealizar esse conceito, visando atrair os membros de uma audiência para aderirem ao conceito proposto.

A animação foi, desde o seu nascimento, realizada para poder argumentar e defender uma ideologia ou vertente política. Serviu como arma de guerra para conseguir atrair e estimular o público para certos objetivos, como também impulsionar padrões de comportamento sociais e culturais restritos a um certo país em tempo de hostilidade contra outras nações.

Segundo Dobson et al.:

Animated propaganda is a common source for caricatures, stereotypes and political satire. The twentieth century, the age of cinema, was rife with global conflicts between nation- states and propaganda was crucial to mobilizing populations and promoting competing ideals and values during times of war. (2019, p. 172)⁸⁵

Desde a introdução do conceito de promoção publicitária e da prioridade da relação com o público, os diversos formatos de média audiovisuais têm um grande impacto no que diz respeito a convencer e manipular a população a seguir um valor ou ideia política singular, chegando a atingir um número maior de pessoas do que outros média.

Voltando a Dobson et al.:

It is clear from the growth of advertising and public relations that creating media that embody and promote ideals and values can be used to mobilize all kinds of groups, whether voters, consumers, employees or students. (2019, p. 173)⁸⁶

A animação consegue explorar a vida quotidiana de uma maneira quase fiel, mas que joga ou promove noções já pré-concebidas, através da sátira e da caricatura. Há uma certa ignorância ou ausência do sentido da complexidade que afeta a nossa realidade, representando-a com uma divisão de preto e branco no mundo, tendendo, por norma, a

⁸⁵ Citação traduzida de Nichola Dobson et al.: “A propaganda animada é uma fonte comum para caricaturas, estereótipos e sátira política. O século XX, a idade do cinema, esteve repleto de conflitos globais entre Estados-nações e a propaganda foi crucial para mobilizar populações e promover ideais e valores concorrentes durante tempos de guerra.”

⁸⁶ Citação traduzida de Nichola Dobson et al.: “O crescimento da publicidade e das relações-públicas deixou claro que criar média que incorporem e promovam ideais e valores podem ser usados para mobilizar qualquer tipo de grupos, sejam eleitores, consumidores, funcionários ou estudantes.”

característica de pegar em preconceitos e noções básicas, adornando algumas personagens e demonizando outras, podendo não corresponder à realidade que tenta representar.

Concluindo com Dobson et al.,

Propaganda's primary function is to advance a political cause. Its commitment to truth is negligible, which is why it often does not contribute to politics as directly as it purports. Propaganda injects a dose of distortion into a media environment which, even if helpful in the short term, can perpetuate confusion and harmful myths in the long term. (2019, p. 173)⁸⁷

⁸⁷ Citação traduzida de Nichola Dobson et al.: “A principal função da propaganda é de avançar uma causa política. O seu compromisso com a verdade é negligente, o que não contribui para a política tão diretamente como pretende. A propaganda injeta uma dose de distorção ao ambiente mediático que, mesmo sendo útil a curto prazo, poder perpetuar confusão e mitos prejudiciais a longo prazo.”

3.9. Obras de animação com subtexto propagandístico político

3.9.1. Justificação da escolha

Já tendo analisado a relação da animação com a propaganda e com que intuítos é realizada, podemos agora abordar a realização de animação com valor propagandístico político.

Várias obras animadas já foram realizadas com o intuito de promover e disseminar uma ideia política, utilizando o uso do dramatismo ou da caricatura para reforçar os argumentos a favor dessa ideia política, representando, muitas das vezes, uma visão simplista da matéria política em questão.

Para poder contextualizar e exemplificar o uso da animação na política como ferramenta de propaganda no meu projeto de mestrado, investigarei duas obras animadas que servem de apoio e suporte a uma ideologia política explícita, além de analisar a ideologia política que defendem e os meios pelos quais foram realizadas.

A primeira obra é uma série de animação intitulada de *Magyarázom...*⁸⁸. Esta obra de animação húngara foi criada por Szabó Sípos Tamás, com o intuito de promover o Novo Mecanismo Económico (NME), promovido pelo regime comunista húngaro, que visava apoiar uma transição do protecionismo económico para um mercado regulado, mas livre, com uma abertura ao comércio internacional.

A segunda obra é a análise da curta-metragem *Sovetskie Igrushki*⁸⁹ de Dziga Vertov. Esta curta-metragem nasce no contexto após a guerra civil russa, que culminou na vitória do Exército Vermelho, liderado por Vladimir Lenin, sobre o Exército Branco, constituído por vários movimentos anti- Bolchevique. É a primeira e mais velha obra de animação soviética e explora a ideologia comunista soviética estabelecida no pós- guerra, fazendo uma crítica à ideologia capitalista e imperialista defendida pelo Exército Branco.

⁸⁸ Título traduzido para *Eu explico...*

⁸⁹ Título traduzido para *Brinquedos Soviéticos*.

3.9.2. *Eu explico...* de Szabó Sípos Tamás



Figura 16- *Magyarázom...* (1968-1970)

Esta série de animação húngara apresenta, com a ajuda da personagem principal, Doutor Agy (inspirada e dobrada por Sándor Kopátsy), as várias reformas e possibilidades que as novas medidas económicas criaram para quebrar a pouca produtividade e dinamizar a economia que, até então, estava caracterizada por uma grande pobreza e falta de resultados. Na Hungria da década de Sessenta, o regime comunista liderado pelo Partido Socialista Operário Húngaro, chefiado por János Kádár, chegou ao poder após a Revolução Húngara de 1956, implementou várias medidas reformistas que visavam quebrar a rigidez estatal e comercial implementada no país. O Novo Mecanismo Económico (NME) queria dar autonomia e independência ao setor comercial, fixando os preços de vários produtos, estabelecendo acordos comerciais entre empresas, abrindo o mercado para o exterior, querendo uma maior liberdade de escolha para as empresas decidirem o tipo e a quantidade de produtos que iriam produzir e um maior investimento nos setores da educação, da medicina e da agricultura.

O realizador Szabó Sípos Tamás colaborou com o economista Sándor Kopátsy, um dos principais responsáveis pelo planeamento e implementação do NME, para realizar esta minissérie de animação, para demonstrar à população húngara as mudanças que este organismo iria providenciar, tendo uma maior abrangência entre classes sociais e grupos

etários, fazendo questão de, não só atrair o apoio da população húngara, mas dos vários aparelhos políticos do sistema governamental, já que estas normas económicas eram contra o pensamento e ideologia comunista, e vários contemporâneos dos países do Bloco de Leste, como também da União Soviética, expressaram o seu desacordo contra a sua implementação.

A animação da minissérie deu-se num período de dinamização de temáticas fílmicas, sendo que, até então, a indústria da animação trabalhava uma temática ligada à questão infantil e lúdica, com desenhos animados sobre contos infantis e de personagens cómicas, e a sua transmissão a dar-se através do único canal televisivo, chefiado pelo governo. Após a chegada ao poder de János Kádár, a animação começou a tornar-se mais divergente nos seus ideais e mensagens, levando a uma emergência de vários tipos de obras animadas ligadas à desigualdade social, à pobreza, às relações interpessoais, ao amor, à guerra e às revoluções políticas ou ideológicas, que foram não só transmitidas na Hungria, mas também exportadas para o exterior.

Esta série de animação foi usada para ilustrar o tópico da animação como crítica política neste projeto devido ao impacto que possui na história da animação húngara como também do seu retrato político e cultural da época, demonstrando a evolução da animação em qualidade, mas também na sua forma de produção.

3.9.3. Brinquedos Soviéticos de Dziga Vertov

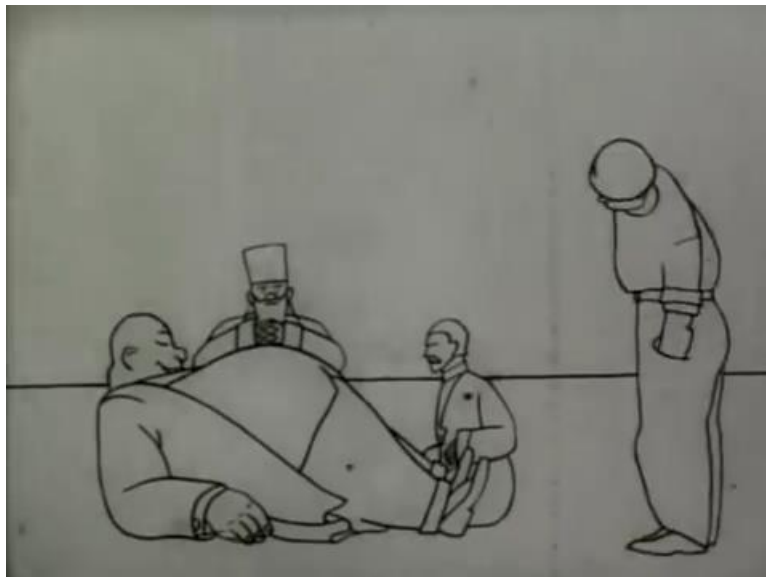


Figura 17- Sovetskie Igrushki (1924)

Esta curta-metragem de animação retrata um homem gordo (representativo dos NEPman), ganancioso, a consumir uma enorme quantidade de comida. Termina a sua refeição, não conseguindo levantar-se. Aqui, aparece uma mulher que seduz o homem, para que ele lhe ofereça vários produtos, como sapatos e joias. Dois padres, representativos da Igreja Ortodoxa, fazem a sua entrada, discutindo e lutando entre si, sentam-se ao pé do homem, enquanto um trabalhador (representativo da classe operária) aparece e tenta cortar com uma tesoura gigante a barriga do homem. Falha, e as restantes personagens riem-se. Os padres rezam pela proteção homem e o trabalhador aí, com a sua perna (no filme estilizada de impostos) pisa a barriga do homem, rasgando-a e fazendo cair dela, moedas, que voltam logo, depois, para a barriga do homem. Aqui, aparece um segundo trabalhador, que, ao perceber o que ocorre, decide fundir-se com o primeiro trabalhador e juntos pisam a barriga do homem, que se rasga e saem de lá riquezas monetárias que vão, em seguida, para o “Banco do Povo”. Tendo-se, assim, chegado ao final da curta-metragem, aparecem seis membros do Exército Vermelho, que com os trabalhadores se transformam numa árvore e enforcam o homem, a mulher e os dois padres, como para dar a aparência de uma árvore de Natal.

A União Soviética foi um estado que durou entre 1922 e 1991 e possuiu uma história com vários períodos de instabilidade política e económica, marcada pela discórdia ideológica, começando com as suas origens na Revolução Russa de 1917. Vladimir Lenin foi o fundador deste Estado, admirador dos pensamentos de Karl Marx, tendo conseguido derrubar um regime imperialista autocrático de quase 200 anos e estabelecido um Estado comunista fechado. No entanto, muitas das normas políticas implementadas por Lenin e pelo seu governo, inspiradas pela ideologia comunista, não conseguiram assegurar uma produtividade e uma economia fortes na altura da sua implementação. Assim, Lenin, até alcançar um momento económico viável para a reintrodução das medidas ideologicamente comunistas, introduziu uma nova medida governamental intitulada de Nova Política Económica (NEP). O seu objetivo era o conjugar de certos valores capitalistas e comunistas (como direito a propriedade privada, um mercado livre, mas regularizado pelo estado; a autorização de investimento privado e estrangeiro em território nacional e abertura de comércio por parte de contratantes privados) para regularizar a situação económica soviética, sendo esta uma medida temporária. No entanto, estas novas normas económicas causaram um forte descontentamento social, por parte da população e de defensores e teóricos ligados ao comunismo, devido ao uso de ideias capitalistas nestas medidas e da aparição dos NEPman, uma classe social de comerciantes que surgiu, conseguindo acumular fortunas consideráveis devido à implementação da NEP. Esta classe social e a sua existência eram exemplos de tudo aquilo com que o regime de Lenin discordava. A sua vantagem financeira relativamente ao conjunto da população demonstrava um certo irrealismo do regime soviético, aderente até aí das ideias comunistas de Marx, o que fazia dos NEPman não somente uma anomalia, mas também um inimigo.

Dziga Vertov é um dos maiores cineastas soviéticos reconhecidos, com obras como *Человек с киноаппаратом*⁹⁰ e *Кино-Правда*⁹¹ a serem tidas como algumas das obras cinematográficas mais importantes realizadas. A sua filmografia é muito diversificada e demonstra a sua tendência para o experimentalismo, realizando vários projetos ligados à ficção, ao documentário e, menos reconhecido, à animação. Vertov achava que a animação poderia transformar as imagens em movimento num símbolo único que todos

⁹⁰ Título traduzido para *O Homem com a Câmara de Filmar*.

⁹¹ Título traduzido para *Cinema-Verdade*.

podem ler e entender sem problemas, tendo, na sua própria maneira de construção e organização, uma qualidade que qualquer forma de ação real não possui.

Apoiante dos ideais de Marx, esta curta-metragem revela o seu descontentamento com a implementação do NEP, apresentando caricaturas de personagens que representam instituições e classes sociais consideradas maléficas ou benevolentes, sem qualquer nuance, demonstrando um claro desejo de influenciar a audiência a ponto de discordar das medidas implementadas pelo NEP.

Esta curta-metragem foi a primeira produzida na União Soviética e, como se pode notar, a sua animação é rudimentar, simples e flexível. O *design* das personagens e do espaço é simplificado, assim como o enquadramento amplo dos planos, proporcionando uma visão dos primeiros passos da animação no contexto soviético. Vertov, com os artistas Aleksandr Ivanov e Aleksandr Bushkin, conseguiu auxiliar na inovação técnica possível para permitir uma evolução contínua da animação soviética, o que levou a que filmes como *Аленький цветочек*⁹² de Lev Atamanov e *Чужой голос*⁹³ de Ivan Ivanov-Vano pudessem ser criados.

Os motivos que levaram à escolha deste filme como exemplificação do uso da animação num contexto propagandístico neste projeto foram o valor cultural e histórico que esta obra animada representa para o tempo contemporâneo, relatando os primeiros passos da animação no contexto soviético e global, mas, deve-se também aos ideais e mensagens políticas que visa transmitir, tornando claras as suas oposições e preferências, sem censura nem temor na maneira como se exprime, de uma forma extrema.

⁹² Título traduzido para *A Flor Vermelha*.

⁹³ Título traduzido para *A Voz de Outra Pessoa*.

3.10. A animação no contexto da análise e crítica política

Após explorarmos a animação no contexto da propaganda, devemos agora explorar o segundo intuito com que a animação política será criada, o de servir como análise e crítica política. A animação poderá surgir como contracorrente de uma vertente política estabelecida na sociedade da qual faz a crítica, querendo transformar a audiência num participante que questiona e critica a temática explorada.

A animação como análise e crítica política nasce a partir da discórdia criativa de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos participativos na faceta política do mundo em que se inserem, fazendo uma investigação crítica a um valor ou ideologia política presente e vigoroso na população ou país em que estão inseridos, apresentando uma opinião e argumentação que contradiz a versão estabelecida pelo governo ou força partidária ligada ao tópico político em questão.

Para Buchan, “When denied subjectivity by the state, the only political form of resistance for a theory that naturalizes it, is to assert subjectivity.” (2013, p. 198)⁹⁴.

Uma obra animada pode recriar uma era cultural ou histórica passada, para explorá-la por outro olhar, relatando ou recriando acontecimentos com cariz político de um contexto sociocultural específico, desafiando a versão histórica aceite pela sociedade e apresentando uma visão histórica que introduz vários ângulos não explorados ou pouco desenvolvidos, para dar a conhecer outra vertente desses acontecimentos.

Como Leslie e McKim declaram:

But animation has also become a very important way to connect with or ‘re-animate’ the past. Through the animated image we recreate past events or bring to life otherwise unavailable histories, often with an explicitly political dimension. Increasingly, the critical imperatives we face also involved time scales that extend beyond human lifespans and challenge the human political imagination. (2017, p. 5)⁹⁵

⁹⁴ Citação traduzida de Suzanne Buchan: “Quando a subjetividade é negada pelo Estado, a única forma política de resistência para uma teoria que a naturaliza é afirmar a subjetividade.”

⁹⁵ Citação traduzida de Esther Leslie e Joel McKim: “Mas a animação também se tornou uma forma importante de se conectar com ou ‘reanimar’ o passado. Através da imagem animada podemos recriar eventos passados ou trazer à vida histórias que de outra forma não estariam disponíveis, muitas vezes com uma dimensão política explícita. Cada vez mais os imperativos críticos que enfrentamos também envolvem escalas de tempo que se estendem além da duração da vida humana e que desafiam a imaginação política humana.”

Esta rebelião torna-se necessária para renovar o mundo político, abrir novos pontos de discussão na sociedade em que se inserem e mudar o modo como socializamos, vivemos e pensamos. Esta transformação só se consegue através da luta e discordância contra os argumentos promovidos por uma entidade ou indivíduo ligados ao mundo político, introduzindo novas vozes, defendendo, com os seus próprios argumentos, alternativas à ideia política criticada.

Voltando a Buchan:

These new forms would challenge the viewer to question dominant ideologies, their modes of production and the very forms of daily life lived. Such a politics of aesthetics contends that cinema's role in the transformation of consciousness necessary for radical social change can only be engaged through equally radical aesthetic practices (...)(2013, p. 225)⁹⁶

Assim, uma obra animada pode ser uma ferramenta essencial para, por um lado, podermos visualizar o nosso mundo num contexto de investigação e, por outro, processarmos formas de introduzir novos valores ou despromover outros, num processo para transformar positivamente a nossa interação social e cultural.

⁹⁶ Citação traduzida de Suzanne Buchan: “*Estas novas formas desafiarão o espetador a questionar ideologias dominantes, os seus modos de produção e as próprias formas da nossa vida quotidiana. Tal política de estética afirma que o papel de cinema na transformação do consciente necessário para a mudança política radical só pode ser realizado via práticas estéticas igualmente radicais (...)*”

3.11. Obras de animação com subtexto analítico e crítico político

3.11.1. Justificação da escolha

Ao ter analisado o uso da animação como crítica na matéria política, vamos agora investigar exemplos do uso de uma obra animação realizada como análise e crítica política.

Diversas animações abordam o tema da política visando criticar uma ideia política presente na sociedade através da análise de eventos históricos ou culturais que se concentram na vertente política ou que usam a animação para explorar as consequências que a ideologia política de oposição tem na vida social.

Para compreender e detalhar a utilização da animação como crítica política no meu projeto de mestrado, foram selecionados vários exemplos para análise, considerando a posição política que defendem, os argumentos utilizados para justificar a sua visão, as técnicas utilizadas e o modo como exploram o impacto que o valor político que criticam e a alternativa que propõem têm na sociedade.

Em primeiro plano, serão abordado peças de animação que se realizaram em contexto internacional, explorando assuntos políticos que tenham um cenário global. O primeiro exemplo que analisaremos será o da longa-metragem *Persepolis*⁹⁷, que explora as memórias de infância e juventude da realizadora Marjane Satrapi e da sua família, antes, durante e após a Revolução Iraniana, que destronou o governo monárquico e o substituiu por um regime islâmico teocrático. O segundo exemplo é uma série de animação conhecida como *Capitol Critters*⁹⁸, que se baseia numa representação antropomórfica para ilustrar a época em que George H. W. Bush foi presidente dos Estados Unidos da América, servindo como uma crítica política ao seu governo e às medidas tomadas.

Em segundo plano, serão abordadas obras de animação criadas a partir da exploração política em contexto nacional. A primeira obra a ser explorada é a longa-metragem intitulada *O Pesadelo do António Maria*, que retrata o político António Maria da Silva,

⁹⁷ Título traduzido para *Persépolis*.

⁹⁸ Título traduzido para *Criaturas do Capitólio*.

que foi seis vezes chefe de governo durante a Primeira República Portuguesa, e a sua apatia perante o descontentamento que a população portuguesa tinha em relação às medidas políticas que implementou. A segunda obra será um filme realizado por José Miguel Ribeiro intitulado *Estilhaços*, que narra o impacto que a guerra e o trauma que advém dela têm num veterano da Guerra Colonial portuguesa e na sua família, sobretudo na relação com o seu filho.

3.11.2. De contexto internacional

3.11.2.1. *Persépolis* de Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud



Figura 18- *Persepolis* (2007)

Baseado no livro autobiográfico de Marjane Satrapi, um dos dois criadores deste filme, mostra o crescimento de Marjane e a vivência com a família no antes e depois da transição do Irão para um governo fundamentalista islâmico, em 1979. Marjane vê dois dos seus tios morrerem, direta ou indiretamente, devido às leis autoritárias do regime islâmico. Aquando a guerra entre o Iraque e o Irão e após ser expulsa da escola secundária onde andava por entrar em conflito com a matéria pró-fundamentalista dada pelos professores, a família de Marjane inscreve-a num colégio austríaco, em Viena. A partir daqui, apresenta-se uma dicotomia que a marcará, pois não se consegue adaptar às diferenças sociais e culturais, sofre preconceito devido à sua etnia, e passa por um período como sem-abrigo, voltando para o Irão. Aqui, percebe a gravidade do impacto da guerra na família e no país, que não se compara à sua experiência em Viena. Após tirar a sua licenciatura, apaixonar-se e casar-se, com o desfecho da guerra, a implementação de medidas políticas mais autoritárias e agora desapaixonada do marido, divorcia-se e, com o apoio da família, imigra para França, prometendo à mãe que nunca mais retornará ao Irão.

Para muitos, a Revolução Iraniana foi uma surpresa mediática e política, devido ao facto de o Irão se encontrar num crescimento económico imenso, num período de grandes reformas sociais e culturais, quando ocorreu uma maior industrialização e modernização do país. Promoveu-se uma liberdade de expressão para as classes sociais mais oprimidas

e uma campanha para a escolarização da população, como também se promoveu e se reforçou a emancipação do sexo feminino através do voto e da carreira académica e profissional. A mudança para um regime fundamentalista religioso impediu o grande progresso social e cultural alcançado, impondo-se o conservadorismo e o autoritarismo de tal forma que contribuíram para a fuga e a expansão da diáspora iraniana. Marjane representa isso no filme, uma imagem de cidadãos iranianos que, desanimados e desapontados com a Revolução, buscam a liberdade e a expressão perdidas através do desterro e afastamento do seu país natal.

Sendo assim, esta longa metragem retrata a transição de um governo monárquico, muito criticado, mas livre e aberto à crítica, para uma ditadura religiosa e conservadora, extrema e violenta, opressiva, e como a população iraniana tenta adaptar-se e sobreviver; como as mudanças que ocorrem na vida social e as diferenças entre as gerações mais velhas e novas têm como consequência a fuga da juventude iraniana da repressão social, cultural e política do governo fundamentalista, contribuindo para uma enorme emigração.

Esta longa-metragem é produzida em animação 2D, maioritariamente em preto e branco, via uma forma de animação tradicional de desenho em papel com tinta. Essa escolha estética e de produção foi intencional, para não separar a questão étnica e ver os personagens envolvidos no filme como pessoas normais e como esta mudança política pode afetar qualquer país. Além disso, também para captar o ambiente ligado ao passado num tom de tristeza e apatia, as cenas que retratam a atualidade mais recente, com Marjane na França, são em tom de cor.

A escolha desta longa-metragem como exemplo da utilização da animação como uma crítica a uma ideia política deve-se ao uso da estética ligada à cor para transmitir ao espetador as emoções da narradora da história, passar uma mensagem de que nenhuma nação está imune a este tipo de transição política.

3.11.2.2. *Criaturas do Capitólio* de Nat Mauldin, Steven Bochco e Michael Wagner



Figura 19- *Capitol Critters* (1992)

Durante a presidência de George W. Bush, esta série de animação de treze episódios apresenta-nos a trajetória de Max, um rato nativo do Nebraska que vive numa quinta. Após perder a sua família por exterminadores, parte numa jornada clandestina até Washington em busca do seu primo Berkley, que mora na cave da Casa Branca, com o seu amigo Jammett e a sua mãe, Trixie. Max tem como objetivo sobreviver, não só na metrópole dos Estados Unidos, mas também no pequeno mundo urbano da Casa Branca, onde enfrenta situações de risco com Jammett e Trixie, lutando contra gatos presidenciais, baratas e esquilos. A série visa abordar temas que atormentaram e ainda atormentam a sociedade americana.

Esta série de animação recorre ao uso do antropomorfismo, com as classes mais baixas a serem representadas por roedores e as classes mais altas representadas por felinos, e as classes médias por uma miríade de animais. Há uma direta conexão em como os ratos representam a população americana, em geral, como sendo vítima de desigualdade social, enfrentando problemas como a toxicodependência, a destruição ecológica, a corrupção política, a tensão racial, o abuso presente no sistema prisional, a questão da gentrificação e a violência com armas de fogo. A exploração de outros temas como a morte, o amor, o sexo e o luto é também sentida nesta série, mas com sensibilidade

séria, direta e sem censura, expondo as crianças a estes tópicos sem os tornar impróprios, mas procurando igualmente atrair jovens e adultos.

Criada por Nat Mauldin, Steven Bochco e Michael Wagner, esta série animada foi desenhada para servir como uma sátira política ao governo republicano, chefiado pelo então presidente George W. Bush e vice-presidente Dan Quayle. Muitos consideram esta série um elemento de nostalgia pelos tempos em que os temas políticos não tinham atingido a magnitude atual, mas também conquistaram inúmeros seguidores ao servir como prelúdio para o governo de George Bush Jr., filho de George W. Bush, que teve uma campanha externa militar devido ao ataque terrorista do 11 de Setembro, o que o fez ser reeleito. No entanto, esta campanha e a sua escala militar tiveram como consequências a negligência da política interna estadunidense, o que provocou um aumento dos problemas já mencionados, e que fez com que George Jr., ao assumir a presidência em 2009, confronta-se com eles tornados emblemáticos na imagem americana até hoje.

A animação 2D digital, realizada pelos estúdios Hanna-Barbera, rege-se por um realismo de movimento dos animais humanizados, sendo que cada personagem possui os seus próprios maneirismos e uma naturalidade que remete para o comportamento real dos animais representados, existindo um equilíbrio perfeito no retrato do antropomorfismo. A animação, no entanto, não é um dos seus pontos fortes, sendo considerada bastante normal quando comparada a outras séries exibidas nesse período, como *Animaniacs* e *Pinky e o Brain*. Não teve grande sucesso no período em que foi exibida, por ser divulgada como uma alternativa à série *Os Simpsons*, focando-se apenas na questão da sátira política, sem uma grande estrutura narrativa das personagens ou uma maior compreensão da convivência entre as personagens principais entre si e aquelas que as cercam.

Esta série de animação foi selecionada para ser uma amostra da animação com subtexto analítico e crítico político devido à sua escolha de narrativa antropomórfica e metáfora social, bem como à representação equilibrada de temas adultos e valores políticos distintos, sem subestimar a sua dureza e relevância.

3.11.3. De contexto nacional

3.11.3.1. *O Pesadelo do António Maria* de Joaquim Guerreiro



Figura 20- *O Pesadelo do António Maria* (1923)

Esta obra animada explora as oposições e descontentamento popular com o político António Maria Silva, o último primeiro-ministro da Primeira República, tendo sido destronado do poder, em conjunto com o governo da Primeira República, pelo regime salazarista. A personagem é uma metáfora e símbolo representativo de um governo que vive, no filme, atormentado pela exaustão e desencanto do povo português com as medidas do governo no setor da igualdade social e de género e a sua participação na Primeira Guerra Mundial, como também pelas novas ideologias políticas nascidas neste tempo, como o fascismo e o comunismo. No filme, António Maria volta para casa, depois de uma sessão de parlamento, tendo encontros com vários membros da população que representam vários aspetos críticos ao governo instalado.

O período da Primeira República Portuguesa (que durou entre 1910 e 1926) foi um período histórico que cedeu à queda da monarquia portuguesa e antecedeu o período do governo da Segunda República Portuguesa (mais conhecido pelo nome do Estado Novo). Este tempo histórico não é, na mentalidade contemporânea, muito explorado ou mencionado na cultura popular, embora tenha sido vital o seu fracasso e as suas falhas para fazer emergir o Estado Novo em Portugal. A Primeira República implementou medidas como a separação da Igreja e do Estado, a criação da primeira Constituição

republicana portuguesa, uma reforma penal e prisional do sistema judicial português e a criação e implementação do Registo Civil. Este governo foi muito progressivo, comparado com o regime monárquico, mas devido à sua instabilidade política, discórdia entre os vários partidos políticos, a entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial e a falta de medidas progressistas no que tocava aos direitos sociais e igualdade de oportunidades entre classes sociais, foi derrubado na Revolução de 28 de Maio de 1926, liderada por João Sinel de Cordes e Marechal Gomes da Costa.

Realizado por Joaquim Guerreiro, caricaturista e ilustrador, este filme é a primeira obra animada do cinema português que se conhece, sendo um marco da história do audiovisual português. A sua produção foi realizada em parceria com a revista *Tiro ao Alvo*, tendo sido estreada na nova iniciativa desta revista, “Fitas Faladas”, apresentada no Edén Teatro. A curta-metragem faz emergir as ideias e valores políticos opostos à Primeira República mediante caricaturas satíricas, mas, também, faz uma espécie de premonição sobre a queda do governo republicano, uma previsão para o futuro, traduzindo-se, então, numa dicotomia entre o que o povo português já previa, mas o que o regime governamental instaurado ignorava: a possibilidade de mudança e crescimento, com apoio popular, de um novo regime governamental emergente de várias opções nascidas no contexto e conflitos internacionais do início do século XX. Esta curta-metragem foi criada através do desenho em papel, tendo sido realizadas cento e cinquenta e nove ilustrações e oito legendas manuscritas. Nenhuma bobine do filme original sobreviveu, sendo que a sua reconstituição foi realizada por Paulo Cambraia, um dos principais historiadores e ensaísta do cinema de animação português na atualidade, após a redescoberta e aquisição dos desenhos originais usados para realizar a curta-metragem, pelo Museu da Presidência da República.

A escolha desta curta-metragem para ilustrar o tópico da animação como crítica política neste projeto, num contexto histórico, foi feita devido à sua importância na criação da animação portuguesa, por ser um testemunho histórico, mas também por ser uma das primeiras obras de animação portuguesas existentes e um marco da animação no começo do século XX.

3.11.3.3. *Estilhaços* de José Miguel Ribeiro



Figura 21- *Estilhaços* (2016)

José Miguel Ribeiro apresenta com este filme a narrativa de Mário que explora as memórias e feridas do seu pai durante o tempo deste como soldado durante a Guerra do Ultramar. Uma briga no trânsito começada pelo seu pai abre este tópico na narrativa cinematográfica, levando a explorar, numa conversa entre o protagonista e o seu pai, o seu tempo na guerra, a principal razão do afastamento do filho. Aqui, introduz-se um episódio de guerra pelo qual o pai do protagonista passou, sendo que é primeiramente introduzido ao público por Mário e depois explorado a fundo pelo seu pai. Nestas narrativas, percebemos a dor que o pai de Mário sofreu durante a guerra, com a morte dos seus companheiros e a cruel e dura experiência que teve como soldado. Esse trauma afetou não somente a sua vida mas também a da sua família, especialmente a relação com o seu filho, que está atormentado pelo trauma do pai, revelando que a guerra é uma prisão que aprisiona a ambos.

O regime do Estado Novo foi caracterizado por uma ideologia fascista e autoritária, ligada a um doloroso conservadorismo, mas também na inspiração de voltar a alcançar a glória e poder do império português colonial. Durante a década de sessenta, várias colónias portuguesas, como Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, declaram a sua intenção de se tornarem países independentes, algo que iria contra os interesses geográficos e estratégicos do Estado Novo, debilitado e sem poder no panorama mundial. Assim, para manter as inspirações imperialistas portuguesas e proteger a sua posição de soberania contra estes movimentos de independência, declara guerra contra a

oposição nas suas colónias, enviando tropas e armamento para combater os movimentos de insurreição. Esta guerra seria intitulada como a Guerra Colonial Portuguesa e duraria treze anos, fazendo, no total, nove mil mortes de soldados portugueses e sessenta e quatro mil soldados independentistas, vindo a terminar com a queda do regime do Estado Novo na Revolução dos Cravos.

A Guerra Colonial Portuguesa (que durou entre 1961 e 1974) tem um legado marcante na discussão histórica-política que retrata o governo autoritário derrotado pela Revolução de Abril. Este conflito ocorreu muito depois da Segunda Guerra Mundial, quando vários antigos poderes coloniais europeus perderam a sua influência no cenário político militar. Portugal estava totalmente isolado e sem aliados no panorama político mundial, sendo o império português uma sombra do que já teria alcançado em âmbito da influência militar externa, relegando o país para a posição de ser o último da Europa a realizar o procedimento da descolonização. Para muitos, especialmente para as Forças Armadas Portuguesas, esta guerra foi considerada um conflito desnecessário e fútil, sendo que as ambições do Estado salazarista não eram apoiadas pelo resto dos países europeus, nem pelos Estados Unidos, nem pela União Soviética, que apoiavam as colónias portuguesas. O legado desta guerra está ligado ao legado do Estado Novo em Portugal, sendo que a guerra foi extremamente custosa para o povo português e encarada como uma injustiça e um conflito que podia ter sido evitado. O seu custo financeiro foi elevado que aumentou de ano para ano durante a duração da guerra, o que conduziu a uma exaustão económica do país, com a falta de investimento noutros setores; acresce a isso o grande número soldados mortos, mutilados ou incapacitados física e psicologicamente devido à violência da guerra e a falta de ajuda médica aos sobreviventes na recompensação e de ajuda social para com as famílias dos soldados mortos em combate.

A animação de filme não possui um estilo único de animação, mas uma espécie de híbrido de vários estilos, como animação 2D e 3D digital, *stop-motion*, colagem digital e *motion capture*, com o intuito de explorar diferentes períodos históricos narrativos e situações metafóricas temáticas, de maneira a transmitir uma caracterização diferente não só para as duas personagens principais, mas para os valores temáticos explorados.

São disso exemplo, o uso de *stop motion* para ilustrar o episódio de guerra ao ser narrado pelo filho, representado o conflito militar como algo lúdico, um jogo, algo

distante e trivial, mas ao passarmos para a visão do pai, com o uso da animação 2D constante e com a presença de *motion capture* e colagem digital, transforma-se o conflito em algo mais pessoal, mais emotivo, mais humano, fazendo o espetador sentir a gravidade do que se passou.

Este filme foi escolhido para servir como amostra do tópico da animação enquanto ferramenta crítica política devido a duas razões: a exploração intensa do tópico do trauma que um conflito militar implica no combatente, mas também o impacto naqueles com quem este convive, como a sua família e amigos; e o uso, em conjunto, de várias técnicas de animação para construir diferentes atmosferas emocionais e perspetivas.

4. Capítulo 4- O projeto *O Rochedo e a Onda*

4.1. Contextualização do Projeto

O projeto iniciou-se no âmbito académico do mestrado em Audiovisual e Multimédia, visando compreender como o meio da animação pode ser empregado para examinar e avaliar uma questão, ideia ou norma política. A melhor forma de poder estudar ou pesquisar a realização de uma obra animada seria trabalhar com uma equipa ou identidade que já tivesse realizado este tipo de criação de animação e utilizar uma das suas criações como objeto de estudo.

Já familiarizada com o trabalho da produtora Animanotra, decidi abordá-los com a proposta de colaborar com a produtora. Este é o primeiro episódio da minissérie *O Rochedo e a Onda*, que analisa a dinâmica política portuguesa passada e atual, apresentando uma análise e crítica política aprofundada, com argumentos contra as ideologias extremistas que inspiraram o regime ditatorial em Portugal e novas ideias políticas igualmente radicais que surgem na sociedade em que vivemos.

A questão da animação como ferramenta política possui vários exemplos históricos, com a temática da organização política no centro da mensagem de várias obras animadas, como, por exemplo, a *Органчик*⁹⁹ (1933) e *L'Idée*¹⁰⁰ (1932). Estes exemplos implicam uma multiplicidade de pensamentos e ideias por detrás dos vários argumentos das equipas que ajudam a definir a investigação. O formato do documentário foi escolhido neste projeto para abordar este tema devido à visão que a equipa criativa tem do mundo, à análise de cada linha de pensamento e crença que cada membro tem e à sua influência na obra que criou, além de todo o trabalho realizado para finalizar e criar a obra em questão.

Como Nichols declara:

The voice of documentary can make claims, propose perspectives, and evoke feelings. Documentaries seek to persuade or convince us by the strength of their point of view and the power of their voice. The voice of documentary is each film's specific way of expressing its way of seeing the world. (2010, p. 68)¹⁰¹

⁹⁹ Título traduzido de *A Caixa de Música*.

¹⁰⁰ 2 Título traduzido de *A Ideia*.

¹⁰¹ Citação traduzida de Bill Nichols: “*A voz do documentário pode fazer reivindicações, propor perspetivas, evocar sentimentos. O documentário procura persuader-nos ou convencer-nos através da força do seu ponto de vista e o poder da sua voz. A voz do documentário é a forma específica de cada filme expressar a sua visão do mundo.*”

Este documentário foi realizado ao longo de um ano, apresentando entrevistas com os responsáveis pela criação da minissérie, como os realizadores, editores e animadores. O documentário explora o método de realização e produção da minissérie, a pesquisa histórica realizada para representar realisticamente os períodos históricos, as mensagens e pontos focais que a minissérie visa explorar e a força que a animação tem como ferramenta de transformação na audiência e no mundo.

O propósito deste documentário foi demonstrar ao público o impacto da animação na esfera política, como um agente de mudança política e social, explorando uma perspectiva alternativa do mundo em que vivemos ou semelhante ao nosso. Isso permite-nos experimentar a aplicação ou consequências de valores ou ideias políticas na vida social das personagens da obra de animação e mostrar os perigos que elas podem representar caso se tornem uma realidade na sociedade. Além disso, é importante que os espetadores possam confrontá-las e, ativamente, opor-se a elas.

4.2. Tipologia do Projeto

O objetivo inicial era produzir um documentário com base na tipologia participativa, apresentando as motivações e ideias fundamentais para a produção da minissérie, através de entrevistas com a equipa criativa, nas quais a interação com cada ator seria um fator de emoção e desenvolvimento da perspetiva da narrativa, revelando a individualidade e subjetividade de cada ator fílmico em relação ao tema abordado e ao trabalho realizado na minissérie.

Para Nichols:

As viewers we have the sense that we are witness to a form of dialogue between the filmmaker and his or her subject—be it an issue like a labor strike or a person like the filmmaker’s mother—that stresses situated engagement, negotiated interaction, and emotion-laden encounter. These qualities give the participatory mode of documentary filmmaking considerable appeal as it roams a wide variety of subjects from the most personal to the most historical. Often, in fact, this mode demonstrates how the personal and political intertwine to yield representations of the historical world from specific perspectives that are both contingent and committed. (2010, p. 187)¹⁰²

Com o passar do tempo, a ideia do modo participativo tornou-se um pouco complicada de executar. A maneira, como, por exemplo, a descrição do processo de trabalho e de pesquisa relacionado com a série deu origem a uma espécie de ordem lógica pela qual a narrativa do documentário seguia perguntas e uma argumentação factual de certos eventos históricos ou profissionais que fizeram parte da criação do *O Rochedo e a Onda*, inviabilizou outras lógicas de produção. Assim, vários aspetos do modo expositivo conseguiram emergir no resultado que tomou forma no documentário.

Continuando com Nichols:

Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by the spoken word. In a reversal of the traditional emphasis in film, images serve a supporting role. They illustrate, illuminate, evoke, or act in counterpoint to what is said. The commentary is typically presented as distinct from the images of the historical world that accompany it. It

¹⁰² Citação traduzida de Bill Nichols: “*Como espetadores, nós temos o senso de que somos testemunhas de uma forma de diálogo entre o realizador e o seu tema - quer seja um assunto como uma greve de trabalhadores ou uma pessoa como a mãe do realizador - que enfatiza envolvimento situado, a interação negociada e o encontro emocionalmente carregado. Estas qualidades dão ao modo participativo da realização documental um apelo considerável, uma vez que percorre uma ampla variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. Na maioria das vezes, de facto, este modo demonstra como o pessoal e o histórico se interligam para produzir representações do mundo histórico de perspetivas específicas que são, ao mesmo tempo, contingentes e comprometidas.*”

serves to organize these images and make sense of them similar to a written caption for a still image. The commentary is therefore presumed to come from some place that remains unspecified but associated with objectivity or omniscience. (2010, p. 167–168)¹⁰³

O resultado é exibido como um documentário que apresenta, através das entrevistas com os atores, a oferta de respostas factuais a perguntas objetivas e a continuidade de uma narrativa específica, apresentando diversas características dos modos expositivo mais do que do participativo. Este trabalho é caracterizado por uma mistura dessas características, permitindo uma exploração satisfatória de ambos os modos.

¹⁰³ Citação traduzida de Bill Nichols: “*Documentários expositivos baseiam-se fortemente numa lógica informativa carregada pela palavra falada. Numa inversão da ênfase tradicional cinematográfica, as imagens servem um papel secundário. Elas ilustram, iluminam, evocam, ou atuam em contraponto ao que é dito. O comentário é tipicamente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanha. Permite organizar essas imagens e para fazer senso delas, semelhante a uma legenda escrita de uma imagem estática. O comentário é, portanto, presumido de ter-se originado de um lugar que permanece não especificado, mas associado à objetividade ou à onisciência.*”

4.3. Justificação do Projeto

A animação é um meio extremamente poderoso, mas não reconhecido, que está presente cada vez mais na nossa sociedade. Com a introdução de novos meios de comunicação tecnológicos, a obra animada conseguiu chegar a diferentes grupos etários e diversos locais, numa forma sem precedente. Com esta dinâmica tecnológica, a animação continua a modelar o modo como um indivíduo experiencia o mundo em que habita e outros possíveis mundos.

Para Buchan:

Animation has many formal, aesthetic and critical intersections with ‘experimental’ film and digitally rendered features, it is figuring in changing ‘high/low’ art economies and dominating information technology interfaces. Especially since the digital shift, animation is implemented in many ways in many disciplines and on multiple platforms. Alongside ‘pure’ pre-digital (celluloid) and digital animation shorts and features, artists increasingly incorporate animation in installations and exhibitions, and it has myriad applications across a wide band of creative, scientific and professional practice and industrial implementation. As screens become part of everyday life—phones, laptops, pads, and future technologies to come—animation will increasingly influence our understanding of how we see and experience the world visually. (2013, p. 01)¹⁰⁴

O setor político de uma sociedade é, para melhor ou para pior, uma das principais diretrizes para uma sociedade funcionar e ditar o modo como as normas e leis operam. É o guia para o que é moral e imoral. A questão central deste tópico é como esse campo é explorado num contexto artístico e de entretenimento, utilizando a animação tanto tradicional quanto digital, e como a animação pode ser um meio de mudança sobre questões políticas presentes na vida social de uma população.

Segundo Lucena:

Sem que fosse o caso de ter de abdicar de recursos tão expressivos (mesmo porque uma nova técnica, por mais revolucionária que seja, não torna obsoletas aquelas já existentes), ainda assim os artistas sentiam a necessidade de processos flexíveis condizentes com a

¹⁰⁴ Citação traduzida de Suzanne Buchan: “A animação tem muitas interseções formais, estéticas e críticas com filmes ‘experimentais’ e recursos digitalmente renderizados, figura na mudança de economias de arte ‘alta/baixa’ e as ‘interfaces’ de tecnologia de informação dominantes. Especialmente desde a mudança digital, a animação é implementada de muitas maneiras, em muitas disciplinas e em múltiplas plataformas. Com ‘puras’ curtas e longas-metragens de pré-digital (celuloide) e digital, os artistas incorporam cada vez mais a animação em instalações e exposições, e tem inúmeras aplicações numa ampla faixa de práticas criativas, científicas e profissionais e implementação industrial. À medida que os ecrãs se tornam parte da vida quotidiana - telefones, computadores portáteis, tablets e tecnologias futuras que irão surgir - a animação influenciará cada vez mais a nossa compreensão de como vemos e experienciamos o mundo visualmente.”

dinâmica de uma sociedade que se queria produtiva, mas sem o ranço do estado moderno mecanicista e fragmentário, com as suas ideologias sufocantes que pouco valorizavam o indivíduo (é curioso, mas percebemos uma afinidade entre o indivíduo e o elemento visual, partículas discretas a partir das quais chegamos a formações complexas). Vimos que o computador veio trazer a solução tecnológica que possibilitou atender aos anseios da arte e da sociedade. Mas surgiu inicialmente impregnado dos vícios e valores do passado recente — autoritário, centralizador, enigmático -, oferecendo pouca serventia para a coletividade. Quando refez a sua rota e se colocou a serviço da sociedade ajustando-se a necessidades específicas, então a tecnologia digital fez toda a diferença. (2001, p. 435)

O documentário, resultado deste projeto, revela a relevância da exploração animada de temas políticos, apresentando ao espetador o trabalho realizado para conceber uma minissérie de qualidade, os pensamentos dos elementos criativos da equipa criativa relativamente à animação bem como as suas opiniões sobre o tema e mensagens que a série visa transmitir.

4.4. A minissérie *O Rochedo e a Onda*

4.4.1. A temática

A temática desta minissérie concentra-se na luta pela liberdade de imprensa, expressão, liberdade de escolha e as consequências que afetam a população quando governos políticos extremistas governam uma nação específica. Aborda a importância dos direitos humanos, igualdade e estabilidade económica e social bem como a estabilidade e manutenção da análise política livre para a sociedade e o papel de cada indivíduo em proteger os seus direitos e deveres de mentalidades políticas que podem afetar a sua liberdade e autonomia.

O espetador volta atrás no tempo, para a época da Segunda República Portuguesa, aquando da sua queda. Vemos um país reprimido, ofegante, fechado e aterrorizado, onde cada pessoa adere a um rígido código de normas sociais e políticas impostas, nas quais o direito à liberdade pessoal e à escolha individual é muitas vezes negado ou impossível de exercer pela população. Quando a Revolução dos Cravos decorre, este regime repressivo caí, a sociedade abre-se e cada indivíduo possui agora os direitos básicos de expressão e de liberdade após um grande período de medo e paranoia. A Revolução de 25 de Abril permitiu a existência de um Portugal democrático e, sendo uma data extremamente importante de recordar, destacando-se como, provavelmente, um dos maiores acontecimentos políticos na nossa história contemporânea.

Como Canau declara:

Há, naturalmente, duas formas de olhar para “O Rochedo e a Onda”. Obviamente, tem a componente histórica. É importante, sobretudo, para as pessoas mais jovens, mesmo para mim, que não só propriamente jovem, nasci antes do 25 de Abril, mas era muito novo quando ocorreu a Revolução. Nunca é demais falarmos da Revolução de Abril, sobretudo em termos de ficção, já se fizeram filmes sobre o 25 de Abril, em termos de animação, não sei se alguma vez se abordou. Tem essa componente que acho que é muito importante, do tema histórico. (2023, minuto 08:09 - 09:00)

André é, sem dúvida, a personagem principal que permite que a audiência analise o passado e, ao mesmo tempo, o presente, com o surgimento de novas mentalidades políticas extremistas na atualidade, que representam o fim da autonomia e do progresso

social, económico e cultural que a Revolução permitiu, e o retorno de um regime político extremista, perseguidor, autoritário e sufocante.

Continuando com Canau:

Há obviamente, e quem vir a série irá perceber, que há também uma mensagem, digamos algo por detrás da própria série, que nos leva a refletir também sobre os tempos atuais, nomeadamente sobre algumas mentalidades de algumas pessoas, de algumas vertentes políticas, que, às vezes, nos podem preocupar, que nos podem levar para caminhos similares aqueles que já vivemos, nomeadamente, um sistema com menos liberdade e mais totalitário.
(2023, minuto 09:02-09:32)

A minissérie é uma lembrança do passado e uma mensagem para o presente: lembramos o que sofremos com um governo ditatorial, como Portugal se tornou um país democrático e independente, as ameaças que esta independência democrática tem hoje e o nosso papel e dever em protegê-la e usá-la para continuarmos a ter os nossos direitos pessoais e sociais.

4.4.2. A equipa

O Rochedo e a Onda é uma minissérie produzida pela Animanostra, uma produtora de animação com 33 anos de experiência no mundo da animação, um catálogo enorme de obras animadas para cinema e televisão como *Assim, Mas Sem Ser Assim* (2020), *Pássaros* (2008) e *Memória de Cão* (2010), com colaborações já realizadas entre a RTP, Filmanimática e Studio Kimchi.

Foi escrita e realizada por Humberto Santana e José Bandeira. Humberto Santana é o fundador da Animanostra, que criou no ano de 1991, e atua como produtor de muitos dos trabalhos realizados pela produtora, tendo também já assumido o papel de realizador em algumas obras como *Ginjas* (2011) e *Angelitos* (2002). José Bandeira é um ilustrador e cartunista, com uma diversidade obras gráficas produzidas, desde o seu trabalho como cartunista para o *Diário de Notícias* que começou em 1983 e que continua a exercer até hoje, tendo trabalho com outros jornais e revistas como *Jornal de Notícias* e *Tal & Qual* e é autor de livros de banda desenhada como *Frases Para Ter na Carteira* (Coletivo-2006) e *Namoros, Casamentos E Outros Desencontros* (2003), tendo até sido premiado, por este último, com o prémio Melhor Álbum de Tiras Humorísticas 2003 do Salão de Banda Desenhada da Amadora.

A música foi criada por Diogo Vida, compositor musical e pianista, que estudou na Escola de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa, com 14 anos, com um diploma em Piano, e licenciou-se na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) em Jazz e possui um mestrado em Artes Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Compôs três álbuns (*Alegria, Próxima Estação* e *El Duende*), e já colaborou com artistas musicais como Yuri Daniel e Michael Lauren.

A animação foi realizada por vários animadores, incluindo Osvaldo Medina e Rafael Jesus.

Osvaldo Medina é um animador, que trabalha na produtora desde 1997, tendo trabalhado em obras animadas como *28 de Outubro* (2018) e *Fado do Homem Crescido* (2012). É atualmente, também, professor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, na licenciatura de Animação (de onde se licenciou) e a licenciatura em

Videojogos, e foi autor de livros de banda desenhada como *Kong, the King* (2015) e *Agostinho Neto- A Vitória é Certa* (2017).

Rafael Jesus é um animador, licenciado do curso de Imagem Animada da Universidade do Algarve e que frequentou a escola de verão da prestigiada Escola de Imagem Gobelins, tendo trabalhado com produtoras de animação como Watermelon Studios e Caribara Montreal, tendo colaborado em filmes de animação como *Viana - The Legend of the Golden Hearts* (2025) e *As Sombras do Bosque* (2024).

A sonoplastia foi criada por João Espada, *sound designer e foley artist*, que trabalhou para em vários projetos como a curta-metragem *A Piscina* (2021) e o filme de animação *Nós, Os Lentos* (2020). Fez a licenciatura de Música Eletrónica e Produção Musical da Escola Superior de Artes Aplicadas e o mestrado em Produção e Tecnologias do Som na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

A edição técnica e *compositing* foi feita por Luís Canau. Animador 2D e diretor técnico, tem trabalhado na Animanobra desde 1999, possui um enorme catálogo de trabalhos, com obras animadas como *A Última Chamada* (2016) e *Histórias do Lucas* (2015), o seu trabalho como um dos programadores do festival MOTELX – Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa, e na ilustração e pintura, com os seus trabalhos em obras como *A Fantasista* (2003) e *Voragem* (2003).

A construção dos fundos foi realizada por José Bandeira e Penim Loureiro. Professor da licenciatura de Engenharia Civil de no Instituto Superior de Engenharia de Lisboa há já 37 anos, Penim frequentou a licenciatura de Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura de Lisboa, onde também tirou o mestrado de Arquitetura e fez o doutoramento de Belas Artes na Especialidade de Ciências da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Fã do meio da ilustração, é autor de vários livros de banda desenhada, como *A Culpa Foi do Anzol* (1983, mas publicada em 1984), *Cidade Suspensa* (2014) e, mais recentemente, *Reportagem Especial* (2016).

4.5. Desenvolvimento do Projeto

4.5.1. Pré-Produção

4.5.1.1. Planificação

A planificação da decorrência de etapas para realização do documentário foi o primeiro passo a tomar para poder realizar o projeto de forma clara e organizada, com antevisão de possíveis impasses ou acontecimentos que atrasassem o seu avanço e possíveis soluções ou alternativas viáveis para a conclusão do projeto.

Para perceber o objeto do documentário, foi feita uma pesquisa sobre a minissérie, os seus métodos de produção, a história da sua conceção e a equipa envolvida na sua realização. Foi efetuada a apuração dos pontos centrais da minissérie, mas também uma listagem dos pontos que o projeto devia tocar para demonstrar no documentário a visão tanto da minissérie como do projeto fílmico.

Em seguida, foram contactados os elementos da equipa, com o intuito de informá-los sobre o projeto e o seu interesse em participar na sua realização, onde seriam inquiridos sobre a função, as suas ideias sobre minissérie e as mensagens que retrata e a sua filosofia sobre o meio da animação em geral e na questão da análise política. A partir da confirmação dos elementos da equipa sobre a sua participação no projeto, a questão da sua disponibilidade e da definição e escolha do espaço de entrevista foi o próximo passo para realização do documentário. Também foi feita uma recolha do material fílmico para a realização das entrevistas de uma forma simples, mas acessível para o formato do documentário.

A seguir, foi o estabelecimento de metas com prazos a cumprir como a marcação das datas, como, por exemplo, as datas das filmagens e os prazos da produção do documentário, como também os prazos para a edição, para a correção de cor, para a sonoplastia e para a banda sonora.

Por último, foi formulado um guião de entrevista para cada elemento da equipa, especializado nas funções e pensamentos individuais de cada elemento da equipa criativa, com pontos seguindo uma lógica de perguntas específicas para perguntas gerais, para ajudar no processo de pós-produção, mais precisamente na parte da edição, mas também da preparação dos sujeitos fílmicos para as entrevistas, partindo sido enviado a cada sujeito fílmico que seria filmado.

4.5.2. Produção

4.5.2.1. Filmagens

As filmagens ocorreram de janeiro a março do ano de 2023, cada uma demorou cerca de um dia a ser filmada, tendo as entrevistas sido filmadas maioritariamente no escritório da produtora, tendo os outros locais de filmagens sido a Biblioteca Nacional de Portugal e o Auditório Armando de Castro do Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida, tendo sido gravadas numa câmara DSLR em tripé, devido ao objetivo de conseguir resultados estáveis.

Dos elementos da equipa criativa por detrás da minissérie, foram entrevistadas sete pessoas, nomeadamente os realizadores Humberto Santana e José Bandeira, os animadores Osvaldo Medina e Rafael Jesus, o diretor técnico Luís Canau, o compositor Diogo Vida, o sonoplasta João Espada e o construtor dos fundos desenhados Penim Loureiro.

A ideia era realizar as entrevistas num espaço confortável e espaçoso, para deixar os sujeitos fílmicos mais confortáveis, num ambiente familiar e tranquilo, onde pudessem responder às perguntas inquiridas e detalhar a sua experiência profissional de uma maneira que transmita uma naturalidade e assertividade sobre os tópicos em questão para apresentar a audiência.

O resultado foi muito positivo, embora houvesse um certo nervosismo dos entrevistados devido ao ato de filmar a sua pessoa, a introspetiva pessoal e as suas funções técnicas e pensamentos sobre as temáticas envolventes. As entrevistas foram realizadas sem nenhum imprevisto e numa duração de tempo ideal, obtendo-se bastante material fílmico para conseguir realizar um documentário entre 20 e 30 minutos, e os sujeitos fílmicos entrevistados, note-se, sentiram-se mais confortáveis com a ajuda do guião e o uso de espaços serenos e/ou familiares, o que os ajudou a preparar para as filmagens e deu-lhes uma noção do que o documentário iria focar-se nas mensagens que a minissérie aborda e nos focos centrais que apresenta sobre o meio da animação.

4.5.3. Pós-Produção

4.5.3.1. Edição e Sonoplastia

A edição e sonoplastia do documentário foi realizada por Carlos Costa, videográfico, diretor de fotografia e editor de vídeo. Com uma licenciatura em Cinema, Vídeo e Comunicação Multimédia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, tendo também já trabalhado em curtas-metragens e documentário como *Fotocontacto* (2022), *Olhos Sedutores* (2019) e *Eu e o Tejo* (2022).

Através do diálogo com Humberto e Carlos, foi feita uma minutagem das filmagens e das perguntas, proferindo-se a uma ordem lógica dos segmentos de entrevista, filmagens do por detrás das cenas da construção da minisérie e vídeo *stills* do escritório de trabalho da produtora, com a meta de se fazer um documentário que não se ultrapasse os 25 minutos de duração. Com apoio dos guiões de entrevista dos sujeitos fílmicos, foi feita uma divisão da edição por perguntas.

A edição foi dividida por etapas de inquirimento dos entrevistados, que manifesta uma ordem de assuntos específicos, como a apresentação de cada entrevistado, as suas funções, passando para o processo de realização da minisérie, as suas opiniões sobre as mensagens e contexto que a minisérie visa transmitir e os seus pensamentos e ideias do uso da animação como ferramenta crítica no mundo político.

No final, para poder haver uma centralização da temática da minisérie e da animação na análise política, mas também para respeitar o limite de tempo, foram cortadas duas entrevistas referentes à apresentação, colaboração e diálogo de Penim Loureiro e Rafael Jesus. A edição demorou cerca de três meses a ser realizada, começando a 1 de dezembro de 2023 e terminando a 27 de fevereiro de 2024.

4.5.3.2. Banda Sonora

A banda sonora teve como autor Fábio Caldeira. Licenciado em Dança pela Escola Superior de Dança e possuindo o grau de mestre em Audiovisual e Multimédia, Fábio é um artista que tem obras numa variedade de diferentes meios, quer do audiovisual, como curtas-metragens experimentais *POOK: DESH* (2020) e *MOV4185123.v8* (2021), quer o seu trabalho musical através do pseudónimo M3sta nos álbuns *Noise Symphony* (2022) e *Test Subjetive One* (2021), do género de eletrónica experimental, até ao trabalho um *designer* de interação e *designer* gráfico, com trabalhos como *Vr X "XRt"* (2024) e *Portugal Valley Website Design* (2023).

Com o seu trabalho prévio como artista musical, a escolha para o convidar foi realizada com o intuito de diferenciar a banda sonora do documentário da banda sonora da minisérie, mas, também, para lhe conseguir atribuir um som original, mas coerente com a temática do documentário, com a noção de haver uma escala de intensidade à medida que o documentário progride.

O objetivo foi usar as etapas narrativas do documentário como ponto de partida para a construção de diferentes composições musicais nos diferentes tipos de questões que o documentário aborda, tendo em cada segmento narrativo um novo ritmo e tom musical, divergente e único dos outros.

No final, a construção e implementação da banda sonora demorou cerca de um mês, tendo-se iniciado a 29 de fevereiro de 2024 e terminado a 28 de março de 2024, e o resultado foi extremamente positivo, com a banda sonora sendo bem acomodada à narrativa e ao ritmo do documentário, não havendo uma discordância entre a música e o diálogo com os entrevistados, como também tendo progressividade contínua através do seguimento temporal do filme documental, conferindo uma escala emocional a narrativa do documentário.

Capítulo 5- Considerações Finais

5.1. Conclusões

A animação é um meio capaz de transmitir diversas narrativas, mensagens e ideias. A história de obras animadas apresenta uma variedade de mensagens, temas, narrativas, métodos de produção e representações físicas de mundos variados, permitindo a criatividade de ideias e obras, não somente para atrair uma audiência mais jovem mas também um público mais sofisticado ou maduro.

Este tipo de qualidade que o meio possui não apenas o diferencia das outras formas de meios audiovisuais mas também lhe confere uma maior liberdade e criatividade na representação narrativa e dos mundos que visa apresentar à audiência. Isso pode exigir um trabalho mais técnico, delineado e organizado do que em filmes de ação, em que os recursos são limitados, o tempo escasso e a filmagem é limitada devido a contratempos ou obstáculos.

Segundo Wells:

This sense of aliveness, ironically gave animation a particularly enigmatic quality, signifying kineticism yet denying its source and possible intention. The illusion of life in animation was profoundly more challenging than the seemingly unmediated and recognisable representation of reality in live-action films, despite their novelty as an emergent popular art. As such, the animated film was soon perceived as something intrinsically different from the kind of films that began to constitute popular cinema. (1998, p. 14-15)¹⁰⁵

A animação não possui uma clara definição de limites ou regras cinematográficas, artísticas ou físicas como vários outros meios do audiovisual, isto tendo como resultado obras que tocam vários assuntos dominantes ou triviais ocorrentes na nossa vivência diária, podendo haver um maior entendimento ou complexidade sobre estes mesmos assuntos, podendo ocorrer uma exploração mais extensiva ou uma maior interpretação abstrata dos assuntos temáticos do que a animação tem em vista explorar.

¹⁰⁵ Citação traduzida de Paul Wells: “Esta sensação de vivacidade, deu ironicamente à animação uma qualidade particularmente enigmática, significando cinetismo, mas negando a sua fonte e possível intenção. A ilusão de vida em animação foi profundamente mais desafiadora do que a representação aparentemente não mediada e reconhecível da realidade em filmes de ação ao vivo, apesar da sua novidade como arte popular emergente.”

Como Medina declara, “A animação, para mim, é isso, é muito fácil dobrarmos, digamos, a realidade enquanto a imagem real envolve sempre meios muito mais pesados para conseguir resultados, digamos, admissíveis e interessantes de seguir.” (2023, minuto 14:18-14:33)

Este projeto teve como um dos objetivos explorar o uso da animação como uma análise e crítica política, querendo perceber a definição dos dois conceitos, examinar como se relacionam, pesquisar os tipos diferentes de utilização de animação como ferramenta política e explorar exemplos de obras animadas com subtexto político.

O objeto de estudo deste projeto foi a minissérie de animação *O Rochedo e a Onda*. A construção da minissérie voltou-se sobre a ideia de uma análise e crítica política, sobre o Portugal ditatorial e o Portugal contemporâneo. A temática da política, como já foi explorado, tem uma conexão histórica e diversa na sua exploração no formato da animação, havendo vários exemplos de obras animadas de temática política, exploradas em diferentes tempos, culturas, filosofias, com diferentes argumentos e soluções exploradas.

O projeto centrou-se em realizar um documentário no qual se explora a minissérie em estudo, apresentado a história que ela retrata, o processo técnico e físico necessário para a sua construção, a ideia narrativa e os acontecimentos que a equipa tentou capturar, e a inspiração e pesquisa histórica realizada para a concretizar, mas também os pensamentos e ideias que cada elemento tem sobre a minissérie e os seus pensamentos sobre o uso da animação no contexto político e no espaço artístico, e a maneira como procuram interpretar certos mundos e as suas personagens de uma forma séria, mas não demasiado ridícula ou intimidadora para a audiência.

Segundo Vida:

Eu não esperava ser contactado para fazer a música para esta minissérie, que é séria, é histórica, que lida com alguns assuntos sérios e graves, que quase que não aquela linguagem com quais o cinema de animação lida. Isso, para mim, foi um pouco uma dificuldade, pois temos personagens no filme que não são nada bonzinhos, apesar de poderem ser engraçados e muito cómicos, mas realmente, são pessoas que gostaríamos de não conhecer. Isso foi uma dificuldade, como se podia transmitir uma coisa sem apagar a outra, como que se jogava isso, como se joga no meio do cinema de animação, como se lida com essas coisas, que são, se calhar, do pior que o ser humano tem?” (2023, minuto 10:39- 11:42)

Isto traz a questão do outro objetivo, o uso do documentário para explorar o meio da animação como ferramenta política e de explorar uma obra animada. Para isso, foi procurado definir o conceito de documentário, explorar um pouco da sua história, analisar que tipo de características e classificações um documentário poderia ter e analisar obras documentais que lidam com a conceção ou realização de uma temática ligada à animação. A pesquisa mais aberta do género do documentário ajudou a imaginar e repensar o documentário que seria concebido para este projeto, como a tipologia ou tipologias que poderia modelar-se ou como poderia abordar a temática da animação de uma forma sensível, mas assertiva. Houve, ainda, uma intenção de insurgir a audiência a procurar e visualizar a minissérie através documentário, mas também dar a entender a importância desta mesma como meio e o impacto que poderá ter em diferentes tipos de grupos etários e na sociedade.

Para Aufderheide:

Filmmakers have many choices to make about each of the elements. For instance, a single shot may be framed differently and carry a different meaning depending on the frame: a close-up of a father grieving may say something quite different from a wide shot of the same scene showing the entire room; a decision to let the ambient sound of the funeral dominate the soundtrack will mean something different than a swelling soundtrack. (2007, p. 11)¹⁰⁶

No decorrer deste projeto, desde a sua pré-produção até à versão final do documentário, houve um percurso organizacional e cronológico muito convulso, com uma grande distância de tempo nas fases de produção. As filmagens deram-se no início do ano de 2023, mas a sua pós-produção só começou em dezembro do mesmo ano. O atraso temporal deu-se devido a problemas na procura de um editor para a pós-produção do documentário e a dificuldade na procura de um eixo narrativo do documentário no sentido da incorporação da temática da animação como análise e crítica política com a minissérie sem negligenciar a produção realizada para a sua criação e os pensamentos individuais de cada elemento da equipa criativa em causa.

¹⁰⁶ Citação traduzida de Patricia Aufderheide: “Os cineastas têm muitas escolhas a fazer sobre cada um dos elementos. Por exemplo, um único plano pode ser enquadrado diferentemente e ter um significado diferente dependendo do seu enquadramento: um close-up de um pai em luto pode dizer algo bem diferente de um plano amplo da mesma cena a mostrar o todo o quarto; a decisão de deixar o som ambiente do funeral dominar a banda sonora significará algo diferente de uma trilha sonora crescente.”

Embora a gestão de tempo tenha sido uma das maiores barreiras para a conclusão do projeto, outra barreira foi a pesquisa de obras animadas e de literatura sobre a animação no contexto político com o intuito de poder compreender o meio da animação e o seu uso no contexto político para poder, não só, realizar um guião de narrativa que demonstrasse este ponto central do projeto mas também poder representar os elementos criativos de uma maneira sensível e humana.

Todo o trabalho, no entanto, conseguiu cumprir as metas de investigação a que se propôs, tendo havido uma extensa pesquisa de literatura, tanto na questão do documentário como género audiovisual, os tipos de características que poderá possuir e a sua evolução histórica, mas também na animação como um meio audiovisual de crítica, a sua história, concluindo com apresentação do documentário do projeto, que consegue utilizar o meio do documentário para poder discutir e apresentar a animação como uma forma de poder realizar uma investigação e contra-argumentação sobre um valor político.

Com a sua conclusão, a diferença nos modos de realização de uma obra documental de uma obra de ficção é ampla, tendo que existir um conhecimento e familiaridade, como também uma grande exploração da temática que o documentário aspira observar, mas também uma maior sensibilidade para o assunto ou vivência retratada, devido ao seu fundamento baseado na nossa realidade e mundo e a ligação íntima com os sujeitos fílmicos, e um grande planeamento rigoroso e bem planeado, que recorra à pesquisa.

Este projeto foi vital para dar a entender, também, o poder que a animação detém junto da sociedade e do cenário político, podendo ser uma força que muda não só a visão da audiência sobre um dado contexto político através duma argumentação ou de um retrato mais cru das situações retratadas na obra animadas, mas que torna o espetador numa força de mudança, ao combater ou rebelar-se sobre esse mesmo contexto político.

Referências

Bibliografia:

- Aitken, I. (2006). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Routledge.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*". Oxford University Press.
- Aumont, J. & Marie, M. (2008). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Edições Texto & Grafia.
- Austin, T. & de Jong, W. (2008). *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Open University Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary : a History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press.
- Buchan, S. (2013). *Pervasive Animation*. Routledge.
- Chong, A. (2008). *Basics Animation 02: Digital Animation*. AVA Publishing SA.
- Clark, M. J. (1979). *Politics and the Media: Film and Television for the Political Scientist and Historian*. Pergamon Press.
- Coffi, A. E. (2022). *Philosophical Theories of Political Cinema*. Routledge.
- Curran Bernard, S. (2011). *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*. Elsevier.
- Dobson & al. (2019). *The Animation Studies Reader*. Bloomsbury Publishing Inc.
- Goodin, R. E. (2009). *The Oxford Handbook Of Political Science*. Oxford University Press.
- Júnior, A. L. (2001). *Arte da Animação: Técnica e Estética através da História*. Editora SENAC.
- Kemp et al. (2016). *Politics and the Media: Second Edition*. Auckland University Press.
- Leslie, E. & Mckim, J. (2017). *Life Remade: Critical Animation in the Digital Age*. Sage Publications.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*". Indiana University Press.
- Nogueira, L. (2010a). *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Livros LabCom.
- Nogueira, L. (2010b). *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Livros LabCom.

Parsons, C. (2017). *Introduction to Political Science: How to Think for Yourself about Politics*. Pearson Education, Inc.

Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Continuum International Publishing Group.

Roe, A. H. (2013). *Animated Documentary*. Palgrave Macmillan.

Rothman, William. (2009). *Three Documentary Filmmakers*. State University of New York Press.

Tzioumakis, Y. & Molloy, C. (2016). *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Routledge.

Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. Routledge.

Filmografia:

Canau, L. (9 de Fevereiro de 2023). *O Rochedo e a Onda: A Animação como Análise e Crítica Política*. Entrevista gravada e realizada por Maria Pereira.

Medina, O. (9 de Março de 2023). *O Rochedo e a Onda: A Animação como Análise e Crítica Política*. Entrevista gravada e realizada por Maria Pereira.

Pereira, M. (Realizador). (31 de Março de 2024). *O Rochedo e a Onda: A Animação como Análise e Crítica Política*. (Documentário). Produção Independente.

Santana, H. & Bandeira, J. (23 de Janeiro de 2023). *O Rochedo e a Onda: A Animação como Análise e Crítica Política*. Entrevista gravada e realizada por Maria Pereira.

Vida, D. (16 de Fevereiro de 2023). *O Rochedo e a Onda: A Animação como Análise e Crítica Política*. Entrevista gravada e realizada por Maria Pereira.

Anexos

Anexo 1.1: Cronograma de Pré-Produção

2022 - 2023																																
Meses	Dias																															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
Setembro																																
Outubro	Cronograma pronto e introdução e justificação da temática resolvidos																															
Novembro	Início da construção do estado da arte sobre o documentário (1ª parte da tese de mestrado)																															
Dezembro	Início da pré- produção do documentário "O Rochedo e a Onda"										Pré- produção do documentário "O Rochedo e a Onda"																					
Janeiro	Fim da pré- produção do documentário "O Rochedo e a Onda"																															

Anexo 1.2: Cronograma de Filmagens das Entrevistas para o Projeto

2023																															
Meses	Dias																														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro																							HS & JB								
Fevereiro			JE														DV														
Março																							PL								

Significado das Siglas	
HS & JB:	Humberto Santana e José Bandeira
JE	João Espada
LC	Luís Canau
DV	Diogo Vída
OM	Oswaldo medina
PL	Penim Loureiro

Anexo 1.3: Cronograma de Pós- Produção

2024																															
Meses	Dias																														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro	Criação do guião do documentário										Edição, correção de cor e sonoplastia do documentário																				
Fevereiro	Edição, correção de cor e sonoplastia do documentário																														
Março	Criação da banda sonora para o documentário																														
Abril	Entrega e estreia do documentário																														

Anexo 2: Guião de entrevista para cada sujeito fílmico

Anexo 2.1: Sujeito Fílmico- Humberto Santana e José Bandeira

Perguntas específicas:

Pergunta 1: Poderiam dizer-nos qual são os vossos nomes, a vossas idades, quais são as vossas funções nesta minisérie e a vossa experiência profissional?

Pergunta 2: Como surgiu a ideia de realizar um projeto que explora a dinâmica do antes e depois do 25 de Abril?

Pergunta 3: “O Rochedo e a Onda” é uma minisérie é passada num contexto histórico particular, pelo menos no seu primeiro episódio. Com que meios e métodos foi feita a pesquisa realizada de forma a capturar a realidade vivida e os acontecimentos dados nesse período de tempo particular?

Pergunta 4: Como foi todo o processo de escrita e realização desta minisérie?

Pergunta 5: Houve alguma inspiração na vida real para os personagens ou para a história deste projeto?

Pergunta 6: Que tipo de técnicas e ferramentas foram usadas para criar as personagens e espaços desta minisérie?

Pergunta 7: Quanto tempo demorou a ser produzida, realizada e finalizada este projeto, desde a pré-produção até a pós-produção?

Pergunta 8: Quais foram algumas das dificuldades encontradas durante a criação deste projeto?

Perguntas Gerais

Pergunta 9: A realização de um projeto artístico deste género requer várias qualidades para a sua construção. Quais são alguns das falácias que muito indivíduo, na vossa opinião, tem acerca do trabalho necessário para completar este tipo de obras?

Pergunta 10: A animação é um médium capaz de transmitir uma história de maneira singular. O que pensa deste médium, tendo em conta a sua experiência profissional?

Pergunta 11: Poderia falar-nos de algum projeto de animação que inspirou na sua jornada profissional ou no seu papel nesta minisérie?

Pergunta 12: Tem algum conselho que gostariam de dar a algum individuo que queira realizar um trabalho desta natureza ou prosseguir uma carreira na indústria criativa?

Anexo 2.2: Sujeito Fílmico- Luís Canau

Perguntas Específicas:

Pergunta 1: Poderia explicar nos quem é, a sua idade, como chegou a este cargo nesta minisérie, a sua função neste projeto e se já trabalhou em mais algum projeto de animação?

Pergunta 2: Como foi trabalhar com a equipa envolvente nesta minisérie, incluindo os realizadores e animadores?

Pergunta 3: Quanto tempo demorou para completar o compositing e edição de cada episódio deste projeto?

Pergunta 4: “O Rochedo e a Onda” é uma minisérie que tenta refletir em vários pontos e problemas da sociedade. Poderia nos falar do tipo de mensagem ou do tema que acha que esta minisérie tenta explorar ou transmitir?

Pergunta 5: Como foi feito o processo de compositing e edição de cada episódio e que ferramentas e programas foram usados nesse projeto?

Pergunta 6: Poderia falar sobre algumas das dificuldades passadas na produção do compositing e edição deste projeto?

Perguntas Gerais:

Pergunta 7: Ser um técnico de compositing e edição é uma tarefa essencial para finalizar um projeto de animação, mas muito menos conhecida do que o realizador ou o animador. Têm algum conselho ou aviso para artistas de compositing usarem nos seus trabalhos ou na sua carreira profissional?

Resposta:

Pergunta 8: Quais são alguns das falácias que muitos indivíduos, na vossa opinião, têm acerca do trabalho necessário para completar obras animadas?

Pergunta 9: A animação é um médium capaz de transmitir uma história de maneira singular. O que pensa deste médium, tendo em conta a sua experiência profissional?

Pergunta 10: Poderia falar-nos de algum projeto de animação que inspirou na sua jornada profissional ou no seu papel nesta minisérie?

Anexo 2.3: Sujeito Fílmico- Diogo Vida

Perguntas específicas:

Pergunta 1: Poderia explicar nos quem é, a sua idade, como chegou a este cargo nesta minissérie, a sua função neste projeto e se já trabalhou em mais algum projeto de animação?

Pergunta 2: Como foi trabalhar com a equipa envolvente nesta minissérie, incluindo os realizadores e animadores?

Pergunta 3: Quanto tempo demorou para completar a música de cada episódio deste projeto?

Pergunta 4: Para a música desta minissérie, teve alguma inspiração do contexto histórico em que ela se insere no primeiro episódio?

Pergunta 5: Como foi feito o processo de composição da música e que ferramentas e programas foram usados nesse projeto?

Pergunta 6: Poderia falar sobre algumas das dificuldades passadas na realização da música deste projeto?

Perguntas gerais:

Pergunta 7: A música é extremamente necessário e vital para um projeto cinematográfico ou televisivo. Qual é, na sua opinião, alguns erros que compositores cometem nos seus projetos?

Pergunta 8: Poderia nos falar do significado que a música tem para si e a sua opinião na importância que confere a uma narrativa fílmica?

Pergunta 9: A animação é um médium capaz de transmitir uma história de maneira singular. O que pensa deste médium, tendo em conta a sua experiência profissional?

Resposta:

Pergunta 10: Poderia falar-nos de algum projeto de animação que inspirou na sua jornada profissional ou no seu papel nesta minissérie?

Anexo 2.4: Sujeito Fílmico- Osvaldo Medina

Perguntas específicas:

Pergunta 1: Poderia explicar nos quem é, a sua idade, como chegou a este cargo nesta minisérie, a sua função neste projeto e se já trabalhou em mais algum projeto de animação?

Pergunta 2: Como foi trabalhar com a equipa envolvente nesta minisérie ?

Pergunta 3: Quanto tempo demorou para completar a animação que lhe foi encarregada de fazer para cada episódio deste projeto?

Pergunta 4: “O Rochedo e a Onda” é uma minisérie que tenta refletir em vários pontos e problemas da sociedade. Poderia nos falar do tipo de mensagem ou do tema que acha que esta minisérie tenta explorar ou transmitir?

Pergunta 5: Como foi feito o processo da criação das personagens e objetos animados e que ferramentas e programas foram usados nesse projeto?

Pergunta 6: Poderia falar sobre algumas das dificuldades passadas na realização da animação deste projecto?

Perguntas gerais:

Pergunta 7: A animação é um médium capaz de transmitir uma história de maneira singular. O que pensa deste médium, tendo em conta a sua experiência profissional?

Pergunta 8: Quais são alguns das falácias que muitos indivíduos, na vossa opinião, têm acerca do trabalho necessário para completar obras animadas?

Pergunta 9: Poderia falar-nos de algum projeto de animação que inspirou na sua jornada profissional ou no seu papel nesta minisérie?

Pergunta 10: Tem algum conselho que gostariam de dar a algum individuo que queira realizar uma carreira como animador ou na indústria criativa?

Anexo 3: Formulário de Autorização de Cedência de Direito de Imagem

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, _____ residente na morada _____, Código Postal _____ - _____, Localidade _____, com o número de BI/CC _____, nascido(a) a __/__/_____, declaro, para os devidos efeitos, dou o meu consentimento a Maria Pereira para divulgar as fotografias, ou informações digitais recolhidas da minha imagem, individualmente ou em grupo, total ou parcialmente, com a finalidade de dar a conhecer à comunidade académica e ao público em geral, no âmbito do projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social.

No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede ao registo, gravação e captação de imagens, fotografias ou informações digitais dos participantes em eventos, ações de formação e outras iniciativas, para utilização em finalidades científicas, didáticas, pedagógicas ou promocionais realizadas pelo Instituto e suas unidades orgânicas no âmbito da sua missão e atribuições, sendo o responsável pelo tratamento desses dados ao abrigo da legislação vigente;

- No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede, por vezes, à divulgação, total ou parcialmente, dessas atividades e das imagens que lhe estão associadas, de pessoas e bens, através das páginas eletrónicas, portais ou redes sociais e órgãos de comunicação social.
- As imagens, fotografias ou informações digitais captadas poderão, ainda, ser divulgadas pela comunidade académica, dentro do contexto escolar, assim como para constituição de arquivo.
- Reservo o direito de autorizar ou negar o uso do material de qualquer imagem ou vídeo com a minha pessoa, desde a materiais promocionais ou o ao produto final deste projeto, através de consulta prévia sobre esses mesmos.
- Reservo o direito de poder promover ou transmitir o produto final do documentário nos meios envolventes que achar serem os mais propositados.

Autorizo ceder aos órgãos responsáveis as fotografias recolhidas, estando estes vinculados ao cumprimento do Regulamento Geral sobre Proteção de Dados e demais legislação sobre proteção de dados pessoais.

Em qualquer momento, tenho o direito de aceder aos meus dados pessoais, bem como, dentro dos limites da legislação, de os retificar, alterar, opor-me ao respetivo tratamento, decidir sobre o

tratamento automatizado dos mesmos, retirar o consentimento e exercer os demais direitos. Caso retire o meu consentimento, tal não compromete a licitude do tratamento efetuado até essa data.

Tenho o direito de ser notificado, nos termos previstos na legislação, caso ocorra uma violação dos meus dados pessoais, podendo apresentar reclamações perante a(s) autoridade(s).

Data: __/ __/ _____

Assinatura: _____

Anexo 4: Formulário de Autorização de Cedência de Direito de Imagem Assinado Pelos Sujeitos Filmicos

Anexo 4.1: Formulário Assinado por José Bandeira

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, JOSÉ MARQUES MANO GUIMARÃES
BANDEIRA
 , residente na morada RUA MARQUÊS DA FRONTEIRA, N.º 6, 3.º
ESQ. Código Postal
 2770 - 123 , Localidade PAÇO DE
ARCOS , com o número de BI/CC
 6064648 , nascido(a) a
 5 / 9 / 1962 , declaro, para os devidos efeitos, dou o meu consentimento a
Maria Pereira para divulgar as fotografias, ou informações digitais recolhidas da minha imagem,
individualmente ou em grupo, total ou parcialmente, com a finalidade de dar a conhecer à
comunidade académica e ao público em geral, no âmbito do projeto académico produzido para o
Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social.

No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede ao registo, gravação e captação de imagens, fotografias ou informações digitais dos participantes em eventos, ações de formação e outras iniciativas, para utilização em finalidades científicas, didáticas, pedagógicas ou promocionais realizadas pelo Instituto e suas unidades orgânicas no âmbito da sua missão e atribuições, sendo o responsável pelo tratamento desses dados ao abrigo da legislação vigente;

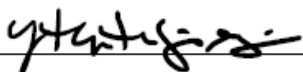
- No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede, por vezes, à divulgação, total ou parcialmente, dessas atividades e das imagens que lhe estão associadas, de pessoas e bens, através das páginas eletrónicas, portais ou redes sociais e órgãos de comunicação social.
- As imagens, fotografias ou informações digitais captadas poderão, ainda, ser divulgadas pela comunidade académica, dentro do contexto escolar, assim como para constituição de arquivo.
- Reservo o direito de autorizar ou negar o uso do material de qualquer imagem ou vídeo com a minha pessoa, desde a materiais promocionais ou o ao produto final deste projeto, através de consulta prévia sobre esses mesmos.
- Reservo o direito de poder promover ou transmitir o produto final do documentário nos meios envolventes que achar serem os mais propositados.

Autorizo ceder aos órgãos responsáveis as fotografias recolhidas, estando estes vinculados ao cumprimento do Regulamento Geral sobre Proteção de Dados e demais legislação sobre proteção de dados pessoais.

Em qualquer momento, tenho o direito de aceder aos meus dados pessoais, bem como, dentro dos limites da legislação, de os retificar, alterar, opor-me ao respetivo tratamento, decidir sobre o tratamento automatizado dos mesmos, retirar o consentimento e exercer os demais direitos. Caso retire o meu consentimento, tal não compromete a licitude do tratamento efetuado até essa data.

Tenho o direito de ser notificado, nos termos previstos na legislação, caso ocorra uma violação dos meus dados pessoais, podendo apresentar reclamações perante a(s) autoridade(s).

Data: ___7___ / ___4___ / ___2023___

Assinatura: 

Anexo 4.2: Formulário Assinado por Luís Canau

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Luís Martins Canau, com o número de CC 08987464, nascido a 28/09/1970, declaro que, para os devidos efeitos, dou o meu consentimento a Maria Pereira para divulgar as fotografias ou informações digitais recolhidas da minha imagem, individualmente ou em grupo, total ou parcialmente, com a finalidade de dar a conhecer à comunidade académica e ao público em geral, no âmbito do projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social.

No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede ao registo, gravação e captação de imagens, fotografias ou informações digitais dos participantes em eventos, ações de formação e outras iniciativas, para utilização em finalidades científicas, didáticas, pedagógicas ou promocionais realizadas pelo Instituto e suas unidades orgânicas no âmbito da sua missão e atribuições, sendo o responsável pelo tratamento desses dados ao abrigo da legislação vigente;

- No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede, por vezes, à divulgação, total ou parcialmente, dessas atividades e das imagens que lhe estão associadas, de pessoas e bens, através das páginas eletrónicas, portais ou redes sociais e órgãos de comunicação social.
- As imagens, fotografias ou informações digitais captadas poderão, ainda, ser divulgadas pela comunidade académica, dentro do contexto escolar, assim como para constituição de arquivo.
- Reservo o direito de autorizar ou negar o uso do material de qualquer imagem ou vídeo com a minha pessoa, desde a materiais promocionais ou o ao produto final deste projeto, através de consulta prévia sobre esses mesmos.
- Reservo o direito de poder promover ou transmitir o produto final do documentário nos meios envolventes que achar serem os mais propositados.

Autorizo ceder aos órgãos responsáveis as fotografias recolhidas, estando estes vinculados ao cumprimento do Regulamento Geral sobre Proteção de Dados e demais legislação sobre proteção de dados pessoais.

Em qualquer momento, tenho o direito de aceder aos meus dados pessoais, bem como, dentro dos limites da legislação, de os retificar, alterar, opor-me ao respetivo tratamento, decidir sobre o tratamento automatizado dos mesmos, retirar o consentimento e exercer os demais direitos. Caso retire o meu consentimento, tal não compromete a licitude do tratamento efetuado até essa data.

Tenho o direito de ser notificado, nos termos previstos na legislação, caso ocorra uma violação dos meus dados pessoais, podendo apresentar reclamações perante a(s) autoridade(s).

Data: 15/06/2023

Assinatura: 

Anexo 4.3: Formulário Assinado por Diogo Vida

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Diogo Miguel Gomes Vida da Conceição,
residente na morada R. António Francisco Silva Porto 12 2ºD
Código Postal 2670 - 407, Localidade Lajes,
com o número de BI/CC 1100 15 22, nascido(a) a
09/08/1977, declaro, para os devidos efeitos, dou o meu consentimento a Maria
Pereira para divulgar as fotografias, ou informações digitais recolhidas da minha imagem,
individualmente ou em grupo, total ou parcialmente, com a finalidade de dar a conhecer à
comunidade académica e ao público em geral, no âmbito do projeto académico produzido para o
Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social.

No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede ao registo, gravação e captação
de imagens, fotografias ou informações digitais dos participantes em eventos, ações de formação
e outras iniciativas, para utilização em finalidades científicas, didáticas, pedagógicas ou
promocionais realizadas pelo Instituto e suas unidades orgânicas no âmbito da sua missão e
atribuições, sendo o responsável pelo tratamento desses dados ao abrigo da legislação vigente;

- No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede, por vezes, à divulgação,
total ou parcialmente, dessas atividades e das imagens que lhe estão associadas, de
pessoas e bens, através das páginas eletrónicas, portais ou redes sociais e órgãos de
comunicação social.
- As imagens, fotografias ou informações digitais captadas poderão, ainda, ser divulgadas
pela comunidade académica, dentro do contexto escolar, assim como para constituição
de arquivo.
- Reservo o direito de autorizar ou negar o uso do material de qualquer imagem ou vídeo
com a minha pessoa, desde a materiais promocionais ou o ao produto final deste projeto,
através de consulta prévia sobre esses mesmos.
- Reservo o direito de poder promover ou transmitir o produto final do documentário nos
meios envolventes que achar serem os mais propositados.

Autorizo ceder aos órgãos responsáveis as fotografias recolhidas, estando estes vinculados ao
cumprimento do Regulamento Geral sobre Proteção de Dados e demais legislação sobre proteção
de dados pessoais.

Em qualquer momento, tenho o direito de aceder aos meus dados pessoais, bem como, dentro dos
limites da legislação, de os retificar, alterar, opor-me ao respetivo tratamento, decidir sobre o



tratamento automatizado dos mesmos, retirar o consentimento e exercer os demais direitos. Caso retire o meu consentimento, tal não compromete a licitude do tratamento efetuado até essa data.

Tenho o direito de ser notificado, nos termos previstos na legislação, caso ocorra uma violação dos meus dados pessoais, podendo apresentar reclamações perante a(s) autoridade(s).

Data: 12, 04, 2023

Assinatura: [Handwritten Signature]

Anexo 4.4: Formulário Assinado por Osvaldo Medina

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, OSVALDO LOPES MEDINA,
residente na morada RUA DE CHIBUTO, 436, 2º
Código Postal 1800 - 054, Localidade LISBOA,
com o número de BI/CC 31410770, nascido(a) a
11 / 11 / 1973, declaro, para os devidos efeitos, dou o meu consentimento a Maria
Pereira para divulgar as fotografias, ou informações digitais recolhidas da minha imagem,
individualmente ou em grupo, total ou parcialmente, com a finalidade de dar a conhecer à
comunidade académica e ao público em geral, no âmbito do projeto académico produzido para o
Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social.

No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede ao registo, gravação e captação
de imagens, fotografias ou informações digitais dos participantes em eventos, ações de formação
e outras iniciativas, para utilização em finalidades científicas, didáticas, pedagógicas ou
promocionais realizadas pelo Instituto e suas unidades orgânicas no âmbito da sua missão e
atribuições, sendo o responsável pelo tratamento desses dados ao abrigo da legislação vigente;

- No âmbito das atividades que desenvolve, Maria Pereira procede, por vezes, à divulgação,
total ou parcialmente, dessas atividades e das imagens que lhe estão associadas, de
pessoas e bens, através das páginas eletrónicas, portais ou redes sociais e órgãos de
comunicação social.
- As imagens, fotografias ou informações digitais captadas poderão, ainda, ser divulgadas
pela comunidade académica, dentro do contexto escolar, assim como para constituição
de arquivo.
- Reservo o direito de autorizar ou negar o uso do material de qualquer imagem ou vídeo
com a minha pessoa, desde a materiais promocionais ou o ao produto final deste projeto,
através de consulta prévia sobre esses mesmos.
- Reservo o direito de poder promover ou transmitir o produto final do documentário nos
meios envolventes que achar serem os mais propositados.

Autorizo ceder aos órgãos responsáveis as fotografias recolhidas, estando estes vinculados ao
cumprimento do Regulamento Geral sobre Proteção de Dados e demais legislação sobre proteção
de dados pessoais.

Em qualquer momento, tenho o direito de aceder aos meus dados pessoais, bem como, dentro dos
limites da legislação, de os retificar, alterar, opor-me ao respetivo tratamento, decidir sobre o

tratamento automatizado dos mesmos, retirar o consentimento e exercer os demais direitos. Caso retire o meu consentimento, tal não compromete a licitude do tratamento efetuado até essa data.

Tenho o direito de ser notificado, nos termos previstos na legislação, caso ocorra uma violação dos meus dados pessoais, podendo apresentar reclamações perante a(s) autoridade(s).

Data: 9 / 4 / 2003

Assinatura: Ronaldo Melva

Anexo 5: Formulário de Autorização de Cedência de Direito de Imagem

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem de Espaço

Eu, _____, residente na morada _____, Código Postal _____ - _____, Localidade _____, com o número de BI/CC _____, nascido(a) a ___/___/_____, na qualidade de proprietário e/ou responsável pelo espaço _____, na morada _____, Código Postal _____ - _____, Localidade _____, declaro, para os devidos efeitos, por este meio autorizar a utilização do espaço acima mencionado, no âmbito do projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social.

Tomei conhecimento que:

- Toda e qualquer referência especial nos limites do espaço mencionado, seja em forma de imagem ou voz, são da minha total responsabilidade;
- Confiro aos autores do projeto o direito, exclusivo, absoluto e irrevogável, de difusão, sobre qualquer forma ou meio, da utilização do espaço mencionado, em forma de imagem, vídeo ou áudio, no seu formato bruto ou editado;
- Autorizo ainda os autores do projeto a procederem a qualquer tipo de gravação no espaço indicado, assim como a sua respetiva divulgação em qualquer meio, incluindo, mas não se limitando, em televisão, cinema ou internet (incluindo redes sociais), em qualquer parte ou território do mundo, com a possibilidade de utilização de legendas ou dobragem, por tempo indeterminado;
- Reservo o direito de autorizar ou negar o uso do material de qualquer imagem ou vídeo do espaço indicado, desde a materiais promocionais ou o ao produto final deste projeto, através de consulta prévia sobre esses mesmos.

- Reconheço que qualquer tipo de transmissão ou divulgação de imagem e voz no espaço mencionado acima, não me confere o direito a receber qualquer tipo de pagamento.

Todo o material gravado será propriedade exclusiva dos seus autores.

Declaro ainda que todas as exposições referidas neste documento, ou outras que não sejam aqui mencionadas, regem-se pela legislação portuguesa em vigor à data, nomeadamente o artigo nº 79 do Código Civil, relativo ao Direito de Imagem.

Data: __/__/_____

Assinatura: _____

Anexo 6: Formulário de Autorização de Cedência de Direito de Imagem Assinado

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem de Espaço

Eu, Humberto Jorge Gaspar Santana, na qualidade de sócio-gerente da ANIMANOSTRA CAM Lda, produtora de animação com o NIF 502 531 665, com sede social na Rua Palmira, 66 – 3D, 1170-289 Lisboa, declaro:

- a) Para os devidos efeitos, autorizar por este meio a utilização do espaço acima mencionado, no âmbito do projeto académico, para filmagens de uma obra audiovisual realizada e produzida por Maria Pereira para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social.
- b) Autorizar Maria Pereira a produzir e realizar o projecto académico referido, na forma de documentário, num formato vulgarmente reconhecido como “making off”, focado na mini-série de dois episódios de animação intitulada “O ROCHEDO E A ONDA”, cuja produção pela Animanostra se concluiu em janeiro de 2023, com realização de José Bandeira e Humberto Santana, de que a Animanostra é detentora de todos os direitos directos e indirectos, e que doravante será citada na forma abreviada de “R&O”.
- c) Para o efeito, declaro ter dado acesso à Maria Pereira de diversos materiais vídeo e áudio, relativos ao processo de produção da obra “R&O”, para utilização do “making off”.
- d) Para o mesmo efeito, declaro ter também facultado os contactos de diversos intervenientes na produção e realização de “R&O”, nomeadamente autores, animadores, e técnicos de vídeo e de áudio, envolvidos nesta obra.
- e) Informados sobre o teor do trabalho de Maria Pereira, diversos membros da equipa de produção, disponibilizaram-se voluntariamente e de forma graciosa para serem filmados e/ou gravados, com os testemunhos pessoais relativos à suas participações na produção de “R&O”. O teor destes testemunhos é da exclusiva responsabilidade de cada um dos respectivos intervenientes.
- f) A Animanostra cede todos os direitos utilização de imagem do espaço da sua sede social para a produção e realização do trabalho de Maria Pereira. Todas as filmagens ou gravações efectuadas no âmbito deste trabalho, cujas captações tenham sido realizadas no exterior da sua sede social não são da responsabilidade da Animanostra.
- g) A Animanostra autoriza a utilização dos materiais de vídeo e de áudio do processo de produção relativo ao “R&O” como parte integrante do “making off” produzido e realizado por Maria Pereira, podendo para o efeito ser utilizados sem limitação definida de tempo.
- h) A utilização de imagens e som que sejam integrantes do produto finalizado dos dois episódios série “R&O”, tem uma limitação de tempo de dois minutos.

- i) Fica também estabelecido através desta declaração que todos os materiais áudio e vídeo do processo de produção da série “R&O” escolhidos para integrar o “making off” requerem uma aprovação da minha parte.
- j) Uma vez que o produto final do “making off” produzido e realizado por Maria Pereira irá incidir sobre a imagem da empresa e da série “R&O”, o trabalho final deverá também ser aprovado por mim, como responsável da empresa e da série “R&O”, reservando o direito de autorizar ou negar o uso do material de qualquer imagem ou vídeo ou ficheiro de áudio específicos, que possa considerar inconvenientes.
- k) Com a aprovação do Making off, confiro a Maria Pereira o direito de exibição e difusão em qualquer media do seu trabalho, sobre qualquer forma ou media, em forma de imagem, vídeo ou áudio, no seu formato bruto ou editado, em qualquer parte ou território do mundo, com a possibilidade de utilização de legendas, por tempo indeterminado.
- l) Reconheço que qualquer tipo de transmissão ou divulgação do making off, não me confere o direito a receber qualquer tipo de pagamento.
- m) A Animanostra deverá ficar detentora de uma cópia do “Making off”, reservando-se o direito de a utilizar igualmente em qualquer forma de exibição e/ou difusão em qualquer media, como forma de promoção à empresa e à série “R&O”, sem que tal confira qualquer forma de pagamento a Maria Pereira ou à entidade académica envolvida no mestrado em que o trabalho este foi desenvolvido, devendo, nesse âmbito, divulgar as devidas creditações.

Declaro ainda que todas as exposições referidas neste documento, ou outras que não sejam aqui mencionadas, regem-se pela legislação portuguesa em vigor à data, nomeadamente o artigo nº 79 do Código Civil, relativo ao Direito de Imagem.

Data: 28 / janeiro / 2023


ANIMANOSTRA, LDA.
CINEMA, AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA
Cont. 502 531 665
Rua Palmira, Nº 66 - 3º D
1170-289 LISBOA
Telef. 214 046 735

Humberto Santana

Anexo 7: Material Audiovisual usado para as Filmagens do Projeto e Software usado para Edição, Sonoplastia e criação da Banda Sonora

Material de Captura de Imagem:

- Câmera Canon EOS 77 D
- Objetiva Canon EF-S 18-55mm
- Tripé Nikon HE-300V

Material de Captura de Som:

- Microfone Audio-Technica ART1200x
- Gravador de Áudio Zoom H5
- Cartão Thomann SD Card 32 GB Class 10
- Samsung Android Galaxy 8

Software usado na Edição e Sonoplastia do Documentário:

- Adobe Premiere CC 2018
- Adobe After Effects CC 2018

Software Usado na Construção e Equalização da Banda Sonora:

- Software Reaper
- Synth Surge XT Zebralette
- Synth Zebra2

Anexo 8: Guião de documentário “O Rochedo e a Onda”

Guião de documentário “O Rochedo e a Onda” - Versão para Mestrado

Início

Aparição de citação

“A animação não é a ilusão da vida; ela é a vida.”- Chuck Jones

Fecho de citação

Perguntas específicas:

Pergunta 1: Poderiam dizer-nos qual são os vossos nomes, a vossas idades, quais são as vossas funções nesta minisérie e a vossa experiência profissional?

Resposta:

Entrevista JB e HS (Vídeo: PE):

Tempo: 00:29- 1:00

Entrevista LC (Vídeo: PE):

Tempo: 00:23- 01:25

Entrevista OM (Vídeo PE 01):

Tempo: 00:31- 01:29

Entrevista DV (Vídeo PE):

Tempo: 00:09- 01:07

Pergunta 2 : Como surgiu a ideia de realizar um projeto que explora a dinâmica do antes e depois do 25 de Abril?

Resposta:

Entrevista JB e HS (Vídeo: PE):

Tempo: 01:23- 03:00

Pergunta 3: Como foi feito o processo da criação desta minisérie e que ferramentas e programas foram usados nesse projeto?

Resposta:

Entrevista DV (Vídeo PE):

Tempo: 04:32- 05:18

Entrevista OM (Vídeo PE 02):

Tempo: 03:32- 04:31

Entrevista LC (Vídeo PE):

Tempo: 06:48-08:47 (particularmente 06:48 - 07:25)

Pergunta 4: “O Rochedo e a Onda” é uma minisérie que tenta refletir em vários pontos e problemas da sociedade. Poderia nos falar do tipo de mensagem ou do tema que acha que esta minisérie tenta explorar ou transmitir?

Resposta:

Entrevista LC (Vídeo PE):

Tempo: 04:45- 06:35 (particularmente 04:55 - 05:36)

Entrevista OM Vídeo (Vídeo PE 02)):

Tempo: 02:36- 03:18

Entrevista DV (Vídeo PE- Pergunta Número 6 mas responde a esta pergunta):

Tempo: 05:35 - 06:48

Pergunta 5: “O Rochedo e a Onda” é uma minisérie é passada num contexto histórico particular, pelo menos no seu primeiro episódio. Com que meios e métodos foi feita a pesquisa realizada de forma a capturar a realidade vivida e os acontecimentos dados nesse período de tempo particular?

Resposta:

Entrevista JB e HS (Vídeo: PE):

Tempo: 03:26- 06:24 (JB) (Especialmente 03:26- 04:17)

Perguntas Gerais:

Pergunta 6: A animação é um médium capaz de transmitir uma história de maneira singular. O que pensa deste médium, tendo em conta a sua experiência profissional?

Resposta:

Entrevista DV (Vídeo PG):

Tempo: 03:23- 04:33

Entrevista OM (Vídeo PG):

Tempo: 00:23 - 01:23

Entrevista LC (Vídeo PG):

Tempo: 07:27- 08:44

Entrevista JB e HS (Vídeo PG):

Tempo: 04:54- 08:15 (HS: 05:03- 06:46) e (JB: 06:48 -08 :15)

Fim

Anexo 9: Hiperligação para a visualização do documentário *O Rochedo e a Onda*

Link para o endereço Vimeo: <https://vimeo.com/929827470>