

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



INSCRIÇÃO DA REALIDADE NO DOCUMENTÁRIO

REPRESENTAR O SUJEITO QUE RESISTE

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DO PROJETO CINEMATOGRAFICO

ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

TRABALHO DE PROJETO

Inês Araújo Ferreira

Amadora, Setembro 2023

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

INSCRIÇÃO DA REALIDADE NO DOCUMENTÁRIO

REPRESENTAR O SUJEITO QUE RESISTE

Inês Araújo Ferreira

Trabalho de Projeto submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Graça Castanheira, área científica de realização.

Amadora, Setembro 2023

AGRADECIMENTOS

À professora Graça Castanheira, pelo apoio, orientação e paciência durante todo o mestrado e desenvolvimento do projeto.

Ao professor e amigo Eduardo Brito, por me ter contagiado com o seu amor pelo cinema.

À minha amiga Mariana Salgueiro Rocha, pelo amor e apoio incondicional e por ter ajudado a dar melodia a este projeto.

Aos meus amigos Teresa Vilar Araújo, Marcelo Moreira, Joana Carvalho e Katharina Leppert e Rui Neves por todo o carinho e palavras queridas.

À minha amiga Rita Mota, pela força, apoio e ajuda na fase final deste projeto.

Ao Miguel Ferreira, pelo apoio e resiliência.

À minha tia Constância, pelo carinho e cedência do seu arquivo familiar fotográfico.

Aos meus colegas de turma e todos os professores do mestrado, pela partilha inspiradora.

Aos meus pais e irmã, que me deram força para nunca desistir.

Agradeço e dedico este filme à minha avó, Gracinda.

RESUMO

Este trabalho de projeto serve como objeto de estudo e reflexão sobre a procura da verdade e aproximação da realidade no documentário e a exploração de mecanismos que nos aproximem delas. O esboço fílmico serve como palco para a proposta previamente descrita, através da relação da realizadora com a sua avó paterna. O desenvolvimento do projeto foca-se então em questionar a definição documentário e explorar o seu potencial, procurando uma abordagem que permita transmitir uma fiel aproximação da nossa percepção do real.

Palavras-chave: real; ilusão; ausência; documentário; sujeito.

ABSTRACT

This project serves as a case study and reflection on the search for the truth and the attempt to accurately represent the reality we perceive in documentary cinema, by exploring the mechanisms that might help us get there. The audiovisual object is a setting for this investigation, coming to life through the relationship between the filmmaker and her paternal grandma. The development of the project questions the definition of documentary cinema and explores its potential, searching for an approach that allows a more faithful representation of our perception of reality.

Key-words: real; illusory; absence; documentary cinema; subject.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1 - A natureza do documentário.....	8
O documentário e as noções de real.....	8
Exploração dos três grupos.....	9
Gracinda e a resistência em ser representada.....	12
CAPÍTULO 2 - Desenvolvimento do objeto fílmico.....	14
Som.....	14
Estética e Imagem do filme.....	17
CAPÍTULO 3 - Produção e finalização do objeto fílmico.....	22
Abordagens práticas.....	22
REFLEXÕES FINAIS.....	26
BIBLIOGRAFIA.....	29
FILMOGRAFIA.....	30

INTRODUÇÃO

O meu trabalho de desenvolvimento de projeto cinematográfico, constituído por este relatório e um objeto fílmico de natureza experimental, surge pela minha inquietação e consequente questionamento relativos à definição de documentário e à sua associação, feita pela maior parte dos espectadores, a uma verdade e realidade absoluta.

Esta inquietação que acima menciono nasce do consumo de conteúdo documental, crescendo quando refletido e discutido com outras pessoas. Embora seja o meu objeto de estudo atual e uma das minhas maiores inquietações, nem sempre foi um motivo de questionamento. Como bastantes espectadores, eu raramente questionava a veracidade do que me estava a ser apresentado. O documentário ganha um cunho de algo absolutamente verdadeiro e de confiança, até pela sua simples denominação e isso é-nos transmitido como um dado adquirido. Apenas quando iniciei a minha viagem no cinema, consequentemente despertando o meu interesse pela produção documental, comecei a aperceber-me de que nem tudo o que assumia como verdadeiro de facto o era.

Aquando deste despertar, também se inicia em mim uma vontade de explorar a relação com a minha avó paterna, figura matriarca da minha família, cuja personalidade sempre me intrigou. O historial da nossa relação não é uma linha reta, mas sim um fluxo de momentos bons e maus. Exatamente por sermos pessoas tão diferentes, com contextos, histórias, personalidades e valores representativos de cada uma, sempre me intrigou a ideia de nos pôr em paralelo e assim perceber-nos melhor.

Em contexto das aulas deste mestrado e na reflexão sobre um possível tema de estudo, em conjunto com a minha orientadora Graça Castanheira, cheguei à conclusão de que poderia juntar estas duas intrigas e estudá-las em conjunto, servindo-se em simbiose.

Assim sendo, este documento está dividido pelas várias fases que fizeram parte da elaboração deste projeto, que adianto não ser linear ou, no contexto de produção cinematográfica — o convencional. Começando pelo capítulo um, no qual abordo a génese deste projeto e aprofundo os seus respetivos temas. Nesta fase foquei-me em fazer pesquisa, leituras e visionamento de referências, enquanto ao mesmo tempo comecei a pensar na forma que o meu objeto fílmico poderia tomar.

No capítulo dois, foco-me no desenvolvimento das hipóteses encontradas na primeira fase de pesquisa e reflexão, hipóteses estas que poderiam servir a minha necessidade e proposta de me aproximar o máximo possível ao real. Pela sua natureza experimental, foi-me útil perceber e estruturar os caminhos que poderia tomar para atingir o meu objetivo, para posteriormente pô-los em prática.

Finalmente, no capítulo três analiso o desenvolvimento do objeto fílmico, desde as abordagens, decisões e experimentações efetuadas ao objeto resultante.

Termino este relatório com algumas conclusões finais relativamente a toda a jornada que foi realizar este projeto.

CAPÍTULO 1 - A natureza do documentário

O documentário e as noções de real

Is documentary film — or even just the assignation “documentary film” — potentially more manipulative than films that make no such claims to isomorphic representations of the world, our world? (LaRocca, 2017: 4)

Se formos pesquisar a definição da palavra ‘documentário’ no dicionário de Oxford este apresenta-nos a seguinte definição: “A film or a radio or television programme giving facts about something.”¹. Se formos ainda pesquisar a definição da palavra *facts*, para tirar todas as possíveis dúvidas, é-nos apresentado o seguinte: A thing that is known to be true, especially when it can be proved.”²

Em *The Philosophy of Documentary Film*, Timothy Corrigan refere que “Arguably more than any other film practice, documentaries have been driven by and dismissed by their association with claims to representing the truth of reality.”³. Se a definição principal que nos dão do documentário é que tal objeto nos possibilita acesso a factos verdadeiros, não é surpreendente que maior parte das pessoas não questione a natureza e grau de veracidade do que consome.

A riqueza e potencial do documentário seria bastante inferior se o reduzíssemos à mera representação do real, principalmente quando, contemporaneamente, temos objetos cinematográficos como *mockumentaries* e *docufictions*, que nos colocam questões sobre os limites da verdade associados ao documentário. Mas exatamente por esta dualidade, que se torna difícil conseguir distinguir o real ou o imaginário.

Na sua origem, o documentário focava-se na representação do real começando por ser pequenos clips da vida mundana. Um exemplo é o *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) de Louis Lumière. Posteriormente, vários realizadores adotaram esta forma realista de representar a realidade que os rodeava, assumindo uma posição de quase *voyeur*. Surge-me uma questão. Não será arriscado assumir que ainda que intencionalmente o realizador queira

¹ Definition of documentary noun, *Oxford Learner's Dictionaries*, Oxford University Press (2023)

² Definition of fact noun, *Oxford Learner's Dictionaries*, Oxford University Press (2023)

³ Corrigan Timothy, “Foreword: At the Center of Our Age”, in *The Philosophy of Documentary Film*. David LaRocca (London, Lexington Books, 2017), xv

mostrar a realidade que o rodeia, tentando minimizar a sua intervenção, há fatores que irrefutavelmente influenciam esta representação? E como é que seria possível minimizar esses fatores tornando o objeto mais fiel na sua representação do real?

Inicialmente, no primeiro momento da pré-produção deste projeto, o meu foco era descobrir uma forma de atingir uma verdade absoluta. Acreditava que seria possível atingi-la e que era esse o meu desafio. Depois de me debruçar em leituras sobre o documentário, nomeadamente a principal referência bibliográfica deste projeto — *The Philosophy of Documentary Film*, e de assimilar o que já tinha sido refletido e explorado sobre o tema por vários teóricos, cheguei à conclusão de que seria impossível representar uma verdade absoluta.

Pelas leituras que fazia, apercebi-me de que havia demasiada subjetividade a interferir num filme. Este não foi um esclarecimento linear e fluído, sendo que durante alguns meses debati-me com esta questão. Aprofundarei este tema no capítulo três, no qual exponho a parte da produção do objeto fílmico, momento no qual me apercebi que não estava a conseguir atingir essa verdade absoluta, adaptando-me a novas abordagens.

Para tentar então responder às questões acima levantadas, e servindo o desenvolvimento deste projeto, reuni três grupos principais que influenciam a verdade de um objeto fílmico: 1. O realizador; 2. O espectador; 3. O sujeito.

Exploração dos três grupos

1 - Realizador

Pareceu-me que faria todo o sentido definir a pessoa responsável pela criação e decisões de um objeto fílmico como uma força manipuladora. Em *The Philosophy of Documentary Film*, uma citação de Abbas Kiarostami diz-nos que:

A true documentary doesn't exist because reality isn't a sufficient foundation on which to construct an entire film. Filmmaking always involves some element of reinvention. Every story contains some level of fabrication because it bears the imprint of the person who made it. It reflects a point of view. Using a wide camera lens for a swooping twenty-second shot rather than a narrow lens for a static five-second shot

reflects the filmmaker's biases. Color or monochrome? Sound or silent? These decisions require that the filmmaker interfere in the process of representation.” (Kiarostami, citado em LaRocca, 2017)

Todo o projeto está associado ao seu criador, impossibilitando o mesmo de se desprender da posição determinadora que levará o projeto a ser o que ele quer que seja. Ainda que tenha intenção de que o projeto tome o seu próprio rumo, o realizador decide para onde quer apontar a sua câmara; decide que imagens mostrar aos espectadores; decide a ordem pela qual essas imagens serão montadas — há um sem número de ações determinantes da parte do realizador que inevitavelmente influenciarão o resultado final de um objeto fílmico.

Como realizadores de documentários, temos uma responsabilidade acrescida de garantir que estamos a ser fieis à realidade que representamos, se essa for a nossa intenção. Devemos ter consciência e assumir que a nossa presença será sempre uma grande influência no resultado final, sabendo ao mesmo tempo que a realidade desse objeto só existe através da nossa presença e escolha de a representar.

2 - Espectador

Audience expectations are also built on prior experience; viewers expect not to be tricked and lied to. We expect to be told things about the real world, things that are true. (Aufderheide, 2007: 2-3)

Uma vez executado, o objeto fílmico ganha uma nova dimensão ao ser visto e percebido pelo espectador. Bazin classifica este espectador como “accepting that he or she is witnessing a slice of reality — the film viewer is said to regard the image as the representation of some event or state of affairs from the past.”⁴

Ainda que o espectador de um filme documental esteja à espera de ver a representação do real, sem intenção de a modificar, cada pessoa que verá o filme, trará as suas vivências e a sua percepção da realidade para a interpretação, as suas próprias expectativas. Todos estes elementos que podem distorcer o que está a ser mostrado. Noël Carroll apelida isto de *indexing*. (Platinga, 2017: 120)

⁴ Carroll Noël, “Cinematic Representation and Spatial Realism”, in *The Philosophy of Documentary Film*. David LaRocca ((London, Lexington Books, 2017), 75

Para Carl Platinga, a distinção entre ficção e não-ficção tem base não na diferença da sua construção, mas sim na forma como aquela é recebida e interpretada.

The distinction fundamentally depends on how the viewer understands and uses the text in question. (...) Emphasizing reception, this theorist went on, would allow the viewer to make the truth claim for the film, rather than assume that the film makes truth claims for itself. (...) Presumably the nature of the film itself is irrelevant. I can make truth claims for it, and I need not worry about that it is said to represent or communicate. (Platinga, 2017: 115)

Em *Fact and Fiction in Documentary* (2017), Tiffany Crouse investiga o poder que uma convicção pode ter sobre a interpretação das pessoas. Defende que pessoas que acreditam que algo é verdade e vêem um documentário acreditando na sua autenticidade, irão aceitá-la sem a questionar. Introduce a “*audience perception theory*”. Falando sobre o poder que o espectador tem de atribuir um significado ao filme que viu utilizando informação pré-adquirida para compreender e processar informação.

After all, he thought, we live in a world of multiple realities. For me it could be one thing and for someone else another thing altogether. (Platinga, 2017: 115)

Concluo que os espectadores, tanto individuais como coletivo, são uma fonte de manipulação para a interpretação de um filme, independentemente da intenção do realizador.

3 - Sujeito

Where an actor in a feature fiction film may be described as a (true) pretender — someone we are meant to believe is playing a part, inhabiting a role — the subject in a documentary film might be called a (false) pretender: someone we are meant to believe is herself, when in fact, she is, at last, playing a part within the “fabrications of narration. (LaRocca, 2017: 22)

O terceiro grupo que destaco é o do sujeito. Parto do princípio que a intervenção consciente por parte dos sujeitos representados em documentários é uma força manipuladora. No estudo da física quântica, as partículas quando estão sob observação, são obrigadas a agir de forma

diferente do que normalmente se comportariam, estando à mercê de um observador consciente que modifica o seu estado normal para que possam ser observadas. Sabemos que os átomos se comportariam de forma diferente se não estivessem a ser observados, mas para que os possamos ver, eles são obrigados a sofrer alterações.⁵ Faço um paralelismo entre este universo da física quântica e a representação em imagens. Se até a nível atômico não é possível observar algo na sua pura forma, defendo que o mesmo acontece com pessoas. É algo intrínseco à nossa essência e composição como seres humanos. A partir do momento em que estamos sob o olhar curioso de alguém ou de uma câmara, perdemos o nosso verdadeiro eu — tornamo-nos versões de nós próprios adaptáveis às pessoas com quem interagimos.

Gracinda e a resistência em ser representada

De forma a materializar estas questões que levantei, decidi abordar um assunto que me é caro e que me vem intrigando ao longo dos anos: a minha avó e a nossa relação.

As minhas relações com os meus quatro avós, nunca foram muito profundas. Sempre nutri um carinho especial por eles, mas também senti uma barreira que me mantinha à superfície. Depois de ser confrontada com a perda de ambos os meus avôs e da minha avó materna, nasceu em mim uma vontade de reforçar a união que mantenho com a minha avó paterna.

Gracinda Martins nasceu em 1934 em Vila Chã, Vila do Conde. Nascida perto do mar, aí fez a sua vida como sargaceira e pescadora. Agora com 89 anos, a única coisa que a separa do mar é a idade, e as dores. Se pudesse, ainda apanhava sargaço para vender aos agricultores. Desde cedo que teve de se adaptar às dificuldades financeiras da família, o que a incapacitou de ter uma educação escolar. Viu-se obrigada a trabalhar cedo, e a dureza desta realidade reflete-se na pessoa que ela é hoje, fria. Ela e o meu avô tiveram quatro filhos, sendo o terceiro deles o meu pai. Não há muito mais que eu saiba sobre a vida dela e as coisas que ela sente. A minha avó é uma pessoa reservada, acredita que demonstrar emoção é demonstrar fraqueza. As histórias que me conta não passam de relatos da vida mundana, nunca sendo aprofundados ou refletidos.

⁵ Weizmann Institute Of Science. "Quantum Theory Demonstrated: Observation Affects Reality." ScienceDaily. www.sciencedaily.com/releases/1998/02/980227055013.htm



Fotografia digitalizada do arquivo de família (frente e verso)

O carinho e amor estão inquestionavelmente presentes entre nós, mas na verdade esta união é extremamente difícil porque ambas somos as nossas próprias pessoas, muito distantes uma da outra, com contextos diferentes. Na tentativa de reduzir essa distância, a minha intenção original era trabalhar a nossa relação, no filme, em conjunto com ela; conhecê-la através deste meio e explorar as nossas diferenças e contextos, aproximando-nos. Eis que surge um obstáculo, uma vez que a minha avó oferece uma enorme resistência tanto a ser representada como a ser sincera comigo sobre questões da vida dela.

De forma a trabalhar este obstáculo a meu favor, surge aqui uma das questões principais deste projeto, que irei conjugar com as restantes inquietações — Será que representar alguém que oferece resistência a ser representado, resultará num objeto mais fiel à realidade que pretendemos representar?

Fazendo menção aquilo que explorei previamente, esta poderá ser uma das formas de eliminar o sujeito como agente manipulador. Podemos afirmar que um sujeito que se recusa a participar ativamente numa representação sua, perde o poder de manipular a maneira como se quer auto-representar. Com esta premissa em mente, nos próximos capítulos exploro em detalhe cada uma das possíveis hipóteses que decidi abraçar para representar o sujeito do meu filme — a minha avó resistente.

CAPÍTULO 2 - Desenvolvimento do objeto fílmico

Neste capítulo reflito sobre a produção do objeto fílmico e as suas fases. Primeiro a decisão da narração em voz-off e as restantes abordagens sonoras que escolho fazer. Seguidamente reflito sobre cada uma das hipóteses fílmicas que propus explorar para a representação do sujeito.

Som

Narração em Voz Off

A possibilidade de fazer uma narração em voz off surgiu bastante cedo no desenvolvimento do projeto, ainda numa fase de pré-produção, como solução de apresentação das questões que eu queria abordar.

Como exploro no primeiro capítulo, ao querer maximizar a aproximação do real não me poderia ausentar desta posição, sendo que todas as decisões que eu tomasse afetariam o objeto final que é este filme. Pareceu-me que me estaria a enganar a mim mesma e a por em causa o meu objetivo, se me tentasse condicionar como realizadora e contornasse a responsabilidade que me cabia de tomar as decisões que eu queria para o meu filme. Acredito que esta procura não se satisfaça dessa forma, assumindo então que não poderia fugir ao meu papel manipulador como realizadora.

Numa das influências audiovisuais mais importante para este projeto, *My Dead Dad's Porno Tapes* (2018), Charlie Tyrell decide utilizar a narração para explorar a relação que tinha com o seu falecido pai e também a pessoa que este era, um mistério que Charlie tenta resolver no seu filme. Este estilo de narração, que é feito por uma pessoa que não Charlie, acaba por contribuir para um carácter quase fantasioso e ficcional. Ainda que este modo específico que Tyrell escolheu de narrar a sua história me atraia, sabia que para mim não poderia ser a solução que procurava. Adicionar uma pessoa que narrasse a minha história por mim, acrescentaria um nível de ficção que não contribuiria para o propósito deste projeto.

Ainda com a narração em voz off em mente, e mais adiante na cronologia do projeto, descobri a série documental *How To With John Wilson* (2020), de John Wilson. Esta influência provou ser uma das mais importantes, pela sua natureza sincera, natural. Trata-se da exploração da vida mundana, com vários planos da vida de Nova Iorque, que são combinados com uma voz off de Wilson a dar instruções e conselhos sobre um tema escolhido por si. Esta narração é

feita dirigindo-se diretamente ao espectador, com o uso constante do *you* e da conjugação dos verbos no presente. Aquando do visionamento da série, surge um momento chave no qual encontrei uma abordagem que eu poderia seguir, e que acabou por ser a que utilizei.

Volto aqui aos três grupos principais que intervêm na interpretação da realidade de um filme que defini previamente. Surge esta ideia de fazer uma voz off na qual, eu como realizadora, escolho dirigir-me a mim própria, pondo-me no papel do espectador. Quase como se narrasse o processo deste filme às minhas versões do futuro, para que elas não esqueçam o que motivou este projeto. Não só torna a experiência deste projeto mais pessoal, como também se verifica um mecanismo útil para minimizar a manipulação externa, neste caso do espectador. Em *Stories we tell* (2012), Sarah Polley utiliza a voz-off para falar sobre quem era a sua mãe, não como uma tentativa de comunicar uma verdade absoluta, mas sim assumindo ativamente uma perspectiva, a sua.

Para mim, como realizadora, desaparece o peso da interpretação do público, da distorção que pudesse ser causada pelo espectador, comigo a tentar ganhar algum poder ilusório sobre esse mesmo grupo. Assumo que obter total controlo é impossível, só o seria se não tornasse o meu filme público e se fosse de facto a única pessoa que o visse. Ao definir um público, tento reduzir a manipulação externa que poderá acontecer, intencionalmente. Não estando preocupada com a percepção/recepção deste objeto fílmico por parte de outras pessoas, posso focar-me em transmitir fielmente a minha percepção da realidade, sabendo que esta será recebida e compreendida pela mesma pessoa que a comunicou.

Música

Inicialmente, pensei em não utilizar música no objeto fílmico, receando acrescentar um elemento fantasioso ao mesmo. Afinal, “Cinema was cinema before the sound track was added, (...) Historically, sound is an add-on, an afterthought (...)”⁶

De forma a manter o realismo no seu expoente e a manipulação no seu mínimo, concluí que a música não serviria o meu documentário. Com o visionamento de objetos fílmicos de referência para este projeto, comecei a pensar que talvez, se aplicada de forma correta, a música pudesse impulsionar a mensagem que se queria transmitir. A relação entre o que o

⁶ Altman Rick, “Four and a Half Film Fallacies”, in *The Philosophy of Documentary Film*. David LaRocca (London, Lexington Books, 2017), 363

espectador vê e ouve, eleva a experiência do visionamento, resultando no que Michel Chion chama de “*added value*”.

By added value I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression "naturally" comes from what is seen, and is already contained in the image itself. (Chion, 1990: 5)

Falando diretamente de música, Michel Chion distingue — Efeitos Empáticos e Efeitos Não-Empáticos. Enquanto que a música com um efeito empático manifesta diretamente aquilo que está em campo (tom, ritmo, cadência, emoções), a música não-empática é indiferente. Isto é, ignora o que está a acontecer em campo e segue um rumo até mesmo oposto.

No meu projeto, a música com efeito empático servirá para acentuar o tom cômico do filme, contrastando-o com as partes introspectivas, guiando então o espectador pelo arco narrativo da curta.

Apenas na fase de produção é que me debrucei realmente sobre as possibilidades musicais que poderiam acompanhar a narração e as gravações de diálogo, escolhas que mencionarei no terceiro capítulo.

Gravações de voz

As gravações de voz contam as histórias que a minha avó conta. Esta ferramenta surge como uma solução para a problemática principal, a representação do sujeito resistente. Gravadores de som acabam por ser objetos mais discretos do que câmaras de filmar.

Por causa disso, pareceu-me mais fácil esconder este objeto do que uma câmara durante os nossos almoços, onde partilhávamos conversas. Não sabendo da existência do gravador, as histórias que ela conta comportam em si mais autenticidade do que se ela soubesse, uma vez que isso a condicionaria a distorcer a sua partilha de forma a transmitir o que quisesse para a gravação.

Estas gravações poderão ser o único elemento sonoro no filme capaz de existir por si só, sem dependência de imagem. Nas cenas em que aparecem as gravações da voz da minha avó, o meu foco era o som e não a imagem. Essas vieram depois como complemento.

Estética e Imagem do filme

Aqui recordo e exploro as minhas intenções e planeamentos iniciais para a estética, tom e imagens do objeto fílmico.

O Tom

Um dos meus objetivos para este ensaio visual, foi atribuir-lhe um tom cómico. Era importante fazê-lo pela natureza cómica da minha avó e da dinâmica que sempre mantivemos. Voltando aqui às referências fílmicas que já dei anteriormente, uma das coisas que mais me cativou em *My Dead Dad's Porno Tapes* (2018) e *How To With John Wilson* (2020) é o facto de ambos os projetos abordarem temas profundos e indubitavelmente sérios, mantendo sempre momentos de “*comic relief*”.

No primeiro, Tyrell engana com mestria os espectadores ao dar um tom obscuro e promiscuo ao título da sua curta. O espectador sente-se tentado a antecipar um filme sobre pornografia, quando na realidade será confrontado com um objeto extremamente emocional e profundo cuja intenção é perceber melhor um pai falecido. O realizador escolhe desorientar os espectadores neste primeiro encontro. Embora seja um tema pesado, a exploração da morte de um ente querido, ao longo do filme temos inúmeros momentos de *comic relief* — por exemplo, quando os seus irmãos e mãe recordam o pai, ou nas filmagens de arquivo nas quais o pai age de forma tonta. Inserir estes momentos cómicos dá ao espectador uma porta para a relação íntima familiar, tendo, ainda que nunca na totalidade, um vislumbre da realidade daquela família.

John Wilson fá-lo também na sua série documental. *How to with John Wilson* (2020), que tem um tom notavelmente sarcástico. Wilson foca-se em dar conselhos e fazer demonstrações sobre temas mundanos como “*How to make small talk*” ou “*How to cook the perfect risotto*”. Estes conselhos poderão realmente ser apreciados por um determinado grupo de pessoas, mas na verdade é aqui que o realizador dá vida ao tom cómico e sarcástico. John Wilson não está a dar nenhum conselho verdadeiramente útil. Para além de não ser um especialista nesses tópicos, Wilson demonstra estar à procura da resposta ao mesmo tempo que nos está a tentar transmiti-la, resultando num objeto comicamente absurdo. O tom cómico e o facto do

realizador mostrar partes pessoais da sua vida, acabam por fazer da série um objeto muito pessoal e compreensível para o público.

A minha intenção em trazer essa comicidade para a minha curta é motivada pela natureza cômica que a minha avó possui. A sua comicidade é elevada quando ela não tem sequer a intenção de o ser, é algo inocente e genuíno da sua personalidade. Para além de transmitir esta realidade do que a minha avó representa para mim, o tom cômico permite-me aliviar e criar um fluxo entre momentos emotivos e momentos de comicidade.

As características estéticas do filme

Outra idealização que fiz no começo deste projeto foi conseguir trazer para o documentário a minha herança das Belas-Artes. Sempre trabalhei com *mixed media* e pareceu-me uma ferramenta potencial para atacar algumas das problemáticas que escolhi. Desta forma, idealizei trabalhar tanto com imagem em movimento, fotografias de arquivo, fotografias da minha autoria, animação. Em *Love, Dad* (2021) de Diana Cam Van Nguyen, a realizadora utiliza *mixed media* para encontrar a razão pela qual o seu pai abandonou a família. Focando-se na colagem, desenho e animação *stop-motion* feita a partir de filmagens reais, a realizadora começa por analisar as cartas que trocou com o seu pai enquanto este estava na prisão.

A atração pelo uso da animação para este projeto é conseguir trazer objetos físicos da nossa realidade para a o objeto 2D que é o filme. A inserção destes objetos aproxima o filme da realidade em que o estamos a anexar, permite-nos emprestar-lhe um pedaço da realidade. Nguyen fá-lo ao misturar digitalizações de fotografias com recortes das cartas que o pai lhe enviava, completando a imagem com animações e captações de filmagens sobrepostas. Durante a produção do seu filme, a realizadora acaba por descobrir uma realidade diferente daquela que ela conhecia. O que começou por ser um filme sobre cartas e um pai encarcerado, tornou-se uma procura da resposta ao porquê do seu pai ter abandonado a família, revelando coisas que nem a própria realizadora sabia.

The story of that *something else* is less tidy than the tale of a daughter missing her incarcerated father, and, in excavating their conflict, the film brings up crude emotions, the type that seem dangerous to feel at all, much less harbor for years. “I was not prepared at the time for doing such a personal story,” she said. And yet, with the production already in motion, she couldn’t step back, either. Nguyen decided to go

forward with the more intimate version of the film, and hoped to heal in the process, to address their issues and then move forward. The documentary, in turn, inhabits both the rawness of realization and the solace that comes from accepting reality.

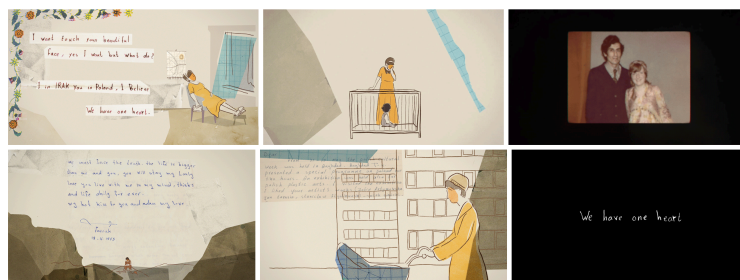
(Lauren Elyse Garcia, 2022)

Neste caso, a produção deste objeto audiovisual inscrito no mundo da realizadora, tornou-se uma ferramenta para revelar mais da sua realidade.



Frame de *Love, Dad* (2021) de Diana Cam Van Nguyen

A realizadora Katarzyna Warzecha também mistura múltiplos media, na sua curta documental de 2020, *We Have One Heart*. Warzecha escolhe misturar animação com imagens de arquivo para contar a história de Adam, que descobre cartas trocadas entre a sua mãe e um pai que nunca conheceu. Ao longo da curta, percebemos que estas cartas são a única forma que Adam tem de conhecer o seu pai, uma vez que ambos os seus pais faleceram. No site da produtora Yellow Tapir Films lê-se: “The juxtaposition of animated drawings and archival material takes us back forty years into the past and enables us not only to feel the emotions linking the lovers living in different parts of the world, but also to uncover an extraordinary family secret.”



Frames de *We have one heart* (2020) de Katarzyna Warzecha

Todos estes elementos de animação, imagens e filmagens de arquivo, objetos existentes são o que materializam estes sujeitos, que de outra forma não estariam representados. Estas referências deram-me pistas para me guiar na procura destes mecanismos, sendo que acabei por me inspirar no seu uso de imagem de arquivo e animação para o desenvolvimento do meu projeto.

CAPÍTULO 3 - Produção e finalização do objeto fílmico

Depois de uma extensa fase de questionamento, pesquisa e reflexão, comecei a por em prática as abordagens que planeei. Tal como mencionei acima neste relatório, o processo da produção deste filme não foi linear.

Muitas das coisas que havia estipulado mudaram durante a produção. Este foi um processo experimental, onde, simultaneamente, testei o que tinha planejado, enquanto que me fui adaptando às necessidades que surgiam. Das ideias que falharam surgiam novas formas de abordar ou até mesmo remodelar o que eu considerava uma falha. A produção em si redirecionou o corpo que toma este objeto audiovisual.

Abordagens práticas

Tinha determinado algumas abordagens para a fase de produção da curta:

1. Tentaria registrar, tanto sonora como visualmente a minha avó, sem que ela se apercebesse.
2. Tentaria fotografar planos dos nossos encontros e da vida diária dela, novamente sem o seu conhecimento.
3. Recorreria à animação e fotografia de arquivo para preencher os vazios deixados pelos restantes elementos.
4. Montaria e editaria tudo de uma forma experimental, filmando enquanto editava e vice-versa.

O primeiro objeto de interesse foi a gravação de voz. Todas as semanas, eu e a minha avó partilhávamos uma refeição, por vezes acompanhadas do meu pai. Durante o almoço, participava em conversas sobre a sua infância e idade adulta, gravando-as. Gravei quase todas estas conversas, sem estar à procura de algo em específico. Não escrevi nenhum guião nem moderei as conversas que tínhamos. Ao invés, deixei que as conversas tomassem o seu próprio rumo e que a minha avó partilhasse o que genuinamente quisesse. Muitas das vezes,

eu própria me esquecia que tinha um aparelho a gravar. O resultado foram audios tal e qual peças de puzzle caóticas que nada tinham a ver umas com as outras. De certa forma representando a realidade daquilo que eu também conhecia da minha avó — pedaços soltos aos quais não conseguia atribuir uma ordem cronológica. De dezenas de audios, optei por escolher dois principais, que se tornaram mais relevantes para o projeto. O primeiro, no qual ela relembra a história de como conheceu o seu grande amor, o meu avô. O segundo, onde ela conta várias instâncias da vida dela, maioritariamente acabadas em cenas de pancadaria.

Ao mesmo tempo, tentei fotografar e filmá-la de forma sincera e secreta. O meu propósito era evitar ser descoberta, não me focando nas questões de *mise-en-scène*. Isto incluiu esconder a câmara em lugares em que ela não notaria, escolher fazer ângulos geralmente baixos ou que apontassem para baixo (como se fingisse não estar a filmar nada), filmá-la de costas viradas para mim. Muitas das vezes fui apanhada, o que resultou em filmagens falhadas onde ela olhava para a câmara. Tendo em conta, a minha crescente insatisfação com este tipo de filmagens, tomei a decisão de aproveitar as filmagens falhadas, que se tornaram extremamente importantes para o objeto final. Na minha interpretação, estas filmagens transmitiam também a realidade do que tinha sido filmá-la para o projeto. Poderia ter optado por não as incluir no objeto final, mas acredito que teria sido um passo em falso, desonesto como realizadora. A minha maior preocupação sempre foi mostrar a realidade, e erros fazem parte dela. Fez todo o sentido incluí-las.



Frames do objeto fílmico

Com estes elementos reunidos, gerou-se uma intriga em mim de como poderia fazer sentido deste puzzle que era a minha avó. Senti a necessidade de encontrar uma espécie de cola que transformasse isto numa narrativa coerente — a voz off. Já tinha previamente pensado em incluir a voz off no objeto fílmico, mas apenas nesta fase da produção é que consegui escrever

uma espécie de guião e consequentemente construir uma narrativa mais linear, de forma a dar estrutura ao filme. Decidi que a base da narração seria uma explicação da minha premissa e objetivos iniciais, a procura pela representação da realidade, e de que formas lidaria com isso. O documentário começa finalmente a ganhar forma. Previamente montei as imagens e as gravações de voz de uma forma vaga e experimental. Quando adicionei ao objeto a narração em voz off, pude organizar as imagens em secções, quase como este relatório: Primeiro, a introdução sobre o que seria o filme. Depois um conjunto de cenas que mostrassem o desenvolvimento experimental do projeto. Finalmente, uma conclusão na qual reflito sobre a natureza que o objeto assumiu.

Durante a pós-produção, com a parte visual e sonora montada, comecei a incorporar a animação para preencher e complementar alguns momentos no filme. Utilizei a animação com dois propósitos principais. Maioritariamente para ilustrar por cima das gravações de voz, adicionando elementos representativos do que a minha avó narrava (tanto num plano em branco, como sobrepostas em fotografias de arquivo)



Frame do objeto fílmico

Também optei por animar as legendas. Esta foi uma escolha estética para responder à necessidade de legendas as gravações de voz, uma vez que o discurso da minha avó é de difícil compreensão. O uso da animação das legendas deu-me também a liberdade para brincar com a escrita das palavras, como visto no exemplo abaixo, mas também contribuiu para criar coerência entre toda a estética do filme.



Frame do objeto fílmico

Também em fase de pós-produção, contra aquilo que tinha decidido anteriormente, optei por utilizar música no meu filme. Esta escolha surge no momento da montagem, no qual senti que faltava algo para intensificar a mensagem que queria passar nas várias cenas do filme. Decidi então inserir três melodias, da autoria da artista Mariana Salgueiro Rocha. Uma mais etérea e melancólica, de forma a que acompanhasse a introdução do filme e a sua conclusão (momento do culminar da emoção). Na parte do desenvolvimento do filme, onde o tom cómico se intensifica, optámos por uma melodia mais divertida, de forma a impulsionar esse mesmo tom em conjunto com a parte visual.

Decidi também interagir com o genérico final. Com material de arquivo que me sobrou, decidi compilá-lo na sequência do genérico, acompanhado de uma gravação da minha avó a cantar fado. Mantenho a mesma estética da curta nos créditos, pelo uso da animação, da imagem de arquivo, da gravação de voz e também do tom cómico (quando a minha avó se engana na letra da canção).

REFLEXÕES FINAIS

O meu objetivo com este trabalho de projeto foi desde o início perceber como aproximar o mais possível um objeto fílmico de algo verdadeiro, com auxílio de um sujeito resistente. Depois de estabelecer isto como premissa para o projeto, seguiu-se uma investigação e experimentação de vários meses, da qual resulta este relatório e o objeto audiovisual associado.

Ao longo do desenvolvimento do projeto, fui confrontada com inúmeros conflitos aos quais me tive de adaptar, resultando num objeto cujo processo passou muito por tentativa-erro.

Começando pela fase de pré-produção — de reflexão e investigação — aqui fui confrontada pela necessidade de adaptar o meu objetivo para algo mais realista. Percebi que era ambicioso ansiar por uma verdade absoluta, provando-se que isso era inatingível. Com a leitura de estudos sobre o tema da verdade no documentário, concluí que teria de me adaptar às manipulações diversas que acontecem. Organizei três grupos principais (realizador, espectador, sujeito), nos quais me foquei para estudar abordagens que poderiam minimizar cada uma das manipulações dos respetivos grupos. Concluo que esta divisão funcionou bem para mim, pois permitiu-me organizar e planificar a metodologia que iria utilizar.

Ao passar à prática, comprovei que o uso da animação e fotografias de arquivo foram ferramentas através das quais pude dar forma à minha avó apesar da sua resistência. Articulando as gravações da voz dela com as imagens de arquivo e animação, pude preencher e complementar visualmente o som. Interessou-me a animação de estilo *naïf*, minimalista de forma a que não se sobrepusesse às gravações, mantendo o foco nas histórias que a minha avó contava e ilustrando-as.

Comprovei também que a utilização de gravações de voz enriqueceu a autenticidade do objeto final, uma vez que estas foram feitas de forma secreta. A ausência da consciência de um gravador, permite ao sujeito ser mais autêntico, menos reservado. Ajudou-me a questionar sobre os limites da ética no documentário, algo que acredito ser uma fase para continuar a explorar no futuro.

Acredito que incluir as filmagens “falhadas” tenha enriquecido o projeto. Honrei a minha adaptabilidade às circunstâncias da realidade, ao incluir testes falhados no projeto. Verifiquei que descartá-las teria sido desonesto, afetando assim a autenticidade deste objeto fílmico. Acredito que este poderá ser um caminho com muito potencial a explorar em projetos futuros sobre o tema.

Descobri no uso da voz-off uma ferramenta de ligação entre todos os elementos do objeto fílmico. Permitiu-me determinar um público-alvo e assim reduzir a preocupação com a manipulação externa, aproximando-me de uma representação mais realista.

Optando por este percurso experimental, considero que se reflete positivamente no objeto final não priorizar as questões da *mise-en-scène*. Permitiu-me ter uma abordagem mais livre, focada no naturalismo e realismo das cenas.

Satisfez-me o resultado final desta curta para o propósito deste estudo. Consegui reunir novo conhecimento com a investigação, interiorizando e moldando as minhas intenções conscientemente. As maiores conclusões foram tiradas no momento da produção prática, na qual procurava testar diferentes coisas de forma a afunilar as hipóteses.

Uma das conclusões mais importantes deste projeto, terá sido a validação de que não me reger de forma linear e cronológica foi benéfico para o meu projeto, porque me permitiu ir testando, errando e adaptando o meu objeto fílmico, que esteve sempre em permuta até ao momento final.

Refletindo sobre o futuro deste projeto e futuras melhorias e alterações começo por afirmar que este projeto, apesar de me ser satisfatório para o âmbito das questões estudadas neste mestrado, está apenas numa exploração do que pode ser uma curta-metragem finalizada. Uma das melhorias que faria, depois de conversar com a minha orientadora, seria incluir a música e imagens de arquivo dos créditos finais, por ser material bastante rico e útil para a narrativa. Desta forma também estenderia a duração da curta-metragem. Outra melhoria que faria seria eventualmente trabalhar com animadores, ou reservar mais do meu tempo para a animação.

Concluo finalmente, assim como no objeto fílmico, que a verdade está em deixar o percurso da vida acontecer autenticamente e que a versão verdadeira das coisas será a que cada um de nós experiencia.

BIBLIOGRAFIA

Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2007

Chion, Michel. *Audiovision Sound on Screen*. Paris: Editions Nathan, 1990.

Crouse, Tiffany. “A study on audience perception of fact and fiction in documentary”. Master’s thesis, University of Missouri-Columbia, 2017.

“Definition of documentary noun” *Oxford University Press*. 2023.

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/documentary_1?q=documentary

“Definition of facts noun” *Oxford University Press*. 2023.

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fact?q=facts>

Garcia, Lauren Elyse. “Animating Archives With Emotion in Love, Dad” *The New Yorker*, (2022).

<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-documentary/animating-archives-with-emotion-in-love-dad>

Kammerman, Rachel. “Where the Truth Lies — Or Not” *IDA*, (2011).

<https://www.documentary.org/feature/where-truth-lies—-or-not>

LaRocca, David. *The Philosophy of Documentary Film*. London: Lexington Books, 2017.

Moon, Won-Leep. *Documentary and its realism*, *Studies in Documentary Film*, 2018, 43-55

DOI: 10.1080/17503280.2017.1420413

Tyrell, Charlie. “Opinion: My Dead Dad’s Porno Tapes” *The New York Times* (Jan, 2018).

<https://www.nytimes.com/2018/01/19/opinion/my-dead-dads-porno-tapes.html>

FILMOGRAFIA

Nguyen, Diana Cam Van, dir. *Love, Dad*. 2021

Polley, Sarah, dir. *Stories We Tell*. 2012

Tyrell, Charlie, dir. *My Dead Dad's Porno Tapes*. 2018.

Warzecha, Katarzyna, dir. *We have one heart*. 2020

Wilson, John, dir. *How to with John Wilson*. 2020