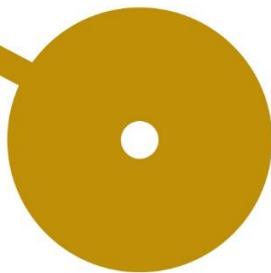


# A realidade e a ficção no cinema documental

Francisca Vaz do Carmo Sarmento Pereira

Relatório para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas,  
especialização Interpretação e Direção Artística

12/2020





MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

# A realidade a ficção no cinema documental

Francisca Vaz do Carmo Sarmento Pereira

Relatório apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Interpretação e Direção Artística

Professor Orientador  
Manuela Bronze

Orientador Externo  
João Fonseca

12/2020

Para a minha mãe.

**Resumo**

O presente documento relata o processo de filmagem e montagem do filme *The Guitar Barrels Project*, não lançado até ao momento, financiado pela Câmara Municipal de Oeiras e pelo Instituto de Cinema e Audiovisual, realizado por Hélder Faria e produzido pela Força Maior, no qual realizei o meu estágio de mestrado nos anos 2019 e 2020.

Este relatório toma, em parte, uma forma diarística, no qual descrevo as minhas funções, partilho pensamentos, dúvidas e conclusões sobre a minha investigação, reflito sobre as diferentes potencialidades do tema e ainda abordo algumas entrevistas a membros da equipa e pessoas filmadas que realizei durante o processo.

Exploro também algumas das referências à minha investigação em cinema documental.

**Palavras-chave**

documento; captação vs. intervenção; aproximação vs. distanciamento; ficção dentro da realidade; (im)parcialidade.

**Abstract**

This document reports the process of filming and editing the film *The Guitar Barrels Project*, not yet released, financed by the Oeiras City Hall and the Film and Audiovisual Institute directed by Helder Faria and produced by Força Maior, in which I did my master's degree in the years 2019 and 2020.

This report works in part as a "project diary", in which I describe my duties, share thoughts, doubts and conclusions about my research, reflect on the different potentialities of the subject and also approach some interviews I made during the process to some members of the team and people filmed.

I also mention some references to my research in documentary cinema.

**Keywords**

document; capture vs. intervene; approach vs. distance; fiction within reality; (im)partiality.

## Índice

Introdução.....	1
1. Enquadramento do estágio – Motivações e inspirações.....	3
1. a. Documental.....	3
1. b. Cinema.....	6
1. b. II Diálogo Ensaios sobre fotografia.....	6
2. Objetivos.....	13
2. a. Objetivos de processo.....	13
2.b. Objetivos de resultado.....	13
2. c. Questões de investigação.....	14
3. Projeto cinematográfico.....	15
3. a. 5 Guitarristas - The Carcavelos' Wine Barrel Project.....	15
3. b. Adriano Sérgio.....	16
3. c. Terramoto de 1755.....	17
4. Integração na equipa.....	18
5. Calendário.....	20
6. Filmagens.....	21
6. a. Recriar é ficcionar?.....	22
6. b. Pessoa filmada e relação com a câmara.....	23
6. c. Fotografia e som.....	25
6. d. Andy Manson.....	27
7. Montagem.....	29
8. Conclusão.....	32
9. Bibliografia.....	34
10. Anexos.....	35



## Introdução

Neste Curso de Mestrado em Artes Cénicas tenho construído um caminho na compreensão da arte documental e do seu papel no panorama cultural atual.

A exploração de teóricos, filósofos e artistas como Susan Sontag, Annette Arlander, Lehman Joan Littlewood, Lee Strasberg, Viktor Frankl e Mohamed El Khatib levaram-me a querer investigar o “real” (nas suas várias possibilidades de interpretação) como ferramenta para sensibilização e aproximação de públicos e também a querer compreender e investigar as suas diversas variáveis, bem como as formas de o abordar e explorar.

A simples presença de um observador altera a fonte original de um acontecimento e foram precisamente a quantidade de perspetivas e formas de manipular o objeto real que me levaram a querer investigar a sua possibilidade como material artístico, capaz de captar o espetador quotidiano que, a meu ver, habita uma era onde se pode ver uma repetição do que, em termos visuais, foi o hiper realismo da década de setenta, e que tem uma tendência constante para a aproximação dos acontecimentos; talvez por se encontrar cada vez mais cansado de ser surpreendido pela ficção, procurando nestas formas uma nova possibilidade de resposta.

Consequente da minha curiosidade pelo audiovisual, pela possibilidade de escolha de perspetivas, focos, zoom, especificamente, dentro da investigação do documental, tenho dirigido a atenção para a possibilidade de cruzamento entre as artes cénicas e as artes cinematográficas, no sentido de poder levar a palco uma quantidade de ferramentas que o cinema providencia e que não são possíveis em teatro.

O realizador tem em sua posse uma quantidade de mecanismos que permitem uma variedade rica de leituras. A possibilidade da escolha da perspetiva, da criação de distância ou proximidade através do zoom, da construção de quadros e de enquadramentos e a escolha de uma ordem destes poderá, a meu ver, originar um produto rico quando cruzado com as artes cénicas.

No primeiro ano pude experimentar este cruzamento (no âmbito da criação do projeto *Anamnesis* (Fonseca et al., 2019), em que a ação dos atores era complementada pela projeção da filmagem de testemunhos) o que me motivou a continuar esta exploração e querer, então, conhecer mais ferramentas cinematográficas para mais tarde as aplicar ao palco, quer como atriz quer como criadora.

Foi desta forma que me propus a realizar um estágio com uma produtora cinematográfica que desenvolve trabalho na área do documental, posicionando-me de duas formas complementares: internamente, como “sombra” do realizador, observando e partilhando com ele as decisões tomadas em rodagem e em montagem, assumindo, por vezes, um papel na assistência de realização (img. 8 do anexo I) e, ainda, apoiando a produção e a assistência de imagem;

Externamente, como observadora e captadora das ferramentas e mecanismos utilizados nas diferentes funções envolvidas no processo, realizando também entrevistas, tanto aos membros da equipa como às pessoas filmadas.

## 1. Enquadramento do estágio – Motivações e inspirações

### a. Documental

(...) se em palco o real se impõe ao encenado, isso reflete-se na plateia como um espelho. Se o espetador é constrangido a interrogar-se se deve reagir ao que se passa em palco como se fosse ficção, ou como se fosse realidade esse transpor de fronteira para o real perturba a predisposição determinante do espetador: a segurança e a certeza não refletidas com as quais ele vive a sua condição de espetador enquanto comportamento social não problemático. A questão de saber, numa representação, onde passa a fronteira oscilante entre o “teatro” e a realidade do dia-a-dia pode apresentar-se, não raro, como um *problema* e, por conseguinte, como objeto de criação do teatro pós-dramático – longe de ser um fator assegurado pela definição prévia da situação como teatro.

(Lehmann, 2017, p. 147)

Tenho encaminhado a minha envolvimento neste mestrado para a compreensão e exploração deste transpor de fronteira para o real e, conseqüentemente, para a descoberta e investigação da forma documental e do seu papel no panorama cultural atual.

Peças e filmes documentais têm-me feito ver, cada vez mais, a potencialidade de emocionar e de fazer refletir o público a partir de histórias reais.

“As imagens que mobilizam a consciência estão sempre relacionadas com uma situação histórica determinada. Quanto mais gerais forem, menos hipóteses têm de ser eficazes.” (Sontag, 2012, p. 14)

Tal como Sontag conclui sobre o poder da imagem real em prol da ficção em *Ensaio sobre fotografias*, o mesmo podemos aplicar ao cinema ou ao teatro – a memória coletiva como matéria para produção artística produz uma maior empatia no público e uma relação diferente com o objeto artístico, anulando a sua posição de *voyeur*.

É possível que esse seja mais um fator para a crescente vontade de:

- primeiro, por parte dos criadores em produzir frutos artísticos que partam de histórias verídicas – alguns exemplos nacionais ou que passaram por palcos portugueses são *Paisagens com Pessoas* do Teatro do Vestido, *Margem* de Victor Hugo Pontes, *Amores Pós-coloniais* de Hotel Europa, *C'est la vie* de Mohamed El Khatib;
- segundo, por parte do espetador em assistir e ver mais teatro e cinema documental – como é exemplo a maior oferta e visualização de séries e filmes documentais da netflix como *À conversa com um Serial Killer: Ted Bundy*, *Feminists: What Were They Thinking?*, *Earth*, *Malala*, *O desaparecimento de Madeleine McCann*.

Estas circunstâncias fazem-me questionar se o espetador estará cansado ou mesmo imune à ficção.

Nesta era em que é notório o ressurgimento do hiper realismo, a magnitude das *fake news* e o destaque de lupas contantes no dia-a-dia das pessoas, através de ferramentas sociais como os *instastories*, em que o jornalismo é considerado, por muitos, a arte do século XXI, não seria, pois, de admirar que o espetador se afastasse cada vez mais da ficção para observar e aumentar a realidade.

Assisti a algumas palestras com cineastas ligados ao documental onde foram levantadas questões como:

- Como trabalhar uma questão por que não passámos, de que não estamos próximos?
- Como fazer com que o espetador seja aquele a ser visto e não o que está a ver?

Colocadas por Mohamed El-Khatib numa conversa informal depois de apresentar os espetáculos *Finir em Beauté* e *C'Est La Vie*, em 2018.

- Em que ponto a história influencia o estilo do filme?
- Qual é a diferença, no discurso dos envolventes, quando têm consciência de que estão a ser gravados e quando não sabem que estão a ser filmados?
- Quais as potencialidades de significados do contraste entre o som e a imagem?
- Qual a importância do texto gestual e dos silêncios?

Ainda por Laura Mulvey num workshop denominado *Textos da mudez: silêncios maternos e cinema*, como modo expressivo, lecionado na Universidade Católica do Porto, em 2018.

E onde captei pensamentos para a minha investigação como:

“Qualquer filme é o documentário da sua rodagem.”

(C. Varejão, comunicação pessoal no Fórum do Real, Painel 2: Realizar Imagens produzir cinema, inserido no festival Porto Post Doc, 28 de novembro, 2018)

“Permeabilidade total: saber aceitar e introduzir/incluir o que não está previsto, o que se desenrola no presente.”

“O importante é que, façamos um documentário ou ficção, que para nós seja real.”

(M. Piñero, comunicação pessoal no Fórum do Real, Painel 2: Realizar Imagens produzir cinema, inserido no festival Porto Post Doc, 28 de novembro, 2018)

Todas estas questões e reflexões ecoaram na minha cabeça e deparei-me com as seguintes perguntas:

- Porque é que utilizamos atores quando o real, no seu estado cru, já é, por si só, um potencial objeto artístico?
- Qual o papel do ator na era da pós modernidade?
- De que forma pode a ficção ser válida na era do jornalismo e da aproximação do hiper realismo?

Estas perguntas vêm questionar a minha aprendizagem sobre o papel do ator e da criação artística e é a partir daqui que decido tornar este o material de investigação como objeto do meu estudo.

## b. Cinema

O teatro multimidiático faz a seguinte pergunta ao espetador: por que razão é a imagem o que mais o fascina? De que é feita a atração mágica que seduz o olhar e o dirige para a imagem quando posto perante a escolha entre “engolir” algo que é real ou algo imaginário? Resposta possível: a imagem é retirada da vida real, há nela algo de libertador que proporciona prazer ao olhar. A imagem liberta o desejo das “outras circunstâncias” penosas dos corpos reais e eleva-os ao estatuto de imagens oníricas.

(Lehmann, 2017, p. 362)

Lehmann refere criadores como Jan Fabre, Bob Wilson, John Jesurun em cujos trabalhos considera que “o ritmo da montagem cinematográfica invade o teatro.” (Lehmann, 2017, p. 168). É, de facto, evidente um crescimento da aplicação de ferramentas audiovisuais às artes cénicas, muitas vezes na procura de um ambiente que “engula” o espetador nesta “libertação do olhar” para o objeto real.

Mas até que ponto é o documentário uma captação fiel à realidade?

## b. II. Diálogo *Ensaios sobre fotografia*

É com base nesta premissa que desenvolvo uma grande parte da minha investigação, a partir da criação de um diálogo com a obra *Ensaios sobre fotografia* (2012) de Susan Sontag.

“qualquer fotografia parece ter uma relação mais inocente, e por isso mais exata, com a realidade visível do que os outros objetos miméticos (...) embora, num certo sentido, a câmara não só interprete, mas capte de facto a realidade, as fotografias são tanto uma interpretação do mundo como as pinturas ou os desenhos.”

(Sontag, 2012, p. 14)

– Se o cinema é a captação de 24 *frames* por segundo e a fotografia, se bem que mais exata, não deixa de ser uma interpretação, então também o cinema documental não passa de uma interpretação.

Para captar a realidade seria necessário captar todas as perspetivas do mesmo objeto real com o pressuposto de que a realidade vai para além do mundo tangível.

“A própria maneira como sentimos uma situação é agora articulada com a intervenção da câmara.” (p. 16)

– Como primeiro fator influenciador desta transparência existe a câmara, que tem, por si só, uma presença que limita a captação da realidade no seu estado mais cru.

Um dos documentários que mais me marcou nestes últimos dois anos foi *Terra Franca*, de Leonor Teles. A realizadora acompanha uma família durante mais de um ano. Partilham juntos natais e casamentos e ela é integrada como filha e irmã. Mesmo assim, só passados bastantes meses, Leonor Teles consegue obter material pessoal.

No entanto, nem mesmo numa situação deste género a presença da câmara se torna invisível. A sensação de que estamos a ser observados e de que tudo o que fazemos e dizemos pode ser reproduzido mais tarde, condiciona o nosso comportamento.

De facto, “Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se veem, conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer; é transformá-las em objetos que podem ser possuídos simbolicamente.” (Sontag, 2012, p. 17)

– Por outro lado, na minha experiência de realização de entrevistas a pescadores e peixeiras para o projeto *Anamnesis* (Fonseca et al., 2019), anteriormente mencionado, as respostas obtidas foram sempre uma versão de um acontecimento ou experiência, sempre com perspetivas diferentes do mesmo acontecimento. De facto, quando contamos a “nossa” história contamos a “nossa” interpretação da “nossa” história. Assim que se passa do discurso direto para o discurso indireto perde-se a primeira fonte do que podemos considerar real.

De outra forma, “A maneira como na câmara apresenta a realidade esconde mais do que revela.” (Sontag, 2012, p. 16) – a própria montagem do material captado é, por si só, uma interpretação.

“[Num livro] A sequência em que as fotografias devem ser olhadas é proposta pela ordem das páginas, mas nada obriga os leitores a seguirem a ordem recomendada ou indica a quantidade de tempo que devem dedicar a cada fotografia.” (idem, p. 17)

– O cinema tem a vantagem de poder tomar estas decisões.

A própria seleção do que é filmado, da sua duração e da ordem com que é apresentado é uma forma de manipular os fragmentos de realidade, captados.

No cinema “(...) tanto a ordem como o tempo exato para olhar cada fotografia são impostos, o que aumenta a legibilidade visual e o impacto emocional.” (idem, p. 16) – este impacto emocional não deixa de partir da vontade do autor.

– O maior erro que podemos cometer, quando recolhemos depoimentos, é partir do pressuposto que os entrevistados nos vão dar respostas de que precisamos por necessidades artísticas estabelecidas.

“O limite do conhecimento fotográfico do mundo consiste em que, embora possa despertar consciências, nunca pode ser um conhecimento ético ou político.” (idem, p. 21) – se na fotografia este conhecimento não pode existir, no teatro e no cinema documental não só é, pela sua forma, obrigatoriamente perceptível como pode ser manipulado com uma facilidade espantosamente grande, sem que os limites éticos sejam fixos ou concretos.

Assim, com que direito nos apropriamos da imagem de terceiros?

“Em 1993, Kevin Carter terá visto, como quase toda a gente, na imagem de um abutre postado atrás de uma criança desnutrida, a metáfora perfeita para a fome que grassava, e matava, no Sudão.

Disparou e pouco depois entrou no avião. O New York Times publicou a foto, que em 1994 viria a ganhar o prestigiado prémio Pulitzer.” (idem, p. 29) – nesta situação, Carter encontra-se perante a decisão de salvar a criança ou tirar a fotografia. Opta pela segunda e é esta decisão moral que o leva ao suicídio pouco tempo depois.

“No dia em que colocou termo à vida, chegavam à casa dos pais de Carter um maço de cartas escritas provenientes do Japão onde um grupo de crianças da escola de Arakawa Ward, em Tóquio, explicavam como a foto do abutre as havia tocado.” (idem, p. 30)

"se eu for apanhado numa situação difícil, vou lembrar-me da sua foto e tentar ultrapassar a situação" e "Até agora fui uma pessoa egoísta", escreveram as crianças. (JN, 21 fevereiro 2011)

Qual o limite ético nesta situação? Até que ponto alertar consciências é um motivo suficientemente forte para não salvar uma vida? – “Fotografar é essencialmente um ato de não intervenção. (...) Quem intervém não pode registar; quem regista não pode intervir.” (p. 17)

“Enquanto pessoas concretas se suicidam e se matam umas às outras, o fotógrafo fica atrás da sua câmara, criando um minúsculo elemento de um outro mundo: o mundo de imagens que se propõe sobreviver a todos nós.” (Sontag, 2012, p. 15) – valerá a imortalidade da imagem uma postura passiva à vida?

“O vasto catálogo fotográfico de miséria e de injustiças no mundo familiarizou-nos de certo modo com a atrocidade, fazendo com que o horrível pareça vulgar, familiar, remoto (“é só uma fotografia”), irremediável.” (idem, p. 26) – fomos de tal forma submetidos a uma corrente incessante de imagens, que o poder de nos fazer parar, refletir e emocionar foi desvanecendo. Criámos uma espécie de imunidade à tragédia representada na imagem e o poder que a fotografia tinha na sua raiz é agora supérfluo (“As imagens anestesiaram.”) (idem, p. 24).

“Nestas últimas décadas, a fotografia “comprometida” contribui tanto para insensibilizar a nossa consciência como para a despertar.” (idem, p. 13); “Um acontecimento conhecido através de fotografias torna-se certamente muito mais real do que se não tivesse sido visto dessa forma. (...) Mas também se pode tornar menos real após uma repetida exposição às imagens.” (idem, p. 15) – as imagens perdem poder quando repetidas e com certeza que a comunicação social teve um grande papel nesta desvalorização do poder da fotografia.

Cada vez mais os limites éticos do que deve ou não ser publicado, de forma a não ferir a sensibilidade do leitor, foram expandidos ao ponto de hoje em dia ser banal vermos fotografias de refugiados mortos dados à costa na primeira página de um jornal – “A televisão é uma corrente de imagens indiscriminadas, em que cada uma se anula e precede.” (idem, p. 14)

O uso da fotografia pelos órgãos de comunicação social é cada vez mais aplicado pela necessidade de chocar, incomodar e impressionar o leitor. Quanto mais poderoso for o impacto maiores são as vendas.

E tal como o ser humano se sente atraído pelo abismo, também se sente seduzido pelo escândalo e pela tragédia – “A maioria das fotografias não mantém a sua carga emocional.” (idem, p. 12)

“As sociedades industriais transformam os seus cidadãos em viciados de imagens; trata-se da mais irresistível forma de poluição mental.” (idem, p. 13)

– Isto contribui certamente para uma crescente apatia e alienação da sociedade. Já pouco existe que faça emocionar ou refletir um espetador.

“Esperanças frustradas, excentricidades da juventude, guerras coloniais e desportos de inverno, tudo é semelhante, uniformizado pela câmara. Tirar fotografias provoca uma relação voyeurística crónica do mundo, que nivela o seu significado de todos os acontecimentos.” (idem, p. 20)

“as fotografias tornam-se confirmação da abordagem redutiva da realidade” (idem, p. 17)

– É a partir destas reflexões de Sontag que me questiono se será a saturação ou ineficiência da fotografia que cria a necessidade de um prolongamento dela, como por exemplo: a exposição cada vez maior da nossa vida social através de pequenos vídeos em redes como o *instagram* ou, como mencionei anteriormente, o aumento da procura de séries e filmes documentais.

“A necessidade de comprovar a realidade e de engrandecer a experiência através das fotografias é uma forma de consumismo estético a que todos nos

entregamos.” (idem, p. 20) – noto que a sociedade procura uma ampliação da realidade através do seu registo e reprodução.

Por um lado, como forma de validar e valorizar a sua existência, quer individual: “Atualmente a fotografia é sobretudo um rito social, uma defesa contra a ansiedade e um instrumento de poder.”; quer social: “Cada família constrói, através da fotografia, uma crónica de si mesmo, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão.”; “Não fotografar crianças, particularmente quando são pequenas, é um sinal de indiferença dos pais.”. (idem, p. 16)

Por outro lado, como ilusão de poder conter o mundo, proveniente da imposição do poder individual que Sontag considera “a primeira queda na alienação”: “fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada.”; “o resultado mais significativo da atividade fotográfica é dar-nos a sensação de que a nossa cabeça pode conter o mundo todo.”. (idem, p. 20)

– Esta vontade quase animal de possuir o mundo não está necessariamente ligada à vontade de o compreender.

Pelo contrário, elaborar um raciocínio ou mesmo um pensamento crítico sobre ele seria excessivamente elaborado e consumiria demasiado tempo para a velocidade frenética do dia-a-dia atual.

Preferimos que façam o trabalho de o compreender, por nós, e que nos contem a sua narrativa.

“Só o narrativo nos pode permitir compreender.” (idem, p.21) – a meu ver, este pode ser um dos motivos pelos quais há maior interesse em ver documentários – pela vontade de conter todo o entendimento do mundo.

Mas se a fotografia perdeu a sua eficácia, com certeza também as formas de representação documental a perderão em breve.

“Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo o que existe no mundo existe para vir a acabar num livro. Hoje em dia, tudo o que existe, existe para acabar numa fotografia.” (idem, p. 14)

– Enquanto espetadora reconheço estas necessidades e é a partir deste reconhecimento que opto por integrar-me na estrutura do processo criativo deste tipo de projetos de forma a compreendê-los por dentro e munir-me de ferramentas como futura atriz e criadora.

## 2. Objetivos

Delineei assim objetivos claros:

### a. Objetivos de processo

1. Acompanhar as filmagens e a montagem de um filme documental de forma a analisar a posição/ação do realizador perante o filme documentado: técnicas cinematográficas utilizadas, relação de aproximação ou afastamento do material recolhido, técnicas comunicacionais – algo que me colocará como uma “sombra” do realizador

Através de entrevistas exploratórias, apoio às decisões artísticas e de conteúdos, reflexão escrita a partir de observação

- Pretendo ir fazendo reflexões escritas sobre as decisões artísticas do realizador, compará-las e associá-las a outras fontes artísticas, de forma a fomentar o meu trabalho como criadora e intérprete
- Quando necessário, pretendo ainda entrevistar os envolvidos de forma a clarificar as suas posições perante o filme e incluí-las, também, na minha reflexão

### b. Objetivos do resultado

- 1 Como, no passado e no âmbito da criação de projeto final de ano, do espetáculo *Anamnesis* (Fonseca et al., 2019), investiguei a arte documental em palco, quero agora investigá-la em cinema de forma a ganhar ferramentas para poder transportá-la, mais tarde, para palco
- 2 Aprender, segundo o ponto de vista do realizador, como expor a realidade em cinema de forma a ganhar ferramentas para aplicá-la, mais tarde, em palco

### c. Questões de investigação

- Porquê documentar e não ficcionar?
- Porque é que o documental interessa ao espetador? Qual a sua pertinência?
- Virá a maior apetência pelo documentário pela vontade de “ficcionar” a estrutura narrativa?
- Quais as decisões artísticas dos realizadores?
  - a. O que escolhem captar? Uma visão mais geral? Mais pessoal de cada um?
  - b. Onde escolhem colocar a câmara? Ao mesmo nível da pessoa filmada procurando uma proximidade ou a um nível superior?
  - c. A câmara é observadora invisível ou comunica diretamente com as pessoas filmadas sendo então um intermediário de comunicação com o espetador?

### 3. Projeto cinematográfico

#### a. 6 Guitarristas - The Guitar Barrels Project

Há alturas em que algo mágico acontece, quando circunstâncias especiais, artesãos de classe mundial, e um material notável se juntam e permitem a criação de algo verdadeiramente notável.

Esta é uma dessas alturas.

A madeira é o material de trabalho essencial para os fabricantes de guitarras. Quando um fabricante de guitarras descobre uma peça de madeira muito especial, esta cativa-o, despoleta a sua imaginação e leva-o a testar os limites da sua arte. Madeira que envelheceu e amadureceu, madeira que tem uma história para contar – estas são as coisas que fazem a magia, estas são as coisas que vão ressoar na música imaginada e tocada nos instrumentos esculpidos a partir desta matéria especial.

Com mais de 200 anos de idade, esta madeira de mogno é a matéria-prima de barris de vinho, originalmente, pertencentes ao Marquês de Pombal. Nomeado pelo Rei D. José I para supervisionar a reconstrução de Lisboa, após o devastador terramoto de 1755. Marquês de Pombal que acabou por assumir poderes quase ditatoriais e reinou com a bênção do Rei, tentando tirar Portugal da escuridão eclesiástica medieval e transformá-lo num estado moderno. Banido do poder após a morte do Rei, continuou a ser uma figura algo controversa. Hoje a cidade reconstruída de Lisboa continua a ser um legado da sua visão.

Esta madeira, maturada pela essência do vinho fino, amadureceu ao longo de centenas de anos, e é testemunha de acontecimentos que moldaram o mundo ao longo dos últimos séculos.

Adriano Sérgio, um dos maiores construtores de guitarras nacionais e internacionais, foi o primeiro a ser contactado para a exploração desta madeira e juntamente com o *luthier* Ulrich Teuffel (Alemanha), decidiu honrar a descoberta e aquisição deste especial stock de madeira, convidando alguns dos melhores e mais interessantes construtores de guitarras do mundo a colaborar num projeto centrado

em torno da história e proveniência dos barris: Nik Huber (Alemanha), Claudio e Claudia Pagelli (Suíça), Michael Spalt (Áustria) e Andy Manson (UK).

Cada *luthier* ou equipa de *luthiers* escolhe uma parte da madeira dos barris e cria a sua guitarra, sem acompanhar o processo dos restantes, com o objetivo de, mais tarde, já com as guitarras concluídas, poderem partilhá-las simultaneamente.

Idealiza-se que este projeto seja oficialmente celebrado com um evento na Adega de Carcavelos, no Palácio do Marquês, em Oeiras, onde foram encontrados os barris, de forma a que um conjunto de músicos portugueses as estreie em palco.

#### b. Adriano Sérgio

Iniciador do Projeto juntamente com Ulrich Teuffel, Adriano é o mais novo dos 9 *luthiers* do *The Guitar Barells Project* e o único português.

Em conversa, fala sobre o seu processo de construção e o projeto:

"Estou sempre à procura de madeiras para as minhas guitarras, mas neste caso foi diferente, a madeira veio até mim. Nada disso foi premeditado, as coisas aconteceram naturalmente. Quando encontrei os barris, falei com Ulrich Teuffel e falei-lhe da madeira. Ele fez a ligação entre o período de tempo em que os barris foram originalmente utilizados e a forma como o terramoto de Lisboa de 1755 tinha influenciado este momento crucial da história.

Percebi que não era apenas uma boa madeira para guitarras, diz Ulrich Teuffel, mas um símbolo da nossa história e uma grande oportunidade de o partilhar com outros; da mesma forma, cada construtor envolvido partilhou os seus conhecimentos e inspirou tantas pessoas, incluindo eu próprio. Sinto-me honrado por fazer parte disto!"

Adriano já deixou uma marca no mundo das guitarras com os seus desenhos únicos e a qualidade do seu trabalho.

Os seus instrumentos são feitos para ser uma extensão do corpo do músico, garantindo um canal mais fluido através do qual a expressão pode ser manifestada.

Sendo português, tem uma ligação especial à história dos barris.

### c. Terramoto de 1755

Na manhã do dia de Todos os Santos de 1755, dia 1 de novembro, quase toda a população religiosa de Lisboa se reunia nas numerosas igrejas para celebrar o dia sagrado, quando um poderoso terramoto atingiu uma grande parte da cidade, derrubando as igrejas onde decorriam as missas dos crentes. O tsunami subsequente e uma tempestade de fogo, desencadeada pelas velas do dia de Todos os Santos, completou a destruição do que na altura era uma das cidades mais ricas e um dos portos comerciais mais movimentados da Europa.

As notícias da catástrofe espalharam-se suscitando debates entre filósofos e pensadores, tais como Voltaire, cuja obra-prima *Cândido* foi um comentário direto sobre o evento. Foi também o primeiro evento mediático verdadeiramente internacional, com relatos e ilustrações da calamidade publicadas em toda a Europa e dos primeiros que suscitou solidariedade e entreaajuda internacional.

#### 4. Integração na equipa

Tive a sorte de ser surpreendentemente abraçada neste projeto quando, depois de uma pesquisa e contacto com vários outros filmes e séries documentais, já encaminhada para um outro projeto específico, fui convidada pelo produtor deste projeto.

Interessou-me, à partida, pela ideia da transformação de um material antigo, no fabrico de instrumentos, ligado a um momento chave da história portuguesa, com o objetivo de comunicar ou continuar esta mesma história no contemporâneo e, por outro lado, por, apesar de poder ser um documentário tendencialmente encaminhado para uma linha formal na sua estrutura argumentativa e fotográfica, devido a este tema de origem e até à instituição que o financiou, CMO, ter, enquanto mente construtora, um jovem realizador no início da construção da sua linha estética, até aqui bastante informal e conceptual.

Hélder, o realizador, ouviu os interesses da minha investigação e tive o privilégio de ser integrada na equipa como sua “sombra”. Fui observando e estudando as suas decisões e tive a sorte de poder ter uma voz e ser também integrada nas suas tomadas de decisão.

Integrei a equipa no momento de início de filmagens, já com uma estrutura de guião. Portanto, apesar de não ter conseguido partilhar com o realizador o seu processo criativo e concetual, de não ter partilhado do impacto de receção do material, da tomada prévia de decisões como: o que filmar, com que materiais, que linha estética procurar; pude sim estar integrada em todo o restante processo, inclusivamente, numa fase posterior, a da montagem. (img. 13 do anexo I)

Para além do realizador, Hélder Faria, a equipa era composta por mais 5 elementos:

- João Fonseca, produtor
- Patrícia Silva, diretora de produção
- Leonardo Simões, diretor de fotografia
- Vasco Pedroso, diretor de som

- Joana Pereira, assistente de imagem

Geralmente as equipas de projetos documentais são bastante mais reduzidas do que as que se constituem para ficção e foi exatamente o que aconteceu.

Durante as filmagens pude acompanhar o trabalho e apoiar a função de cada um dos membros.

## 5. Calendário

### O Primeiro Encontro:

Antes de ingressar na equipa, apenas tinham tido um dia de filmagens, ainda sem idealização da estrutura para o filme, na seguinte situação:

Em setembro de 2018, os cinco construtores vêm, pessoalmente, à oficina de Adriano, em Lisboa, para verem a madeira, pela primeira vez e discutir o projeto (minuto 00:02:00 do anexo II). Este encontro e o início do projeto serão oficialmente celebrados com um evento na Adega de Carcavelos.

O único dia de encontro dos vários *luthiers*. Depois deste momento começaram, então, o trabalho individual da construção de cada guitarra.

### 1ª fase de filmagens

Dezembro 2019

Atelier de Adriano Sérgio, Loures (img. 5 do anexo I)

Atelier de Andy Manson, Mortágua (imgs. 7, 15 e 17 do anexo I)

Tanoaria José Dias, S. a., Espinho (imgs. 9 e 10 do anexo II)

### 2ª fase de filmagens

Janeiro 2020

Palácio do Marquês, Oeiras

Atelier de Adriano Sérgio, Loures

Atelier Andy Manson, Mortágua

### 3ª fase – montagem primeiro filme (15 min) para apresentação ao ICA

Fevereiro 2020

Casa Hélder, Lisboa

## 6. Filmagens

O primeiro dia foi importante para a adaptação das várias partes:

Por um lado, para criar uma coerência e consistência entre a equipa, de forma a equilibrar ritmos, conectar as várias funções e esclarecer dúvidas, de forma a que toda a equipa trabalhasse dentro da mesma linguagem, já antes falada em reunião de produção e agora colocada em prática.

Por outro lado, para encontrar um campo neutro e confortável, tanto para a equipa como para a pessoa filmada, neste caso o Adriano, delineando os limites do lugar de cada parte.

Para o estabelecimento do primeiro ponto, achei fulcral uma pergunta que o diretor de fotografia colocou ao realizador: “Quais são as tuas expectativas para este filme?”.

De facto, o lugar onde queremos que o nosso filme passe e o público para quem o queremos dirigir ditam uma estrutura a que o diretor de fotografia tem como função corresponder. Tais como: formato (neste caso acordado em 16:9) e construção e duração de cada plano de forma a corresponder mais tarde à montagem idealizada.

### a. Recriar é ficcionar?

A criação da linguagem do filme vai depender bastante do tipo de acordo que o realizador criar com a pessoa filmada. Quererá ficcionar totalmente as suas ações? Acompanhá-lo de forma a que a câmara seja a sombra de Adriano?

A intenção de Hélder é conjugar estas duas opções.

Predominantemente, acompanhar as ações de Adriano, nunca na sua versão crua porque, para além de ser notória a alteração do comportamento do *luthier* devido à própria presença da câmara, por várias vezes, o realizador pede-lhe para prolongar, acelerar, mudar a disposição da sala, alterar a ordem de algumas das suas ações e redirecionar.

Aqui, encontra-se um dos limites entre a coerência técnica e a tomada de decisões do realizador, são várias as vezes em que Adriano alerta: “se fizer como estão a pedir-me o espetador vai achar que não sei o que estou a fazer”.

Em contraste, Hélder idealiza colocar cenas evidentemente encenadas, que criem ligação entre a época da construção dos barris e a atual manipulação das madeiras, estabelecendo, assim, distância entre o projeto da construção das guitarras e o documentário sobre este.

Por isso mesmo, na primeira montagem de quinze minutos, o espetador é, de tempos em tempos, lembrado da independência entre o projeto e o documentário através de vários mecanismos, tais como: a presença dos microfones, da claquete, de vultos da equipa (min. 00:14:00 do anexo II) e, ainda, com o episódio irónico de Adriano a escrever uma carta com pena e tinta, carta esta baseada em relatos dos tripulantes, das naus dos descobrimentos, ao rei de Portugal (img. 18 do anexo I).

Adriano tem uma experiência vaga como ator, por isso mesmo, podemos dizer que a equipa começa em vantagem – podem então partilhar a mesma linguagem e a ligação flui, assim, facilmente.

## b. Pessoa filmada e relação com a câmara

Apesar da experiência de Adriano como ator, é notória a alteração do seu comportamento perante a presença da câmara. (minuto)

O seu primeiro impulso é entrar de forma mecânica. É visível que pensa “O que é que eu faria num dia normal?” (min. 00:10:51 do anexo II) – o próprio partilha mais tarde este pensamento com a equipa.

A partir do momento em que pensa em si a partir do exterior, o movimento perde a espontaneidade do presente, passa a ser encenado pelo próprio protagonista, no entanto, não deixa de ser a representação do real, o próprio diz “eu não estou a falsear nada”.

Esta barreira do pensamento como terceira pessoa vai-se perdendo no decorrer das filmagens e dando espaço ao cansaço de ter de descrever o seu processo de trabalho, prolongar cada ação, ajustá-la à câmara e adaptar o seu quotidiano às necessidades de filmagens. É evidente o seu desgaste, no entanto, é nesse mesmo desgaste que surge o “à vontade” com a câmara e a sua espontaneidade.

Hélder trabalhou anteriormente com atores e pergunto-lhe, então, sobre a diferença de mecanismos que utiliza com estes e com “não-atores”.

Fala-me de como ambos lhe dão material tão diferente, mas igualmente enriquecedor para o filme, da necessidade de aceitação do inesperado quando trabalha com “não atores”, de “ir atrás” e “tirar o sumo do que possam trazer enquanto pessoa real”.

Apesar de uma idealização prévia da estrutura do filme (img. 19 do anexo II), muita da sua composição surge no momento de filmagens. Hélder vai buscar às ações de Adriano ligação para os momentos históricos que pretende referir (min. 00:10:00 do anexo II).

A guitarra construída por Adriano é uma representação da história do terramoto de Lisboa, na sua madeira podemos ver a sobreposição das placas tectónicas, o Rossio,

o Terreiro do Paço ou a costa para o Oceano Atlântico (img. 2 do anexo I) e Hélder utiliza estes quadros para conectar com a história do terramoto.

É, portanto, destas surpresas do “não-ator” que surge muito do “sumo” do filme.

### c. Fotografia e som

Leonardo, diretor de fotografia, trabalha, quase exclusivamente, em cinema documental há mais de trinta anos, com realizadores como Pedro Costa e Margarida Cardoso.

Em conversa com ele explica-me algumas das noções chave para trabalhar neste formato.

“Se a realidade não tivesse intervenção, em cinema não pareceria real”. Fala-me da manipulação constante que envolve o seu trabalho, de como o ecrã distorce aquilo que nos parece tão orgânico ao vivo, e da sua bagagem de mecanismos para reaver essa espontaneidade em cinema.

Uma das soluções mais utilizadas neste projeto é a manipulação do movimento para a melhor compreensão. Em planos gerais, Adriano mantém a velocidade na construção da guitarra enquanto, em planos mais apertados, o movimento precisa de ser mais lento para uma melhor leitura.

É acordado desde o início que muita da dinâmica do filme será criada pelo contraste entre os planos estáticos, com foco no detalhe da construção, e as cenas de câmara à mão para momentos esporádicos de movimento livre, especialmente em exteriores.

“Trabalhamos constantemente no “como se fosse” (...) o cinema requer muita manipulação.”

Fala-me da relação com a pessoa filmada, o elo de comunicação deve ser sempre o realizador, cabe a ele partilhar as suas intenções e o que pretende de si, enquanto o diretor de fotografia comunica apenas ações práticas (img. 6 do anexo II).

Também Vasco, diretor de som (img. 4 do anexo I), desmistifica toda a dimensão orgânica do cinema documental.

Como diz, “(as pessoas filmadas) não são livres. (...) Tudo são coisas pensadas, encenadas, têm uma estrutura”.

Explica-me o seu processo de trabalho: cinge-se à captação. “Nunca edito o meu som. (...) O meu trabalho é dar ao montador todos os ingredientes para ele fazer o prato.”.

“Na captação tens de ter uma escuta completamente diferente de quando o trabalhas.”

Talvez pela mesma razão que Hélder prefere não montar o seu filme, Vasco prefira ter uma segunda pessoa a montar o seu material: pela necessidade de ter uma visão externa, não contaminada, do material, que possa dar uma perspetiva extra ao filme.

A questão da harmonia de ritmos é bastante evidente quando se trabalha em cinema. É um constante exercício de espera. Do realizador pelo diretor de fotografia, para que este acabe de construir o quadro; do diretor de fotografia pelo realizador, para que este consiga filmar o *take* que melhor corresponda à sua necessidade e, por último, do diretor de som por toda a equipa – grande parte da sua função reside na espera.

Pergunto-lhe se gostava de dirigir o seu próprio filme. “Gostava de mandar nestes gajos todos” (referindo-se ironicamente à equipa de filmagem, mas talvez não tanto assim), “gostava de ver como conseguia sintetizar as coisas”.

Para além de todos eles construírem o projeto através de diferentes funções, percebo como é fundamental a forma como as suas diferentes vozes se influenciam e colaboram para a construção de um objeto artístico final.

#### d. Andy Manson

Dos vários *luthiers*, Andy é o mais antigo na construção de guitarras e, provavelmente, o internacionalmente mais prestigiado. Constrói guitarras para as bandas de Led Zeppelin e The Police. Mudou-se para uma pequena aldeia em Portugal há vários anos, onde tem hoje o seu atelier.

No primeiro dia a prioridade é criar um à vontade entre Andy e a equipa, perceber as suas rotinas, a sua disponibilidade, conhecer bem o espaço e, então, encontrar um campo neutro e partilhado para, a partir daí, sim, se poder construir um plano de rodagens.

É parte do trabalho da equipa adaptar-se às diferentes pessoas filmadas, fazê-las sentirem-se confortáveis de forma a quebrar barreiras com a câmara, encontrar o seu lugar nos diferentes espaços e fazê-lo da forma mais invisível possível.

O material filmado com Andy acaba por ser bastante menos ficcionado/encenado.

Enquanto Adriano é o fio condutor do filme, Andy será uma das vozes dos vários *luthiers* e, por isso mesmo, o processo de filmagens e a ligação são bastante diferentes; é notória uma relação mais formal com Andy e esse é um dos motivos para a câmara se assumir mais como sua sombra do que construir a cena a partir do diálogo.

Não só a rotina, mas também o processo de construção das guitarras difere bastante entre Adriano e Andy.

Adriano parte da intuição, do som da madeira e da sua textura para a construção, enquanto o processo de Andy é bastante mais analítico, rigoroso e técnico.

Andy recorre muito ao fogo e à água para manipular a madeira e, a partir daí, Hélder idealiza paralelismos com o incêndio e o maremoto, sucedidos ao terramoto de 1755.

Na verdade, todos os países onde residem os vários *luthiers* têm uma forte ligação à água e é vontade de Hélder utilizar esse fator como ligação entre os vários cenários.

O facto de o atelier de Andy ser bastante mais pequeno faz com que a opção de filmagem seja para planos mais fechados e para a utilização de uma lente grande angular. O foco é, portanto, o pormenor da construção e a dinâmica é encontrada na variação de planos/quadros. Enfatiza-se assim a composição estética.

Também a relação de Andy com a câmara é diferente.

Enquanto a defesa inconsciente de Adriano é simular as suas ações quotidianas, conseguimos ouvir o pensamento de Andy: “olhem para o que estou a fazer”, e a ligação com a câmara ganha assim quase um tom de entrevista.

Esta necessidade de mostrar as suas ações para a câmara vai desaparecendo e a própria construção dos planos passa, com o tempo, a ser idealizada em conjunto com o *luthier*.

Achei importante ter o testemunho de Andy, ouvindo de que forma a evolução do seu trabalho é influenciada pela presença da câmara e da equipa e como se sente ao partilhar este seu espaço pessoal.

“Eu faço o que normalmente faço, eles não me forçam a fazer algo que não costumo fazer nem tentam fazer de mim algo que eu não sou. (...) Só a própria situação é intimidante porque se errar não há volta a dar.”

Em ambos os casos de filmagem só o tempo faz com que a câmara se vá tornando cada vez mais invisível e a captação vá, então, aproximando-se do seu estado original.

Mais tarde, já em janeiro, regressámos a casa do Andy para filmar uma *jam session* entre um amigo baterista, Adriano e Andy e, aí, captámos, provavelmente, a cena mais espontânea e sem repetições, com o movimento da câmara ao ombro (min. 00:00:14 do anexo II).

## 7. Montagem

Em fevereiro foi necessário entregar uma primeira montagem ao ICA como comprovativo do trabalho a decorrer.

Hélder assume esta montagem e cria assim um molde no qual um novo montador irá preencher com uma visão externa, mais tarde, numa longa-metragem.

Acompanhei também este processo e o meu papel foi, maioritariamente, na discussão construtiva para o objeto final, Hélder procurou em mim uma voz externa, quase como espetadora da montagem.

O início é uma sequência de imagens do terramoto sucedido pela carta, já referida, que Adriano escreve como convite aos *luthiers* e estes vão aparecendo a lerem-na.

Todo o texto narrado tem como base cartas da época que funcionam como linha condutora, mas que não determinam a linguagem do filme. Na verdade, funcionam mutuamente como ligação e como contraste à construção das guitarras.

São assim dados a conhecer os vários intervenientes do filme. O seu mote é apresentado num minuto, desvenda-se um narrador, e o espetador tem, então, uma introdução do objeto a que vai assistir.

Pergunto-lhe de que forma lida com a responsabilidade ao ser a voz deste filme. O facto de envolver acontecimentos históricos chave, do nosso país, e integrar *luthiers* hodiernos tão conceituados, pode ser enfrentado como um grande compromisso para um jovem realizador.

Diz-me que sabe desde o início o que não quer: um documentário educativo ou histórico.

“Mais do que o que queria sabia muito bem o que não queria: histórico, de investigação, antigo” mas antes um documentário dinâmico, com ritmo, pessoal, que mostrasse também o lado pessoal dos *luthiers*, o seu dia-a-dia (minuto 00:03:46 e 00:07:30 do anexo II).

Hélder defende-se com uma forte bagagem na pesquisa histórica (imgs. 11 e 12) e com uma seleção predefinida de referências estéticas, de mecanismos e linguagem de vários documentários, em grande parte musicais. Referências estas partilhadas anteriormente com o diretor de fotografia para a construção no mesmo vocabulário.

Como referido, anteriormente, a necessidade constante de relembrar ao espetador que o filme é independente do projeto *Guitar Barrels Project* aproxima o espetador à experiência vivida pela equipa e desmitifica a sua ligação à história.

Sendo um projeto com várias referências, Hélder teve uma tendência natural para misturar várias linguagens.

Acredito que esta tendência pudesse ser evitável se mesmo a primeira montagem fosse já feita por uma pessoa externa, na verdade, é recorrente sentirmos o mesmo numa construção cénica quando estamos demasiado ligados ao material.

Foi neste sentido que começámos então a trabalhar uma segunda versão, com o objetivo de descolar um pouco de uma certa linguagem histórica, que o Hélder tanto tentava evitar, mas que ficara visível na primeira versão.

Um outro erro, na primeira versão, foi a queda na resolução demasiado rápida do conflito. Nos primeiros 5 minutos a história foi contada e perdeu-se a expectativa e curiosidade do espetador.

Concluimos então uma segunda versão.

Relembro-lhe da primeira pergunta do diretor de fotografia: “Onde queres levar este documentário”. Agora consegue responder mais próximo da decisão e com maior clareza: “gostava de ter uma estreia comercial e talvez vender a um canal”. De facto, acredito que pela diversidade temática e pela linguagem acessível o projeto possa conquistar um grande leque de público.

O planeado seria prosseguirmos para as filmagens dos restantes *luthiers* implicados no projeto, deslocando-nos à Áustria, Suíça e Alemanha para a construção da longa-metragem, mas, infelizmente, devido à pandemia, o projeto foi interrompido

e a sua estreia planeada para setembro de 2020, num evento do Palácio do Marquês em Oeiras, foi adiada por tempo indeterminado.

## 8. Conclusão

É com orgulho que olho, agora, para esta experiência; sinto que a escolha do tema e do projeto me deram a bagagem de que estava à procura e consigo ver-me munida de um conjunto de novas linguagens e mecanismos cinematográficos para implementar, tanto como criadora como atriz, em palco.

Idealizo agora uma quantidade de projetos com a aplicação do conhecimento assimilado.

Considero-me uma privilegiada por ter sido acolhida nesta equipa, por me darem espaço para construir este projeto com eles, humildemente. Por ouvirem a minha voz como criadora, por se interessarem pela minha investigação e se mostrarem disponíveis para me descreverem os diferentes processos, aceitarem as minhas entrevistas e esclarecem as minhas dúvidas.

Aprendi com cada um deles e sinto-me agora munida de ferramentas em cada uma das suas funções, consigo agora partilhar a sua linguagem.

Como atriz para câmara, a experiência na construção ajudar-me-á a ter uma consciência mais ampla do todo e, assim, ao compreender o papel de cada membro da produção, posicionar-me tendo em conta a complexidade da máquina.

Como intérprete, o que absorvi das reações de Andy e Adriano à câmara deu-me uma visão diferente do comportamento humano, permitiu-me analisar a reação genuína de pessoas não familiarizadas com a câmara. Essa espontaneidade pode dar-me muito para a construção de personagem.

Como criadora, tanto a forma como o realizador abordou o argumento e construiu uma narrativa e uma linha estética de forma a caminhar ao encontro do público que pretende atingir, como a construção de quadros pelo diretor de fotografia com base numa diversidade de ferramentas técnicas, que agora compreendo, multiplicam os meus recursos criativos.

Apesar da diferença de ferramentas e mecanismos técnicos, da multiplicidade de perspetivas, possibilidade de apresentação de aproximações através do zoom,

manipulação de som e luz diferentes nas duas áreas, o processo criativo cinematográfico, no seu cerne, é similar ao teatral, a forma como ligamos cenas em palco toca em muito o processo de montagem, as decisões estéticas têm por base um processo semelhante e em muito podem ganhar quando cruzados.

Esta experiência faz-me concluir a impossibilidade de existir uma resposta única à forma de narrar o real, faz-me antes experienciar a perspetiva deste realizador e abre-me o leque para a possibilidade de outras tantas, que certamente continuarei a investigar no meu futuro criativo.

Faz-me também perceber como a linha entre a ficção e a realidade é tão ténue e que, na verdade, uma não existe sem a outra. Tal como refere Leonardo: “Se a realidade não tivesse intervenção, em cinema não pareceria real”, da mesma forma, a ficção só existe por ter base na realidade.

Termino, na expectativa de que este relato possa ser tão útil para o leitor que partilhe as minhas ansiedades como, realmente, o foi para mim.

## 9. Bibliografia

- Arlander, A. (2016). Investigação em Arte e/ou como interdisciplinaridade. *Artistic Research Does*, 1(1), 17.
- El Khatib, M. (2018). *Finir en beauté + C'est la vie*. TMP.
- Fonseca, F., Modesto, G., Sarmento, F., Serrano, F., Soares, N., & Pereira, F. (2019). *Anamnesis*. Presentation, Teatro Helena Sá e Costa.
- Frankl, V. E. (2021). *O Homem em Busca de um Sentido*. Lua De Papel.
- Gonçalves Mendes, M. (2019). *José e Pilar* [Film]. Portugal: Jumpcut.
- Guzmán, P. (2015). *O Botão de Pérola* [Film]. França: Mediapro.
- Hethmon, R. H. (2021). *El metodo del Actor's Studio: Conversaciones con Lee Strasberg*. Editorial Fundamentos.
- Honigmann, H. (1993). *Metal e Melancolia* [Film]. Peru.
- Jornal de Notícias, 2011. Criança sobreviveu ao abutre, fotógrafo sucumbiu à dor. p.1.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro Pós-Dramático*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Martins, P. (2009). Os Primórdios do Cinema Documental. *Cadernos PAR*, 2, 54-57. Portugal.
- Moreira Salles, J. (2007). *Santiago* [Film]. Brasil.
- Mourão, C. (2015). *A Toca do Lobo* [Film]. Portugal: Laranja Azul.
- Oppenheimer, J. (2012). *O Ato de Matar* [Film]. Indonésia: Final Cut for Real.
- Pelicano, J. (2015). *Pára-me de repente o pensamento* [Film]. Portugal: Até ao fim do mundo.
- Rankin, P. (2015). *Joan Littlewood: Dreams and Realities: The Official Biography*. Oberon Books.
- Sontag, S. (2012). *Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores
- Varda, A. (2017). *Olhares, Lugares* [Film]. França: Fênix Filmes.
- Varda, A. (1962). *Duas Horas da Vida de Uma Mulher* [Film]. França: Cine Tamaris.
- Varejão, C. (2016). *Ama-San* [Film]. Japão: Terra Treme.
- Werner Fassbinder, R., Kluge, A., Reitz, E., & Schlöndorff, V. (1984). *Alemanha no Outono* [Film]. Alemanha.

## 10. Anexos

Fui acompanhando o diário de projeto com uma reportagem fotográfica, em anexo envio uma seleção de algumas das imagens dessa compilação.

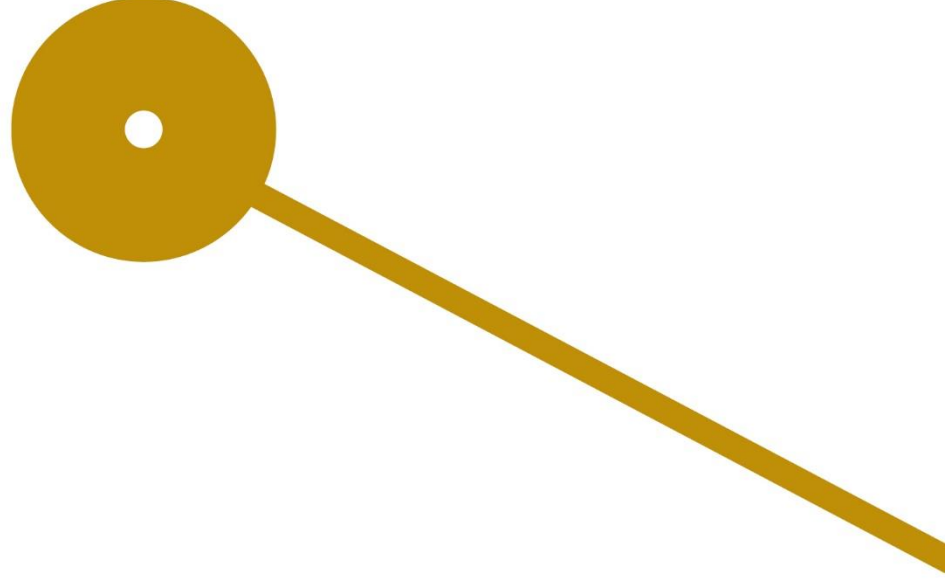
Anexo I.....	Fotografias
Anexo II.....	Montagem de quinze minutos
Anexo III.....	Folha de sala Anamnesis

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO



A realidade e a ficção no cinema documental  
Francisca Vaz do Carmo Sarmento Pereira